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

# KAMRAN İNCE'NİN "VİYANA KUŞATMASI" ADLI 3.SENFONİSİNİN KOMPOZİSYON TEKNİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ VE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK ÖĞELERİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**M. İLKE ŞEN**

**TEZ DANIŞMANI**

**DOÇ. DR. MURAT YAKIN**

**ANKARA –2014**

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

# KAMRAN İNCE'NİN "VİYANA KUŞATMASI" ADLI 3.SENFONİSİNİN KOMPOZİSYON TEKNİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ VE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK ÖĞELERİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**M. İLKE ŞEN**

**TEZ DANIŞMANI**

**DOÇ. DR. MURAT YAKIN**

**ANKARA –2014**

## KABUL VE ONAY

Mustafa İlke Şen tarafından hazırlanan "Kamran İnce'nin 'Viyana Kuşatması' Adlı 3. Senfonisinin Kompozisyon Teknikleri Açısından Analizi ve Çok Kültürlülük Öğeleri" adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 19/06/2014

| (Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu): | İmzası |
|---|---|
| Jüri Üyesi : Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL | ..... |
| Jüri Üyesi : Doç. Dr. Murat YAKIN | ..... |
| Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Fazlı Orhun ORHON | ..... |

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../20....

Prof. Dr. Doğan TUNCER

Enstitü Müdürü

**TEŞEKKÜR**

En başta bu tez çalışmasında bana zaman ayırarak eserin analizinde büyük katkı sağlayan aynı zamanda yaşamı ve bestecilik anlayışı ile ilgili düşüncelerini paylaşarak tezin oluşumuna ışık tutan Kamran İnce'ye,

Tez çalışmasında desteklerini ve yardımlarını benden esirgemeyen kıymetli hocalarım Ertuğ Korkmaz, Ertuğrul Bayraktarkatal ve Orhun Orhon'a,

Çevirilerde bana yardımcı olan arkadaşlarım Gökçen Onat, Ayberk Garagon ve Ozan Eren'e,

Tez çalışmamda bana verdiği desteklerden dolayı arkadaşım Nasuhi Can Özaydın ve sevgili kız arkadaşım Elif Kaya'ya,

Son olarak, tez çalışmamın bütün süreçlerinde emeği geçen, Kamran İnce ile beni bir araya getiren, desteğini esirgemeyen ve bana sabır gösteren değerli hocam, danışmanım Murat Yakın'a,

En içten teşekkürlerimle...

M. İlke ŞEN

# ÖZET

**Konu:** Kamran İnce'nin "Viyana Kuşatması" adlı 3. Senfonisinin kompozisyon teknikleri açısından analizi ve çok kültürlülük öğeleri.

**Hazırlayan:** M. İlke Şen

Bu tez çalışmasında, çağdaş Türk-Amerikan bestecisi Kamran İnce'nin 3. senfonisinin kompozisyon teknikleri ile kapsamlı bir analizi yapılmıştır. Melodik, ritmik, armonik ve form analizlerinin yanında grafik yöntemi kullanılarak dinamikler, tempolar ve eserin orkestrasyonu ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Bu incelemeler kapsamında Kamran İnce'nin bestecilik anlayışının yanında eserinde kullandığı çok kültürlülük öğeleri ve bunları ele alış yöntemleri de ortaya konmuştur.

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

**Anahtar Kelimeler:** Kamran İnce, postmodern müzik, çok kültürlülük.

## ABSTRACT

**Subject:** Analysis and multiculturalism items of the 3th Symphony named Siege of Vienna by Kamran İnce with respect to composition techniques.

**Prepared By:** M. İlke Şen

In this thesis, a comprehensive analysis of the 3th Symphony by contemporary Turkish-American compositor named Kamran İnce has been performed. A detailed investigation has been conducted by considering the analysis of dynamics, tempos and orchestration of the composition, in addition to melodic, rhythmic, harmonic and form analysis.

In the light of these investigations, covering multiculturalism items and addressing these items by Kamran İnce in his composition has been put forward, in addition to his perception of composition. It has been thought that the data obtained as a result of the conducted analysis will be beneficial for compositors and researchers.



**Key Words:** Kamran İnce, postmodern music, multiculturalism.

# İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....i
ÖZET..... ii
ABSTRACT.....iii
İÇİNDEKİLER.....iv
KISALTMALAR.....vii
ŞEKİLLER.....viii
TABLOLAR.....xv
GRAFİKLER.....xvi
BÖLÜM 1..... 1
1.1. Problem..... 1
1.2. Araştırmanın Amacı..... 1
1.3. Araştırmanın Önemi..... 2
1.4. Varsayımlar..... 2
1.5. Sınırlılıklar..... 3
1.6. Evren..... 3
1.7. Örneklem.....3
1.8. Araştırmanın Yöntemi.....3
1.9. Verilerin Toplanması.....3
1.10. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması.....4
BÖLÜM 2..... 5
2.1. Müzikte Postmodernizm.....5
2.2. Çok Kültürlülük..... 13
BÖLÜM 3.....15
3.1. Kamran İnce'nin Yaşamı..... 15
3.2. Kamran İnce'nin Bestecilik Anlayışı.....17
BÖLÜM 4.....23
4.1. III. Senfoni "Viyana Kuşatması" Eserinin Künyesi..... 23
4.2. Kamran İnce'nin Eser İle İlgili Genel Açıklamaları.....25
4.3. I. Bölüm Analizi: Long March "Uzun Yürüyüş" (Giriş).....26
4.4. II. Bölüm Analizi: City Under Siege "Kuşatma Altındaki Şehir" (2. Bölüm A).....66
4.5. III. Bölüm Analizi: War Of The Walls "Duvarların Savaşı" (2. Bölüm B).....83

4.6. IV. Bölüm Analizi: Forgotten Souls “Unutulmuş Ruhlar” (3: Bölüm)..... 98
4.7. V. Bölüm Analizi: Calls “Çağrılar” (4. Bölüm A)..... 135
4.8. VI. Bölüm Analizi: Final Assault “Son Saldırı” (4. Bölüm B)..... 143
4.9. VII. Bölüm Analizi: Victorious City “Muzaffer Şehir” (4. Bölüm C)..... 163
4.10. VIII. Bölüm Analizi: The Great Retreat “Büyük Geri Çekilme” (Final)..... 168
BÖLÜM 5..... 182
5.1. Dinamik Analizi..... 182
5.1.1. I. Bölüm..... 182
5.1.2. II. Bölüm..... 183
5.1.3. III. Bölüm..... 184
5.1.4. IV. Bölüm..... 184
5.1.5. V. Bölüm..... 185
5.1.6. VI. Bölüm..... 186
5.1.7. VII. Bölüm..... 187
5.1.8. VIII. Bölüm..... 188
5.2. Tempo Analizi..... 190
5.2.1. I. Bölüm..... 190
5.2.2. II. Bölüm..... 191
5.2.3. III. Bölüm..... 191
5.2.4. IV. Bölüm..... 191
5.2.5. V. Bölüm..... 191
5.2.6. VI. Bölüm..... 191
5.2.7. VII. Bölüm..... 192
5.2.8. VIII. Bölüm..... 192
5.3. Form Analizi..... 193
5.3.1. I. Bölüm..... 193
5.3.2. II. Bölüm..... 194
5.3.3. III. Bölüm..... 194
5.3.4. IV. Bölüm..... 195
5.3.5. V. Bölüm..... 195
5.3.6. VI. Bölüm..... 196
5.3.7. VII. Bölüm..... 196
5.3.8. VIII. Bölüm..... 197

5.4. Orkestrasyon Grafik Analizi....199
5.4.1. I. Bölüm.... 199
5.4.2. II. Bölüm....213
5.4.3. III. Bölüm....221
5.4.4. IV. Bölüm.... 232
5.4.5. V. Bölüm....244
5.4.6. VI. Bölüm.... 246
5.4.7. VII. Bölüm....258
5.4.8. VIII. Bölüm....262
BÖLÜM 6.... 268
6.1. Sonuçlar....268
6.2. Öneriler....271
KAYNAKÇA....273
EKLER....277
ÖZGEÇMİŞ.... 397

**KISALTMALAR**

**İS.** İŞLEYİCİ SES

**ÖS.** ÖNCÜ SES

**GS.** GEÇİŞ SESİ

## ŞEKİL LİSTESİ

**Şekil 1. (I. Bölüm)** İlk sekiz ölçünün piyano indirgemesi

**Şekil 2. (I. Bölüm)** İnici karakterdeki akorsal dikey katman

**Şekil 3. (I. Bölüm)** Çıkıcı dizisel katman

**Şekil 4. (I. Bölüm)** Mi başlangıçlı oluşturulmuş sentetik dizi

**Şekil 5. (I. Bölüm)** Fa diyez başlangıçlı oluşturulmuş sentetik dizi

**Şekil 6. (I. Bölüm)** Genişletilmiş Re bemol ionian dizisi

**Şekil 7. (I. Bölüm)** Mi bemol notası üzerine aralıksal retrograde ile oluşturulmuş oktatonik diziler

**Şekil 8. (I. Bölüm)** Mi ve mi bemol notaları üzerine kurulu sentetik ve oktatonik diziler

**Şekil 9. (I. Bölüm)** Oktatonik sıralanış ve Mi bemol notası üzerine kurulu sentetik dizi

**Şekil 10. (I. Bölüm)** Fa notası üzerine kurulu heksatonik ve Fa diyez notası üzerine kurulu genişletilmiş heksatonik dizi

**Şekil 11. (I. Bölüm)** Re ve Re diyez noataları üzerine kurulu sentetik diziler

**Şekil 12. (I. Bölüm)** Fa ve Fa diyez notaları üzerine kurulu sentetik diziler

**Şekil 13. (I. Bölüm)** Fa ve Sol notaları üzerine kurulu sentetik dizi

**Şekil 14. (I. Bölüm)** İç içe geçirilmiş Mi ve Mi bemol notaları üzerine kurulu sentetik diziler

**Şekil 15. (I. Bölüm)** Dizilerin başlangıç seslerinin aralıksal ilişkileri

**Şekil 16. (I. Bölüm)** Genel olarak duyurulan dizilerin başlangıç sesleri

**Şekil 17. (I. Bölüm)** Ionian, Aeolian, Augmented diziler

**Şekil 18. A-B (I. Bölüm)** Diziye uyumlu ve uyumsuz sesler (İlk 51 ölçü)

**Şekil 19. (I. Bölüm)** Çıkıcı karakterdeki figürün belli atlamalar ile sürekli ilerleyişi

**Şekil 20. (I. Bölüm)** (a) figürünün genişletilmesi

**Şekil 21. (I. Bölüm)** (b) figürü ile dizisel figürdeki atlamalar

**Şekil 22. (I. Bölüm)** Dizisel figürdeki 8'li atlamalar

**Şekil 23. (I. Bölüm)** Dizisel çıkıcı figürün 5'li, 6'lı, 7'li ve +8'li atlamaları

**Şekil 24. (I. Bölüm)** Dizisel çıkıcı figürün kadansa benzer bas hareketleri

**Şekil 25. (I. Bölüm)** I. bölüm II. kesit figür analizi

**Şekil 26. (I. Bölüm)** Figür analizi

**Şekil 27. (I. Bölüm)** İnici (a) ve atlamalı (b) figürlerindeki akorlar arası aralık ilişkisi

**Şekil 28. (I. Bölüm)** Akorsal figür ile dizisel figür arasındaki yabancı sesler

**Şekil 29. (I. Bölüm)** Mediyantik armoni

**Şekil 30. A-B (I. Bölüm)** İki farklı üç sesli akorların iç içe kullanımları
**Şekil 31. (I. Bölüm)** Akorlardaki dikey ve yatay üçlü akrabalıklar
**Şekil 32. (I. Bölüm)** I. bölüm III. kesitteki dizisel figür analizi
**Şekil 33. (I. Bölüm)** Dizisel figür analizi
**Şekil 34. (I. Bölüm)** I. bölüm IV. kesitteki bas figür analizi
**Şekil 35. (I. Bölüm)** IV. kesit sonu Fa minör akoru
**Şekil 36. (I. Bölüm)** I. bölüm V. kesit, bas hattaki başlangıç figürüne geri dönüş
**Şekil 37. (I. Bölüm)** I. bölüm VI. kesitteki bas figür
**Şekil 38. (I. Bölüm)** Bas figürü destekleyen diğer bas partiler
**Şekil 39. (I. Bölüm)** Polikordal yapı
**Şekil 40. (I. Bölüm)** Figürdeki iki merkezli yapı
**Şekil 41. (I. Bölüm)** Figürü destekleyici perküsyon gurubu
**Şekil 42. (I. Bölüm)** Kesitlerdeki figür çeşitlemeleri
**Şekil 43. (I. Bölüm)** Hafif komalı renk oluşumu
**Şekil 44. (II. Bölüm)** Başlangıç figüründeki napoliten etki
**Şekil 45. (II. Bölüm)** 140. ölçüde üst partide gelen yeni figür
**Şekil 46. (II. Bölüm)** Figür eşliğindeki Si-fa tritonu
**Şekil 47. (II. Bölüm)** II. bölüm II. kesitteki figürler
**Şekil 48. (II. Bölüm)** Makamsal kesitteki figür
**Şekil 49. (II. Bölüm)** Nim sofyan usulü
**Şekil 50. (II. Bölüm)** Makamsal kesitin eşlik partisindeki usulü
**Şekil 51. (II. Bölüm)** Saba dizisi
**Şekil 52. (II. Bölüm)** La bemol notası üzerine saba dizisi
**Şekil 53. (II. Bölüm)** Makamsal figürün La bemol saba dörtlüsüne düzenlenmiş hali
**Şekil 54. (II. Bölüm)** Figürde saba dörtlüsüne eklenen uşşak dörtlüsü
**Şekil 55. (II. Bölüm)** Figürün farklı birim zamanlarda taklitli getirilişi ile saba ve uşşak kesitlerinin IV. dereceleri arasındaki kromatik çakışmanın disonans etkisi
**Şekil 56. (II. Bölüm)** Makamsal eşlikteki Emaj7 akoru
**Şekil 57. (II. Bölüm)** Makamsal eşlikteki Gmaj7 ajoru
**Şekil 58. (II. Bölüm)** I-III bağlanışı
**Şekil 59. (II. Bölüm)** Hüseyni makamı dizisi
**Şekil 60. (II. Bölüm)** Durucu ve yürüyücü seslerin oluşturduğu tonik-dominant akorları
**Şekil 61. (II. Bölüm)** Durucu ve yürüyücü akorların 4'lü sıralanışı

**Şekil 62. (II. Bölüm)** Basit ve bileşik makamlar arasındaki farklar
**Şekil 63. (II. Bölüm)** Saba I. derece akorunda kullanılabilecek sesler
**Şekil 64. (II. Bölüm)** Makamsal eşlikteki akorlar arasındaki majör uzak üçlü akrabalık ilişkisi
**Şekil 65. (III. Bölüm)** (a) figürü
**Şekil 66. (III. Bölüm)** (b) figürü
**Şekil 67. (III. Bölüm)** (b) figüründeki disonans katman
**Şekil 68. (III. Bölüm)** (a) ve (b) figürleri arasındaki diyalog
**Şekil 69. (III. Bölüm)** Figürlerde kullanılan Do-Sol beşlisi arasındaki kromatik perdeler
**Şekil 70. (III. Bölüm)** Bas partisindeki figür
**Şekil 71. (III. Bölüm)** Perde değişimi ile figürdeki aralıksal genişleme
**Şekil 72. (III. Bölüm)** Tritonun Fa diyez perdesini destekleyen flütteki vurgu ve flütte küçük 2'li ilerletilmiş kesit
**Şekil 73. (III. Bölüm)** (a) ve (b) figürlerinin en pes ve en tiz perdeleri arasındaki artık beşli aralığı
**Şekil 74. (III. Bölüm)** (b) figüründe sol diyeze karşı sol natürel ile oluşturulan disonans yapı
**Şekil 75. (III. Bölüm)** 263. ölçüdeki genişletilmiş (b) figürü
**Şekil 76. (III. Bölüm)** Bas hattın kesit boyunca ki hareketi
**Şekil 77. (III. Bölüm)** 284. ölçüde tekrar gelen makamsal kesitin eşliğindeki onaltılık nota bölünmeleri
**Şekil 78. (III. Bölüm)** Makamsal figür katmanlarındaki disonans çakışma
**Şekil 79. (III. Bölüm)** Makamsal figürlerin taklitli getirilişinde oluşan geniş katman
**Şekil 80. (III. Bölüm)** 312. ölçüden itibaren gelen bas figür
**Şekil 81. (III. Bölüm)** 314. ölçüden itibaren gelen akorsal figür kesitleri
**Şekil 82. (III. Bölüm)** Tahta üflemelilerde 314. ölçüde ara zamanlara gelen disonans hatlar
**Şekil 83. (III. Bölüm)** Tiz hattaki figürün zamandan soyutlanmış perdesel hareket indirgemesi
**Şekil 84. (III. Bölüm)** 323. ölçüden itibaren gelen vurmalı çalgılar partisi
**Şekil 85. (IV. Bölüm)** Çıkıcı figür ile eserin başlangıç figürünün karşılaştırılması
**Şekil 86. (IV. Bölüm)** Çıkıcı figür analizi
**Şekil 87. (IV. Bölüm)** İnici figür analizi
**Şekil 88. (IV. Bölüm)** Çıkıcı ve inici figürler arasındaki ortak üçüncü derece ilişkisi
**Şekil 89. (IV. Bölüm)** Figür ve eşlik arasındaki politonal yapı
**Şekil 90. (IV. Bölüm)** Çıkıcı ve inici figürlerin kromatik perde indirgemesi

**Şekil 91. (IV. Bölüm)** İkinci figürsel katman ve iki katman arasındaki aralık ilişkisi
**Şekil 92. (IV. Bölüm)** 2. geliş
**Şekil 93. (IV. Bölüm)** 3. geliş
**Şekil 94. (IV. Bölüm)** 4. geliş
**Şekil 95. (IV. Bölüm)** 5. geliş
**Şekil 96-97 (IV. Bölüm)** Figür ile ton merkezi arasındaki diziye yabancı sesler
**Şekil 98. (IV. Bölüm)** 6, 7 ve 8. gelişlerdeki figürlerin birim zaman örgütlenmeleri
**Şekil 99. (IV. Bölüm)** 9. geliş
**Şekil 100. (IV. Bölüm)** 9, 10, 11 ve 12. gelişler
**Şekil 101. (IV. Bölüm)** 6, 7 ve 8. gelişlerdeki ton merkezine karşı yabancı sesler
**Şekil 102. (IV. Bölüm)** 9, 10, 11 ve 12. gelişlerin içindeki yabancı sesler
**Şekil 103. (IV. Bölüm)** 392. ölçüde gelen Do diyez pedal sesi
**Şekil 104. (IV. Bölüm)** 392. ölçüde gelen yeni figür
**Şekil 105. (IV. Bölüm)** Figürün en geniş aralık içerisinde kullanılan bütün kromatik perdeler
**Şekil 106. (IV. Bölüm)** Figürün 2. gelişi
**Şekil 107. (IV. Bölüm)** Figürün üçlü aralıklar ile oluşturulmuş akor yapıları
**Şekil 108. (IV. Bölüm)** Makamsal durak perdesinin yeni figürde duyurulması
**Şekil 109. (IV. Bölüm)** Do diyez minöre karşı figürdeki yabancı sesler
**Şekil 110. (IV. Bölüm)** Akorların kademesel olarak değişen birim zamanlardaki gelişleri
**Şekil 111 A-B. (IV. Bölüm)** Kullanılan akorlar ve akor seslerinin 12 perdeyi kapsaması
**Şekil 112. (IV. Bölüm)** 11'lemeler ile çıkıcı ve inici karakterde gelen Fa aeolian dizisi
**Şekil 113. (IV. Bölüm)** Fonksiyonel akor bağlantıları ve dereceler arası üçlü ilişkiler
**Şekil 114. (IV. Bölüm)** 430. ölçüde bölüm başlangıcındaki figürün tekrar gelişi
**Şekil 115. (IV. Bölüm)** Figür analizi
**Şekil 116. (IV. Bölüm)** Figüre karşı ikinci figürsel katman
**Şekil 117. (IV. Bölüm)** İki katmandaki figürler arasındaki aralık ilişkisi
**Şekil 118. (IV. Bölüm)** Figürde, Mi-Si tam beşli aralığı içinde kullanılan kromatik perdeler
**Şekil 119. (IV. Bölüm)** Figürün 2. gelişi
**Şekil 120. (IV. Bölüm)** 3. geliş
**Şekil 121. (IV. Bölüm)** 4. geliş
**Şekil 122. (IV. Bölüm)** 5. geliş
**Şekil 123. (IV. Bölüm)** 11'lemeler ile çıkıcı ve inici karakterde gelen Mi aeolian dizisi
**Şekil 124. (IV. Bölüm)** 446. ölçüden itibaren bölümdeki bütün katmanların bir araya gelmesi

**Şekil 125. (IV. Bölüm)** 446. ölçüde gelen figür analizi
**Şekil 126. (IV. Bölüm)** 465 ve 468. ölçülerde gelen figürlerin analizi
**Şekil 127. A-B (IV. Bölüm)** 431 ve 469. ölçüler arasında gelen figürlerin Mi eolik minör dizisine yabancı sesleri
**Şekil 128. (IV. Bölüm)** 472. ölçüde gelen vurmalı çalgılar gurubu
**Şekil 129. (V. Bölüm)** Kadifeden kesesi (Uşşak Rumeli türküsü)
**Şekil 130. (V. Bölüm)** Uşşak makamı dizisi
**Şekil 131. (V. Bölüm)** Hüseyni aşiran uşşak dizisi
**Şekil 132. (V. Bölüm)** Temanın katmanlar arası farklı birim zamanlardaki getirilişi
**Şekil 133. (V. Bölüm)** Temanın contrabasson partisindeki getirilişi
**Şekil 134. (V. Bölüm)** Eşlik partisi
**Şekil 135. (V. Bölüm)** Eşlikte Mi-Si beşli aralığı içinde kullanılan perdeler
**Şekil 136. (V. Bölüm)** Eşlikteki figürsel yapı
**Şekil 137. (V. Bölüm)** Vurmalılar gurubundaki ritmik yapı
**Şekil 138. (VI. Bölüm)** Bölümün başlangıç figürü
**Şekil 139. (VI. Bölüm)** Figürde tekrarlanan sıralı perde kümeleri
**Şekil 140. (VI. Bölüm)** Tiz perdelerdeki vurgulu akorların perde ilişkisi
**Şekil 141. (VI. Bölüm)** Vurmalı çalgılar gurubundaki ritmik karakter
**Şekil 142. (VI. Bölüm)** Kesitler arası kromatik geçiş
**Şekil 143. (VI. Bölüm)** 529. ölçüde tiz perdelerde gelen vurgulu notalar
**Şekil 144. (VI. Bölüm)** 2. kesitin eşlikteki merkez tonu Sol diyez minör
**Şekil 145. (VI. Bölüm)** 531. ölçüdeki yeni figür
**Şekil 146. (VI. Bölüm)** Figür ve aynı anda duyurulan figürün küçük ikili aşağıya transpozeli hali
**Şekil 147. (VI. Bölüm)** Figürler arası soru cevap alanı
**Şekil 148. (VI. Bölüm)** 539. ölçüde köprü görevi gören arpejli yapı
**Şekil 149. (VI. Bölüm)** Arpejli yapının senkron dışı katmanlara dağılımı
**Şekil 150. (VI. Bölüm)** 542. ölçüde bas partide gelen figür
**Şekil 151. (VI. Bölüm)** Eşlikteki Sol minör akoru
**Şekil 152. (VI. Bölüm)** Tiz perdelerdeki Mi vurgusu
**Şekil 153. (VI. Bölüm)** 2. kez gelen bas patisindeki figür, Sol eolik minör dizisi
**Şekil 154. (VI. Bölüm)** Eşlikteki Fa diyez minör akoru
**Şekil 155. (VI. Bölüm)** Figürü oluşturan Do doryen altılısı ve sentetik dizi

**Şekil 156. (VI. Bölüm)** Senkron dışılık yaratan figürün katmanlara dağılımı
**Şekil 157. (VI. Bölüm)** Figür ile eşlik arasındaki disonans ses çakışmaları
**Şekil 158. (VI. Bölüm)** Eşlikteki Fa minör akor ve köprü arpejli yapı
**Şekil 159. (VI. Bölüm)** Eşlikteki Mi minör akoru ve bas partideki figür
**Şekil 160. (VI. Bölüm)** 591. ölçüde gelen yeni figür
**Şekil 161. (VI. Bölüm)** Figürün küçük ikili aralıklar oluşturulacak şekilde disonans ses çakışmalarını gösteren piyano indirgemesi
**Şekil 162. (VI. Bölüm)** Figürün farklı birim zaman örgütlenmesi ile oluşturulmuş tınısal doku
**Şekil 163. (VI. Bölüm)** Polikordal akor blokları
**Şekil 164. (VI. Bölüm)** Üç sesli akor indirgemesi
**Şekil 165. (VI. Bölüm)** Akorlar arası yatay ve dikey üçlü aralık ilişkileri
**Şekil 166. (VI. Bölüm)** Dörtlü armoni duyuşuna neden olan akor sesleri sıralanışı
**Şekil 167. (VI. Bölüm)** 617. ölçüde gelen vurmalı çalgılar gurubu
**Şekil 168. (VI. Bölüm)** Akor bloklarının küçük ikili tiz perdeye transpozeli hali
**Şekil 169. (VI. Bölüm)** Akorlar arasındaki üçlü aralık ilişkileri
**Şekil 170. (VII. Bölüm)** Figür analizi ve Lidyen dizisi
**Şekil 171. (VII. Bölüm)** Bas partideki eşlik (I-V)
**Şekil 172. (VII. Bölüm)** Tiz ve bastaki figürler arasındaki diyalog
**Şekil 173. (VII. Bölüm)** Figürün başlangıç ve bitiş perdeleri arasındaki üçlü aralık ilişkisi
**Şekil 174. (VII. Bölüm)** La ve Sol diyez perdeleri üzerine kurulu Lidyen figürü nün aynı anda duyurulması
**Şekil 175. (VII. Bölüm)** Figürün ilk gelişindeki senkoplu ve karşı zamanlı yapı ve ikinci gelişindeki senkopsuz yapı
**Şekil 176. (VII. Bölüm)** Tiz ve bas partilerdeki figürler arasındaki senkoplu ve senkopsuz ilişkiler
**Şekil 177. (VII. Bölüm)** Mi perdesi vurgusu ve figür kesiti ile bölüm sonu
**Şekil 178. (VIII. Bölüm)** Bölüm başlangıcındaki figürün piyano indirgemesi
**Şekil 179. (VIII. Bölüm)** Si bemol eolik minör dizisindeki I ve VI derece vurgusu
**Şekil 180. (VIII. Bölüm)** Ritmik bir kontrast birim zaman örgütlenmesi
**Şekil 181. (VIII. Bölüm)** Figürün içindeki eşlikteki diziye yabancı sesler
**Şekil 182. (VIII. Bölüm)** Kromatize edilmiş Si bemol eolik minör dizisi
**Şekil 183. (VIII. Bölüm)** Bas hattaki eşliğin La eolik minöre gelmesi
**Şekil 184. (VIII. Bölüm)** Bas hattaki eşliğin Sol diyez eolik minöre gelmesi

**Şekil 185. (VIII. Bölüm)** Bas hattaki eşliğin Sol eolik minöre gelmesi ve makamsal figür kesitleri
**Şekil 186. (VIII. Bölüm)** 718. ölçüde figürün piyano indirgemesi
**Şekil 187. (VIII. Bölüm)** Dizi içerisindeki Si bemol vurgusu
**Şekil 188. (VIII. Bölüm)** Akorlar ile dizi arasındaki yabancı sesler
**Şekil 189. (VIII. Bölüm)** Re minör akoruna karşı Mi bemol minör vurgusu
**Şekil 190. (VIII. Bölüm)** Polikordal yapı
**Şekil 191. (VIII. Bölüm)** Dördüncü bölüm figürü
**Şekil 192. (VIII. Bölüm)** Figür seslerine karşı eşlikteki çift sesler ile oluşan akorlar
**Şekil 193. (VIII. Bölüm)** Figürün 2. duyuruluşu
**Şekil 194. (VIII. Bölüm)** Figürün 3. duyuruluşu
**Şekil 195. (VIII. Bölüm)** Final, polikordal yapı

**Tablo 1.** İlk 51 ölçünün gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 2.** 51-65 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 3.** 98-109 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 4.** 352-370 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 5.** 352-391 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 6.** 392-398 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 7.** 431-469 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 8.** 693-717 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 9.** 718-740 arası gerilim çözülüm grafiği
**Tablo 10** I. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 11.** II. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 12.** III. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 13.** IV. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 14.** V. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 15.** VI. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 16.** VII. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 17.** VIII. bölüm dinamik grafiği
**Tablo 18.** Tempo grafiği

**Grakik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.** I.bölüm orkestrasyon grafiği
**Grakik 8, 9, 10, 11.** II.bölüm orkestrasyon grafiği
**Grakik 12, 13, 14, 15, 16, 17.** III.bölüm orkestrasyon grafiği
**Grakik 18, 19, 20, 21, 22, 23.** IV.bölüm orkestrasyon grafiği
**Grakik 24.** V.bölüm orkestrasyon grafiği
**Grakik 25, 26, 27, 28, 29, 30.** VI.bölüm orkestrasyon grafiği
**Grakik 31, 32.** VII.bölüm orkestrasyon grafiği
**Grakik 33, 34, 35.** VIII.bölüm orkestrasyon grafiği

# 1. BÖLÜM

## 1.1 Problem

Araştırmamızın ana problemi şu şekilde kurulmuştur:

Beşinci kuşak bestecilerimizden Kamran İnce, "Viyana Kuşatması" adlı 3. senfonisinde ne gibi kompozisyon teknikleri kullanmıştır, bestecilik anlayışı nasıldır ve çok kültürlülük ögeleri nelerdir?

## 1.2 Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı;

Kamran İnce'nin 3. senfonisinin kompozisyon teknikleri ile ayrıntılı analizinin yapılması ve çok kültürlülük ögelerinin tespit edilmesidir. Kamran İnce'nin tespit edilen bu çok kültürlülük ögelerini nasıl kullandığının ve bestecilik anlayışının incelenmesi ile başka araştırmacılara ve bestecilere kaynak olması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda "post modern müzik"[1] kavramının da açıklanması hedeflenmektedir.

Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Hangi müzik materyallerini kullanmıştır?

2. Bu materyalleri nasıl kullanmıştır?

3. Melodi ve ritimde kullandığı sistemler ve teknikler nelerdir?

4. Kullandığı armoniler ve armoni anlayışları nelerdir?

[1] Postmodern müzik, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı olarak incelenecektir.

5. Müzik dinamiklerini nasıl bir yoğunlukta kullanmıştır?

6. Eserdeki tempo dağılımı nasıldır?

7. Orkestralama anlayışı nasıldır?

8. Bütün bu parametreler müzikal ifadecilikte nasıl kullanılmıştır?

9. Kamran İnce'nin bestecilik anlayışı nedir?

10. Eserdeki çok kültürlülük ögeleri nelerdir ve nasıl kullanılmışlardır?

## 1.3 Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Kamran İnce'nin müzikal dilinin ve kullandığı tekniklerin kavranması, farklı kültürel yapıları müziğinde nasıl kullandığının tespiti ile gelecek kuşak bestecilerinin kompozisyon çalışmalarına ışık tutması açısından önemlidir.

## 1.4 Varsayımlar

Bu çalışmada;

1. Başvurulan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,

2. Besteci ile yapılan görüşmelerde elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı ve bilgisine başvurulan kişinin alanında uzman olduğu,

3. Kaynaklardan elde edilen bilgilerin gerçekleri yansıttığı,

5. Belirlenen eserin özgün olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

## 1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırmada Kamran İnce'nin yayınlanmış parçaları arasından "Viyana Kuşatması" adlı 3. senfoni seçilerek analizi yapılmıştır, bunun dışındaki parçalar araştırmanın dışında tutulmuştur.

## 1.6 Evren

Araştırmanın evrenini Kamran İnce'nin bütün senfonileri oluşturmaktadır.

## 1.7 Örneklem

Bu araştırmanın örneklemi çalışma evreninden seçilmiş Kamran İnce'nin "Viyana Kuşatması" adlı 3. senfonisidir.

## 1.8 Araştırmanın Yöntemi

Eser analizinde kompozisyon tekniklerinden ve Kamran İnce'nin kendisi ile yapılan görüşmelerden yola çıkılarak araştırma yöntemi oluşturulmuştur.

## 1.9 Verilerin Toplanması

Bu araştırmada Kamran İnce'nin hayatı ve bestecilik anlayışı ile ilgili yayınlanmış kaynaklardan ve kendisi ile yapılan görüşmelerde elde edilen bilgilerden yararlanılmıştır.

## 1.10 Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

- Araştırmada öncelikle postmodern müzik ve çok kültürlülük hakkında genel bilgiler verilmiştir.

- Daha sonraki bölümde Kamran İnce'nin yaşamı ve bestecilik anlayışı ile ilgili konulara değinilmiştir. Burada besteci ile yapılan görüşmeler önemli veriler ortaya koymaktadır.

- Bu bölümden sonra eserin künyesine ve eserin ayrıntılı analizine yer verilmiştir. Burada eser melodik, ritmik, armonik, ve besteci ile yapılan görüşmeler çerçevesinde müzikal ifadecilik kapsamında incelenmiştir.

- 4. bölümde eserin dinamik, tempo, form ve orkestrasyon analizleri yapılmıştır. Dinamik ve tempo analizleri tablolar eşliğinde, orkestrasyon analizi ise grafik yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Bu yöntemde katmanlar farklı renkler ile gösterilmiş ve ortaya çıkan grafikteki renk dağılımlarının verileri sonucunda katlamalar belirlenmiş ve bu katlamalar ile dinamikler arasındaki ilişkiler incelenmiştir.

# 2. BÖLÜM

## MÜZİKTE POSTMODERNİZM VE ÇOK KÜLTÜRLÜLÜK

### 2.1 Müzikte Postmodernizm

Postmodernizm, "modernizmin gönderme yaptığı seçkinci/biçimci/elitist estetik anlayışın" XX. yüzyılın sonlarına doğru kalıplarını kırarak çoğulculaşması-popülistleşmesi sürecidir (Ünal, 2004:12). Postmodern kelimesi Avrupa'da ilk olarak "çağdaş Fransız düşünürü Jean-François Lyotard" tarafından yazılan, 1979 tarihli *La condition post-moderne* (Postmodern durum) adlı kitapda geçer ve daha sonra kullanımı yaygınlaşır. Lyotard, kitabında bu terimin çok daha öncesinde (1930'lu yıllarda) Amerika'daki sosyolog ve eleştirmenlerin yazılarında sık sık geçtiğini söyler. Lyotard'ın kitabı konuyu evrensel bir boyuta taşımış ve başka alanlara sürüklemiştir (Chevassus, 2002: 11-12).

> "Postmodernlik terimi birçok çelişkili anlam taşımaktadır. Önce , Lyotard bunu modernliğin geldiği en uç nokta diye tanımlar(…)Postmodern "mutlaka modernin bir parçasıdır", buna göre de "postmodernlik modernliğin sona erdiği an değil, onun doğuş anıdır" diyor. Daha yaygın olan ikinci anlam ise, postmodernliği, miras kabul edilen geleneğe genel bir dönüş ve böylece modernliğe bir karşı çıkış olarak kabul eder. "(Chevassus, 2002:12).

Modern akımın içindeki *ekspresyonizm*[2] ve *fütürizm*[3] akımlarının etkisi ile sürekli bir yeniyi arayış çabaları ortaya çıkmıştır. Müzikte I. dünya savaşı döneminde ortaya çıkan

[2] **Ekspresyonizm (Dışavurumculuk):** Doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımıdır. Politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya'da pozitivizm, naturalizm ve empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmıştır. İkinci Viyana ekolü bestecilerinden Arnold Schoenberg ile öğrencileri Anton Webern ve Alban Berg bu akımın temsilcilerindendir.

[3] **Fütürizm(Gelecekçilik):** 20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Evrenin bir değişim ile var olduğunu düşünür. Geçmişe dayalı tüm akımları, sanat kuramlarını yok saymaktadır. İç dünyanın değil görünen dünyanın aktarılması gerektiğini, görünen dünyanın da teknolojinin insan hayatında yarattığı değişimin kendisi olduğunu savunur.

atonal (ton merkezi olmayan) yapı ve devamında II. dünya savaşı sonrası her şeye yeniden başlama anlayışının ardından gelen serialism (diziselcilik) ve modernliğin ileri noktası olan, kabul edilmiş normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinen avangart durum postmodernliğin dayanak noktalarını oluşturmuştur.

Öncelikle, tonalitenin yerini ton dışılık almıştır. Daha sonra bu durum bir sistem içerisine oturtularak 12 ton sistemi oluşturulmuştur. Tonalite hissi, yani bir notanın egemenliğinin ortadan kaldırılıp notalara bağımsızlığını vermek için oluşturulan 12 notalı dizi fikrinden yola çıkılarak, müziğin diğer parametreleri olan ritim, dinamik ve artikülasyon gibi başka bileşenleri de benzer şekilde düzenlenmiştir. Diziselcilik ve bütünsel diziselcilik (total serialism) bu şekilde oluşmuştur. Bütün bu süreç tını kavramı üstünde yoğunlaşmaya kadar gitmiştir ve yeni tını arayışları ortaya çıkmıştır.

> "(…)Avangardın varmak istediği nokta sonuna kadar gitmek, bir biçimin bir materyalin bize sunduğu olanakları sonuna kadar sürdürmektir, ta ki suskuyla karşılaşıncaya kadar: Örnekse Cage'nin çok bilinen 4'33''ü[4] (bütün çalgılar için tacet), 1952 tarihlidir. Modernliğin düşünce bağlamlarındaki çıkış noktası bir çeşit "olanaksız yazıların dil ötesi vardıkları nokta"(U. Eco) oldu; bunlar sonunda yapıtın yerini tutar oldular(…)"(Chevassus, 2002:24).

Soyutlanan müzikal bileşenlerin oluşturduğu karmaşık yapı nedeni ile müziğin anlaşılması ve takip edilmesi oldukça güç bir hale gelmiştir. Bu tarihsel çizgi içerisinde, ezgi ve armoni gibi müziğin temel yapı taşları tamamen yok olmuş, avangart müzik savunduğu estetik değerlerle birlikte dar bir alana sıkışmıştır. Tarihsel gelişim anlayışı ve mutlak yenilik fikri bu çizgiyi bir tükenişe götürmüştür. Sadece estetik açıdan değil hitap ettiği dinleyici açısından da zorluklarla karşılaşmış ve yalnızlaşmıştır. Potmodernizm, bu noktada zorlayıcı görüşlerin sonu, yani yasaların sonu olarak algılanabilir. Bu bağlamda müzikte postmodernizm, bir yönüyle anlaşılabilirlik talebiyle de oluşmaktadır.

[4] **4'33":** John Cage tarafından 1952 yılında bestelenmiş, üç bölümden oluşan müzik yapıtı. Herhangi bir enstrüman (veya enstrüman grubu) için yazılmış olup partisyonda müzisyenlerin üç bölüm boyunca enstrümanlarını hiç çalmamaları gerektiği belirtilmektedir. Yapıt, genellikle "dört dakika otuz üç saniyelik sessizlik" olarak algılansa da, aslında süresi boyunca dinleyicisinin çevreden aldığı seslerden oluşmaktadır. 4'33" zamanla Cage'in en çok tanınan ve en tartışmalı çalışması haline geldi. Parçada birinci bölüm otuz saniye, ikinci bölüm iki dakika yirmi üç saniye, üçüncü bölüm ise bir dakika kırk saniyedir.

Anlaşılabilirlik tavrıyla, tonalite başta olmak üzere müziğin soyutlanan tüm bileşenleriyle barışma sürecidir postmodernizm. Dinleyiciyi her seferinde yeni bir şokla karşılaştıran avangart akımın karşısında dinleyiciyi şaşırtmak yerine onu içine almayı tercih eden bir tutumdur aynı zamanda (Demirel, 2013: 3-4).

Amerikalı besteci ve müzik teorisyeni Jonathan D. Kramer (1942-2004) 1996 yılında Indiana Theory Review dergisinde yayınlanan Postmodern Concepts of Musical Times isimli makalesinde postmodern müziğin özelliklerini 14 madde ile ortaya koymuştur.

1. Modernizmin basit bir yadsınması ya da devamı değildir, fakat ikisinin de özelliklerini taşır.

2. Bir seviyede ve şekilde alaycıdır.

3. Geçmiş ile bu günün yöntemleri arasındaki sınırlara saygı göstermez.

4. "Alt kültür" ve "üst kültür" stilleri arasındaki bariyerleri kırmanın yöntemlerini arar.

5. Çoğunlukla sorgulanmadan kabul gören, yapısal bütünlük değerini hafife alır.

6. "Popülist" ve "elitist" değerler arasındaki ayrımı kabul etmeyi reddeder.

7. Bütüncül formlardan sakınır (örneğin bir eserin bütününün tamamen tonal, dizisel ya da önceden belirlenmiş bir biçimin içinde olmasına izin vermez).

8. Birçok kültür ve geleneklerden referanslar ve alıntılar içerir.

9. Çelişki ve ayrıklıkları benimser.

10. İkili zıtlıklara şüpheli yaklaşır.

11. Süreksizlik ve parçalanmışlıklar içerir.

12. Eklektisizm ve çoğulculuğu kapsar.

13. Çoklu zamansallık ve çoklu anlamlar sunar.

14. Partisyonda olduğundan çok, dinleyiciye anlaşılabilir bir yapı ve anlam sunar (1996: 21-22).

14 maddelik bu kapsam Kramer'in öznel fikirlerini ifade etse de, 1960'lardan bugünlere karşılaştığımız müzik üretiminde genel bir çerçeve çizmek açısından belirleyici olabileceğini söyleyebiliriz.

Beatrice Ramaut Chevassus'un yazdığı, çevirisini İlhan Usmanbaş'ın yaptığı Müzikte Postmodernlik isimli kitapta postmodern müziğin özelliklerini yansıtan besteleme tekniklerini 6 maddede sıralamıştır.

> **1. Ezginin Öncülüğü:** Modernizm noktalardan oluşan bir ses ortamı oluşturmuştu. Bütün bu parametrelerin (ses yükseklik/alçaklığı, süreler ve gürlükler) dizisel şablonlar ile oluşturulması müzik yapıtlarında büyük bir parçalanmışlık duygusu yaratıyordu. Elbette ki tema yoktu; dizisel yöntem, çeşitleme düşüncesi üzerine kurulmuş bile olsa tekrarlanan parçacıklar duyulmuyordu; gene de bir parça içinde kuruluş gereği tekrarlanan kesitlerle küçük figürlerin tekrarlarını aynı tutmamak gerekir. Webern'den gelmiş organik bir kesitin tekrarlanması, bir dizi içindeki simetrik tekrarlar, Boulez'in İzomorfizm yaratan dizisel katlamalarında görüldüğü gibi tekrarlar, duyuluşta fark edilmeyen tekrarlardır. Oysa post-modernliğin getirmek istediği şeylerden biri duyuş için geçerli olabilecek figür tekrarlarını dinleyiciye nirengi noktaları olarak duyurmak, parçanın oluşum biçimini izletmektir. Ezgiye geri dönüş, vurguların yerini tutacak gibi ezgide bir sesin tekrarı, dahası tonal olana, modaliteye geri dönüş, duyuşun basamaklarından biridir...
>
> **2. Tekrarlama, Minimalizm:** 1960'larda müzik estetiği konusundaki sorunlar iki başlık altında ele anıyordu: Sadelik, karmaşıklık. Bu iki karşıt terim birbiriyle cebelleşir. Minimalizm bunlardan ilkini temsil eder...Bir avangard hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden bugün bir postminimalizmden bile söz edilebilir. Çünkü yeterince zaman geçmiştir. Minimalizm ilk doğduğu yıllarda bir avangard hareketti. O çağdaki geçerli ve hüküm süren dizisel anlayışa karşı bir öncü hareket olarak ortaya çıkmıştı. Tekrar müziği, ayrı bir ad taşımakla birlikte bir minimalist müziktir...Tekrar müziği dizisel müziklerin en uzağında olanıdır kuşkusuz, çünkü dizisellerde yeniden duyuruş en azından hiçbir biçimde fark edilmemelidir...Tekrar müziği bir bakıma dizisel müziğin tam karşıtıdır; çünkü dizisel müzikte dizi dışında hiçbir şey tekrar etmez ve tekrar duyulmaz...Tekrar müziğinde ve minimalist müzikte duyuluş en ön plandadır; gerçekleştirilen en ufak değişikliğin amacı da

> bunların duyuşumuza yansımasını sağlamaktır. Kullanılan materyalin küçük değişimleri de genelde her seferinde parametrelerin sadece birinde olur: Bir ritmik gözenenin yavaş değişimi, ses yüksekliğinin değişimi, iki ostinati'nin yavaş yavaş birbirinden uzaklaşması, olaya bir ezgisel elemanın katılmı gibi. Müzikler ayrı ayrı kesitlerden oluşur; bir kesitin içinde yapılabilecek şeyler tükendikten sonra öbürüne geçilir. Yeni kesitte başka bir armoni, başka çalgısal topluluklar kullanılır. Salt tekrar ilkesi üzerine kurulu müzik 60'lar süresince kısa bir dönem yaşadı...Minimalist müzik manyetik bant tekniklerinin sunduğu olanaklar ile gelişti: İki kaydın yavaş yavaş kaydırılması, seslerin uzatılması, kısaltılması, üst üste getirmeler. Bu biraz kontrpuanı anımsatmakta...70'li yıllarda minimalist müzik büyük bir üretim ivmesi kazandı ve pek çok plak çıktı. Bu ilginin nedeni klasik müzik dinleyicileri kadar popüler müzik dinleyicilerinin de kendilerine yakın ritmik ve armonik açımlamalar bulmaları ve çabuk iletişim kurabilmeleriydi. Tekrar müziği bu dönemdeki gelişmesinde artık eski sıkıcı tekrarlar dünyasından çıkmış, tını değişimleri, ritim ve ses alanı değişimleriyle daha çekici bir hale gelmişti...Minimalist müzikte ritim ön plandadır, her ne kadar zaman kavramının dışına çıkıldığı öne sürülse de...Reich[5] "Önce ritim vardı" demiştir; bu ritim yücelticidir, kendinden geçiricidir, yaşamın nabzı gibidir...Avrupa'da Amerikan minimalist müziğin yerleşmesi başka tür müzikler aracılığıyla gelişmiştir, alıntı teknikleri gibi. Postmodern teknikler giderek çoğalmakta ve birbirleri içine girmektedir... (Chevassus, 2002: 29-38).

Geleneksel müzik kurgusunun en önemli ögelerinden biri olan dönüşüm - gelişim fikrine karşı bir görüş olan ve kimi felsefi görüşlerden kaynak bulan Minimalizm, görsel sanatlara benzer şekilde, biçimciliğe tepki olarak çıkmıştır. Müzikteki duygusal sterilliği, entelektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma amacı gütmüştür. Tarihi veya duygusal izlenimleri en aza indirgemek için melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılır, tekrarlara önem verilir. Hem bir doku tipi, hem de bu doku tipinin bir yapıtın tamamını kaplamasıyla oluşan bir tür olarak belirlenebilir (Çöloğlu, 2005: 306)

Müzikolog Maarten Beirens'ın "Avrupa minimalizmi" adlı doktora tezinde minimalizmin "bileşimler bütünü olarak açıkladığı repertuar" tanımına dikkat çekmektedir (2005: 19). Minimal müziğin iki çeşit kutbu olduğunu ileri sürmektedir; "tekrarlayan" olarak adlandırdığı (nasıl tasarlandığına bakılmadan, sürekli tekrarların olduğu minimal müziğin tüm şekilleridir) ve "indirgeyici" (indirgeyici karaktere odaklanmış her çeşit müziği içermesinden dolayı kendiliğinden "minimal" sıfatını hak etmiştir) (2005: 39). *Kyle*

[5] **Steve Reich:** (d. 1936) Minimalist müziğin ilk temsicilerinden olan Amerikalı besteci.

*Gann*[6] bu erken dönem minimalist kodu şu şekilde listelemektedir; statik harmoni, tekrar, katılma işlemi, faz kayması, değişimsel süreç, sabit ritim, statik enstrümantasyon, doğrusal dönüşüm, meta müzik, saf ayar ve batı dışı kültürün etkisi (2001: 299-302). Fakat Gann şunu da vurgulamaktadır ki; bu elementlerin hiçbiri salt minimalizme özgü değildir, birçok müzik türü için geçerlidir (Paterson, 2010: 210).

Postminimalizm, her şeyden önce minimalist bir tanıma karşılık gelmektedir. *Pincus-Witten*[7], postminimalizmden minimalizme geçmeyi "o kadar kendiliğinden devam eden bir şeydir ki bu, aynı iç güdünün bir bölümü, aynı sürecin bütünü şeklinde kabul edilebilir" olarak tanımlamaktadır (1987: 2). Bu yüzdendir ki, bireysel besteciler için belirli noktaları ne zaman fark etsek, postminimalizmin ortaya çıkması kademeli (ve bireysel odaklı) bir süreç olarak görülmektedir. Bu çoklu türel kavramsal bir alandır. Postminimalistler, postmodern zamanda minimalist müziği yeniden yorumlar ve sorgularlar (Novak, 2007: 7). Minimalizm içerisindeki belli başlı problemlere ve açmazlara tamamlayıcı bir unsur olarak ortaya çıkmıştır.

Postminimalizm muhtemelen minimal bağlamda en karışık kullanımdır. Birçok kişi için "mutlak minimal" değildir. (bu tabiki minimum minimal işlerden ve 40 yılı aşkın postminimal birçok işten ayrılmaktadır). Bu uygulama ile ilgili olarak son yıllarda var olan ayrımlara izin vermemesi sorun oluşturmaktadır. *Jonathan W. Bernard*[8], postminimalizmin bir anlama geldiğini, sonunda kesin ifadeler için kullanılabileceğini söylemekte ve bu dönemdeki tarihi perspektifinin vurgulanmasının muhtemelen daha uzun zaman aldığını ifade etmektedir. Bernard, iki kritere dayanarak daha kısıtlı bir tanımlama daha yapmaktadır; bir besteci "minimalist olarak başlayabilir ve başladığı şekilden farklı olarak yeni bir stilde besteler yapıyor olsa da makul biçimde eskiye dayanan ya da minimalizmin en bereketli dönemini terk ettikten sonra kendini geliştirmiş olabilir (bir şekilde karşı olsa da) (1993: 127-130).

[6] **Kyle Gann:** (d. 1955) Amerikalı müzik profesörü.
[7] **Robert Pincus-Witten:** (d. 1935) Amerikalı sanat tarihçisi ve eleştirmeni.
[8] **Jonathan W. Bernard:** Amerikalı müzik tarihçi ve teorisyen.

Müzikteki kullanımına göre postminimalizm, genellikle sanat müziği içinde bir meta-tür olarak tanımlanır. Yazar Kyle Gann, bu terimi daha kısıtlı bir anlamda, 1980'ler ve 1990'larda gelişen belli özelliklere sahip bir müzik türü için kullanmıştır. Bu özellikler:

1. Eser boyunca devam eden sabit bir vuruş,
2. Diatonik ton ekseninde, tonalitenin geleneksel işlevsel özelliklerinden kaçınan fakat tonal etkisi hissedilen;
3. Güçlü iniş ve çıkışları olmayan, genel olarak dinamiklerin sabit olduğu;
4. Minimalizmin tersine, belirgin veya lineer formlardan kaçınma.

Minimalistlerin kullandığı *additive* (ekleyici) ve *subtractive* (eksiltici) yöntemler postminimalizmde de ortaktır; fakat genellikle daha gizli bir şekilde kullanılır, ayrıca postminimalizm popüler ve dünya müziklerinden öğelere de içinde yer verir[9].

> **3. Yalınlık, Yeni Yalınlık, Neoromantizm:** 60'lı yıllarda sorun yalınlık ve onun karşıtı olan karmaşıklık terimleriyle oluştu. Bu hem yazının yalınlığı ya da karmaşıklığı demekti, hem yorumun, hem de dinlemenin. Müziğin zaman içinde değil, hemen anlaşılabilirliği söz konusuydu. Yalınlık fikri karşı görüşte olan bazı müzisyenler tarafından mahkum edildi; beri yandan çok da verimli bir dönem gördü ve bir bakıma postmodern tutum içinde ele alındı. Ferneyhough (İngiliz besteci, d. 1943) o zamana değin hem yazıda, hem tınıda, hem yorumda erişilmemiş bir karmaşıklığı hedef alırken başkaları böyle bir hüner gösterisi gözetmeyip neoromantik denebilecek bir anlatım müziğine yöneldiler...Wolfgang Rihm (d. 1952), *Neue Einfachheit* (yeni yalınlık) akımının temsilcisi sayılan bu besteci, müziğin akışında izlenilebilen bir çizgisel anlatıma geri dönmeyi düşünürken "Hem aydınlık, hem geçirgen olmayan, gelişigüzel ama ihtiraslı, kesinlikli ama şaşırmış bir müzik olsun istiyorum "tıpkı insanlığın kendisi gibi" diyor, *Musik für drei Streicher*'in (1977) önsözünde...Rihm, modernliğin ve postmodernliğin getirdiği bütün teknikleri öğrenmiş, yaratıcı, virtüöz, parlak bir bestecidir...Alman romantik müziğinin bir varisidir...Rihm "geleneğin dinamik kavramından" yola çıkar ve geleneğin devinimine koşut olarak ona katılmış olur. Onun anlayışına göre "gelenek sürekli devinmek zorunda olmaktır"...Yaratıyı hareket ettiren şey " müzikte özgür olmak" ama "kendine sadık" olmaktır. Bunu şöyle tanımlar: "Kendine sadık olmak bir süreçtir. Hep yeniden yeniyi yaratmaktır, yaratmada yaratılmış olanın bireysel yönüyle sürekli karşı karşıya gelerek daha öteye gitmektir." Öznellik demek ki, bestecinin iç dünyası ile ses dünyasının çeşitliliği arasındaki uzun bir monoloğun yansımasını meydana getiriyor. Kendini yeniden yaratmadır sanatın amacı. Bu yolla yepyeni bir varlık ortaya

[9] **"Postminimalism"** Wikipedia, The Free Encyclopedia. 10 Nisan 2014 <http://tr.wikipedia.org/wiki/Postminimalizm>

çıkartmış olur. "Yapıt." diyor...

**4. Alıntı, Eğretilemeli Dönüş:** Alıntı belleğimizi harekete geçirmektir; bu yol da postmodernliğin en belirgin özelliğidir; onu gözlemeninde bir yoludur. Neoklasik deyişte zaten kullanılmaktaydı ama postmodern çerçevede tümden ön plana çıkmıştır. Alıntı bir şeyi bir kez daha yazmaktır ama müzikler arasında bir değiş tokuşa dönüşür...Alıntı, kendi başına bir bütün olarak, bir öndeyiştir, başka bir yapıttan geldiği için kendi içine kapalıdır. Yinelenişi ona bir temsil niteliği verir ve yoruma davet eder. Katıldığı ortama yabancıdır. Kimi zaman çağdaş bir yazı içinde yapıştırma gibidir (bir binanın cephesine yapıştırılan bir kabartma gibi ya da tonal olmayan bir yazı içinde yer alan bir üç/beş akoru gibi); kimi zaman kendisine eşlik edecek bir çevre yaratır (binanın cephesine yerleştirilen kolonlar ya da üç/beş akoruna yeni bazı çekim noktaları yaratmak gibi). Böylece hiçbir tarihsel bağ kurmadan, bütün çeşitliliği içinde bir bütün olan geçmişle bugün arasında bir diyalog oluşur...postmodernizm birbirine uymayan ögeler arasında bir "diyalog" amaçlar...Alıntı yapılan müziklerle alıntının yapıldığı müzikler bu iki yönlülükten karşılıklı zenginleşir. Zaman akışının yönü belki tersine çevrilmemiş olur ama bir sarmala dönüşür...

**5. Kolaj;** Kolaj alıntının daha bir genişçesi olarak kullanılır, bir bakıma yazılışı yeniden yazmak gibidir; ne ki , esas müzikle alıntılanan müzik arasındaki uyuşmazlık artık söz konusu olmaz. Kolaj, modernliğin bir aracı olduğu gibi postmodernliğin de aracı olur. 1978'de Jean-Yves Bousseur yapılarına ve kullanım maksatlarına göre değişik kolaj teknikleri sıralamıştır: "Yığma-kolaj" (Cage: Manyetik bant için *Rozart Mix*, 1965), "parçalı-kolaj" (Cage'in *Imaginary Ladscape* No.5, çeşitli caz plaklarından alınmış parçaların üst üste konması, 1952); "anti-kolaj" bir bütünün sadece bir bölümünü alıp onu 'işlemek' (Kagel'in halk müziklerinden alıp yaptığı *Tactil*[10], 1970); dramatik bir amaca ulaşmak için "öyküsel kolaj", "kolaj-tanık"...

**6. Yerele Dönüş**; XIX. yy.'daki ulusal ekollerin(Çek, İspanyol...) başlattıkları hareketler nasıl o zamanki egemen Fransız, İtalyan, Alman müziklerine karşı birer tepki oluşturmuşlarsa bu günde dizisel-sonrası uluslararası müziklere karşı bir tepki hareketi başlamıştır. Ulusal dillere dönüş, tekleştirici sistemlerden uzaklaşmak kadar modernizmin temsil ettiği bireycilik ve seçkinciliği de yadsımak demektir. Yerele dönüş salt yereli kullanmak demek de değildir; sanat müziği çerçevesindeki toplulukları kullanıp yereli stilize ederek, onu yenileştirerek, ona göndermeler yaparak, onu deyim yerindeyse yerellikten uzaklaştırarak ona başvurmaktır söz konusu olan. Bu olay halk sanatı ile sanat arasındaki alışverişe benzer; ama burada asıl mesele halk sanatının daha uluslararası konuma gelmesidir, tıpkı caz sanatı ya da dünyanın bir ucundan öbürüne dolaşan bazı hafif müzik örnekleri gibi...(Chevassus, 2002: 38-51).

[10] **Tactil pour trois**, Mauricio Kagel, halk ezgilerini gürültüye dönüştürerek melodileri yok edilip yalnızca ritimlerinin algılanmasını hedeflemiştir.

Postmodernizm, müzik alanında özellikle son 50 yılda git gide daha etkin ve belirleyici bir hal almaktadır. Her ne kadar çok geniş bir alanı kapsasa da, bir davranış biçimi olarak, ayırt edici niteliklere sahiptir. Postmodern müzik, reddetmeden kapsayıcı ve kavrayıcı bir bakış açısıyla kendisinden önceki tüm müzik mirasını kucaklar. Sadece kronolojik olarak değil aynı zamanda kültürler ve türler arası iletişime de açık olan postmodern müzik, bestecilere yeni bir özgürlük alanı oluşturmuştur (Demirel, 2013: 7). Çeşitlilik, farklılık, çok-kültürlülük, çoğulculuk, eklektiklik[11] (kolaj) postmodernizmin özellikleri arasındadır (Ünal, 2004).

## 2.2. Çok Kültürlülük

Postmodernizm, siyasi, dinsel ve sosyal büyük anlatılara, felsefi evrenselciliğe ve modern sosyal teorinin tek-kültürlü toplum anlayışına meydan okur (Rosenau, 2004: 23).

> Postmodernistler bireye değil, kişiler arasındaki ilişkilere odaklanmaktadırlar. Postmodernizm farklılıklara duyarlıdır. Toplum gerçekliği tamamlanmış bir totallik değil, "hiçbiri doğası gereği diğerine üstün olmayan" çoğulluk olarak görülmektedir. Toplum, kişiler ve kültürler arasında, tamamlanması mümkün olamayan bir uzlaşma arayışı; bir diyalog sürecidir. Bu, evrensel totalliğe karşı çıkan postmodernizmin, birkaç evrensel ilkesinden biridir. Toplumsal birlik ve bütünlük toplumsal unsurların kendilerini inşa etmesiyle sağlanır. Postmodernizmin temel ilkelerinden biri, ötekinin entegrasyonunun ve farklılığının garanti altına alınmasıdır (Özyurt, 2009: 75-76)

Kültürler kendilerini dil oyunları ile var ederler ve bu oluşuma müdahaleye izin verilemez (Murphy, 2000: 93-7). Postmodernistlerin metinlerine bakıldığında düzen düşüncesinin reddi değil, toplumu organik bir bütün olarak tahayyül eden modern düzen anlayışının reddi görülür (Lyotard, 1990: 19). *Postmodern Durum*'da Lyotard, postmodern perspektif için "farklılıklara olan duyarlılığımızı oluşturmakta, karşılaştırılamazlığı hoş görme yetimizi pekiştirmektedir" der (1990: 8). Postmodernistlere göre toplum, kendi kendine yeten organik bütünlükler değildir. Onlar dünyayı "heterojen bir mekânlar ve

[11] **Eklektisizm:** Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder (tr.Wikipedia.org).

zamansallıklar çoğulluğu" olarak görürler. Postmodern durum ya da postmodern toplum, heterojen ötekilerden oluşan çoğulluk olarak tanımlanmaktadır (Heler ve Feher, 1993: 7). Rosenau'nun ifade ettiği gibi "ne kadar postmodern varsa, o kadar postmodernizm biçimi vardır" (2004: 35). Postmodernistler hakikat arayışı içinde değildir, sosyo-kültürel etkileşimin ve söylemin ötesinde bir hakikat olduğuna da inanmazlar (2004: 131). Onlara göre, yaşam ilkeleri ilişkiler içinde oluşan farklılık ve çoğulculuktur.

Postmodern müziğin birçok kültür ve geleneklerden referanslar ve alıntılar içermesi çok kültürlülük kapsamında da değerlendirebileceğimiz unsurlardır. 1960'lardan itibaren yoğunlaşan bu kültürler arası müzikal diyalog postmodernizmin eklektisizmi ve çoğulculuğu ile birlikte daha geniş ve özgür uygulama alanları bulmuştur. Postmodern yapıtlarda önemli bir yer tutan alıntılama yeniden üretim sürecinde farklı kültürel yapıların bir araya gelmesini sağlamaktadır. Postmodernizmin çoklu zamansallık unsuru geçmiş ile günümüzü birbirine bağlayarak müzikler arası ve kültürler arası alışveriş imkanı yaratmaktadır. Bütün bu geçmişten günümüze uzanan farklı kültürlerin, zamanların ve anlamların postmodern müzik sürecinde çok katmanlı bir yapı ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

# 3.BÖLÜM

# KAMRAN İNCE'NİN YAŞAMI VE BESTECİLİK ANLAYIŞI

## 3.1. Kamran İnce'nin Yaşamı

6 Mayıs 1960 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Montana eyaletinde dünyaya gelmiştir. Babası Türk annesi Amerikalı olan Kamran İnce altı yaşındayken ailesi, Amerika'dan Türkiye'ye göç etmiştir. Müzik hayatına önce mandolin çalarak başlamıştır. Çello öğrencisi olarak başladığı konservatuvar eğitimini 1971-77 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda İlhan Baran ve Muammer Sun'un rehberliğinde sürdürmüş, ardından 1977-80 yılları arasında İzmir Devlet Konservatuvarı'nda okuyarak Türkiyede ki eğitimini tamamlamıştır. 1980'de tekrar Amerika'ya giden Kamran İnce, müzik eğitimine Ohayo eyaletindeki Oberlin Konservatuvarı'nda Lisans düzeyinde devam etmiştir. 1984'de yüksek lisans ve 1987'de de doktorasını New York eyaletindeki Eastman Müzik Okulu'ndan almıştır. Burada Christopher Rouse, Joseph Schwantner ve David Burge'ün öğrencisi olmuştur. 1990-1992 yılları arasında konuk öğretim üyesi olarak Michigan Üniversitesi'nde görev yapmış; 1991-93 arasında Kaliforniya Senfoni Orkestrası'nın yerleşik bestecisi olmuştur. Kamran İnce, 1999 yılında kurucusu olduğu İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi eş başkanlığına ve 2000 yılından bu yana da Memphis Üniversitesi kompozisyon bölümünde profesör olarak çalışmalarına devam etmektedir.

> Sayısız ödülleri arasında Prix de Rome, Guggenheim, Lili Boulanger, Sanat ve Edebiyat Amerikan Akademisi Müzik Mektupları Ödülleri sayılabilir. En son kompozisyon alanında 2013 Donizetti Klasik Müzik Ödülünü kazanmıştır. Waves of Talya adlı eseri Chamber Music Magazine tarafından, "20. Yüzyılın en iyi oda müziği eserleri" listesinde yer almıştır.
>
> Eserleri Chicago Senfoni Orkestrası, BBC Senfoni Orkestrası, Prag Senfoni Orkestrası ve Hollanda Blazers Ensemble, Chanticleer Korosu, ve Los Angeles Piyano Quartet gibi dünyanın önde gelen orkestraları tarafından seslendirilmeye devam etmektedir. Sadece onun müziğine ayrılmış konserler arasında Hollanda Festivali (Amsterdam), CBC Encounter Series (Toronto), Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, Estoril Festivali (Lizbon), TurkFest (Londra) ve Küreselleşme Festivali'nde Kültürel Etkiler (Ho Chi Minh)

sayılabilir. Senfoni orkestraları ve oda müziği grupları için olan çalışmaları yanında bale ve film müzikleri de bestelemiştir. Müzikleri Schott Music Corporation tarafından yayınlanmaktadır. Aldığı komisyonlar arasında Ford Vakfı, Fromm Vakfı, Koussevitzky Vakfı, Jerome Vakfı, Readers Digest ve Pew Charitable Trust'ı içerir.[12]

Kamran İnce'nin 5 albümü Naxos Müzik Firması tarafından piyasaya çıkarılmıştır. Bu albümler:

1. Curve/Hammers and Whistlers/Istathenople/Strange Stone (Present Music Ensemble, Stalheim). Katalog No: 9.70011

2. Music for a Lost Earth (Askin, Ince, Istanbul Modern Music Ensemble). Katalog No: 9.70141

3. Symphony No. 2, "Fall of Constantinople" / Concerto for Orchestra, Turkish Instruments and Voices / Piano Concerto (Bilkent Symphony, Ince). Katalog No: 8.572554

4. Symphony No. 3, "Siege of Vienna" / Symphony No. 4, "Sardis" (Prague Symphony, Ince). Katalog No: 8.557588

5. Symphony No. 5, "Galatasaray" / Requiem Without Words / Hot, Red, Cold, Vibrant / Before Infrared (Bilkent Symphony, Ince). Katalog No: 8.572553[13]

[12] İnce, Kamran. Home page. Nisan 2014. <http://www.kamranince.com/html/biography.php>.
[13] Naxos. The World's Leading Classical Music Group. Mayıs 2014. <http://www.naxos.com/person/Kamran_Ince_20314/20314.htm>.

### 3.2. Kamran İnce'nin Bestecilik Anlayışı

Kamran İnce'nin yapıtları değişik dönemlere ayrılarak incelenebilir: 1980'e kadar ulusal müzik ilkelerine bağlı olarak Türk motiflerini modal armonilerle, tonal ve popüler yoldan işlemiştir. Amerika'daki ilk yıllarında (1980-82), daha soyut çalışmalar yapmış, büyük karşıtlıkları çizgisel tarzda kullanarak farklı çalgılara değişik karakterler vermiştir. 1982-1990 yılları arasında tonal renklere ve melodiye tekrar dönmüş, bu arada müziğinde arka 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).

Kamran İnce ile yapılan görüşmede yaşamı ve besteciliği ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

> "Benim için en önemli olan şeylerden bir tanesi kontrastlara olan düşkünlüğüm. Bu da benim geçmişime, kim olduğuma ve nasıl büyüdüğüme bağlı bir şey (...) Büyürken içinde yaşadığım büyük kontrastlar. Mesela, evde küçükken bir Brahms senfoni ile uyuya kalmak ya da Beethoven ya da başka bir şey. Ondan sonra ertesi gün dolmuşa binip orada arabesk dinleyerek okula gitmek. Arabesk ile okula gittikten sonra okulda teorik şeyler (...) ama teorik şeylerinde gerçek hayatla (...) tamam belki gerçek olan şeyleri biraz daha iyi anlamama yardım ediyor ama çokta gerçek hayatla alakaları da yok (...) Ondan sonra Türkçe ve İngilizce ile eşit bir şekilde yaşamam (...) annemden ve babamdan dolayı (...)
>
> (...) 70'lerin sonunda Türkiye'de durumlar çok kötüydü ve aynı zamanda Türkiye bazı noktalarda ilerlemişti ama bir çok bakımdan çok geriydi. Enteresandır, benim annem Amerika üssünde çalışırdı, oradaki Amerikan okulunun hemşiresiydi ve biz o üsse giderdik arada sırada. Orası küçük Amerika idi (...) felaket farklı bir yerdi. Trafik ışıklarından tut asfaltına, süpermarketinden tut her şeyine kadar çok farklıydı. Haftada iki kere oraya gidip gelirdim (...)
>
> (...) bütün bunların yanında halk müziği, klasik Türk müziği var (...) o da başka bir şey tabi (...) Biz tabi genç olarak Jazz, Bob Dylan, Simon and Garfunkel dinlerdik ve bunları dinlemek *cool* (harika, klas) şeylerdi (...) ama asıl yapmamız gereken şey klasik müzikti. Orda da aslında istediğimizi

yapamıyorduk, birtakım beklentiler vardı (...) ulusalcılık (...) zaten o tarihlerde Türkiye dışa açık bir yer değildi o yüzden yeni müzik[14], modern müzik konularında dünyadan haberimiz yoktu (...)

(...) İlhan Baran bizim aile dostumuzdu. Haftada üç dört gün gelirdi bize yemek yerdik. Sonra bana ertesi gün için bir ödev verirdi. Yani güzeldi ama orda hep bir şey vardı, özgür olarak başlayamıyordum bir şey yapmaya, ya belli bir form üzerinden yazmam lazımdı ya da belli bir şey kullanarak (...) tabi ulusalcılıkta da illaki batı çok sesliliği ile bir sistem geliştirmiş bizimde modalite ile geliştirmemiz lazım (...) Kemal İlerici vs. (...) tabi fiziksel tarafları yok onların daha çok suni şeyler (...) yani yaratıcılık hep buralardan başlıyordu, özgürlükten başlamıyordu. Yazıyordum ama başka şeyler de duyuyordum ama tabi onu da tam koyamıyordum falan böyle bir şey vardı ve (…) işte (…) bütün bunlar benim hayatımdı ve İzmir'e gittikten sonra bir iki sene de orada okuduktan sonra düşündüm ki artık biliyordum müzik yazmak istiyordum ve dedim ki Amerika işte bir *melting pot* (çok uluslu) (…) oraya gitmenin iyi olacağını düşündüm. Çünkü hakikaten özgürlükten başlamak istiyordum. Sonra Amerika'ya gittim ve gittiğim yerde aslında enteresan bir yerdi, hala 60'ların özgürlüğünde olan (hippy) o dönemin akımlarından daha henüz çıkmamış bir yerdi. Öyle olunca hakikaten kendimi çok özgür hissettim. Tabi ilk şey modern müzikte ne olmuş ne bitmiş ona dalmaktı çünkü onda bir fikrimiz yoktu hiç bir şekilde. Mesela sabahları kalkardım hiç kahvaltı etmezdim kan beynime gitsin karnıma gitmesin diye ve kahvaltı etmeden üç saat yazardım ve bunu yaparken de bir süre sonra en çok düşündüğüm şey özellikle yeni müzik hakkında daha bilgilendikçe ben nasıl farklı bir şey yapabilirim idi ve bunu düşünürken de yazarken nasıldır tam bilmiyorum bunun anatomisini ama yazmaya başladığımda ilk önemli şey kontrastlara olan aşırı kontrastlara olan düşkünlüğüm hemen orada ortaya çıktı. Ama o zaman bu kontrastlar çok çok daha büyüktü o kadar büyük kontrastlar yan yana geliyordu ki biraz gülünç oluyordu (...)

(...) Enstrümanlara karakterler veriyordum, her enstrüman belli bir karakter Amerikalı besteci Elliott Carter'ın yaptığı bir şey bu ama o daha çok aralıkları kullanarak yapıyor. Mesela keman sadece minor 2'li ve artık 4'lü kullanıyor ve hiç bir zaman "mi" çalmıyor (...) işte klarnet bunun gibi ama benim yaklaşımım çok daha farklı benim yaklaşımım psikolojik oldu (...) psikolojik farklılıklar. Psikolojiyi anlatmanın yollarından bir tanesi özgür olup farklı stiller ile yazabilmek partileri (...)

(...) yazdığım çizgilerde hep kafamda böyle düşkün olduğum çok çarpık garip modal melodiler, çizgiler. Bunu da anlatması zor ama herhalde ben Türkiye'de büyürken oraya buraya çekilmenin getirdiği bir şey (...) benim ifade etmek istediğim hava herhalde, atmosfer, tını (...) nedense bu garip bunu bile anlatırken tam anlatamıyorum (...) çarpık, *unpredictable* (tahmin edilemeyen) (...) bir melodiyi dinlersin şunun şunun olacağını bilirsin ama bazen de onlar hiç tahmin edemediğin yerlere gider tahmin etmediğin şeyler yapar işte bu şekilde melodiler ve çizgiler oluşturmak (...)

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

(...) Daha sonra Eastman Müzik Okuluna gittiğimde meğerse başka bir şey başlamış bu arada benim çokta haberim yok (...) yeni romantizm diyorlar (...) bir bakıyorsun melodide olabilir fiziksel olduğunu bildiğimiz tonal sonoriteler de olabilir. Bunu gördüm ve çok enteresan o güne kadar ben Türkiye'den ayrıldıktan Eastman'a gidene kadar bir 3-4 sene bir şey daha yaptım. O da piyanoya hiç dokunmadan sadece masada yazdım. Eserin ilk çalındığı anb benim ilk duyduğum an oluyordu. O zaman bilgisayarda yoktu. Hakikaten hayal gücümüzle hür olmak gerçek özgürlük orda zaten başlıyor. Her bestecinin onu yapması lazım. Bu günkü birçok genç bestecilerin problemi, piyanoda da keyboard var bilgisayarda da keyboard var, aynı şey. Onların sadece bir araç olması gerekiyor. Ne yapacağını dikte etmemesi gerekiyor (...) Eastman'na gittikten sonra ben öyle bir yere gelmiştim ki piyanoyu tekrar kullandım ama bir araç olarak ilk önce beyne gidiyor beyin parmaklara söylüyor, piyano bağımsız bir elçi gibi bir şey. İşte o sırada başladım bu şeyleri duymaya, bu erken minimalistçilerden sonraki olanları da duymaya tabi ki başladım. Steve Reich, Philip Glass ama tam Eastman'a gittiğim 1982 yılında John Adams gibi daha epik minimalistçiler (...) ne yapıyorlar burada (...) minimalist materyali alıyorlar daha büyük yapıyorlar, icabında üstüne daha değişen akorlar, daha değişen *texture*'ler oluyor ama o *process'*ler değişmiyor(...) hani yavaş yavaş (...) küpü alıp yavaş yavaş döndürmek gibi (...) *inprocess (*...) yani mesela 4 measure lık bir line var 1. tekrarında bir nokta değişiyor 2. tekrarında iki nokta değişiyor.. gittikçe ritimler diminue oluyor (azalıyor) (...) bunlar artık öyle değil daha hızlı, birden değişmeye başlıyor. Hatta bir bakıyorsun üstüne melodik şeyler gelmeye, alttaki armoniler daha uzak yerlere gitmeye başlıyor ki buna aslında tarihte şimdi postminimalist diyorlar ama bence bu hala minimalist, Postminimalist falan değil benim gördüğüm düşündüğüm kadarıyla (...) bütün bu karşılaştığım minimalist yapıları görünce vay be dedim, çok hoşuma giden efektler olarak düşündüm. O noktaya kadar benim o özgürlüğümün içinde kesinlikle tonal hiçbirşey yapmadım. çünkü ondan yani o *brakedown* dan bir şekilde geçmem gerekiyordu. Müziğin tarihinde olan gidişattan bir şekilde geçmem gerekiyordu.. ve onun için de 20.yy başında olan tonalitenin bitmesi atonalitenin başlamasını, onların hepsini *atonaliteyi*[15], *total serializmi*[16] (...) bence bütün bunların içinden geçip şimdi bunları tecrübe etmemiş insan bence yaşadığımız şu günde yerini bulabilecek bir besteci olamaz yani Brahms dan Wagnerden sonra ordan atlayıp birden 20.yy da ne olduğuna bakmayarak onu göz ardı ederek olmaz, öyle bir şey yok yani öyle bir şey bulamazsın (...) oradan bir geçmen lazım (...) ben o dört sene, Amerika'da biraz oradan geçtim ve hiç tonal bir şey yapmadım. Fakat bunları görünce bu yeni romantizm ve minimalizmin geldiği yerleri görünce benim doğal olarak çok hoşuma gittiğinden bunları da müziğimde kullanacağım dedim ama kullanacağım dedim diye kullanmadım artık öyle şeyler çıkmaya başladı (...) tabi o zamanla başlar bunu yaparken. Yine benim müziğimde farklı olan şey kontrastları bırakmamak. Bir de minimalist efektleri daha çok alt tabakada

[15] Atonalite kavramı, tonal olmayan müziği tanımlarken, "Serial" (dizisel) müziği tanımlarken, özellikle "post-tonal" (tonal sonrası) ve Berg, Webern ve Schoenberg'in "12 Ton Sistemi" öncesini tanımlarken kullanılır (Lansky, Perle, 1980: 669)

[16] **Total serializm (Bütünsel, İntegral Diziselcilik):** Dizisel anlayışın, dinamik, artikülasyon, ritim ve tını gibi müziğin diğer parametrelerine de taşınmasıdır.

kullanıp üstte böyle çılgın şeyler yapmak, onu böyle bir background olarak kullanıp çünkü çok stabil, etkili, güzel background oluşturabiliyorsun minimalist efektlerden ondan sonra onun üzerine o benim çarpık modal melodime atarım, perküsyonda bir şeyler olabilir, böyle clasterlardan vurduğun zaman içerdiği yarım tonlar ile mesela do dan do diyeze kadar 8 tane hepsi orda tak diye vuruyosun (...) bunlarla birlikte kontrastlarında da mesela böyle bir şey olabilir.. ondan sonra ne bileyim sonra birden o çarpık modal melodi yalnız kalabilir.. birden böyle Neo Brahms' lı bir pasaj gelebilir ondan sonra vurma çalgılar ağırlıklı bir şey gelebilir.. orda.. o fakat bütün burada nerden nereye geldik fakat şimdi bu konstrastlar neye dönüştü.. biraz sitilistik kontrastlar da olabilir.. yani stilistik (multiplesity) yani ben güzel bir tonal akordan sonra bütün notaları içeren bir ses kümesi getirebilirim yani bir sonraki sectionda (bölümde) blok blok ses kümelerini içeren bir şey gelebilir, demin ki o çarpık modal melodi yalnız gelebilir. Ondan sonra belki stilistik kontrastlar arasındaki o psikolojik birbirini isteme ve birbirine ihtiyaç duyma...yani o kontrastın orda gelip o farklılığını duyurması lazım. Çünkü böyle bir şey yaptığın zaman hem kendini tanımlıyor hem de bir önce olanı daha iyi tanımlıyor. Halbuki ben şurada çok benzer bir şey getirsem bunun böyle bir etkisi olmayacak (...) evet bazı insanlar duyuyorlar ..bazı insanlar içinse Allah Allah ne biçim şey ya.. taktaktak değişiyor abi ben biraz kayboluyorum... öyle olan insanlar da oluyor, yani anlamıyorum ben nasıl olduğunu (...) ben hiç öyle duymuyorum. Ha benim gibi duyan insanlar da var benim gibi duymayan insanlar da var yani bu herhâlde normal bir şey bilemiyorum (...) Müziğimde bir sonraki çok önemli nokta herhâlde Roma'ya gitmem oldu. Orada garip bir şey oldu belki de bilemiyorum ne oldu. Şimdi tabi değişti zamanla ama Roma'da bir üçüncü kültür üzerime geldi. Üçüncü kültür üzerime gelince ben başkaldırdım, o üçüncü kültürü istemedim kabul etmedim. İtalyan kültürü. O yüzden İtalyanca öğrenmedim, derslere gittiğim halde pek istemedim öğrenmeyi. Üçüncü kültür, üçüncü şehir, üçüncü bir diğer sistemdi ve ben orda baş kaldırdım (…) bilmiyorum, Katolik bir ülke. Oranın yerleşik arkeoloğu bizi oraya buraya götürüyordu, Roma'da hiç otobüse binmedim hep yürüyerek gezdim. Görmediysem hani 1500 tane klise gördüm, görmediysem hani 2000 tane kavanozların içine konmuş azizlerin kafatasları gördüm. Orada hayatımda zor bir zamandan geçiyordum başka şeylerde vardı. Sonra kendimi Türkiye'ye attım ve onları gördükten sonra Türkiye'de olanlara daha farklı gözle bakıyorsun ve daha iyi anlıyorsun. Türkiye'ye geliş gidişlerde arkeolojik yerleri daha bir düşünme anlamlarını düşünme. Türkiye'nin Ayasofyası, blue mask-ı, Likyası, bunlara farklı bakıyorsun (...) spiritual ruhani yerler (...) mimariye bakıyorsun mimariden etkileniyorsun. Kemerler, hatlar, sütunlar, çizgiler (...) zaten o dönem eserlerimde ki adlar bir ara böyle oldu, yok hatlar, yok kemerler, yok kubbeler diye. Sonradan bakınca orada müziğe daha bir icabında ruhani bir yaklaşım meselesi girdi (...) girmiş (...) girdi (...) ama bunu sonradan anlıyorum. Kemerler denilen bir eserim var ki açılışı tamamen ruhani bir şey sonra *Domes* demin bahsettiğim kubbeler var orchestra eseri (...) bunlarda hep bir şey var (...) bir şey arama (...) elimi yukarı koyuyorum bir şey arıyorum belki bir şeyin geldiğini hissediyorum (...) *search in* (...) ve o yüzden o eserlere özgü ve tabi

çok hoşuma giden bir şey -ki bu Viyana'da[17] bile var- böyle sürekli aşağıya inen yani tekrar yukarı çıkıyor tekrar aşağıya iniyor (...) tekrar ve tekrar (...) yukarı çıkmak aramanın devamı, aşağıya iniyorsun belki buldun belki bulmadın ve tekrar aramaya yukarı çıkıyorsun (...) hep bunlar o eserlerde başladı işte ve tabiki icabında dedim çünkü eserin bütünü böyle olmayabilir ya da bir bölümü böyle olabilir. Ben şöyle açıklıyorum ya bu ruhani ya da daha böyle dışa açık *extraword*, yüzüne vuran (...) Çünkü uzun zaman Türk'lerde hep aşağılık kompleksi vardı (...) hani batılılar barbar diyor (...) Kardeşim evet barbarız yani tamam mı barbarız (...) al ben de sana barbarım al müziğimde böyle yani öteki tarafın yüzüne vuruyorsun, esir almıyor, neyse en kuvvetlisi, gürültülü ise en gürültülüsü, karanlıksa en karanlık, barbarsa da en barbarı (...) al sana (...) yani bütün bunlar "Domes" da daha sonra "Follow Constantinople" ve "Viyana kuşatması" senfonilerinde de var bunlar, spiritual yerler işte Ayasofya (...) ama sonra vurduğu zaman da vuruyor (...) Bu sıralarda yaptığım şeylerde yine bütün söylediğim her şey geçerli, yine minimalist yapılar var arka planda, stilistlik farklılıklar ve değişiklikler var biraz. Benim için çarpık olan türkçeler biraz daha az çarpık olmaya başlıyor ama yine çoğu zaman yazdığım şeyler benim yarattığım şeyler oluyor fakat ilk defa "Viyana kuşatması"nda "Kadifeden kesesi" adlı bir türküden alıntı yaptım. Ve işte bu Türk müziği materyallerini biraz batılı enstrümanlar ile yapmaya onların birbirlerine vuruşlarıyla, ses *clusterları* (kümeleri) ile bahsettiğim yarım ton aşağı yarım ton yukarı gibi bu tür şeyler ile yapmaya başladım. Ondan sonra yavaş yavaş bütün bunlar Türk enstrümanlarını kullanmaya dönüştü tabi yavaş yavaş. Bu da biraz şundan dolayıdır ki (...) Kardeşim dünyanın yeni müziğini yazıyoruz, biz batının yeni müziğini yazmıyoruz. Ben batıda bir sonraki olacak şeyi bulmaya çalışmıyorum (...) yani ne gelmiş (...) işte Wagner gelmiş işte Schönberg gelmiş Boulez gelmiş Stockhausen gelmiş işte bilmem kim gelmiş (...) Avrupalıların bazıları ondan sonra ne olacakta ne bulacağız da onun peşinde. Beni o ilgilendirmiyor. Çünkü o onların kültürü ama bu çok sesli yeni müzik denilen olay dünyanın kültürü oldu artık. Yani buna Türk'ün de katkısı var Avusturalyalı'nın da var Çinli'nin de var vs.(...) ve bunları yaparken bir de şöyle bir durum var ki Türk ögeleri kullanmak için Türk olman da gerekmiyor (...) o bile var yani (...) İşte bütün bunların içinde batı orkestrası bir müze organizasyonu yani bir müze kuruluşu. Bu zaten konuşuluyor Amerka'da da hep konuşuluyor ve soruluyor, senfoni orkestrası *dynasty* (hanedan) mı? yoksa dinazor mu? çoğu ortak düşünce de artık bir dinazor olduğu ifade ediliyor. Bir müze çünkü ve çok güzel bir müze, tabi ki de devam etmeli (...) ama bence yeni yeni karışımlar ortaya çıkmalı, yeni denemeler yapılmalı. O orkestralara belki etnik enstrümanlar katılmalı farklı guruplar ortaya çıkmalı farklı ensemble-lar farklı orkestralar. Çünkü senfoni orkestralarına gidenler de onları dinleyenler de genelde hep yaşlı insanlar oluyorlar. Gençler olmuyor bir de imaj problemi var onların. Çünkü müze yani (...) ne bileyim (...) her şehrin bir senfoni orkestrasına ihtiyacı da yok çünkü zaten para da yok, sürdürülemiyor yani (...) bu yüzden yeni arayışlar lazım yeni şeyler lazım. O yüzdenTürk enstrümanlarını kullanmak da girdi işin içine benim için. Ondan sonra daha belkide böyle bir yonttum. Bu dışa açık olan barbarsa al sana barbar denen taraf daha çok Türk halk müziğinden ve Balkan müziğinden şeyini alıyor bu

[17] Araştırmanın konusu olan "Viyana Kuşatması" adlı senfoninin "Forgotten souls" (Unutulmuş ruhlar) adlı 4. bölümündeki ezgisel yapıyı ifade ediyor.

günlerde ve ruhani tarafta tabi Türk klasik müziği yani Osmanlı müziği (...) makamlar var ama tabi makamları ben şey gibi kullanıyorum, Do major çeken 7'li ikinci çevrimi bir sonarite olarak kullanıyorum ama illa onu alıp Fa'ya götürmüyorum, onun kuvveti var çünkü onun fiziksel bir gücü var. Onu orda bıraktığın zaman o fiziksel gücü devam ediyor, götürdüğün zamanda olay bitmiş oluyor. Halbuki sadece fiziksel gücünü kullanıp geri götürmemek de olabilir. İşte bu tonal sonarite kullanımı. Schönberg notaların hürriyeti demişti ben de ona tonal sonaritelerin özgürlüğü diyorum (...) ben eseri yazarken demiyorum ki kardeşim başlarken işte Do dominant 7'li ikinci çevrim ile başlıyacağım (...) hayır öyle birşey yok yani, o bana öyle gelmiyor, o bana kendisi tak diye kendi olduğu gibi geliyor. Sonra da ben oturup diyebilirim ki ha evet ya bu hakikaten Do ikinci çevrimiymiş diyebilirim. İşte makamlarıda böyle kullanıyorum. Bir sürü şeyi yapıyorum ama demiyorum ki bilmem ne makamını kullanacağım çünkü ben o içindeki ilişkileri o değişimleri, garip şeyleri ki bunlarında bilinen yolları var zaten kulakla onları biliyorum, biliyoruz. Bir de onların daha farklı kullanımlarıda olabilir. Bunların hepsini önceden karar verip yapmıyorum. O melodi o şeyle geliyor (...) O bana kendisi söylüyor zaten (...)

(...) Minimalisizm, postminimalizm ve postmodern müzik tartışmasına gelirsek eğer, bence şimdi yeni minimalistçiler var onlara ben postminimalistçiler diyorum (...) ben kendimi daha çok postmodernist görüyorum ama o da biliyorum ki birzcık bu günlerde çok soyut müziklerin bir sonraki hali, soyutun farklı halleri olarak ifade ediliyor. Ben daha çok post hatta *post multiplicity* olabilir yani çoğulculuk, çokluk ya da postmodern çoğulculuk ya da çoğulculuk yerine başka bir kelimede (...) bilemiyorum (...) O yüzden postminimalisten çok postmodernist derim kendime (...) çok postmodern çoğulculuk (...) yani (...) bilmiyorum zor bir şey (...) ama postminimalist diyemem çünkü postminimalistler tamamen onların müziğini her bakımyla yöneten olay minimalistlikten başlıyor (...) benim ki öyle değil (...) benim için öğelerden bir tanesi, halbuki onlarda bütün eser o oluyor o yüzden post minimalist diyemem kendime post postminimalist de şimdi var gençlerde onlardan da değilim. Çünkü onlarda bir fikir ya da bir şey bütün parametreleri yönetiyor, benim öyle değil (...) çoğulculuk olarak ifade ettiğimiz şeylerin bir araya gelmesi onların geliş şekli gösteriyor beni. O yüzden biraz Brahms'a benzetiyorum. Brahms tutucu bir besteciydi yani ben tutucuyum diye söylemiyorum ama Brahms'ın zamanında vardı radikal şeyler yapan besteciler fakat Brahms geçmişte olanlarla ama bu sadece klasik müzikte (...) klasik müzik geçmişinde olanları harmanlayarak yeni bir dille ortaya çıktı. Aradaki farklılık o, geçmişteki klasik müzikteki dillerle hamleler yaptı, bu gün biz geçmişteki her dille hamleler yaparak yeni müzik yapmaya çalışıyoruz/çalışıyorum. O yüzden rockda buna girebilir, Osmanlı saray müziği de girebilir, Mevlana müziği de girebilir, dün duyduğum Hint müziği de girebilir. Tamamen orda ortaya çıkan bir dil var mı, orjinal bir şey var mı (...) mesele o (...)[18]

[18] Kamran İnce ile yapılan ikinci görüşmeden notlar (22 Mayıs 2014).

# 4. BÖLÜM

## AYRINTILI ANALİZ

### 4.1. III. Senfoni "Viyana Kuşatması" eserinin künyesi[19]

Kamran İnce'nin, Eylül 1994 – Mart 1995 yılları arasında bestelediği 3. Senfonisi aslında 5 bölümden oluşan fakat cd kaydı sürecinde 8 alt başlığa bölünmüş ve aralıksız çalınarak kayda alınmış 28 dakikalık bir eserdir. Albany Senfoni Orkestrası tarafından David Alan Miller yönetiminde icra edilmiştir.

Eseri bölümlenmesi şöyledir:

1. Long March
2. City under Siege
3. War of the Walls
4. Forgotten Souls
5. Calls
6. Final Assault
7. Victorious City
8. The Great Retreat

Kamran İnce, standart orkestraya piyano, synthesizer, elektrik bas gitar, dört Wagner tubası ve büyük bir vurmalı çalgılar grubu ekliyerek dayanıklı ve güçlü bir enstrümantal yapı yaratmaya çalışmıştır. Yapıtın ayrıntılı çalgı kadrosu şudur:

ORKESTRA: Flüt 1

Flüt 2 (Fl., picc.)

Flüt 3 (Fl., picc.)

Obua 1

Obua 2

İngiliz Kornosu

[19] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2, Naxos, DDD 8.557588. (2005)

Klarnet 1 (Bb, Eb)

Klarnet 2 (Bb, Eb)

Klarnet 3 (A)

Bas Klarnet

Fagot 1

Fagot 2

Kontrafagot

Korno 1,3 (F Korno ve Tenor Wagner Tuba)

Korno 2,4 (F Korno ve Bas Wagner Tuba)

C Trompet 1

C Trompet 2

Trompet 3 ( C, Bb Picc.)

Trombon 1

Trombon 2

Bas Trombon

Tuba

Perküsyon I: Bas Davul (a), Vibrafon, Glockenspiel, Xylophone (ksilofon), Marimba, Suspended Metal Plate, Triangle (high), Tom-toms (3) (high, mid-high, medium), Bongo (medium) Snare Drum (Trampet)

Perküsyon II: Bas Davul (b), ksilofon, Marimba, Triangle (medium high), Bongo (high), Trampet, Tom-tom (low)

Timpani (Perküsyon III): Timpani, Brake Drums (2), Tenor Davul, Bas Davul

Piyano

Sintisayzır

Elektrik Bas Gitar

Yaylılar

## 4.2. Kamran İnce'nin Eser İle İlgili Genel Açıklamaları

"Öncelikle 2. senfoni daha hani Türkler açısından pozitiftir (...) Konstantinapol'ün (İstanbul'un) alınışı.Bizans ile Osmanlı'nın karşı karşıya gelmesi, Bizans ile Türk'ün karşı karşıya gelmesi, Hristiyan ile Müslümanın karşı karşıya gelmesi ve sonunda Konstantinopolis (İstanbul) düşüyor (...) orda Türkler açısından pozitif bir şey var. Ondan sonra aynı yerden gelen siparişle ben bu sefer ne yapabilirim yani sonra ne olabilir diye düşündüm.Bu sefer Viyana kuşatması (…) Türkler açısından belki de daha buruk bir tecrübe (...) tabi ki burada enteresan olan ne, yine Osmanlıyla daha bir birleşik daha bir kurulmuş Osmanlıyla batının en önemli kalesinin karşı karşıya gelmesi. Osmanlı kültürünün çok elit bir Viyana kültürüyle...yani orası çok daha batı kültürünün ileri bir kalesi (...) benim çok hoşuma giden kontrastlar meselesi (... ) yani bir yerde barbar Osmanlılarla tabii bu batının bakış şekli, bizim bakış şeklimiz de pek barbar olmuyor yani saldırgan biziz tabi ki (...) veya ilk beni çok hani başladığım nokta herhalde uzun bir yürüyüş uzun bir marş meselesi yani o tabi ki çok düşündürdü beni. Çünkü o bir olaydı. Ondan sonra Türklerin kahveyi geride bırakması ondan sonra Viyanalıların hani krosan denilen Osmanlı bayrağı şeklinde bir ekmek...bunu biliyor muydunuz...krosan oradan çıkıyor. Fransa'dan değil krosan Viyana'dan başlayan bir olay, moral vermek için kendi askerlerine Osmanlı bayrağı şeklinde ekmek yapıyorlar üretiyorlar ve askerlere veriyorlar. Burada tabi ki yine dinlerin karşı karşıya gelmesi bir öğe 2. senfonideki kadar değil ama yine var (...) tabi ondan sonra bir marşın olması...başlangıcı ve sonu marşla yani o yavaş yürümeyle başlayıp bitiyor. Sonra bir saldırının olması devamlı saldırıların olması devamlı geri püskürtülmesi ondan sonra Viyana'nın kazanması (...)"[20]
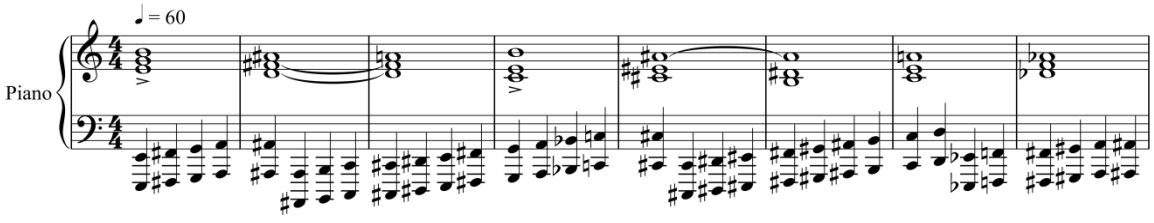
[20] Kamran İnce ile yapılan ilk görüşmeden notlar, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, İstanbul, 13 Mart 2014

### 4.3. I.Bölüm Analizi: Long March "Uzun Yürüyüş" (Giriş)

> *"Dünya üzerindeki tüm varlıkların kralı, dünyevi cennet (...) dünyanın bütün imparatorlukların efendisi, güneşin doğuşundan batışına, bütün kralların kralı hayat ağacının efendisi (...) kendimi senin efendin yapacağım, seni doğudan batıya takip edeceğim ve azametimi dünyanın sonuna yayacağım."*[21]

Birinci bölüm kendi içinde bir dizi alt bölüme ayrılarak karşımıza çıkmaktadır. Bölüm 4/4'lük tartımda, dörtlüğe 60 tempoda ve *ff* dinamikte başlar. İlerleyen ölçülerde tempoda ve tartımda değişimlerle devam ederek yol alır. Bu değişimlere analizde yeri geldiğinde ayrıntılı olarak değinilecektir. Bu bölümde bestecinin yoğun bir orkestralama kullandığı görülmekte ama bu yoğunluğa rağmen iki katmandan oluşmuş bir yapı bulunmaktadır. Katmanlardan biri akorların peş peşe birbirine bağlanarak seslerin tutulduğu dikey yapı, diğer katman ise yatay olarak ilerleyen dizisel bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki katman kontra oktav ile 1. oktav aralığında yer almakta ve birbirlerine karşıt bir yapı içinde yürümektedirler. Akorsal dikey katman inici karakterde bir yapıda iken dizisel yatay katman çıkıcı bir hareketle karşıtlık oluşturmaktadır. Burada bestecinin, Viyana kapılarına ilerleyen kalabalık büyük bir orduyu orkestranın yoğun kullanımı ile simgeleştirdiğini ve bu ilerleyişteki uzun yürüyüşü çıkıcı karakterde dörtlük nota değerindeki birim zamanlara bölünmüş bir takım dizilerle yansıttığını görmekteyiz. Şekil 1' de eserin piyanoya indirgenmiş ilk sekiz ölçüsü görülmektedir.
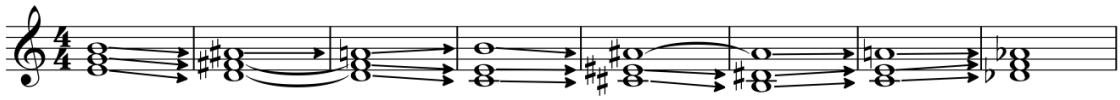
**Şekil 1**




[21]Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2, Naxos, DDD 8.557588. (2005) (Osmanlı İmparatoru IV. Mehmet'in Almanya İmparatorluğuna karşı bildirgesi, 20 Şubat 1683)

Armonik olarak baktığımızda Kamran İnce, üçlü dizilimdeki akor yapıları ile *tonal*[22] bir yapı kullanmıştır. Fakat fonksiyonel (işlevsel) armoni bağlanışları ile değil *kromatik*[23] ve yanaşık hareketlerin sebep olduğu altere (yabancı) seslerin etkisi ile fonksiyon dışı bağlanışlar oluşturduğu görülmektedir. Bu türden yapılan bağlanışlar tonal bir belirsizlik ortamı yaratmaktadır. Kullanılan akorların armonik düzeni tipik bir *cordal mutation*[24] (akor mutasyonu) örneğidir. Bu terim akorların basamak basamak armonik değişimine ve/veya gelişimine örnektir (Şekil 2). Geleneksel akor dizilimlerini göz ardı edip *non functional* (işlevsel olmayan) bir armonik hareket oluşturmaktadır. Akor seslerinin melodik çizgiyi takip ederek hareket etmesi işlevsel olmayan bağlanışlara neden olur ve bu kapsamda akorların birbirleri ile ilişkilerini incelemek kompozisyonun armonik yapısı hakkında bir sonuç vermeyebilir. Bu noktadan itibaren Kamran İnce'nin kullandığı akorlar ve bağlanışlarının kurgulanışında, 19. yy'dan itibaren başlayan yoğun kromatik dokuların kullanımı ve sonrasındaki atonal müzik içerisinde gelişen renk ve ifade özellikleri belirleyici olmuştur. Bu dönemde akorlar klasik dönemde olduğu gibi fonksiyonel işlevlere göre müziği destekleyici değil başlı başına müziği kendi renkleri ile belirleyici bir noktada kullanılmaktadır (Çınar, 2007: 45). Kamran İnce'nin bu konudaki tanımlaması ise kendisi ile yapılan görüşmede de ifade ettiği gibi tonal sonaritelere hürriyetlerini verip akorların kendi içlerindeki fiziksel güçlerini ortaya çıkartarak kullanmasıdır.

**Şekil 2**
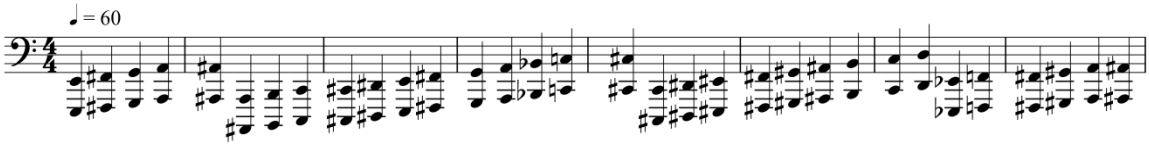


Belirsizliği destekleyen diğer katmanda kullanılan dizisel yapılarında, belli bir *diyatonizmi*[25] oluşturmadan kromatik perdelerin yoğun kullanımı ile tonal bir genişleme

[22] **Tonal:** Tonaliteye ilişkin (Say, 2002: 522).
[23] **Kromatik:** 12 perdeli dizide, yarım perdelerin sırası ile çıkarak ya da inerek ilerleyişi (Say, 2002: 313).
[24] Paul Cooper, **"Perspectives In Music Theory: An Hıstorical-Analytical Approach"**, New York, Dodd Mead Yayınları, 1973
[25] Seslerin, sırası ile birbiri arkasından ve tonalite kurallarına göre dizilmesini ifade eder.

yarattığını bu genişlemenin de tonal belirsizlik ortamını desteklediğini ve *pan-diatonik*[26] bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz (Şekil 3).

> "(…) Herhangi bir akor, herhangi bir tonda karşımıza çıkabilir. Bu diyatonik sistemin sonucudur; ve bu andan başlamak üzere kromatik zemindeyiz demektir. Buna Pan-diatonizm de denir. Ancak diyatonik sistemde, sonradan eklenen bu akorlara ikincil armoniler, hiç de hoş karşılanmayan davetsiz konuklar gözüyle bakılırken, kromatik sistemde bunlar daha baştan itibaren tonal sistemin bağımsız öğeleri olarak görülürler (...)" (Karcılıoğlu, 2007: 44)

Şekil 3

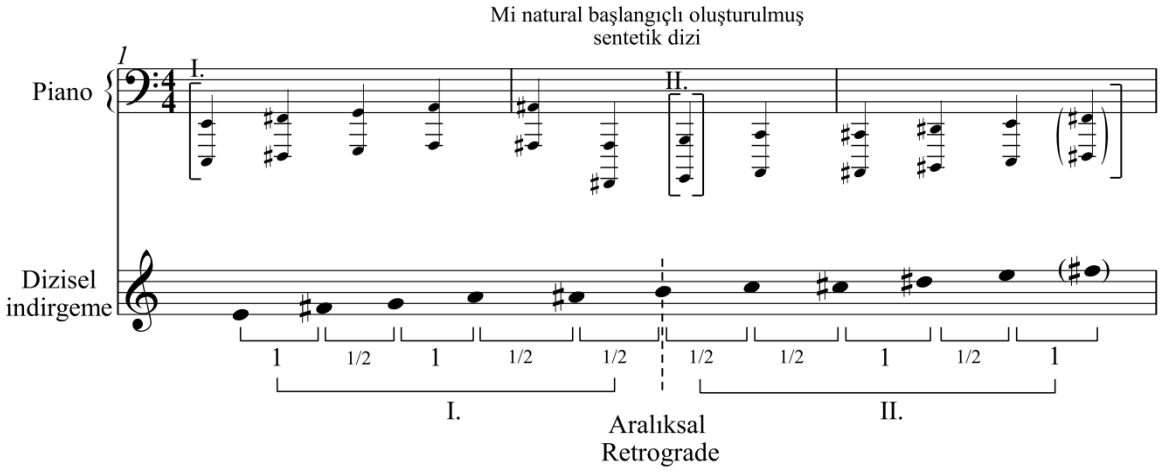



Kamran İnce'nin oluşturduğu ikinci katmandaki dizisel yapıya, aralıksal ilişkiler bazında baktığımızda, tam ve yarım aralıkların bazı noktalarda belli bir düzen içerisinde simetri oluşturarak düzenlendiğini görebiliriz. *Twelve-tone series*[27] (On iki ton serisi) müziğinde karşımıza çıkan dört dizisel form[28] *(prime, retrograde, iversion, retrograde iversion)* çeşidinden biri olan retrograde tekniği kullanılarak ilk üç ölçü içerisindeki notaların diziye indirgenmiş şeklinde tam ve yarım ses sıralanışının sondan başa doğru tekrar sıralanması ile bir dizi elde edilmiştir. Bu dizinin Mi natürel notası üzerine kurulu belli derecelerin kromatik geçiş sesleri ile genişletilerek oluşturulmuş *sentetik dizi*[29] olduğunu söyleyebiliriz. Bu dizideki simetriyi oluşturması açısından diziye son ses olarak Fa diyez notasının eklenmesinden dolayı karışıklılığa yer vermemek adına bu çalışmada

[26] **Pan-diyatonik:** Standart bir fonksiyonal tonaliteye bağlı kalmadan diyatonik gam kullanımıdır. İlk olarak Nikolas Slonimsky, I.Stravinsky'nin Rus ve neoklasik peryotlarda yazdığı eserleri tanımlamak için kullanmıştır.
[27] **Twelvw-tone series (On iki ton serisi):** Tonal armoninin ilke ve kurallarından bütünü ile ayrılarak on iki ton üzerine kurulmuş olan çağdaş armoni dizgesi. Bu sistemin kuralları, 1923 yılında besteci Arnold Schömberg tarafından belirlenmiştir. Atonal müziğin belli bir yönteme bağlı olarak bestelenmesi amacını taşımıştır (Say, 2002: 385).
[28] 12 ton dizileri dört dizisel form şekilde kullanılır. Prime (İlk sunulan dizi, özgün dizi), Retrograde (İlk sunulan dizinin ters dizilimli olarak sıralanması, sondan okunması), Inverison (Çevrimi), Retrograde-Inversion (Çevrimin ters dizilimli olarak sıralanması, sondan okunması).
[29] Sınırsız olarak çeşitlendirilmiş diziler "Sentetik diziler" olarak adlandırılmıştır (Bulur, 2009: 24).

diziler arasındaki aralıksal ilişkiyi ortaya koymaya çalışıldığının unutulmaması gerekir (Şekil 4).

**Şekil 4**
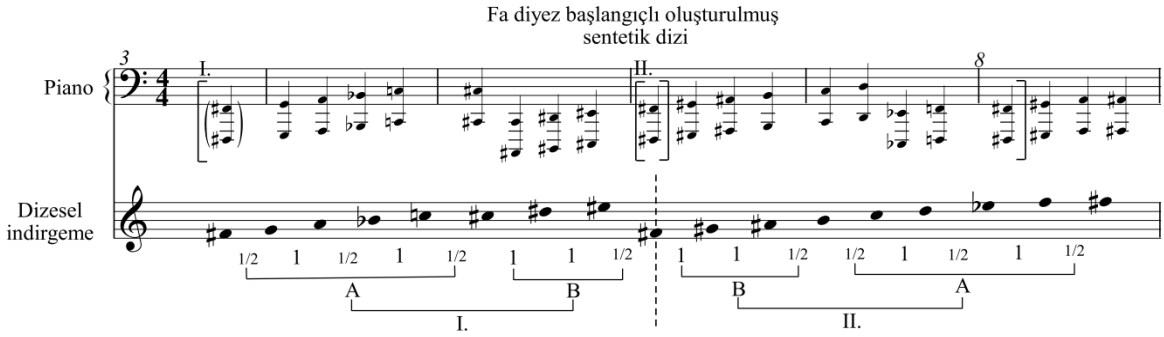



Üçüncü ölçünün dördüncü birim zamanından başlayıp sekizinci ölçünün birinci birim zamanına kadar olan dizinin aralık ilişkisi şekil 5'de gösterilmektedir. Burada A ve B olmak üzere iki kesit oluşturulmuştur. A kesitinde bir çeşit *oktatonik*[30] dizinin temel yapı taşı olan "bir yarım bir tam" dizilimlerini görmekteyiz. B kesitinde ise Ionian tektrakordunun dizisel aralıklarının kullanıldığını ve bu *tetrakord*[31] aralıklarının ikinci kez tekrarlanışı ile dizinin son sesi hariç bir çeşit mixolydian dizisi oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Bu iki kesitin, simetrik bir şekilde A B B A olarak sıralandığını da görebiliriz.

[30] **Oktatonik:** Messiaen'nin "La techniquw de mon langage musical" adlı kitabında yayınlanan "modes of limited transposition" başlığı altında yer alan 7 modundan 2.'sidir. Bu gam simetrik bir biçimde sırayla bir yarım ton ve bir tam tondan oluşmaktadır ve sekiz sesli bir dizidir (Street, 1976: 819/ Rafmann, 1975: 44-45).

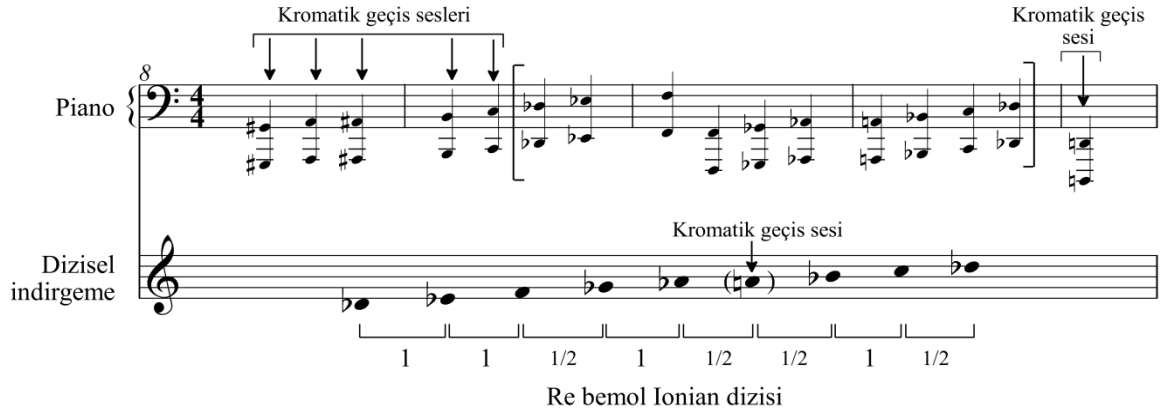
[31] **Tetrakord:** Dört perdeden oluşan dizi. Terim, Yunanca "Tetra":Dört ve "Chorde":Tel sözcüklerinden meydana gelir (Say, 2002: 517).

Şekil 5
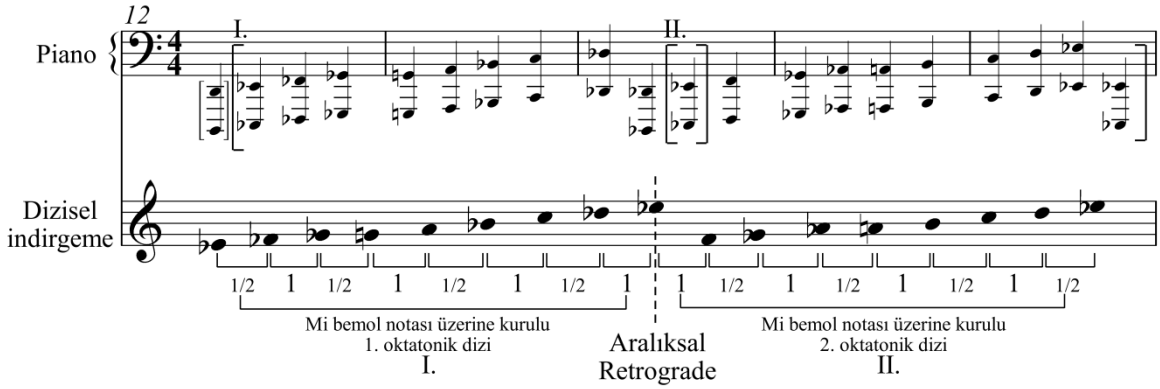



8. ölçünün ikinci birim zamanındaki Sol diyez notasından 9. ölçünün üçüncü birim zamanındaki Re bemol notasına kadar kromatik ilerleyen bir dizi olduğunu devamında ise Re bemol üstüne kurulu dizinin V. ve VI. dereceleri arasına kromatik geçiş sesi (La natural) eklenmiş bir Ionian dizisi oluşturulduğu görülmektedir (Şekil 6).

Şekil 6



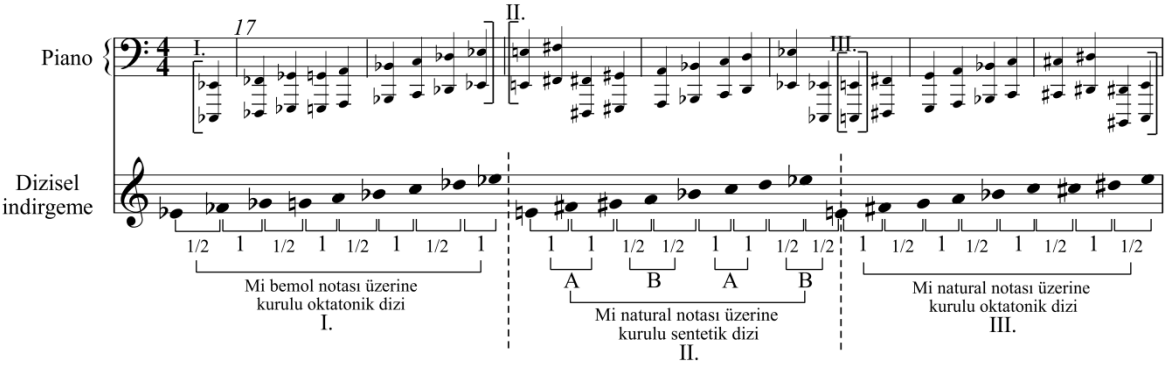

Kamran İnce, 12. ölçünün ikinci birim zamanındaki Mi bemol notasından 17. ölçüye kadar olan kısımda simetrik bir dizi daha kurgulamıştır. Burada Mi bemol notası üzerine kurulu oktatonik bir diziyi yine aralıkları tersinden devam ettirerek tam ve yarım perde sıralanışını değiştirip, aynı nota üzerine ikinci bir oktatonik dizi oluşturduğunu görebiliriz (Şekil 7).

Şekil 7



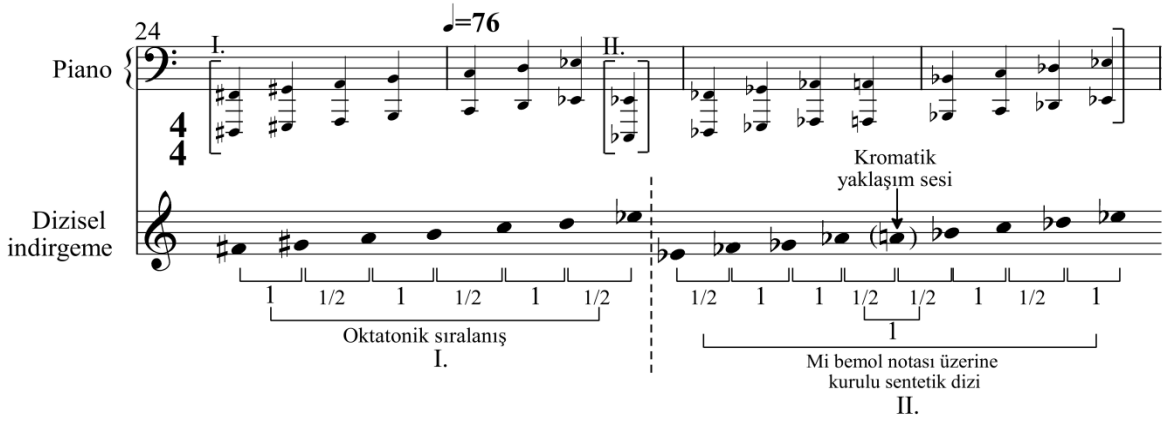

Şekil 8'de 16. ölçünün dördüncü birim zamanındaki Mi bemol notası üzerine kurulmuş bir oktatonik dizi daha görülmektedir. Besteci oktatonik diziden sonra farklı bir tam ve yarım perde sistemi ile kurduğu ikişer tam ses (A) ve ikişer yarım ses (B) aralıkları yine belli bir simetri (A B A B) ile kurgulayarak Mi natürel notası üzerine sentetik bir dizi oluşturduğunu ve sonrasında yine aynı Mi natürel notası üzerine tekrar oktatonik bir dizi getirdiğini görmekteyiz.

Şekil 8



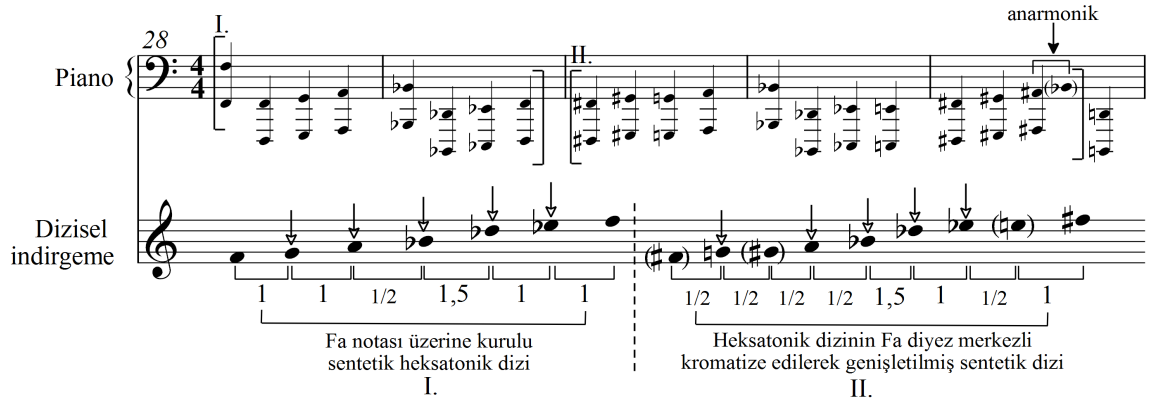

24. ölçüde Fa diyez notasından Mi bemol notasına kadar oktatonik bir aralık sıralanışı görüyoruz. 25. ölçünün son birim zamanında yine Mi bemol notası üzerine bu sefer belli bir simetrisi olmayan sentetik bir dizi oluşturulduğunu görmekteyiz (Şekil 9).

Şekil 9




28. ölçüden itibaren Fa notası üzerine kurulmuş altı tonlu ses dizisi olan *heksatonik*[32] dizi kullanıldığını ve bu dizideki aralıkların besteci tarafından kurgulandığını görmekteyiz. 30. ölçüden itibaren heksatonik dizisinin başlangıç sesinin yarım ses tizleştirilerek Fa diyez notası üzerine taşınmış ve önceki heksatonik dizisinin kromatik yaklaşım sesleri ile bazı dereceleri genişletilerek oluşturulmuş bir sentetik dizidir (Şekil 10).
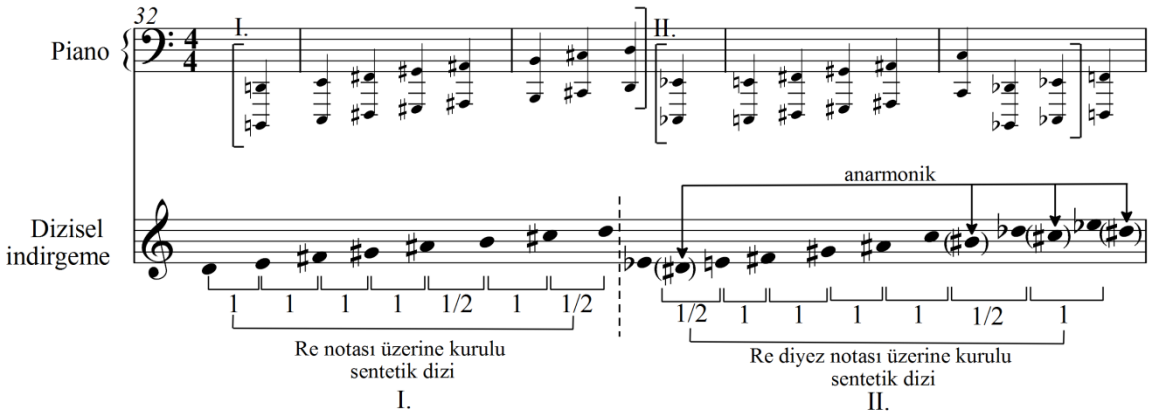
Şekil 10




[32] 20. Yüzyılda sıklıkla kullanılan altı ton dizisi, "Tam-ton" dizisidir. "Tam-ton" dizisi majör 2'lilerden oluşur. Sadece iki "tam-ton" dizisi olabilir.

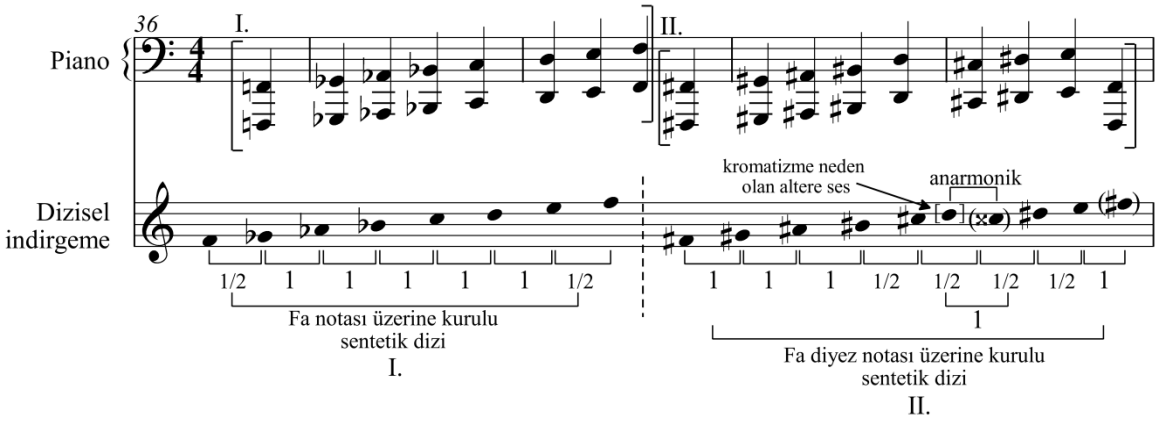
32. ölçünün son birim zamanından itibaren Re notası üzerine kurulu farklı bir "beş tam ve iki yarım ses" kurgulaması ile sentetik bir dizi oluşturulduğu söylenebilir. İkinci dizi ise bir önceki dizinin başlangıç sesinin yarım ses tizleştirilerek Mi bemole taşındığı ve tekrar daha farklı bir "beş tam iki yarım ses" kurgulaması ile oluşturulmuş ikinci bir sentetik *heptatonik* (yedi tonlu dizi) dizidir. Bu heptatonik diziyi diyatonik dizi olarak tanımlayabilmemiz için dizinin her derecesinin ayrı bir nota ismiyle adlandırılması gerekir. Bundan dolayı dizinin I. VI. ve VII derecelerinin anarmonikleri alınarak diyatonik bir diziye dönüştürüldüğünü görebiliriz (Şekil 11).

**Şekil 11**
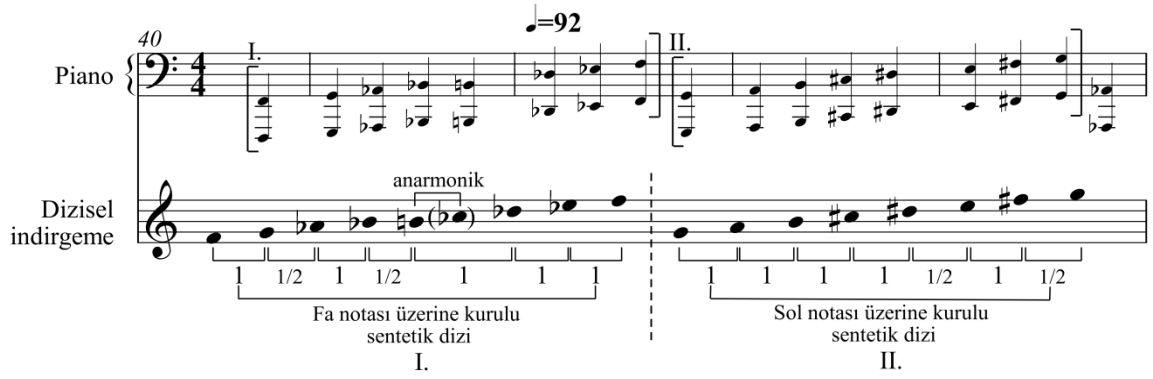



36. ölçünün son birim zamanından başlayan Fa notası üzerine kurulu yeni bir sentetik dizi daha karşımıza çıkmaktadır. Bu dizideki tam ve yarım seslerin önceki dizilerden de farklı bir şekilde tasarlanarak sıralandığını görebiliriz. Önceki ölçülerdeki yapılar gibi dizinin başlangıç sesi küçük ikili tizleştirilerek Fa diyez notasına aktarılıp yeni bir sentetik dizi daha oluşturulduğu görülmektedir. Dizide anarmoniği Do çift diyez olan Re notasının V. ve VI. dereceler arasındaki tam ses aralığını bölerek kromatik aralıklara dönüştürdüğünü ve diziyi genişlettiğini görebiliriz (Şekil 12).

Şekil 12




40. ölçünün son birim zamanından itibaren tekrar Fa notası üzerine kurulu ve farklı tam ve yarım ses kurgulanışı ile yeniden sentetik bir dizi karşımıza çıkmaktadır. Tam ses tizleştirilerek sonrasında gelen dizinin başlangıç sesinin Sol notasına aktarıldığını ve diğer dizilerden de farklı beş tam ve iki yarım sesin kurgulanışı ile yeni bir sentetik dizi elde edildiğini görebiliriz (Şekil 13).

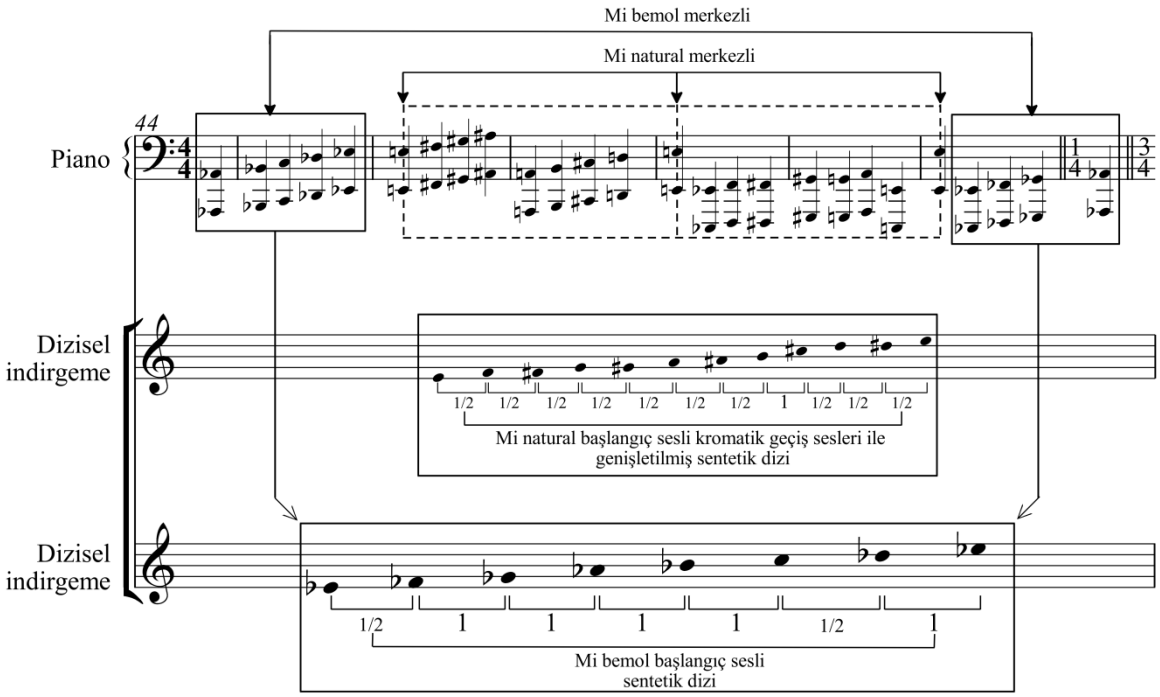
Şekil 13




Şekil 14' de de görüldüğü üzere iki merkezli bir yapıdan söz edebiliriz. Burada esas dizinin Mi bemol notası üzerine kurulu sentetik dizi olduğunu ve bu dizinin iki kesite ayrılarak kullanıldığını görmekteyiz. Bu ayrım içerisinde Mi natürel sesi üzerine kurulu yoğun kromatik geçiş sesleri ile genişletilerek oluşturulmuş ikinci bir sentetik dizinin de kullanıldığını görmekteyiz. Senfoninin bu bölümündeki başlangıç merkez sesi olan Mi

natürel sesinin bu bölüm sonu itibarı ile tekrar kendini taşıdığı merkez ses olan Mi bemol notasının üzerine kurulu dizinin içinde duyurduğunu söyleyebiliriz.

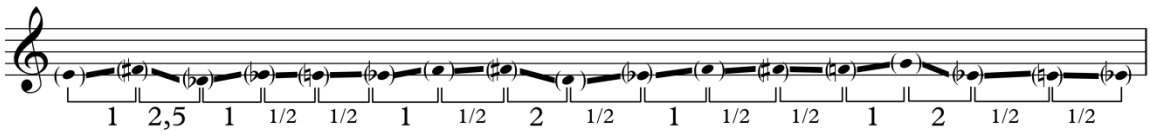
**Şekil 14**




Kamran İnce'nin bu bölüme kadar kullandığı dizilerin genel karakterine baktığımızda, diyatonik, heptatonik ve heksatonik diziler kullandığını, bu dizileri kromatik geçiş sesleri ile genişlettiğini, çoğu yerde de non-diyatonik (diyatonik olmayan) yapılar, oktatonik diziler ve oktatonik diziyi oluşturan temel yapı taşı olan bir tam bir yarım dizilimleri kullandığını görmekteyiz. Bu dizileri birbirine bağlayarak, tam ve yarım sesleri kendine özgü farklı kurgulanışlar içerisinde sentetik diziler yaratarak kullandığını söyleyebiliriz.

Bu dizilerin başlangıç seslerini bir araya getirdiğimizde ve seslerin aralıksal ilişkisine genel olarak baktığımızda, çoğu zaman kromatik ve yanaşık hareketlerin yapıldığını en fazla artık üçlü bir atlamanın görüldüğünü söyleyebiliriz (Şekil 15).

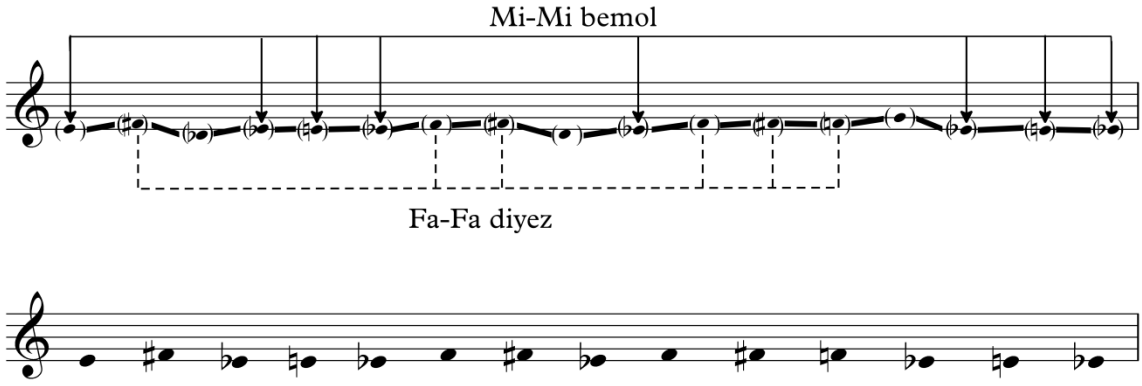
**Şekil 15**




Dizilerin başlangıç seslerinin aralıksal ilişkileri

En fazla üstünde durulan seslerin Mi-Mi bemol ve Fa-Fa diyez sesleri olduğunu genel anlamda kromatik ve yanaşık başlangıç sesleri arasında dizisel yapılar kullanıldığını görebiliriz (Şekil 16).

**Şekil 16**

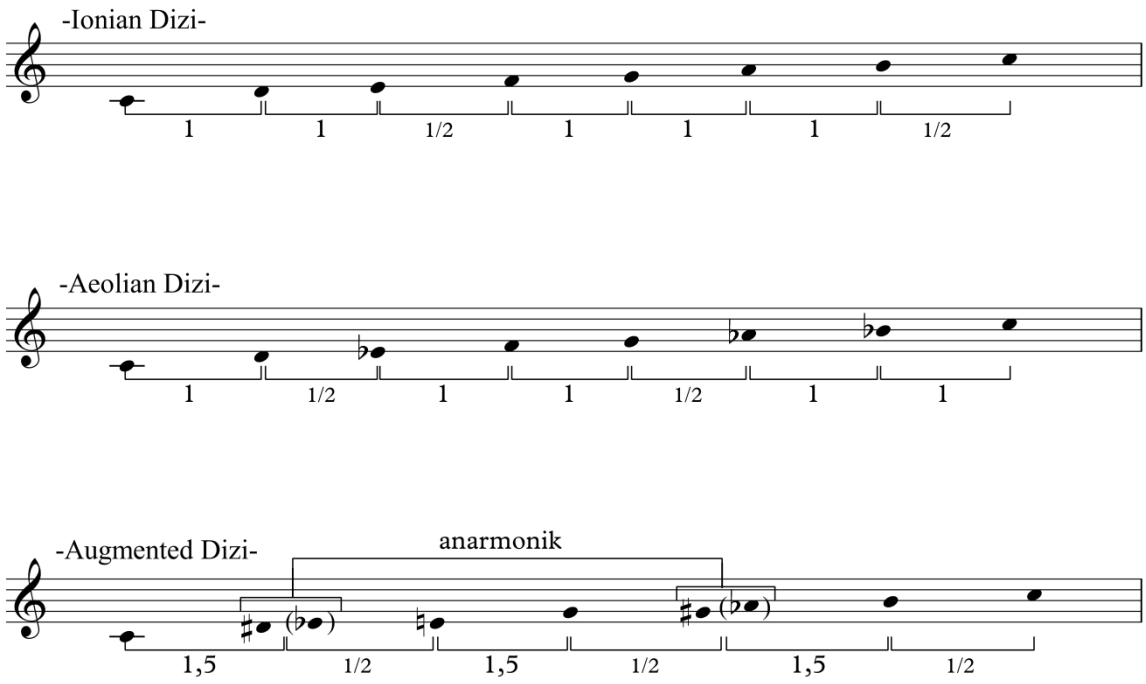



Genel olarak duyurulan dizilerin başlangıç sesleri

İnici karakterdeki akorlar ile çıkıcı karakterde olan bas partisindeki dizisel yapının birlikte değerlendirilmesine bakarsak, öncelikle her akorun kendi dizisini, akorun altında gelen dizi ile karşılaştırarak ortaya çıkan disonans tınılara neden olan yabancı sesleri tespit etmeye çalışacağız ve bu tespitten hareket ile gerilim çözülüm grafiği oluşturacağız.
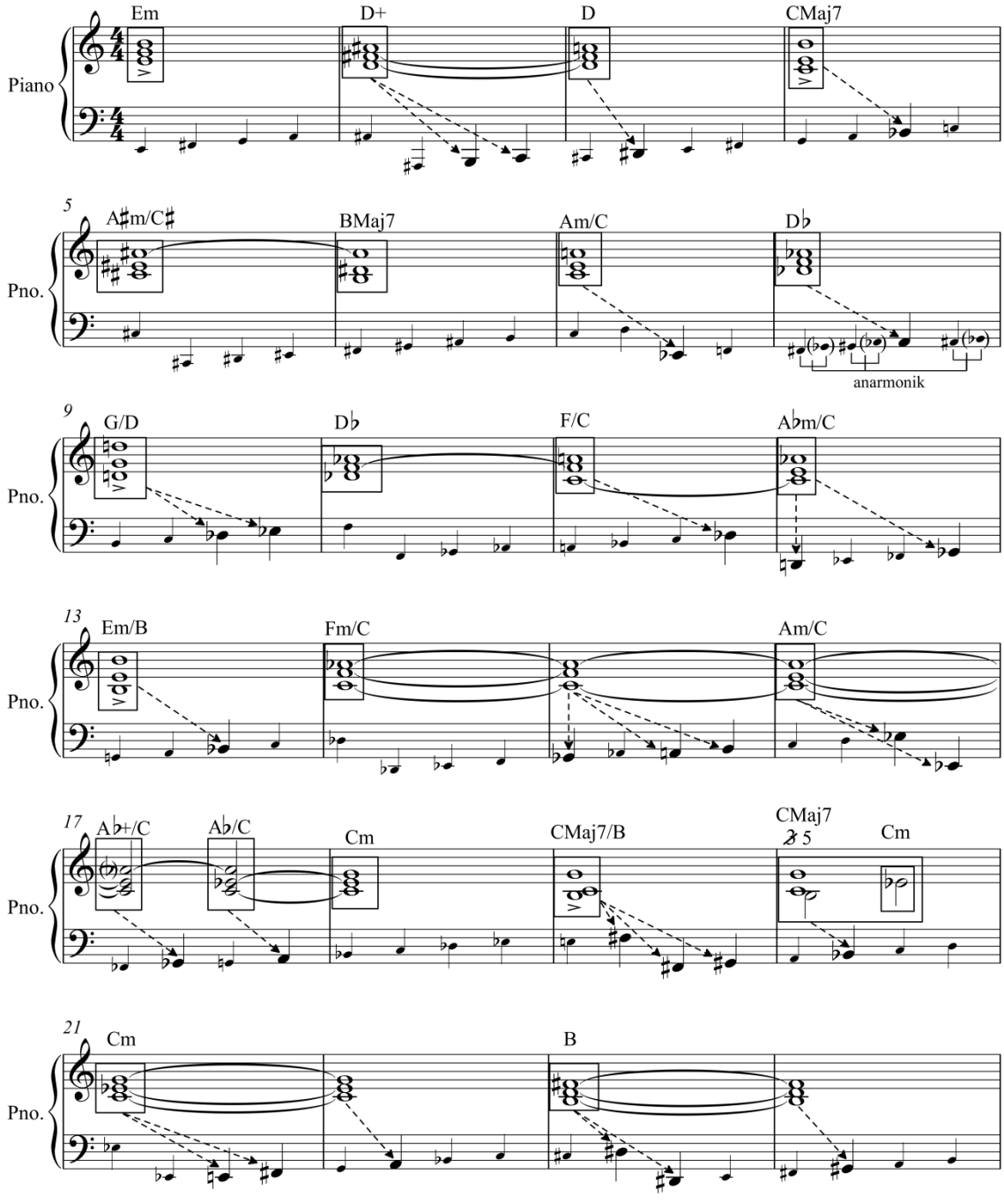
Kullanılan akorlar bas partisinden bağımsız düşünülerek kendi içerisindeki kök ve çevrim durumları ile şifrelenmiştir. Kullanılan akorların dizilerini öncelikle belirtmek gerekirse (Şekil 17).

Şekil 17
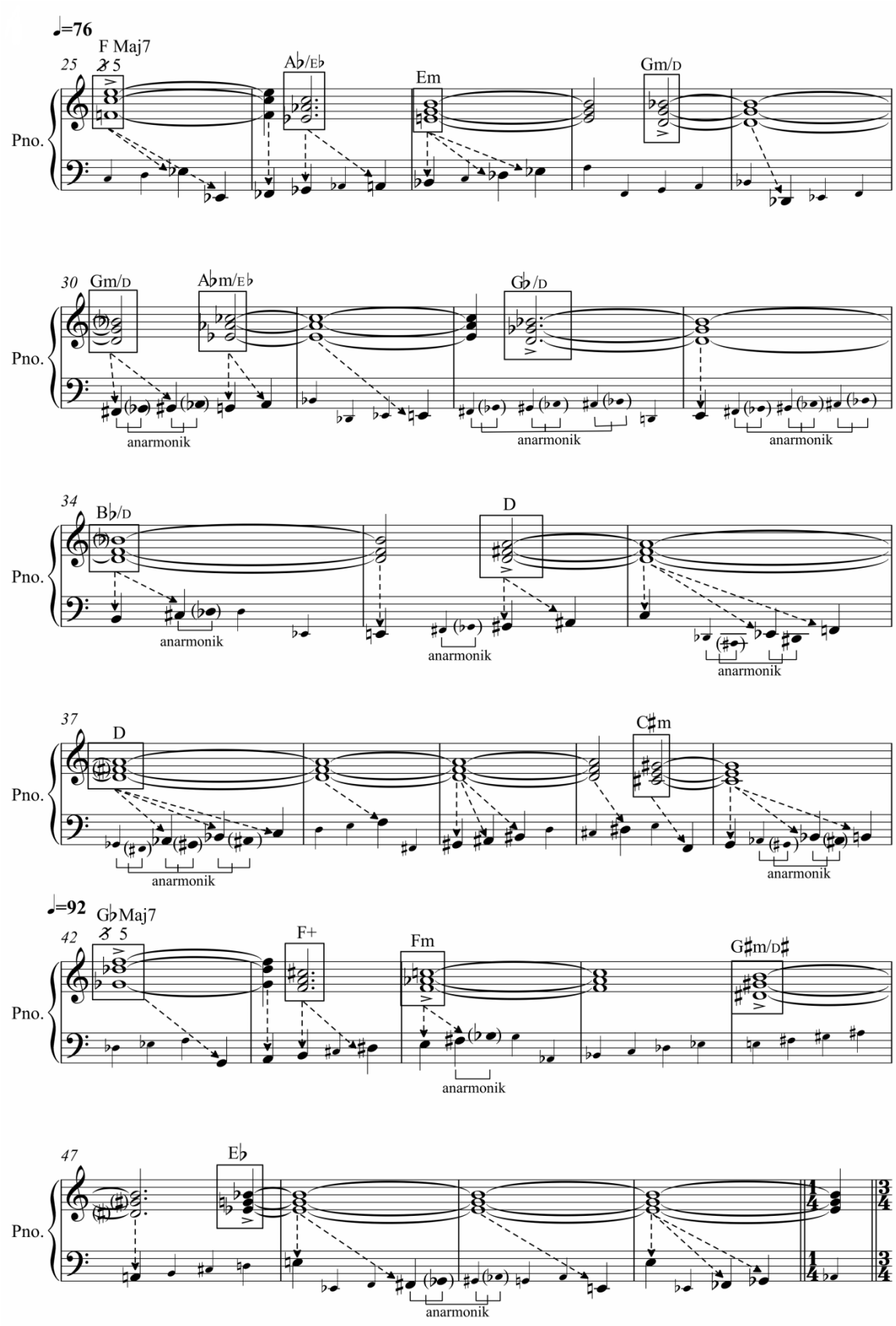



Şekil 18 A ve B'de görüldüğü gibi bazı akorların altında kullanılan dizi ile akorların kendi tonal dizilerindeki sesler ile uyumlu bazılarının ise uyumsuz olduğu görülmektedir. Uyumsuz ton dışı sesler ok işaretiyle ve nota başları büyük olarak belirtilmiştir. Özellikle uyumsuzluğun bazı akorlarda, akorun majör veya minör olmasını belirleyen üçlünün hem minör hem de majör seslerinin aynı anda duyurulması diğer yandan akor için önemli olan kök ses ve akorun 5'lisi ile de aynı şekilde çakışan notalar oluşturulduğunu görebiliriz. Bunu tonal belirsizliği destekleyen bir yapı olarak değerlendirebiliriz. Burada üçlüsü atılmış akorlara da rastlanmaktadır ( ölçü 25 ve 42). Bu akorlar uyumsuz seslerin tespitindeki bu çalışmada müziğin genel gidişi içerisindeki duyuşa göre majör akor olarak kabul edilmişlerdir.

Şekil 18-A

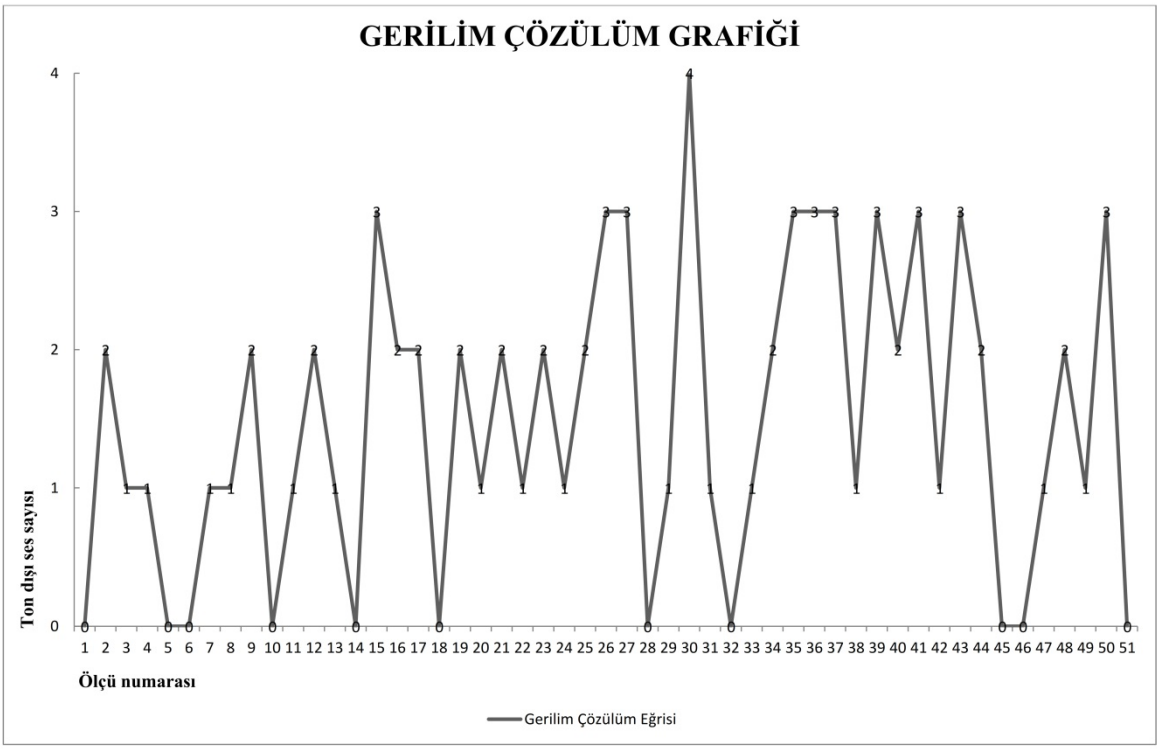

Em
D+
D
CMaj7
Piano
5
A♯m/C♯
BMaj7
Am/C
D♭
Pno.
anarmonik
9
G/D
D♭
F/C
A♭m/C
Pno.
13
Em/B
Fm/C
Am/C
Pno.
17
A♭+/C
A♭/C
Cm
CMaj7/B
CMaj7
5
Cm
Pno.
21
Cm
B
Pno.

Şekil 18-B


♩=76
F Maj7
25
Pno.
A♭/E♭
Em
Gm/D
30
Gm/D
A♭m/E♭
G♭/D
anarmonik
anarmonik
anarmonik
34
B♭/D
D
anarmonik
anarmonik
anarmonik
37
D
C♯m
anarmonik
anarmonik
♩=92
G♭Maj7
42
F+
Fm
G♯m/D♯
anarmonik
47
E♭
anarmonik

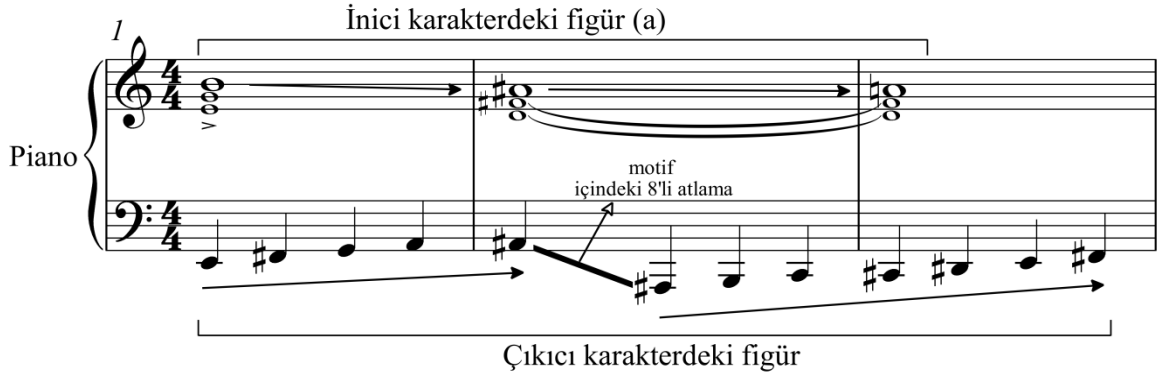
Şekil 18 A ve B'de akorlar ve diziler arasındaki uyumsuz ton dışı seslerin ölçüler bazında kullanım oranlarının gerilim çözülüm grafiği oluşturularak gösterimi, tablo 1'de görülmektedir.

Tablo 1



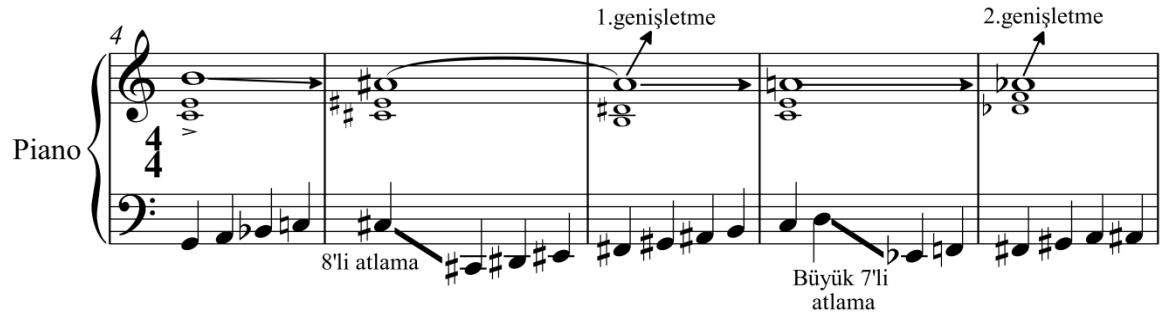

Eseri ezgisel açıdan incelediğimizde, bu yanaşık hareketlerin eserin figürsel karakterinden kaynaklı olduğunu düşünebilir ve iki figürsel kalıptan bahsedebiliriz. Birincisi akorların yanaşık seslerle inici karakterde duyurulan figürsel kalıp olup, bu kalıp da kendi içerisinde inici (a) ve atlamalı (b) olarak ikiye ayrılmaktadır. İkincisi ise dizilerin çıkıcı karakterleri ile oluşturulmuş figürsel kalıptır. Çıkıcı karakterin sürekliliğini sağlamak adına belli bir ilerlemeden sonra yapılan atlamalar görülmektedir. Kamran İnce'nin, birinci bölümün adı olan uzun yürüyüşü, sesleri adım adım sırayla belli bir perdeye kadar tizleştirip kalın bir perdeye atlayıp tekrar belli bir perdeye kadar tizleştirerek ilerletmiştir ve bu yapıyı sürekliliği ile tasarlamıştır (Şekil 19).

Şekil 19



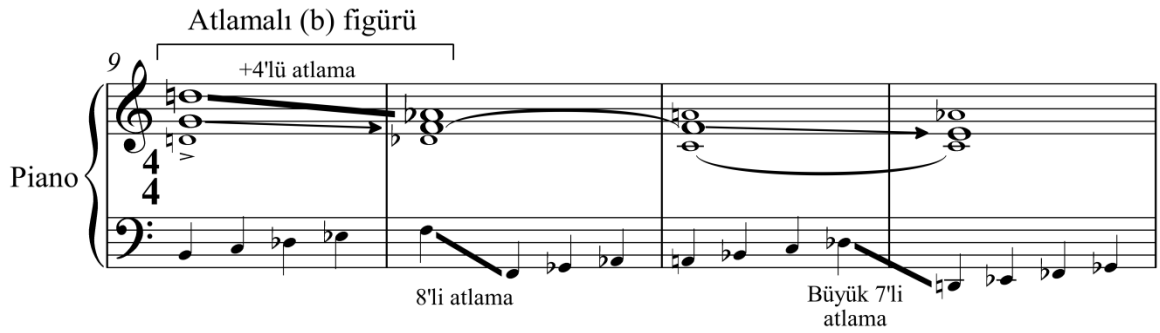

4. ölçüden itibaren inici (a) figürünün genişletilerek tekrar duyurulmuştur. Genişlemenin 5. ölçüdeki birinci çevrim halindeki La diyez minör akorunun kök sesi olan La diyez notasının bir ölçü daha fazla uzatılması ve 8. ölçüde La bemol notası ile motifteki inici karakterin hem yarım ses daha genişletilmesi hem de bir ölçü daha uzatılması ile yapıldığını görebiliriz (Şekil 20).

Şekil 20



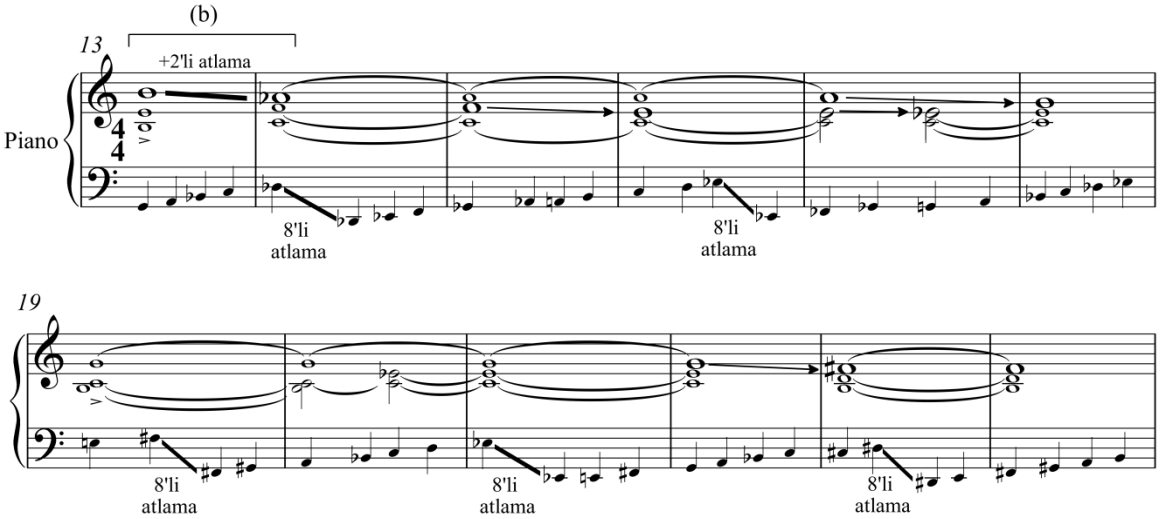

9. ölçüden itibaren akorlardaki inici karakterdeki (a) figürünün akorların orta partisinde geldiği görülmektedir. İnici figürün ikinci karakteristik yapısı olan atlamalı (b) figürü Re – La bemol artık dörtlü inici atlaması eklenmiştir. Buradaki karakteristik yapı atlama aralığının artık dörtlü olmasından ziyade yanaşık aralıklardan daha büyük bir aralık ile atlamasıdır. Dizilerdeki ikinci figür kalıbının ise 8'li atlamanın yanı sıra büyük 7'li atlamanın da yapıldığı görülmektedir (Şekil 21).

Şekil 21




13. ölçüden itibaren inici (a) figürünün tekrar üst partide karşımıza çıktığını görüyoruz. Atlamalı (b) figürü olan Si – La bemol artık ikili atlaması ile başlayan inici (a) figürü uzun süreli tutulan sesler ile daha da genişleyerek duyurulduğunu görebiliriz. Bu genişlemenin inici (a) figürünü zayıflattığı düşünülebilir bu noktada Kamran İncenin bu karakterini orta partide de devam ettirerek genişleme içerisinde yapıyı koruduğunu ve desteklediğini söyleyebiliriz. Dizisel yapıdaki ikinci figüre baktığımızda bu bölümdeki atlamaların 8'li atlamalar olduğunu görebiliriz (Şekil 22).

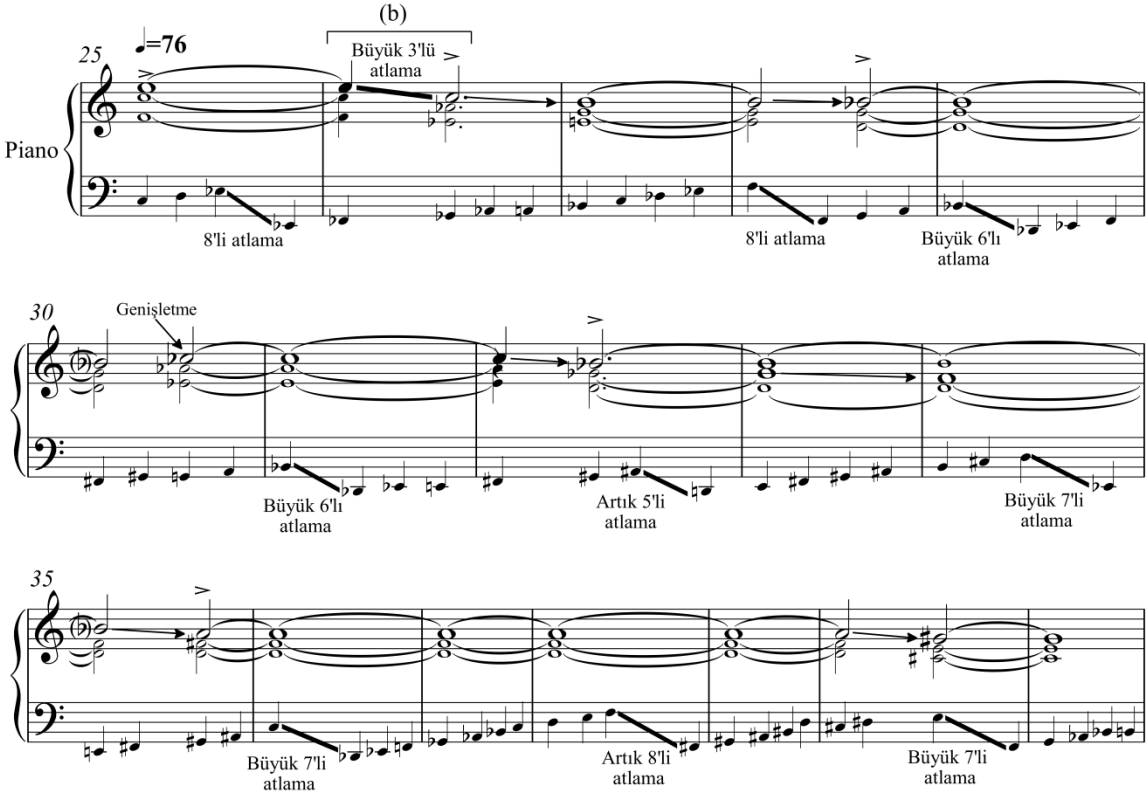
Şekil 22




25. ölçüden itibaren dörtlük notanın 60 tempodan 76 tempoya çıkarıldığını, akorlardaki inici (a) figürünün üst partide tekrar kendini duyurduğunu ve atlamalı (b)

figürünün büyük 3'lü atlama ile yapıldığını ve tutulan seslerle genişletildiğini söyleyebiliriz. Burada esas genişlemenin 30. ölçüde şu ana kadar hiç görülmemiş olan Si bemol notasından Do bemol notasına çıkıcı bir hareketle sağlandığını ve sonra tekrar inici karakteri tutan sesler ile devam ettiğini görebilir ve bu bölümde de uzun tutulan sesler olduğundan dolayı ara partinin figürü destekleyici kromatik hareketinden söz edebiliriz. 35. ölçüden itibaren inici (a) figürü tekrar üst partide duyurulmaktadır. Bas partisindeki dizisel çıkıcı figürün atlamalarına baktığımızda, bu bölümde 8'li atlamaların yanı sıra artık 5'li, büyük 6'lı, büyük 7'li ve artık 8'li atlamalarında kullanıldığını görebiliriz (Şekil 23).

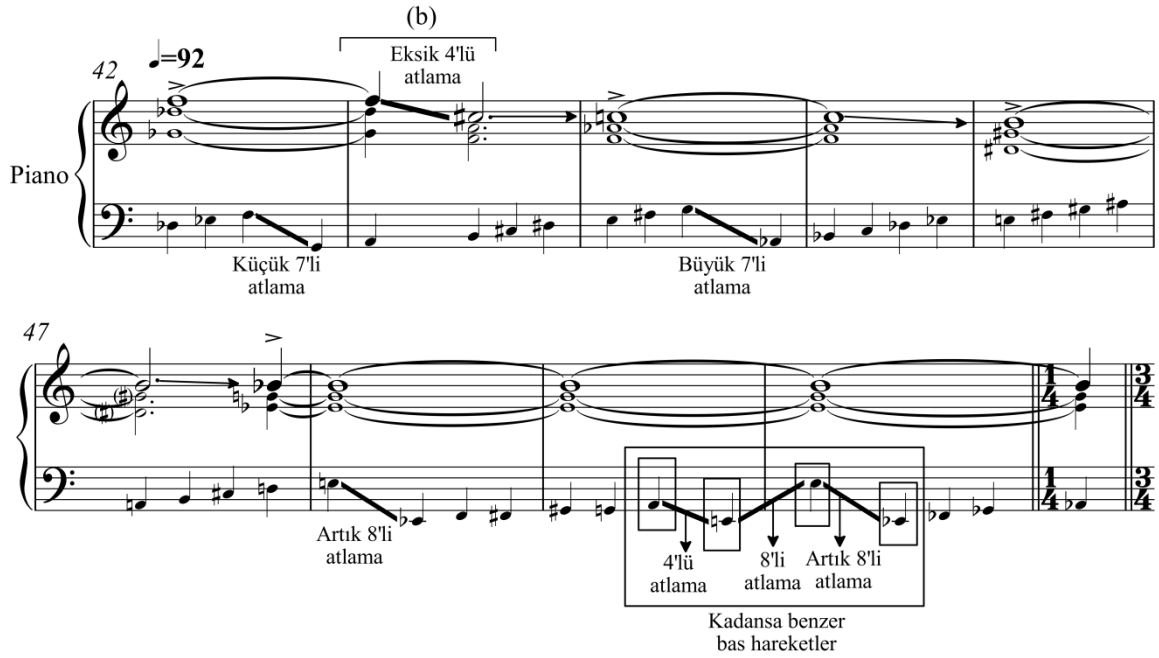
**Şekil 23**




42. ölçüden itibaren tempoda tekrar bir artış görülmekte ve dörtlüğe karşı 76'dan 92'ye çıkarılmaktadır. Eksik 4'lü atlamalı (b) figürü ile başlayan inici (a) figürü kendini üst partide tekrar göstermektedir. Dizilerdeki atlamalara baktığımızda küçük ve büyük 7'li, 8'li ve artık 8'li aralıkların kullanıldığını görebiliriz. 49. ölçünün üçüncü birim zamanından

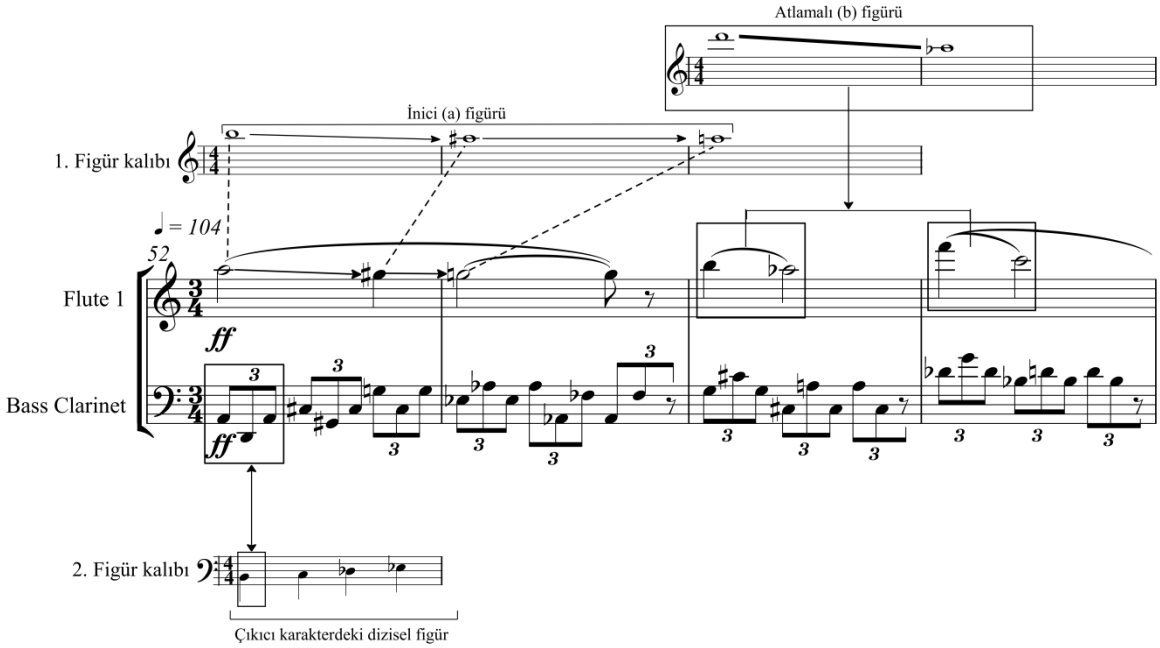
başlayarak La-Mi-Mi-Mi bemol atlamaları klasik armonideki *kadanslarda* (kalışlarda) görülen bas hareketlerine benzediğini söyleyebiliriz (Şekil 24).

**Şekil 24**




Birinci bölüm, buradan sonrasında daha farklı bir şekilde devam etmektedir. Tartım, 1/4' lük geçiş ile 3/4' lüğe dönüşmüş ve tempo yine artarak dörtlüğe 104 tempoya gelmiştir. Buradaki farklılık figürsel bir farklılık olarak duyulsa da aslında ilk başlangıç bölümündeki figürlerden türetilmiş yapılar olduğunu görebiliriz. Hızlanan temponun etkisi ile başlangıçtaki inici (a) ve atlamalı (b) figürlerinin kalıbının daha hızlı kendini duyurması ve notaların sürelerinin değişimi ile farklı bir çeşitlemesini oluşturduğunu, ikinci figür kalıbında ise yine bas hattında dörtlük notalar yerine üçlemelere bölünmüş şekilde ve dizisel bir karakterde sıralı olarak değil belli aralıklar ile atlamalı sıralanarak çeşitlendirildiğini görebiliriz. Bas partisindeki bu atlamalı aralıksal yapı dizisel bir karakterin yanında akorsal bir karakteri de gündeme getirmektedir. Bu oluşan akorsal yapıyı analizin ilerleyen kısımlarında diğer üst partideki akorlarla ilişkileri bazında armonik olarak değerlendirilecektir. Burada birinci figür kalıbı en tiz perde aralığında çalınan birinci flüt notasyonu ile ikinci figür kalıbı da bas klarnet notasyonu ile gösterilecektir (Şekil 25).

Şekil 25

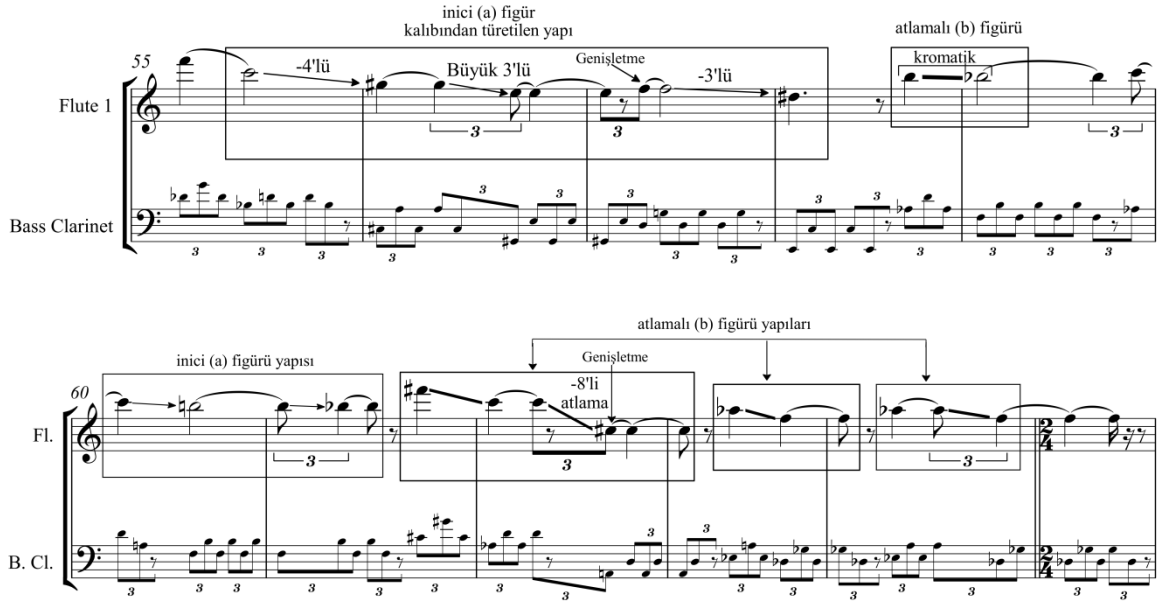



Şekil 25'de görüldüğü üzere birlik notalarla gelen ve kromatik ilerleyen inici (a) figür kalıbı bu bölümde temponun hızlanmasının yanı sıra tartımın değişmesi ile birlikte değişen nota süreleri ve bir birinden farklı süre değerlerinden oluşan kromatik inici (a) figürü farklı bir şekilde duyurulmaktadır. Atlamalı (b) figürü ise bu bölümde nota değerlerinin değiştirilerek ve peşi peşine duyurularak kullanıldığını, genel olarak figürün bu bölümde daha dinamik bir yapıda duyurulduğunu söyleyebiliriz. İkici figür olan bas hattaki çıkıcı karakterdeki dörtlük nota birimlerinden oluşan dizisel yapı ise bu bölümde üçlemelere bölünerek ve belli aralık atlamaları ile ilerleyen bir yapıda çeşitlenerek karşımıza çıktığını görebiliriz.

55.ölçüde ikili değerdeki Do notasından 58. ölçüdeki noktalı dörtlük olan Re diyez notasına kadar olan kesitin inici (a) figür kalıbından türetildiğini, ama buradaki farkta seslerin yanaşık olarak değil eksik 4'lü ve büyük 3'lü aralıkların kullanılarak yapıldığını süresel olarak da dörtlük notaların üçleme notalarına bağlar ile bağlanarak *senkoplu* bir yapı içerisinde geldiğini görebiliriz. İnici (a) figürü içerisinde kromatik çıkıcı bir Mi-Fa hareketinin önceki bölümde de olduğu gibi bir çeşit motifte genişleme yarattığını söyleyebiliriz. Atlamalı (b) figürü ise burada ilk bölümdekinin tam tersi kromatik bir

hareketle yapıldığını görebiliriz (Si-Si bemol). Senkoplu yapıyı sürdürerek 60. ölçüde tekrar inici (a) figürünün kalıbını kullandığını; sonraki 61. ölçünün son birim zamanındaki Fa diyez notası ile 62. ölçüdeki Do notasının atlamalı (b) figürü olduğunu; ama burada Do'dan Do diyeze eksik 8'li atlamanın devam ettirilmesi ile figürün karakterinde bir genişleme yapıldığını; sonrasında bu (b) figürü La bemol-Fa atlaması ile iki kez farklı süre değerleri ile senkoplu bir yapıda getirildiğini görebiliriz (Şekil 26).

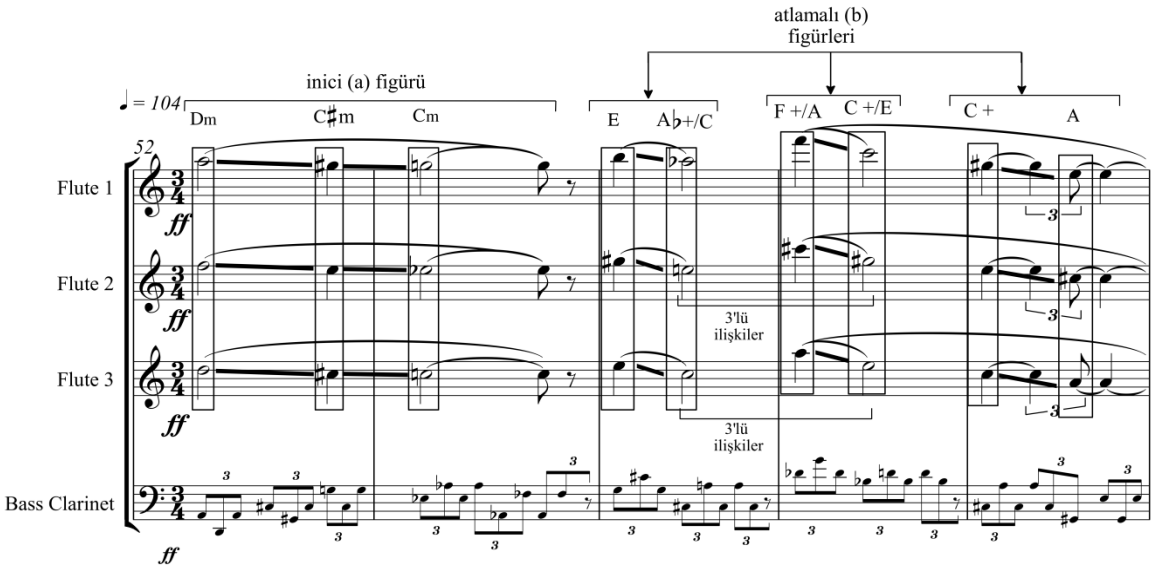
**Şekil 26**




Bu bölümde inici karakterdeki (a) ve atlamalı (b) figürlerin yine üçlü dizilimdeki akor yapıları ile oluşturulduğunu ve akorun her sesi üstüne figürün paralel olarak hareket ettirilip duyurulduğunu görebiliriz. Kamran İncenin üçlü aralıkları ve ilişkilerini yoğun bir şekilde kullandığını ama bu *konsonans* (uyumlu) aralıkları fonksiyonel armoni kuralları içerisinde değil yarattığı figürsel yapının belirlediği gidişe göre bağlayarak konsonans renkler içinde *disonans* (uyumsuz) renkler yarattığını söyleyebiliriz. 52. ölçüden itibaren görüldüğü gibi kromatik olarak Dm-C# m-C minör bağlantısında figürsel hareketin yarattığı paralel gidiş ile bu akorların direk birbirlerine bağlanarak duyurulduğunu görebiliriz. Minör ve majör akorları oluşturan küçük ve büyük üçlü aralıkları özellikler büyük üçlü aralığı artık 5'li akorlar oluşturarak kullandığını, 54.ölçünün ikinci birim zamanından itibaren La bemol-Fa ve Do artık beşli olarak görülmektedir. Bu akorlar
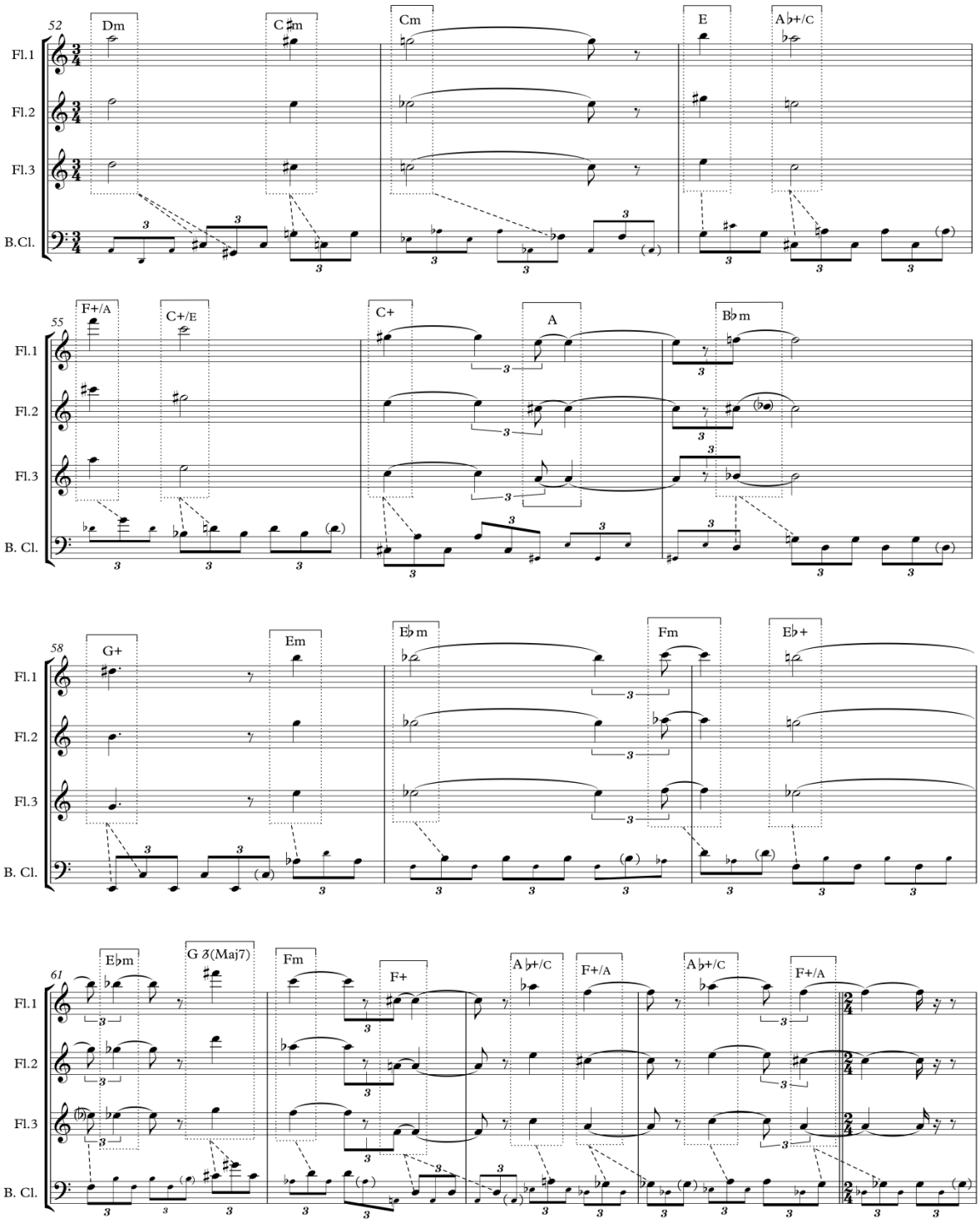
çevrim halinde kullanılmış ve diğer partilerdeki notalarla da yatay bazda üçlü ilişkilerin oluşturulduğunu söyleyebiliriz (Şekil 27).

**Şekil 27**



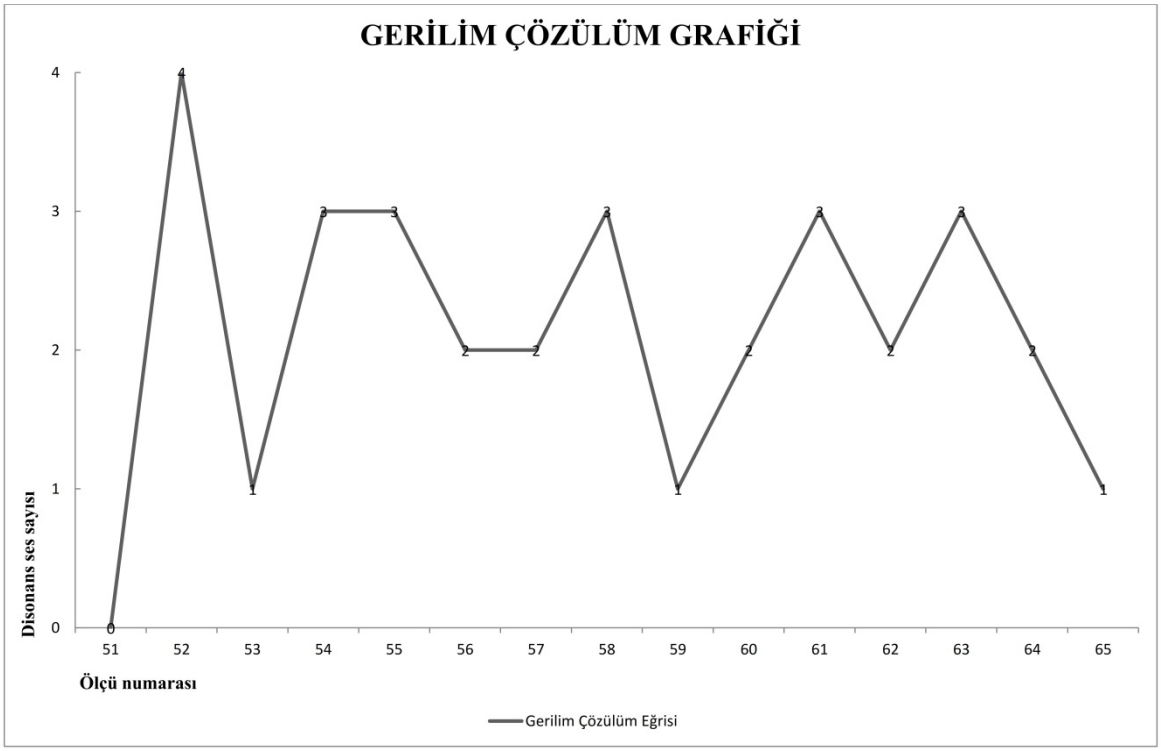

İnici (a) ve atlamalı (b) olarak iki yapıdan oluşan birinci figür kalıbındaki akorlar ile ikinci figür kalıbı olan bas partisindeki sesler arasındaki armonik ilişkiye bakarsak eğer flütlerdeki akorsal yapıları destekleyici bas hareketlerinden ziyade daha çok disonans tınılar oluşturan ses çakışmaları olduğunu söyleyebiliriz. Figürde kullanılan her akorun tonunu esas kabul edip aynı zaman birimine denk gelen eşlikteki arpej sesleri arasındaki yabancı sesler büyük nota başları ile gösterilmiştir (Şekil 28).

**Şekil 28**


52
Dm
C♯m
Cm
E
A♭+/C
Fl.1
Fl.2
Fl.3
B.Cl.
55
F+/A
C+/E
C+
A
B♭m
B. Cl.
58
G+
Em
E♭m
Fm
E♭+
61
E♭m
G 3(Maj7)
Fm
F+
A♭+/C
F+/A
A♭+/C
F+/A

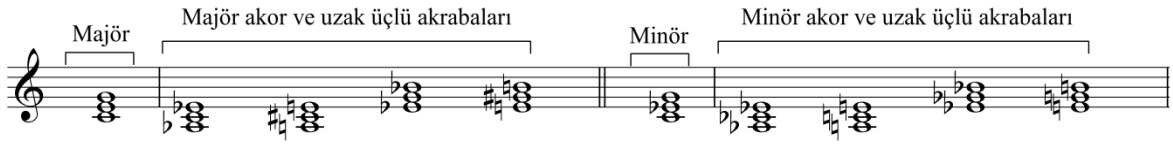
Ortaya çıkan disonans seslerin figür ve eşlik arasında yarattığı gerilim çözülüm ilişkisini tablo 2'de görebiliriz.

Tablo 2




II. kesitte kullanılan akorlar arasındaki üçlü aralık ilişkişlerini, uzak üçlü akrabalık ilişkisi olan *mediyantik*[33] armoni kapsamında da değerlendirebiliriz. Mediyantik armoni, esas tonun alt ve üst büyük ve küçük üçlüler üzerine kurulan akor ilişkisidir. Genişletilmiş üçlü akrabalık, tonaliteye önemli gelişmeler getirmiştir (Cangal, 2012: 303) (Şekil 29).

Şekil 29

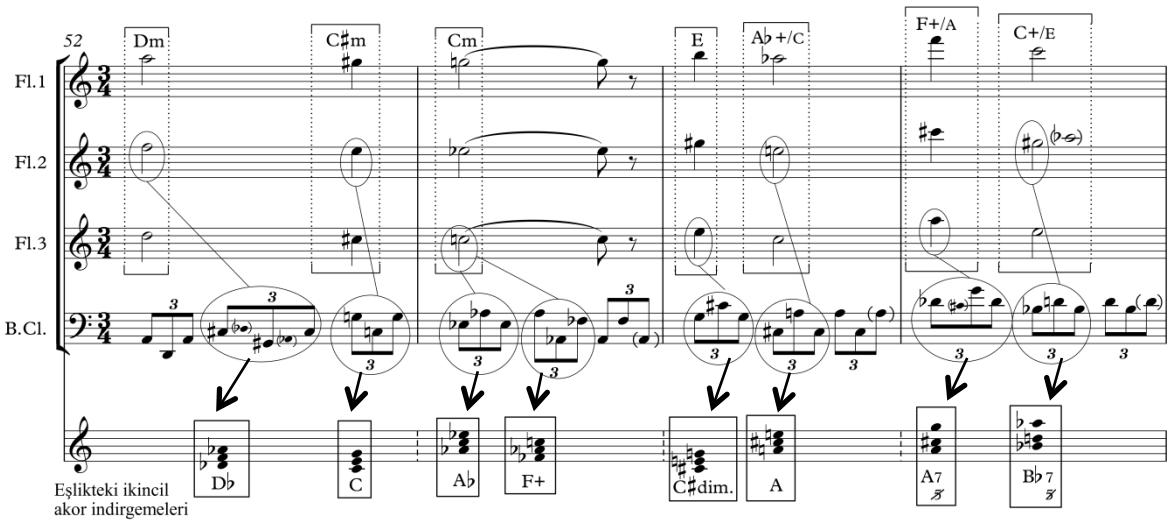



[33] Fr. Médiante. Mediyant: Toniğin üçlüsü. Mediyantik: Uzak üçlü akrabalık (Cangal, 2012: 303).

Mediyantik armonide majör akora karşı majör, minör akora karşı minör uzak üçlü akraba düzeninin dışında karmaşık kullanımlar da görülebilir. Kamran İnce'nin bu üçlü akrabalık ilişkilerini daha serbest ve geniş bir kapsamda oluşturduğunu, minör ve majör akorların dışında üçlü aralık ilişkilerinde *augmented* (arttırılmış) ve *diminished* (azaltılmış) akorlarınıda çok yoğun kullandığını söyleyebiliriz.
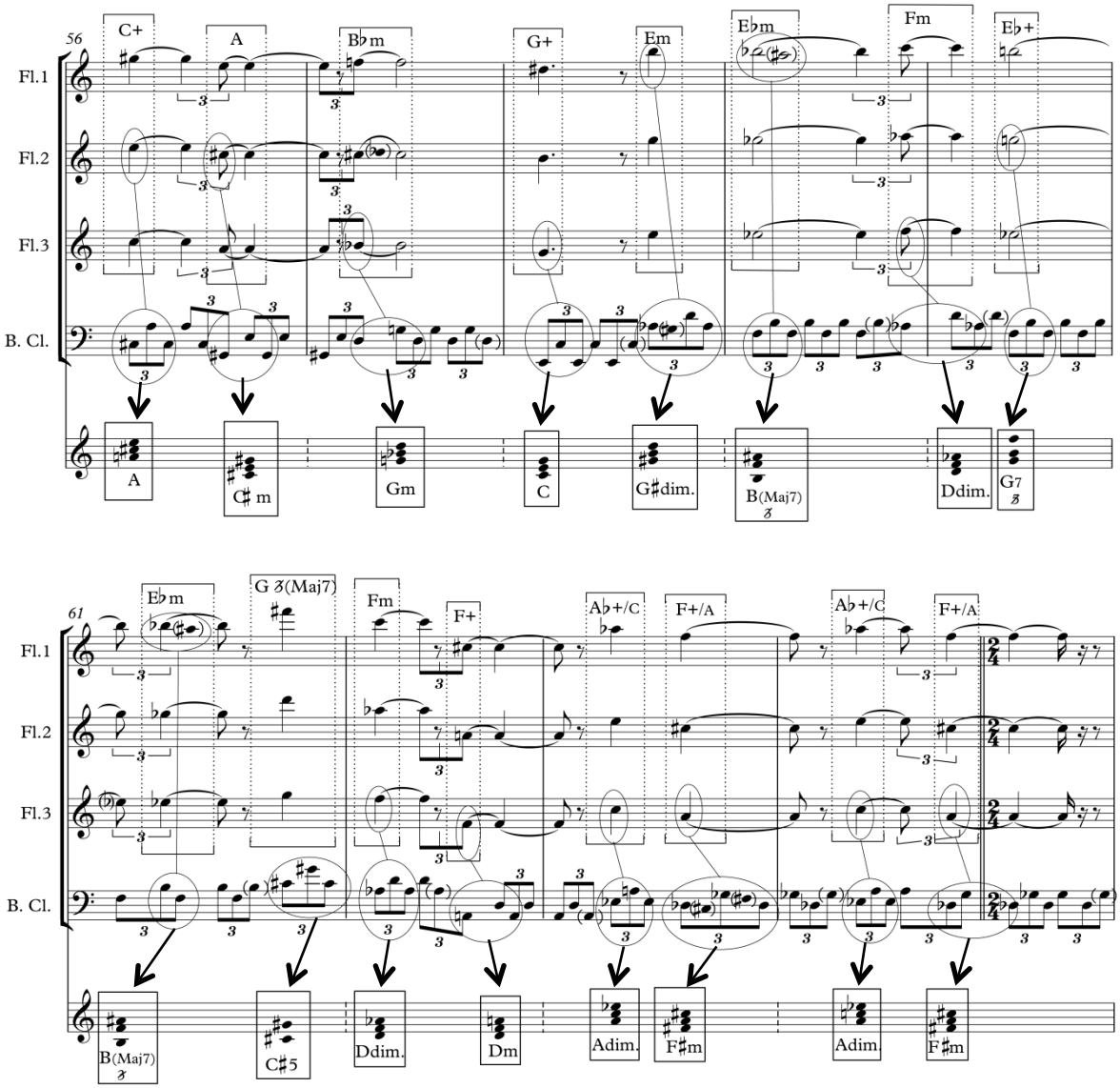
Kamran İnce'nin eşlikte oluşturduğu arpejli yapının, figüre karşı oluşturulacak ikinci bir akorun izlerini taşıdığını söyleyebiliriz. Kendisi ile yapılan röportajda bu konuda iki akor olarak düşündüğünü de ifade etmiştir. Burada akoru oluşturan iki sesin eşlikte duyurulduğunu, gerekli olan üçüncü sesi ise eş zamanlı duyurulan figürün oluşturduğu akor içerisindeki bir ortak ses kapsamında belirleyebileceğimizi ve bir çeşit *polikordal*[34] bir yapıya dönüştürerek düşünebiliriz. Bu durumda iki farklı üç sesli akorun birbirleri içine geçirilerek kullanıldığını görebiliriz (Şekil 30 A-B).

**Şekil 30-A**



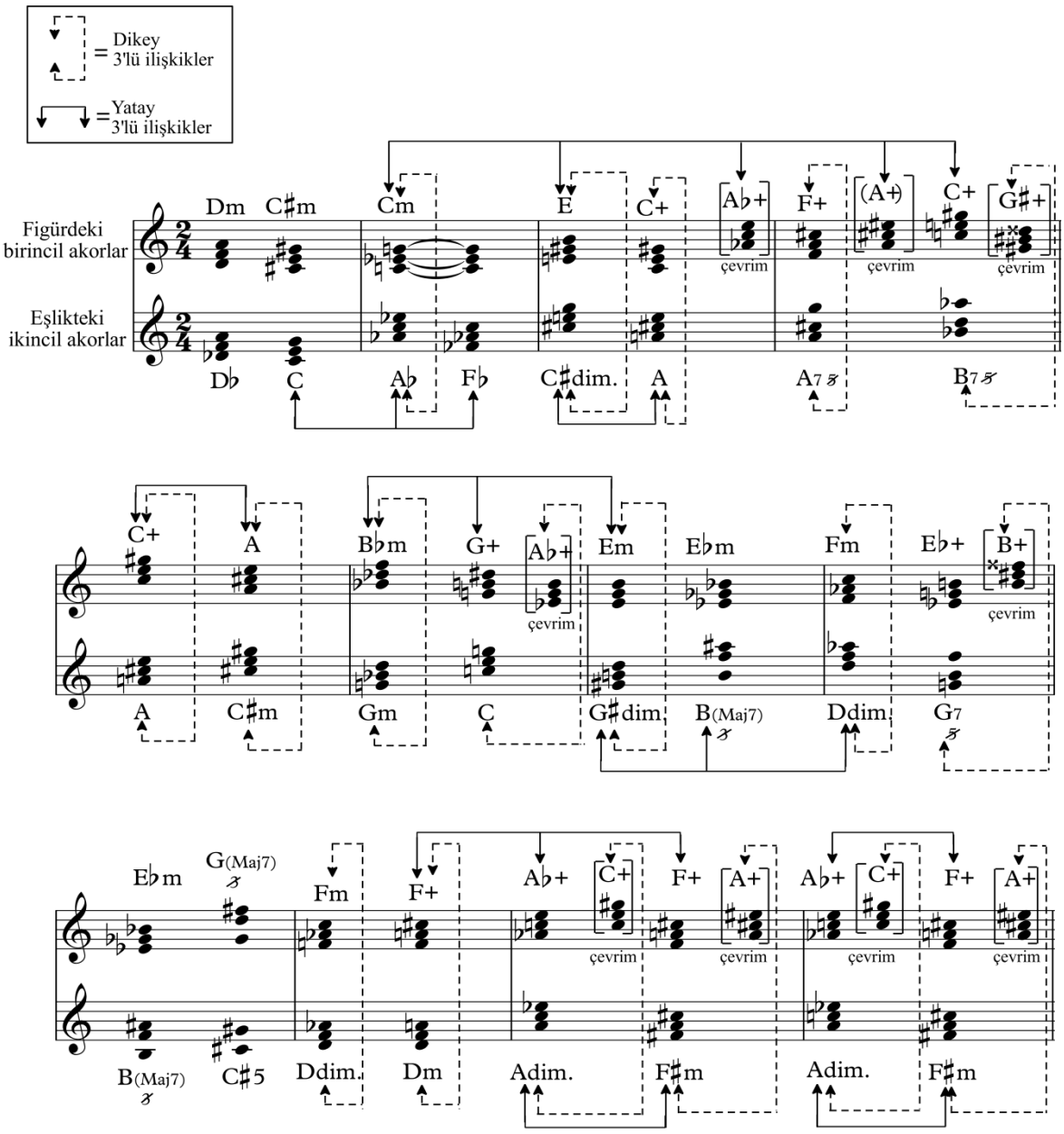

[34] **Polikord (Çoklu Akor):** İki veya daha çok akorun, aynı armoni içinde, aynı anda kök sesleri ile birlikte duyulmasına denir (Ulehla, 1969 : 272).

Şekil 30-B




Akorları ayrıştırdığımızda eşlikte ortaya çıkan ikincil akorlar ile figürdeki birincil akorlar arasındaki ilişkilere baktığımızda çoğunlukla uzak üçlü akraba akorlar ortaya çıkmaktadır. Dikey üçlü akrabalıkların yanında, akorlara yatay olarak baktığımızda da üçlü akrabalıkları görebiliriz (Şekil 31).

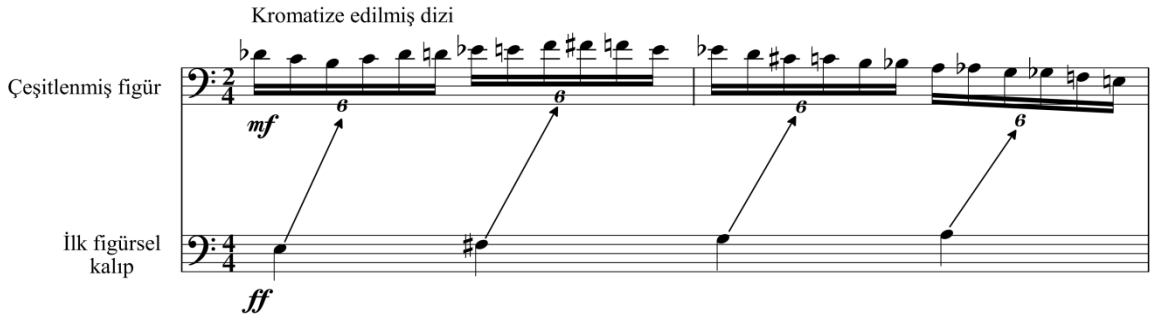
Şekil 31




Şekil 31'de görüldüğü gibi yoğun olarak üçlü ilişkiler kullanılmıştır. Üçlü ilişkilerin dışında beşli ilişkileri ve kromatik aralıkları da görebiliriz. Eşlikteki üçlemelerde kullanılan seslerin figürde kullanılan akorlara yabancı sesler olduğu ve akorlardaki sesleri perdeldeyen ve disonans ses çakışmaları yaratan yapılar olduğunu söyleyebiliriz.
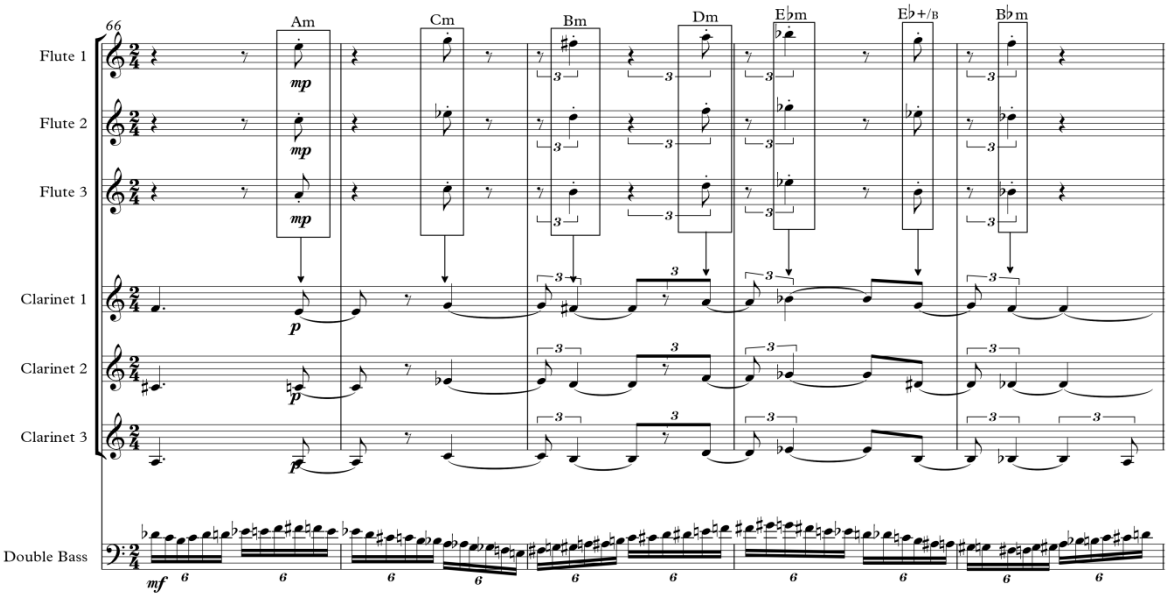
66. ölçüden itibaren tartım 2/4'lüğe dönüşür. Flütlerdeki figür kalıbı, klarnet gurubunda piyano dinamikte getirilmiştir. Önceki ölçülerde olduğu gibi burada da figürün klarnetlere üçlü dizilimdeki akor yapıları ile dağıtıldığını ve birbirlerine paralel figür çizgisinde ilerletildiğini görebiliriz. Bu bölümde genelde flüt gurubu akorsal olarak klarnetteki figüre eşlik etmekte, senkoplu zamanları destekleyen bölünmüş birim zamanlarda gelerek figürdeki dikey hattın oluşturduğu akorların aynısı ile *stacattolu* olarak figürü vurgulamaktadır. Bas hattında ise dizisel çıkıcı figür karakterini burda tekrar 2. kez çeşitlendirildiğini, onaltılık nota değerindeki altılamalar ile daha da hızlandırılmış ve perde sayısı arttırılarak kromatize edilmiş şekilde görebiliriz (Şekil 32).

**Şekil 32**
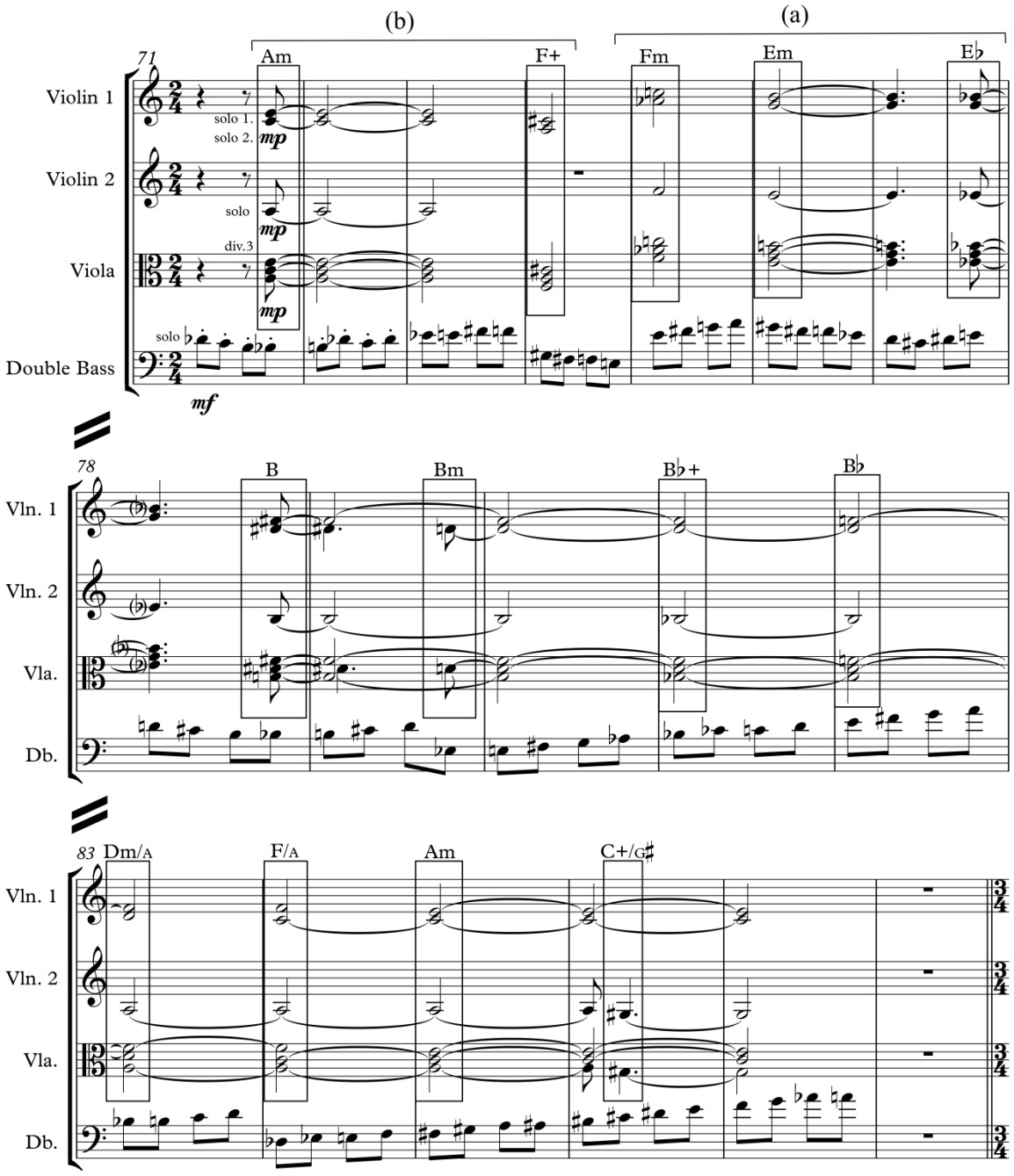



Bas hattaki ikinci figürün başlangıçta olduğu gibi büyük aralık değerlerinde inici bas atlamaları yapmadığını, dizisel olarak sıralı bir şekilde çıkıcı ve inici bir hareket ile oluşturulduğunu söyleyebiliriz (Şekil 33).

Şekil 33




71. ölçüden itibaren klarnetlerde çeşitlendirilerek gelen inici (a) figür yapısının *mp* dinamikte duyurulduğunu ve figürün *divisiler* ile kümelere ayrılmış orkestranın yaylı gurubuna aktarıldığını görebiliriz. Tutan seslerin arttırılması ile figür genişletilerek kullanılmıştır. Yaylılardaki üçlü aralıklarla dizilmiş akorların yine figürün belirlediği çizgi içerisinde paralel hareketler ile bağlandığını ve yine majör, minör ve augmented akorlar ile üçlü ilişkiler kullanıldığını görebiliriz. Çıkıcı figür karakteri olan bas hattaki dizisel yapı 3. kez çeşitlendirilip yarım vuruşluk sekizlik notalara bölünerek oluşturulmuş ve bazı notalarda stacatto tekniği kullanılmıştır. Başlangıçtaki atlamalı yapı ile çeşitlendirilmiş kromatik hareketli inici çıkıcı yapının bir arada kullanılarak yürütüldüğünü görebiliriz (Şekil 34).
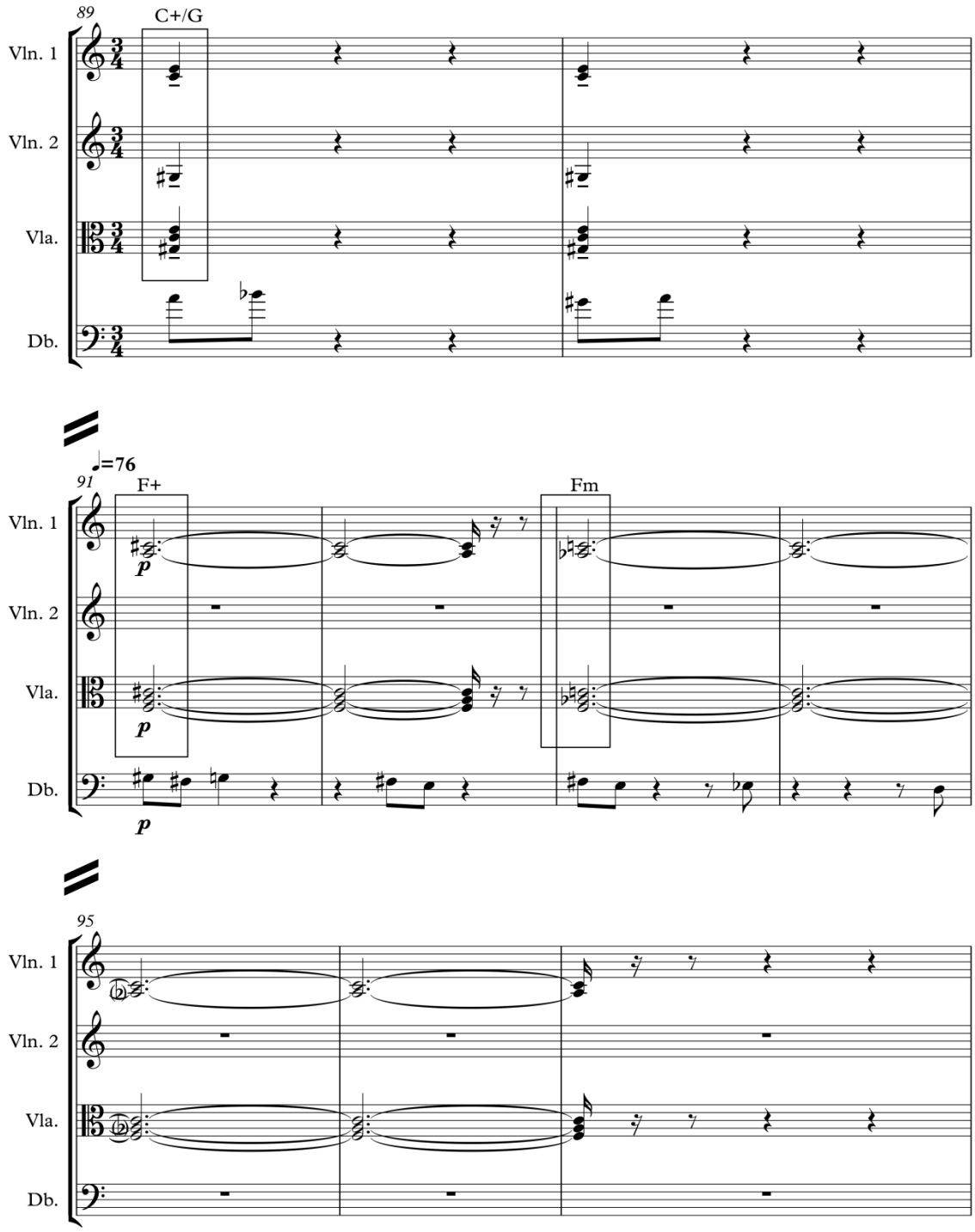
Şekil 34




71. ölçüden başlayan bu bölümün 89. ölçüsünden itibaren tartım 3/4'lük olup tempo 91. ölçüden itibaren dörtlüğe 76'ya düşmüştür. Başlangıçta birinci kemanların tuttuğu sesler olan Mi ve Do notalarının farklı bir armonide tekrar kendilerini duyurarak bağlandığı bir çeşit köprü görevi gören bir geçiş bölümüdür. Başlangıçta La minör akoru içerisinde olan Mi ve Do sesleri bu bölümde bas partiye Sol diyez notası gelmesi ile

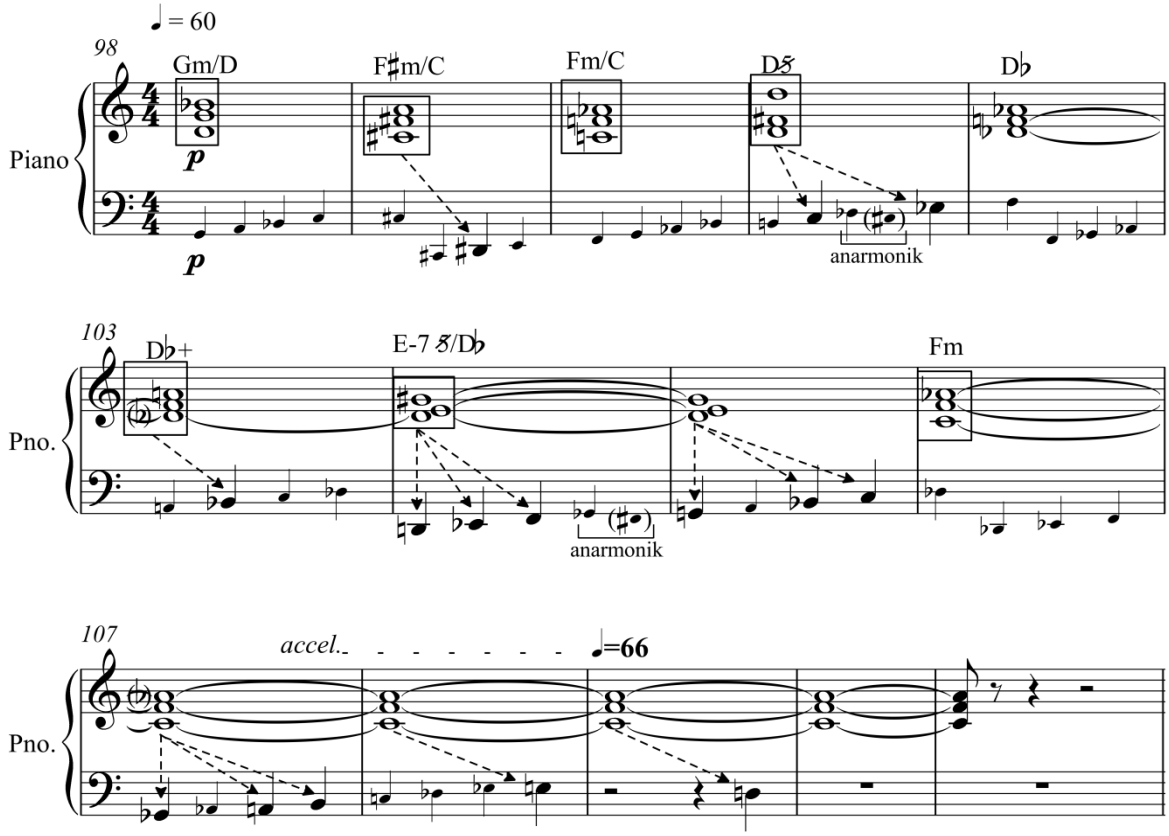
birlikte Do artık beşli içinde duyurulurlar. Figürsel bir hareket ile akor Fa artık beşli akoruna bağlanır ve yanaşık hareket ile akorun üçlüsünün yarım perde pesleşmesi ile Fa minör akoruna dönüşerek bölüm biter (Şekil 35)

Şekil 35

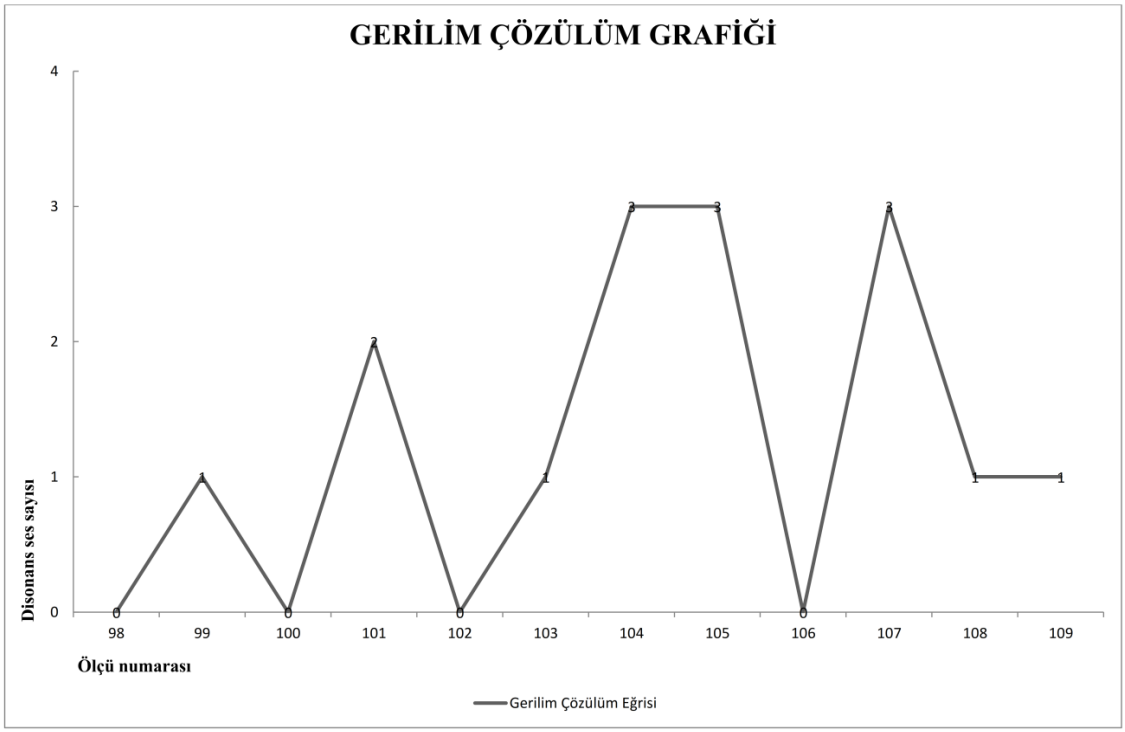


98. ölçüden itibaren ilk başlangıç bölümü tekrar gelmiştir. Tartım 4/4 olmuş ve dörtlüğe 60 tempoya dönmüştür. Orkestranın yoğunluğu başlangıçtakine oranla daha az ve *p* dinamiktedir. Bu bölümde de akorlar ve altındaki diziler arasındaki disonans sesler şekil 36'da gösterilmekte ve gerilim çözülüm ilişkisi tablo 3'de ortaya konulmaktadır.

**Şekil 36**



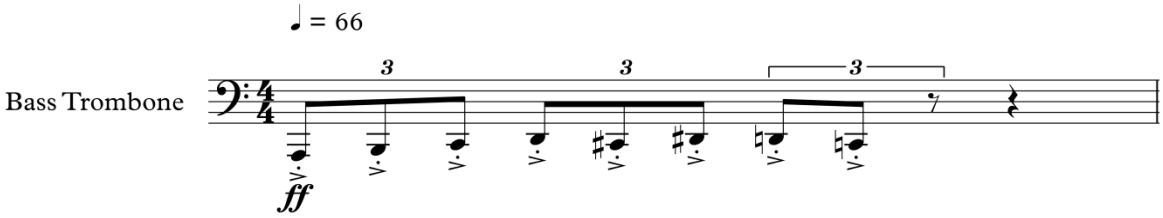
Tablo 3




Tablo 3'de de görüldüğü üzere artarak giden bir disonanslaşma görmekteyiz. Başlangıç bölümü için yaptığımız ilk gerilim çözülüm grafiği olan tablo 1 ile paralellik göstermektedir.

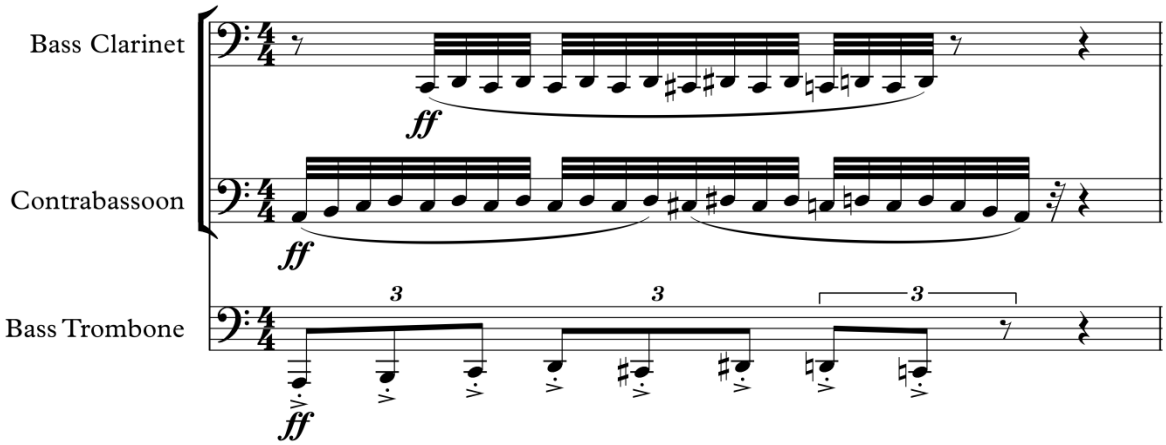
112. ölçüden itibaren öncekilerden daha farklı bir figürsel yapı görülmektedir. Yeni sayılabilecek bu figürsel yapının çıkıcı karakterdeki figürün karakteristik noktalarını barındırdığını da söyleyebiliriz. Bu karakteristik noktalar, seslerin dizisel yapısı ve bazı derecelerde kromatik yaklaşım sesleri ile genişletilerek iç içe kullanımı olarak ifade edilebilir. Diğer bölümlerdekinden farklı olarak ise, kısa dizisel bir yapı ile daha figürsel bir karakterde ve *kontrast* (karşıtlık) oluşturacak bir ritmik yapıda karşımıza çıkmasıdır (Şekil 37).

Şekil 37



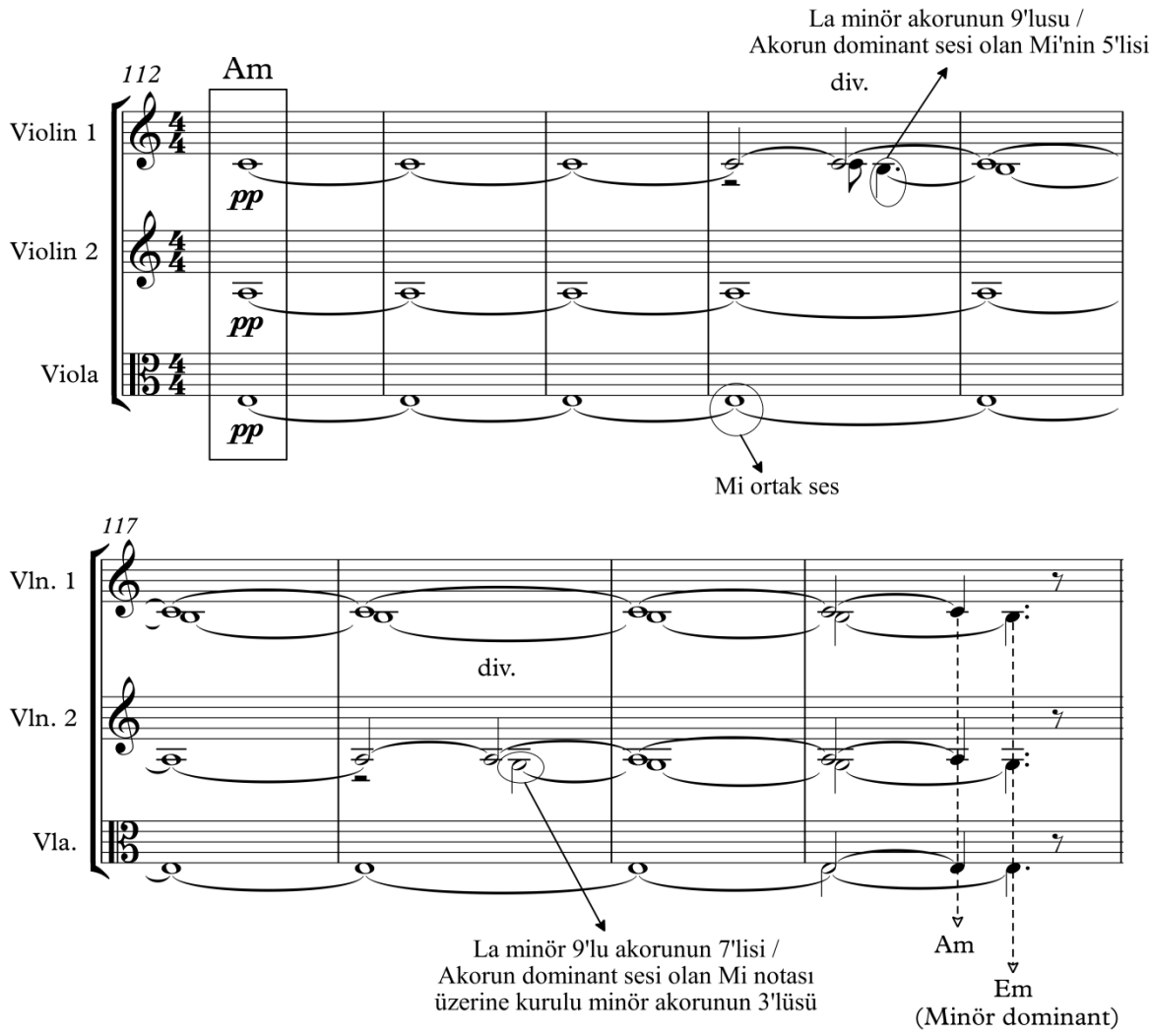

Bu bölümde kullanılan figürsel yapıyı, nota değerlerini 32'lik değerlerde bölerek ve diziyi genişleterek destekleyen bas partileri görmekteyiz (Şekil 38).

Şekil 38
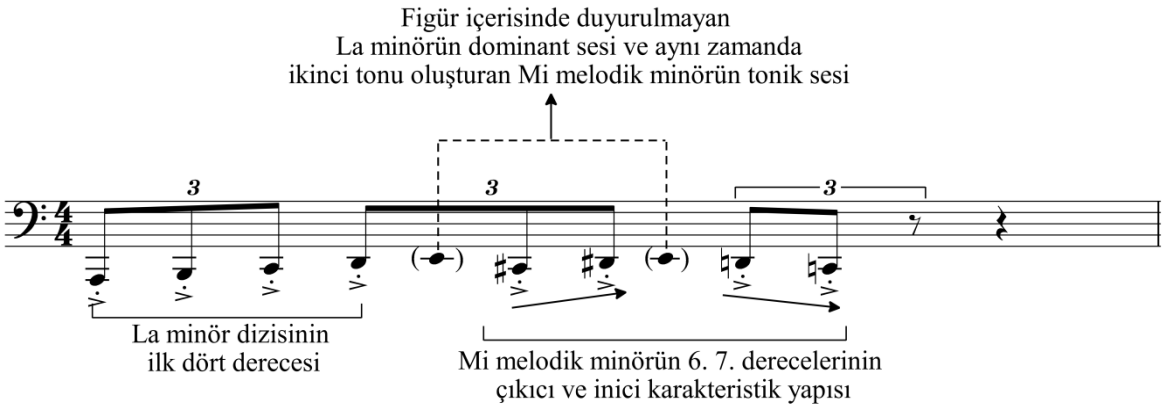



Bu dizisel figüre eşlik eden akorsal yapıya baktığımızda, figüre kontrast oluşturacak şekilde tutan sesler ile ikinci bir katman oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Buradaki dikey katman Am akoru ile başlamakta daha sonrasında 115. ölçünün ikinci birim zamanından itibaren birinci kemanların divisileştirilerek Si notasını akorun içine dahil edip Am9'lu bir yapıya taşıdığını, 118. ölçünün ikinci birim zamanından itibaren de ikinci kemanların divisileştirilerek Sol notasının akorun içine katılması ile Am9'lu akora 7.sesin eklenmesini sağlamıştır. Buradaki akorun, Ek'li akora dönüştürüldüğü bu süreç aslında başlangıçtaki akorun içinden yeni bir akorun türetilmesi ve ortak bir ses etrafında bu iki akorun aynı anda polikordal (Çoklu Akor) bir yapıda tınlatılmasını sağlamaktadır (Şekil 39).

Şekil 39
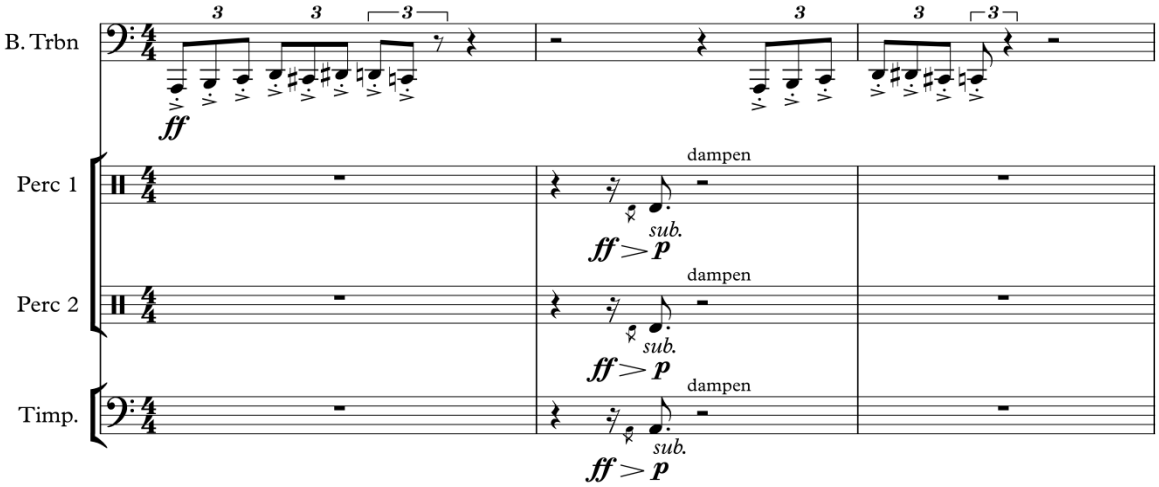



Bu polikaordal iç içe geçmiş yapıyı dizisel bazda figürün içerisinde de görebiliriz. Bu kapsamda armonik olarak Ek'li akor ve/veya sentetik diziden elde edilmiş bir figür deyip geçemeyeceğimiz bir durum söz konusudur. Figürün analizine bakarsak, La minör dizisinin dominant sesine kadar sırayla ilerletilmesi ve dominant sesi duyurmadan dizinin 3. ve 4. derecelerini tizleştirerek bir çeşit dominant sesi merkez kabul edip Mi melodik minör dizisinin çıkıcı ve inici karakterini duyurarak iki merkezli bir yapıyı iç içe kullandığını görebiliriz (Şekil 40).

Şekil 40



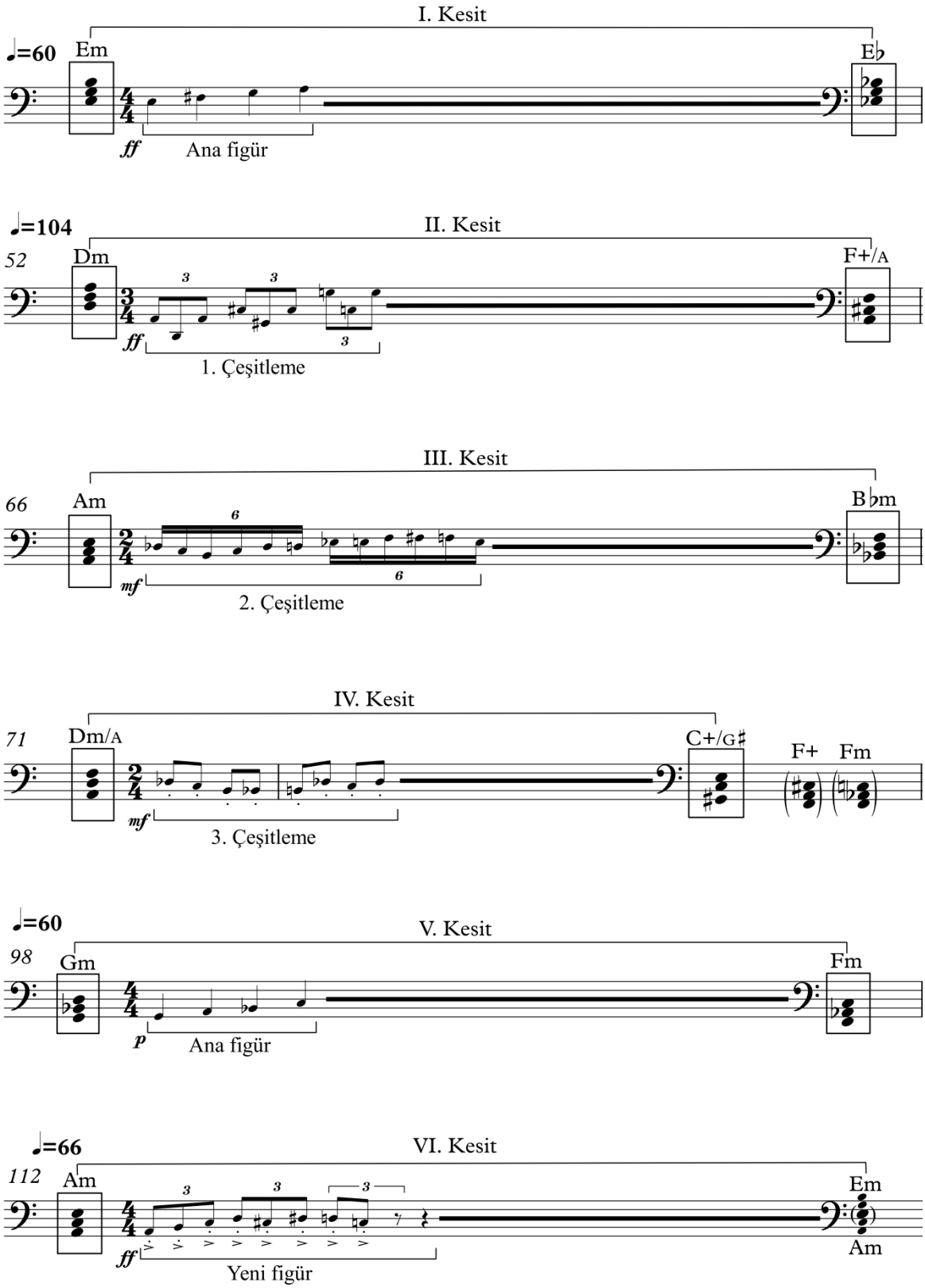

Bu figür, bölüm içerisinde faklı birim zamanlarda ve ana karakteristiğini kaybettirmeden küçük farklılıklarla sürekli duyurulmaktadır. Bölümde perküsyon gurubunun da figürü destekleyici hemen hemen figürün başlangıcına gelecek şekilde vurguları söz konusudur (Şekil 41).

Şekil 41




Birinci bölümün birden fazla kesitten oluştuğunu ve her bir kesitte farklı tempo, tartım, düzüm ve dinamikler ile çeşitlemelerin getirildiğini görebiliriz. Bu kesitlerin başlangıç akorları ile bitiş akorları dahil olmak üzere bütün çeşitlemeler sırası ile şekil 42'de görülebilir.

Şekil 42


I. Kesit
♩=60
Em
E♭
ff
Ana figür
♩=104
II. Kesit
52
Dm
F+/A
ff
1. Çeşitleme
III. Kesit
66
Am
B♭m
mf
2. Çeşitleme
IV. Kesit
71
Dm/A
C+/G♯
F+
Fm
mf
3. Çeşitleme
♩=60
V. Kesit
98
Gm
Fm
p
Ana figür
♩=66
VI. Kesit
112
Am
Em
Am
ff
Yeni figür

Şekil 42'de, kesitlerdeki başlangıç ve bitiş akorları arasındaki ilişkilere baktığımızda, figürlerdeki kromatik ve yanaşık hareketlerin yarattığı yakın aralıksal ilişkileri görebiliriz.

Kamran İnce'nin bu bölümle ilgili düşüncelerini 13 Mart 2014 tarihli birinci görüşmede şöyle ifade eder:

> "Uzun yürüyüş bölümünde özellikle low brassları kullandım, tubada duality (iki değişik kullanım) var özellikle, burada yürüyüşün bir parçası, daha ileriki bir bölümde ise dalgacı bir yapıda geliyor (...) yani tuba önemli bir şey (...)
>
> (...) burada sürekli dönen tonal renkler var. *Emancipate tonal colors* (bağımsız tonal renkler) yani Shoenberg[35] sözde notalara hürriyetini verdi ya hani, her nota eşit (...) hiç değil, on iki tonda da değil, hiçbir zaman değil zaten de, belki total serializme geldiğin zaman, bütün parametrelere o serializmi uyguladığın zaman belki daha bir hani her şey eşit oluyor (...) belki (...) ama o zaman bile tam olmuyor (...) Benimde düşüncemde işte bu tonal sonaritelerin[36] kendi güzellikleri içinde kullanılması yani bir şeyi kullanıyorsun ama onu bir hiyerarşisi içinde kullanmıyorsun, onda fizikselliğinden dolayı bir enerji var. Burada da devamlı bunlar dönüyor (...)
>
> (...) Diziler oktatonik gibi ama değil çünkü devamlı oktatonik yaparsam o da sıkıcı olacak, ya majör 2'li ya da minör 2'li, onu da devamlı bozuyorum tabi (...) simetriler vardır tabi. Ben de mesela dönüp incelediğim zaman eserlerimi acayip şeyler buluyorum. Bu çok normal bir şey çünkü bir eser bir yerden geliyor, ne kadar ben kontrastları çok sevsem de ki bunlara psikolojik kontrastlar da dahil (...)"

Kamran İnce'nin birinci görüşmede vurguladığı önemli bir noktada koma gibi duyulan tınısal yapılar konusudur. Burada Kamran İnce bu durumu şu şekilde ifade eder:

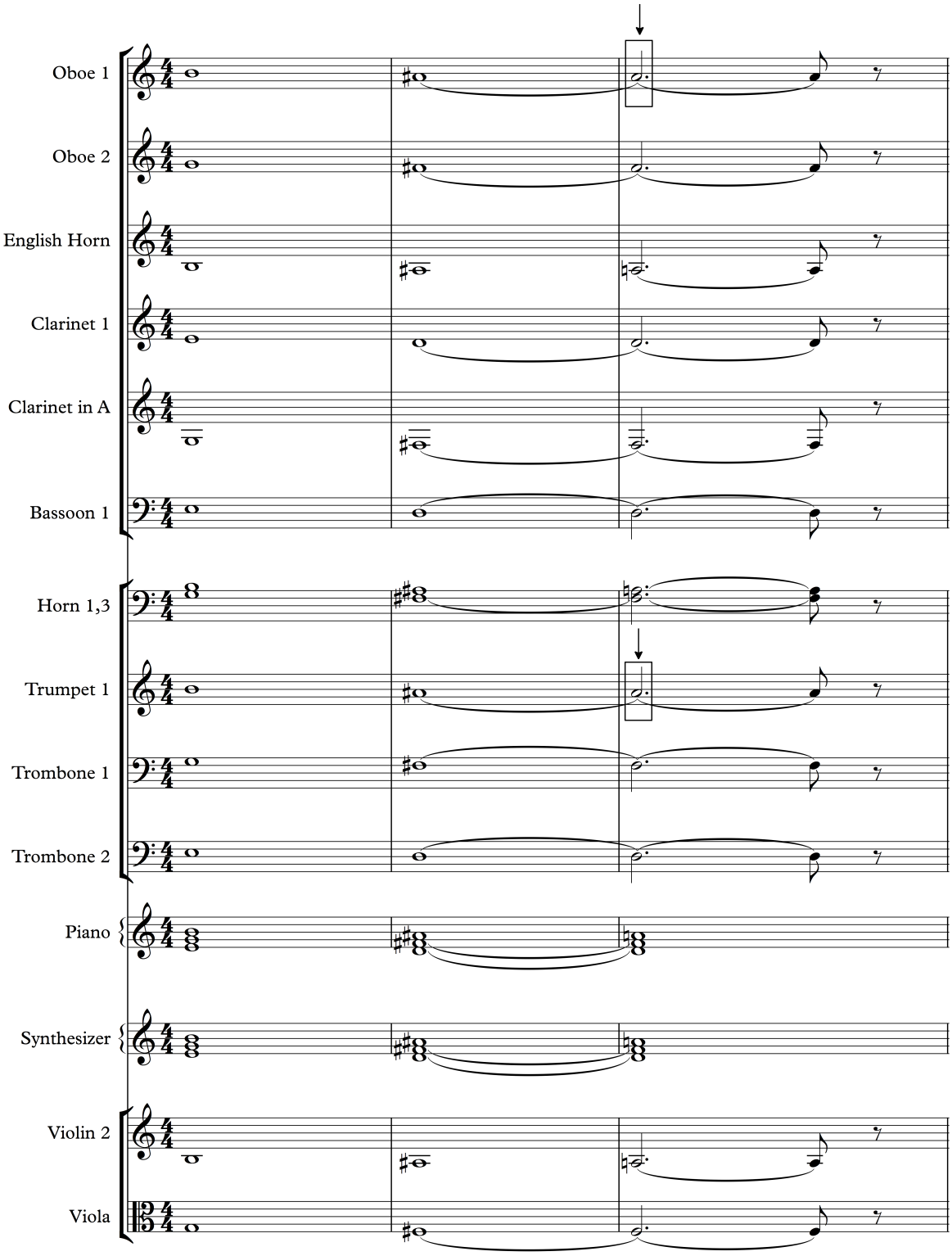
> "(...) Beş kişi altı kişi asıl şeyi yaparken bir kişi zayıf bir şekilde yarım ton aşağıdan yaparsa hafif komalı gibi bir renk çıkıyor (...) onu yapıyorum ama mesela bunu tamamen paralel de yapabilirsin (...) tam paralel de olmayabilir (...) yani mesela diyelim bir çizgide 20 tane peş peşe gelen pitch

[35] Shoenberg: 12 ton müziğini oluşturan Avusturya-Macaristanlı besteci.
[36] Sonarite: Ses gürlüğü, seslilik.

> varsa bunun 20 tanesinden 8'i yarım ton aşağıda olabilir gerisi unison olabilir (…) bu sefer daha bir garip oluyor, çünkü normal çıkan şeyler de oluyor, o garip çıkanları daha böyle ortaya çıkartmış oluyor. Tamamen paralel yaptığın zaman o başka şey oluyor, o zaman kulak ona hemen alışıyor, bazılarını yaparsan o daha da etkili oluyor (...)"

Eserin ilk başlangıcında bu yapının kullanıldığını görmekteyiz. Piyano ve sintisayzır da ki akorların orkestrada ki katlamalarına baktığımızda akorun soprano partisindeki ses ikinci ölçüde La diyez iken üçüncü ölçüde La natürel olmuştur. Soprano partisindeki bu La natürelin diğer enstrümanlardaki katlamalarında 1. obua ile 1. trompette ikinci ölçüdeki La diyez sesinin bağ ile üçüncü ölçüye uzatılmış olduğunu ve diyez natürel çakışması yaratılarak koma benzeri bir renk elde edilmeye çalışıldığını görebiliriz (Şekil 43).

Şekil 43

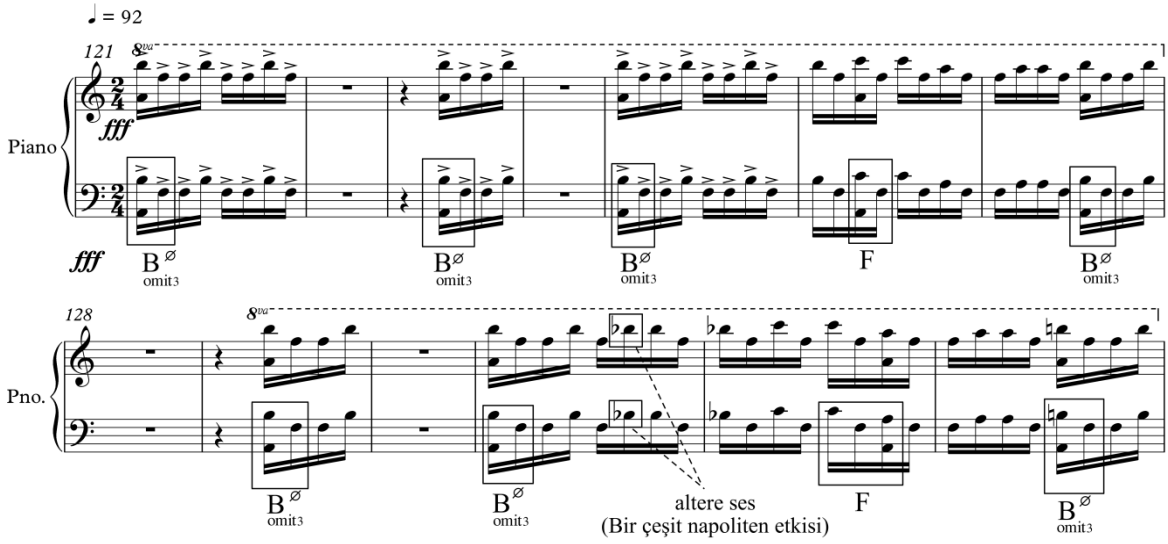

Oboe 1
Oboe 2
English Horn
Clarinet 1
Clarinet in A
Bassoon 1
Horn 1,3
Trumpet 1
Trombone 1
Trombone 2
Piano
Synthesizer
Violin 2
Viola

## 4.4. II. Bölüm Analizi: City Under Siege "Kuşatma Altındaki Şehir" (2. bölüm A)

> *Saldırının hücum ve siperi(...) ateş yağmuru(...) dualardaki dağılmış yaşamlar(...) yoğun perküsyon ve tiz ses(...) Türk savaş müziğinin keskin yakıcı tınısı.*[37]

II. bölüm kayıtlarda iki farklı bölüm başlığı altında ayrılmıştır. "Kuşatma altındaki şehir" A bölümü, "Duvarların savaşı" B bölümü. A bölümünün ilk kesitinde 121. ölçüde tempo dörtlüğe 92'ye yükselmiş ve tartım 2/4'lük olmuştur. Burada farklı bir figürsel yapı karşımıza çıkmaktadır. Dinamik bir yapıya sahip olan figür Fa ve Si notaları ile triton aralığını duyurarak başlamakta ve bütün bir kesit boyunca bu aralık ön planda devam etmektedir. Triton aralığının sıklıkla duyulduğu bu bölümde bas seste La notası sürekli eşlik halinde devam ettiği görülebilir ve bir önceki bölümün ton merkezinin etkisinin bir devamı olarak düşünülebilir. Fa ve Si notaları üstüne yine üçlü aralılarla kurulu akorlar kullanıldığını görebiliriz. Üçlüsü atılmış Si half diminished akoru ve Fa majör akoru ile bu yapı kesitin sonuna kadar sürdürülmektedir. Bas partisindeki La sesinin kulakta yarattığı ton merkezi içerisinde, Si notasının bemolleşmesi ile bir çeşit napoliten etkiden bahsedebiliriz (Şekil 44).

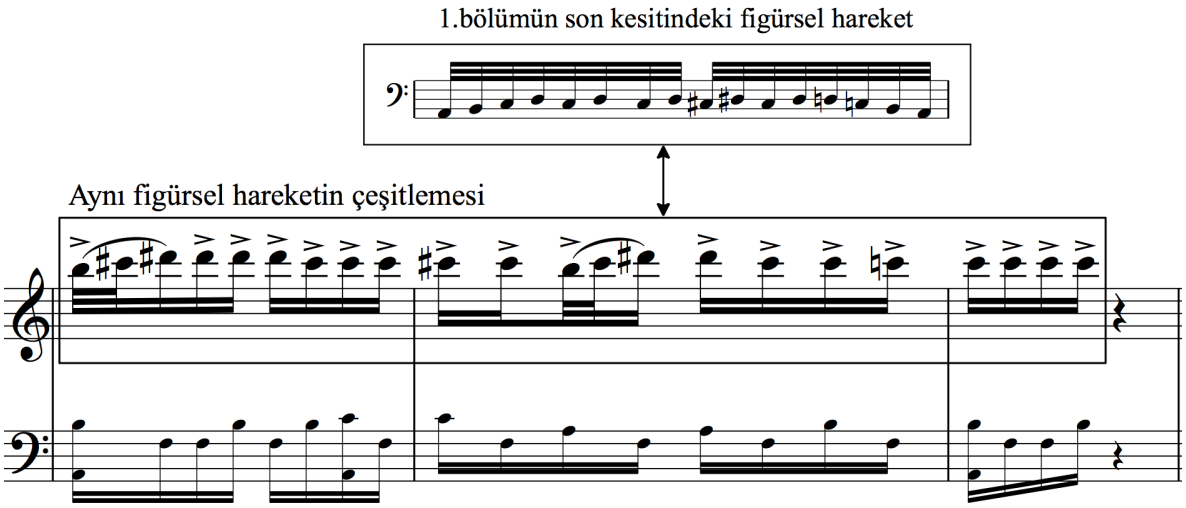
**Şekil 44**




[37] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2, Naxos, DDD 8.557588. (2005)
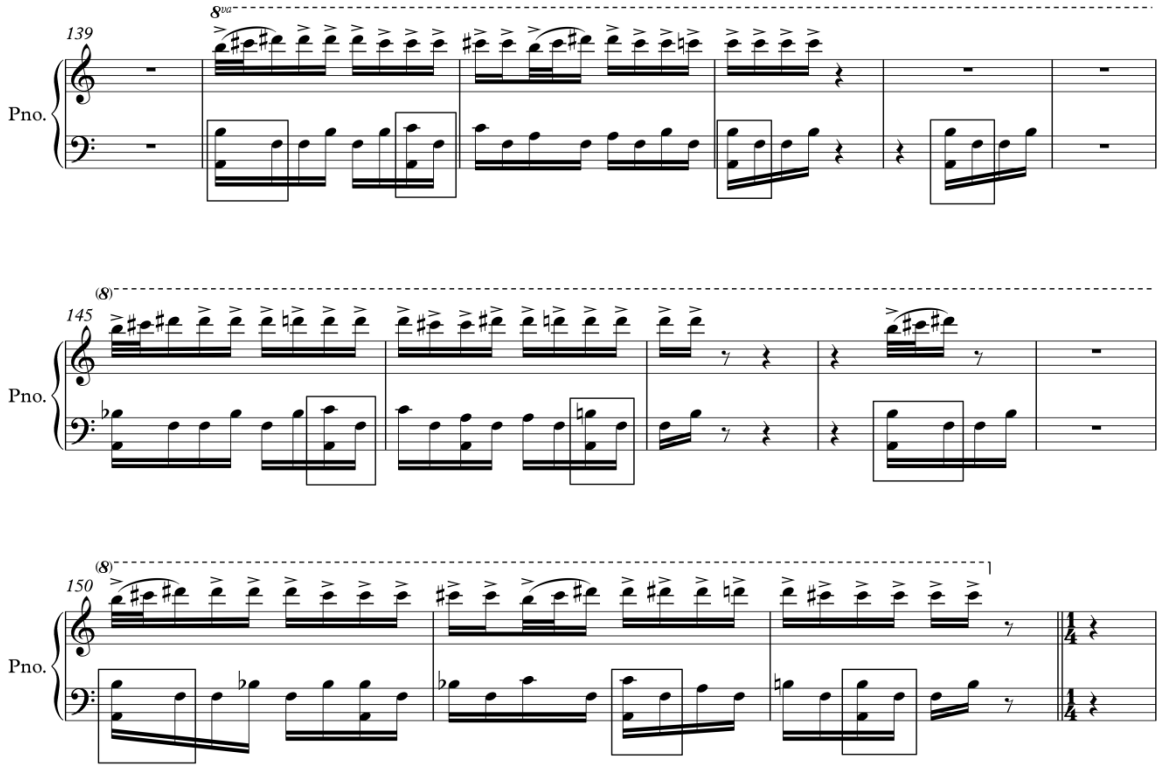
140. ölçüden itibaren bu figürsel harekete üst partide yeni bir yapı eklenmektedir. Eklenen bu yapı aslında birinci bölümün son kesitinde gelen figürsel yapının bir çeşitlemesidir. Süresel olarak onaltılıklara bölünmüş notalar ile ve belli perdelerdeki sürekli tekrarlı vurgular ile çeşitlemenin yapıldığını görebiliriz (Şekil 45).

Şekil 45




Bu çeşitleme ile gelen yeni yapı devam ederken alt parti, kesitin başlangıçtaki yapısı ile aynen devam etmekte ve sanki bir önceki kesitteki La ve Mi merkezlerinin bu kesitteki Si-Fa tritonu ile iç içe yakın hareket ilişkileri oluşturulduğunu söyleyebiliriz (Şekil 46).
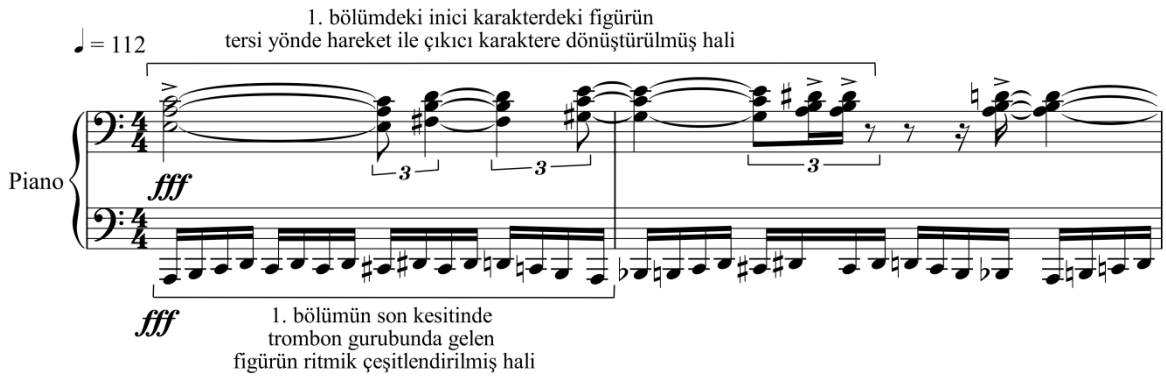
Şekil 46




154. ölçüden itibaren tempo artarak dörtlüğe 112'ye gelmiş ve tartım 4/4 lük olmuştur. Orkestranın piyano indirgemesinde de görüldüğü gibi bas partisindeki *fff* (forte fortissimo) dinamikte, 16'lık notalarla duyurulan yapı, 1. bölümün son kesitinde trombon gurubunda gelen figürün birim zamanlarının 16'lık notalara bölünerek getirilmiş halidir. 1. bölümde 32'lik nota değerleri ile yapılan bu ritmik çeşitleme bu bölümde 16'lık nota değeri ile yapıldığı görülmektedir. Üst partide akorsal yapıda gelen figürün ise birinci bölümün ikinci kesitinde gelen inici karakterdeki figürün ters yönde hareket ile çıkıcı karaktere dönüştürülerek getirildiğini, hatta bu şekilde eserin ilk başlangıç bölümündeki çıkıcı bas figürünün bir çeşit ritmik çeşitlemesi yapılıp akorsal olarak düzenlenmiş halde getirildiğini söyleyebiliriz. Ritmik karakteri açısından da birinci bölümün ikinci kesitindeki figür ile aynı karakterde olduğunu görebiliriz. Genel olarak üçlemelere bölünmüş tutan seslerin olduğu ve bu tutan sesler ile senkoplu bir yapı oluşturulmaktadır. Başlangıç bölümünden farklı olarak bazı noktalarda üçleme içerisindeki birim sekizliklerin onaltılık notalara bölünerek kullanıldığını ve bu bölünmelerin kademesel olarak ilerleyen figür

yapısının belli bir ilerleyişin kademelerini vurgulama noktasında kullanıldığını söyleyebiliriz (Şekil 47).

Şekil 47

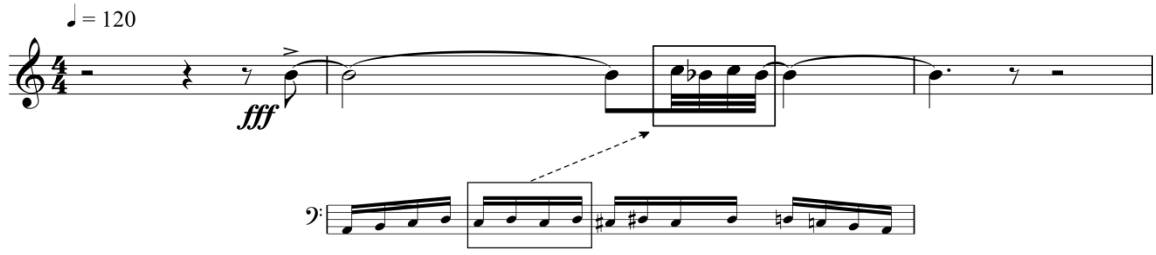



Kamran İnce'nin, şekil 47'de başlangıcı verilen kesitin figüründe ki akor kullanışlarını kendisi ile yapılan görüşmede belirttiği tonal sonaritelere hürriyetlerini verme olarak tanımladığı akorları kendi fiziksel güçleri noktasında kullanmaya devam ettiğini görmekteyiz.

193. ölçüden başlayan 3. kesit makamsal bir duyuşa sahip olduğu için buradaki analizi makamsal olarak yapacağız ve ritmik yapıyı da usuller noktasında ele alacağız.

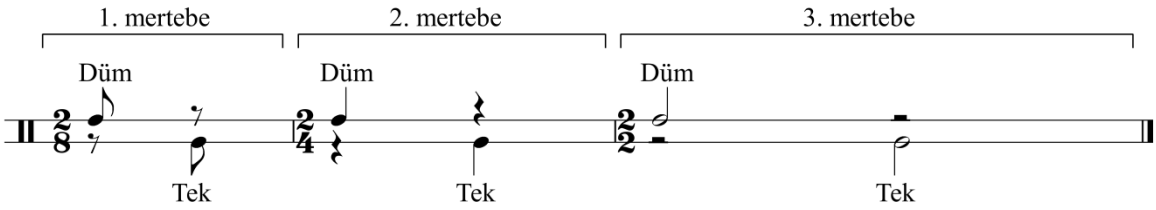
193. ölçüden itibaren başlayan 3. kesitte tempo tekrar artarak dörtlüğe 120 olmuştur. Bu kesitte *fff* (forte fortissimo) dinamikte gelen figür, ritmik açıdan bir önceki kesitin bas partisindeki figürün karakteristiğini taşımaktadır. Önceki figürün hareket yönünün tersine doğru, daha hızlı bir tempoda ve 32'lik nota değerinde bir çeşit *tril* karakterinde duyurularak geldiğini söyleyebiliriz (Şekil 48).

Şekil 48




Eşlikteki belirgin ritmik yapı ilk kez karşımıza çıkıyor. Köşeli olarak tanımlayabileceğimiz bu ritmik yapı makamsal müziğin küçük usullerinden olan iki zamanlı *Nim sofyan* usulüne benzer bir karakterdedir (Şekil 49).

Şekil 49
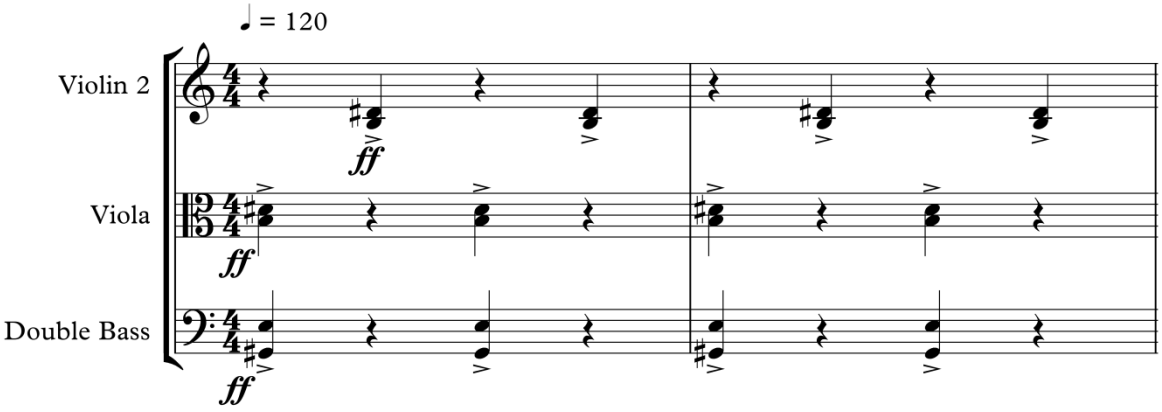



**Düm:** Kuvvetli zaman

**Tek:** Zayıf zaman

4/4'lük tartımda kuvvetli ve nispeten kuvvetli 1. ve 3. birim zamanlar ile zayıf birim zamanlar olan 2. ve 4. birim zamanlar arasında eşlikteki akoru bölerek oluşturulmuş şekilde görebiliriz (Şekil 50).

Şekil 50




Bu kesitteki figüre baktığımızda Kamran İnce'nin makamsal renklerden yaralandığını ve bu kapsamda *Saba* makamının ilk dört sesi olan saba dörtlüsünü kullandığını söyleyebiliriz. Burada makamsal analize geçmeden önce saba makamı ve makama dair bazı yapıları ele alacağız. Öncelikle makam kavramının ne olduğunu tanımlamaya çalışırsak:

> "(...) belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü olarak yapılabilir. Seyir, makam kavramı için hayatî bir önem taşımaktadır ve makamı gelişigüzel bir dizi olmaktan kurtaran yegâne özelliktir. Nitekim, Türk müziğinde öyle makamlar vardır ki dizileri (aralıklarının düzeni) tamamen aynı olduğu halde, seyirlerinin farklı olması îtibâriyle farklı makamlardır."(Tanrıkorur, 2003 : 140).

Durak ve güçlü perdeleri dizinin en önemli sesleridir. Bir çeşit batı müziğindeki tonik dominant dereceleri gibi diyebiliriz. Durak, çözülüm; güçlü, gerilim noktasıdır.

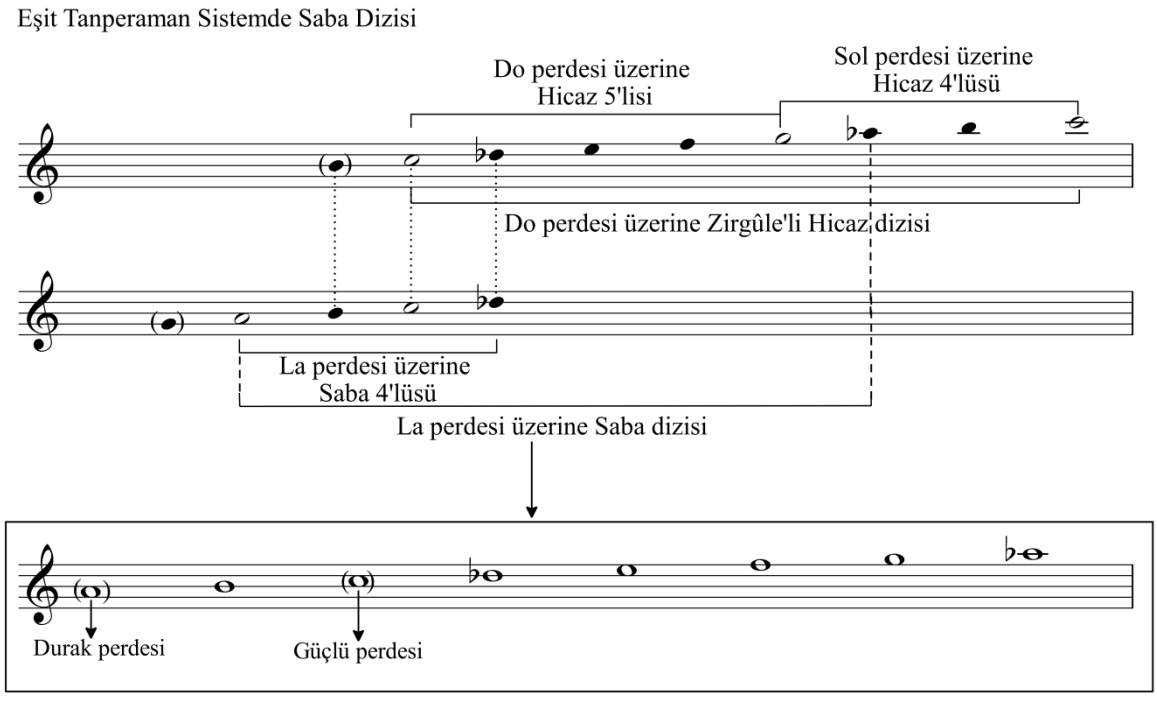
> "Bir makam dizisinde en pes sese durak denir. Bu ses, makamın bittiği, durduğu perdedir. Dinleyene rahatlık verir (...) Ses motifleri, zaman zaman güçlüye bağlanarak makam örülür. Durakta bu örgü tamamlanır. Makamın en çok önem taşıyan sesleri böylece güçlü ve durak perdeleridir. Makamın seyrinde geçici kalışlar bu güçlü perdesinde olur" (Teymur, 1983: 63).

Saba, Arapça hafif ve letafetli sabah rüzgârı anlamındadır. La perdesinde duran birleşik makamlardan ve en eski makamlardandır. Hüzün, elem, yakınma havası verir, dindarlık duygusu taşır. Makamın güçlüsü Do perdesidir. Makam çıkıcı seyirdedir. Güçlüden ya da karar perdesinden başlar, güçlü perdesine önem verilerek dizinin her tarafında dolaşır, Do perdesinde kalışlar yapar ve La perdesinde karara varır (Teymur, 2010: 211).

Kamran ince makamları koma sesleri ile değil bir oktavı on iki eşit parçaya bölen tanperaman sistemi ile kullandığı için makamsal diziler tanperamana aktarılmış şekilleri ile ele alınacaktır.
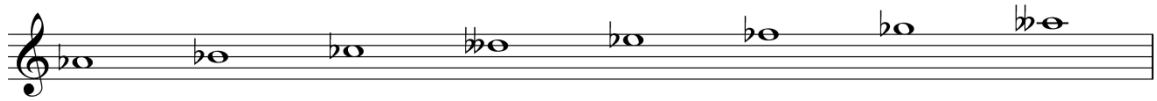
Saba dizisi, saba dörtlüsüne hicaz beşlisinin eklenmesi ile oluşan birleşik makamlardandır (Şekil 51).

**Şekil 51**



Anarmonik olarak La bemol notası üzerine kurulu saba makamı dizisini şekil 52'de görebiliriz.
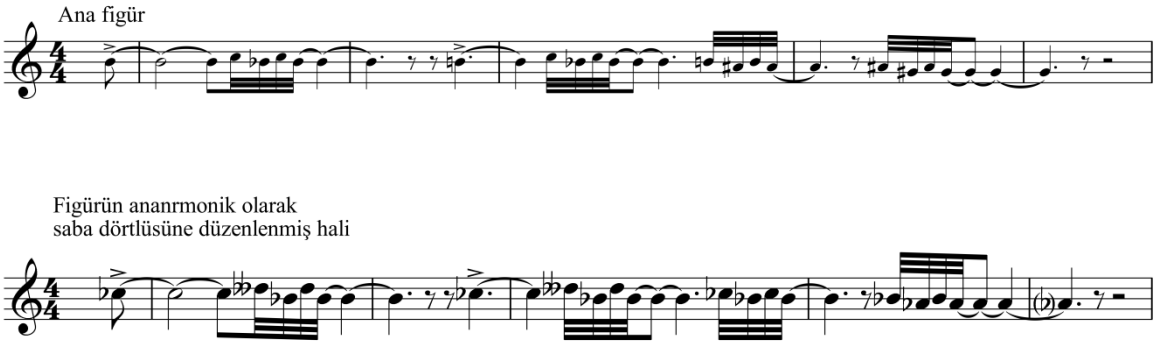
**Şekil 52**



La bemol perdesi üzerine Saba dizisi

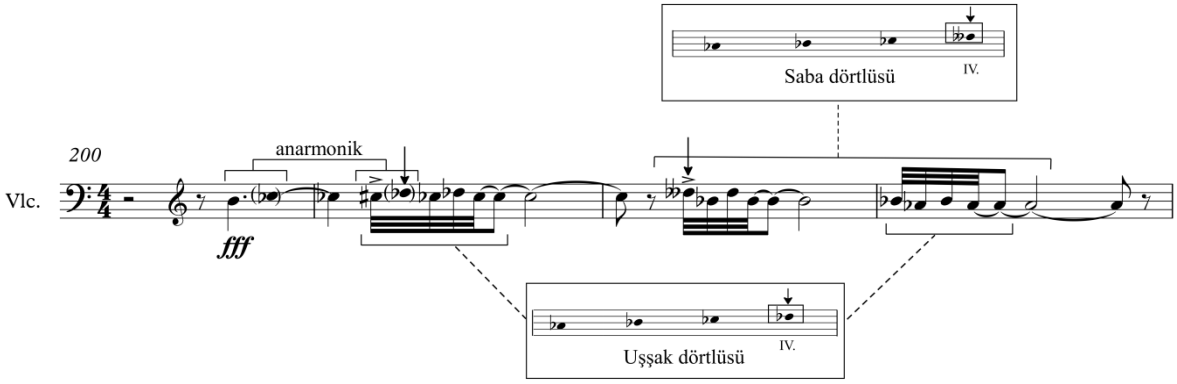
Kamran İnce La bemol üzerine kurulu saba dizisini olduğu gibi değil sadece saba dörtlüsü (La bemol-Si bemol-Do bemol-Re çift bemol) kısmını kullanmıştır. Şekilde 50'de görüldüğü gibi figürün anarmonik olarak saba dörtlüsüne düzenlenmiş şekilde Do bemolden La bemol notasına *trile* benzer bir teknik ile inici karakterde yazıldığını görebiliriz (Şekil 53).

**Şekil 53**



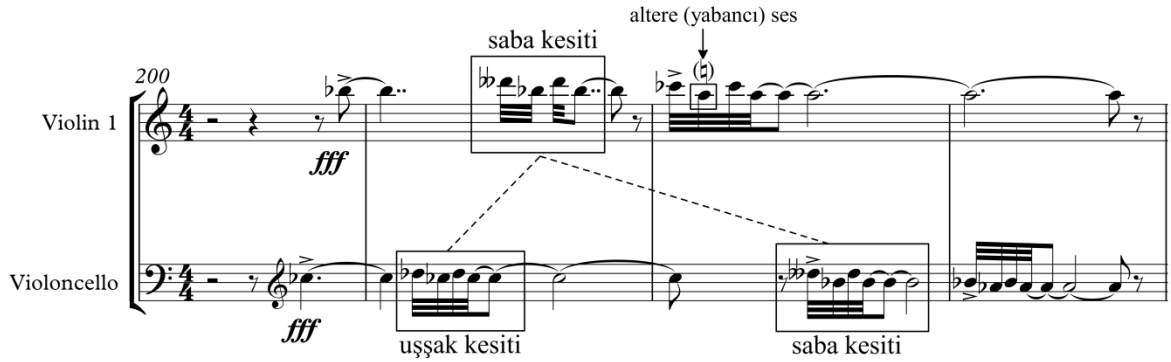

200. ölçüden itibaren saba dörtlüsüne ek olarak Uşşak dörtlüsünü oluşturacak kesitin de figüre eklendiğini ve saba ile uşşak dizisinin farklı olan dördüncü derecedeki Re çift bemol ve Re bemol seslerini artarda duyurarak sıralı bir şekilde yazdığını viyolonsel partisinde görebiliriz (Şekil 54).

Şekil 54




Saba dörtlüsünün yanında Uşşak dörtlüsü oluşturmasının nedeni olarak dördüncü derecedeki nota üstünden kromatik bir hareket yaratmaktır. Figürün farklı birim zamanlarda taklitli getirilişi ile oluşan yatay çok seslilikte bu iki makamın dördüncü derecelerinin kromatik hareketi ile disonans bir etki yarattığını söyleyebiliriz (Şekil 55).
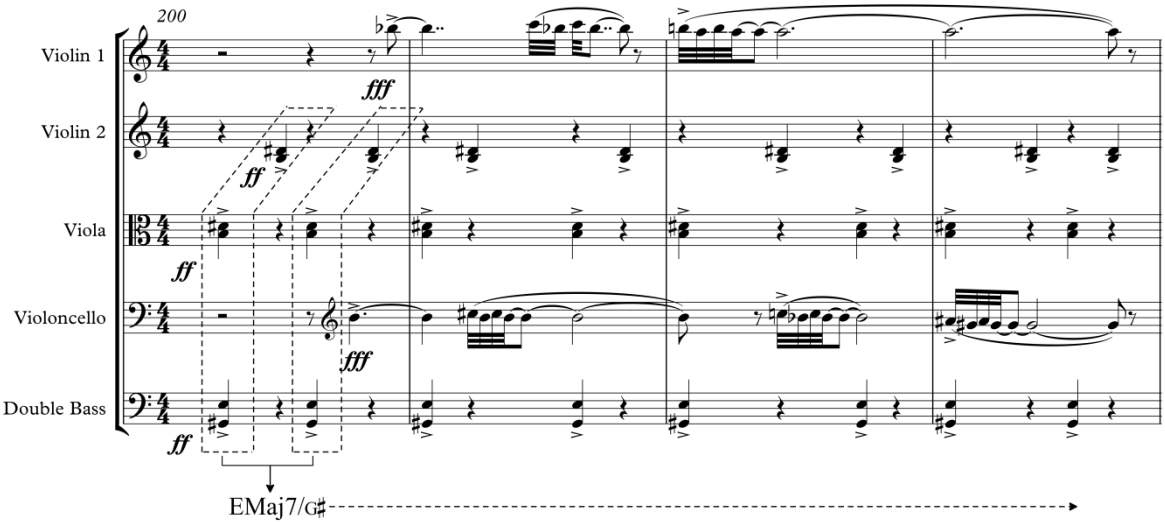
Şekil 55




Şekilde 55'de görüldüğü gibi taklitli getirilişin yarattığı figürlerdeki kaymalar ile tınıların iç içe geçerek oluşturdukları disonans çakışmaları görebiliriz. Birinci kemandaki saba kesitinden sonra gelen 32'lik notalarda yabancı ses olarak La natural notasının kullanıldığını ve temel perde olan La bemol perdesi ile çakışarak disonans yapıyı desteklediğini söyleyebiliriz.

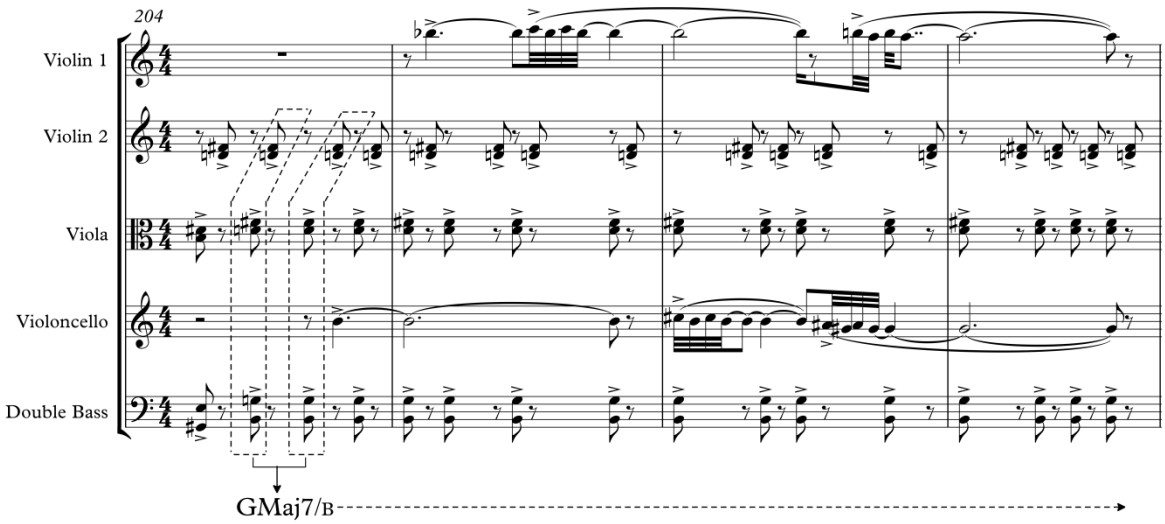
Bu makamsal figürlerin altındaki eşlik partilerinde ise modal ve makamsal bir armoni ile değil yine üçlü aralıklarla kurulu akorsal yapılarla eşlik edildiğini görebiliriz. Anarmonik olarak La bemolü tekrar Sol diyez olarak düşündüğümüzde eşlikteki akorun Mi-Sol diyez-Si-Re diyez seslerinden oluşan Emaj7 akoru olduğunu ve akorun üçlüsü olan Sol diyez sesinin eksen kabul edilerek birinci çevrim halinde kullanılıp figürlerdeki Sol diyez eksenini desteklediğini söyleyebiliriz (Şekil 56).

Şekil 56




204. ölçüden itibaren ritmik yapıdaki dörtlük birim zamanların sekizlik değerdeki zamanlara bölünerek daha dinamik ve tempolu bir yapıya büründüğünü söyleyebiliriz. Armonik olarak 204. ölçünün 2. birim zamanından itibaren eşlikteki akorun değişip Gmaj7 olduğunu görmekteyiz ve bu akorunda birinci çevrim halinde kullanılarak bas partide Sol natural notası ile eksendeki Sol diyeze karşı yeni bir disaonans yaklaşım oluşturulduğunu görebiliriz (Şekil 57).

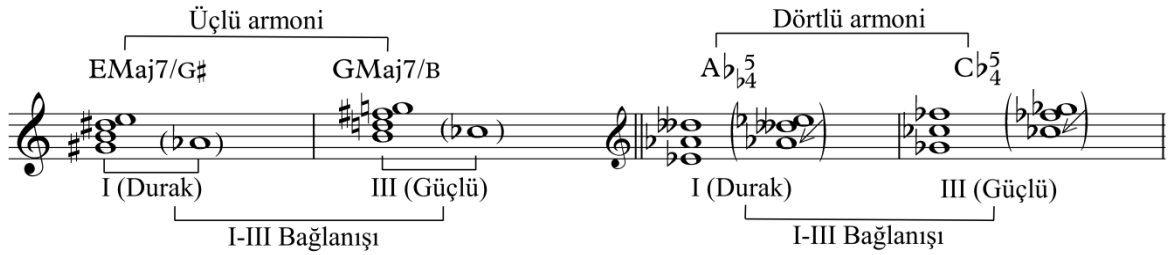
Şekil 57




Şekil 57'daki bas hattındaki Sol notası anarmonik olarak (La çift bemol) düşünüldüğünde saba dizisinin sekizinci perdesini oluşturan ses olduğunu ve bu makamın karakteristik özelliği olan başladığı sesin küçük 2'li pes perdesinde biten yapısının yatay ve dikey katmanlar içerisinde disonans hatlar oluşturmada kullanıldığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda bas hattındaki akorun birinci çevrimi ile en pes perdeye gelen akorun üçlüsü olan Si notası yine anarmonik (Do bemol) düşünüldüğünde makamın güçlü perdesinin basa gelerek figüre eşlikte bir gerilim ekseni yarattığını düşünebiliriz.

Armonik olarak eşlikte kullanılan bu iki akor, Emaj7 ve Gmaj7 arasında üçlü aralık ilişkisi olduğunu ve bu ilişkinin makamsal armonideki I-III bağlantısına benzediğini söyleyebiliriz (Şekil 58).

Şekil 58



Burada bir tespiti belirtmekte fayda var. Akor oluşumlarına baktığımızda, Kamran İnce'nin genelde üçlü aralık sistemi ile akorlarını oluşturduğunu görüyoruz. Oluşturduğu akorların makamsal yapıya eşliğinde birinci çevrim halinde akorlarını yazdığını ve bas hatta akorların üçlüsünü getirdiğini görmekteyiz. Fonksiyonel armonide akor çevrimleri ne olursa olsun kök ses hiç değişmez. Basa gelen sesler hala kök sese göre akorun 3'lüsü ya da 5'lisidir. Kamran İnce'nin akor çevrimlerinde ise makamsal figürü destekleme noktasında pes perdeye gelen sesin kök görevinde figürü desteklediğini söyleyebiliriz. Bu durum makamsal ve modal armonideki 4'lü aralıklarla oluşturulan akorlardaki kök sesin konumlandırması ile de paralellik göstermektedir. Bu tespiti açıklamaya geçmeden önce makamsal müzikteki 4'lü armoni sistemini açıklamakta fayda var.

4'lü armoni sistemini, Türkiye müzik tarihinde müzikoloji noktasında önemli katkıları olan Kemal İlerici'nin ekolünden yola çıkarak açıklayacağız.

Kemal İlerici'nin makamsal müzikteki 4'lü armoni sistemini oluşturmasındaki genel ihtiyaç, batı müziğinde, sesin doğuşkanlarının 3'lü aralıklar ile sıralanarak ortaya çıkan doğal 3'lü armoni yapısındaki çokseslilığin makamsal müzikteki duyuş ile tam bağdaşamadığını düşünmüştür. Bu durum karşısında Kemal İlerici batı müziğindeki fonksiyonel armonideki tonik-dominant ilişkisinden yola çıkarak, makamsal dizilerde de belli hiyerarşiler sonucu ortaya çıkan durucu ve yürüyücü seslerin yarattığı fonksiyonel bağlantılar konusunda çalışmış ve bu çalışma sonucu makamsal müzikteki 4'lü armoni sistemini geliştirmiştir.

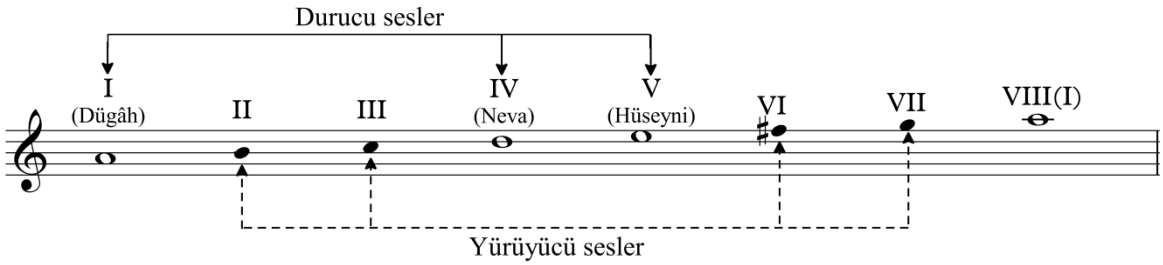
Kemal İlerici, 4'lü armoni sistemini Hüseyni makamı üzerinden anlatır. Bu analizde de 4'lü armoni sistemi Hüseyni makamında ele alınacak ve daha sonra Saba makamındaki 4'lü armoni sistemi değerlendirilecektir.

La/Dügâh perdesinde duran Hüseyni makamının güçlü perdesi Mi/Hüseyni perdesidir. Durucu sesleri oluşturan bu iki perdenin dışında nispeten güçlü üçüncü perde de

Re/Neva perdesidir. Bu perdelerin dışında kalan diğer perdeler ise yürüyücü perdelerdir (Şekil 59).

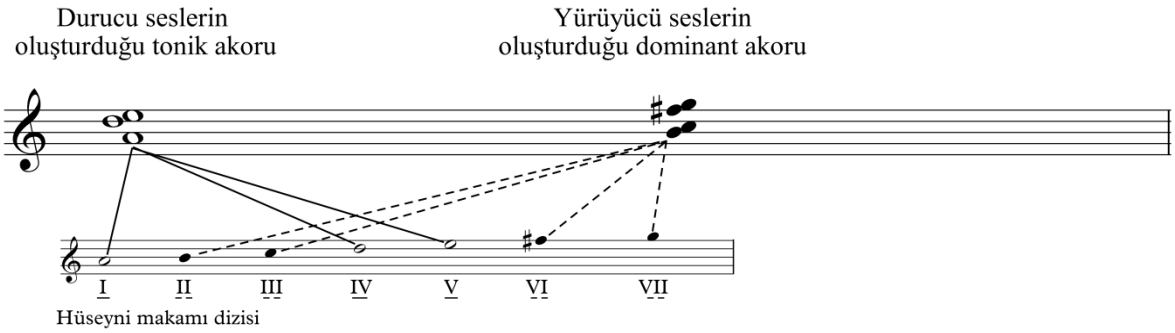
Şekil 59

Hüseyni Makamı Dizisi
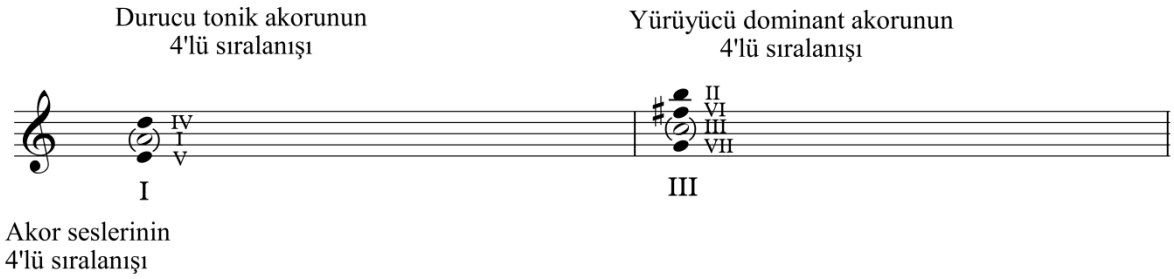



Makamdaki fonksiyonel akorlar bu durucu ve yürüyücü perdelerden oluşturulur. Durucu perdeler batı müziği ifadesi ile tonik akorunu, yürüyücü perdeler ise dominant akorunu meydana getirir (Şekil 60).

Şekil 60




Oluşturulan akor sesleri 4'lü aralıklar ile sıralandırılır. Buradaki 4'lü aralık sistemi ile oluşturulan akorların kök sesleri 4'lü sıralanıştan kaynaklı batı müziğindeki fonksiyonel armonide olduğu gibi bas partide değil ara partide yer almaktadır (Şekil 61).

Şekil 61



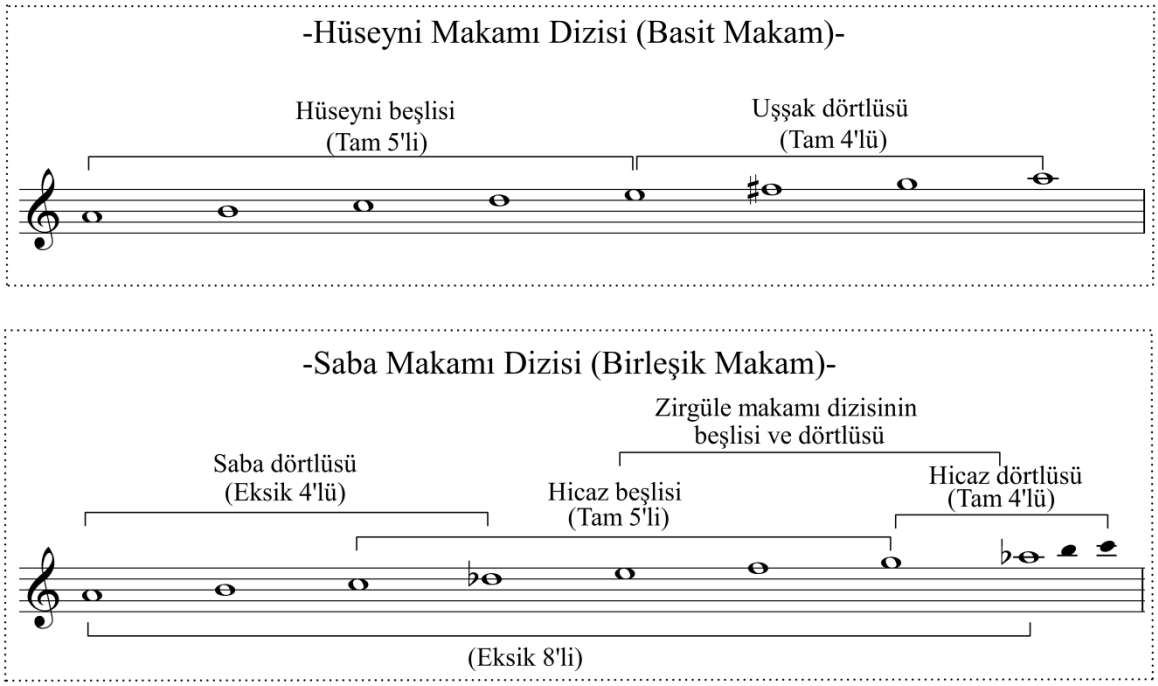

Şekil 61'da görüldüğü gibi kök ses alttan ikinci sestir. Kök sesin bu konumlanması dört ve daha fazla sesli akor oluşumlarında da aynıdır. Bu kök ses konumlanması sonucu yürüyücü dominant akorunun dizinin III. derecesi Do notası üzerine kurulduğunu görebiliriz. Batı müziğindeki I-V (tonik –dominant) ilişkisi, makamsal müzikte I. ve III. dereceler arasında ortaya çıkmaktadır.

Saba makamında akor oluşumu ise bazı noktalarda farklılık gösterebilir. Bunun nedeni olarak Saba makamının birleşik makam olmasından kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Bileşik makamlarda, basit makamları oluşturan bir tam dörtlü ve bir tam beşliden oluşan diziler söz konusu değildir. Saba makamı, analizde de belirttiğimiz gibi eksik dörtlü aralık olan Saba dörtlüsü ile Hicaz beşlisinden oluşmaktadır. Sekiz sesli bir dizi yapısı da yoktur (Şekil 62).

> "Birleşik makam dizisi bir sekizli alanını aşarsa ya da herhangi bir makamın dizisi içindeki perdelerden, seslerden bir ya da birkaçının, makamdaki görevi, kimliği değişmişse, o makamın birleşik makam olduğundan söz edilir" (Teymur, 1983: 181).

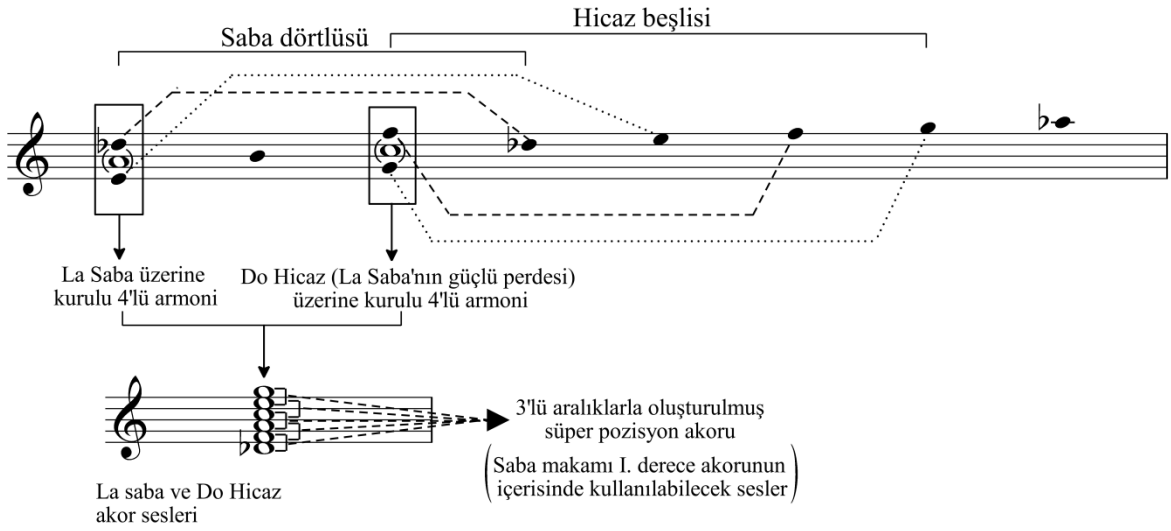
> "…Güçlüleri 5. ve 4. derecelerde olmayıp 3. derecede olabilir... Özellikle dizileri içine birkaç çeşniyi veya diziyi alan makamlar olarak da kabul edebiliriz… Mürekkep (birleşik) makamlar çok çeşni veya dizilerden meydana geldikleri için bir kısmı hariç çoğu 8 sesli bir dizi ile gösterilemez. Daha doğrusu 8 sesli bir dizi bu çeşit makamların bütün özelliklerini göstermeye yetmez…" (Özkan, 1984: 267).

Şekil 62




Saba makamının birleşik makam olmasının getirdiği durumlar sebebi güçlü ve yürüyücü perdelerin 4'lü aralıklar ile oluşturulan akor yapısı, Hüseyni makamındaki akor yapısından farklılıklar gösterebilmektedir. Birleşik makamlarda, basit makamları oluşturan bir tam dörtlü ve bir tam beşliden oluşan diziler söz konusu olmadığından dolayı güçlü perdesinin 3. dereceye kayması 4'lü aralıkla oluşturulan akor yapısında farklı perdelerin yer almasına neden olmaktadır. Saba makamının ikinci bir makam dizisi olan Hicaz beşlisi ile birleşmesi Hicaz dizisinin durak perdesi olan Do perdesinin Saba makamında güçlü perde konumuna getirmiştir. Bu iki makamın durak perdelerinde oluşturulan dörtlü aralıklar ile kurulmuş üç ses akorları esas makam dizisi olan Saba makamının I. derece akorunda kullanılabilecek sesleri oluşturmaktadır. Saba durak perdesine dörtlü aralıklar ile kurulan akor sesleri La-Re bemol-Mi ve Saba makamının güçlü (Hicaz durak) perdesi olan Do sesi üzerine dörtlü aralıklar ile kurulu akor sesleri Do-Fa-Sol sesleri Saba makamının I. derece akorunda kullanılabilecek perdeleri oluşturur. Bu sesler bir araya geldiğinde üçlü aralıklar ile dizilen bir yapıda sırası ile Re bemol-Fa-La-Do-Mi-Sol süper pozisyon akorunu meydana getirir. Saba makamının Hüseyni makamından farkı durak perdesinin üçüncü dereceye kayması ile oluşan ve ikinci bir makamında etkisi ile üçlü aralık ilişkilerinin ortaya çıktığı akor yapıları karşımıza çıkar (Şekil 63).

Şekil 63

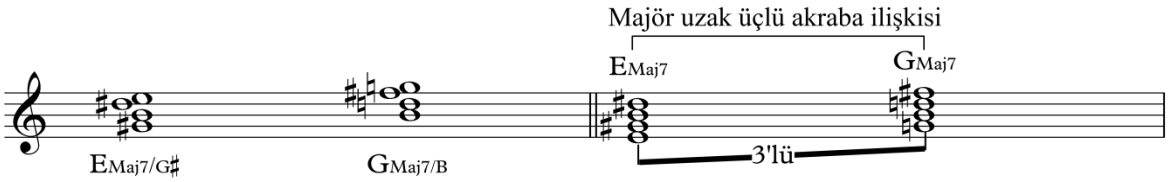



Kamran İnce'nin üçlü aralık ilişkisine verdiği önemi kullandığı makamda da görmekteyiz. Kamran İncenin kullandığı akorlar ile modal ve makamsal armoniler arasında bir kıyaslama yaptığımızda Kamran İnce, üçlü aralıklarla kurduğu dört ses akorlar kullanmıştır. Saba makamındaki durak ve güçlü perde arasındaki minör üçlü aralığa karşı eşlikte majör akorlar getirmiştir. Akorları birinci çevrim halinde konumlandırarak makamsal motifin ton merkezi kapsamında akorun üçlülerini kök ses görevi görecek yapıda oluşturmuştur. Akora eklediği dördüncü ses olan majör yedili aralık ile akorların fonksiyonel armonideki esas kök seslerini çevrimden kaynaklı olarak yan yana kullanıp ses çakışmaları yaratarak disonans tınılar içinde fonksiyonel armonideki kök seslerini perdelemiştir. Kamran İnce'nin dörtlü armoni ile ilgili düşüncelerinde neden üçlü armoniyi tercih ettiğini aşağıdaki açıklamasından anlayabiliriz:

> "(...) dörtlü armoni sentetiktir, onların hiç bir fiziksel olayı yok yani doğuşkanlar ile ilgili bir olayı yok, tamamen sentetik (...)"

Kamran İnce'nin makamsal kesitte kullandığı akorlar arasında aynı zamanda uzak üçlü akrabalık ilişkisi olan mediyantik akor ilişkisi de mevcuttur. Majör akora karşı majör uzak üçlü akrabalık ilişkisini görebiliriz (Şekil 64).

Şekil 64




Kamran İnce'nin eserde kullandığı makamsal kesitler ile ilgili genel bestecilik anlayışını kendisiyle yaptığımız birinci görüşmede şu şekilde ifade etmektedir:

> "(...) Başka bir şeyi daha söyleyeyim ben özellikle son zamanlarda çok daha fazla makamları kullanıyorum, kanımda var çok da içine girdim ama şunu anlatmam lazım, ben bunları kalkıp demiyorum ki işte yarın başlayacağım eserde ben bilmem ne makamı kullanacağım ondan sonra bilmem ne makamına geçeceğim ondan sonra işte 5. dakikada da bilmem ne makamın içinde bitireceğim, hayır bilmek istemiyorum bana bunu herkes sonradan söylüyor şu makamı kullanmışsın diye tamam ama söyleme bana bilmeme gerek yok (...) bir de ben şimdi modülasyonlar falan da yapmaya da başladım fakat nasıl anlatsam bu benim şey gibi (...) do majör yazıyorum şimdi fa diyez majöre maj5 mi yapacağım ondan sonra da re diyez minöre gideceğim falan (...) tonal yazarken de böyle bir şey yapmıyorum (...) yani bunları böyle yapacağım demiyorum ve bunların ne olduğunu sonradan söylüyorlar eyvallah çok güzel diyorum (...) acayip kullanmışsın bunu diyorlar, işte şuraya gitmişsin (...) eyvallah ama sen de kalsın o, ben bilmek istemiyorum. Bu çok garip geliyor insanlara, çünkü çoğu insan işte hüseyniyi kullanacağım ondan sonra bilmem neyi kullanacağım ondan sonra oradan (...) eee (...) orda kendilerini kaybediyorlar. Ben orda kendimi kaybetmiyorum. Fikirler her zaman için bana neyin ne olacağını söylüyor. Makamlar, gamlar ,ezgiler ki bunların hepsi zaten belli sentetik tercihler, belli kültürel şeyleri var tabi ama yunan makamlarında da bu böyle. Frigyan neden frigyan çünkü frigyalılar onu tercih etmiş de o yüzden ona frigyan denilmiş, yoksa o Allah'tan frigyalılara gönderilmiş bir şey değil. Onların tercih ettiği bir dizi ve işte bütün bu makamlar saba falan (...) eyvallah güzel ama bu konuda söyleyecek bir şeyim olmaz benim. Çünkü ben saba olduğunu düşünürsem bu sefer beni aşağıya çeken bana ağırlık yaratan sorunlar ortaya çıkacak, onu bilmem ne ile kullanacağım ondan sonra bilmem neyi getireceğim düşünceleri kafama gelecek, ona bağımlı olmaya başlayıp kültürel bir takım ağırlıklar bağlamış olacağım kendime, ayaklarıma (...)"[38]

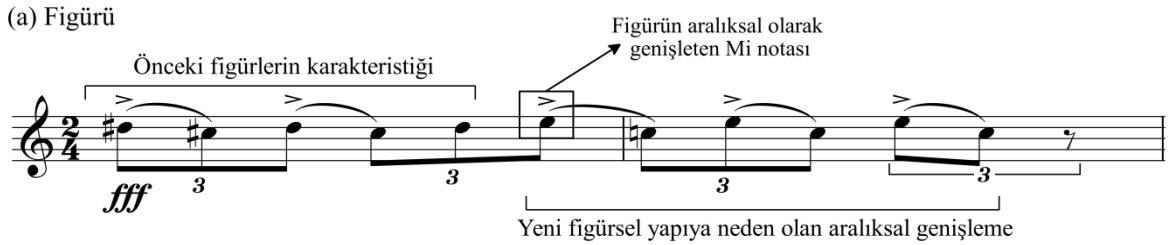
[38] Kamran İnce ile yapılan ilk görüşmeden notlar (13 Mart 2014).

## 4.5. III. Bölüm Analizi: War Of The Walls "Duvarların Savaşı" (2. bölüm B)

> *1665'te ziyarette bulunan Mehmet'in danışmanı Evliya Çelebi, Viyana'nın surlarını "İskender'in kaleleri kadar güçlü, tehditkâr bir kale" olarak gördü. 1683 yazında Osmanlılar hiçbir mahkûmu almadan sadece 450 adım uzaktaydılar. Sultan'ın seçkin yeniçerileri bile daha yakındı.*[39]

B bölümünün ilk kesiti 219. ölçüden itibaren 2/4'lük tartımda *fff* (forte fortissimo) dinamikte başlamaktadır. Zaman zaman tartımda değişimler olsa da figür 2/4'lük tartımdadır. Bu kesitte (a) ve (b) olarak iki figürsel hareketten bahsedebiliriz. Üçlemelerden oluşmuş (a) figürü yeni bir figürsel karakterin yanında eski yapıdan da karakterler taşımaktadır (Şekil 65).

Şekil 65
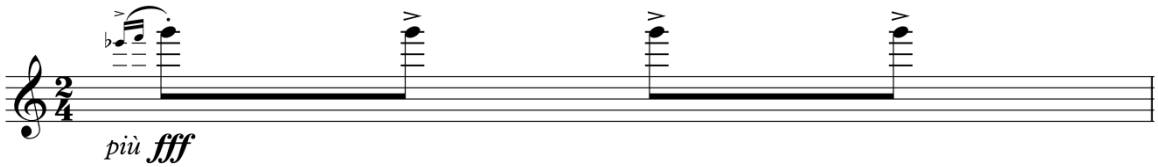



İkinci figür olan (b) figürü ise onaltılık nota değerlerindeki *appoggiatura* (abantı, çarpma) notaları, sekizlik nota değerindeki vurgulu seslere bağlanarak oluşturulmuş bir yapıdadır. Bu figür kesiti de *fff* dinamikte gelmiştir. İtalyanca çok anlamına gelen *piû* ile de daha kuvvetli bir dinamik yaratılmak istendiği anlaşılmaktadır (Şekil 66).

[39] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2, Naxos, DDD 8.557588. (2005)

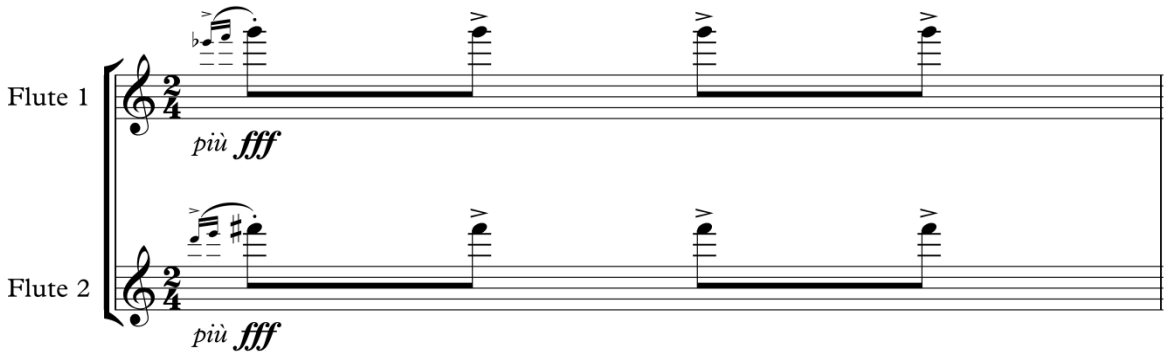
Şekil 66

(b) Figürü



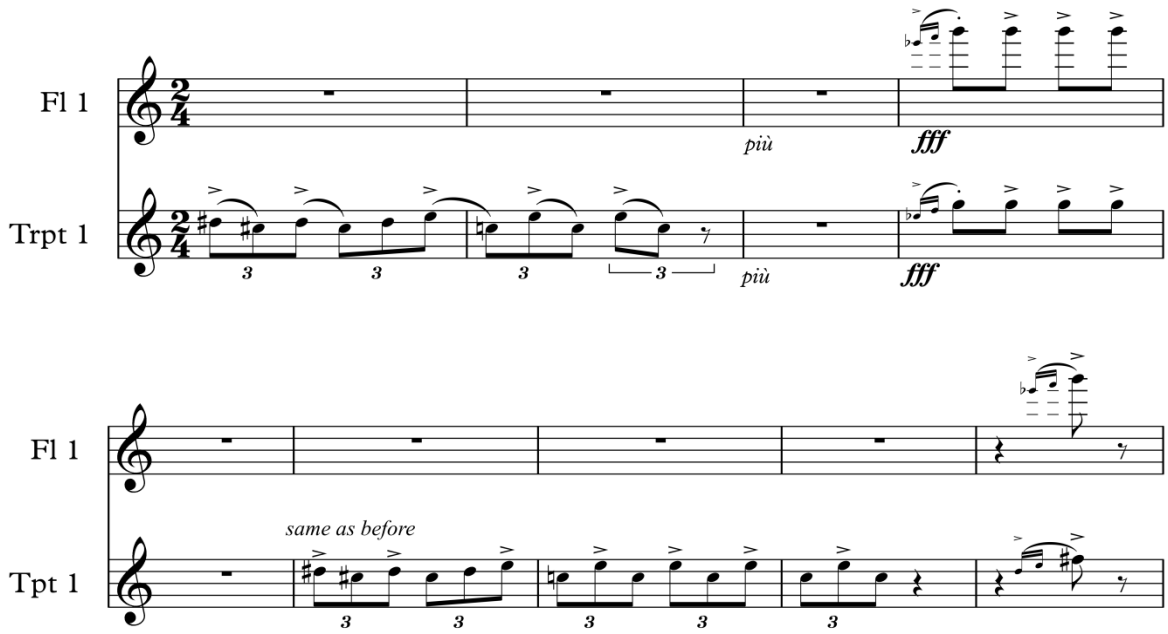

Tiz perde de 1. flütün duyurduğu (b) figüründeki Mi bemol-Fa-Sol seslerine karşı, 2. flüt disonans oluşturulacak şekilde küçük ikili aşağıdan Re-Mi-Fa diyez sesleri ile aynı anda duyurulmaktadır (Şekil 67).

Şekil 67
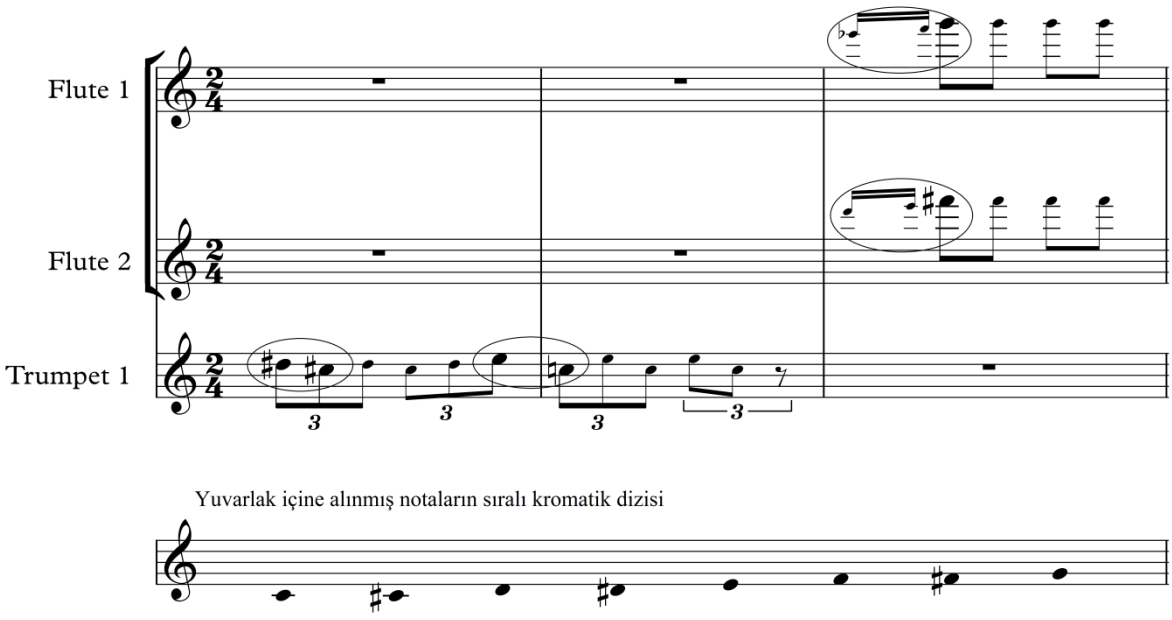



Birinci (a) ve ikinci (b) figürleri bir çeşit diyalog içerisinde sürdürülmektedir. Genelde müzikteki bu tür diyaloglar soruya karşı cevap şeklinde iken bu kesitte farklı olarak (a) figürünün söylediğine (b) figürü bir çeşit soru ile cevap verirmiş gibi duyurulduğunu söyleyebiliriz (Şekil 68).

Şekil 68



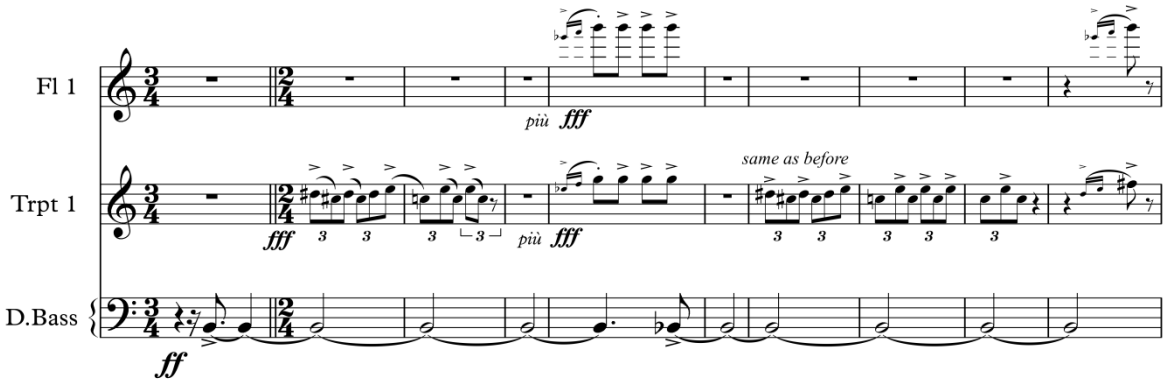

Figürlerde kullanılan seslere baktığımızda Do-Sol tam beşli aralığının içindeki bütün kromatik perdelerin (Do-Do diyez-Re-Re diyez-Mi-Fa-Fa diyez-Sol) kullanıldığını görebiliriz (Şekil 69).

Şekil 69



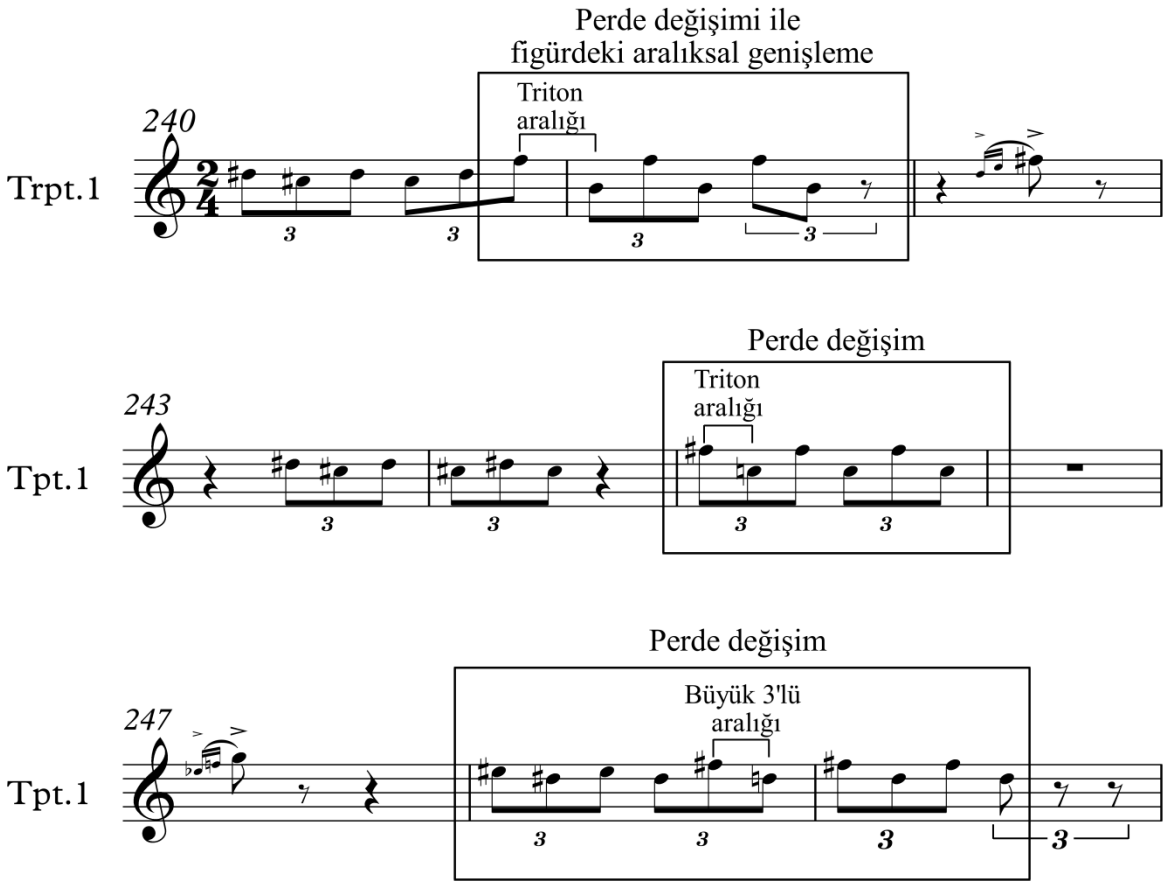
Bas partisine baktığımızda ise uzun süreli tutan sesler ile figürdeki ritmik hareketliliğe karşı bir kontrast oluşturularak yazıldığını görebilir ve anarmonik baktığımızda önceki makamsal kesitten parçacıklar taşıdığını söyleyebiliriz (Şekil 70).

Şekil 70



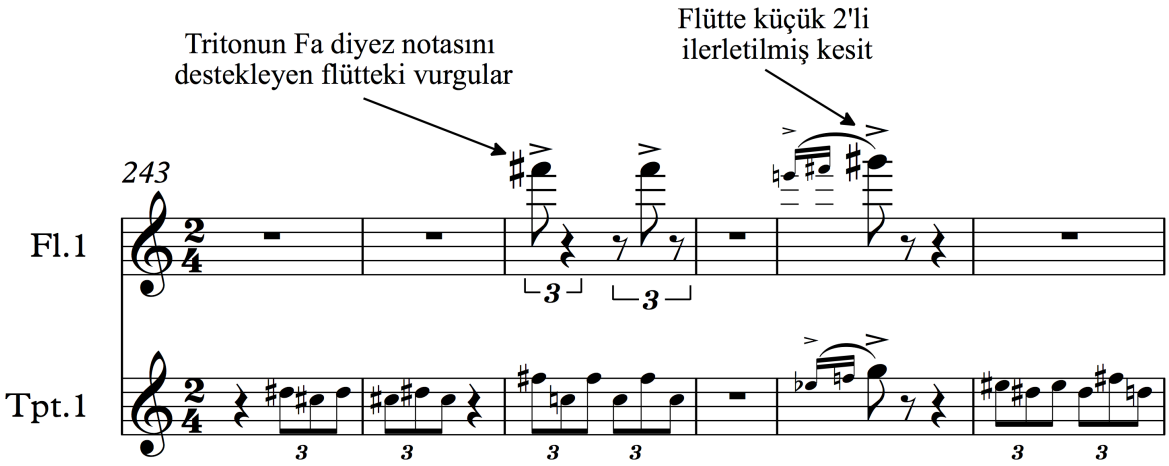

240. ölçüden itibaren figürlerde perdesel değişimler görülmektedir. (a) figüründeki Mi perdesi yerine Fa perdesine bir çıkış, Do perdesinden de Si perdesine bir iniş yapıldığını ve büyük üçlü aralığın triton aralığına dönüştürülerek genişletildiğini görebiliriz. Bu triton aralığı II. bölümün ilk kesitindeki triton aralığıdır. Bu kesitte tekrar duyurulduğunu ve ilerleyen ölçülerde perdesel değişimler (Fa diyez-Do) ile triton aralığının duyurulmaya devam ettiğini söyleyebiliriz. 248. ölçüden itibaren figürün aralığı Re-Fa diyez notaları ile tekrar büyük üçlü aralığına daraltılıp, ilerleyen ölçülerde de Do-Fa diyez triton aralığına yeniden dönülmüştür (Şekil 71).

Şekil 71



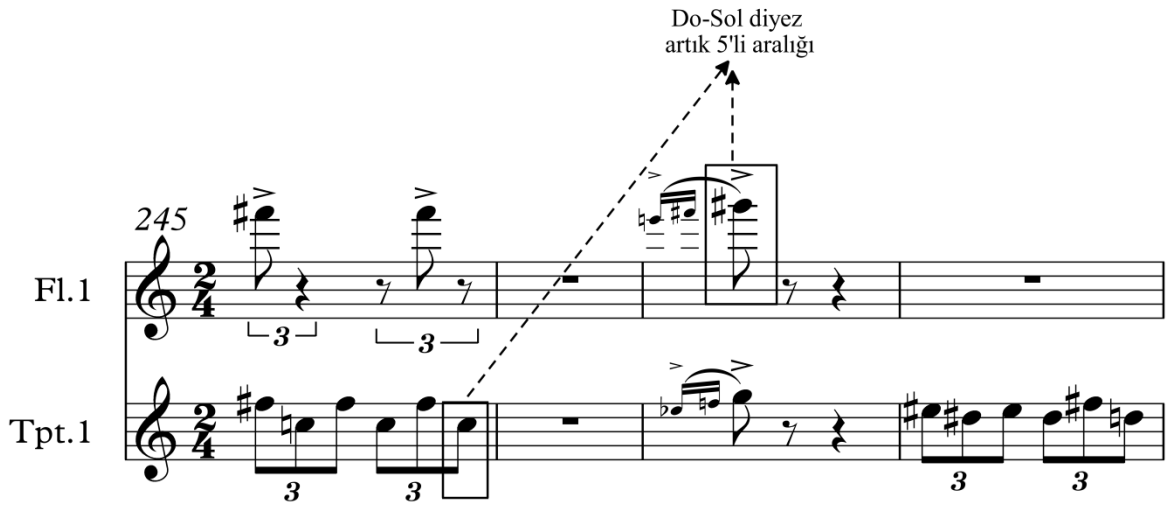

240. ölçüden itibaren (a) figüründeki perdesel değişim 245. ölçü ile birlikte (b) figüründe de görülmektedir. 245. ölçüde (a) figüründeki Fa diyez-Do tritonunun Fa diyez notasını desteklemeye başladığını ve 247. ölçüden itibaren de onaltılık değerde ki mordan notalarının, Mi-Fa diyeze ilerleyip sekizlik nota değerindeki Sol diyeze gelerek aralığın yarım perde ilerletildiğini görebiliriz (Şekil 72).

Şekil 72




Perdesel değişmedeki (a) ve (b) figürlerinin en pes ve en tiz seslerine baktığımızda artık beşli olan Do-Sol diyez aralığına genişletildiğini görebiliriz. Bu artık beşli aralığın içinde Do diyez notası hariç bütün kromatik perdelerin yine figürlerde kullandığını söyleyebiliriz (Şekil 73).

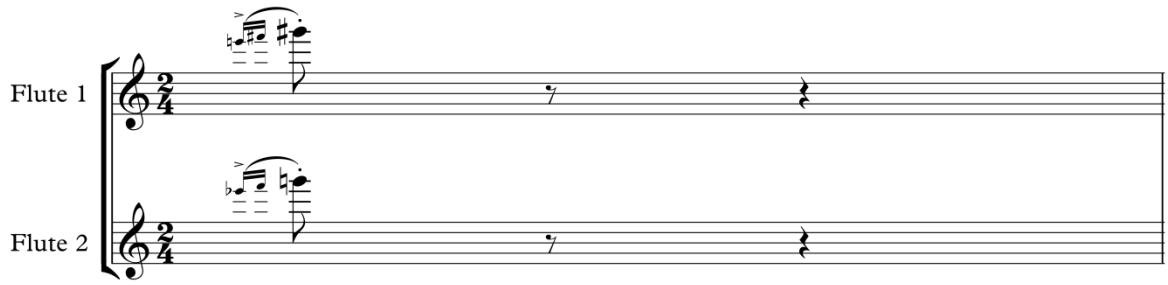
Şekil 73




(b) figüründeki perdesel hareket ile oluşan Sol diyez vurgusuna bu sefer sol natural ile birlikte duyurularak disonans bir etki yaratılmıştır. Sol notasını merkez kabul edersek

önceki yapıda alt perdeden Fa diyez ile oluşturulan disonans yapı, perde değişimi ile üst perdede olan Sol diyez ile yön değiştirdiğini söyleyebiliriz (Şekil 74).
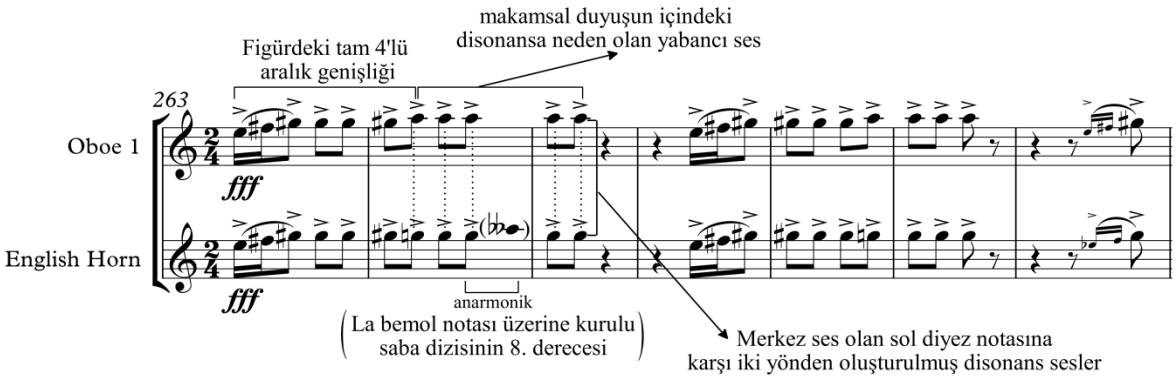
Şekil 74




Aynı zamanda buradaki Sol diyez vurgusu önceki bölümün makamsal kesitin durak perdesi olan anarmonik La bemolü hatırlatıcı bir yapıda ilerler. Bu durumu destekleyen diğer katman olan bas hattaki uzun tutulan makamsal dizi içerisindeki bazı perdelerdir. Kulağımızı tekrar makamsal bir yapıya hazırlıyor diyebiliriz.

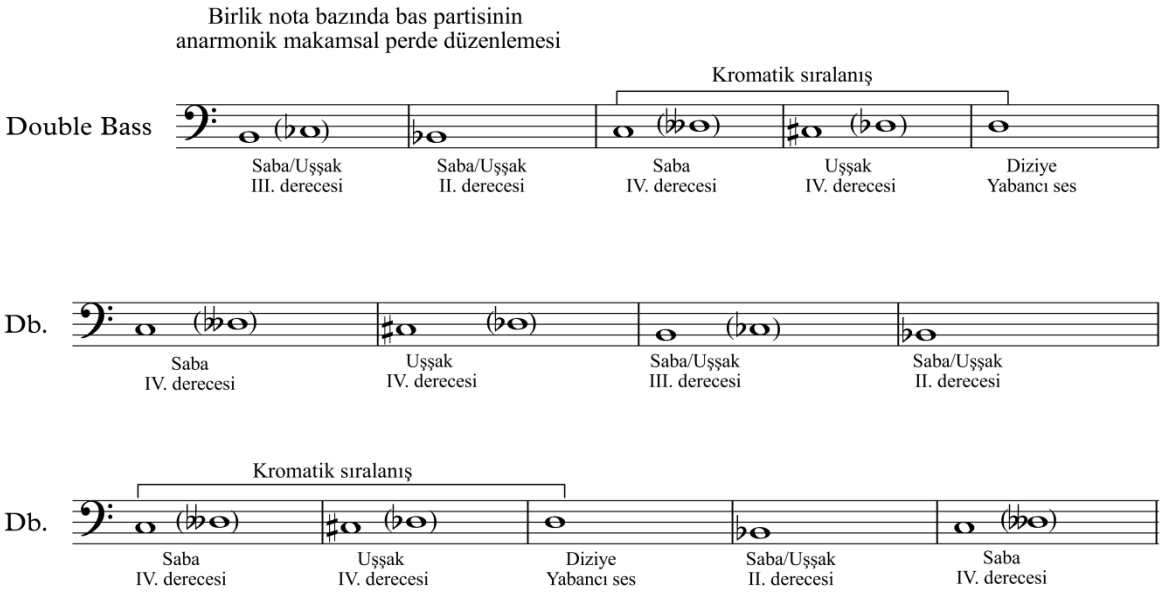
Sol diyezin vurgulanıp gitgide netleştiği 263. ölçüden itibaren, (b) figürü tek başına genişletilerek ve bir oktavlık bir hacimde yaylılar hariç bütün sol anahtarlı enstrümanlarda unison şeklinde *fff* dinamikte güçlü bir şekilde duyurulmuştur. Figür iki katmanlı olarak oluşturulmuştur. İlk katmanda Sol diyez üstünden La notasına çıkılması, ikinci katmanda da eş zamanlı Sol diyezden Sol naturale inmesi ile iki yönden disonans çakışma yaratılmıştır. Burada makamsal duyuşun netleşmesi ile La, saba dizine yabancı sesken Sol notasını anarmoniği La çift bemol olarak düşündüğümüzde, aslında La bemol notası üzerine kurulu saba makamının La çift bemol olan sekizinci derecesidir. Kamran İnce röportajda buradaki figür için VII. bölüm olan "Victorious city" de kullanacağı temanın bir kesitini önceden duyurarak bir hafıza yaratmaya çalıştığını ifade etmiştir (Şekil 75).

Şekil 75
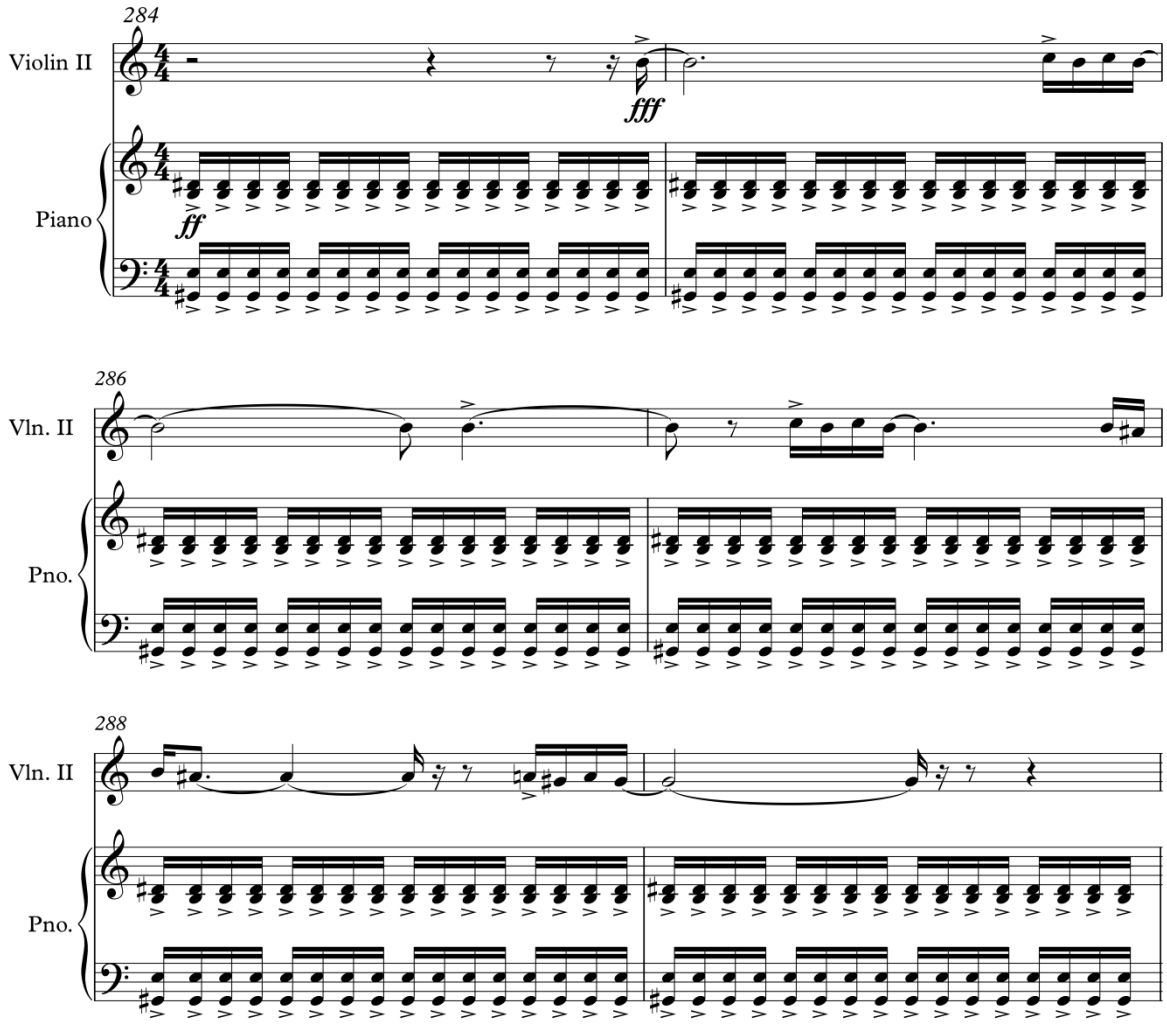



Şekil 76'de bas hattının kesit boyunca hareketini görebilmek için her ses birlik notaya indirgenerek ve anarmonikler ile makamsal perdelere düzenlenerek yazılmıştır. Saba ve uşşak dörtlülerinin farklı olan IV. derece sesi dışında diğer perdelerinin ortak olması ve IV. derece üstünden bir kromatik ve disonans hareket sağladığını önceden söylemiştik. Burada bu kromatizmi geliştirici yeni bir perde olan Re yabancı sesini görüyoruz. Bu perde ile birlikte sırası ile saba IV-uşşak IV ve Re notası kromatik sıralanış şeklinde karşımıza çıkıyor. Bas partisinde, saba ve uşşak dörtlülerinin durak perdesi olan La bemol dışında bütün perdelerinin duyurulduğunu görmekteyiz. Özellikle (b) figüründe Sol diyez vurgusu yapıldığı andan itibaren bas partisindeki hat ile birlikte anarmonik olarak kulakta La bemol durak perdesini duyurarak makamsal dörtlüğü tamamladığını söyleyebiliriz.

Şekil 76



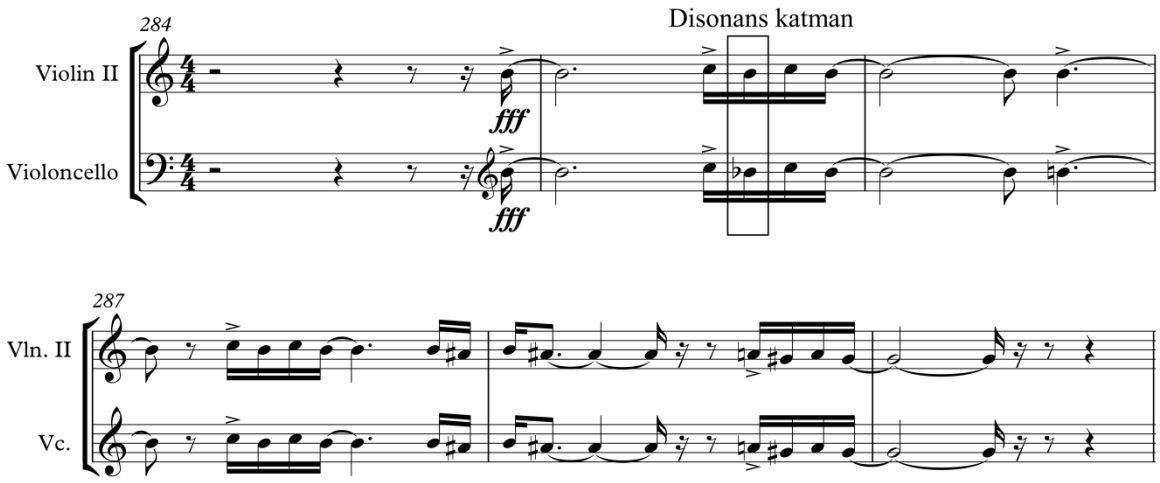

284. ölçüden itibaren başlayan 2. kesitte tartım 4/4'lük olmuş ve II. bölümde gelen makamsal kesit tekrar belli farklılıklar ile birlikte aynen getirilmiştir. Bu farklılıkların başında birinci çevrim Emaj7 akoru II. bölümde dörtlük nota değerindeyken burada onaltılık nota değerlerine bölünerek oluşturulmuş birim zaman gruplandırmaları halinde getirilmiştir. Eşlikteki her birim zaman gurubu orkestrada farklı enstrüman guruplarına dağıtılarak yazılmıştır. Eşlik, şekil 77'de orkestranın piyano indirgemesinde, figür de ikinci keman partisinde gösterilmektedir.

Şekil 77
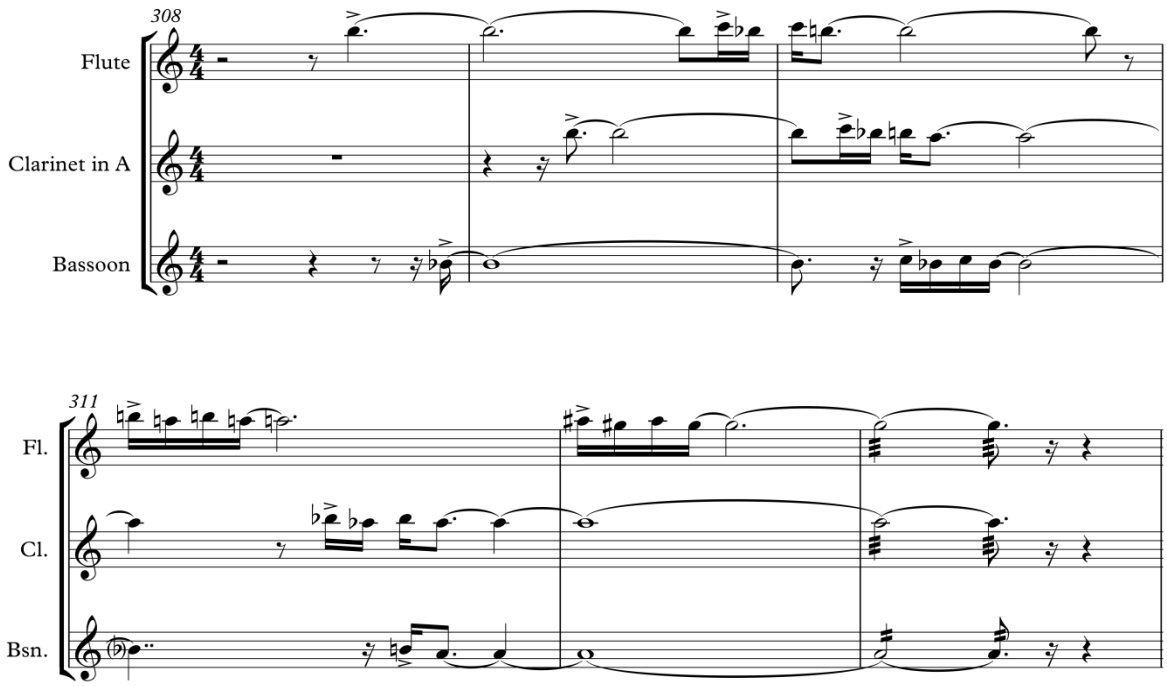



Figürün katlamaları disonans yaratacak şekilde Si-Si bemol çakışması ile başlamakta ve sonrasında unison devam etmektedir (Şekil 78).

Şekil 78




Bu kesitteki figürlerde farklı birim zamanlarda taklitli getirilerek yazılmıştır. Daha fazla katmana yayılarak iç içe geçirilip II. bölümdekinden daha disonans hatlar oluşturulmuştur (Şekil 79).

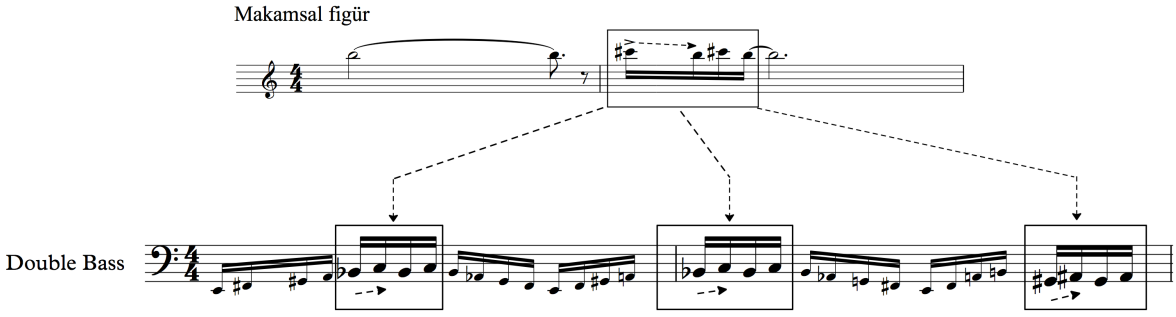
Şekil 79



Armonik olarak bu kesitte de önceki makamsal kesitte olduğu gibi Emaj7 ve Gmaj7 akorlarının birinci çevrim halinde kullanıldığını ve bu akor eşliklerinin bütün bir kesit boyunca duyurulduğunu görebiliriz.
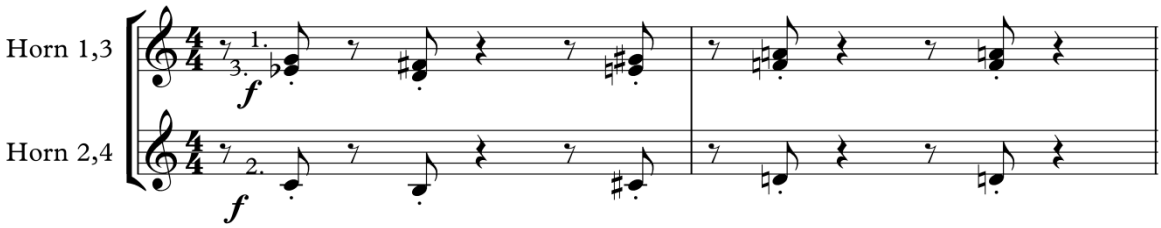
312. ölçü ile birlikte tekrar II. bölümün 2. kesitinde olan bas partisi karşımıza çıkar. Onaltılık nota değerlerine bölünmüş kromatik ve yanaşık hareketler ile inici ve çıkıcı karakterde bas yürüyüşleri görmekteyiz. Buradaki dik perdedeki kalış hareketi bir önceki kesitteki makamsal figürün karakteristik hareketinin ters vurgulu hali olduğunu söyleyebiliriz (Şekil 80).

Şekil 80



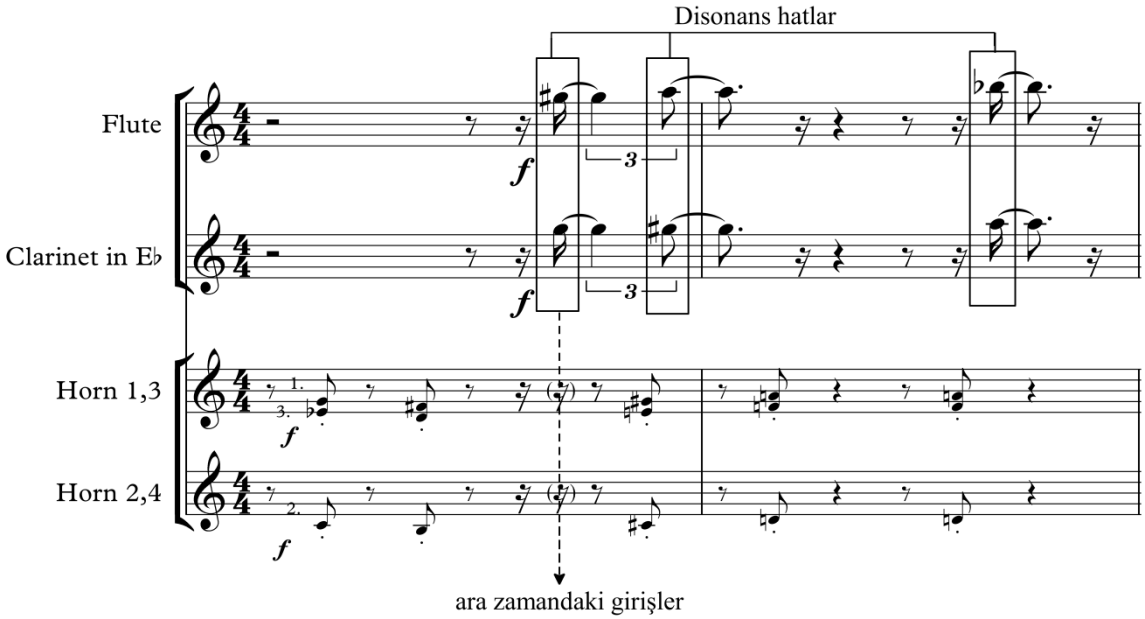

Üst katmandaki akorsal yapıya baktığımızda da yine II. bölümün 2. kesitindeki 3'lü aralıklar ile dizilmiş akorların figür karakterindeki paralel bağlanışları ile ilerleyen yapı karşımıza çıkar. Burada farklı olarak figürü duyuran akor sesleri *f* dinamikte stakato tekniği ile kısa duyuşlar içinde figürün ilerletildiğini görüyoruz. II. bölümün 2. kesitindeki akorsal figürün bir çeşitlemesi olduğunu söyleyebiliriz (Şekil 81).

Şekil 81




314. ölçüden itibaren akorların soprano partisindeki sesleri tiz enstrümanlarda stakatolu vuruş öncesinde görebiliriz. Ara zamanlara getirilerek uzayan bağlı sesler ile belli zamanlarda duyurularak çalındığını ve yine II. bölümün 2. kesitindeki karakter gibi genel olarak üçlemeler ile yazıldığını söyleyebiliriz. Bu katman ile eş zamanlı ilerleyen ikinci bir katmanda ise küçük 2'li aşağısından *transpoze* edilerek duyurulduğunu ve disonans ses çakışmaları yaratıldığını görebiliriz (Şekil 82).

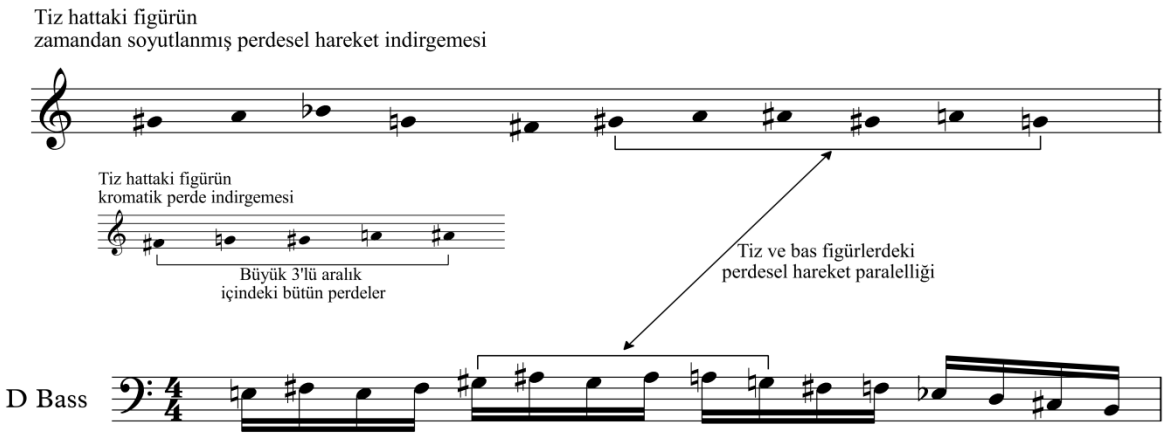
Şekil 82




Flüt partisindeki bu figürü, zamandan soyutladığımızda, perdesel indirgemesinde ortaya çıkan hareket bas hattaki figürün perdesel hareketi ile belli noktalarda paralellik göstermektedir. Aynı zamanda tiz hattaki figürün perdesel aralığına baktığımızda en

pesteki perdenin Fa diyez en tizdeki perdeninde La diyez olduğunu ve bu oluşan büyük 3'lü aralığın içindeki bütün kromatik perdelerin figürde kullanıldığını görebiliriz (Şekil 83).

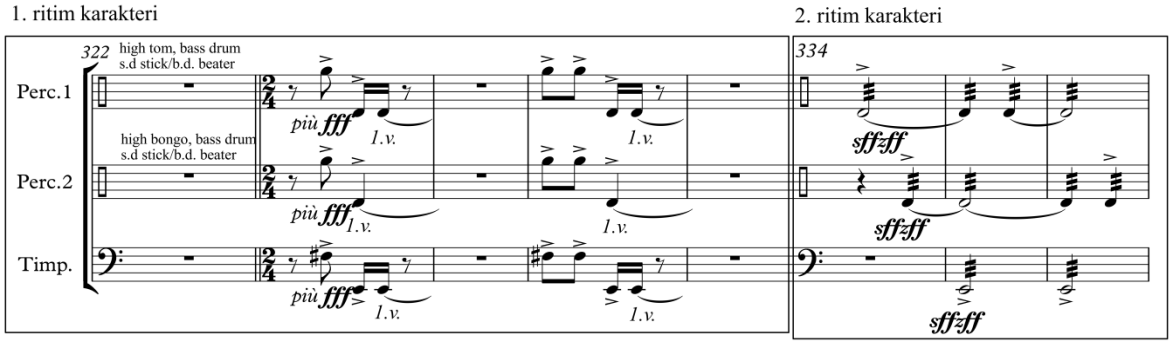
**Şekil 83**




323. ölçüde vurmalı çalgılar gurubundan meydana gelen bir ara kesit karşımıza çıkar. Bu kesit III. bölüm ile IV. bölümü birbirine bağlayan bir köprü niteliğindedir. Duvarların savaşı adlı bu bölümde, duvarlarda patlayan top atışlarının seslerini anımsatan bir savaş efekti olarak duyurmaktadır.

Tempo dörtlüğe 92'ye düşmüş, tartım 2/4'lük olmuştur. *piu fff* dinamikte başlayan vurmalı çalgılar, high tom, high bongo ve timpani gurubundan oluşmaktadır. İki ritim karakteri kullanılmıştır. Birinci ritim karakterinde birinci birim zamanın karşı zamanda vurgulu sekizlik notalar, ikinci birim zamanda da vurgulu onaltılıklar getirilmiştir. İkinci ritim karakterinde ise 334. ölçüde *sffzff* dinamikte üç ölçülü boyunca tremololu bir yapı görebiliriz (Şekil 84).

Şekil 84




"(...) yine Osmanlı figürü geliyor, daha bir hareket içinde, daha dinamik bir şekilde. O tabi yavaş yavaş eriyor ve ondan sonra tabi davullar yalnız başına (...)"[40]

[40] Kamran İnce ile yapılan birinci görüşmeden. (13 Mart 2014)

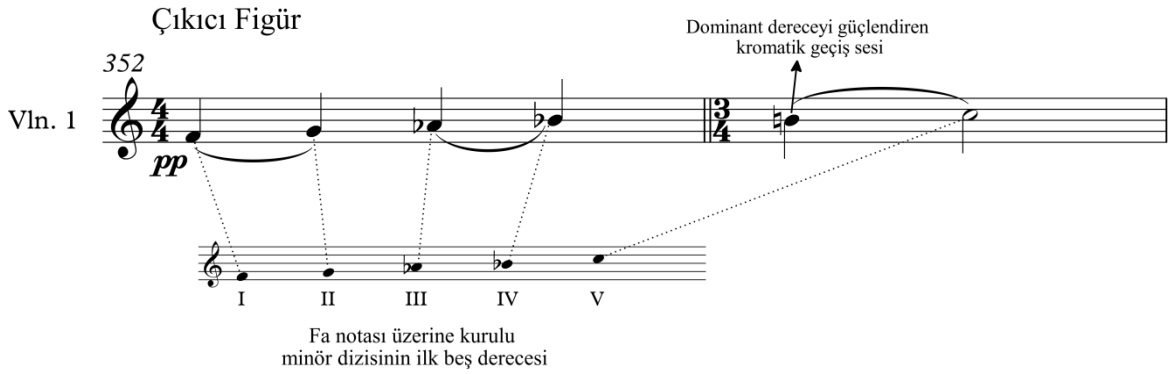
### 4.6. IV. Bölüm Analizi: Forgotten Souls "Unutulmuş Ruhlar" (3. bölüm)

> *Bağışlananlar için Homeros'a ait ağıtlar, "günün kanlı işinin" yasını tutma. Üçüncü ve beşinci bölümler giriş bölümünün melodisinin çeşitli versiyonları ile kombine şekilde 86 hızlı yükselen ve alçalan Aeolian dizilerinin armonik olarak statik bulutlarına yoğunlaşır -sahnenin- resmin önerdiği "morali bozuk ve yas tutan insanlarının duaları ve gözyaşları, İslam'ın ufuk noktasına gök boyunca uzanan zefir (batıdan esen hafif ve ılık rüzgar) gibi esişi*[41].

351. ölçüden itibaren başlayan 4. bölüm, çıkıcı ve inici olarak ilerleyen dizisel kesitlerden oluşmaktadır. Çıkıcı ve inici olarak iki yapıda değerlendireceğimiz bu dizisel kesitler bu bölümde dörtlüğe 63 tempoda, *pp* (pianossimo) dinamiktedir. Bu dizisel kesitler 4/4'lük ve 3/4'lük değişen tartımlar içinde sıralı bir şekilde gelmektedir. Belli dönmelerde de figürlerin bitimindeki uzayan seslerde 2/4'lük olmaktadır. Dörtlük nota değerinde yazılmış çıkıcı olan dizisel kesit Kamran İnce'nin ifadesi ile Fa notası üzerine kurulu aeolian dizisinin ilk beş derecesidir. Burada ifade etmek gerekir ki bu diziye Fa minör demekte mümkündür. Modlar bir çeşit makamsal yapılardır. Ezgisel duyuşlar karakterlerini oluşturur. Ezgiden soyutlayıp dizisel olarak kurgulanması daha çok tonal olan minör-majör yapılarına yaklaşır. Aynı zamanda yeri geldiğinde değinilecek olan eşlikteki üçlü aralıklar ile kurulu olan Fa minör akorununda duyuşsal olarak minör karakterini desteklediğini söyleyebiliriz. Modlardaki ezgisel hatlar ve önemli dereceleri akor yapıları açısından daha farklı oluşumlar içermektedir. Fa minör çıkıcı dizisinin içindeki *altere* (yabancı) ses olan Si natural notası dominant dereceyi güçlendiren kromatik geçiş sesidir. (Şekil 85).

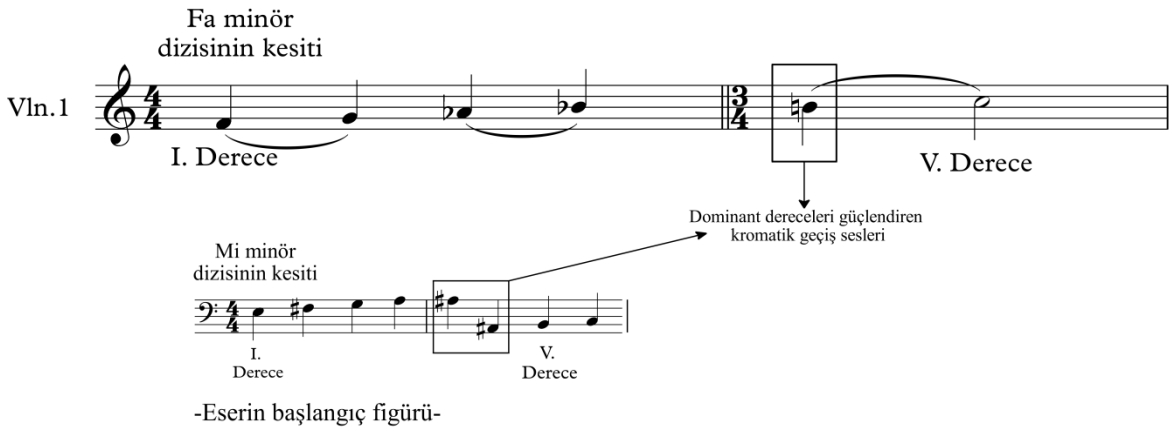
[41] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2, Naxos, DDD 8.557588. (2005)

Şekil 85



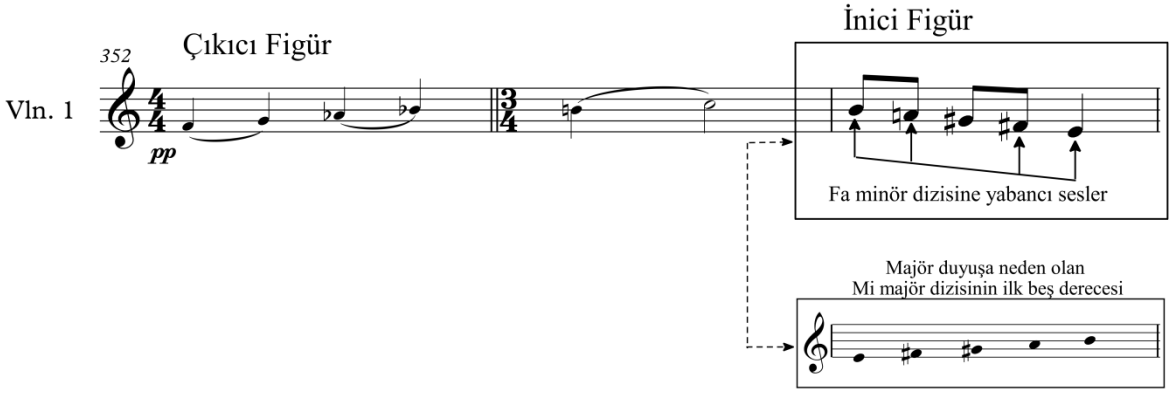

Bu dizisel kesit, eserin ilk başlangıç bölümündeki çıkıcı karakterdeki figürde Mi perdesi üstüne kurulmuş ana figürsel yapıdır (Şekil 86).

Şekil 86



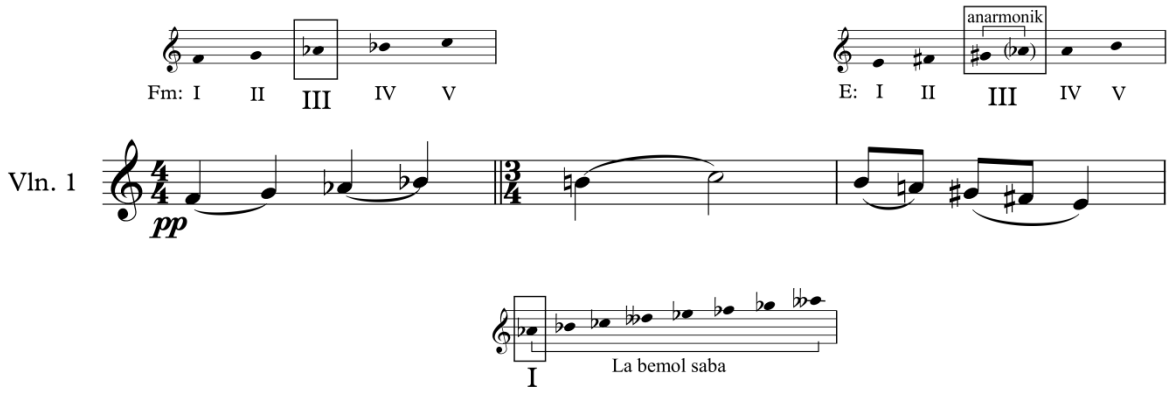

Sekizlik nota değeri ile getirilen inici karakterdeki ikinci dizisel yapıya baktığımızda, Fa minör dizisini perdeleyici diye nitelendirebileceğimiz yabancı seslerden oluşturulmuş dizisel bir kesit olarak tanımlayabiliriz. Burada minör duyuşa karşı kontrast yaratacak majör bir duyuş oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Majör duyuşa neden olan dizi Mi majör dizisinin ilk beş derecesidir (Şekil 87).

Şekil 87




Çıkıcı ve inicide faklı ton merkezlerinin oluşturulmasındaki seçime baktığımızda ortak bir noktanın olduğunu söyleyebiliriz. Bu nokta, önceki bölümlerde gelen saba makamının merkez sesi olan La bemol notasının bu bölümde çıkıcı dizideki Fa minör ton merkezinin üçlüsü olduğunu ve anarmoniği Sol diyez olarak düşündüğümüzde Mi majör ton merkezinin de üçlüsü olduğunu görebiliriz (Şekil 88).

Şekil 88

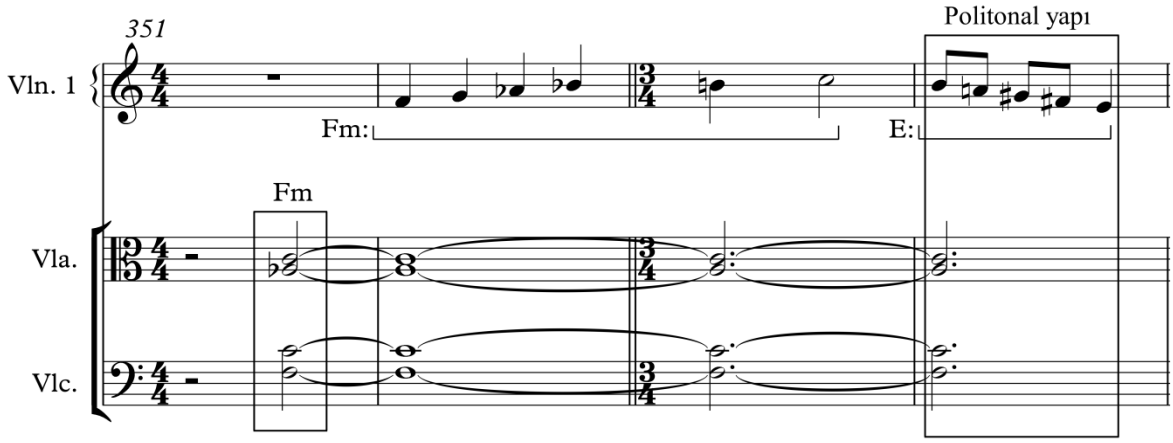



Kamran İnce'nin üçlü aralık ilişkilerine verdiği önemi burada da görmekteyiz. Ortak üçüncü derece notasına karşı oluşturulan farklı minör ve majör yapılarını iç içe kullandığını söyleyebiliriz. Kamran İnce bu bölümün yapısı ile ilgili şunları söylemektedir:

> "Eserin başlangıcındaki dizisel materyal...hepsi aynı yerden geliyor ...minör ve majör yapılar...her biri hem yukarı çıkıyor hem aşağıya iniyor ama genel olarak bir yukarı çıkış var..."[42]

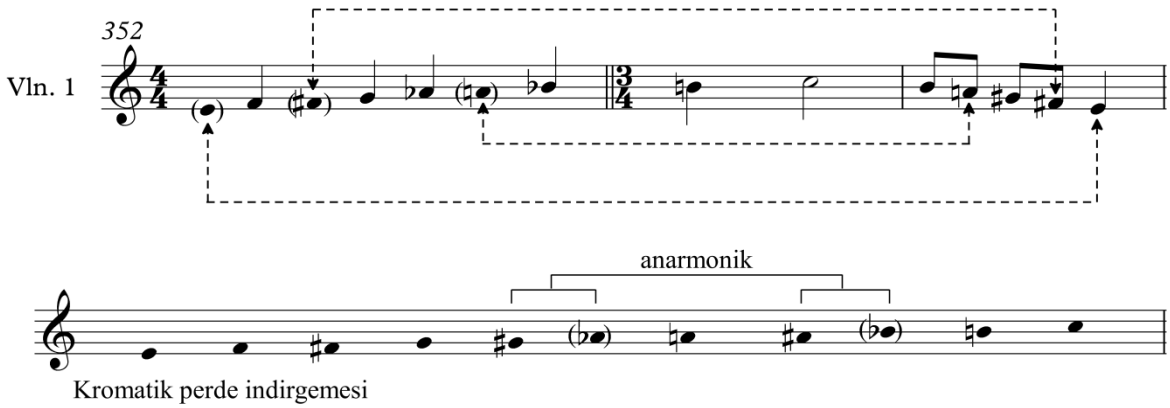
Eşlikte uzun sesler ile bütün bir bölüm boyunca duyurulan Fa minör akoruna karşı oluşturulmuş olan bu inici dizideki üçlü ilişki, çıkıcı dizide basılmayan perdelere inici dizide basılarak kontrast oluşturulmuş bir ton seçimi olduğunu önceden söylemiştik. Bu iki farklı tonun, *politonal*[43] alanlar yarattığını söyleyebiliriz. Bu politonal yapı, aynı zamanda kromatik bir dizi kesitini ortaya çıkartır. Bu kromatik kesitin, inici ve çıkıcı iki diyatonik dizi kesiti içerisindeki melodik hatların öne çıkartılarak yazıldığını söyleyebiliriz (Şekil 89-90).

Şekil 89
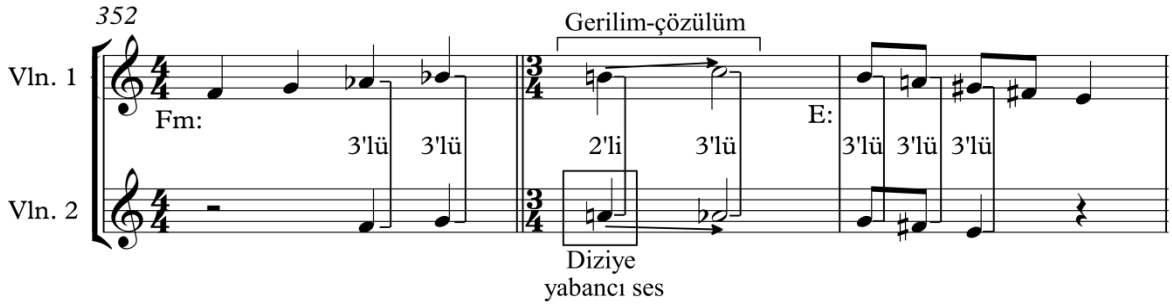



[42] Kamran İnce ile yapılan birinci görüşmeden notlar (Mart 2014).
[43] **Politonalite:** İşitsel yönden ayırt edilebilen iki ya da daha fazla tonal merkezin eş zamanlı olarak kullanılmasıdır (Ulehla, 1969: 282).

Şekil 90




Çıkıcı ve inici figürler ile birlikte yürütülen ikinci bir katman görülmektedir. Buradaki iki katman arasındaki aralıksal ilişkinin de genelde 3'lü aralık olarak kurgulandığını ve Kamran İnce'nin bu aralığı sıklıkla kullandığını ortaya koyan yeni bir gösterge daha olduğunu söyleyebiliriz. Bu katmandaki yapı, genel olarak çıkıcı ve inici dizisel figürlerin kesitleridir ve altere sesler ile disonans hatlar yaratmaktadır (Şekil 91).
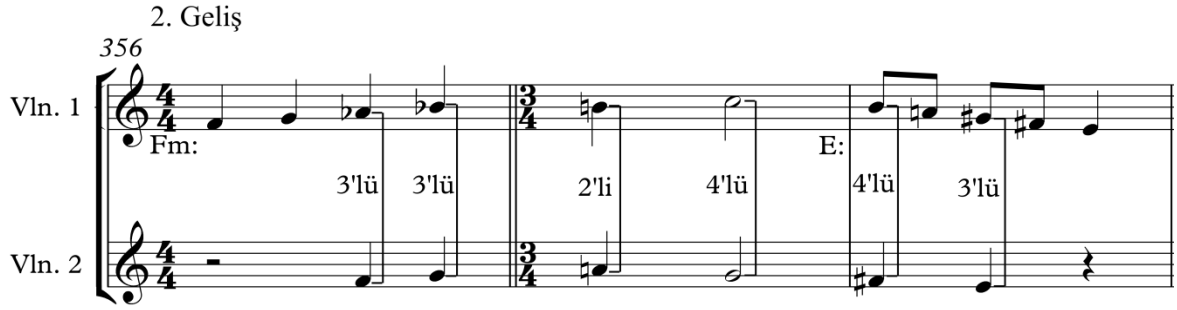
Şekil 91




İnici ve çıkıcı figürler bölüm boyunca belli perdesel değişimlere uğrayarak sıralı bir şekilde duyurulmaktadır. Kamran İnce bu durumu "shifting" kelimesi ile açıklıyor. Belli bir yapıyı taşıma, kaydırma. Belli farklılıklar içerisinde aynı yapıyı getiriyor.
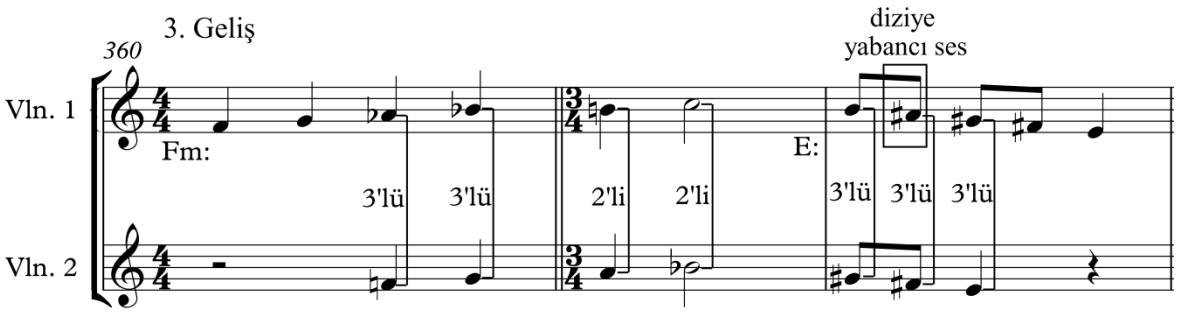
Figürlerin ikinci gelişinde çıkıcı ve inici figürlerin aynı şekilde geldiğini ama ikinci katmandaki figürün perdelerinin değiştiğini ve bu değişim sonucu 4'lü aralıkların oluşturduğunu görebiliriz (Şekil 92).

Şekil 92



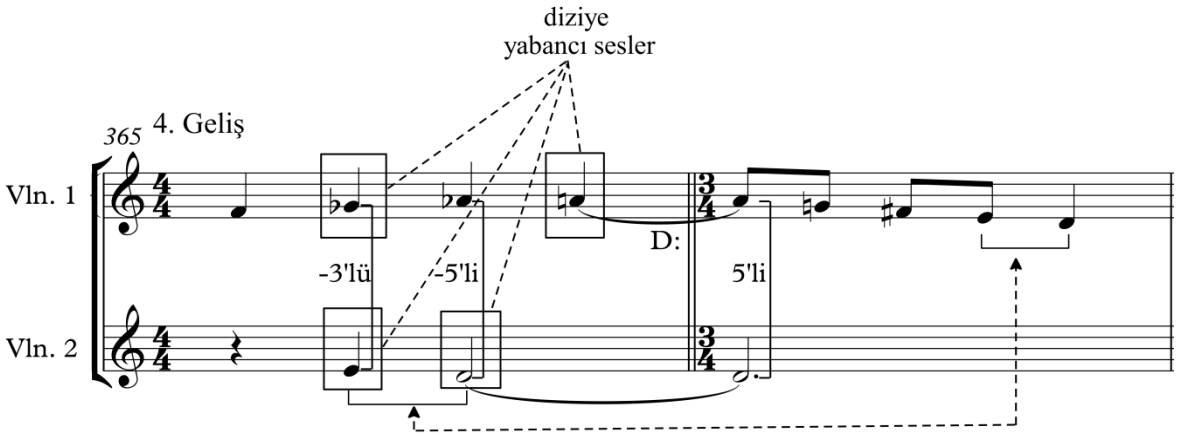

Üçüncü gelişte çıkıcı Fa minör dizisi aynıyken inici Mi majör dizisinde diziye yabancı ses olan La diyez notasını görmekteyiz. La diyez, Mi majör dizisinin dominant derecesinin (Si) dominantı olan diziye yabancı sestir. İnici karakterde gelmesi fonksiyonel armoni açısından aykırı bir harekettir. Bu kapsamda anarmonik (Si bemol) olarak düşünülüp esas ton merkezi olan Fa minör dizisinden bir etki olarak da ifade edilebilir. Çıkıcı figürün tepe noktası olan, ikilik nota değeri ile duyurulan Fa minör dizisinin beşinci derecesinin altındaki ikilik Si bemol notası, ikinci katmanın değişen perdesidir. Bu değişim ile ortaya çıkan ikili aralığın disonans hattı genişlettiğini söyleyebiliriz (Şekil 93).

Şekil 93



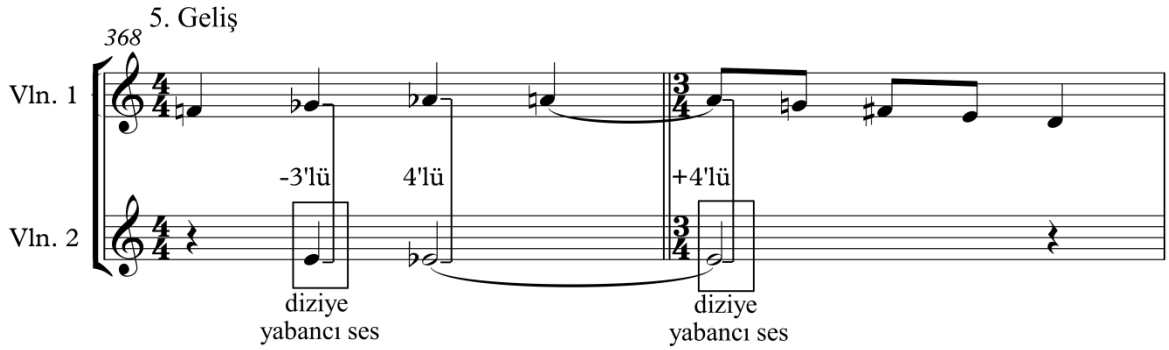
Dördüncü gelişte Fa minör dizisi, altere seslerin yoğunluğu ile etkisini iyice yitirmektedir. 3/4'lük tartıma dönüştüğü andan itibaren gelen inici figür ise ton merkezini Re majöre taşımıştır. İkinci katmanda Re majör kesitinin Re ve Mi perdeleri çıkıcı figüre karşı -3'lü ve -5'li disonans hatlar oluşturmaktadır ve Fa minör tonunu iyice perdelemektedir (Şekil 94).

Şekil 94




5. gelişte çıkıcı ve inici figürler aynı şekilde gelmiştir. Bu yüzden çıkıcı figürdeki diziye yabancı sesleri tekrar göstermeye gerek duyulmamıştır. Farklı olan ikinci katmandır. İkinci birim zamandan itibaren gelen Mi notası Re majör dizisine ait Mi bemol ise Fa minör dizisine ait perdelerdir ve birbirlerinin içinde yabancı sesleri oluştururlar. Burada da yabancı seslerin etkisi ile -3'lü ve +4'lü disonans aralıklar oluşmuştur (Şekil 95).
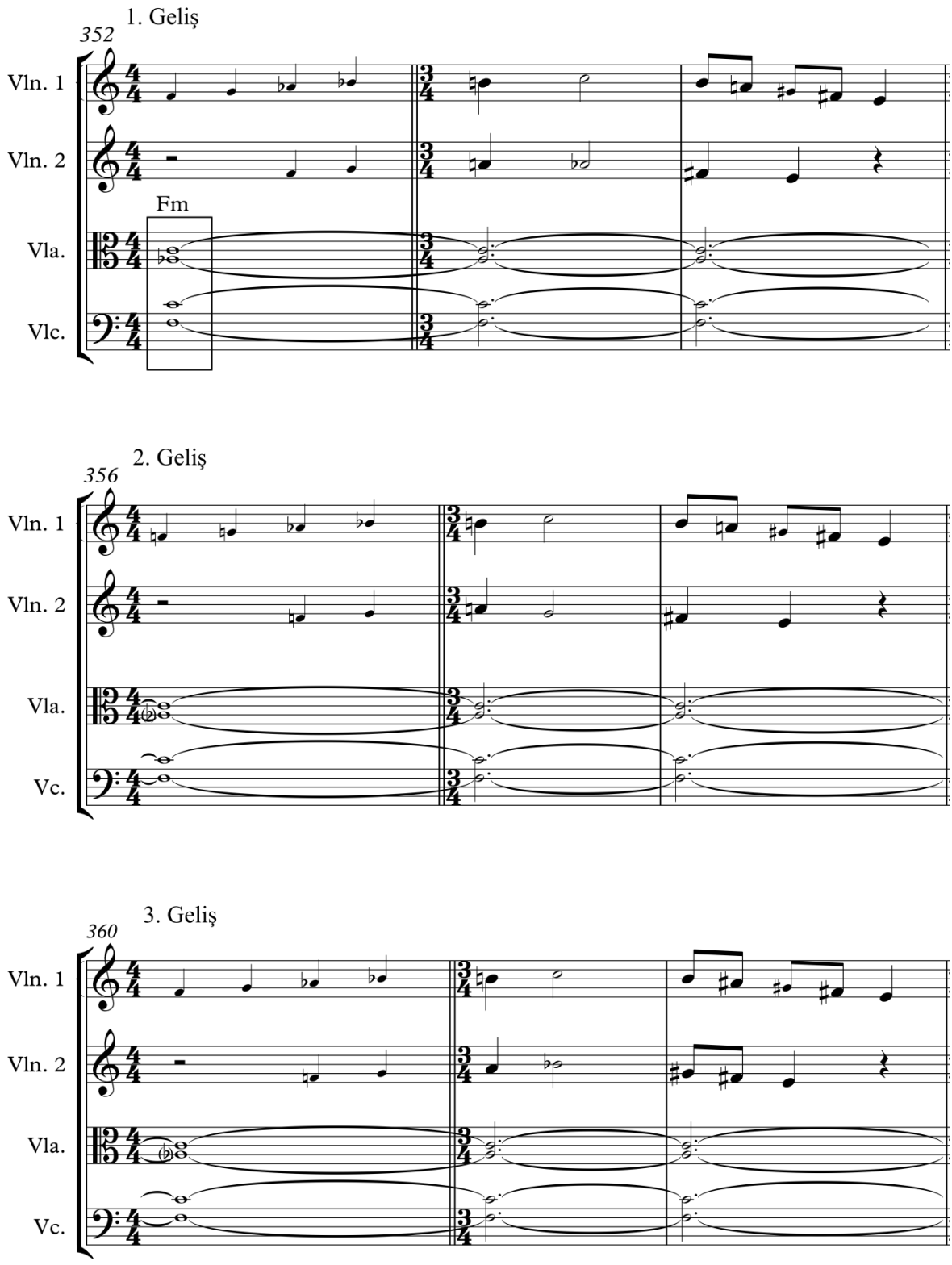
Şekil 95



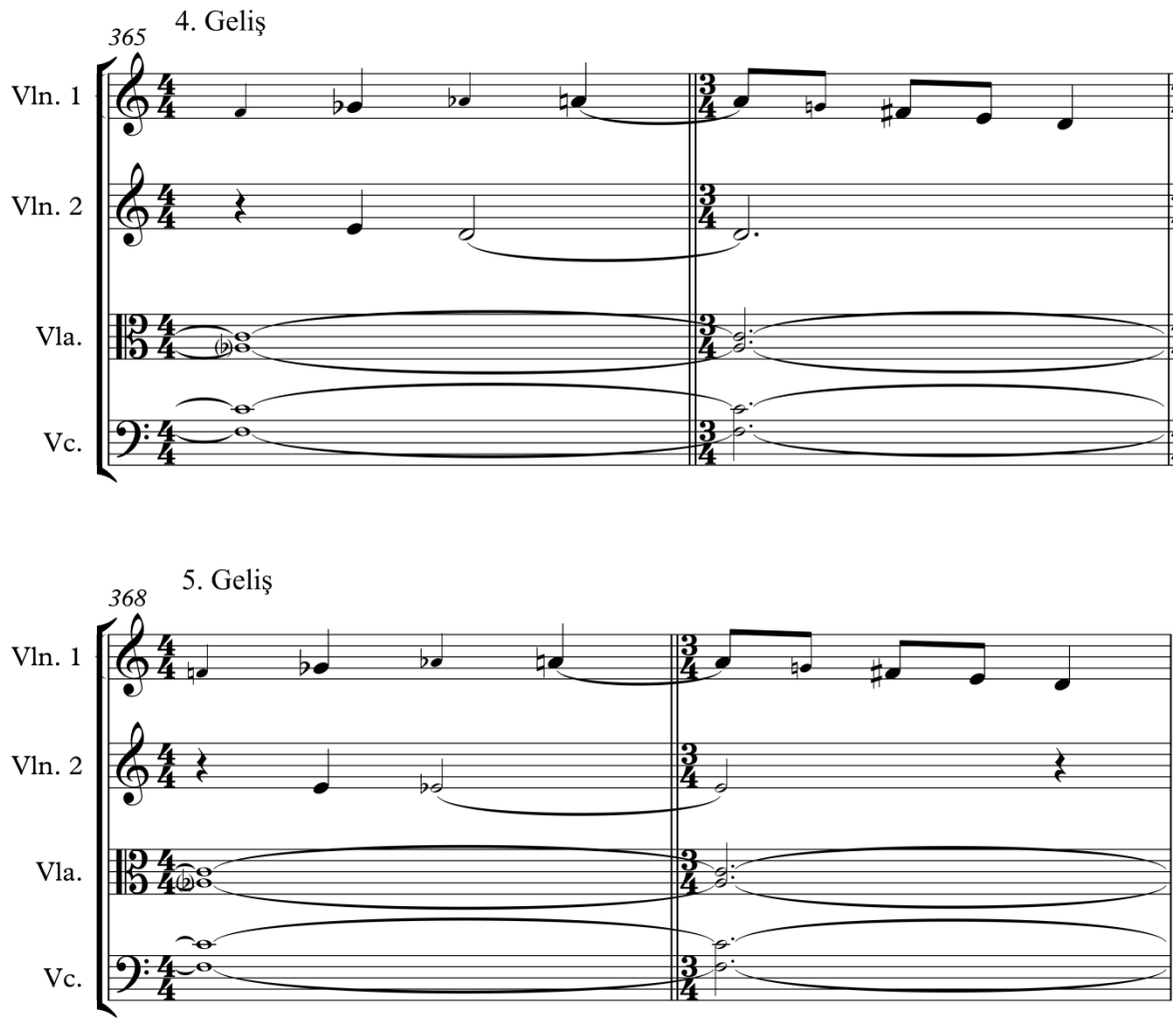

Buraya kadar ki yapıda figürsel katmanlar arasındaki aralık ilişkisinin 5'li aralığı geçmediğini görmekteyiz.

Bütün bu figürler duyurulurken altta Fa minör akoru eşlik etmektedir. Ton merkezi Fa minöre karşı çıkıcı ve inici dizilerdeki yabancı sesleri büyük nota başları ile şekil 96'da ve 97'de ve bu yabancı seslerin oluşturduğu gerilim çözülüm grafiğini de Tablo 4'de görebiliriz.

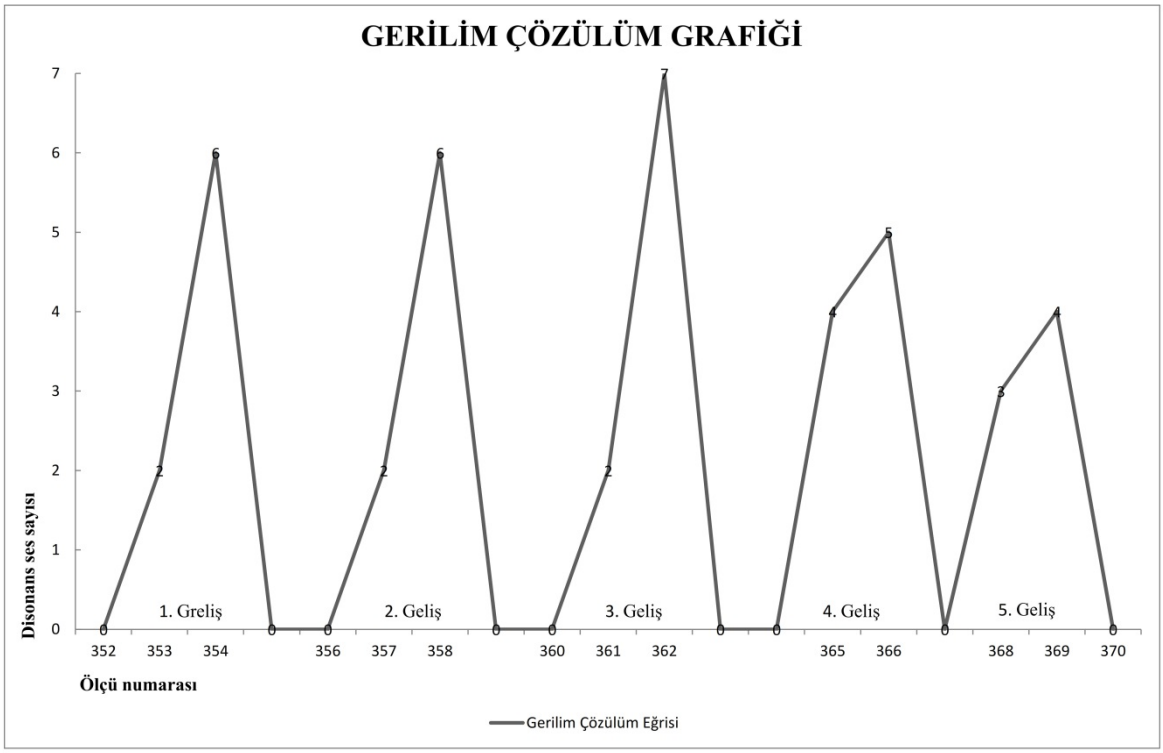
Şekil 96


1. Geliş
352
Vln. 1
Vln. 2
Fm
Vla.
Vlc.
2. Geliş
356
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
3. Geliş
360
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

Şekil 97
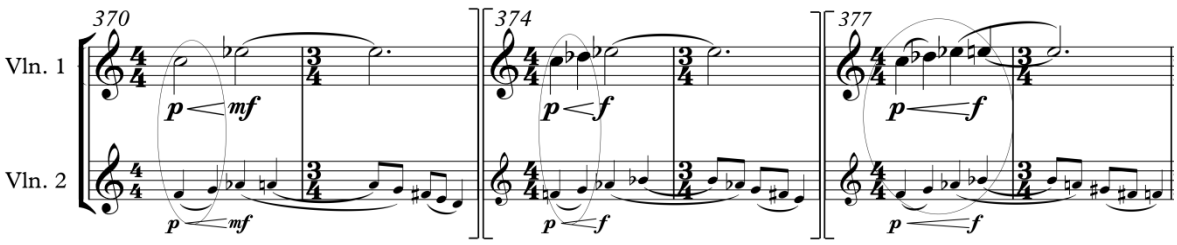


Tablo 4



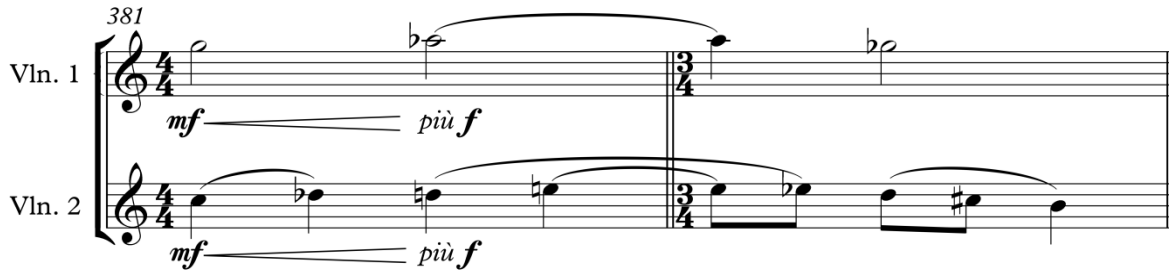

371. ölçüden itibaren alt partide olan ikinci katman üst partiye geçerek birinci katmandan daha tiz perde de duyurulmaya başlamıştır. *p* (piano) dinamikten *mf* (mezzoforte) ve 374. ölçüdeki 2. geliş de ise, *p* (piano) dinamikten *f* (forte) dinamiğe kreşendo yapılıp daha da güçlendirerek duyurulmaktadır. Aynı zamanda üst partiye geçen ikinci katman eşlikte ikilik nota değerleri ile başlayıp git gide birim zamanlara bölünerek her bir notaya karşı nota eşliğine gelmiştir (Şekil 98).

Şekil 98
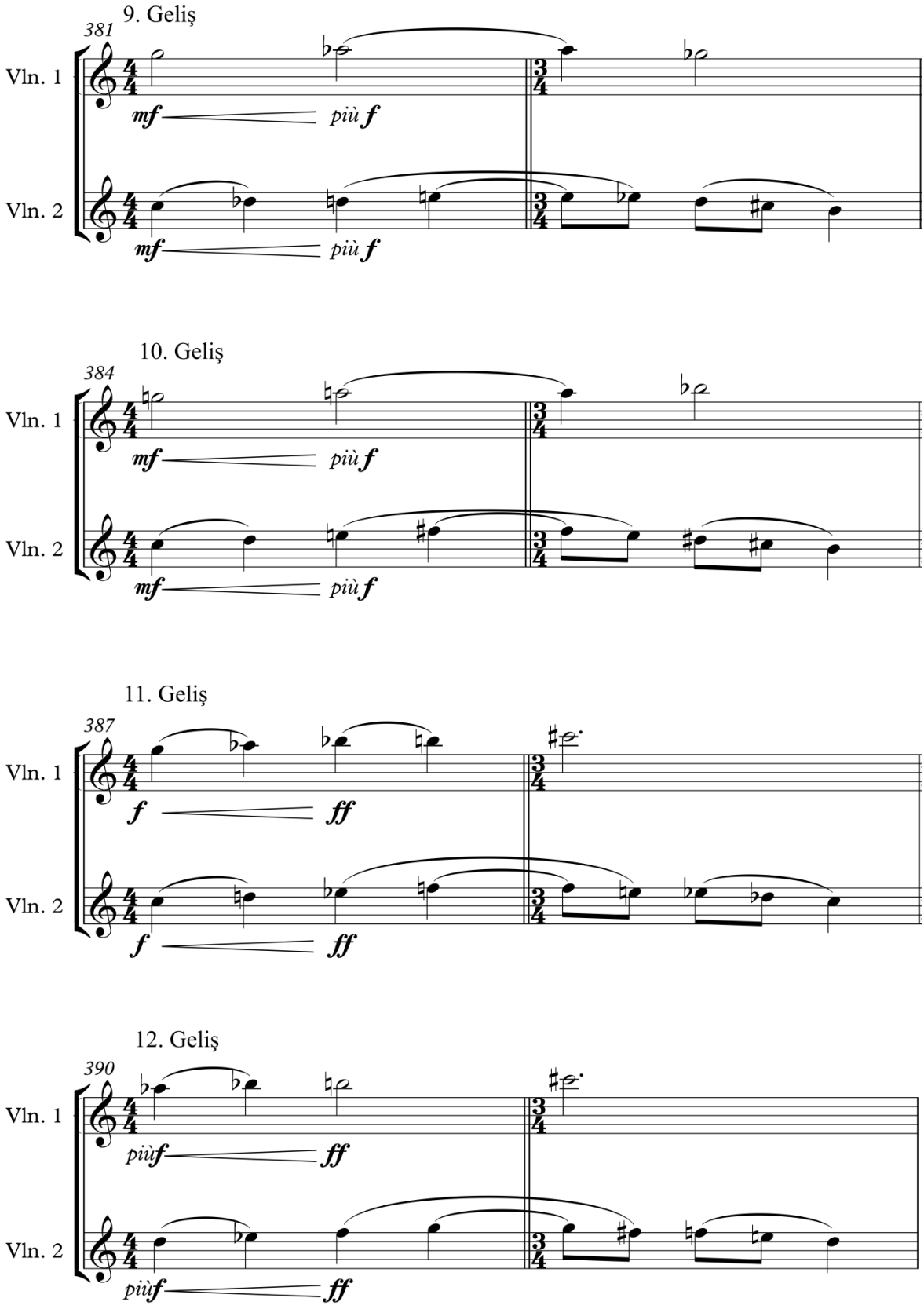


381. ölçüden itibaren Çıkıcı figür Fa minörün dominant derecesi olan Do perdesine transpoze olmuştur. *mf* dinamikten *piu f* dinamiğe daha güçlü bir kreşendo ile duyurulmaktadır (Şekil 99).

Şekil 99
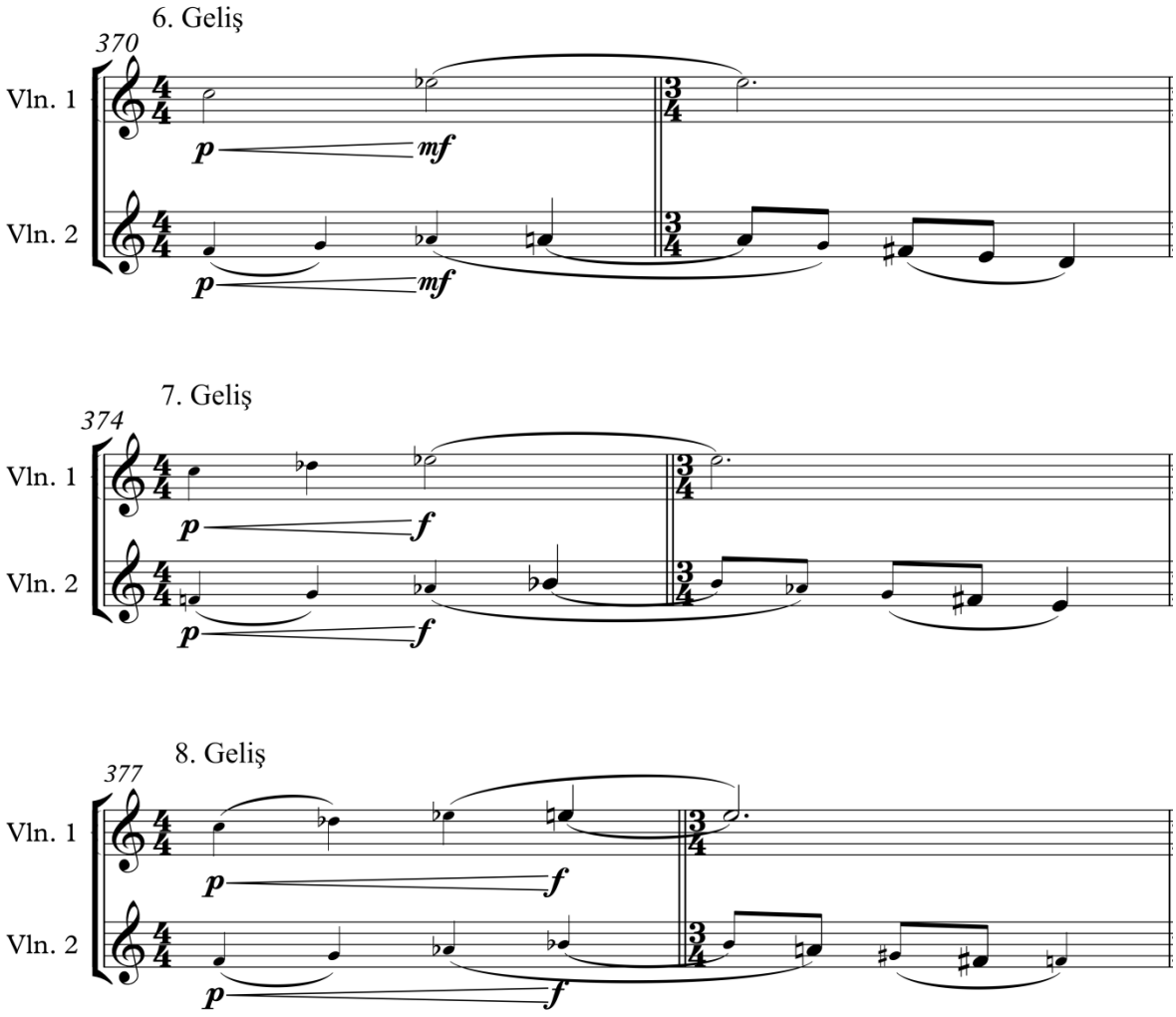



9, 10 ve 11. gelişlerde Do transpozeli yapı dizi içindeki farklı altere sesler ile sürmektedir. Son geliş olan 12. gelişte ise Re perdesine transpoze olarak gelmiştir. *f* dinamikten *piu ff* dinamiğe daha da güçlü bir kreşendo ile duyurulmuştur (Şekil 100).

Şekil 100
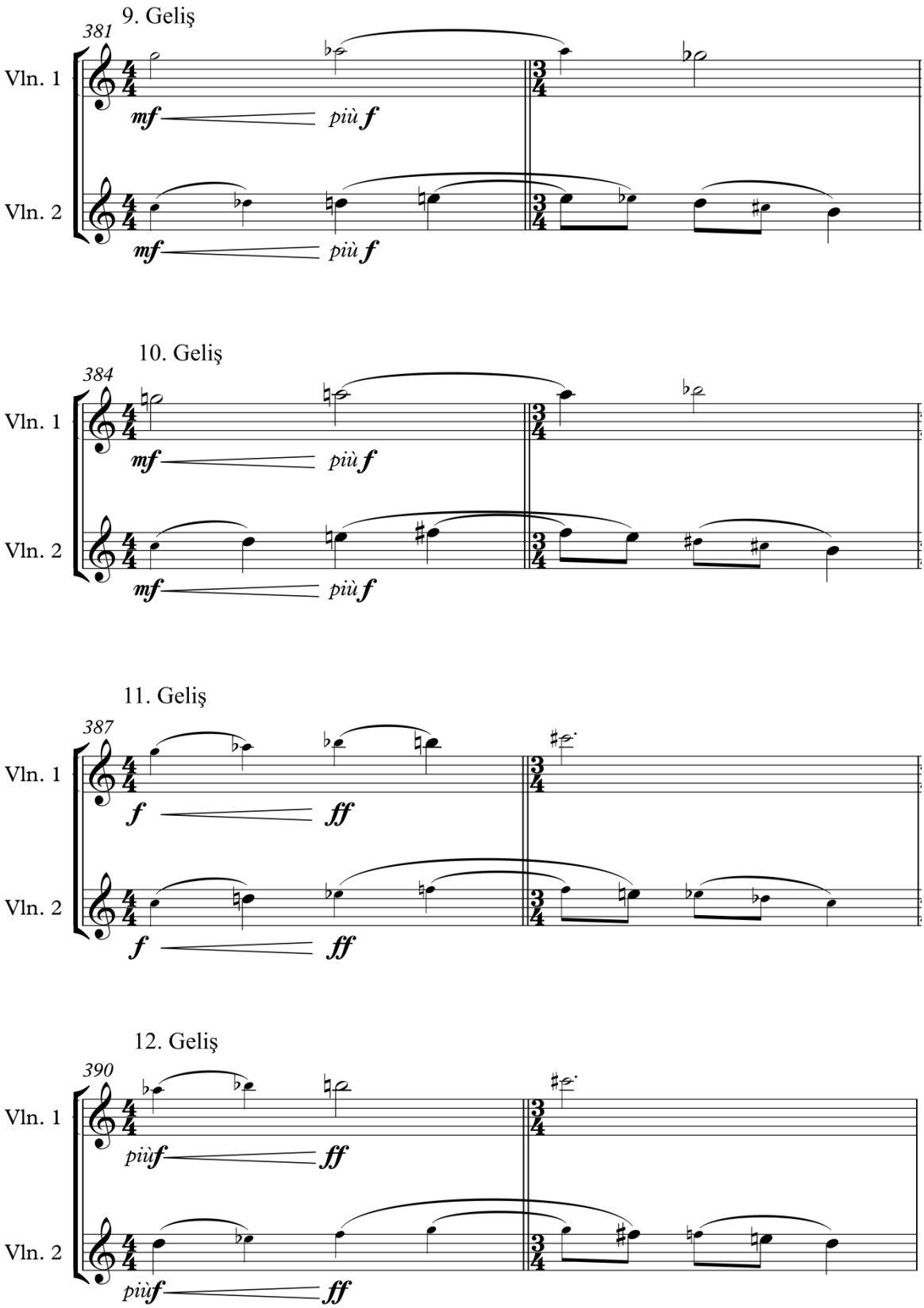

9. Geliş
381
Vln. 1
Vln. 2
mf
più f
10. Geliş
384
11. Geliş
387
f
ff
12. Geliş
390
più f

Ton merkezi olan Fa minöre karşı oluşturulan diziye yabancı sesler (Şekil 101-102).

Şekil 101

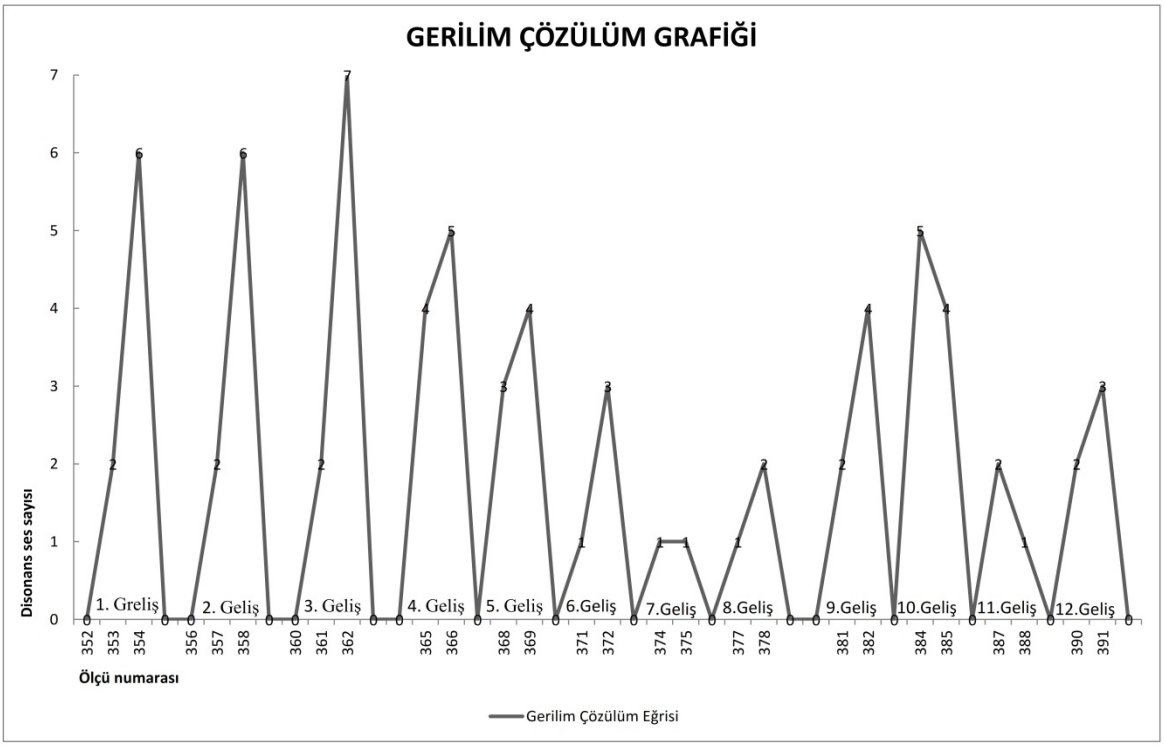


Şekil 102


9. Geliş
381
Vln. 1
Vln. 2
mf
più f
10. Geliş
384
11. Geliş
387
f
ff
12. Geliş
390
più f

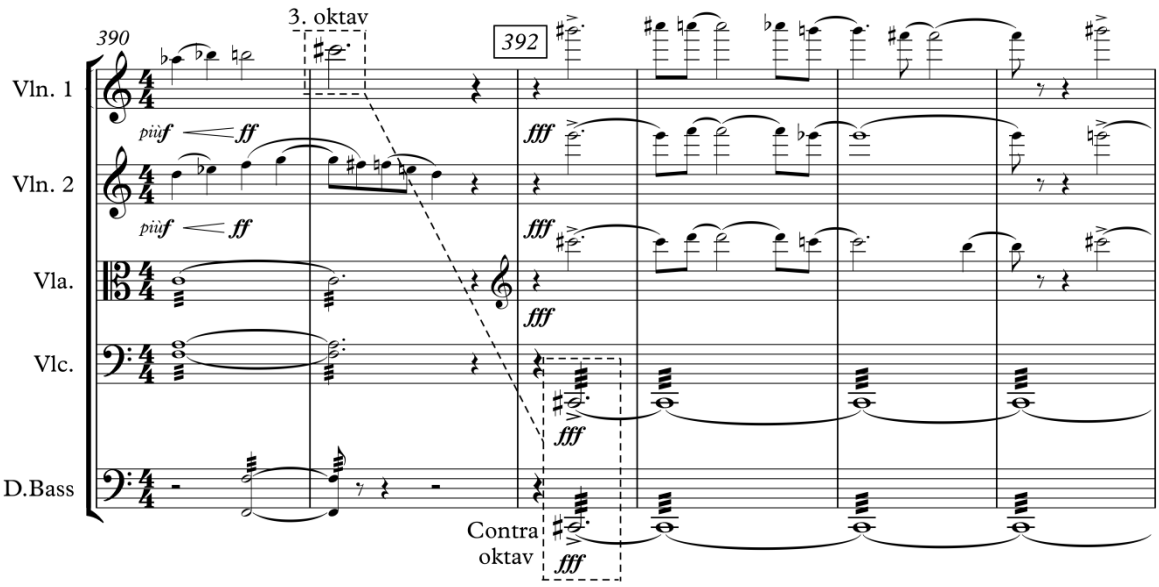
Bütün bir kesit boyunca ortaya çıkan gerilim çözülüm ilişkisi tablo 5'de gösterilmektedir.

Tablo 5
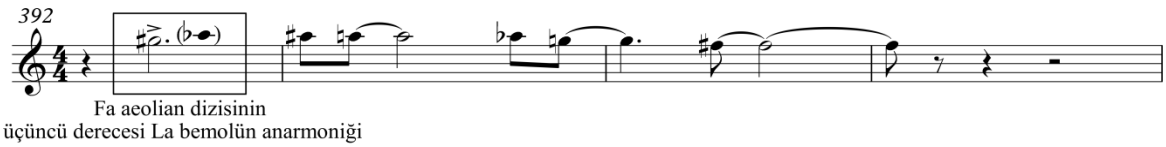



392. ölçü ile birlikte Fa minör eksenli yapının kademeli olarak dinamiklerinin en tepe noktası *fff*' ya yükseldiği yeni bir figür karşımıza çıkar. Bu kesiti Kamran İnce, savaşın ağırlığı ve faciası doruk noktasında diye tanımlar. Burada tempoda da bir değişim görülmektedir. Fa minör eksenli bölümün en tiz sesi olan 3. oktavdaki Do diyez sesi bu bölümde bas partide kontra oktav aralığında gelmiştir ve pedal ses ile figür boyunca duyurulmaktadır (Şekil 103).

Şekil 103
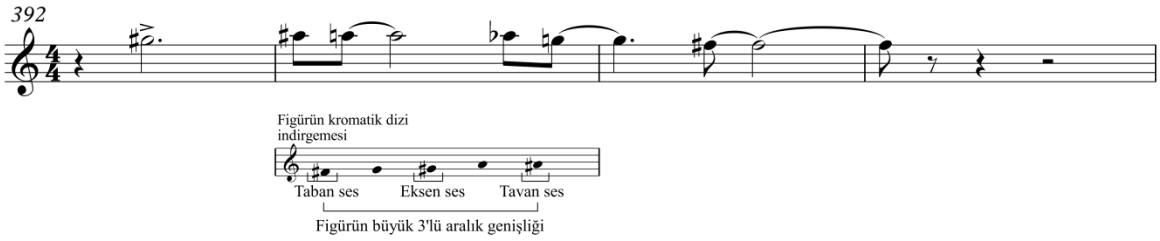



392. ölçüden başlayan soprano partisindeki figürün başlangıç sesi vurgulu noktalı ikilik değerdeki Sol diyezdir. Bu nota bölüm başlangıcındaki Fa minör ekseninin üçüncü derecesi olan La bemol notasının anarmoniğidir. Yine üçlü aralık ve/veya üçüncü derece üstünden düşünülen ilişkiler olduğunu söyleyebilir ve eserin genel figürsel karakteri olan kromatik ve yanaşık hareketler içerdiğini görebiliriz. (Şekil 104).

Şekil 104
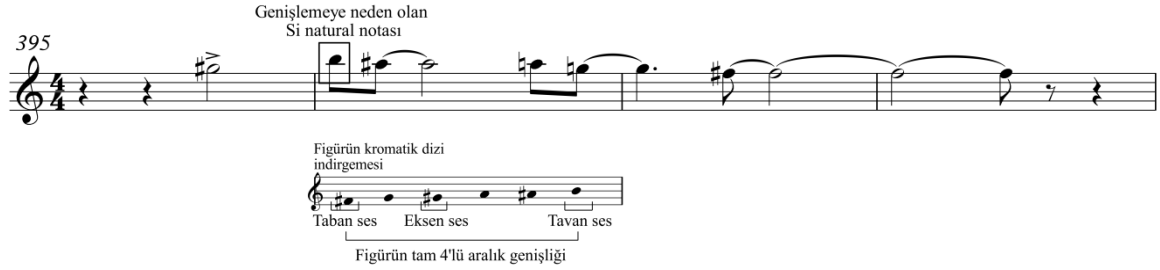



Figür Sol diyez eksende, büyük ikili aşağı perdesi olan Fa diyez taban, büyük ikili yukarı perdesi olan La diyez ise tavan sınırıdır. Fa diyez ve La diyez büyük üçlü aralığı içerisindeki figürde, önceki bölümlerde de olduğu gibi bütün kromatik perdelerin kullanıldığını görebiliriz (Şekil 105).

Şekil 105
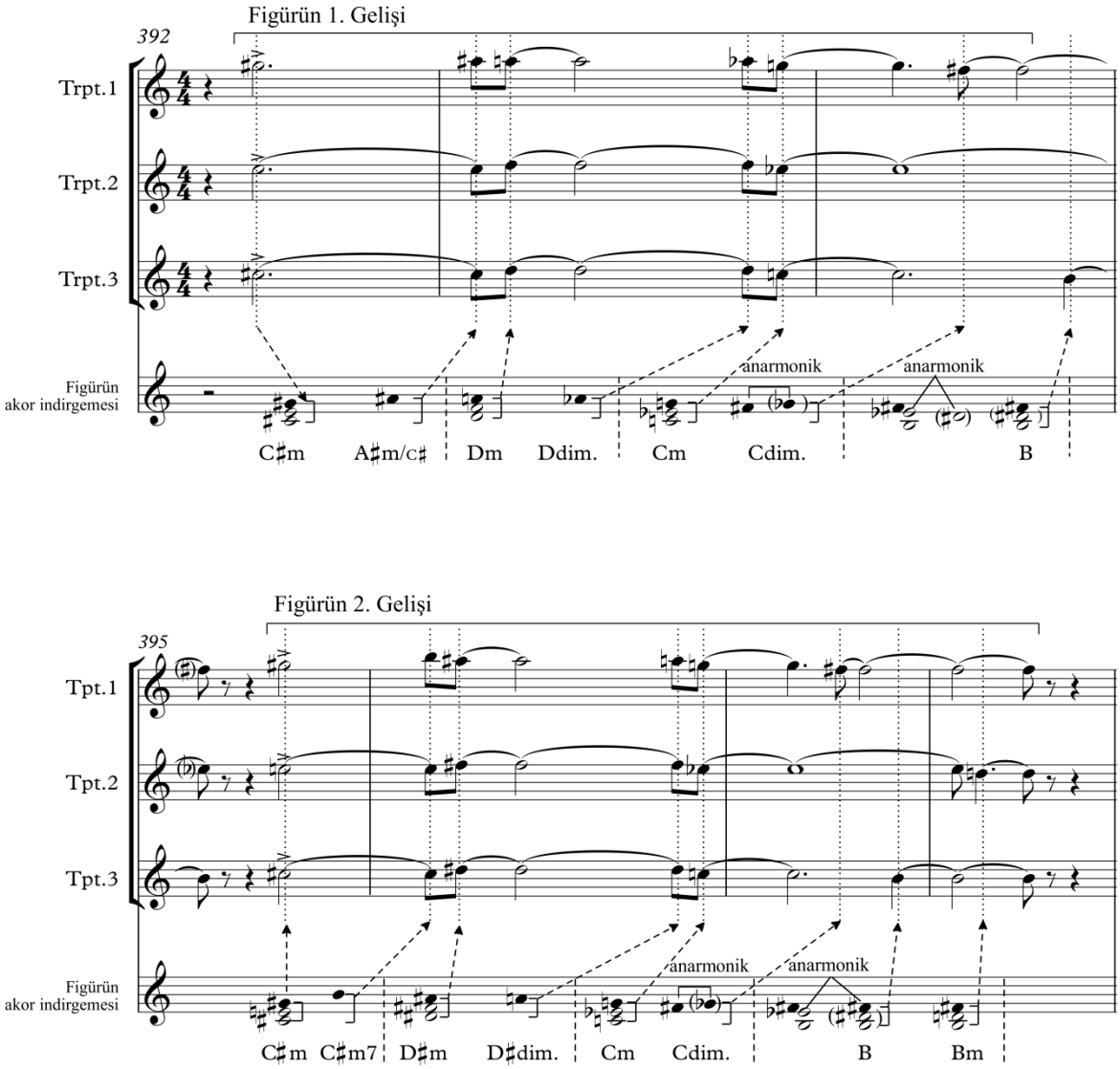



395. ölçünün ikinci birim zamanından itibaren figür ikinci kez duyurulur. Daha farklı perdeleri de içeren bu ikinci gelişte, çıkıcı atlamada Si natural notasına gidilerek tam 4'lü aralığına genişletilmiştir (Şekil 106).

Şekil 106




Bu bölümde de figür üçlü aralıklar ile oluşturulmuş akor yapıları ile duyurulmaktadır. Küçük ve büyük üçlü aralıkların farklı kombinasyonlar ile bir araya getirilerek oluşturulan minör, majör ve eksik beşli akor yapılarının kullanıldığını ve yine figüre bağlı kromatik ve yanaşık hareketler ile işlevsel olmayan akor oluşumlarını ve bağlantılarını görebiliriz (Şekil 107).

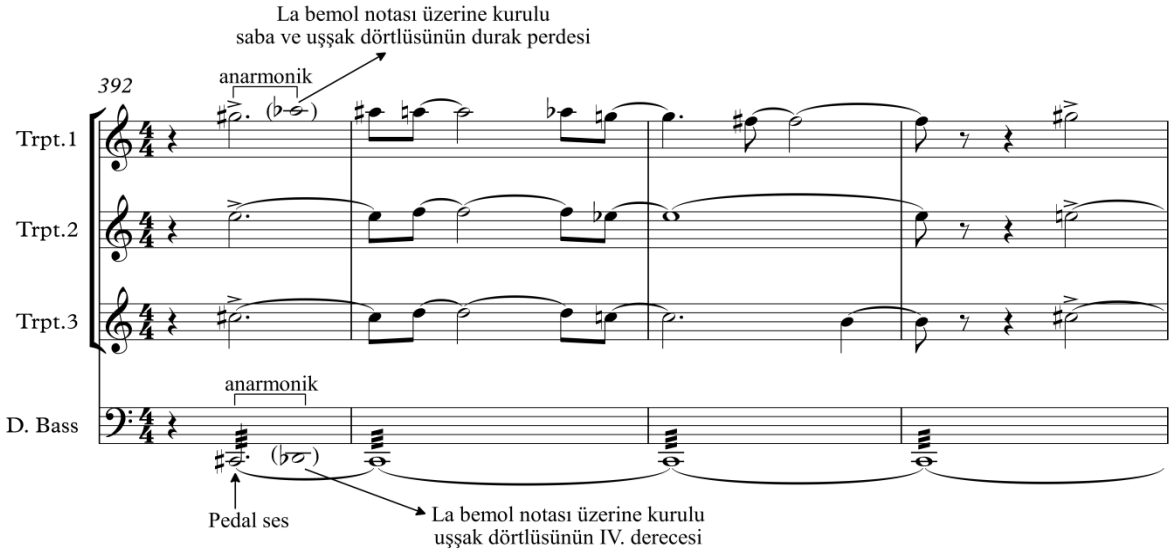
Şekil 107




Bütün bu akor bağlantıları ile figür duyurulurken basta otuz ikilik değerlere bölünen tremolo ile yazılmış Do diyez notası pedal sesi olarak duyurulmaktadır. Do diyez notasını anarmonik olarak düşündüğümüzde makamsal bölümde La bemol notası üzerine kurulu saba makamına karşı kromatik hareket yaratmak için kullanılan yine aynı perde üstüne kurulu uşşak dörtlüsün dördüncü derecesi olan Re bemol olduğunu söyleyebiliriz. Figürün başlangıç notası olan ve eksen nota olarak ifade ettiğimiz Sol diyez notasını da anarmoniği La bemol olarak düşündüğümüzde makamsal kesitteki hem saba hem de uşşak dörtlülerinin durak perdesi olduğunu görebiliriz. Kulağımızda bu perdelerin tınılarının her
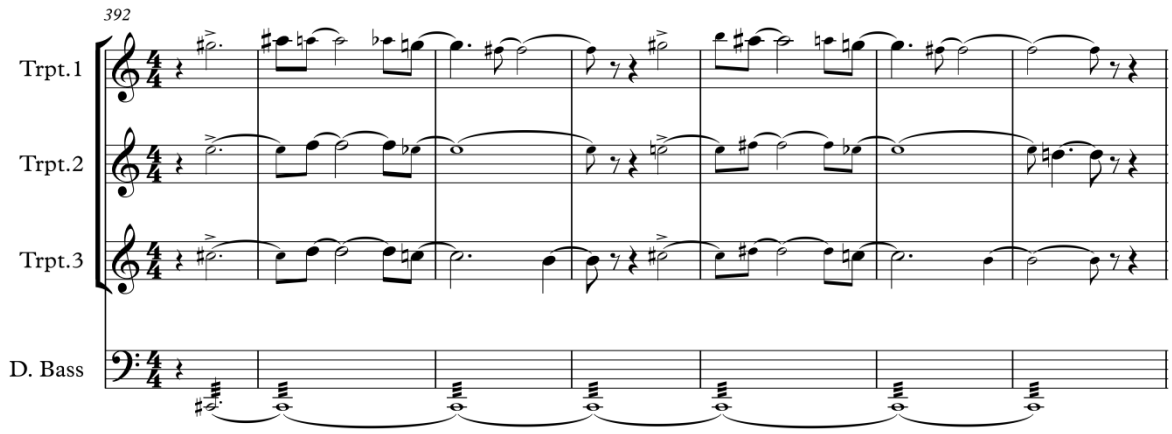
ne kadar farklı perdesel makam dışı hareketler ile getirilen figürler de olsa korunduğunu ve duyurulduğunu söyleyebiliriz (Şekil 108).

**Şekil 108**



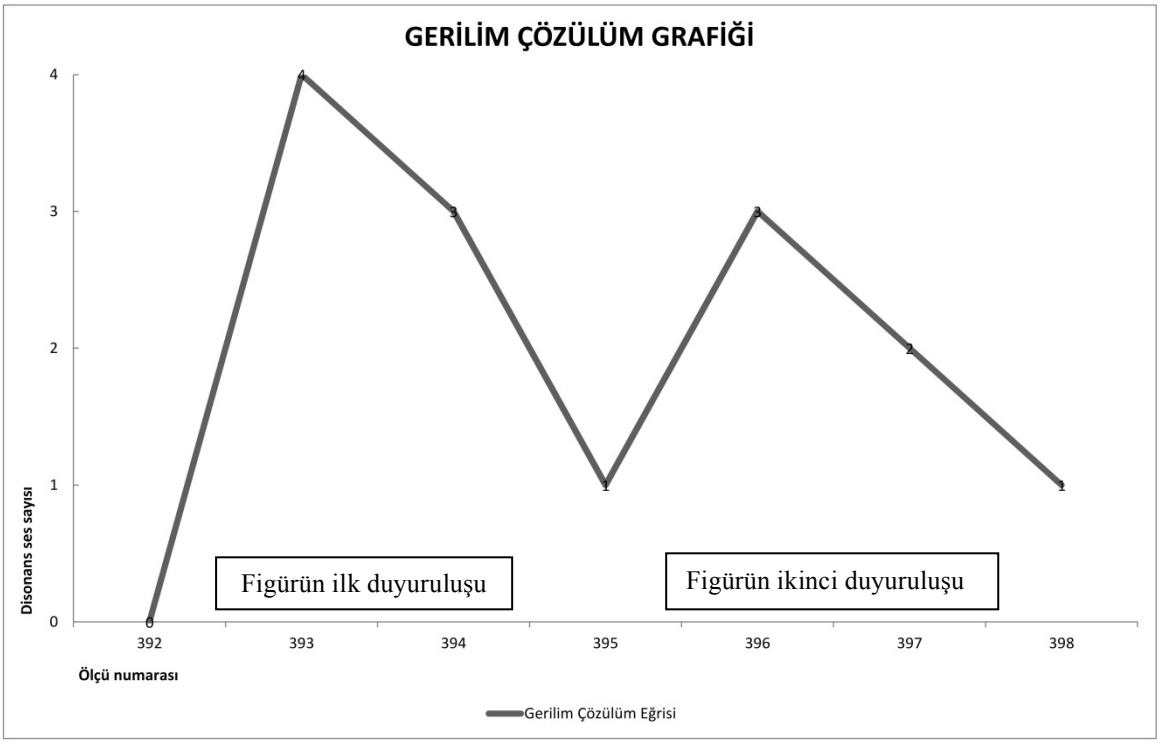

Şekil 108'da da görüldüğü gibi pedal ses, figürün başlangıç akoru olan Do diyez minörün kök sesidir. Burada disonans tınıları belirlemede, pedal ses üzerine kurulu olan Do diyez notasının minör tonu esas alınmıştır. Diziye yabancı sesler büyük nota başları ile şekil 109'de görülebilir.

**Şekil 109**



Ortaya çıkan diziye yabancı seslerin yarattığı gerilim-çözülüm grafiği de tablo 6'da görülmektedir.
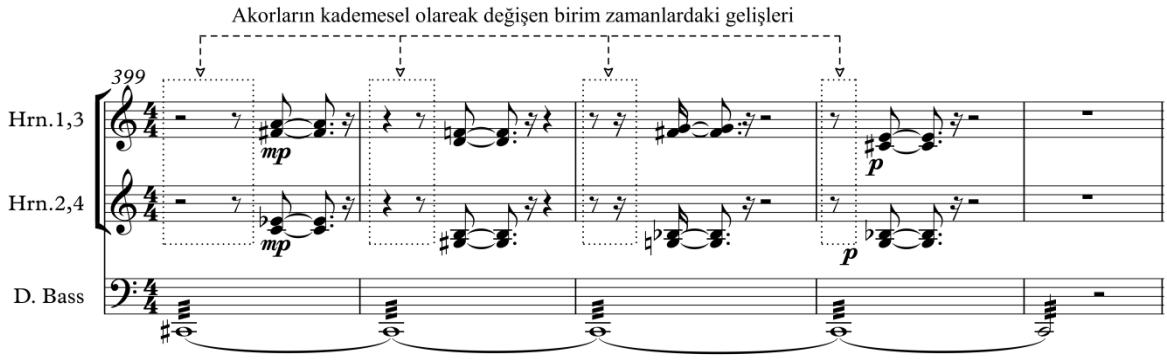
Tablo 6




Tablo 6'da da görüldüğü gibi figürün ikinci duyuruluşu, ilk duyuruluşuna oranla daha az disonans sesler içermektedir.

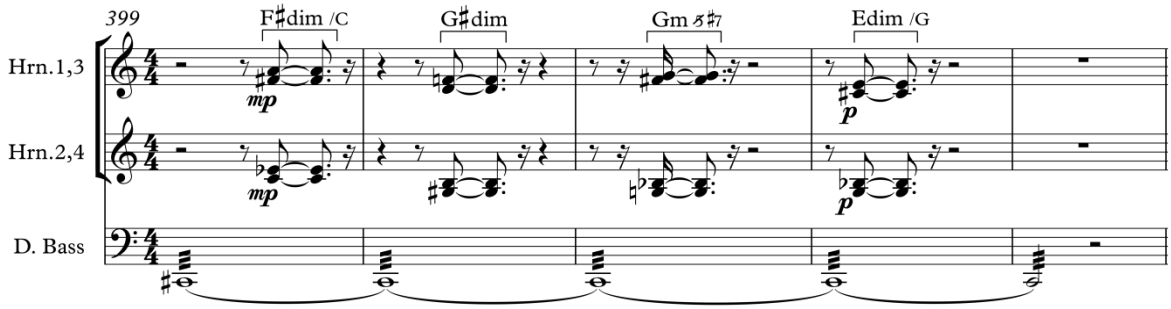
399. ölçüden itibaren *mp* dinamiğe düşen akorsal bir yapı yine basta Do diyez pedal sesi ile birlikte bir sonraki kesite bir köprü oluşturacak şekilde karşımıza çıkmaktadır. Buradaki akorların gelişleri belli bir simetri oluşturulacak şekilde birim zamanların bölünmüş değerlerine kademesel olarak yerleştirildiği görülebilir (Şekil 110).

Şekil 110

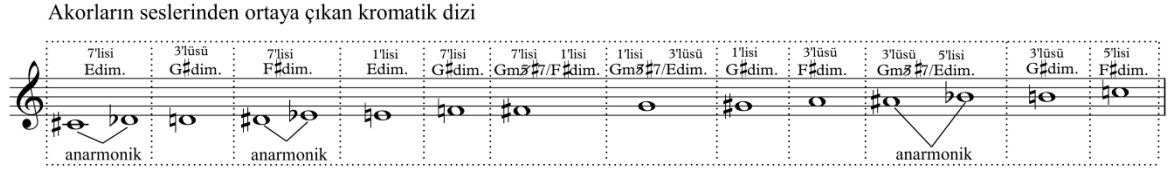



Akorların yapılarına baktığımızda genel olarak küçük üçlü aralıkların bir araya gelmesinden oluşan bemol 5'li ve 7'li *diminished* (eksiltilmiş) akorlar kullanıldığını, farklı olarak beşlisi atılmış Sol minör büyük yedi akoru görebiliriz. Buradaki akorların oluşumunda kullanılan seslerin 12 perdeyi de kapsadığını söyleyebiliriz (Şekil 111 A-B).

Şekil 111-A
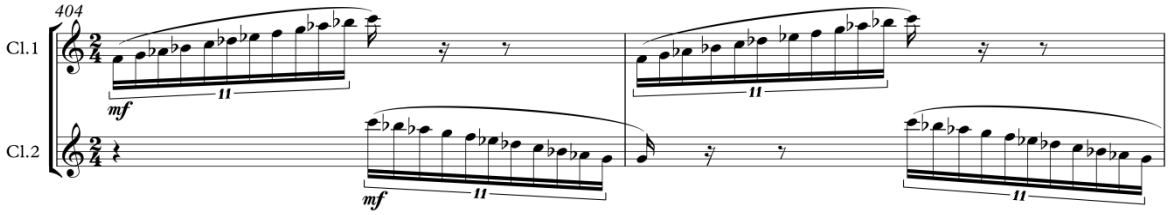



Şekil 111-B



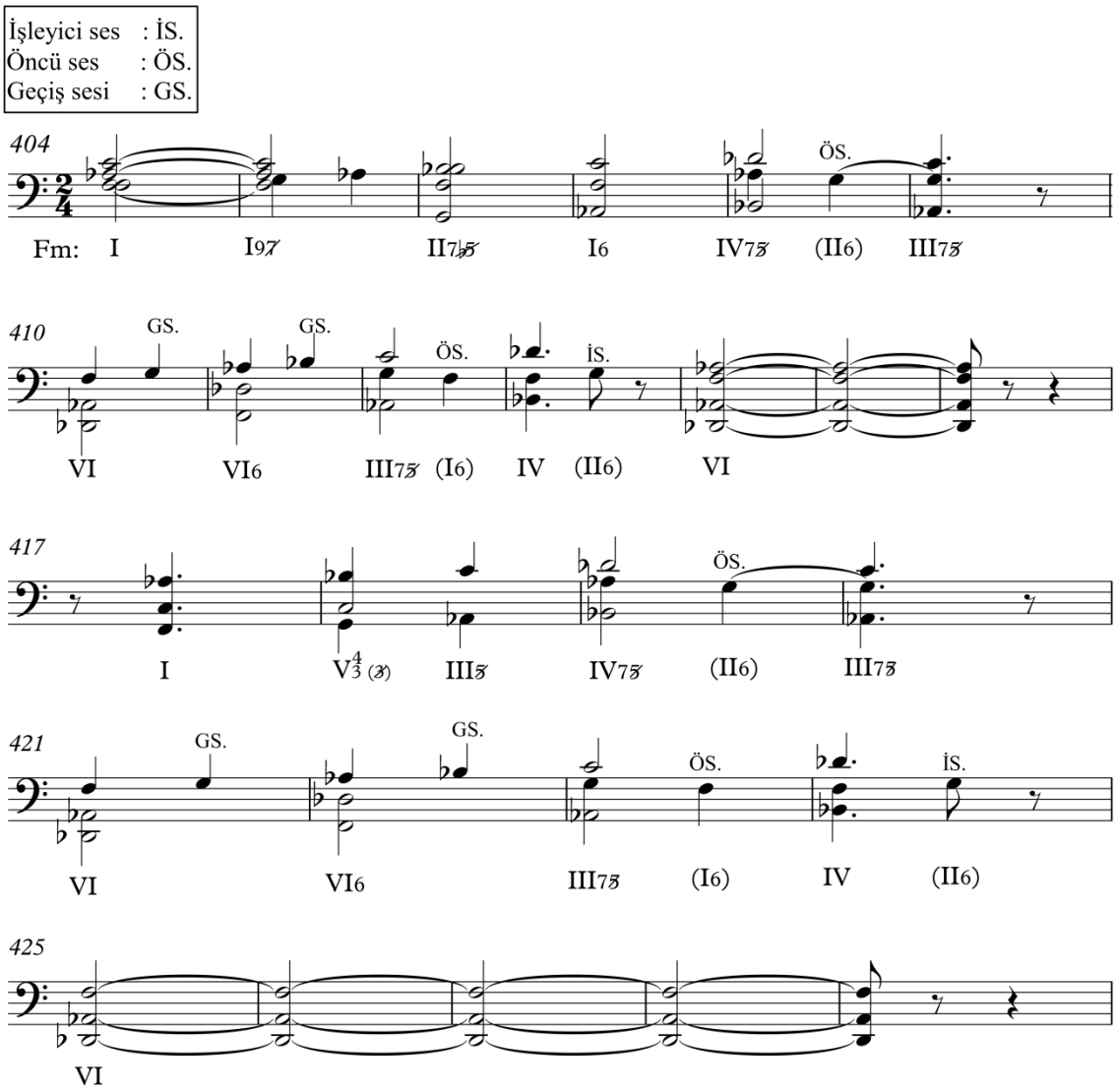
404. ölçüden itibaren tartım 2/4'lük olmuştur. İki katmanlı bir yapıdan söz edebiliriz. Birinci katman yatay ilerleyen aeolian dizisidir. Fa aeolian dizisi dörtlük birim zaman içerisinde oluşturulmuş onaltılık nota değerlerindeki 11'lemeler ile çıkıcı ve ininci bir karakterde eşlikte sürekli tekrar edilerek *mf* (mezzo forte) dinamikte duyurulmaktadır (Şekil 112).

**Şekil 112**




İkinci katman ise yine akor bağlanışları ile dikey bir yapıda oluşturulmuştur. Bu akor bağlanışlarında öncekilerden farklı olarak daha fonksiyonel bağlanışlar söz konusudur. Akor partileri arasında figürsel hareketler olan çıkıcı ve inici yanaşık hareketleri geçici, işleyici ve öncü seslerin kullanımı ile görebiliriz. Daha çok III. ve VI. derecelerin yoğun kullanıldığını ve kalışların özellikle VI. derecede olduğunu söyleyebiliriz. Burada yine Kamran İnce'nin akorlar arası üçlü akrabalık ilişkilerinden yola çıkarak dereceleri belirlediği ve kalışlarda dominant dereceden ziyade II. ve IV. dereceler olan sudominant dereceler kullandığı görülmektedir. Burada plagal (IV-I) ve kırık (V-VI) kadans çeşitlerinin farklı kesitlerini bir araya getirerek IV-VI şeklinde bir kalış yaptığını ve bu kalıştaki derecelere baktığımızda yine aralarındaki üçlü akrabalık ilişkilerini görebiliriz (Şekil 113).

Şekil 113

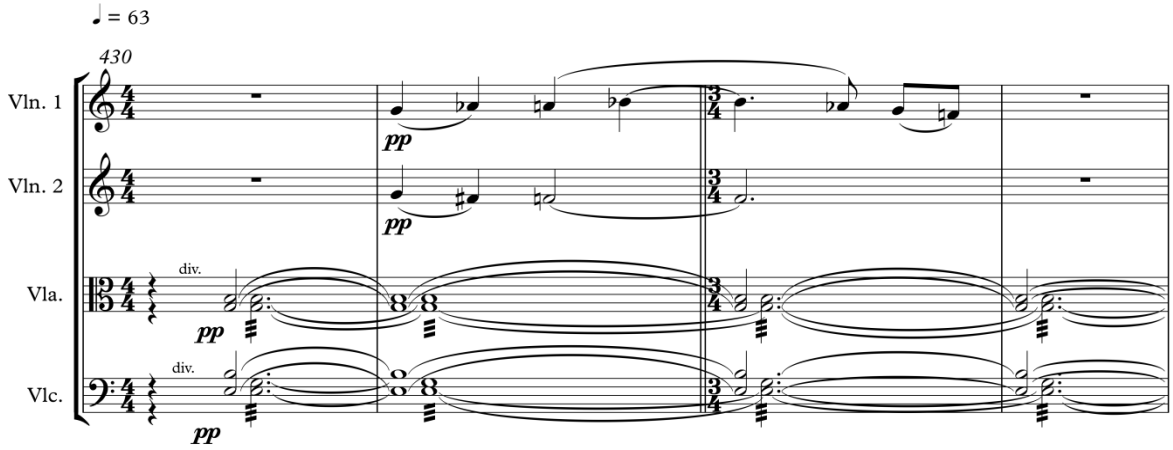



Kamran İnce şekil 113 de ki bölümle ilgili olarak birinci görüşmede şöyle ifadelerde bulunmuştur:

> "(...) eolik minör kullandım. Doğrudur, burada fonksiyonel bir şeyler var tabi. Onu duyuyorsam onu yapıyorum (...)
>
> (...) evet (...) tuba (...)tubanın solosu (...) bu belki de bir süre için bir barış, hani tekrar bütün her şey başlamadan (...) savaş başlayacak, başlamadan evvel ölüler ve hatta yaşayanlar bir huzura varıyorlar bir süreliğine (...) kısa bir süreliğine barış (...)"

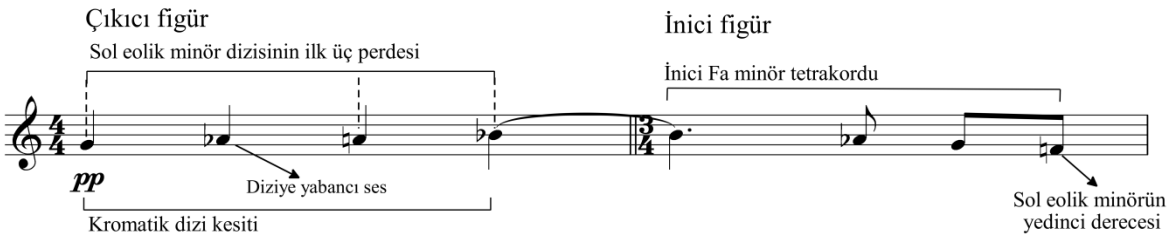
429. ölçüden itibaren tempo tekrar dörtlüğe 63'e dönmüş ve bölüm başındaki yapı tekrar karşımıza çıkmıştır. Başlangıçta ilk kesit boyunca eşlikte Fa minör akorunun duyurulduğu yapı bu kesitte Mi minöre dönüşmüştür. Küçük ikili pes perdeye transpoze olan bu kesitte Mi minör akoru viyola ve çello guruplarına divisi denen bölünmeler ile tremololu ve tremolosuz çalınacak bir gruplandırma yapılmıştır. Bölüm başlangıcında olduğu gibi 4/4'lük tartımda çıkıcı ve 3/4'lük tartımda da inici figürsel hareketler görülmektedir. Figürsel kesitlerden oluşturulmuş ikinci bir eşlik katmanda yine mevcuttur (Şekil 114).

Şekil 114



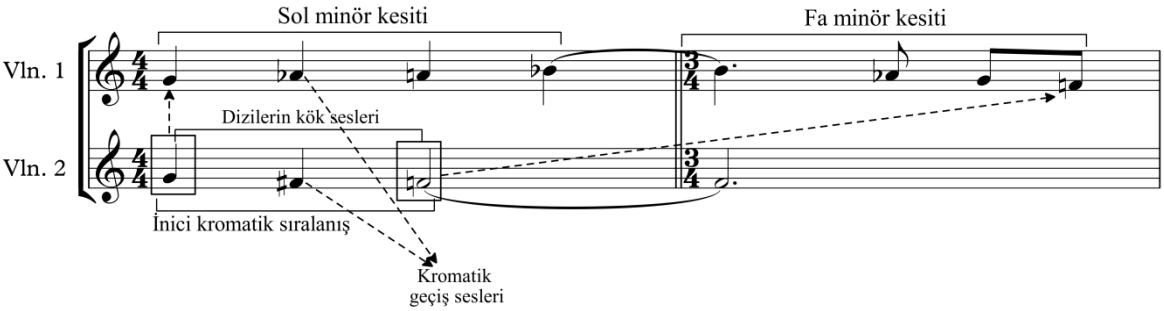

Mi minör akorunun üçlüsü olan Sol notası üzerine kurulu kromatik bir çıkıcı figür ile Si bemol perdesine ilerlediğini görebiliriz. Burada Sol perdesi üstüne kurulu minör bir ilerleme yapıldığını ve arada bir yabancı ses olan La bemol notası ile de kromatik bir diziye dönüştürüldüğünü de düşünebiliriz. Sol perdesi üstüne minör kesiti ifade etmemizdeki neden inici figür yapısını çıkıcı figüre göre inceleyerek ortaya koyacağımız analizdir. İkinci figür yapısı olan inici figür ile de Si bemolden Fa perdesine Fa minörün ilk tetrakord perdeleri üstünden indiğini söyleyebiliriz. Başlangıç sesinin Sol, bitiş sesinin Fa notası olması arasındaki ilişki, çıkıcı figürün analizinde de belirttiğimiz gibi, bir çeşit Sol eolik minör dizisinin yeden sesi üstüne inici karakterde minör tedrakordu kurulmuş olduğudur (Şekil 115).

Şekil 115



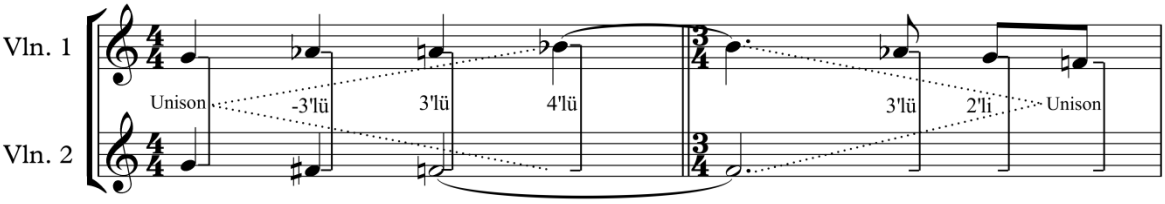

Figürlere karşı figürsel kesitlerden oluşturulmuş ikinci katmana baktığımızda ise iki minör tonun birinci derece tonik seslerinin olduğunu ve Fa diyez perdesi ile de kromatik bir sıralanış yapılarak inici bir karakterde geldiğini görebiliriz (Şekil 116).

Şekil 116



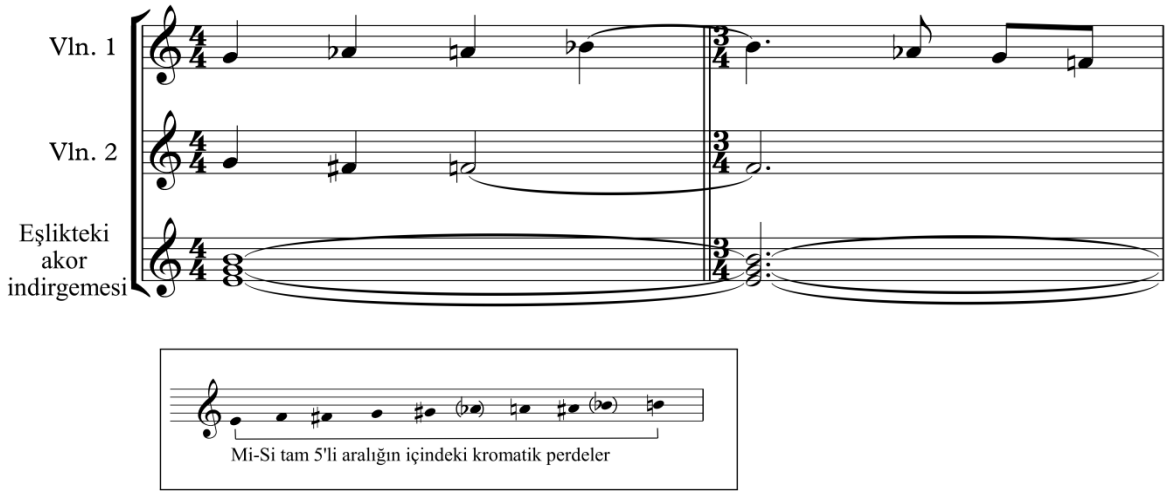

Eşlikteki figür kesitinin esas figüre karşı yarattığı aralık ilişkisine baktığımızda unisondan başlayıp git gide artarak tam 4'lü aralığa genişletildiği ve tekrar kademeli olarak daraltılarak unisonda bitirildiğini görebiliriz (Şekil 117).

Şekil 117
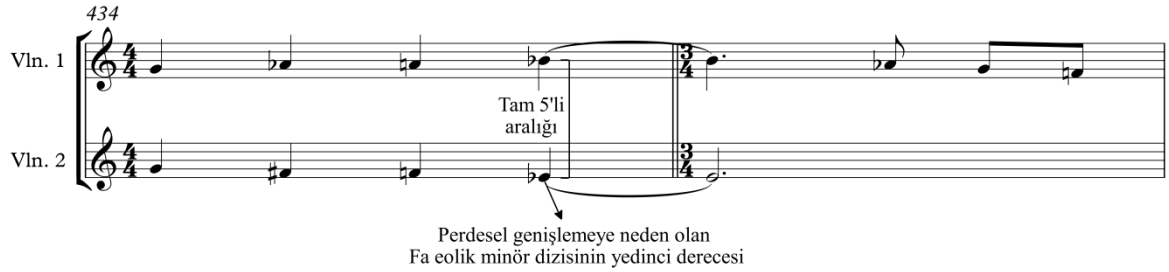


Eşlikte Mi minör merkezli akorun kök ve dominant sesleri olan, Mi ve Si tam beşli aralığı içindeki tüm kromatik perdelerin kullanıldığını görebiliriz (Şekil 118).

Şekil 118




Figürlerin ikinci gelişinde çıkıcı ve inici figürlerin aynen geldiğini, eşlikteki figürsel kesitin ise perdesel genişletilmeye gidilerek bitiş sesinin Fa eolik minör dizisinin yedinci derecesi olan Mi bemole geldiğini ve katmanlar arasının tam beşli aralığa genişletildiğini görebiliriz (Şekil 119).

Şekil 119

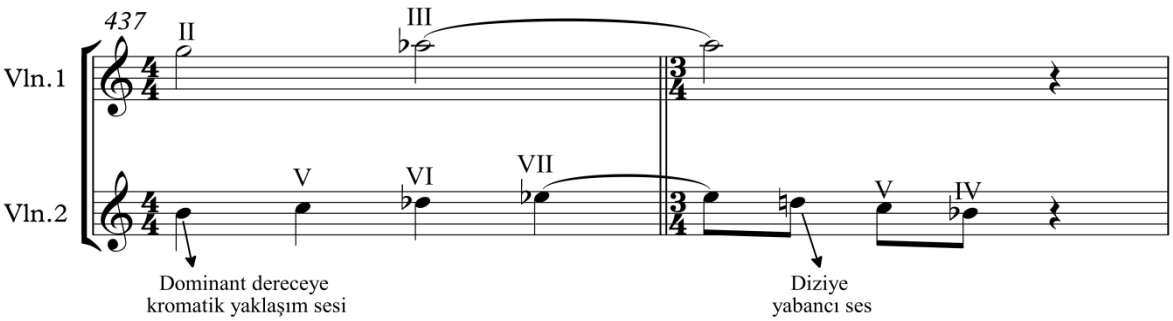



437. ölçüde eşlikteki figürsel kesit önceki kesit de olduğu gibi ana figürden daha üst bir perdeye transpoze edilerek getirilmiştir. Buradaki üçüncü gelişte Fa eolik minörden

perdeler görmekteyiz. Bölüm başındaki tonun bu gelişte parçalarını görüyoruz. Figürün Si perdesinden başlaması Fa eolik minörün dominant derecesi olan Do notasına kromatik yaklaşım sesidir. İnici figürdeki Re notası da diziye yabancı sestir (Şekil 120).

**Şekil 120**

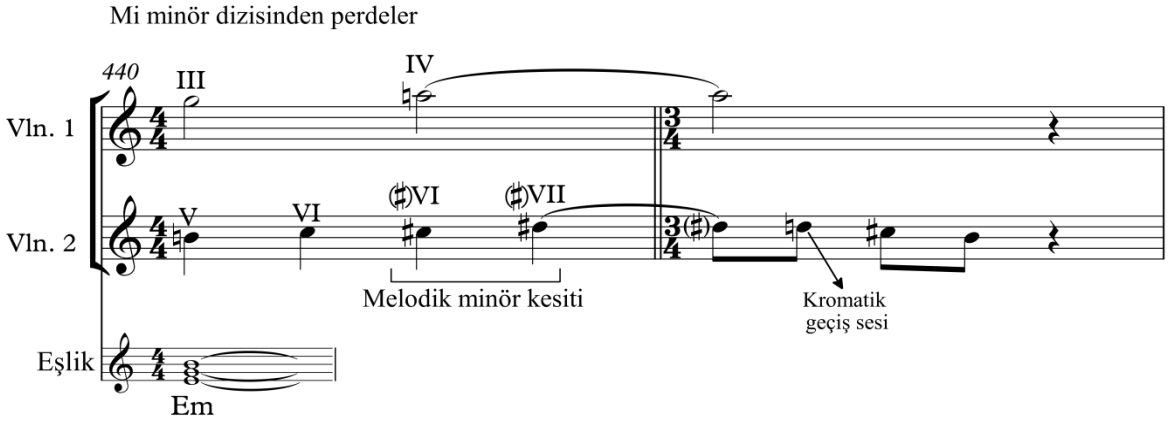
Fa eolik minör dizisinden perdeler




440. ölçüde dördüncü kez gelen figür eşlikteki Mi minör akorunun tonundaki perdelerden oluşmaktadır. Bir önceki gelişte Fa eolik minörün VI. ve VII. dereceleri olan Re bemol ve Mi bemol perdeleri bu gelişte anarmonik olarak Do diyez ve Re diyez olarak kurgulanmış ve Mi minörün melodik minör kesitini oluşturmuştur. İnici figürde bu melodik minör kesiti getirilmiştir. Bu kesitin arasında Re natural notası her ne kadar dizi içinde ki perde olsa da melodik minör kesiti içinde kromatik geçiş sesi olarak kullanıldığını söyleyebiliriz (Şekil 121).
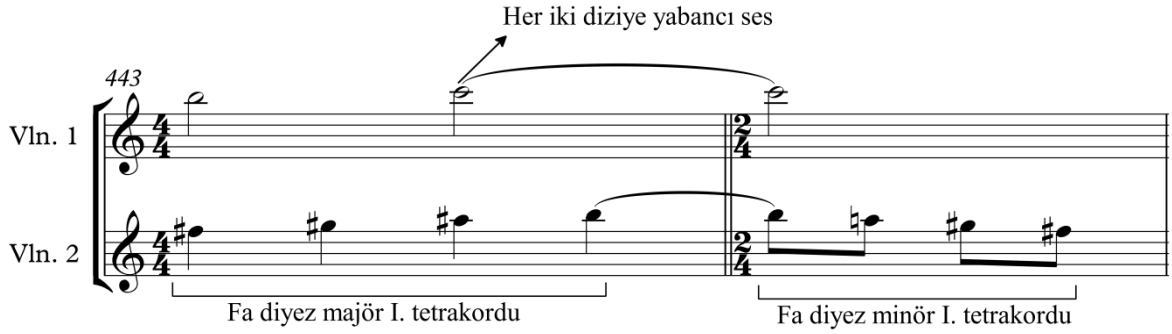
**Şekil 121**

Mi minör dizisinden perdeler
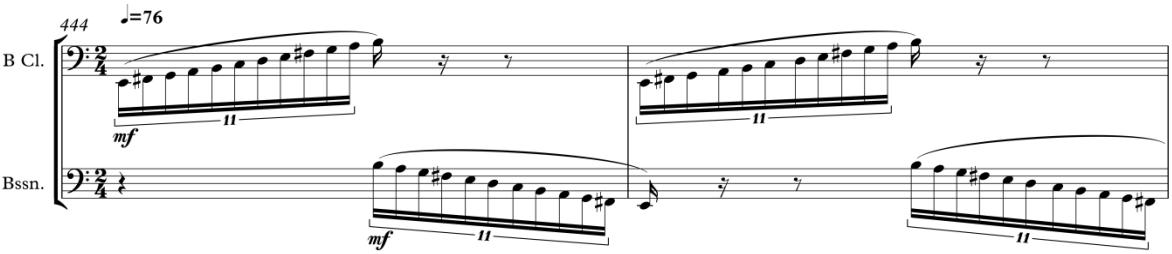


443.ölçü bu setin son ölçüsüdür ve çıkıcı figür bu ölçüde gelirken, 3/4' de gelen inici figür ise yeni kesitin içerisinde ve 2/4'lük tartımda karşımıza çıkar. Bu gelişte figür, eşlikteki Mi minöre yabancı seslerden oluşmaktadır. Çıkıcı figür Fa diyez majör dizisinin birinci tetrakordundaki perdelerden, inici figür ise adaş tonalite olan Fa diyez minörün birinci tetrakordundaki perdelerden oluşmakta olduğunu söyleyebiliriz. İkilik Do notası ise bütün bu dizilere yabancı sestir (Şekil 122).

Şekil 122



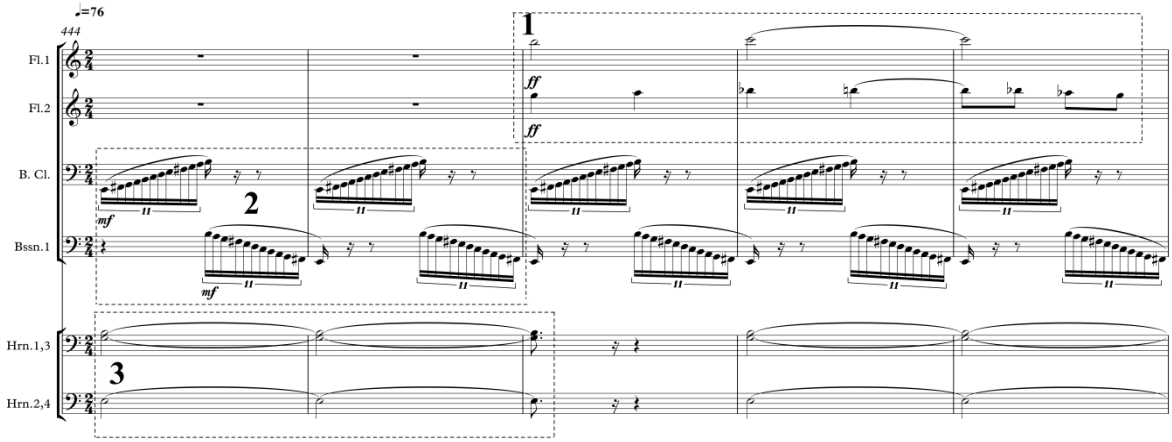

444. ölçüde yine 404. ölçüdeki yapı gelmektedir. Tartım yine 2/4'lüğe dönmüş tempo dörtlüğe 76 olmuştur. 404. ölçüde Fa eolik minör tonundayken burada Mi eolik minör tonundadır. İlk katman önceki yapı ile aynen getirilmiştir. Dörtlük birim zamanın onaltılık nota değerlerinde on birlemelere bölünerek yazılmış Mi eolik minör dizisini inici ve çıkıcı olarak görebiliriz (Şekil 123).

Şekil 123



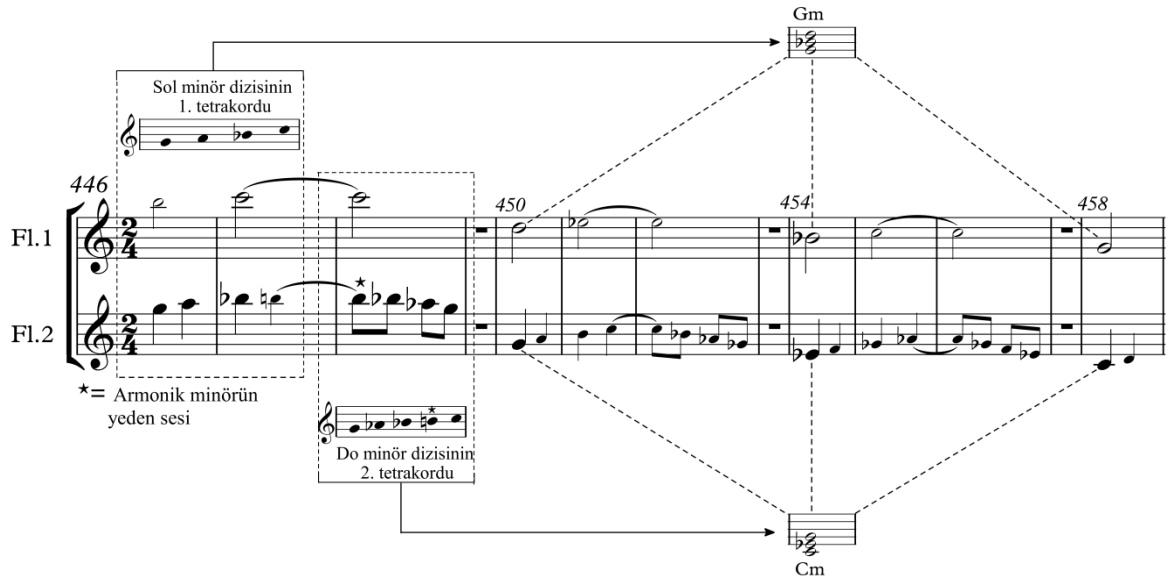
İkinci dikey katman ise bölümün ana figürü olan çıkıcı ve inici figür karakterleridir. Önceki benzer kesitten farklı olarak bölüm içindeki üç farklı figür ve eşlik yapıları bu kesitte bir arda kullanılmıştır (Şekil 124).

Şekil 124



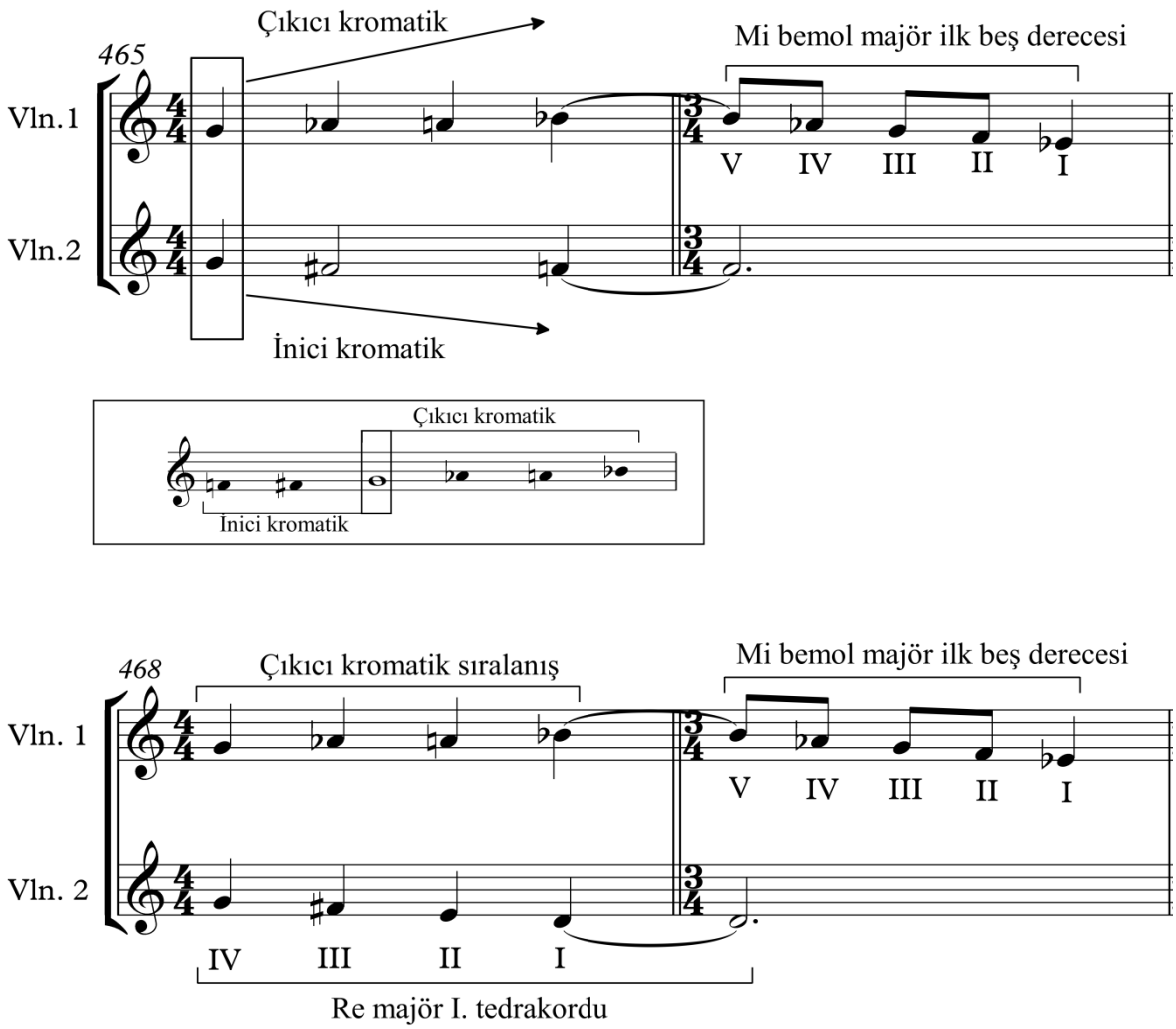

Çıkıcı ve inici figüre eşliğindeki ikilik nota değerinde yazılan figürsel kesiti de dahil ederek baktığımızda iki minör tonun iki farklı tetrakordundan oluştuğunu söyleyebiliriz. 446.ölçüden itibaren gelen ilk duyuruluşta çıkıcı figürün Sol minör 1. tetrakordundaki notalardan, inici yapıdaki figürün de Do minör dizisinin 2. tetrakordundaki notalardan oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu iki tonu ele almamızdaki belirleyici nedenlerden biride daha sonra gelen figürün duyuruluşlarında, 449,453 ve 457. ölçülerin başlangıç notalarının, çıkıcı ve inici figürde Do minör akorunu oluşturduğunu, ikilik notalardan oluşmuş eşlikteki figürsel kesitlerde de Sol minör akorunu oluşturduğunu görebiliriz. Sol minör birinci tetrakordundan oluşan çıkıcı figürdeki Si notası diziye yabancı sestir ve III. ve IV. derece arasında kromatik geçiş sesidir. Nota başı küçük olarak gösterilmiştir. Aynı notanın inici figürün içinde de yer alması Do armonik minörün yeden derecesi olarak da düşünülebilir (Şekil 125).

Şekil 125




465. ölçüde bölümün ana figürü tekrar dörtlüğe 63 tempoya dönerek Mi minör akoru eşliğinde *pp* dinamikte duyurulmaktadır. 4/4'lük tartımda gelen çıkıcı figür eşlikteki Mi minör akorunun üçlüsü olan Sol notası üzerine kromatik bir sıralanış ile Si bemole çıkılmaktadır. 3/4'lük tartımdaki dönüşte ise Mi bemol majör dizisinin dominant derecesinden tonik sesine ilk tetrakord sesleri ile inici hareket de duyurulmaktadır. Eşlikteki ikinci katmanda da Sol notası üzerine kromatik bir sıralanışta Fa perdesine inilmektedir. Burada Sol notasını merkez kabul edersek merkezden iki yöne kromatik perdesel ilerleyiş görebiliriz. 468. ölçüde çıkıcı ve inici figür yine aynen gelmekte fakat eşlikteki figürsel kesitin perdeleri değişerek Re majör birinci tetrakordundaki perdelere dönüşmektedir. Burada Re notası, inici karakterde gelen figürün tonik sesi olan Mi bemolün yeden perdesi niteliği kazanarak disonans bir havada kalış yaratmakta ve eşlikte Mi minör akorunu duyurmaya devam ederek bir sonraki bölüme geçilir (Şekil 126).
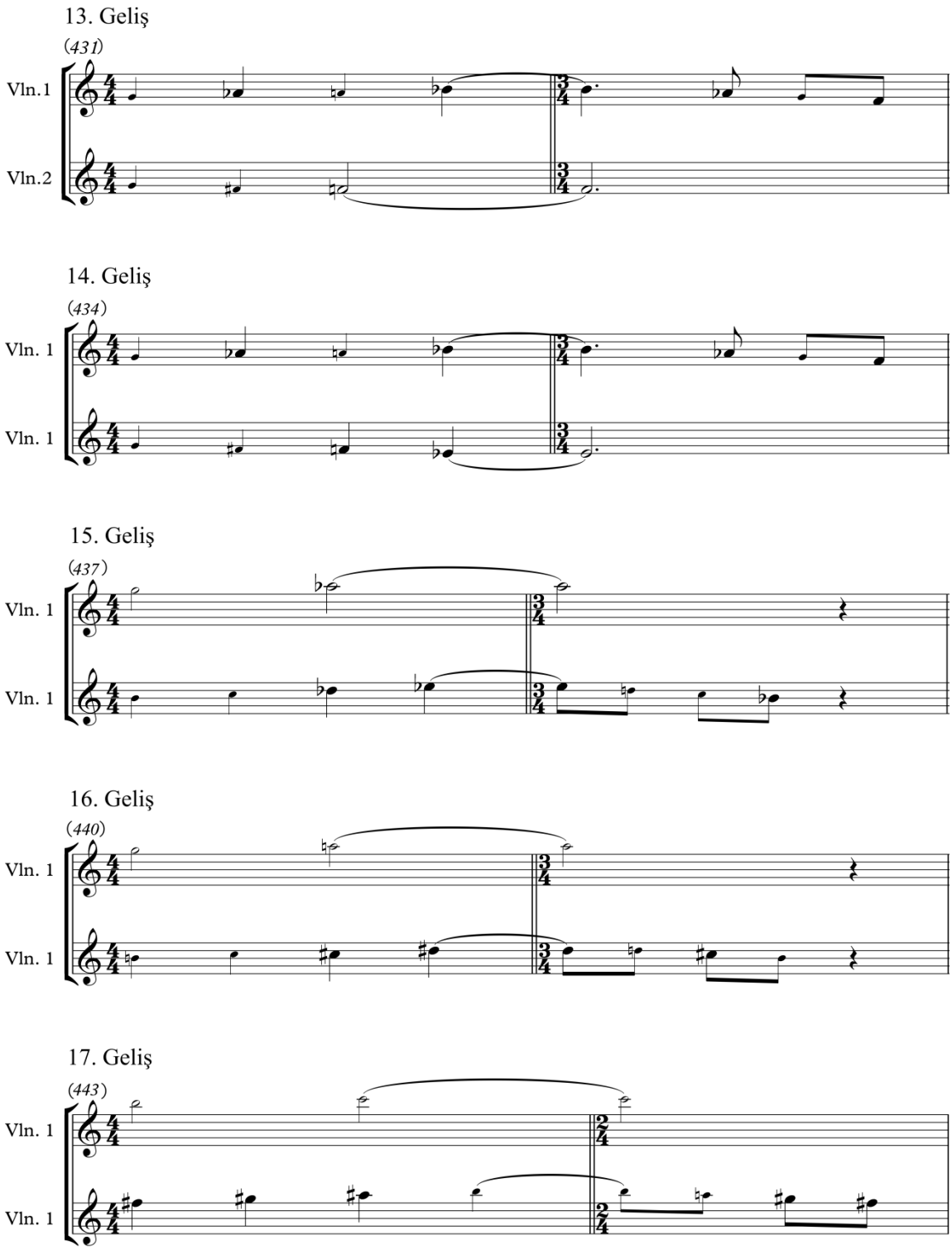
Şekil 126
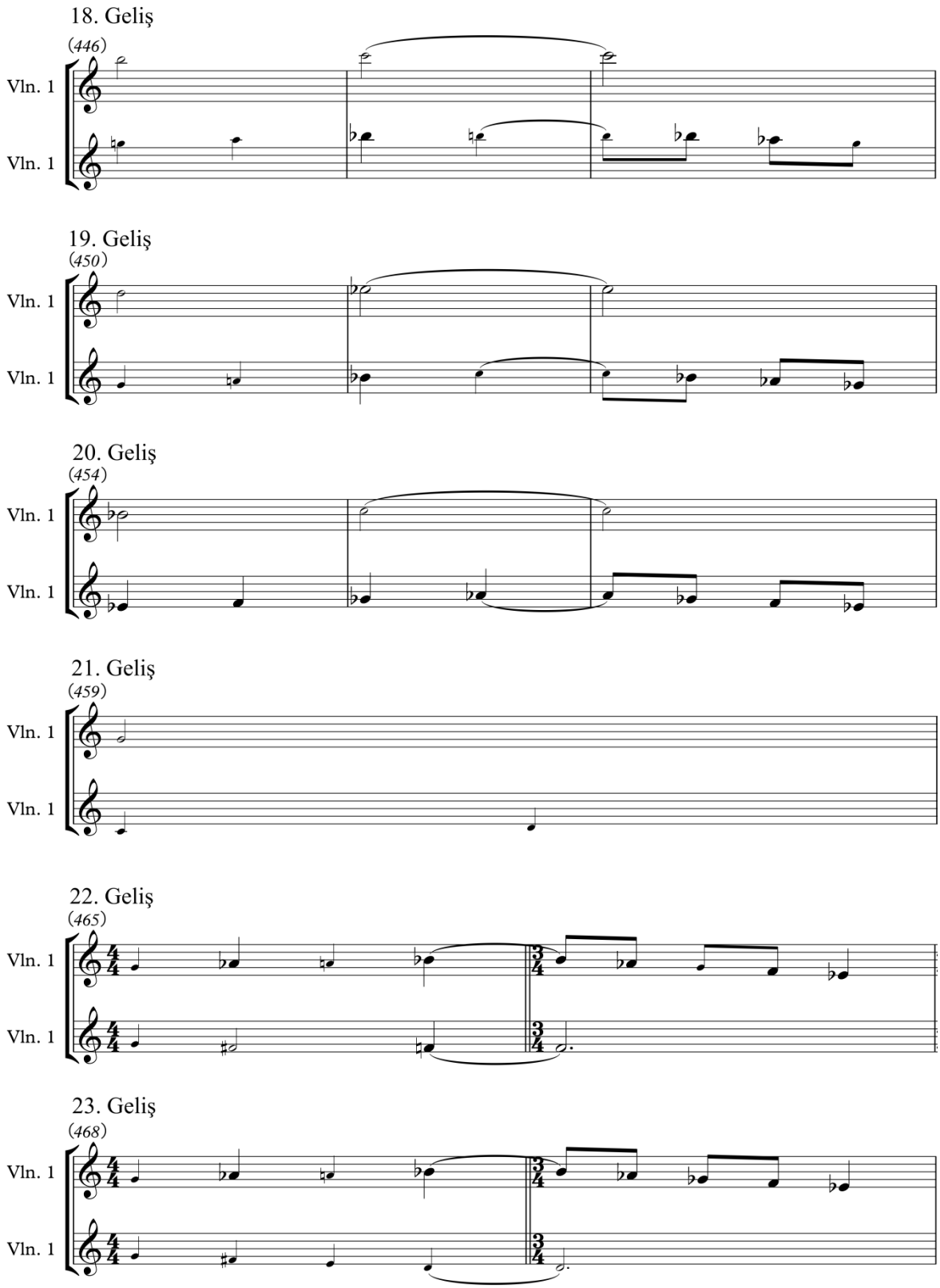



Bu bölümün genel figürü olan çıkıcı ve inici figür yapıları bölüm boyunca minör ve majör dizi kesitlerinden ve tedrakortlar aracılığı ile tanımlanmaya çalışıldı. Burada esas olan figürün genel duyuşsal karakteri, 4/4'lük tartımda çıkıcı figürün minör karakterde, 3/4'lük inici figürün ise majör karakterde iki farklı duygunun bir arada kullanılması ve genel olarak bu iki minör ve majör dizi kesitlerinin bir araya gelmesinden oluşan kromatik perde sıralanışlarıdır. Bazı durumlarda bu minör ve majör dizi kesitleri diziye yabancı sesler ile perdelenmiş şekillerde bazı durumlarda ise desteklenmiş şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde bütün bu değişken minör ve majör zeminlerin içinde değişmeyen sabit duyurulan tek yapının eşlikteki uzun sesler ile tutulan akor yapıları olduğunu söyleyebiliriz. Müziğin genel olarak bir gerilim çözülüm ilişkisi olduğunu düşünerek bu bölümün değişken yapıları ile sabit yapıları arasındaki tınısal ilişkiyi değerlendirmenin

önemli olduğunu söyleyebiliriz. Bu ilişkiyi ortaya koyan gerilim çözülüm grafiğini de önceden de yaptığımız gibi sabit olan yapının tonunu merkez kabul ederek değişken yapının yarattığı consonans ve disonans hatları görebiliriz. Sabit yapının Mi minör olduğu 431. ve 469. ölçüler arasındaki kesitlerde Mi eolik minör dizisi temel alınarak diziye yabancı sesler büyük nota başları ile gösterilmiştir (Şekil 127 A-B).

Şekil 127-A

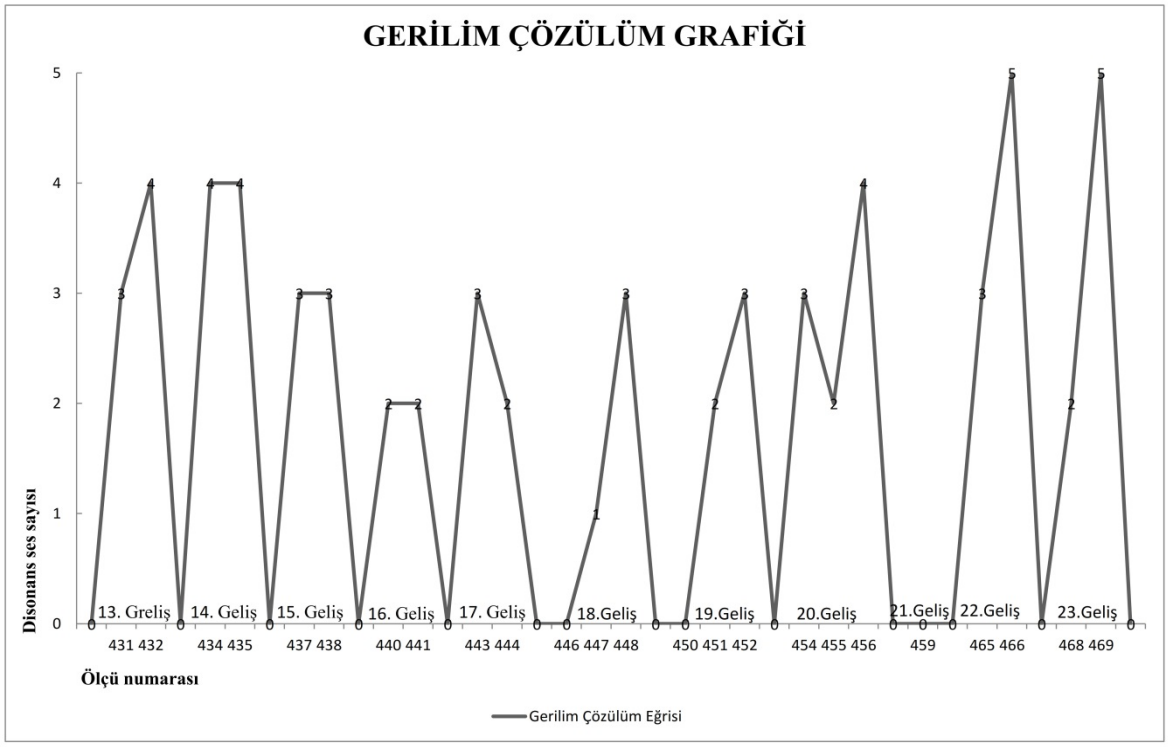

13. Geliş
(431)
Vln.1
Vln.2
14. Geliş
(434)
Vln. 1
Vln. 1
15. Geliş
(437)
Vln. 1
Vln. 1
16. Geliş
(440)
Vln. 1
Vln. 1
17. Geliş
(443)
Vln. 1
Vln. 1

Şekil 127-B


18. Geliş
(446)
Vln. 1
Vln. 1
19. Geliş
(450)
Vln. 1
Vln. 1
20. Geliş
(454)
Vln. 1
Vln. 1
21. Geliş
(459)
Vln. 1
Vln. 1
22. Geliş
(465)
Vln. 1
Vln. 1
23. Geliş
(468)
Vln. 1
Vln. 1

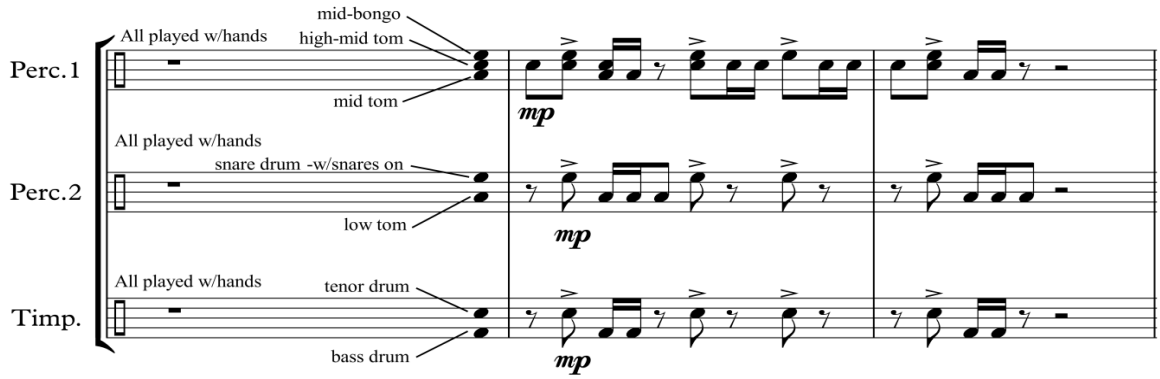
Tablo 7'da gerilim çözülüm grafiği gösterilmektedir

Tablo 7




472. ölçüden itibaren vurmalı çalgı gurubunun duyurduğu ritmik bir figür 5. bölüme bir köprü oluşturmaktadır. Mid-bongo, high-mid tom, mid tom,snare drum, low tom, tenor drum, bass drum vurmalı çalgılarından oluşan gurup bir çeşit çifte telli ritminde bir sonraki bölümün habercisidir. Ritim kalıbı iki kere duyurularak bölüm sonlandırılır (Şekil 128).

Şekil 128

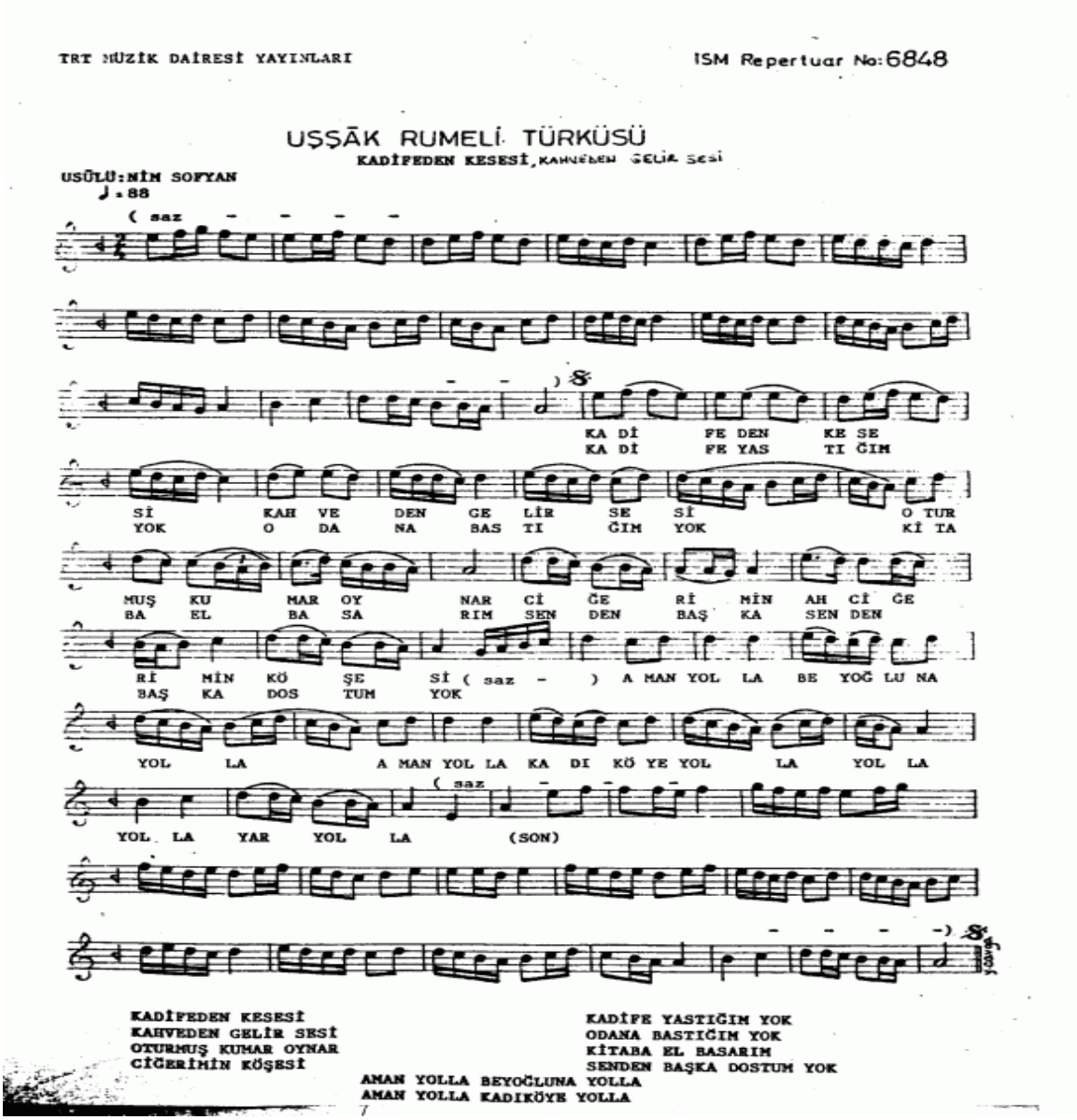

Perc.1
All played w/hands
mid-bongo
high-mid tom
mid tom
mp
Perc.2
All played w/hands
snare drum -w/snares on
low tom
mp
Timp.
All played w/hands
tenor drum
bass drum
mp

## 2.7. V. Bölüm Analizi: Calls "Çağrılar" (4. bölüm A)

> *Savaş sinyali. Duaya çağrı (ezan) – "yakında gibi ama farklı yerlerden ezan okuyan imamlar gibi" hayal eder İnce, "hepsi biraz senkron dışı"*[44].

Bölümün başlangıç melodisi, "*Kadifeden Kesesi, Kahveden Gelir Sesi*" adlı Rumeli yöresine ait türküden alınmıştır. Uşşak makamında olan bu türkü, nim sofyan usulündedir. TRT Türk sanat musikisi nota arşivinde 6848 repertuar numaralı türküdür. Bestekarı ve söz yazarı bilinmemektedir (Şekil 129).

Şekil 129



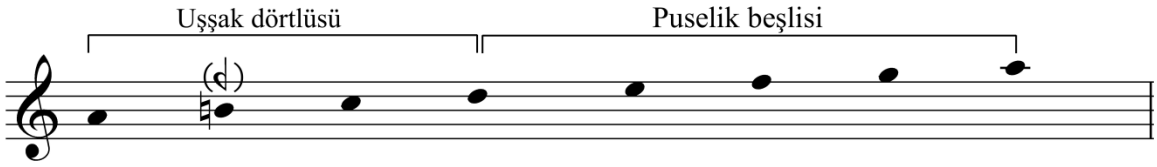

[44] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2-3, Naxos, DDD 8.557588. (2005)

Uşşak makamı, dügâh perdesi olan 1. oktav aralığındaki La perdesinde duran basit makamlardandır. Basit makamlarda dizi, bir tam dörtlü ve bir tam beşlinin yan yana gelmesinden meydana gelir. Makamın güçlüsü dörtlü ile beşlinin birleştiği perdedir. Dizinin birinci ve dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü aralığı vardır. Makamın seyri ve kalışı kulakta tam bir dinlenme duygusu yaratır. Uşşak, Arapça 'da âşıklar anlamına gelir. En eski makamlarımız arasındadır. Önceleri Dügâh adı verilen bu makam geniş biçimde aşkı anlatır ve tasavvufi duygular verebilen bir havası vardır (Teymur, 1983: 75).

Uşşak dizisi, Uşşak dörtlüsünün tiz tarafına, Puselik beşlisinin eklenmesi ile yapılmıştır. Tanpereman sisteme uyarlaması şekil 130'da görülmektedir.

**Şekil 130**

Uşşak makamı dizisi

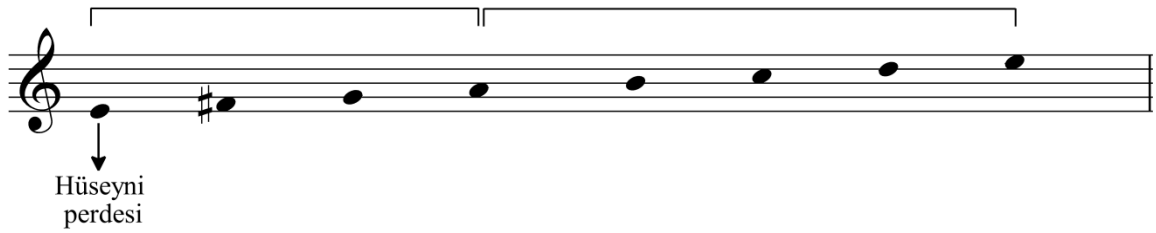



Makamın güçlüsü dizinin dördüncü derecesi olan Neva/Re perdesidir. Makam çıkıcı seyirdedir.

Türkü, dörtlüğe 88 tempoda 2/4'lük tartımda iken Kamran İnce, türkünün temasını dörtlüğe 92 tempoda 4/4'lük tartımda getirmiştir. La perdesi üzerine kurulu uşşak makamı olan türküyü Mi perdesine tyranspoze ederek getirmiştir. Makamsal müzikte bir diziyi bir perdeden başka bir perdeye aktarmaya *şed* denir. Arapça kökenli olan bu kelime, resmini yapar gibi anlatma anlamına gelir. Türkçe karşılığı olarak *göçürme* kelimesi kullanılır. Makamsal müzikte Hüseyni perdesi olan Mi perdesine aktarılan makam *Hüseyni Aşiran'da Uşşak* olarak geçer (Şekil 131).

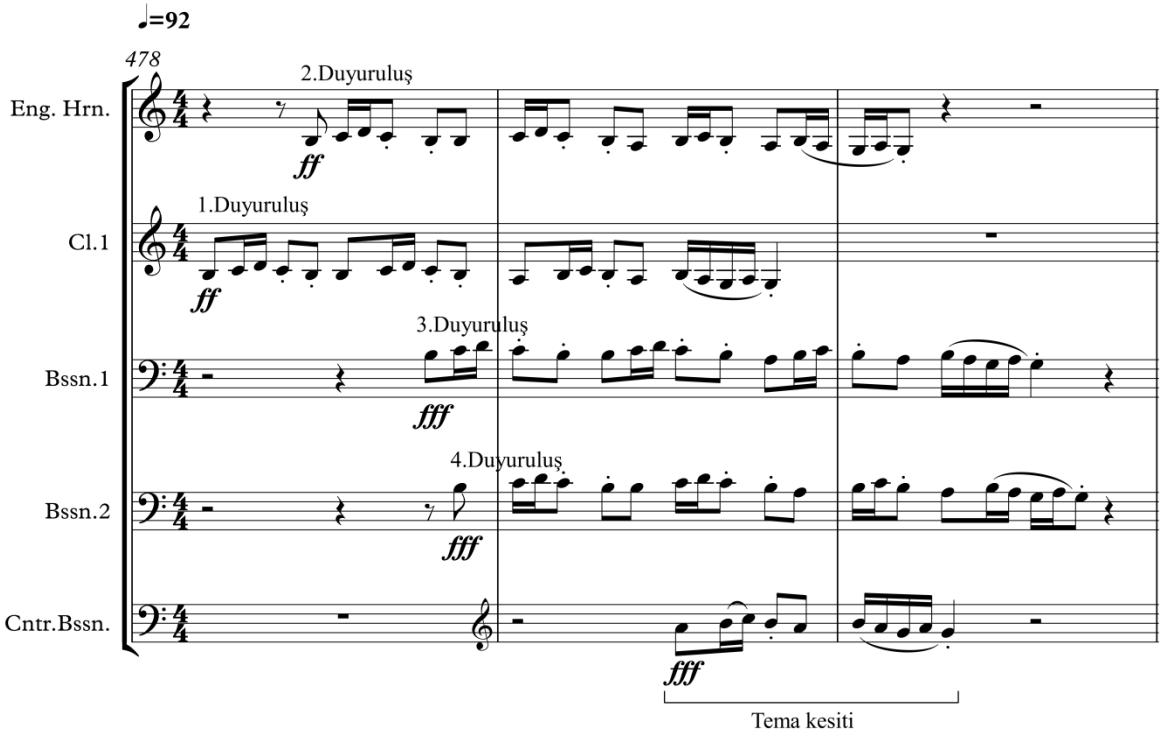
Şekil 131

Hüseyni Aşiran Uşşak dizisi



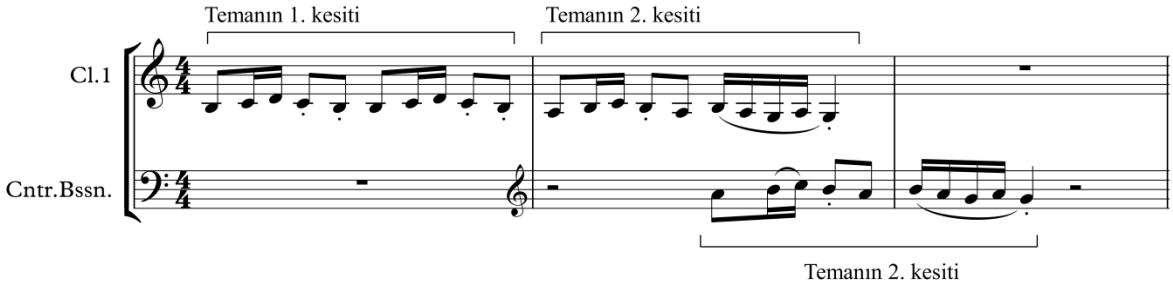

Kamran İnce'nin, burada önceki bölümün tonu olan Mi eolik minör tonunda temayı duyurduğunu söylemek daha doğru olur. Kamran İnce bu bölümü her şeyin biraz senkronize dışı olarak tasarladığını ifade eder. Bu sebep ile temayı faklı birim zaman parçaları içerisinde sıralı bir şekilde üst üste binecek bir yapı ile getirir. Bu yapı içerisinde oluşan tını bir çeşit yankı efekti de verdiğini ve büyük bir savaş meydanında yapılan bir çağrının yankılanarak duyulmasını ifade ettiğini de düşünebiliriz. Kamran İnce ile yapılan röportajda kendisi de bu çıkarımı desteklemiştir. Bu temayı seçmesinin sebebi, uşşak temasının eko efektini vermeye uygun bir yapıda olduğunu düşünmesidir (Şekil 132).

Şekil 132



Şekil 132'de de görüldüğü gibi ölçü başında temanın ilk duyuruluşu 1. klarnettedir. Burada Kamran İnce 1. klarnete si bemol tenor saksafon çaldırmıştır. Kendisi ile yapılan röportajda zurna gibi düşündüğünü ifade etmektedir. Temanın ikinci duyuruluşu ikinci birim zamanın karşı zamanında, üçüncü duyuruluşu dördüncü birim zamanda, dördüncü duyuruluşu ise dördüncü birim zamanın karşı zamanında getirilmiştir. Contrabasson partisine baktığımızda ise temanın ikinci ölçüsündeki kesitinin, yapıyı destekleyici tarzda getirildiğini söyleyebiliriz (Şekil 133).

**Şekil 133**

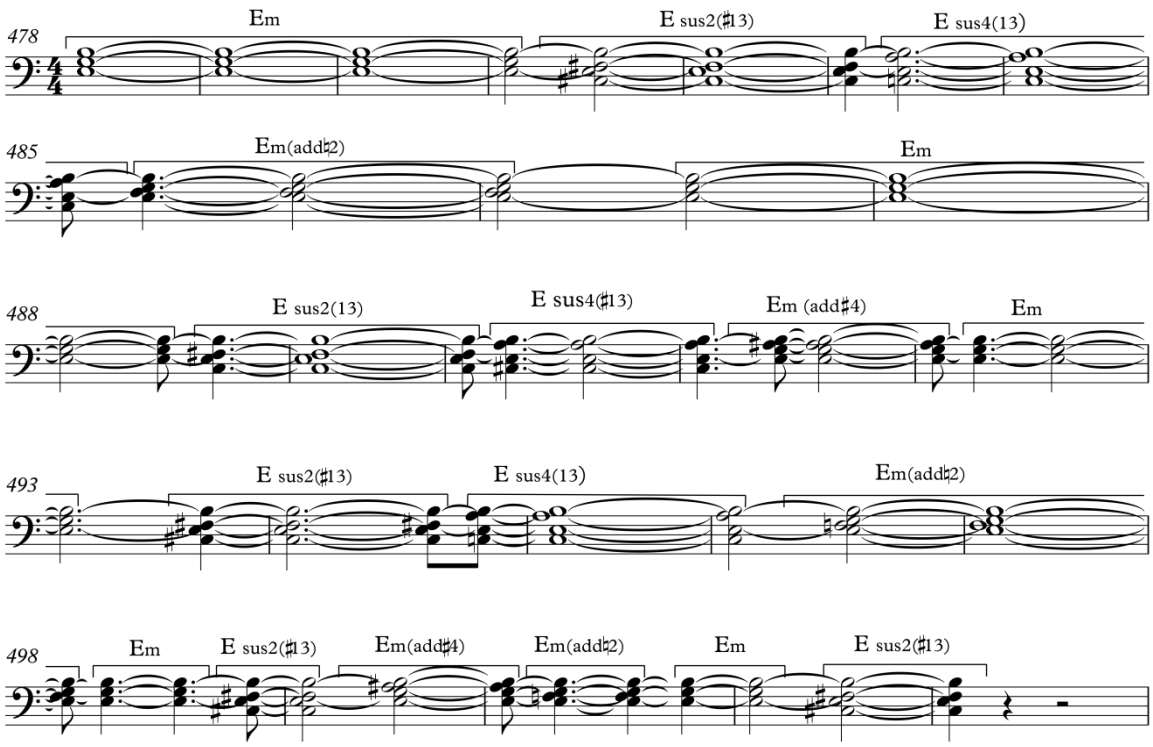



Tema, 498. ölçüye kadar farklı birim zaman değişimleri içerisinde, senkron dışı bir yapıda sürmeye devam etmektedir.

Temanın eşliğine baktığımızda tutan sesler ile oluşturulmuş akorlar bulunmaktadır. Eşlikteki akorun birlisi (Mi) ve beşlisi (Si) sabit tutulmuştur. Önceki bölümlerdeki eşlikler gibi bütün bir kesit boyunca uzayan sesler ile duyurulan tek akor eşliği burada da görülmektedir. Fakat daha farklı bir yapı içermektedir. Tutan Mi minör akorunun sesleri içerisinde değişen perde hareketleri mevcuttur. Bu perde hareketleri ise figüratif bir karakter yaratmaktadır. Önceki bölümlerdeki gibi eşlikte aslında sadece Mi minör akoru olduğu düşünülebilir. Değişen yapı, Mi minör baz alınarak tanımlandığında ortaya çıkan akorların genelde ekli akorlar ve ekli suspension akorları olduğunu görebiliriz. II. bölümdeki makam kesitinde kullanılan akorlara kıyasla bu bölümde daha modal renkler taşıyan dörtlü armoniler kullandığını söyleyebiliriz. Altere seslerin kullanıldığı natural iki ve diyez dört sesleri direk Mi minör akorunun içine yerleştirilerek oluşturulmuş ekli akor yapılarıdır. Buradaki altere seslerden biri olan natural iki (Fa natural) perdesi, akorun kök sesinde küçük ikili disonans bir gerilim yaratmaktadır. Diğer altere ses olan diyez dört (La

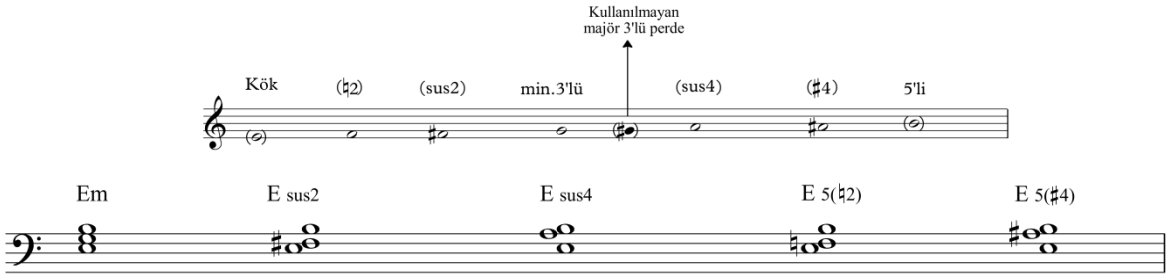
diyez) perdesi de akorun beşlisinde küçük ikili bir gerilim yaratmaktadır. Akor içerisinde kullanılan bu dizinin ikinci ve dördüncü dereceleri, altere ses olmadıkları durumda ise üçlüsü atılmış suspension tarzı akorları oluşturulacak şekilde kullanılmıştır. Fakat bu kullanımda da gerilim yaratacak sus iki ve sus dört akorlarına eklenmiş altere ses mevcuttur. Sus iki akoruna gelen Do diyez altere sesi bazen de sus dört akoruna eklenmektedir. Buradaki suspension akorlarına eklenen Do diyezin dışında Do natural perdesinin de eklendiğini ve kök ses Mi ye göre Do ve Do diyez perdelerinin üçlü aralık ilişkisini yine barındırdığını söyleyebiliriz. Burada kullanılan suspension akorlaının işlevsel armonideki akorun üçlüsüne çözülümü güçlendiren yapıdaki kullanımından ziyade işlevsel olamayan figürsel hareketlerin belirlediği yapıda ve dörtlü armoni renkleri kapsamında kullanıldığını söyleyebiliriz (Şekil 134).

Şekil 134




Eşlikteki E minör akorunun içinde değişmeyen sesler olan kök ses Mi ve beşlisi Si perdeleri arasındaki değişen perdelere baktığımızda akorun majör üçlüsü olan Sol diyez perdesi dışında bütün perdeler kullanılmıştır (Şekil 135).

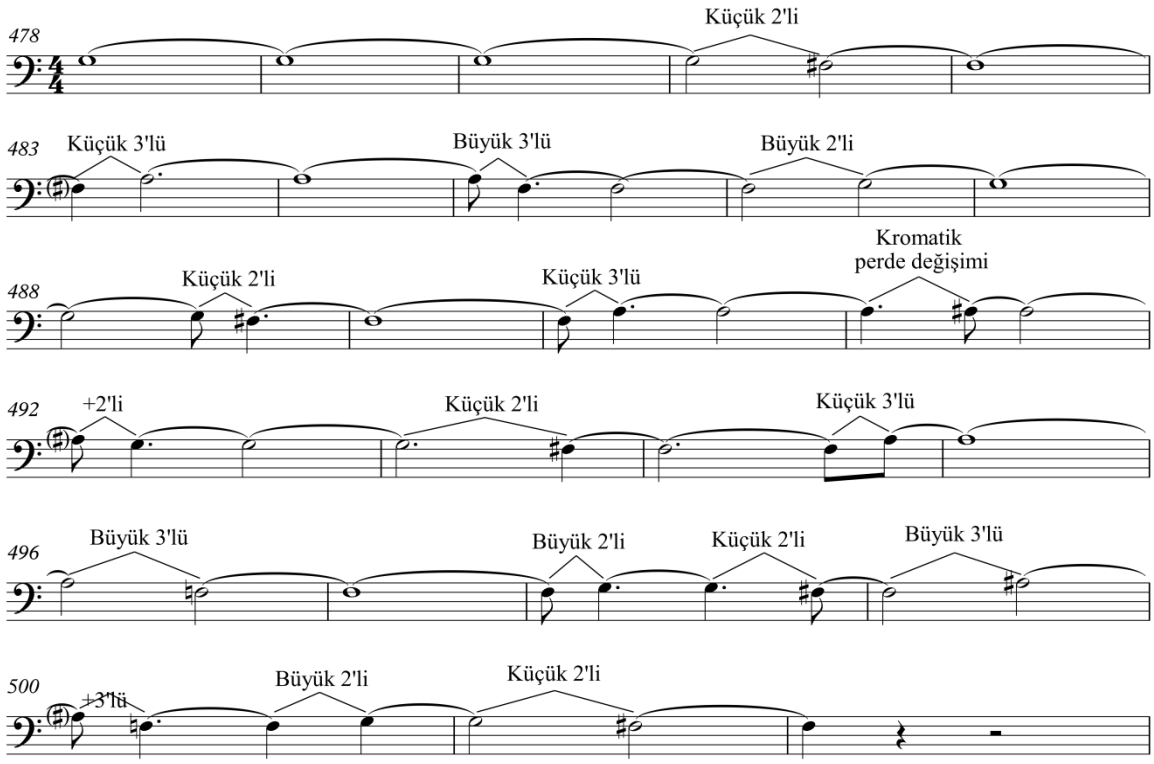
Şekil 135




Şekil 135'de de görülen, kullanılmayan Sol diyez notasının anarmoniğini La bemol olarak düşündüğümüzde II. bölümde geçen makamsal kesitteki Saba ve Uşşak dörtlülerinin durak perdesi olduğunu söyleyebiliriz. II. bölümdeki makamsal kesitin ton merkezi olan La bemolün bu makamsal kesitte bir çeşit majör bir duyuş yaratacağını ve Kamran İnce'nin bu majör duyuşu tercih etmediğini düşünebiliriz.

Akorların içerisinde değişen perde hareketlerinin yarattığı figür eserin genelindeki figür karakterinden kesitler barındırmaktadır. Üçlü atlamaların yanında artık üçlü, artık ikili aralıklar, kromatik ve yanaşık hareketler görebiliriz. Eserin genelindeki figürsel karakterlere baktığımızda Kamran İnce'nin figürün aralıksal genişliği içindeki tüm kromatik perdeleri kullandığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda bu kesitteki figürün perdelerine baktığımızda eserin ilk başlangıcındaki dizisel figürün perdeleri ile hemen hemen paralellik göstermektedir. Eşlikteki bu figürsel yapı ile makamsal tema arasında bir karşıtlık oluşturulduğunu söyleyebiliriz (Şekil 136).

Şekil 136

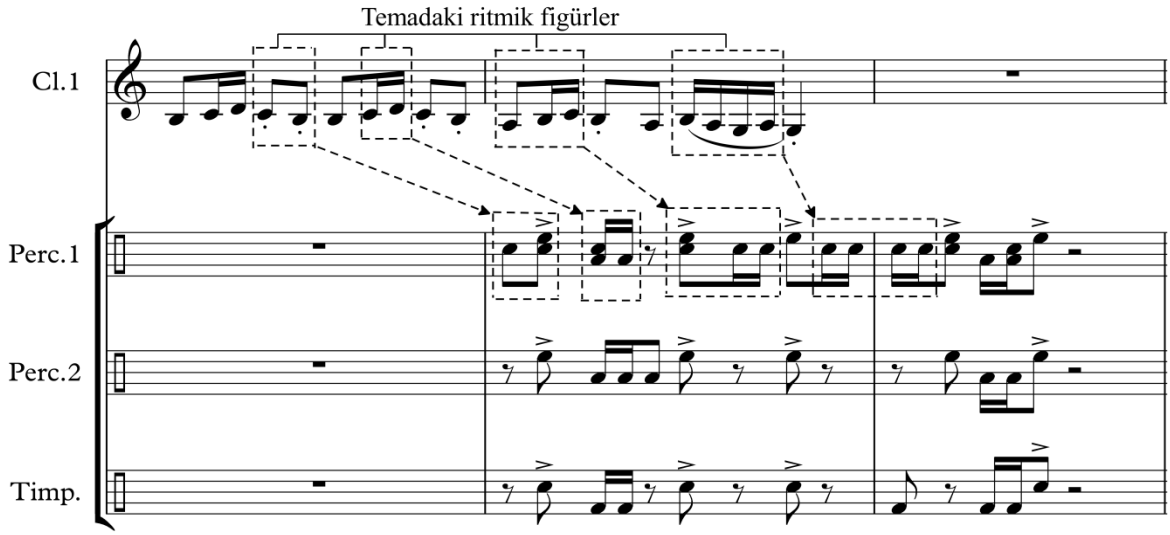



Şekil 136'de görülen akor içerisindeki perde hareketlerine baktığımızda 3'lü atlamalara karşı 2'li yanaşık hareketler ile belli bir perdesel aralık içerisinde kalındığını görebiliriz. Bu perdesel hareketin sınırlarını Mi-Si tam beşli aralığı oluşturmaktadır. Kamran İnce ile yapılan röportajda bu yapı ile ilgili "shifting" kelimesini kullanmıştır. Türkçe tam karşılığı olmasa da birbirinin içine girmiş, kaymış tonal renkler olarak ifade etmektedir. Kamran İnce'nin röportajda değindiği üç beş akorları içinde ki üçlü ve özellikle beşli aralık ilişkilerini batı kültürünü (Viyanalıları) simgelemede kullandığını, minör majör ikili aralık ilişkilerinde de Osmanlıyı simgelediğini ifade etmektedir. Bu yaklaşım içinde eşlikteki yapıyı değerlendirdiğimizde Mi ve Si tam beşli aralığı içindeki figüratif perde hareketleri ile Viyana'yı kuşatmaya giden Osmanlı'nın, bu topraklar da kuşatma altında kalışının tasvir edildiğini düşünebiliriz.

Bu bölümde vurmalı çalgılar gurubu önceki bölümün sonunda geldiği gibi devam etmektedir. Çiftetelli usulünde olan ritmik yapı, uşşak temasının nota değerlerinin

örgütlenmesi ile paralellik göstermektedir Kamran İnce burada ki davulları iki taraflı köy davulu gibi kullandığını ifade etmektedir(Şekil 137).

Şekil 137
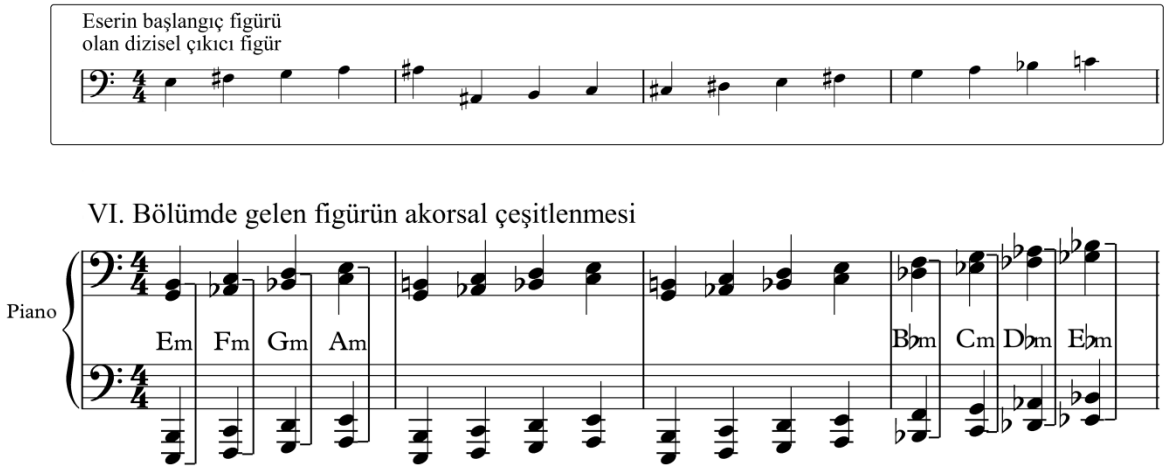


## 2.8. VI. Bölüm Analizi: Final Assault "Son Saldırı" (4. bölüm B)

> *12 Eylül 1683 Salı. Gündoğumu, "sıcak çatışmalar". Öğleden sonra, "ağır sıcaklık/ısı" "tepeden vadiye, vadiden tepeye" savaşmak Sobieski'nin Polonyalı süvarisinin Kahlenberg tepelerindeki sorumluluğu*[45].

Temponun dörtlüğe 84'e düştüğü bu bölümde eserin birinci bölümündeki çıkıcı dizisel figür yapısı tekrar karşımıza çıkmıştır. Fakat bu bölümde üç sesli akor yapıları ile üç farklı perdeden diziler yürütülerek figürün akorsal bir çeşitlemesi yapıldığını söyleyebiliriz. Eserin genel yapısındaki akor-figür ilişkisinin bu bölümdeki başlangıç figüründe de uygulandığını görebiliriz Kamran İnce röportajında eserin başındaki marşın artık bir savaşın marşına dönüştüğünü ifade etmektedir (Şekil 138).

Şekil 138

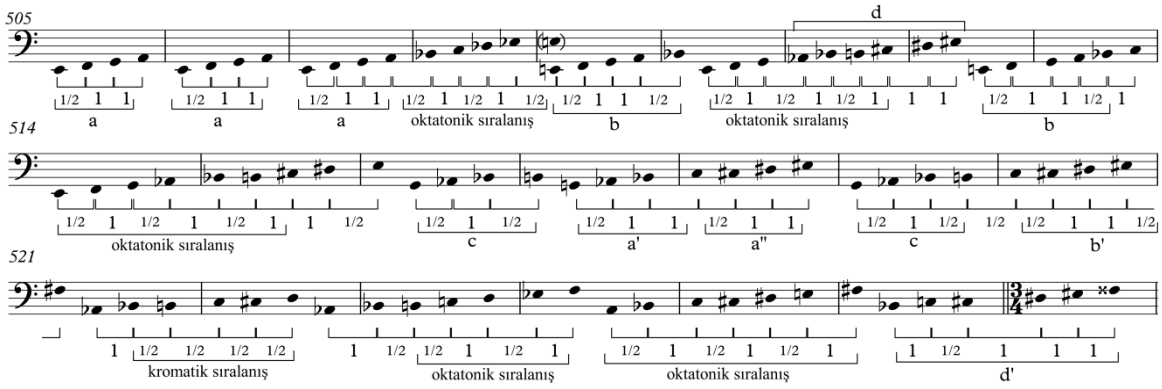



Şekil 138' de görüldüğü gibi dizisel yapı minör akorlara dönüştürülerek yürütülmektedir. VI. bölümün bu kesitinde 505. ölçüden 528. ölçüye kadar minör akorlarla bu yürüyüş devam etmektedir. Burada kullanılan dizilerdeki perdelerin aralık ilişkilerine baktığımızda ilk başlangıç bölümündeki gibi sentetik diziler kullanılmıştır. Bu dizilerin içerisinde genel olarak oktatonik sıralanışlar mevcuttur. Tekrarlanan sıralı perde

[45] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2-3, Naxos, DDD 8.557588. (2005)
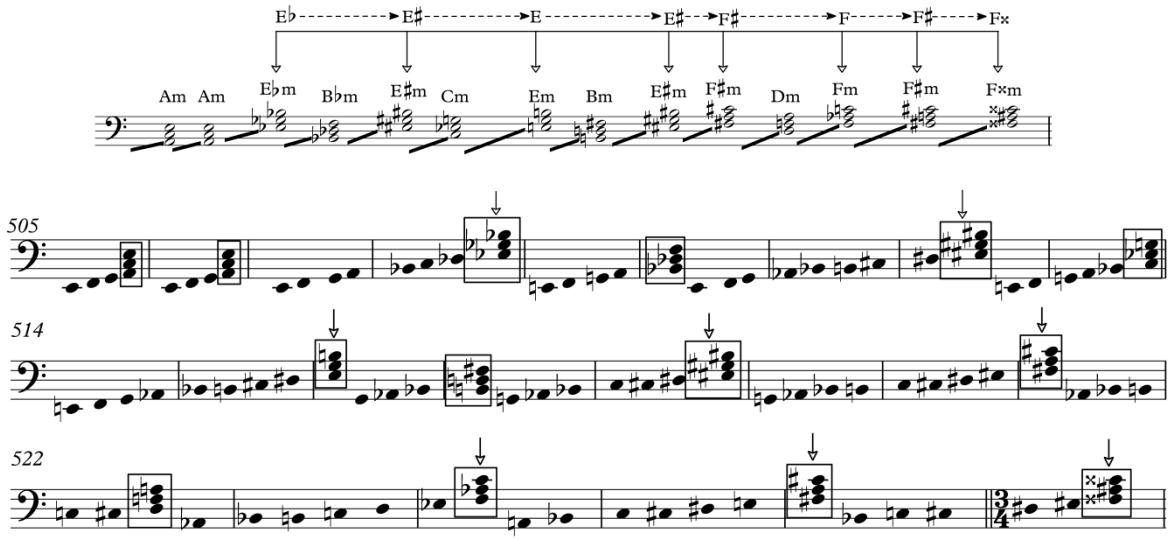
kümelerine harfler verilmiştir (a-b-c-d). Kümelerin aralık ilişkileri aynı olup başka perdelere transpoze olan durumlarda da harflere tırnak eklenmiştir (a'), iki kere transpoze olduysa harfe iki tırnak eklenmiştir (a'') (Şekil 139).

**Şekil 139**
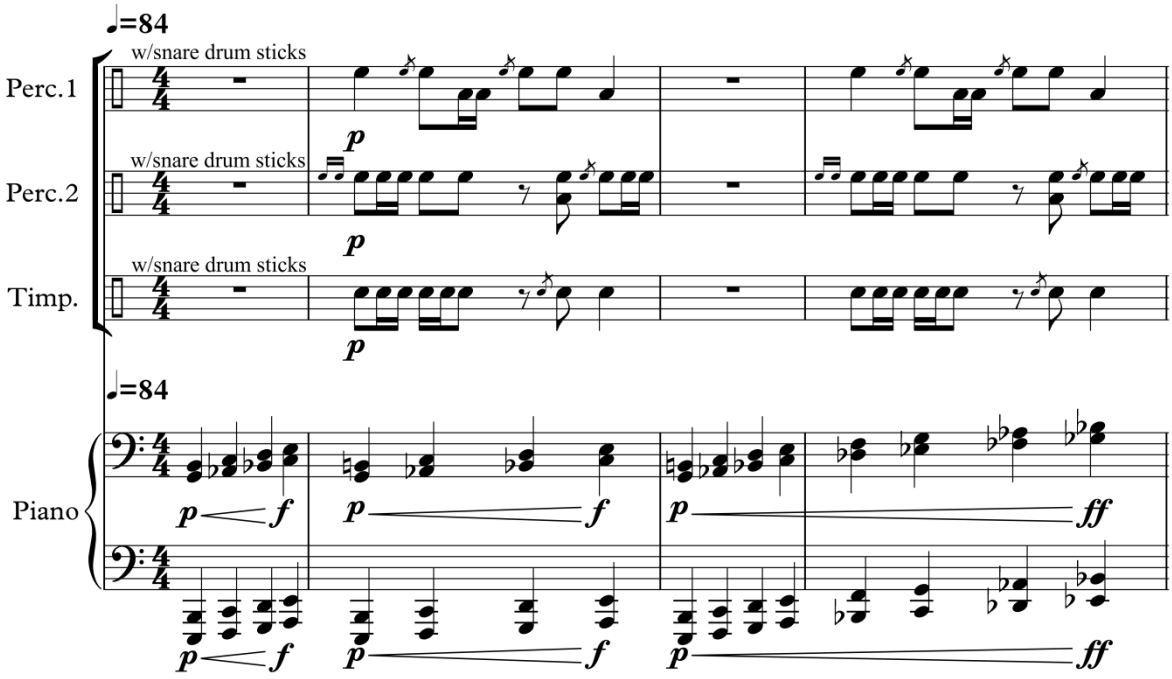



Genel olarak baktığımızda dizisel kesitler ile ilerleyen bu bölümde, perdesel genişlemenin olduğu dizilerin en tiz perdesindeki vurgulu akorlara baktığımızda ortaya çıkan perde ilişkilerinde, Mi ve Fa perdeleri ile bu perdelerin değiştirici işaretli (bemol, diyez, çift diyez) perdelerinde vurguların yapılarak bölümün ilerletildiğini görebiliriz. Kamran İnce'nin bu perdeleri I. bölümde de çok kullandığını yaptığımız analizde de ortaya koymuştuk. Perdelerin aralık ilişkilerine baktığımızda +2'linin yanında yine kromatik ve yanaşık hareketlerin yapıldığını söyleyebiliriz (Şekil 140).

Şekil 140



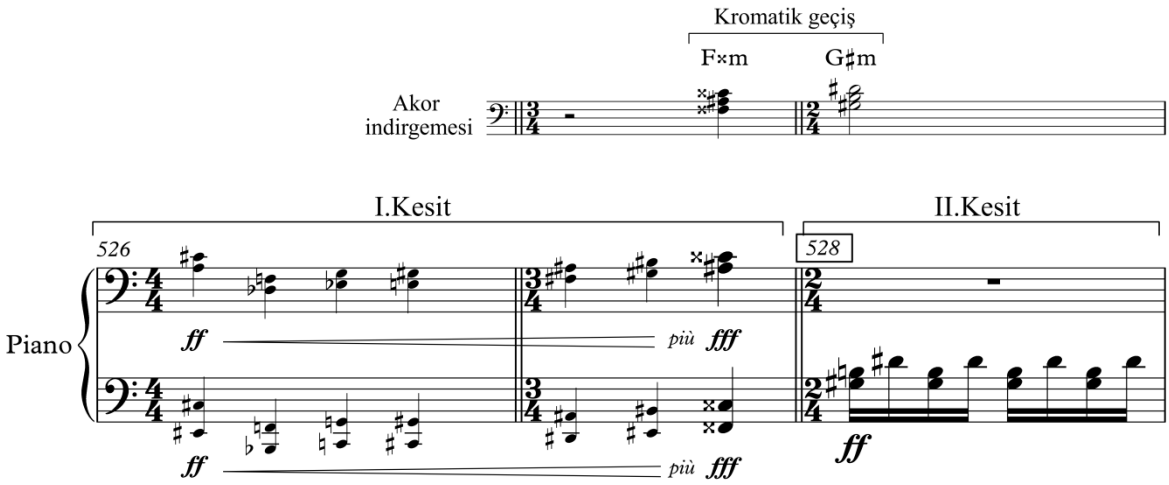

Bu kesitteki vurmalı çalgılar gurubunun ritmine baktığımızda askeri bando takımlılarındaki ritim çeşidine benzer bir ritmik yapısından söz edebiliriz. Son saldırı adlı bu bölümde saldırı öncesi askerlerin ilerleyişini destekleyen ve eşlik eden bir ritim çeşidi olduğunu düşünebiliriz (Şekil 141).

Şekil 141



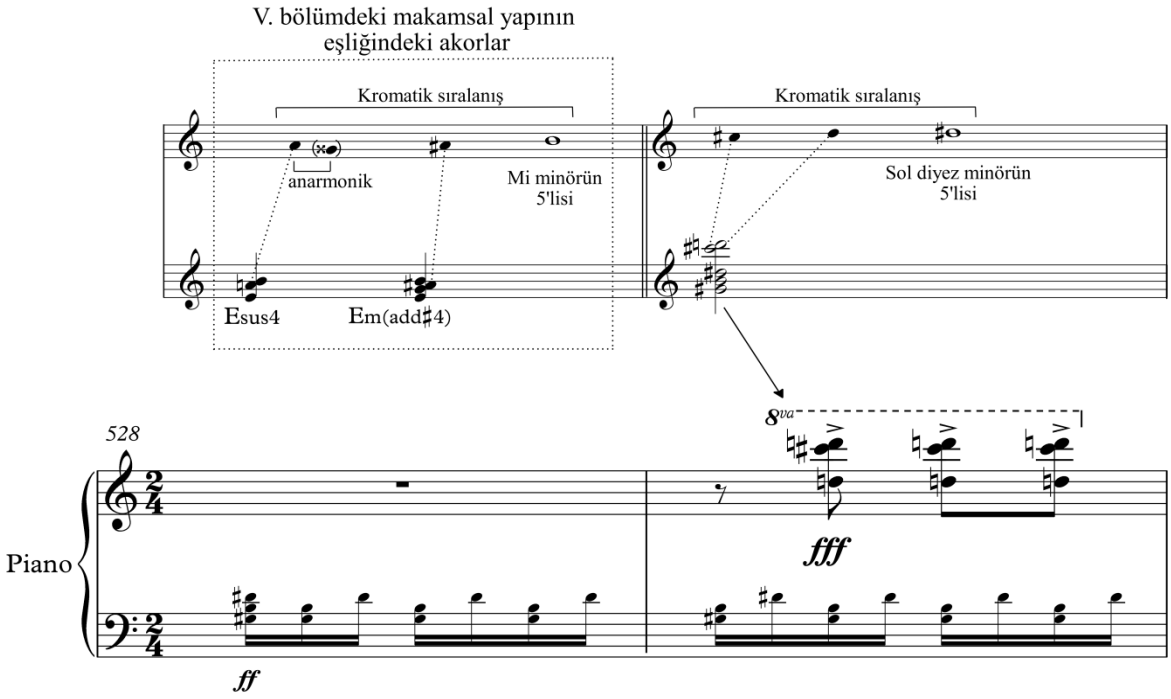
Bölümün II. kesiti 528. ölçüden itibaren dörtlüğe 84 tempoda, 2/4'lük tartımda başlar. Kesitin eşlikteki akoru Sol diyez minördür. Bir önceki kesitin son akoru olan Fa çift diyez minör akoru Sol diyez minörün yedinci derecesi üzerine kurulu minör bir akor olduğunu söyleyebilir ve kromatik bir geçiş sağlandığını görebiliriz (Şekil 142).

Şekil 142




Eşlikteki Sol diyez akorunun onaltılık nota değerlerine ayrılarak düzenlendiği II. kesitte 529. ölçüden itibaren tiz perdelerde vurgulu notalar görmekteyiz. Bu sesler akorun 5'lisi olan Re diyez perdesine kromatik sıralanış (Do diyez, Re, Re diyez) oluşturacak şekilde sesleri içermektedir. Vurgudaki bu seslerin akor ile ilişkisi bir önceki kesitteki uşşak makamındaki temanın altında kullanılan dört-beş ve diyez dört-beş akorları ile paralellik göstermektedir (Şekil 143).

Şekil 143

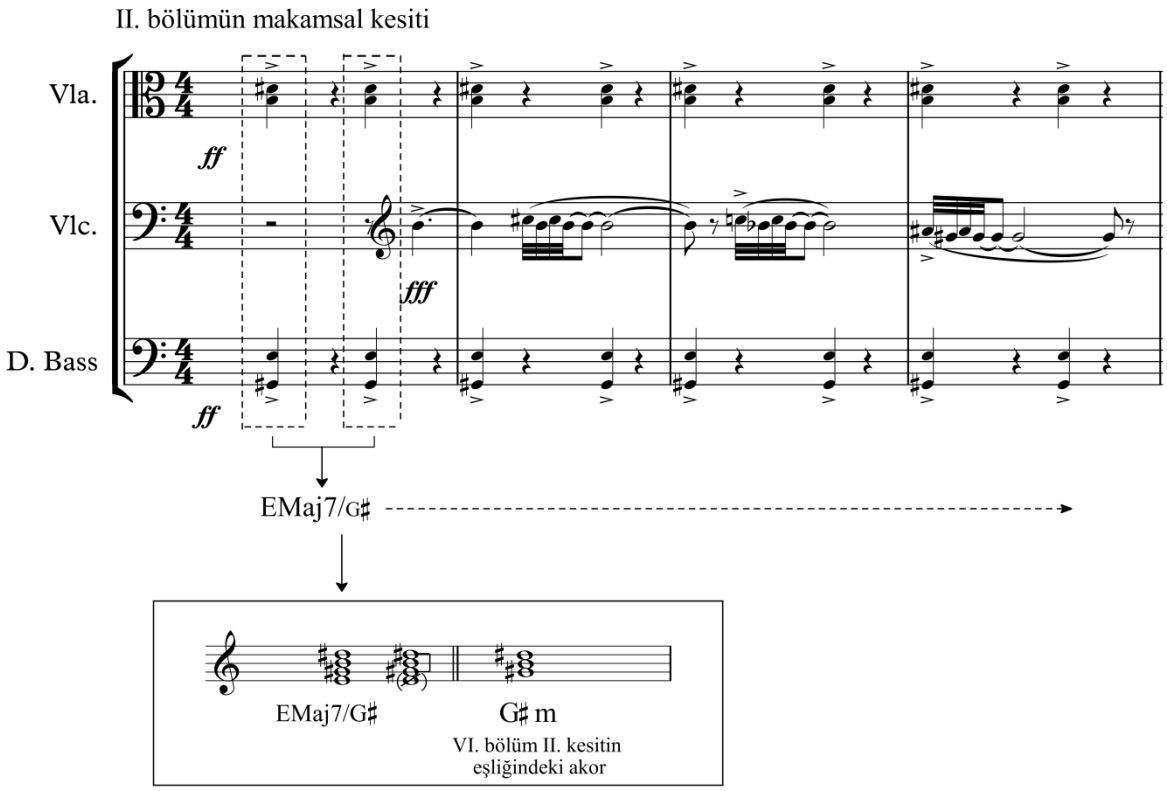



Kamran İnce'nin kromatik sesleri, üçlü aralık sistemi ile oluşturduğu akorların içerisine dahil etmesi ile belli bir disonans renk yaratmak istediğini düşünebiliriz. Kamran İnce bu kesit için birinci görüşmede şöyle söylemektedir:

"EVET (...) Burada artık iyice savaşa girdik (...)"

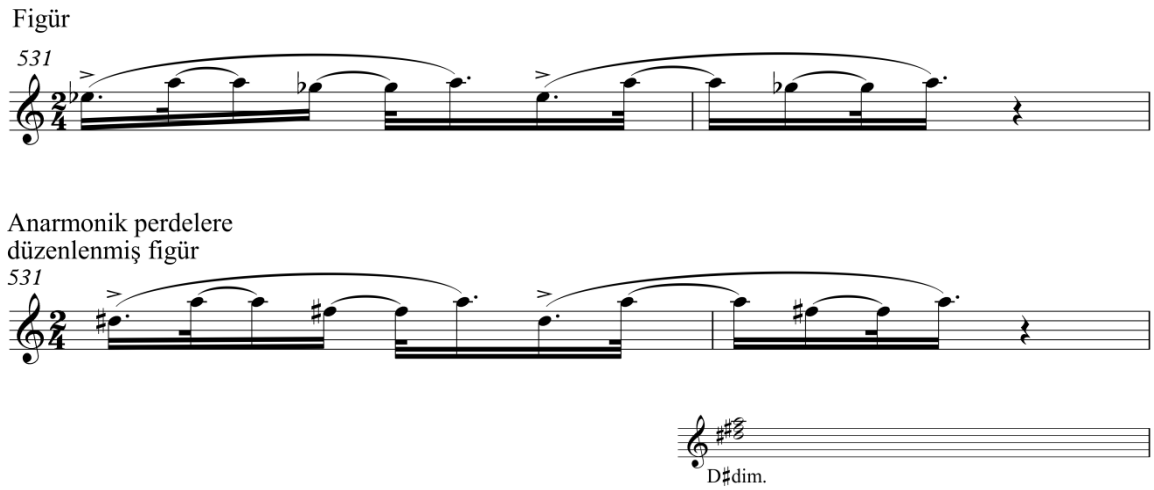
II. kesitin eşlikteki merkez tonu olan Sol diyez minör akoru II. bölümün makamsal kesitindeki La bemol durak perdesinin anarmoniğidir. Bu kesitte Bu perde tekrar kendini duyurmaktadır. Aynı zamanda II. bölümde makamsal kesitin eşliğindeki EMaj7 akorunun kök sesini çıkarttığımızda kalan seslerin oluşturduğu Sol diyez minör akorunun bu kesitin eşliğindeki akor olduğunu ve Kamran İnce'nin üçlü aralık ilişkilerini kullanark armonilerini kurguladığını tekrar görebiliriz (Şekil 144).

Şekil 144



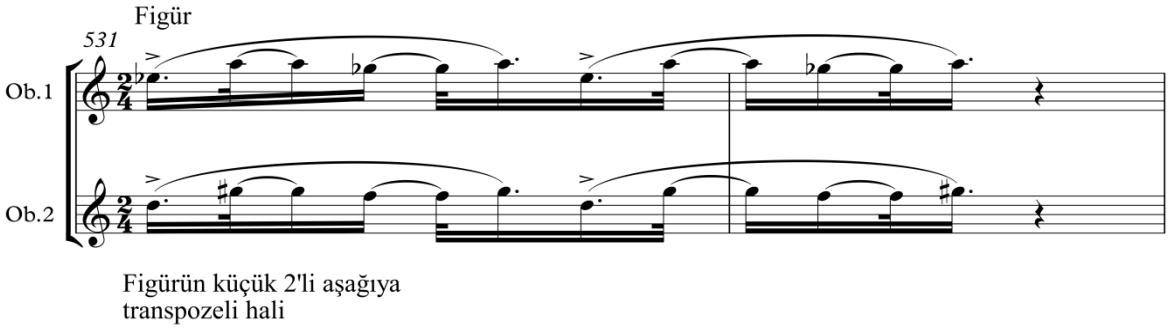

531. ölçüden itibaren yeni bir figür karşımıza çıkmaktadır. Mi bemol, Sol bemol ve La perdelerinden oluşan figür anarmonik düşündüğümüzde Re diyez, Fa diyez ve La perdeleri ile küçük üçlü aralıklar ile oluşturulmuş diminished akorunu oluşturmaktadır (Şekil 145).

Şekil 145



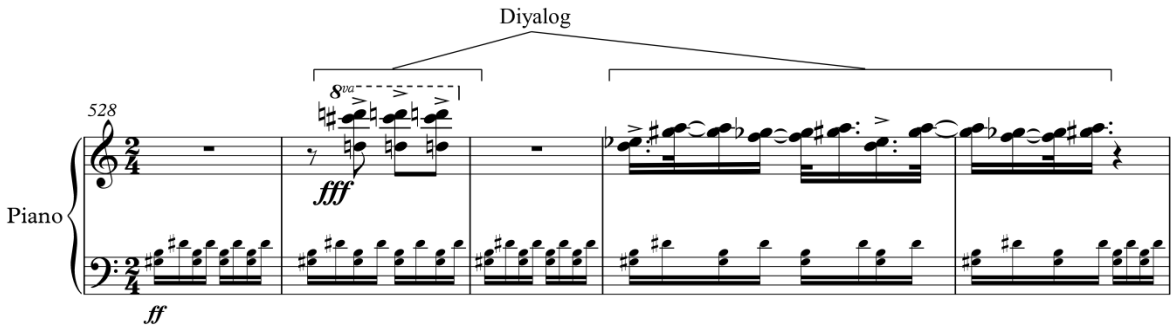

Kamran İnce'nin eserin genelinde kullandığı figür ve akor içindeki bazı seslerde küçük ikili aralık oluşturacak şekilde sesler ekleyerek yarattığı gerilimli disonans tınaları, buradaki figürde de kullanmıştır. Figürdeki perdelerin her biri, küçük ikili aşağısına transpoze edilmiş perdeler ile aynı anda disonans çakışmalar yaratılacak şekilde duyurulmuştur (Şekil 146).

Şekil 146




Önceki ölçülerde gelen tiz perdelerdeki vurgulu yapı ile figür arasında, soru cevap tarzı olmasa da bir çeşit diyalog yaratıldığını söyleyebiliriz (Şekil 147).

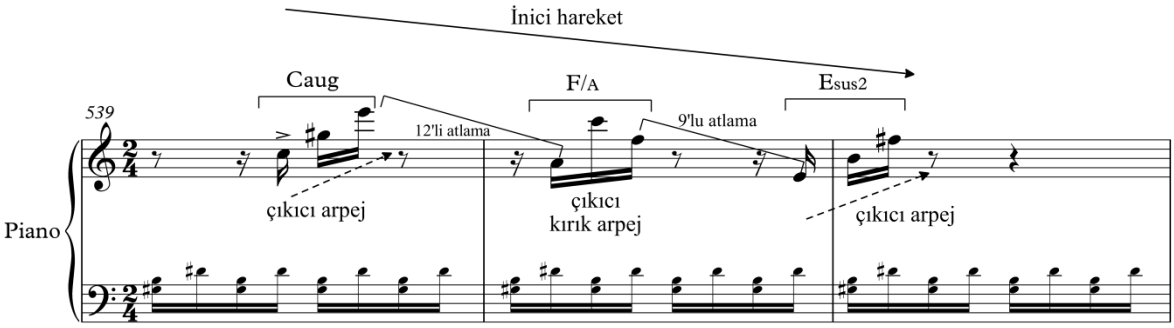
Şekil 147




Kamran İncenin röportajında bu diyalog alanını Osmanlılarla simgelediğini ifade etmiştir. Önceden de belirttiğimiz gibi Kamran İnce'nin 3'lü ve 5'li aralıkların Viyanalıları 2'li aralıklarınsa Osmanlıları simgelediğini hatırlarsak burada iç içe geçirilerek kullanılan bu aralıkların oluşturduğu disonans yapıların çatışma anını ifade ettiğini düşünebiliriz.

539. ölçüye kadar bu diyalog devam etmekte ve 539. ölçüde bir çeşit köprü görevi gören, arpej şeklinde tiz perdelerden bas perdelere doğru bir hareket ile iniş yapılmaktadır. Buradaki arpej tiz perdelere doğru yukarı çıkıcı karakterde iken köprü aşağıya iniş karakterinde, birbirlerine zıt bir yapı oluşturmaktadır. Böyle bir zıtlık, bir oktavı aşan aralık perdeleri ile atlamalı bir yapı ortaya koymaktadır (Şekil 148).

Şekil 148

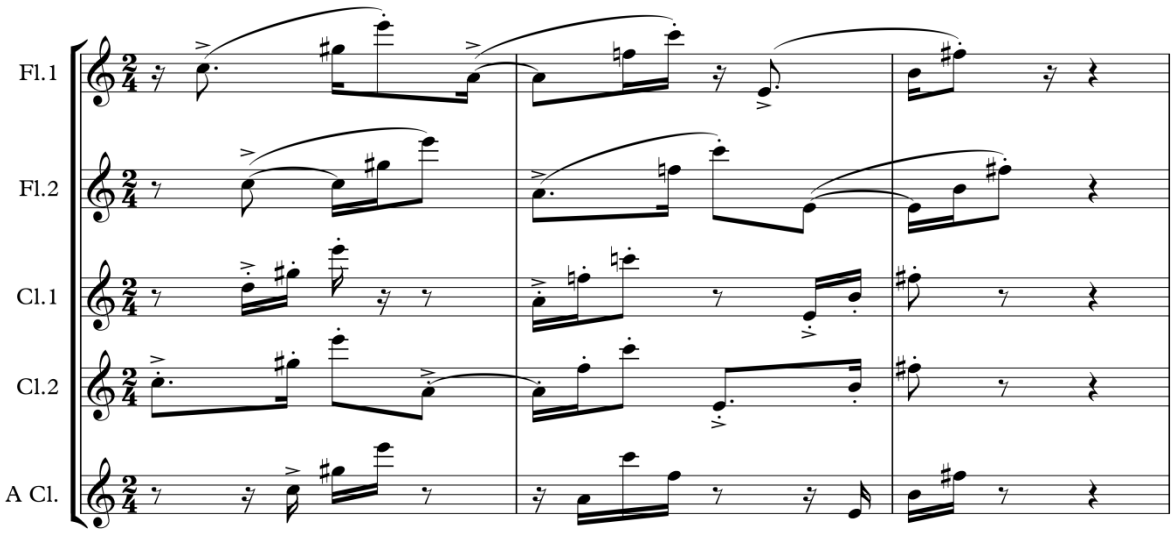


Kamran İnce köprü olarak ifade ettiğimiz bu arpeji, birinci görüşmede şöyle ifade etmiştir:

"Do-sol diyez-mi-la-fa-do (...) tonal 3-5 şeyler (...) onlar Viyanalılar".

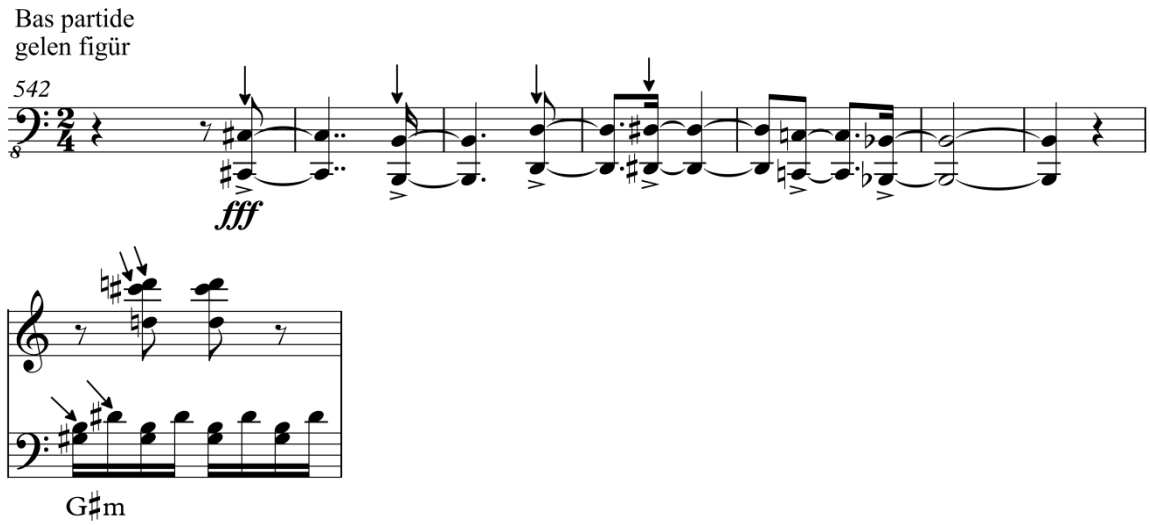
Arpej farklı bölünmüş birim zamanlarda başlatılarak ve bazı seslerin nota değerleri değiştirilerek üst üste yazılmış ve bir çeşit senkron dışı bir yapı ile sesler iç içe geçirilip belli bir disonans hat ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır (Şekil 149).

Şekil 149



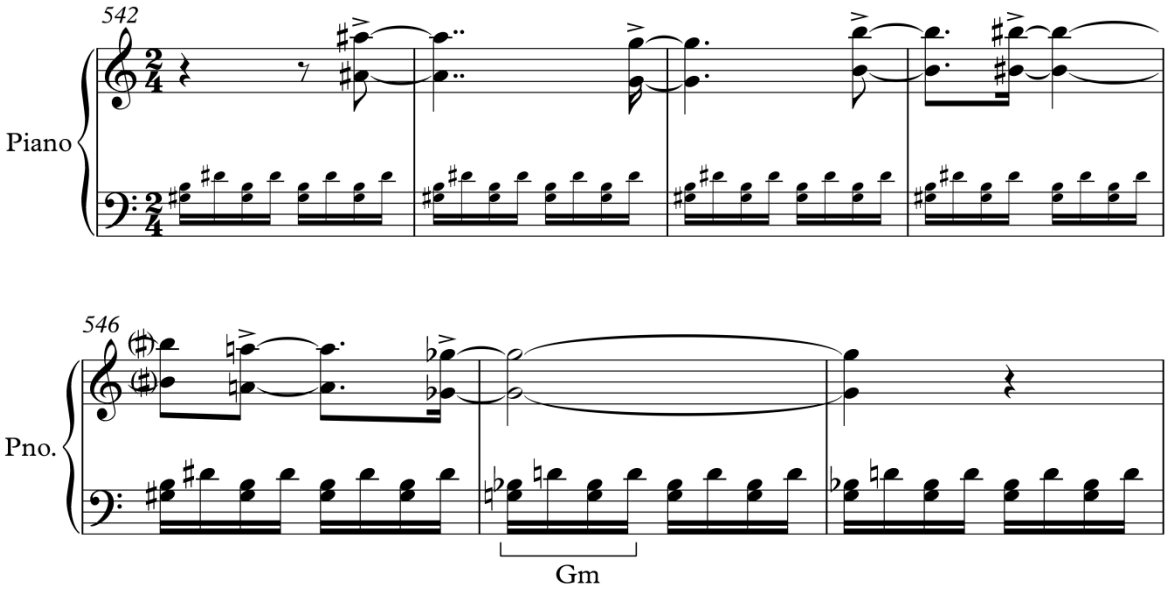

Arpejden oluşan köprüden sonra 542. ölçüden itibaren bas partisinde yeni bir figür duyurulmaktadır. Figürdeki perde hareketlerine baktığımızda yine yanaşık ve kromatik hareketlerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Figürü oluşturan notaların, II. kesitin başında eşlikteki Sol diyez minör akoruna eklenmiş tiz perdedeki vurgulu Do diyez, Re notaları ile akorun kök sesi hariç üçlüsü ve beşlisi olan Si ile Re diyez notalarından oluştuğunu görebiliriz (Şekil 150).

Şekil 150
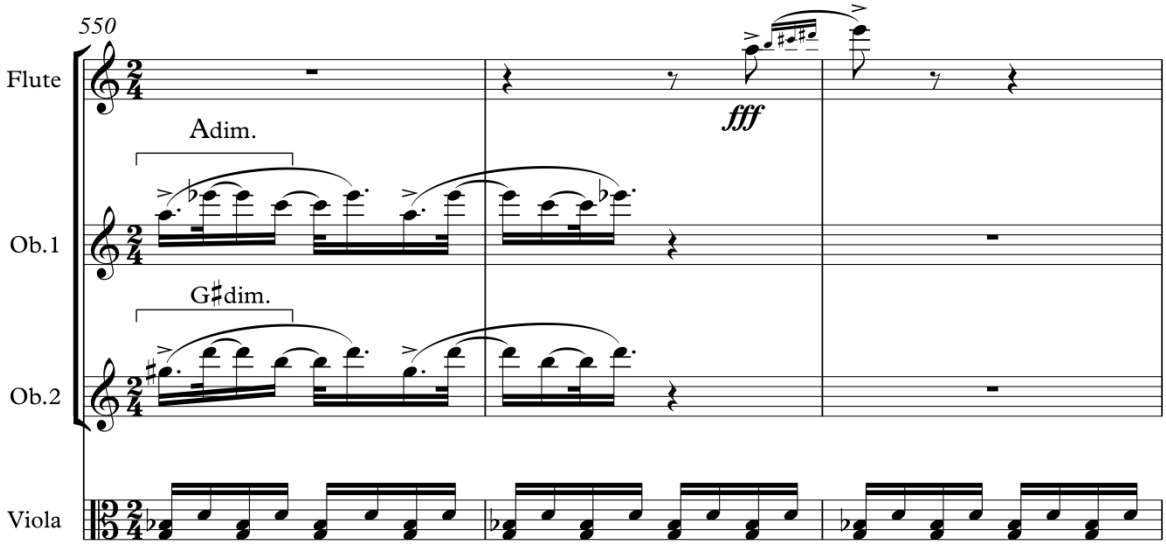



546. ölçüden itibaren figürdeki perde değişimleri eşlikteki akorun değişimi ile eş zamanlı olarak ton merkezinin değişiminden kaynaklanmaktadır. Eşlikteki akor küçük ikili aşağı perdeye transpoze edilerek Sol minör akoruna gelmiştir (Şekil 151).

Şekil 151



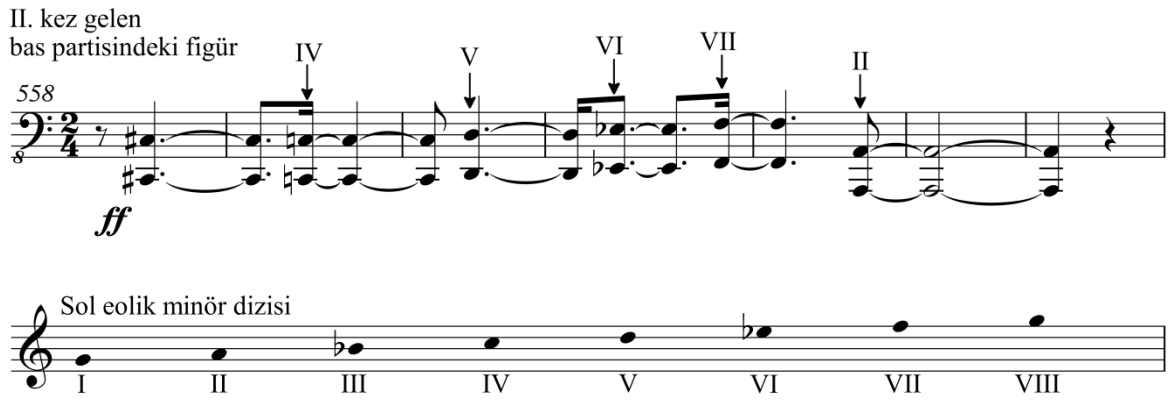
550. ölçüden itibaren duyulan tiz perdedeki figür de transpoze olmuştur. Eşlikteki akorun tam tersi küçük ikili yukarı transpoze olarak La diminished akorunun seslerini içermektedir. Figürün küçük ikili alt perdesinden transpozeli yapısı ki bu aynı zamanda figürün ilk duyurulduğu perdeleri içerir aynı anda duyurularak disonans ses çakışmaları yapılmıştır. 251. ölçüde ise tiz perdedeki vurgulu notalar ise La sesinden Mi sesine mordan adı verilen onaltılık nota değerindeki Si, Do diyez ve Re diyez sesleri ile Mi notası vurgulanmaktadır (Şekil 152).

Şekil 152
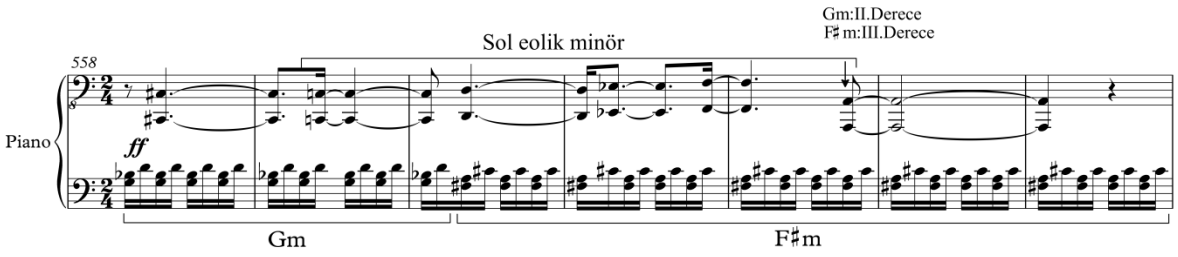



558. ölçüden gelen kalın perdelerdeki bas figür ilk duyuruluşundaki Do diyez perdesi ile yine başlamakta kromatik olarak Do natural perdesine inip, kromatik ve yanaşık hareketler ile Fa perdesine kadar tam dörtlü aralık çıkıp, küçük altılı inici bir atlama ile La perdesinde bitmektedir. İlk başlangıç notası hariç diğer bütün perdeler Sol eolik minör dizisinin perdeleridir (Şekil 153).

Şekil 153
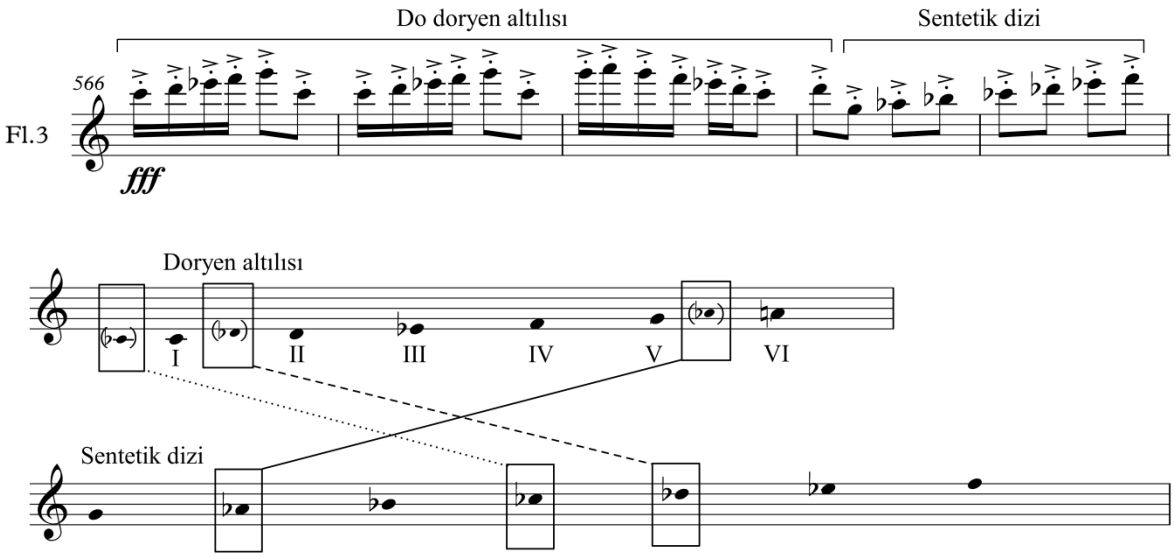



560. ölçüden itibaren eşlikteki akor tekrar küçük ikili aşağıya transpoze olmuştur ve Fa diyez minöre inmiştir. Figür ise son bitiş sesi dahil olmak üzere Sol eolik minör tonunda devam ettiğini görebiliriz (Şekil 154).

Şekil 154
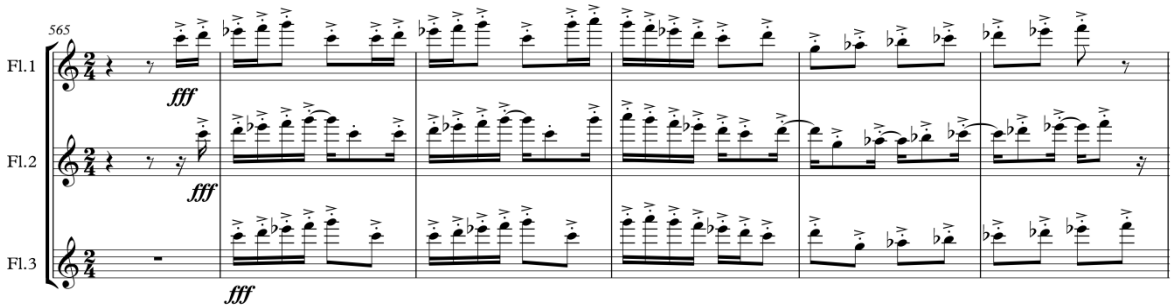



565. ölçünün ikinci birim zamanın karşı zamanında yeni bir figür tiz perdelerde duyulmaktadır. Bu figür, eserin genel figür karakteri oranla daha motifsel bir yapıdadır. Figür minör modlardan doryen modunun altılısından oluşmaktadır. 569. ölçüde çıkıcı bir sentetik dizi kullanılmakta ve Do doryen altılısına yabancı sesler içermektedir. I, II ve VI. dereceleri kromatize etmektedir . Bu figür için de Kamran İnce *"O da Viyanalılar daha bir Viyanalılar. Onlar yavaş yavaş take over yapıyorlar yani ele geçiriyorlar olayı"* demiştir (Şekil 155).

Şekil 155



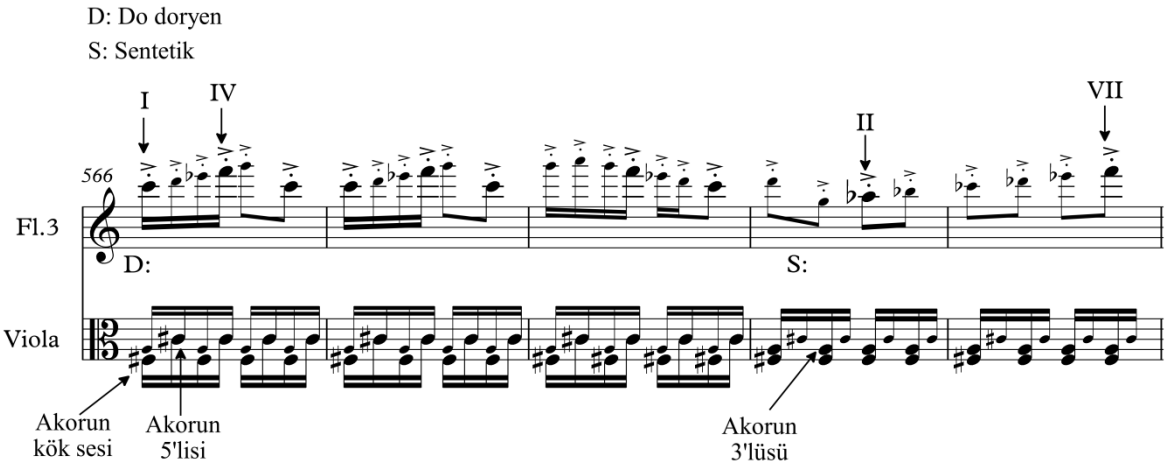

Burada da figür, üç farklı birim zamanlarda duyurularak senkron dışı bir yapı oluşturulmuştur (Şekil 156)

Şekil 156



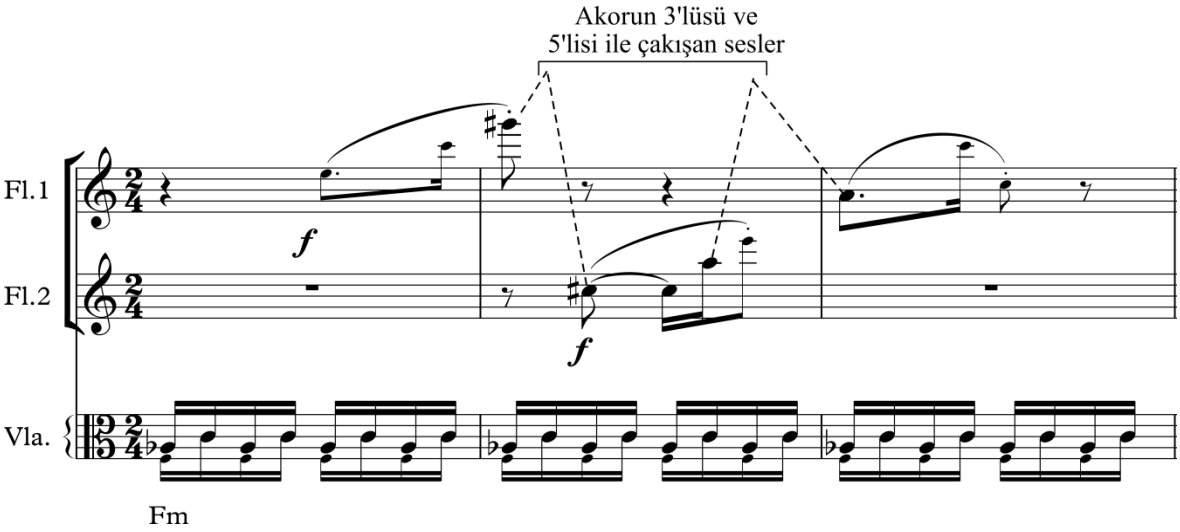

Eşlikteki Fa diyez minör ile Do doryen arasındaki eksik beşli triton aralığının yaratığı bir gerilimden söz edebiliriz. Dizinin I. ve IV. dereceleri ile akorun kök ve beşlisinin disonans ses çakışmaları oluşturduğunu, sentetik dizi tarafında ise II. derece ile akorun üçlüsünün ve Do doryende IV. derece olan Fa notası sentetik dizide VII. derece olup akorun kök sesi ile disonans çakışma yaratmaktadır (Şekil 157).

Şekil 157
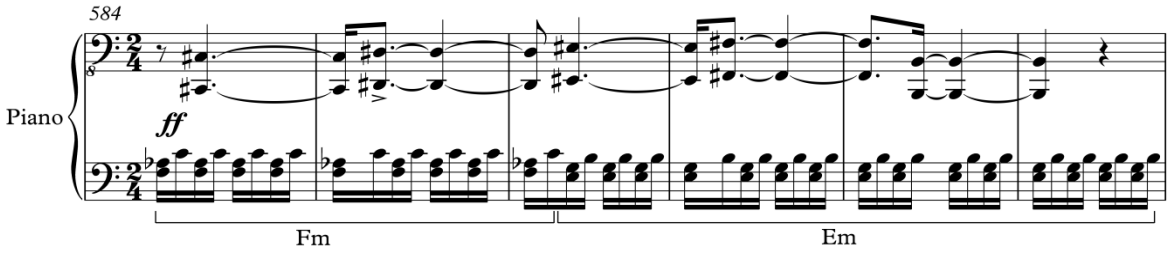



578. ölçüde eşlik akoru tekrar değişmekte ve öncesindeki gibi küçük ikili aşağıya transpoze olarak Fa minör akoruna gelmiştir. 580. ölçüde kalın perdelerdeki bas figür öncesinde gelen geniş aralıklı arpej tekrar duyulmaktadır. Burada arpejdeki bazı sesler akorun 3'lüsü ve 5'lisi ile disonans çakışma yaratmaktadır (Şekil 158).

Şekil 158
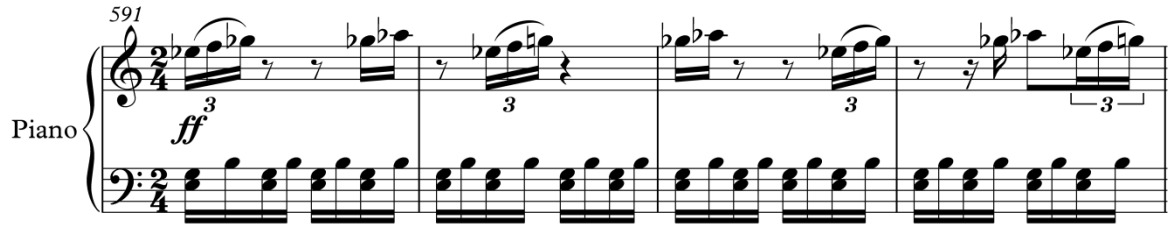


584. ölçüde bas perdedeki figür tekrar Do diyez perdesinde başlayarak duyulmaktadır. 586. ölçüde eşlikteki akor tekrar küçük ikili pes perdeye transpoze olarak Mi minöre inmiştir ve akorun 5'lisi olan Si perdesinde figür bitmiştir (Şekil 159).

Şekil 159




591. ölçüde yeni bir figür daha karşımıza çıkmaktadır. Figür eşlikteki Mi minör akoruna disonans oluşturacak perdelerden oluşmaktadır (Şekil 160).

Şekil 160

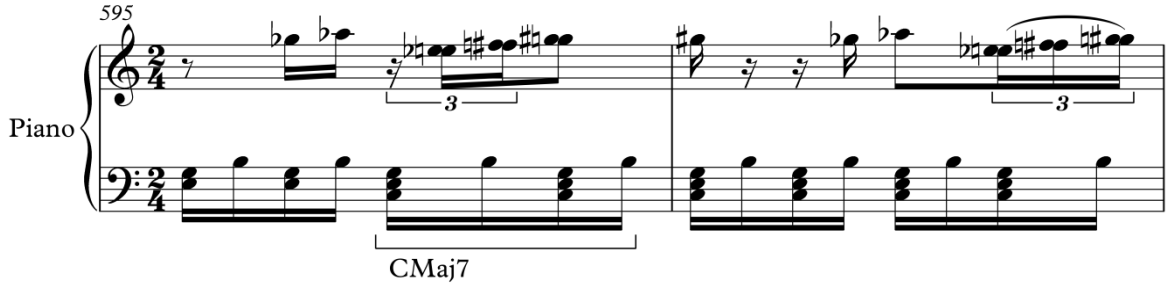



Burada da Kamran İnce'nin eserin genelinde yaptığı kulakta oluşacak bir ton hissini, özellikle figürlerde kullandığı yabancı sesler ile perdelediğini söyleyebiliriz.

595. ölçüde eşlikteki Mi minör akorunun bas sesine Do notası eklenerek akor Do majör büyük yedi olmuştur. Figür aynı perdelerde duyurulurken figür ile eşzamanlı olarak ikinci bir katmanda figürdeki notaların farklı değiştiriciler ile küçük ikili aralıklar
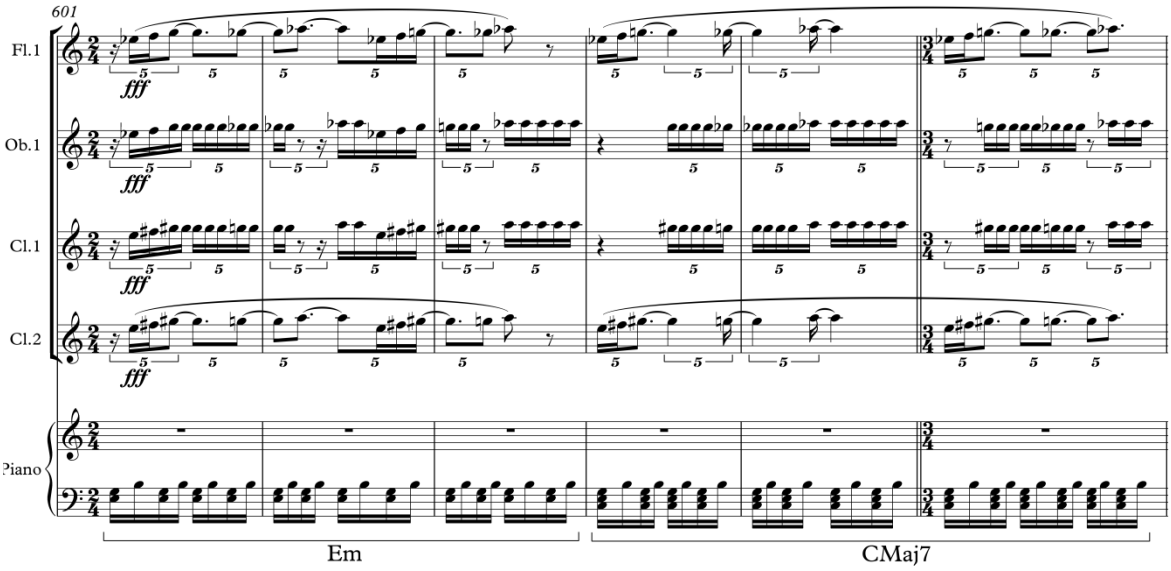
oluşturulacak şekilde disonans ses çakışmaları ile duyurulduğu piyano indirgemesinde görülebilir (Şekil 161).

Şekil 161




601. ölçüden itibaren *fff* dinamikte gelen figür, uzayan seslerin yanında farklı nota değerlerinde kurgulanmış birim zamanların zıtlık oluşturularak getirildiğini ve tınısal bir doku yaratıldığını söyleyebiliriz. Burada ki figür için Kamran İnce Osmanlıların son bir itmesi olarak ifade etmiştir (Şekil 162).

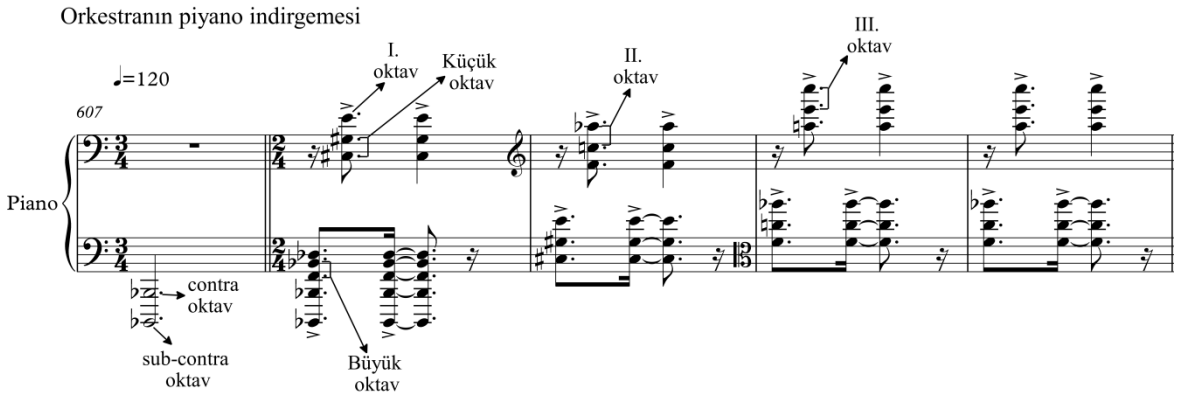
Şekil 162



“II. kesitte kullanılan eşlikteki akorlara baktığımızda, Mi- Sol diyez majör üçlü aralığındaki tüm perdelerin üstüne minör akorlar kurulmuş ve Sol diyez minörden kromatik olarak sırayla Mi minöre kadar inilmiştir.

607. ölçüden itibaren bölümde akor bloklarından oluşan üçüncü bir kesit karşımıza çıkar. Bu kesitte akor bloklarında bas perdelerden tiz perdelere doğru kademesel olarak bir ilerleyiş söz konusudur. Sub-contra oktavdan III. oktav aralığına geniş bir hacim yaratılmıştır (Şekil 163).

Şekil 163

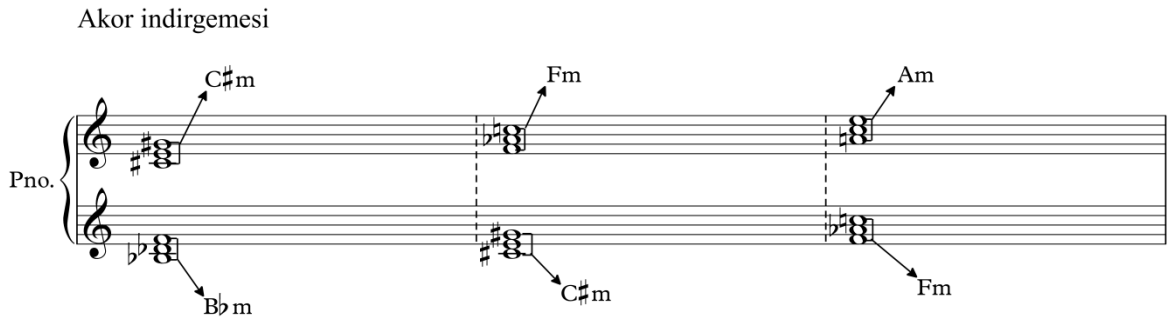



Kamran İnce bu kesit için şöyle demiştir:

“Burası tam birbirine girdi artık...ve tabii bakarsan iki tane birbirine girmiş 3’lü 3-5 akorlar var. İşte Viyanalılar işi bitiriyor”.

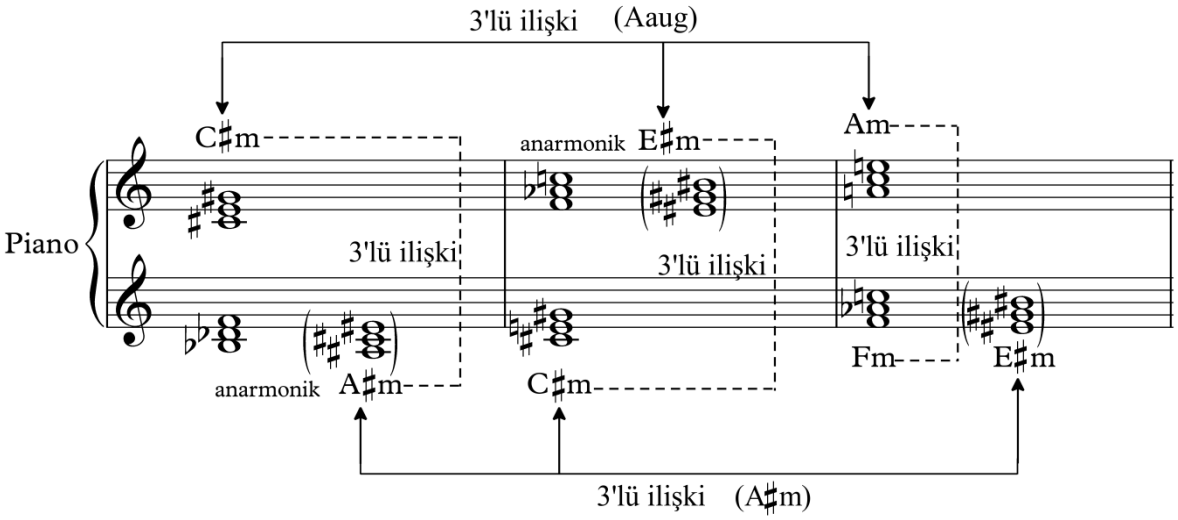
Bu akorların kurgulanışına baktığımızda Kamran İnce’nin polikordal yapılar kullandığını görebiliriz (Şekil 164).

Şekil 164



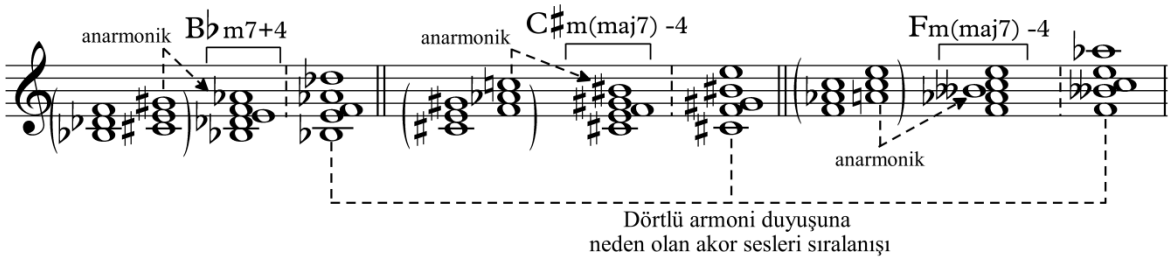

Akorlarda, ilk ölçü aralığındaki Si bemol minörü anarmoniği La diyez minör olarak düşündüğümüzde polikordal yapıyı oluşturan iki akor arasında üçlü aralık ikişkisini görebiliriz. İkinci ölçü aralığındaki Fa minörü de anarmoniği Mi diyez minör olarak düşündüğümüzde polikordu oluşturan Do diyez minör ile üçlü aralık ilişkisini görebiliriz. Üçüncü ölçü aralığındaki Fa minör ile La minör arasında da aynı üçlü ilişki mevcuttur. Dikey açıdan baktığımız üçlü ilişkileri aynı şekilde yatay açıdan bakarak da görebiliriz. Yatay baktığımızda üst partideki akorların kök seslerinden La augmented ve alt partide de La diyez minör akorlarının oluştuğunu söyleyebiliriz (Şekil 165).

Şekil 165
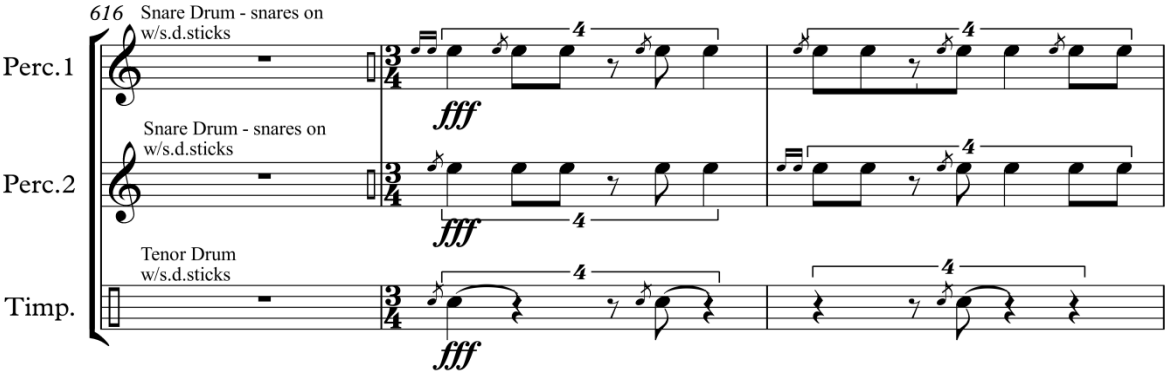


Bu akorları ekli akor (*added chord*) olarak baktığımızda, minör 7'li akorlara eklenmiş artık ve eksik dörtlü sesler vardır. Eklenen seslerin akorların beşlilerinde ve üçlülerinde disonans tınılar yarattığını ve üçlü aralıklar ile oluşturulmuş akorlarda eklenen dörtlülerin aynı zamanda kulakta dörtlü armoni hissini de yarattığını söyleyebiliriz (Şekil 166).

**Şekil 166**
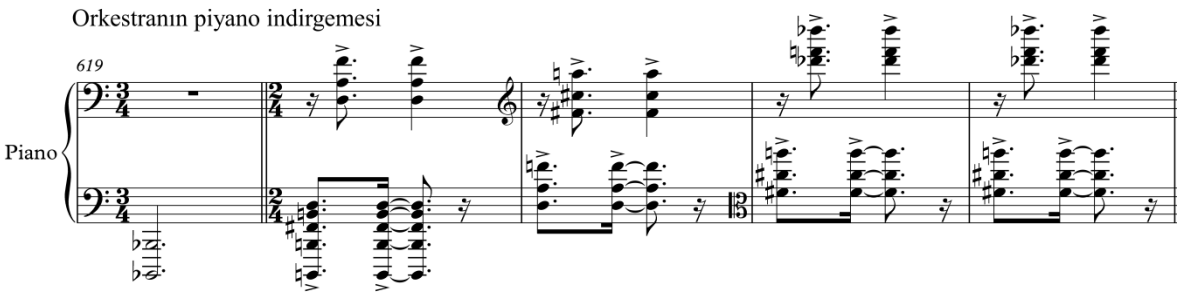



617. ölçüde akor blokları arasına getirilerek bir çeşit köprü görevi gören vurmalı çalgılar gurubunun dörtlük notaya dörtlemeler ile gruplandırılmış askeri ritmik yapının devam ettiğini görebiliriz (Şekil 167).

**Şekil 167**



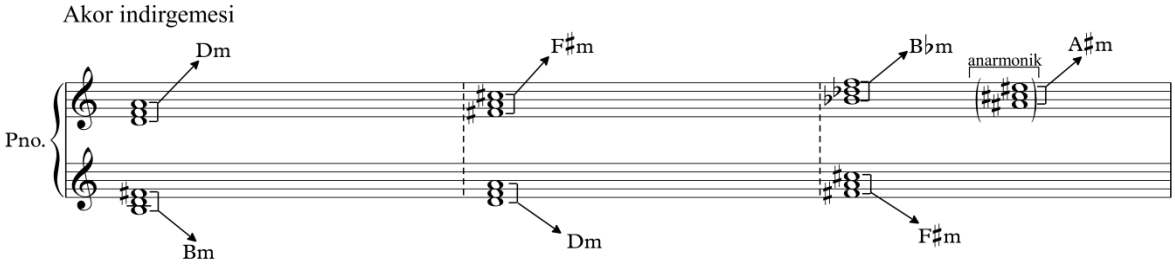

619. ölçüde bloklarının üçüncü duyuruluşunda kullanılan akorlar küçük ikili tiz perdeye transpoze edilerek duyurulmaktadır (Şekil 168).

Şekil 168




Kamran İnce'nin kromatik akor yürüyüşlerini bölümün bu kesitindeki akor bloklarında da uyguladığını ve üçlü aralık ilişkilerini sürdürdüğünü görebiliriz (Şekil 169).

Şekil 169




Kamran İnce röportajında kullandığı akor bloklarını iki akorun aynı yerde olması olarak tanımlamaktadır. Ortak sesleri de olsa bir ekli akor olarak düşünmediğini iki akor olarak düşündüğünü ifade etmiştir.

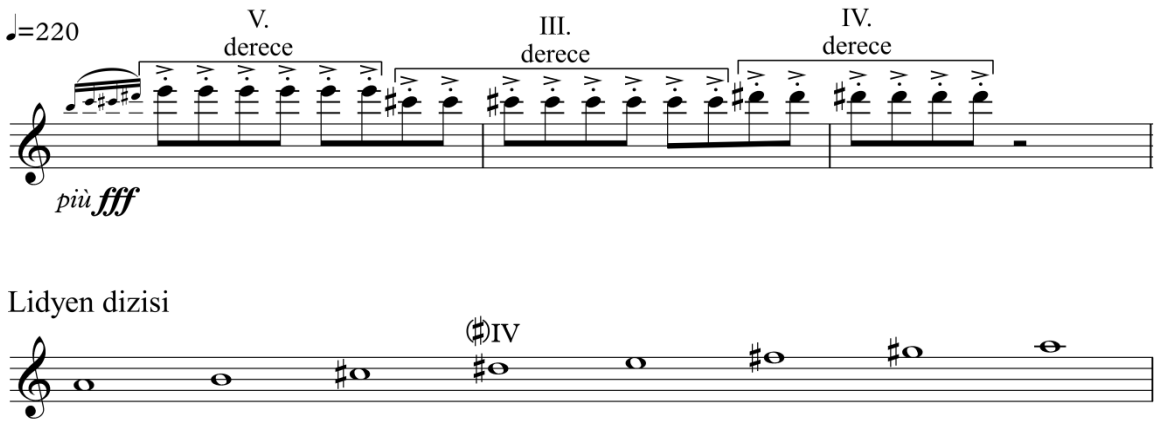
Önceki kesitlerde de karşımıza çıkan bu akor yapıları Kamran İnce'nin ifade ettiği şekilde iki farklı akor olarak ele alınmıştır. Bu kesitteki yapı ise her yönü ile hem polikordal hem ekli hem de iki farklı akor olarak analiz edilmiştir.

### 4.9. VII. Bölüm Analizi: Victorious City "Muzaffer Şehir" (4. bölüm C)

> *Ziller yok, yüksek gürültülü sesler, galip gelen Lydian "Polonyalı" haykırışları düşen "Teuton" basına alternatif oluşturur, düşman defedilirken, "talan edilmiş kamplarını geride bırakarak*[46]*"*

Bölüm dörtlüğe 220 tempoda ve 2/4'lük tartımdadır. Majör dizinin dördüncü derecesinin tizleştirilmesi ile oluşan Lidyen dizisinin kullanıldığı bu bölümde, ilk figür V,III ve dizinin karakteristik perdesi olan tizleştirilmiş IV. derecelerden oluşur. Figür, *piû fff* dinamikte ve onaltılık nota değerindeki vurgu *(appoggiatura)* notaları ile güçlü bir şekilde getirilir (Şekil 170).
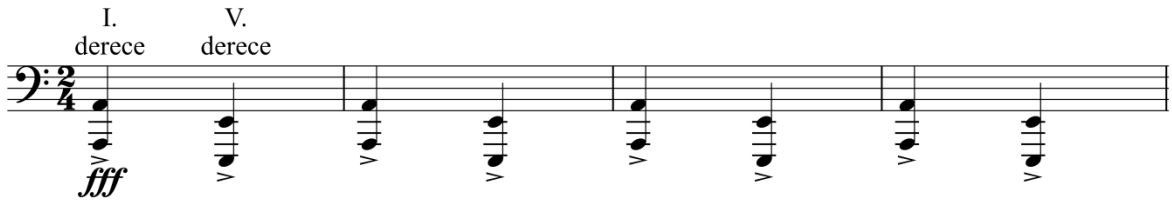
**Şekil 170**




649. ölçü ile birlikte bas partilerde ritmik bir yapı karşımıza çıkar. Lidyen dizisinin I ve V. derecelerinden oluşmuştur (Şekil 171).

[46] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2-3, Naxos, DDD 8.557588. (2005)

**Şekil 171**

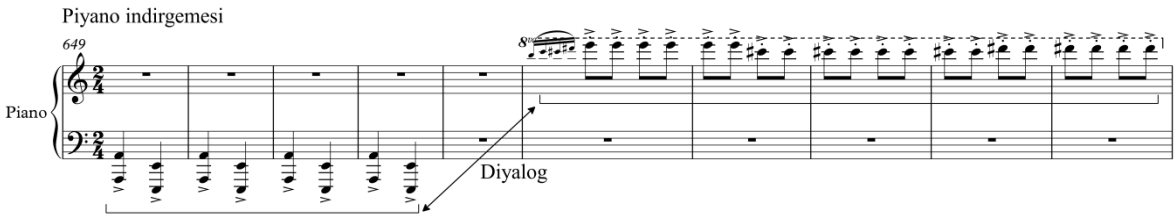



Kamran İnce'nin burası için birinci görüşmede yaptığı açıklama:

"(...) artık tamam (...) la-mi-la-mi. İşte 5-1 5-1[47] bitti olay, olay bitti, yaptılar halettiler işi yani. Burada artık zafer çığlıkları atmaya başladılar".

Önceki bölümlerde olduğu gibi burada da bastaki ritmik hareket ile tiz perdelerdeki figür arasında bir çeşit diyalogdan bahsedebiliriz (Şekil 172).

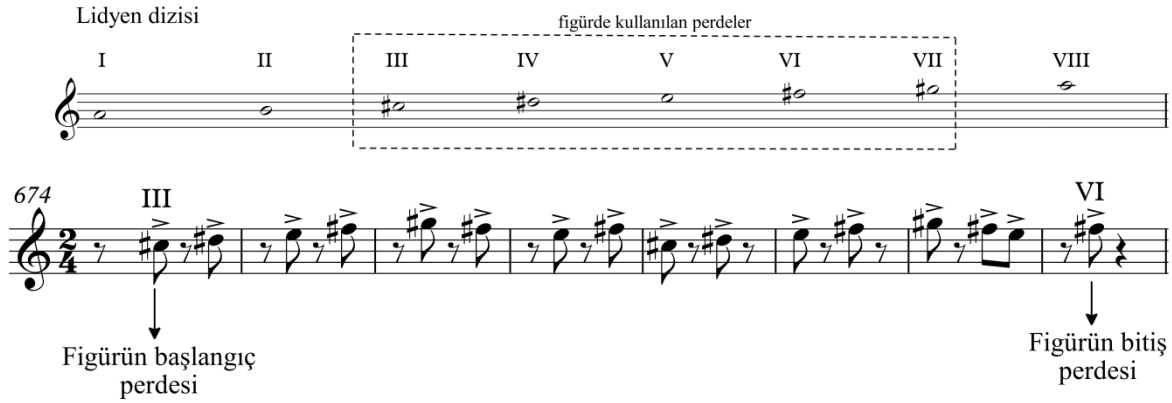
**Şekil 172**




674. ölçüden itibaren II. ve ana figür kendini duyurur. Lidyen dizisinin diğer perdelerinin de dâhil olduğu figür dizinin üçüncü derecesinde başlar ve altıncı derecesinde biter. Burada Kamran İnce'nin akorlarda kurguladığı üçlü aralık ilişkilerini figürde de kullandığını, figürün başlangıç ve bitiş perdelerinin dizinin birinci derecesi ile üçlü ilişkiler barındırdığını söyleyebiliriz (Şekil 173).

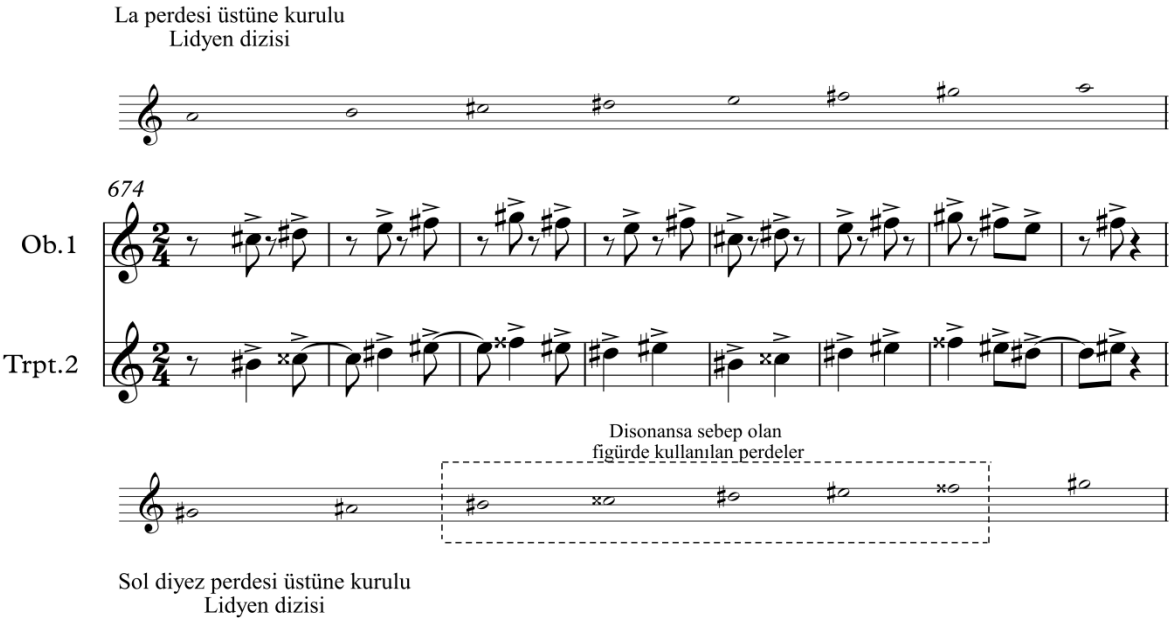
[47] Üç-beş tonal ilişkilerinin ve aralıklarının Viyanalıları simgelemesi.

## Şekil 173



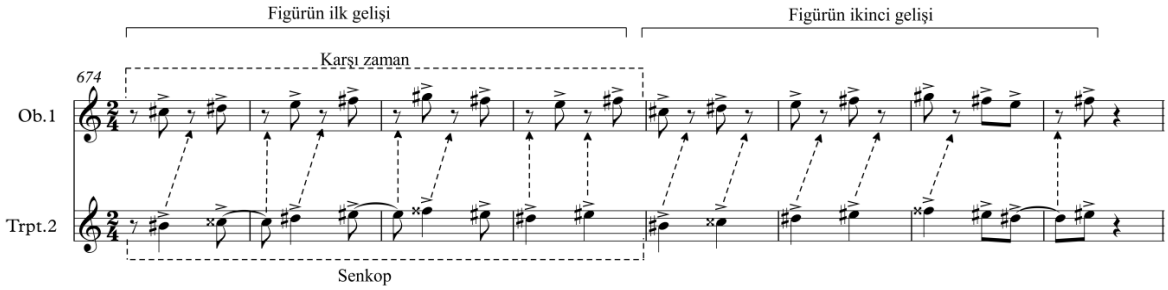

Kamran İnce'nin eserin genelinde yaptığı figürleri küçük ikili aşağıdan transpozeli perdeler ile eş zamanlı duyurarak yarattığı disonans tınılar ve sonucunda kullanılan tonal ve modal materyallerin perdelenmesi buradaki figürün bütün perdelerinde de uygulanmaktadır. La perdesi üzerine kurulu Lidyen dizisinden oluşan figür, küçük ikili disonans aralık oluşturulacak şekilde Sol diyez perdesi üzerine kurulu Lidyen dizisinin perdeleri kullanılarak duyurulmuştur (Şekil 174).

## Şekil 174



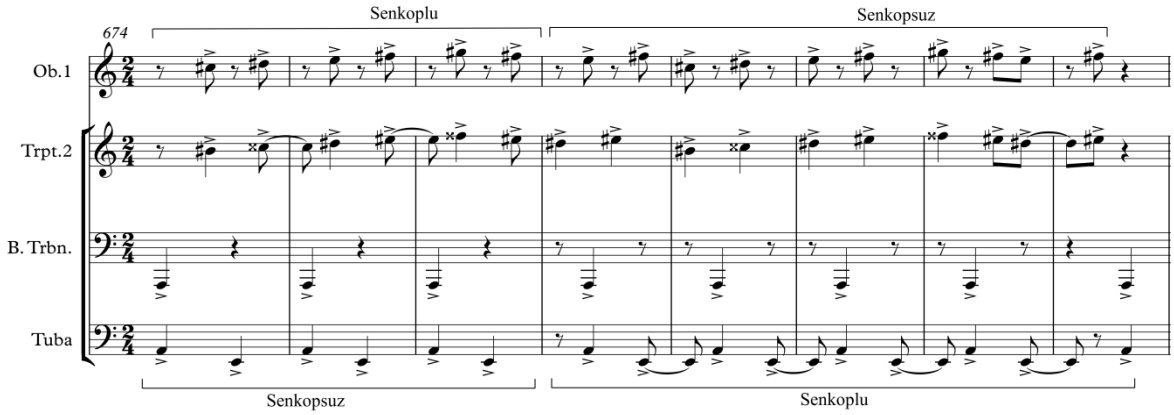
Küçük ikili aralıkların oluşturduğu ses çakışmalarının yanı sıra ana figürün karşı zamandaki gelişine, disonans yaratan ikinci transpozeli figür senkoplu bir yapıda gelmiştir. Ana figürün sustuğu sekizlik eslerde ikinci transpozeli figür kendini duyurarak küçük ikili perde hareketlerinin daha net duyurulmasına ve önceki bölümlerde olduğu gibi bu bölümdeki figürde de senkron dışı bir duyuşa neden olmuştur. Figürün ikinci gelişi karşı zaman ve senkoplu bir yapı içermez ama dörtlüğe karşı sekizlik notaların gelişi senkron dışı duyum gibi etki bırakmaktadır (Şekil 175).

**Şekil 175**
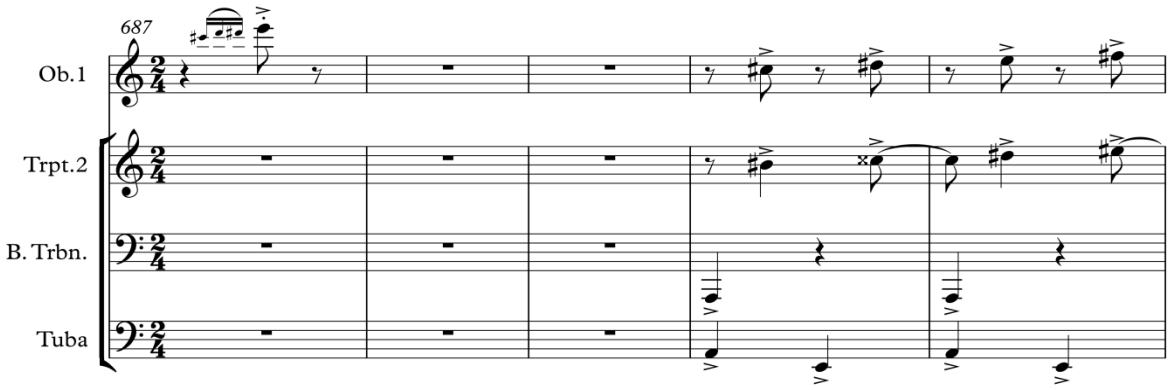



Eşlikteki ritmik bas figür Lidyen dizisinin birinci La perdesi ile beşinci Mi perdesini duyurmaya devem etmektedir. Tiz perdedeki figürün senkoplu yapısına bastaki ritmik figür senkopsuz bir şekilde gelir. Figürün senkopsuz geldiği bölümde ise bastaki ritmik yapı senkoplu bir şekilde gelmektedir. Bu şekilde başlangıçta köşeli diyebileceğimiz ritmik figür sonrasında oluşan senkoplu yapı ile yumuşamış ve köşeliliğini yok etmiştir (Şekil 176).

**Şekil 176**



687.ölçüde onaltılık appoggiatura notaları ile kromatik sıralanışla dizinin beşinci derecesi olan Mi perdesi vurgulanır ve 390. ölçüde ana figürün başlangıç kesiti duyurularak bölüm biter (Şekil 177).

**Şekil 177**
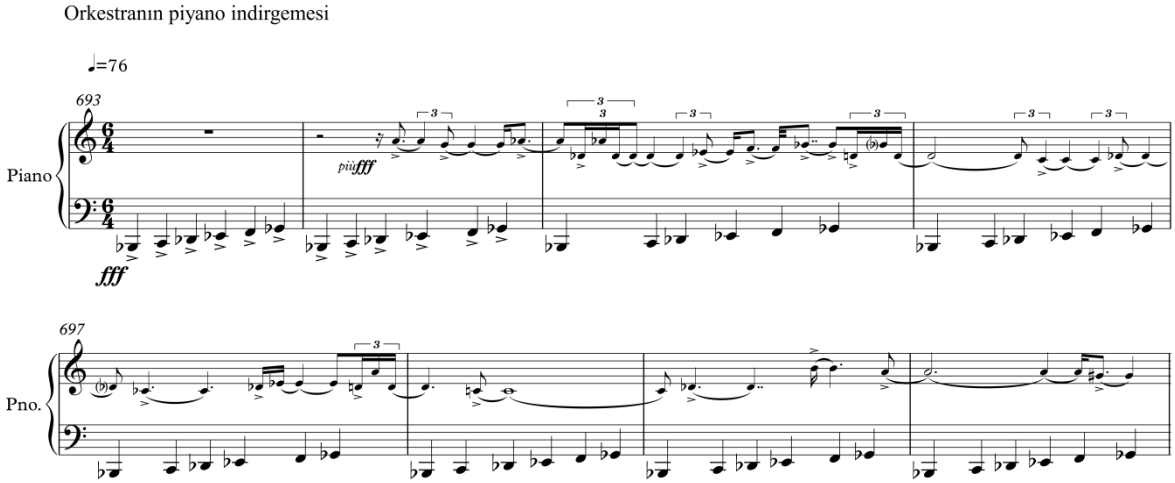


## 2.10. VIII. Bölüm Analizi: The Great Retreat "Büyük Geri Çekilme" (Final)

> *Danube – Balkanları yolundaki adamları haklayan şey "Konstantinapol'e geri dönüş olarak hissedilmiş olmalı" ve kış*[48].

Tempo dörtlüğe 76'ya düşmüş ve 6/4'lük tartımda eşlik kısmında, eserin genel karakteristik figür yapısı olan çıkıcı dizisel figür *fff* dinamikte tekrar karşımıza çıkmıştır. Çıkıcı dizisel figür eserin birinci bölümünün adı olan uzun yürüyüşün müzikal bir ifadesi olduğu gibi bu bölümün adı olan geri dönüşün ifadesi olarak da kullanıldığını görebiliriz (Şekil 178).

**Şekil 178**



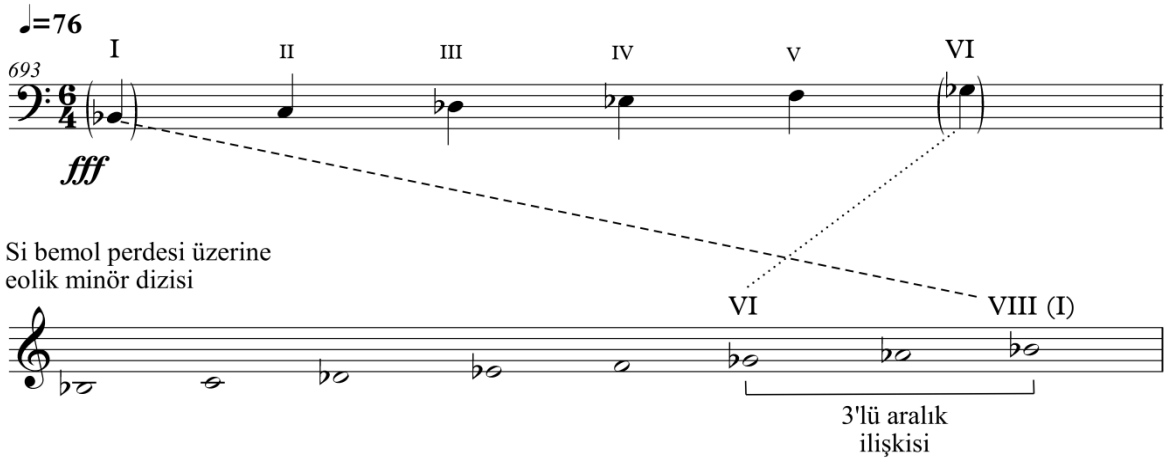

Kamran İnce, bölümün bu kesiti için *"artık uzun geri dönüş, belki onun ağıtımsı bir melodisi"* demiştir.

Dizisel yapının dörtlük notalar ile 6/4'lük tartımda getirilmesi, kullanılan dizinin altı derecesini içermesini sağlamıştır. Kullanılan dizi Si bemol eolik minör dizisidir.

[48] Ince, K. Symphony No.3 'Siege of Vienna', CD Kitapçığı, S. 2-3, Naxos, DDD 8.557588. (2005)

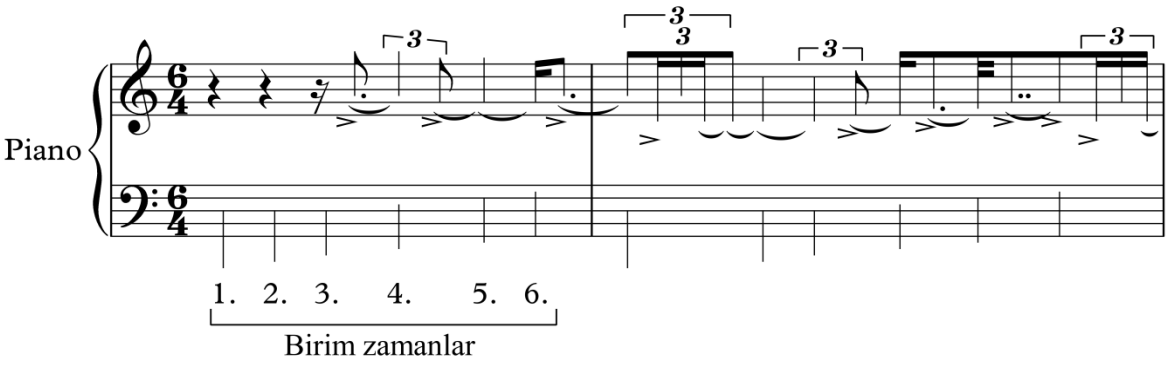
Dizinin Si bemolde başlayıp Sol bemolde bitmesi ve hareketin sürekli tekrarı bu iki perdede bir vurgu yaratmaktadır. Si bemol ve Sol bemol perdelerinin ilişkisine baktığımızda Kamran İnce'nin üçlü aralık ilişkisini tekrar oluşturduğunu görebiliriz (Şekil 179).

**Şekil 179**
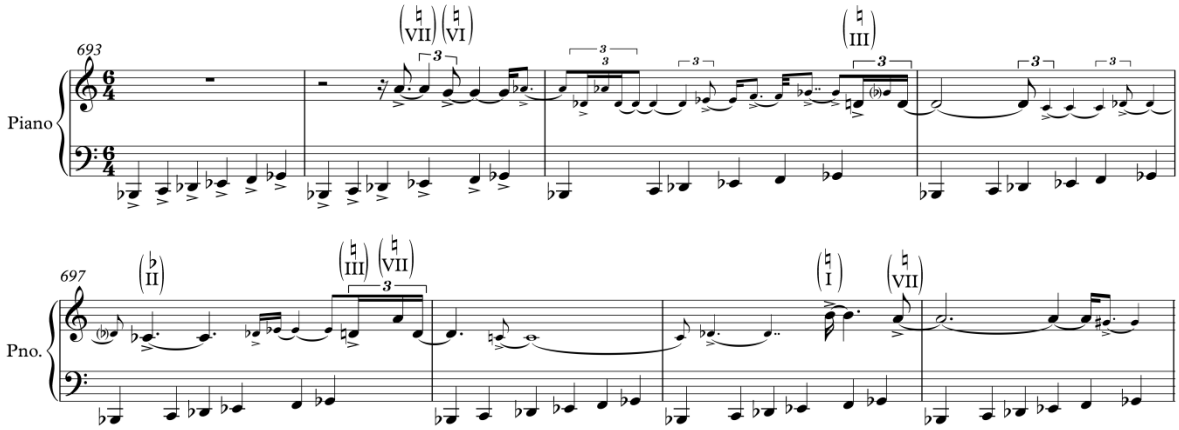



Eşlikteki dizisel figürün birim zamanlarının net bir şekilde duyurularak oluşturulmuş köşeli bir yapısı vardır. Tiz perdedeki figürde ise, güçlü ve zayıf zamanların iç içe geçirilerek farklı nota değerlerinden oluşturulmuş karmaşık senkoplu bir yapı söz konusudur. Bu iki yapı, ritmik bir kontrast birim zaman örgütlenmesi yaratmakta ve köşeli yapıyı yok etmektedir (Şekil 180).

**Şekil 180**



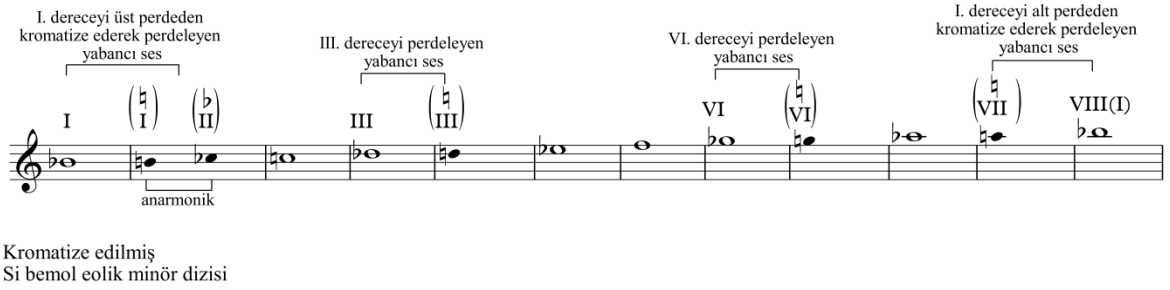
Eşlikteki çıkıcı figürün tonu olan Si bemol eolik minörü baz aldığımızda, tiz perdedeki figürde diziye yabancı sesler kullanılarak disonans tınılar yaratıldığını söyleyebiliriz. Diziye yabancı sesler büyük nota başları ile gösterilmektedir (Şekil 181).

**Şekil 181**
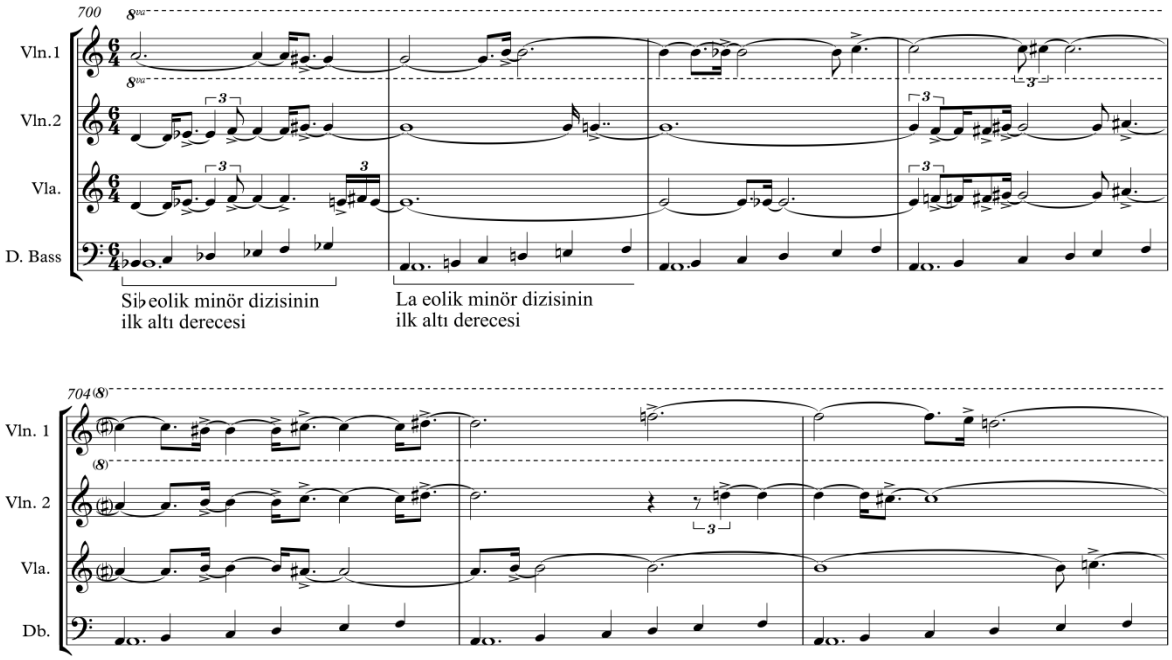



Dizide kullanılan yabancı seslerin dereceler bazında incelediğimizde Kamran İnce'nin özellikle önem verdiği dereceler olan I,III ve VI. derecelerde yabancı sesler kullanarak tonal dizideki bu sesleri kromatize ederek perdelediğini görebiliriz. Ortaya koyduğu üçlü aralık ilişkilerindeki perdeler üstünden disonans renkler yarattığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda diziye yabancı seslerin, diyatonik diziyi kromatik dizi haline getirdiğini görebiliriz (Şekil 182).

**Şekil 182**
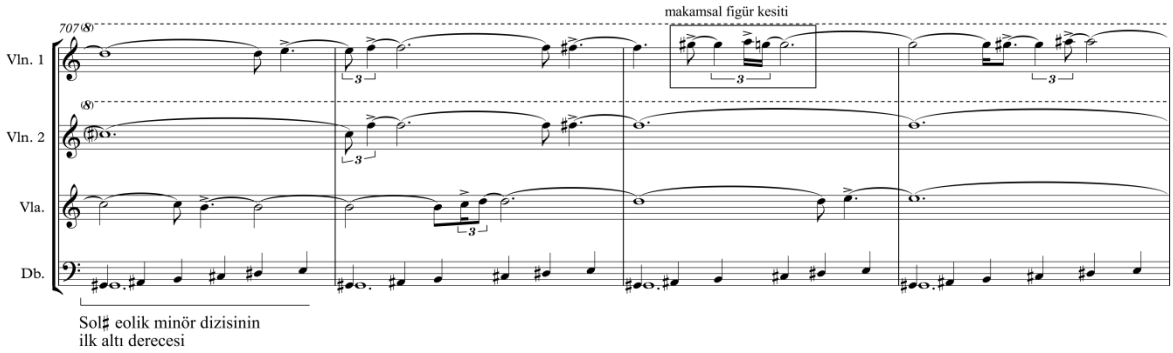


701. ölçüden itibaren Kamran İnce'nin önceki bölümlerde de eşlik akorlarında yaptığı küçük ikili aşağı perdeye transpozeyi bu bölümde, eşlikteki dizisel kesitte görmekteyiz. Si bemol eolik minör dizisinin ilk altı derecesini, La eolik minör dizisinin ilk altı derecesine aktarmıştır. Tiz perdedeki figür ise II. bölümün makamsal kesitindeki figüre dönüşmektedir. Fakat bu dönüşüm makamsal figürü, bölümdeki ton merkezleri içinde perdelemektedir ve makamsal bir duyuş hissedilmemektedir. Makamsal perdeler, ilerleyen ölçülerde belli vurgularda sadece kendini duyuracağı bir yapıda gelmektedir. II. bölümün makamsal kesitindeki analizde, figürün katmanlar arası taklitli getirilişi olarak ifade ettiğimiz yapıyı, Kamran İnce'nin V. bölüm için söylemiş olduğu senkron dışı bir yapı olarak da düşünülebilir (Şekil 183).

**Şekil 183**



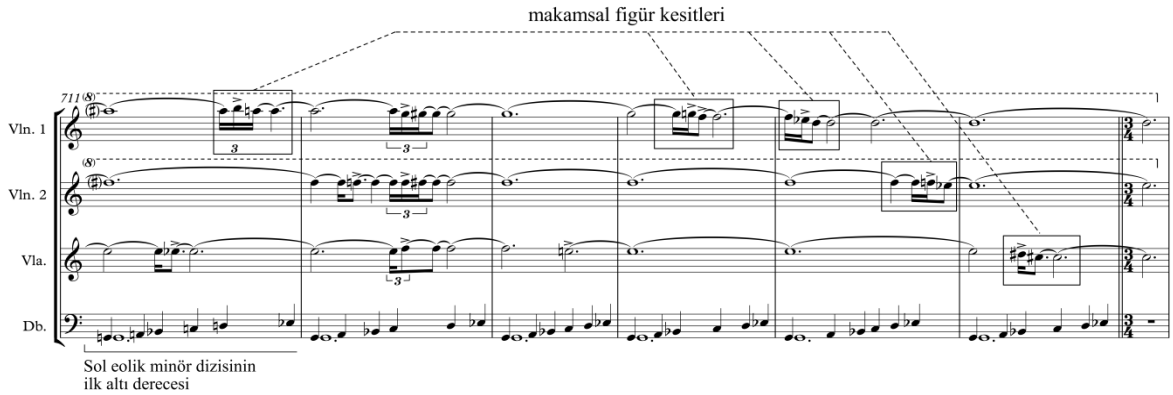

707. ölçüde eşlikteki dizisel kesit tekrar küçük ikili aşağı perdeye transpoze edilerek La eolik minör ilk altı derecesinden Sol diyez eolik minör ilk altı derecesine aktarılmıştır. 709. ölçüde makamsal duyuşa neden olan II. bölümdeki figürün ritmik karakterini görebiliriz (Şekil 184).

## Şekil 184



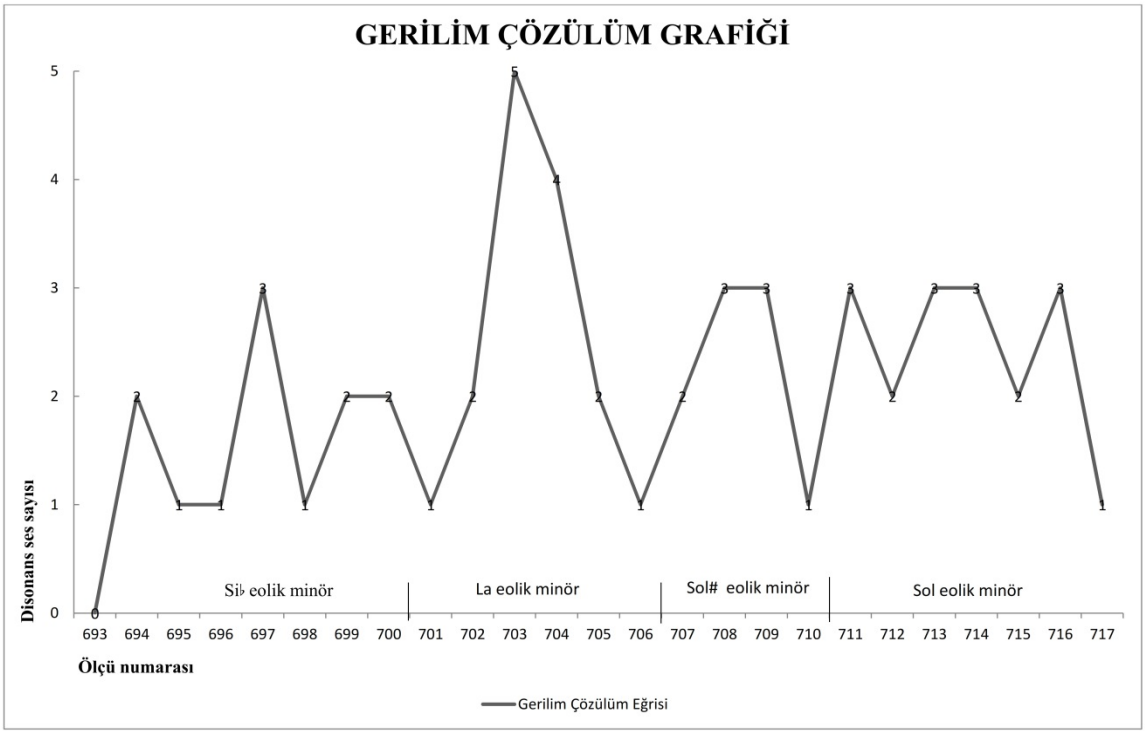

711. ölçüde eşlikteki dizisel figür Sol diyez eolik minörün ilk altı derecesinden son kez küçük ikili aşağı perdesi olan Sol eolik minörün ilk altı derecesine transpoze olmuştur. Kutular içerisindeki kesitler II. bölümün makamsal figürden yapılar içermektedir. Bu yapılar hem ritmik karakteri hem de makamsal perdeleri anımsatan kesitlerdir fakat ilk makamsal kesite oranla daha bir makam etkisi örtülmüştür (Şekil 185).

## Şekil 185




8. bölümün ilk kesitinde, eşlikteki dizisel kesitin tonları baz alınarak figürdeki perdelerde kullanılan yabancı seslerin sayısal tespiti ile gerilim çözülüm ilişkisi ortaya konmuştur. Ortaya çıkan gerilim çözülüm eğrisinde en yüksek disonans ses sayısının La eolik minör alanında olduğunu görebiliriz (Tablo 8).
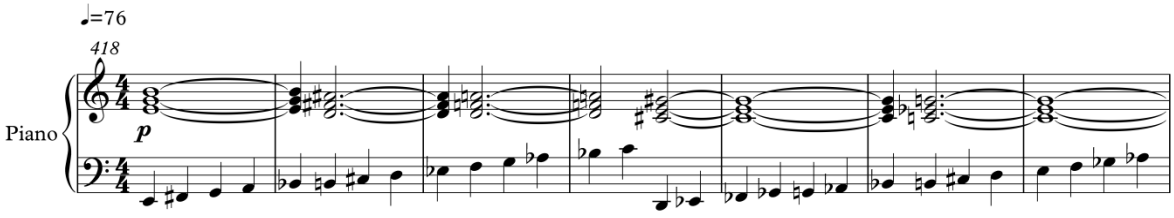
## Tablo 8




718. ölçüden itibaren dörtlüğe 76 tempo devam etmektedir ve tartım 4/4'lük olmuştur. Eserin birinci bölümü olduğu gibi tekrar gelmiştir. Fakat daha az bir yoğunlukta gelmiştir. Kamran İnce burası için: "*her şey biraz daha basitleşiyor artık, yoruluyorsun çok, yani sonucun ne olduğunu biliyorsun. Burada üzülüyorsun ama kabullenmeye başlıyorsun"* demiştir.

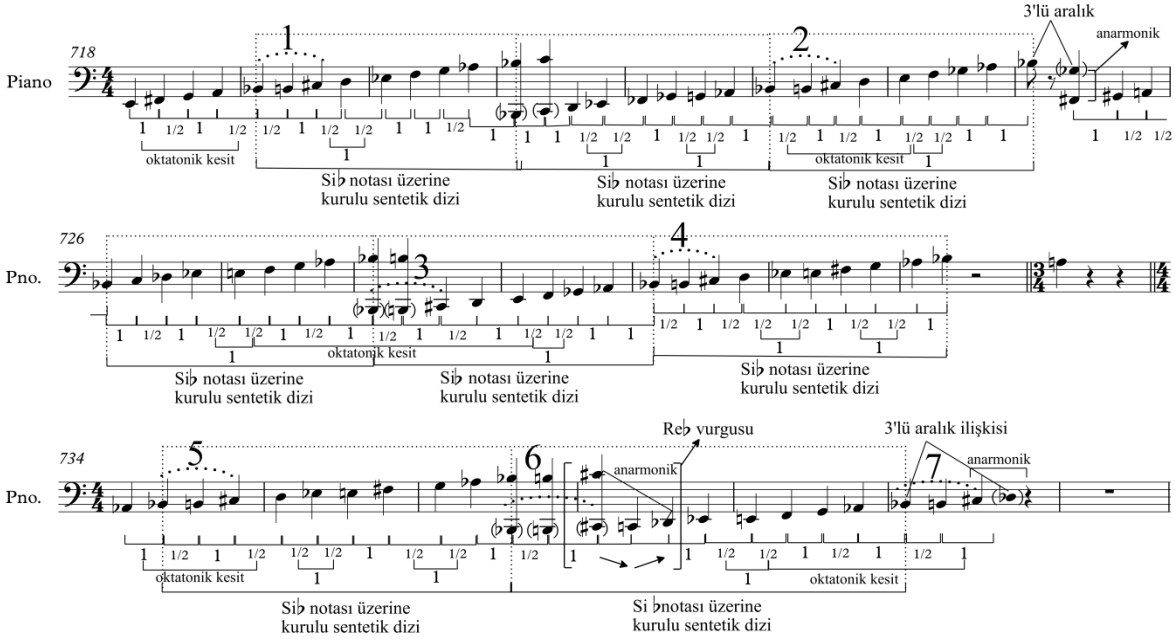
Çıkıcı dizisel figüre karşı ters harekette akorsal inici figürü görebiliriz (Şekil 186).

## Şekil 186
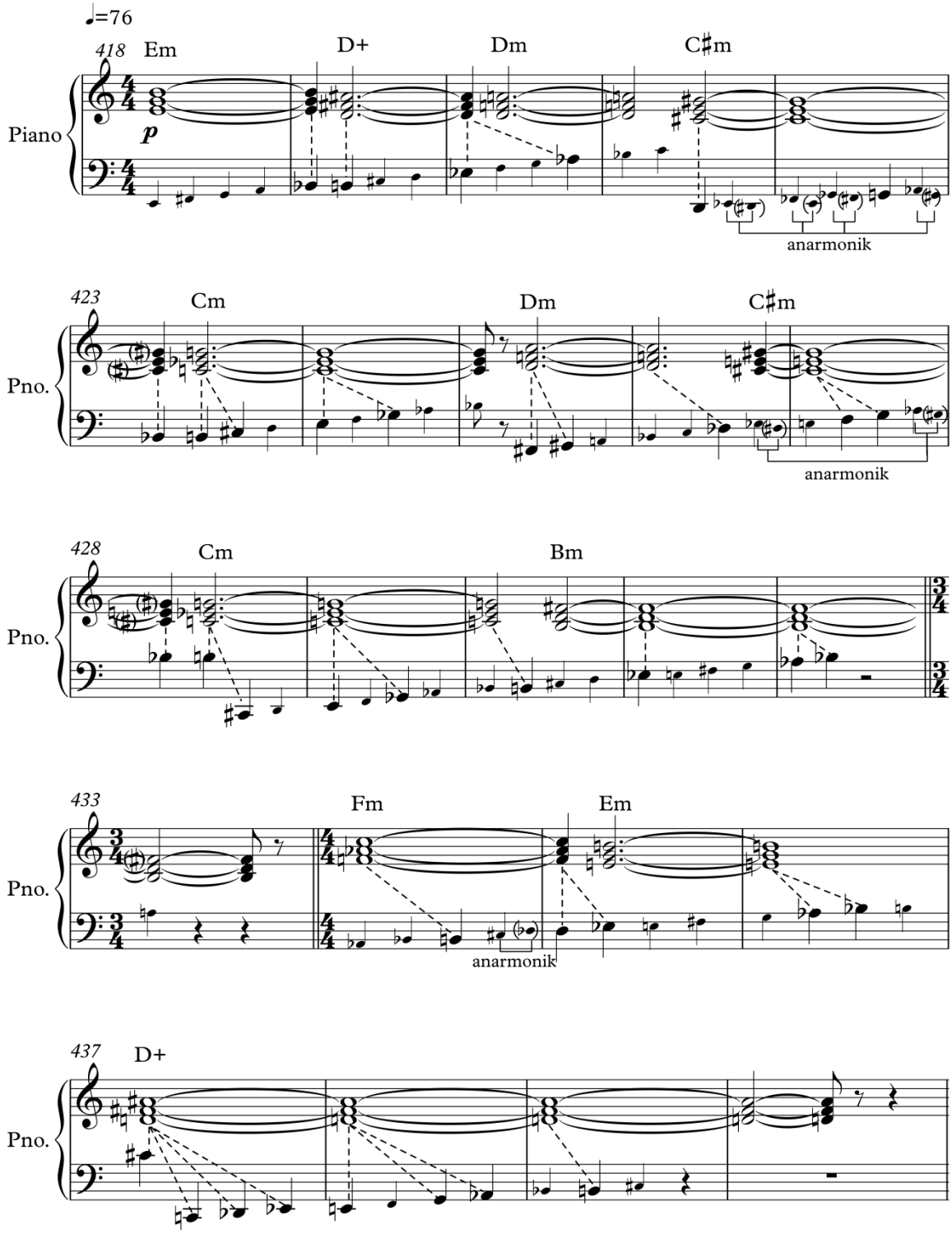


Kamran İnce'nin bu kesitte de sentetik diziler ve oktatonik kesitler kullandığını söyleyebiliriz. En fazla kullanılan çekirdek yapı Si bemol-Si natural ve Do diyez üçlüsüdür. Tam yedi kez tekrarlanmıştır. Bu üç nota arasındaki aralık sıralanışı olan yarım ses ve tam ses ön plandadır. Sadece 726. ölçüde aralıkların tam tersine dönüştürülerek oluşturulmuş Si bemol-Do-Re bemol üçlüsünü görüyoruz. Burada ön plana çıkartılan üç notanın oluşturduğu sınırlar çerçevesinde sentetik dizi sınırları belirlenmiştir. Bu kapsamda ön plana çıkartılan perdenin Si bemol olduğunu ve değişmeyen üç nota kalıbında ikinci ön planda olan notanın Re bemol olduğunu ve Si bemol, Re bemol notaları arasında yine üçlü aralık ilişkisini görebiliriz (Şekil 187).

**Şekil 187**



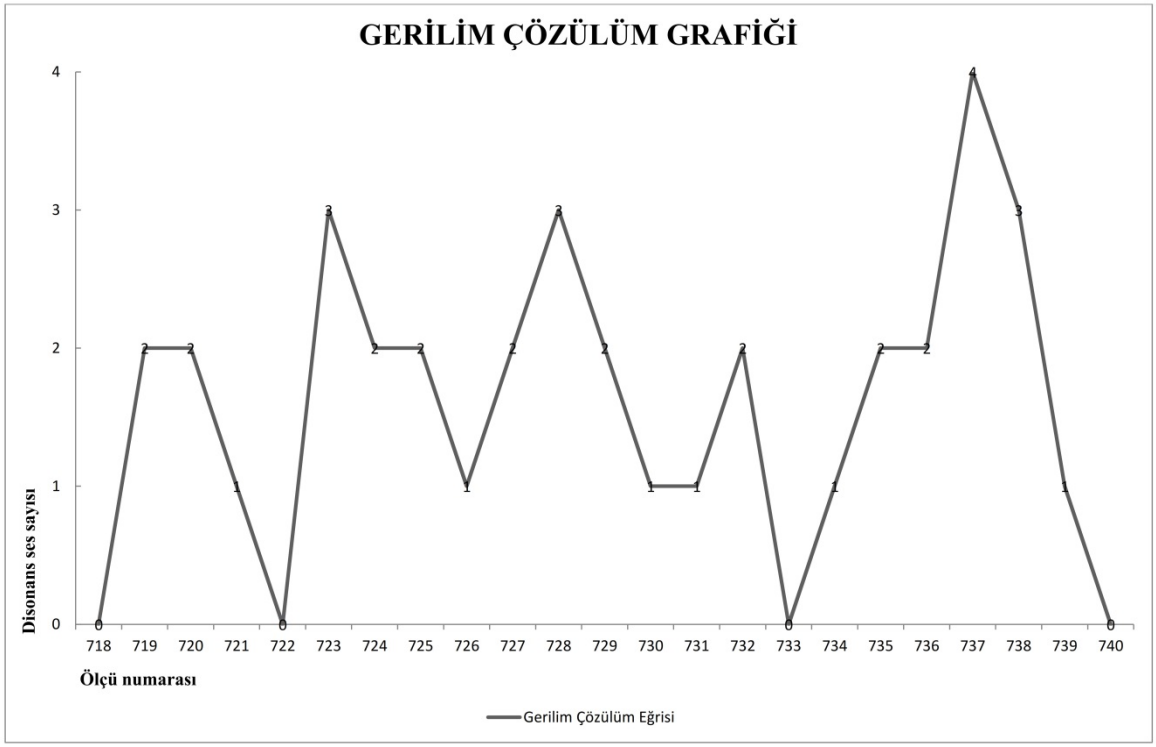

Kamran İnce'nin ilk bölümdeki gibi kullandığı sentetik dizilere karşı kontrast harekette olan inici figürde kullanılan akorlara baktığımızda, çoğunlukla minör akorlar olmak üzere, iki yerde augmented akor kullanılmıştır. Akorlar ile diziler arasındaki disonans sesler büyük nota başları ile gösterilmiştir (Şekil 188).

## Şekil 188


♩=76
418
Em
D+
Dm
C♯m
Piano
p
anarmonik
423
Cm
Dm
C♯m
Pno.
anarmonik
428
Cm
Bm
Pno.
433
Fm
Em
Pno.
anarmonik
437
D+
Pno.

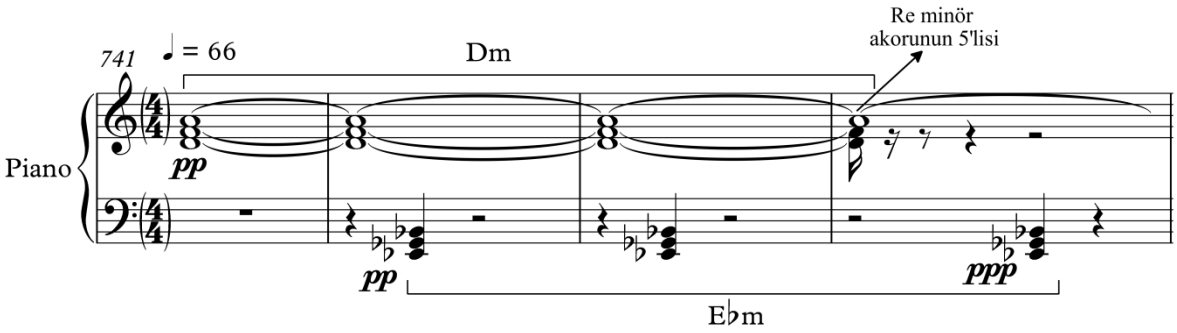
Disonans seslerin tespitinden sonra bu kesitteki gerilim çözülüm grafiğini tablo 9'de görebiliriz.

**Tablo 9**



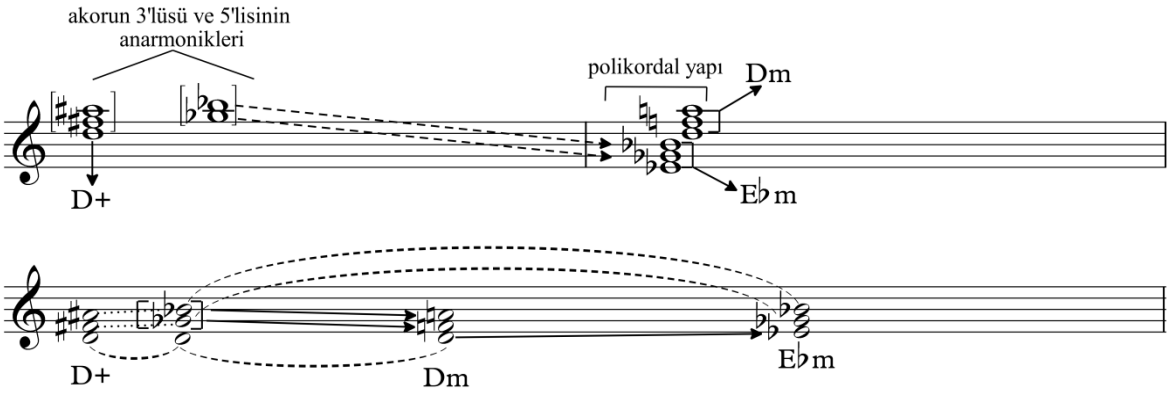

741. ölçüde dörtlüğe 66 tempoya bir düşüş olmakta ve tartım 4/4'lük devam etmektedir. Burada polikordal bir yapı söz konusudur. Re minör akoru tutan sesler ile devam ederken bas partide 742 ve 743. ölçülerde Mi bemol minör akoru, ikinci birim zamanlarda, dörtlük nota değerinde ve *pp* dinamikte kendini duyurur. Önceki sentetik dizilerin olduğu kesitte Si bemol perdesinin neden ön planda olduğunu bu bölümde anlamlandırabiliriz. Polikordu oluşturan ikinci akor olan Mi bemol minör akorunun 5'lisinin önceden duyurularak kulağımızı polikord akoruna hazırlıyor olarak düşünülebilir. Re minör ve Mi bemol minör akorları aynı anda duyurularak akorların kök sesleri, üçlüleri ve beşlileri arasında küçük ikili ses çakışmaları yaratılarak disonans bir yapı oluşturulmuştur. Son olarak 744. ölçüde Mi bemol minör akoru *ppp* dinamikte duyurulmakta ve üst partide ise Re minör akorunun kök sesi ve üçlüsü susturulup akorun beşlisi ola La notası duyurulmaktadır (Şekil 189).

**Şekil 189**



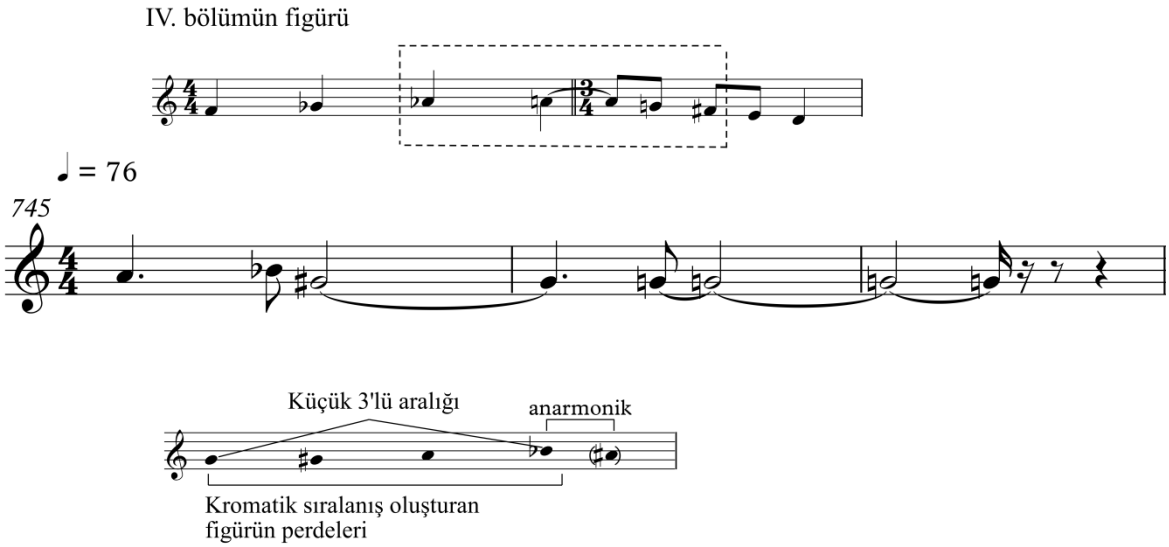

Kulağımızı buradaki polikor akoru olan Mi bemol minör akoruna hazırlayan ikinci yapı da önceki kesitin son akoru olan Re augmented akorudur. Re augmented akorunun üçlüsü olan Fa diyez ve beşlisi olan La diyez notalarının anarmonikleri, Sol bemol ve Si bemol notaları polikordal alandaki Mi bemol minör akorunun üçlüsünü ve beşlisini oluşturmaktadır. Bu iki sesin önceden Re augmented akoru içerisinde duyurularak kulağımızı yine bu bölümdeki polikorda hazırladığını söyleyebiliriz. Duyurulan bu iki ses polikordal yapıda aynen duyurularak kök sesin küçük ikili yukarı hareketi ile Mi bemol minör akorunu oluşturmakta, biryandan da Re augmented akorunun kök sesi sabit kalıp üçlüsü ve beşlisinin küçük ikili aşağıya hareketi ile Re minör akorunu duyurmaktadır (Şekil 190).

**Şekil 190**



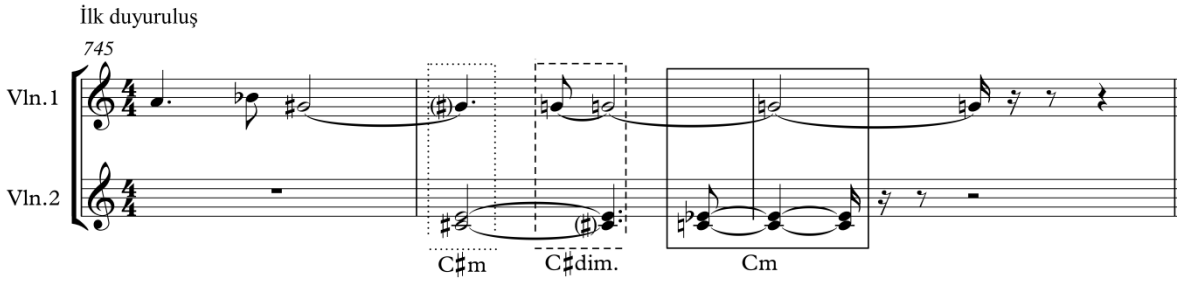
745. ölçüde eserin son figürsel yapısı karşımıza çıkar. Tempo dörtlüğe 76'ya yükseltilmiştir. Son figür, *"unutulmuş ruhlar"* adlı IV. bölümün ana figüründen bir kesittir. Figür çıkıcı ve inici bir karakterdedir. Sol-Si bemol küçük üçlü aralık genişliğinde olan figür önceki bölümlerdeki figürlerde olduğu gibi kullanılan aralığın içindeki bütün perdeleri içerir (Şekil 191).

**Şekil 191**



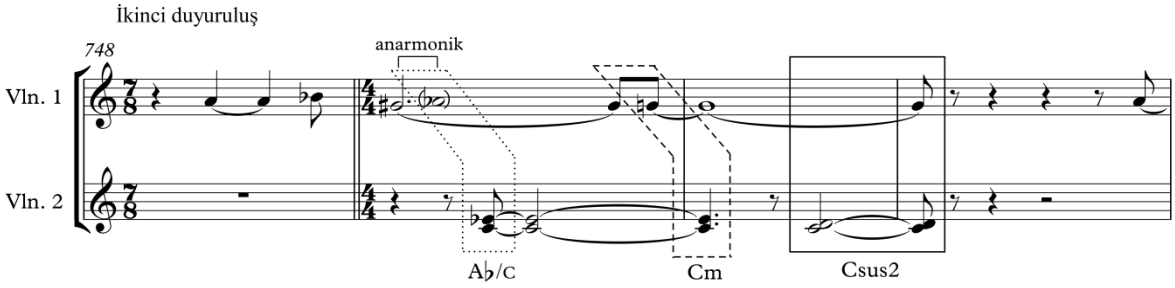

Eserin bu son figürü üç kere duyurulur. Her duyuruluşunda ona eşlik eden alt partide çift sesler vardır. Bu çift sesler figürün uzayan perdeleri ile birlikte akorsal yapılar ortaya koyar. İlk duyuruluşta oluşan akorlarda, figürdeki perdeler akorların beşlilerini oluşturmaktadır. Figürdeki ve eşlikteki çift seslerde kademeli olarak küçük ikili aşağıya inişler görülmektedir. Figürdeki küçük ikili aşağıya iniş Do diyez minör akorunu Do diyez diminished akoruna dönüştürür. Çift seslerdeki küçük ikili aşağıya iniş ise Do minör akorunu oluşturur (Şekil 192).

## Şekil 192



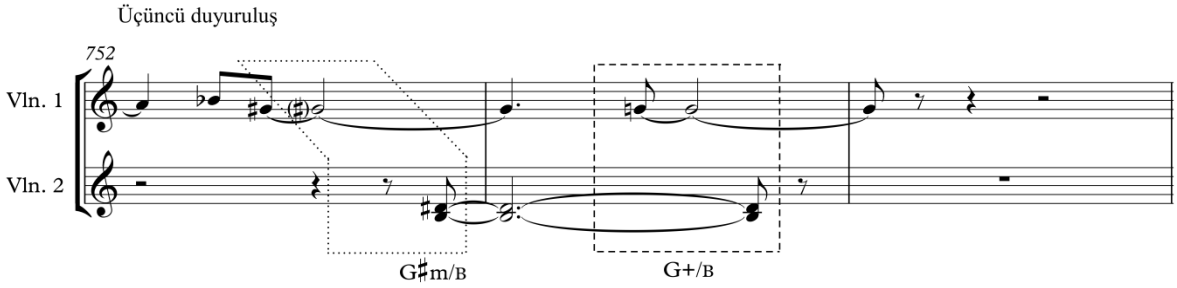

Figürün ikinci duyuruluşunda başlangıçtaki çıkıcı kesiti 7/8'lik bir tartımda gelir. İnici kesiti de tekrar 4/4'lük tartımda duyurulur. İlk akor figürün inici kesitindeki noktalı ikilik olan Sol diyezi anarmonik olarak düşündüğümüzde eşlikteki çift ses ile birlikte La bemol majör akorunu tınlatır. Çevrim şeklinde olan bu akor sopranoda Sol natural notasına inerek tekrar Do minör akorunu duyurur. Çift seslerde ise bastaki ses sabit, akorun üçlüsü olan Mi bemol aşağıya Re'ye inerek Do sus2 akorunu duyurur (Şekil 193).

## Şekil 193



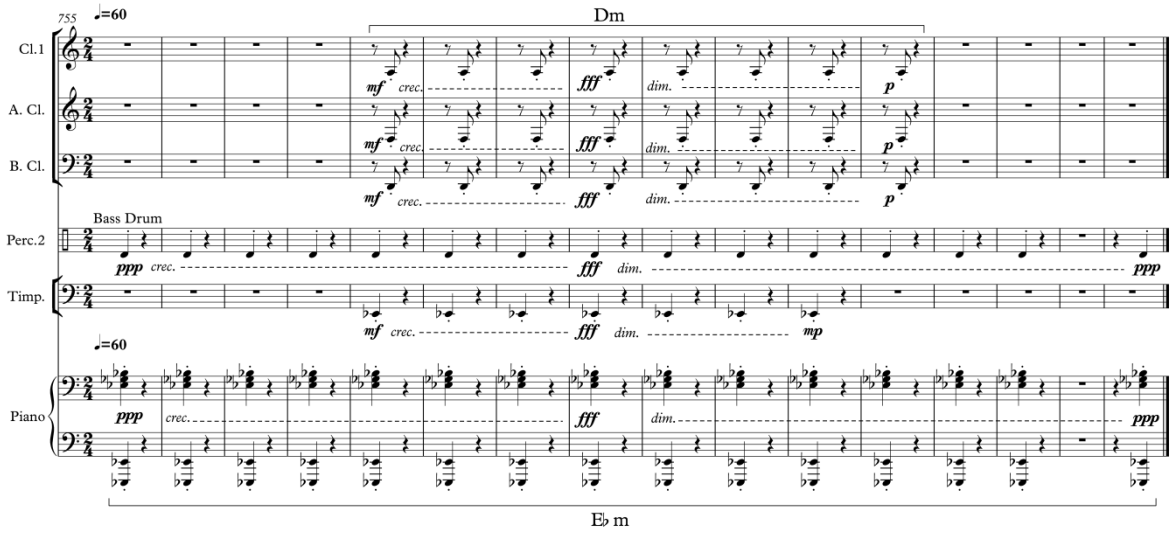

Figürün üçüncü duyuruluşunda, figürün inici kesitindeki Sol diyez notası eşlikteki çift ses ile birlikte duyulduğunda Sol diyez minör akorunu duyurur. Figür, Sol natürele indiğinde ise bastaki çift sesin sabit oluşu ile Sol augmented akorunu tınlatır (Şekil 194).

**Şekil 194**




755. ölçüde eserin ilk temposu olan dörtlüğe 60 tempoya dönülür ve tartım 2/4'lük olur. Mi bemol minör akoru güçlü birim zaman olan birinci birim zamanlarda dörtlük nota değerinde staccatolu olarak *ppp* dinamikte duyurulmaya başlar kreşendo (sesi git gide arttırarak) ile *fff* dinamiğe yükselir. Bu yükselme esnasındaki kreşendo kademesinde orta dinamik olan *mf* dinamik vurmalı çalgılar gurubunda belirtilmiştir. Bu belirtme ile birlikte ikinci bir akor olan Re minör akoru birinci birim zamanın karşı zamanında kendini duyurarak önceki kesitte de olduğu gibi polikordal bir yapı oluşturur. 762. ölçüde *fff* dinamiğe bu polikordal yapı ile ulaşılır. 763. ölçüden itibaren de *diminuendo* (sesi git gide azaltarak) ile *ppp* dinamiğe düşmeye başlar. 766. ölçüde Re minör akoru *p* dinamikte son kez kendini duyurur ve Mi bemol minör akoru tek başına kalır. Sesin azalan kademesel ilerleyişinde 769. ölçüde orkestra tamamen susturulur. 770. ölçü olan son ölçüde de Mi bemol minör akoru *ppp* dinamikte zayıf zaman olan ikinci birim zamanda kendini son kez duyurarak eser biter. Mi bemol minör akoru aynı zamanda eserin birinci bölümünün birinci kesitinin bitiş akorudur (Şekil 195).

Şekil 195




Kamran İnce'nin bu son sayfada ki yapı ile ilgili düşüncelerini birinci görüşmede şöyle ifade etmiştir:

> "(...) ve burada da işte belki de bir savaşın ne kadar kötü olduğuyla ilgili bir şey (...) böyle bir espri (...) bomba (...) yani biraz atom bombasına benziyor, patlamasının resmi (...) Savaşın simgesi olarak".

Burada orkestrasyonun tamamı gözükmemektedir. Bu yüzden de bomba resmi algılanmamaktadır. Orkestrasyon analizi bölümünde bu eserin son sayfasında ki resim görülebilir. Aynı zamanda ekte verilecek olan partisyonda da görülebilir.

# 5. BÖLÜM

## DİNAMİK, TEMPO, FORM VE ORKESTRASYON ANALİZİ

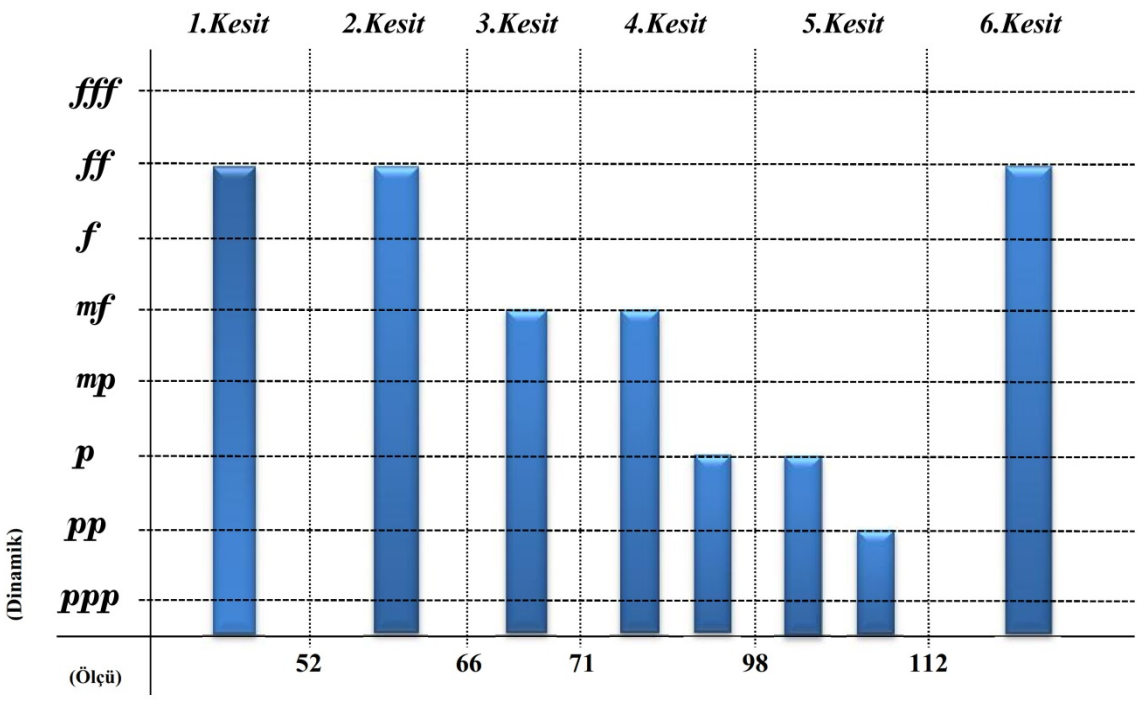
## 5.1. DİNAMİK ANALİZİ

### 5.1.1. I.Bölüm

I. bölümü dinamikler noktasında değerlendirdiğimizde Kamran İnce'nin ilk iki kesit boyunca *ff* dinamikte figürleri duyurduğunu daha sonraki kesitlerde kademeli olarak *mf,p* ve *pp* dinamiklere inerek 112. ölçüde başlayan son kesitte tekrar *ff* dinamiğe yükselmiştir (Tablo 10).

Tablo 10

**I. BÖLÜM DİNAMİK GRAFİĞİ**

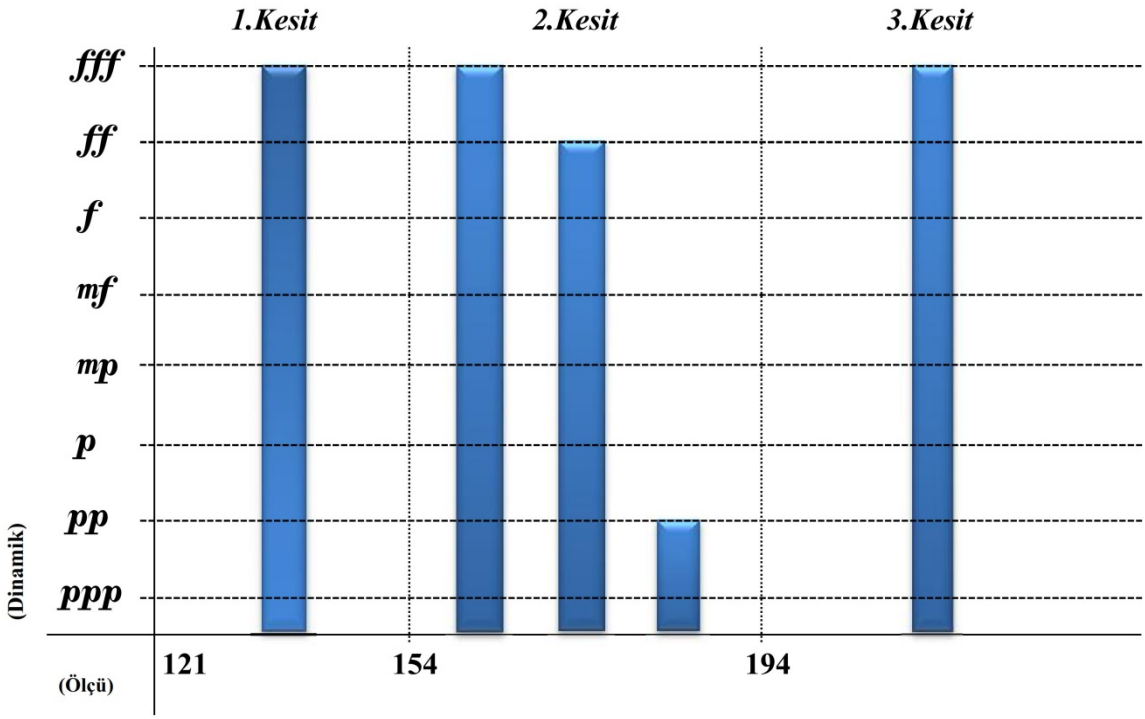


### 5.1.2. II. Bölüm

II. bölümün dinamiklerini değerlendirdiğimizde bölüm, *fff* dinamikte başlamıştır. İkinci kesitte de *fff* dinamikte devam edip daha sonra *ff* dinamiğe inmiştir. Kesit içerisinde tekrar yüksek bir düşüş ile *pp* dinamiğe inmiştir. 194. ölçüde başlayan son kesitte ise tekrar *fff* dinamiğe yükselmişti. Kamran İnce'nin bu bölümde figürleri yüksek dinamik değerler olan fff ve ff dinamiklerde yazdığını söyleyebiliriz. Dinamikleri bu bölümde uç noktadaki değerlerde kullandığını, yüksek dinamik değerlerden alçak dinamik değerlere keskin geçişler yaptığını ve ara değerleri kullanamadığını görebiliriz (Tablo 11).

Tablo 11

**II. BÖLÜM DİNAMİK GRAFİĞİ**

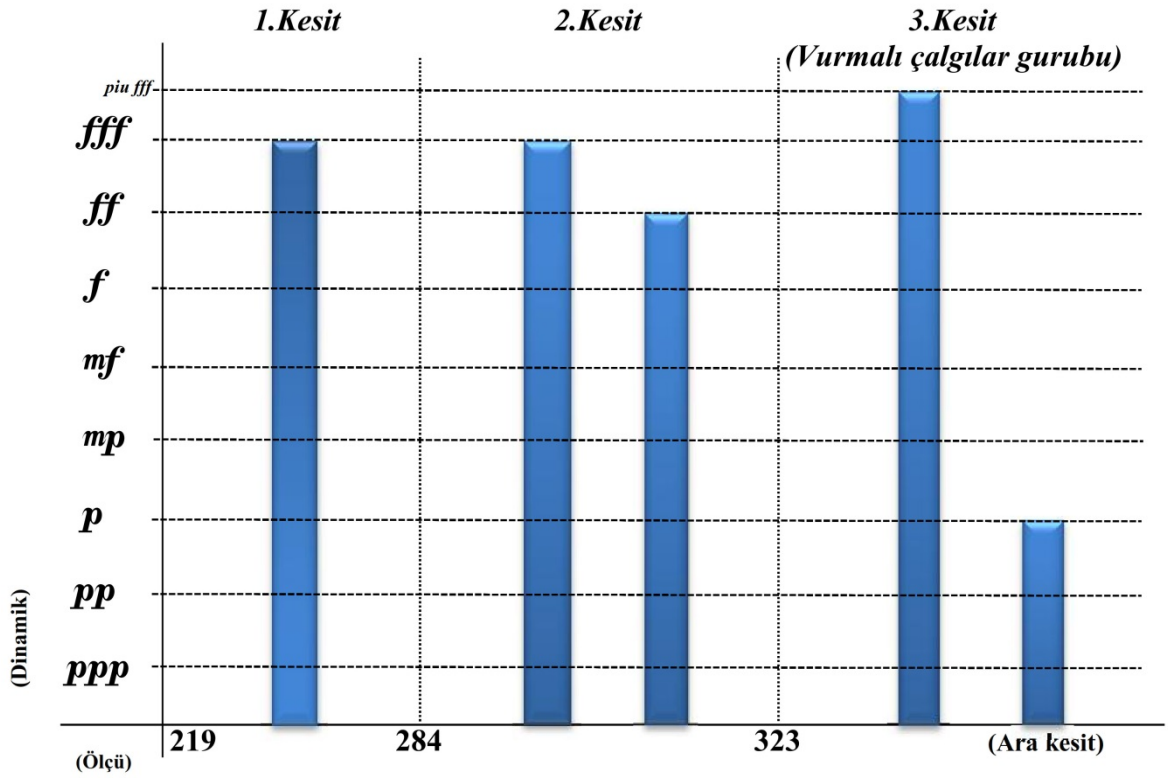


### 5.1.3. III. Bölüm

Bu bölümde de bir önceki bölümde olduğu gibi dinamiklerin yüksek değerler olan *fff* ve *ff* dinamiklerde kullanıldığını ve bölüm sonunda tekrar yüksek bir düşüğş ile *p* dinamikte bölümün sonlandırıldığını görebiliriz (Tablo 12).

Tablo 12

**III. BÖLÜM DİNAMİK GRAFİĞİ**



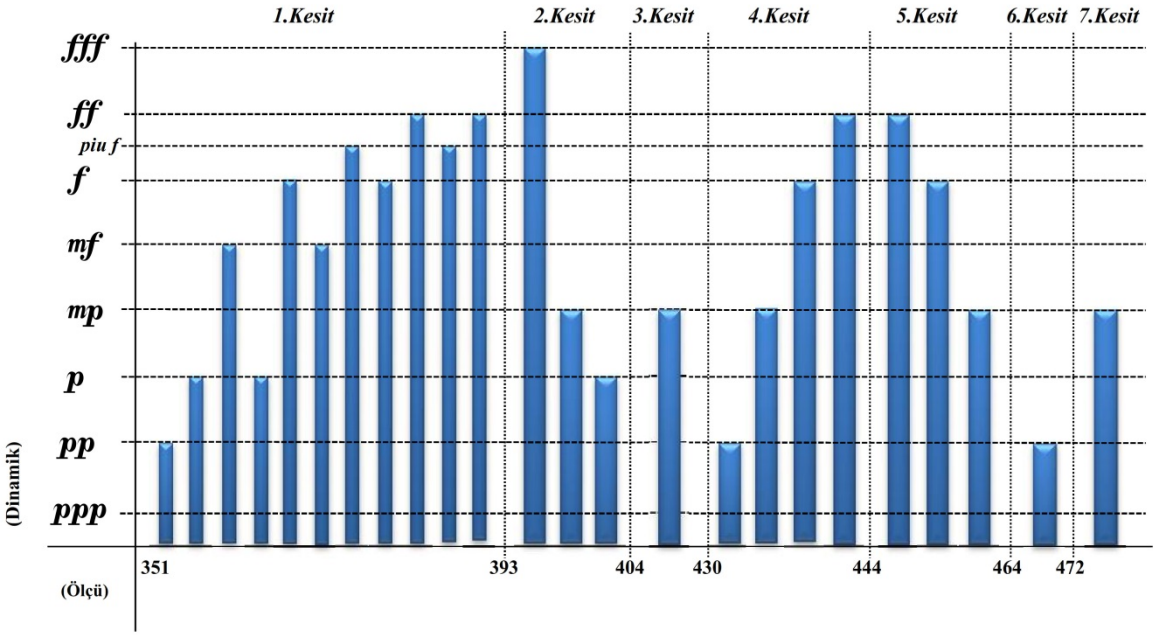

### 5.1.4. IV. Bölüm

IV. bölümün ilk kesitinde *pp*'dan kademeli olarak artan dinamik değerler ile ikinci kesitteki *fff* dinamiğe yükselmiştir. İkinci kesitin devamında ve üçüncü kesitte *mp,p* dinamikler oluşturulmuştur. Dördüncü kesitten itibaren tekrar aratan dinamik değerleri ile *ff* dinamiğe yükseltilmiş ve beşinci kesitte *ff*'den kademeli olarak *mp* dinamiğe

düşürülmüştür. Altıncı kesitte düşüşün devamı ile dinamik *pp* dinamiğe gelmiştir. Son kesit olan yedinci kesitte dinamiğin *mp*'ya tekrar yükseltildiğini görebilişriz (Tablo 13).

Tablo 13

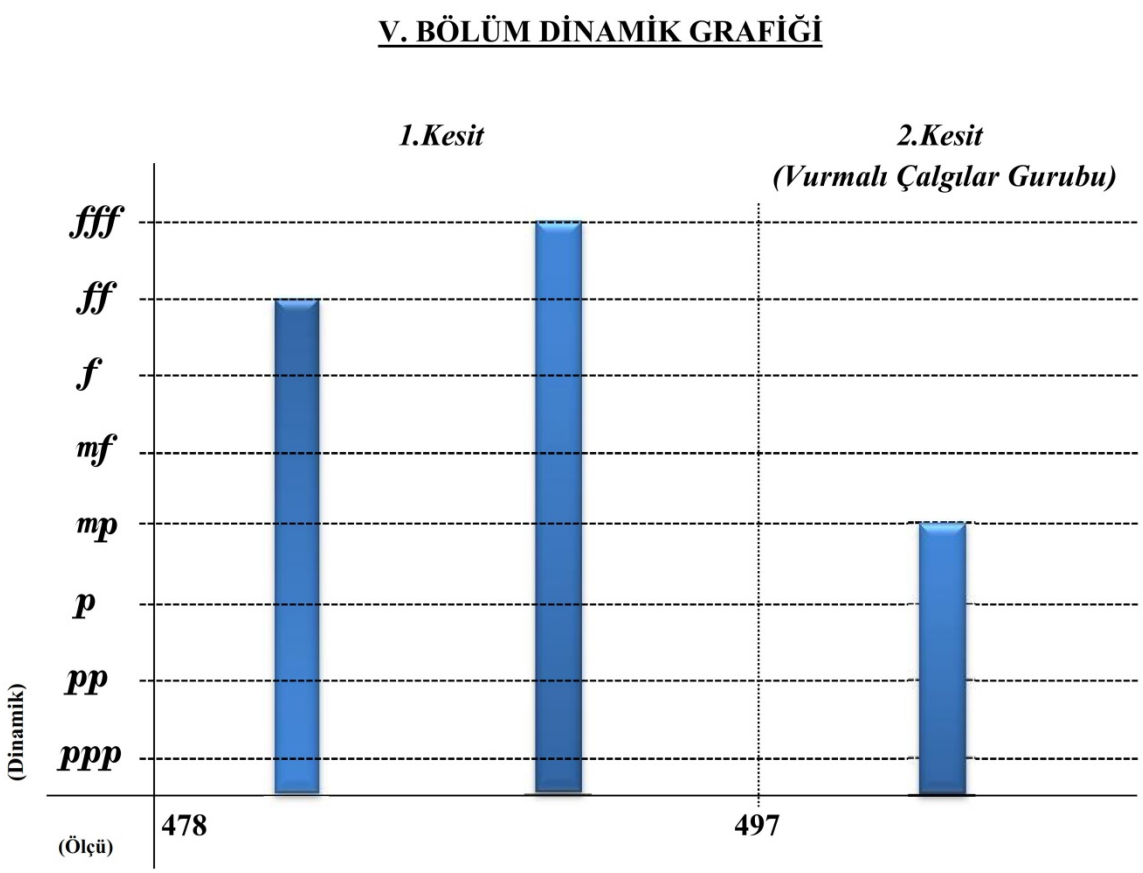
**IV. BÖLÜM DİNAMİK GRAFİĞİ**




### 5.1.5. V. Bölüm

V. bölümde de yüksek dinamik değerleri olan ff ve fff dinamikleri kullanıldığını ve son kesit olan vurmalı çalgılar gurubunda mp dinamiğe düştüğünü görebiliriz (Tablo 14).

Tablo 14

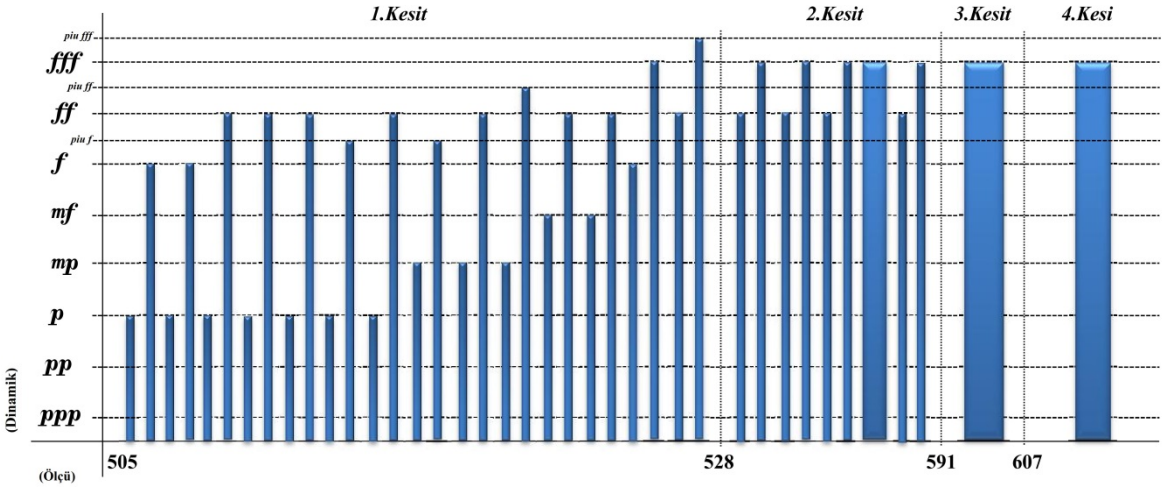



### 5.1.6. VI. Bölüm

VI. bölümün ilk kesitinde kademeli olarak artan, azalan ve tekrar artarak devam eden dalgalı bir yapıda dinamiklerin kullanıldığını ve *p*'dan *fff*'ye yükseldiği, ikinci kesitte ise *ff* ile *fff* dinamikler arasında değişen bir yapıda iken üçüncü ve dördüncü kesitlerde olduğu gibi *fff* dinamikler de getirildiğini görebiliriz (Tablo 15).

Tablo 15

VI. BÖLÜM DİNAMİK GRAFİĞİ

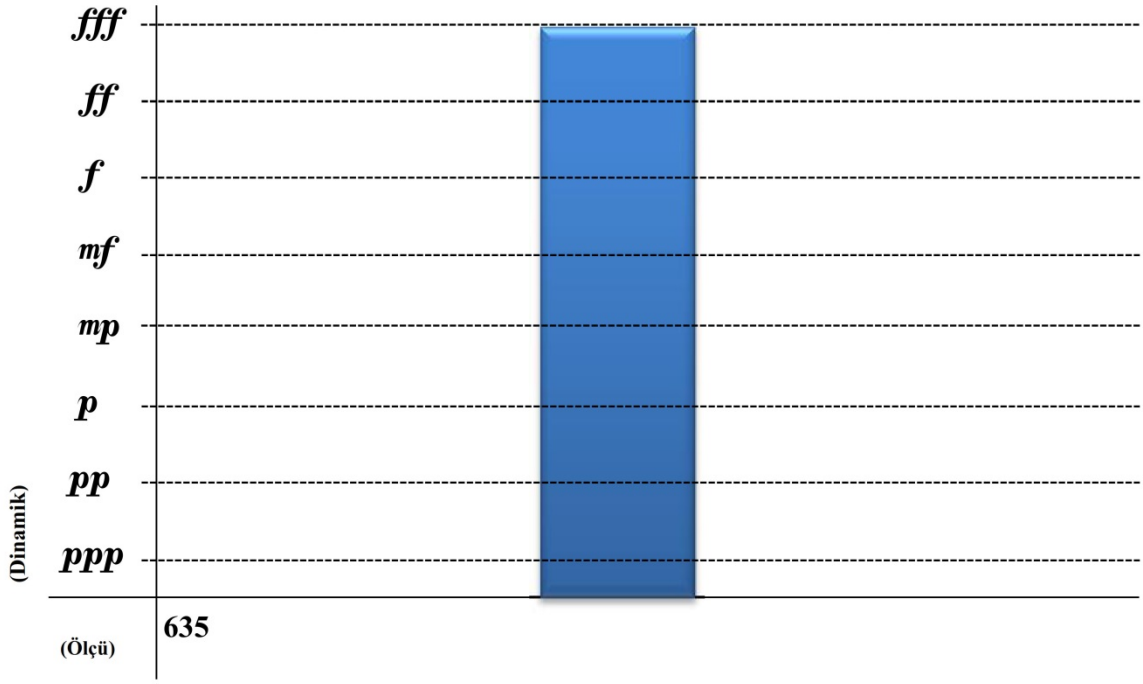



## 5.1.7. VII. Bölüm:

VII. bölüm, olduğu gibi *fff* dinamikte getirilmiştir (Tablo 16).

Tablo 16

**VII. BÖLÜM DİNAMİK GRAFİĞİ**

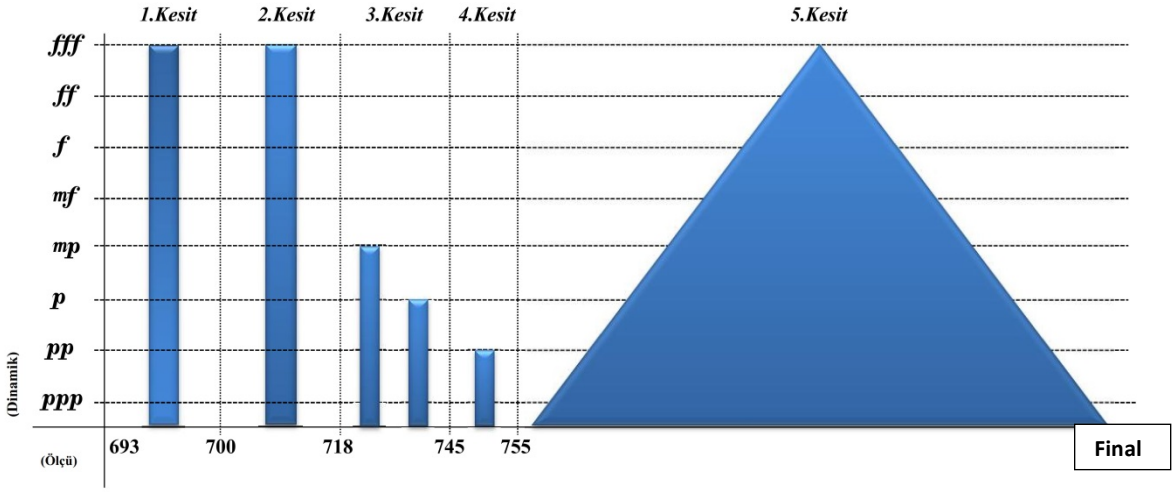



### 5.1.8. VIII. Bölüm

Son bölüm olan VIII. bölüm de kullanılan dinamiklere baktığımızda, ilk iki kesitte *fff* dinamiği kullanılmıştır. Üçüncü ve dördüncü kesitlerde *mp*'dan *pp*'ya kademeli olarak bir düşüş vardır. Son kesit olan beşinci kesitte ise *ppp*'dan *fff*'ye kreşendo ile yükseltip, *fff*'den *ppp*'ya *diminuendo* ile düşürülmüştür (Tablo 17).

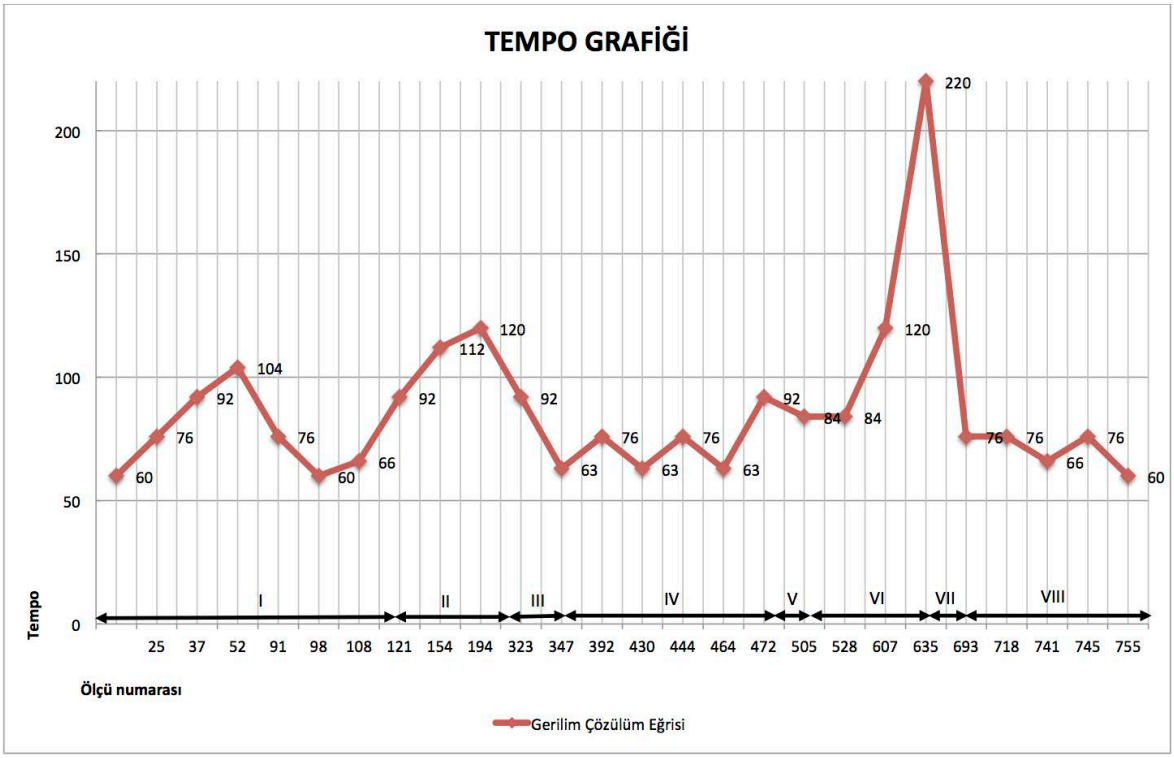
Tablo 17

**VIII. BÖLÜM DİNAMİK GRAFİĞİ**



## 5.2. TEMPO ANALİZİ

Tablo 18




### 5.2.1. I. Bölüm

Tablo 18'de görüldüğü üzere, senfoninin I. bölümünde dörtlüğe 60 tempodan kademeli olarak sırası ile önce 76 sonra 92 ve en son 104 tempoya bir artış görülmektedir. Daha sonrasında tekrar dörtlüğe 60 tempoya bir düşüş vardır. Düşüşteki kademe de 76 tempodan 60 tempoya düşürülmektedir. Tempo düşüşü artışa oranla daha az kademeli ve hızlıdır. Osmanlı ordusunun hedefe ilerleyişindeki hissiyatı tempo bazında bir çeşit ritmik bir nabız ifadesi ile kurgulandığını düşünebiliriz. İlerleyen ölçülerde kademeli artış tekrar görülmektedir. Dörtlüğe 60 tempodan kademeli olarak önce 66 tempoya sonra da II. bölümün başında dörtlüğe 92 tempoya yükselmiştir.

### 5.2.2. II. Bölüm

II. bölümde dörtlüğe 92 tempoda kademeli artış devam etmektedir. Önce dörtlüğe 112 tempoya sonra da 120 tempoya ulaşılmıştır. II. bölümde, I. bölümdeki en yüksek tempo değerinden daha yüksek bir tempo söz konusudur. Ordunun hedefe ulaşması ve savaş anının daha yüksek bir tempo ile ifade edildiğini düşünebiliriz.

### 5.2.3. III. Bölüm

III. bölümde tekrar kademeli olarak tempo düşüşü söz konusudur. Dörtlüğe 120 tempodan 92 tempoya düşülmüştür.

### 5.2.4. IV. Bölüm

IV. bölümde tempo dörtlüğe 63'e düşmüş. Öncesinde de kademeli artışa oranla daha az kademeli bir düşüşün bu bölümlerde de olduğunu görebiliriz. IV. bölümde tempoda tekrar artışlar görülmektedir. Diğer bölümlere oranla kademeli değildir. İki tempo arasında gidip gelen bir yapı söz konusudur. Dörtlüğe 63 tempodan 76 tempoya bir çıkış sonra tekrar 63 tempoya bir düşüş yine bir 76 tempoya çıkış ve son olarak 63 tempoya bir iniş vardır. Bu bölümün dinamiklerinde oluşan iniş ve çıkışların oluşturduğu hareket tarzı bölümün çıkıcı ve inici figür karakteri ile paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz. Bölümün sonlarında daha yüksek bir tempo değeri olan dörtlüğe 92 tempoya yükselmiştir.

### 5.2.5. V. Bölüm

V. bölümde tempo dörtlüğe 92 olarak devam etmektedir.

### 5.2.6. VI. Bölüm

VI. bölümde tempo dörtlüğe 84'de düşmüş ve sonrasında tekrar yüksek bir artış ile dörtlüğe 120 tempoya yükselmiştir. Son saldırının olduğu bu bölümde de tempo, ilk savaşın olduğu II. bölümde görülen en yüksek tempo değeri olan 120 tempoya tekrar gelmiştir.

### 5.2.7. VII. Bölüm

VII. bölümde tempo senfoninin en yüksek değerine ulaşır. Çok yüksek bir artış ile dörtlüğe 220 tempoya yükselmiştir. Savaşı kazanan tarafın yaşadığı duygunun en yüksek tempo değeri ile ifade edildiğini düşünebiliriz.

### 5.2.8. VIII. Bölüm

VIII. bölüm olan son bölümde tempoda yüksek bir düşüş görülmektedir. 220 tempodan dörtlüğe 76 tempoya düşülür. Düşüş kademeli olarak devam etmekte dörtlüğe 66 tempoya düşülmüş tekrar 76 tempoya yükselip son olarak eserin başlangıç temposu olan dörtlüğe 60 tempoya geri dönülerek eser tamamlanmıştır. Kaybeden tarafın temposundaki düşüşü görebiliriz.

## 5.3. FORM ANALİZİ

Senfoni sekiz bölümden oluşmaktadır. Bölümlerin adlandırılmaları klasik senfoni anlayışındaki tempo terimleri ile oluşturulmamıştır. Bunun nedenini bölümler arası yoğun tempo değişimleri olarak düşünebiliriz. Kamran İnce'nin, senfoni bölümlerini, konulu ve programlı müzik yapısı içinde oluşturduğunu ve tempoları da bu kapsamda belirlediğini söyleyebiliriz.

I. bölümün giriş motifi çıkıcı karakterdeki dörtlük nota değerlerinde sıralanmış dizilerden oluşmaktadır. Bölüm içerisindeki kesitler bu motifin farklı çeşitlemelerinden oluşturulmuştur. Eserin başlangıç motifini (a) harfi ile diğer kesitlerdeki çeşitlemelerine de ($a^{1,2,3\cdots}$) olarak simgeleyip I. bölümün form yapısını ortaya koyabiliriz. Kesitlerin ölçüsel düzeni ve simgeleri aşağıda belirtilmiştir.

### 5.3.1. I. Bölüm

(A)--------52
($A^1$)----------66
($A^2$)----------71
($A^3$)----------89
($A^{3'}$)----------98
(A)----------112
(Ω)----------121

Ω = Köprü, koda

52. ölçüye kadar (A) motifi, 52 ile 66 arası ($A^1$) motifi, 66 ile 71 arası ($A^2$) ve 71 ile 89. ölçüler arasında da ($A^3$) motifi getirilmiştir. 89. ölçüden itibaren gelen ($A^{3'}$) ise tekrar (A)'ya dönüş öncesi bir köprü görevi görür. Aynı zamanda başlangıçtaki (A) ve ($A^1$) kesitlerindeki kademeli olarak yükselen temponun ($A^{3'}$) kesitinde tekrar düşürülmesi ile (A) motifine ve temposuna bir dönüş oluşturulmuştur. 112. ölçüden itibaren yeni bir motif getirilmiştir (Ω) olarak simgelediğimiz bu motif senfoninin II. bölümün motifinin ön

hazırlayıcısıdır ve temponun tekrar arttırılmaya başlandığı bölümün son kesitini oluşturur ve bir çeşit koda diyebileceğimiz bir köprü niteliğindedir.

### 5.3.2. II. Bölüm

II. bölüm farklı bir (B) motifi ile başlamıştır. 121 ve 154. ölçüler arasında gelen (B) motifinden sonra 154 ile 194. ölçüler arasında birinci bölüm motifinin ikinci varyasyonunun bir benzeri ($A^{2'}$) motifi, 194 ile 219. ölçüler arasında da farklı bir (C) motifi getirilmiştir.

121
(B)----------154
($A^{2'}$)----------194
(C)----------219

### 5.3.3. III. Bölüm

219
(D)----------263
(D')----------284
(C')----------314
(E)----------323
(Ω)----------353
(vurmalı çalgılar gurubu)

III. bölüm farklı bir (D) motifi ile başlar. 219 ile 263. ölçüler arasında gelen (D) motifinden sonra 263 ile 284. ölçüler arasında ara kesit görevi gören (D') diyebileceğimiz bir motif getirilir. 284 ile 314. ölçüler arasında da II. bölümün (C) motifi tekrar (C') olarak duyurulur. 314 ile 323 arası farklı bir ara geçiş kesiti olan (E) motifi ile bir sonraki bölüme köprü görevi gören vurmalı çalgılar gurubunun oluşturduğu ritmik bir (Ω) kesiti 323 ile 353. ölçüler arasında duyurulur.

### 5.3.4. IV. Bölüm

353
(F)----------404
(G)----------430
(F')----------444
(G`)----------464
(F``)----------471
(Ω)----------478
(Vurmalı çalgılar gurubu)

Bölüm 353 ile 404. ölçüler arasında farklı bir (F) motifi ile başlar. 404 ile 430 arası tekrar farklı bir (G) motifi gelir. 430 ile 444. ölçüler arasında (F) motifi tekrar duyurularak (F`) şeklinde getirilir. 444 ile 464 arası (G) motifi farklı bir perdeden (G`) olarak tekrar duyurulur. 464 ile 471. ölçüler arasında bölümün başlangıç motifi olan (F) motifi üçüncü kez (F``) olarak duyurulur. Bölümün son kesitini olan (Ω) bir önceki bölümde olduğu gibi vurmalı çalgılar gurubunda ritmik bir kesit olarak 471 ile 478. ölçüler arasında duyurulur. Bir sonraki V. bölüme bir köprü niteliğindedir.

### 5.3.5. V. Bölüm

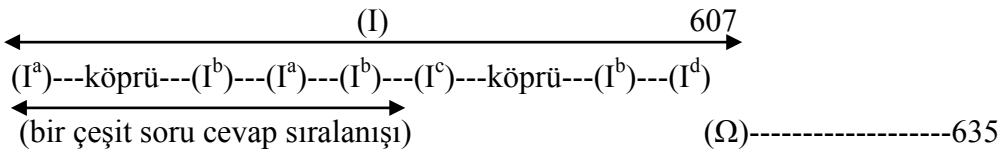
478
(H)----------498
(Ω)----------505
(Coda)

478. ölçü ile 498. ölçü arasında yeni bir figür olan (H) figürü bölümün tek figürüdür. 498 ile 505. ölçüler arasında bir çeşit coda (Ω) ile altıncı bölüme geçilir.

### 5.3.6. VI. Bölüm

505

($A^5$)---------528




VI. bölümde eserin başlangıç motifi farklı bir yapı ile tekrar karşımıza çıkmaktadır. ($A^5$) diye simgelediğimiz bu motif 505 ile 528. ölçüler arasındadır. 528. ölçü ile 607. ölçüler arası farklı bir motif olan (I) getirilmiştir. (I) motif alanını başlı başına bir kesit olarak ele alıp kendi içerisindeki form analizine baktığımızda, ($I^a$) motifinden sonra bir köprü ile ($I^b$) motifinin getirildiği, sonra sırayla ($I^a$) ve ($I^b$)'nin tekrar getirilmesi ile bir çeşit soru cevap sıralanışına benzer tekrarlı bir form oluşturulduğunu söyleyebiliriz. İlerleyen ölçülerde farklı bir ($I^c$) motifi getiriliyor sonra tekrar bir köprü ile ($I^b$) motifine bağlanıyor son olarak da yeni bir ($I^d$) motifi duyurulduktan sonra bir çeşit coda olarak da ifade edebileceğimiz yeni bir kesite geçilmiştir. (Ω) olarak simgelediğimiz bu coda kesiti 607 ile 635. ölçüler arasında duyurularak bölüm bitirilir.

### 5.3.7. VII. Bölüm

648

($J^a$)----------674

($J^b$)----------692

İki bölmeden oluşan bu bölümde 648. ölçü ile 674. ölçüler arasında ($J^a$) ve 674 ile 692. ölçüler arasında da ($J^b$) motifi getirilmiştir. Bu kesitte tempo doruk noktasına ulaşmıştır.

### 5.3.8. VIII. Bölüm

693

(A``[a])----------700

(A``[b])----------718

(A)----------741

(Ω)----------(Final)

(F```)

Final bölümünde tekrar (A) motifine benzer farklı bir (A``) motifi getirilmiştir. Bu bölümde de her motifi farklı bir kesit olarak ele aldığımızda, 693.ölçü ile 700.ölçüler arasında (A``[a]) motifi ve 700.ölçü ile 718. ölçüler arasında da (A``[b]) motifi getirilmiştir. 718. ölçü ile 741. ölçüler arasında tekrar eserin başında duyurulan ilk motif olan (A) motifi duyurulmakta ve 741.ölçüden itibaren de bir çeşit coda (Ω) alanı ile finale ulaşılmaktadır. Coda başlangıcındaki motif aynı zamanda IV. bölümün motifi olan (F) motifinden bir kesittir.

Eserin bütün bölümlerini ve kesitlerini bir araya getirdiğimizde çok bölmeli bir formdan bahsedebiliriz.

$A - A^{1} - A^{2} - A^{3} - A^{3'} - A$ - Ω

$B - A^{2'} - C$

D – D’ – C’ – E - Ω

F – G – F’ – G’ – F’’ - Ω

H - Ω

$A^{5} - I$ - Ω

J

A’’[a] – A’’[b] – A - Ω (F’’)

Kamran İnce'nin normalde eseri beş bölümden oluşturduğunu düşündüğümüzde ortaya çıkan gruplandırmada, eserin ana motifi olan A motifinin saldırı bölümü olan 2. bölüm ile son saldırı bölümü olan 4. bölüm ve final bölümlerinde duyurulduğunu, sadece orta bölüm olan 3. bölümde duyurulmadığını görebiliriz. Bu form yapısının bir çeşit *arch form*[49] algısı yarattığını düşünebiliriz.

$A – A^{1} – A^{2} – A^{3} – A^{3'} – A - \Omega$

$B – A^{2'} – C$

$D – D' – C' – E - \Omega$

$F – G – F' – G' – F'' - \Omega$

$H - \Omega$

$A^{5} – I - \Omega$

$J$

$A''^{a} – A''^{b} – A - \Omega\ (F'')$

[49]**Arch Form:** Tekrarlara dayalı bir yapıyı ifade etmek için kullanılır. Genel olarak merkezi bir müziksel bölüm etrafında yayılan simetrik bir yapıya dayanır. Bu formun en önde gelen örneği ise ABCBA formudur. Burada da görüleceği üzere, C etrafında örülen AB yapısı çift taraflı olarak inşa edilmiş ve simetrik bir yapı oluşturulmuştur.

## 5.4. ORKESTRASYON GRAFİK ANALİZİ

Senfoninin orkestrasyon analizi grafik eşliğinde yapılacaktır. Grafiği oluşturan yatay eksen ölçüleri, dikey eksen ise orkestra enstrümanlarını göstermektedir. Farklı katmanlar farklı renkler ile simgelenmiştir. Yatay katmanlarda oluşan dikey akorsal hatlar katmana ait rengin farklı tonları ile belirtilmiştir. Akor üç sesli ise aynı rengin üç farklı tonu ile, dört sesli ise dört farklı tonu ile gösterilmektedir. Ortaya çıkan grafikte, renklerin kağıt üstündeki dağılımlarından hangi estrümanların hangi katmanı duyurdukları, hangi seslerin katlandığını, orkestranın ne kadar bir yoğunlukta ve hacimde kullanıldığına dair önemli veriler elde edilecektir.

### 5.4.1. I. Bölüm

I. bölümde iki katman görmekteyiz. Birinci katman, eserin çıkıcı dizisel figürüdür ve koyu renkte gösterilmiştir. İkinci katman ise üç sesli akorlardır. Bu üç sesli akorlar sarı rengin üç farklı tonu ile gösterilmektedir. Koyu renkli katmanın, piyano, synthesizer ve kontrbas katlamalarında *accent* (aksan) kullanılmıştır, kontrbasın arşesine karşı çellodaki katlamada pizzicato kullanılması ile tınısal bir doku arayışından bahsedebiliriz. Koyu renkteki katmandan belli kesitleri katlayan diğer enstrümanların da sırası ile tuba, bas trombon, Wagner tuba (2-4), kontrafagot, 2. fagot ve bas klarnet olduğunu görmekteyiz. Bu enstrümanlara da *tenuto*[50] ile aksan verildiğini, bu yoğun bas hattı güçlendirmek için elektro basında katlamalarda kullanıldığını, vurmalı gurupta da timpani ile ölçü başlarında koyu renkli katmanın desteklendiğini ve vurgulandığını görebiliriz. Kamran İnce'nin bas hattı çok yoğun kullanması ve unison ile oktav katlamalarının yoğunluğu ile dolgun, doğuşkanlı ve hacimli bir tını arayışı içinde olduğunu ve görkemli bir tını oluşturmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Sarı renk tonlarında gösterilen akorsal katman ise piyano ve sintisayzırı sol anahtarında katlanmaktadır. Kullanılan akorlar üç beş akorlarının yanında farklı üç ses akorlar da kullanılmaktadır. Akorun bas sesini simgeleyen koyu sarı katman 2. trombon, 1. fagot ve Si bemol klarnet ile katlanmıştır. Akorun üçlüsünü yada aradaki sesi simgeleyen

[50] **Tenuto:** Sürdürerek, ses gürlüğünü aynı düzeyde tutarak (Say, 2002: 517).

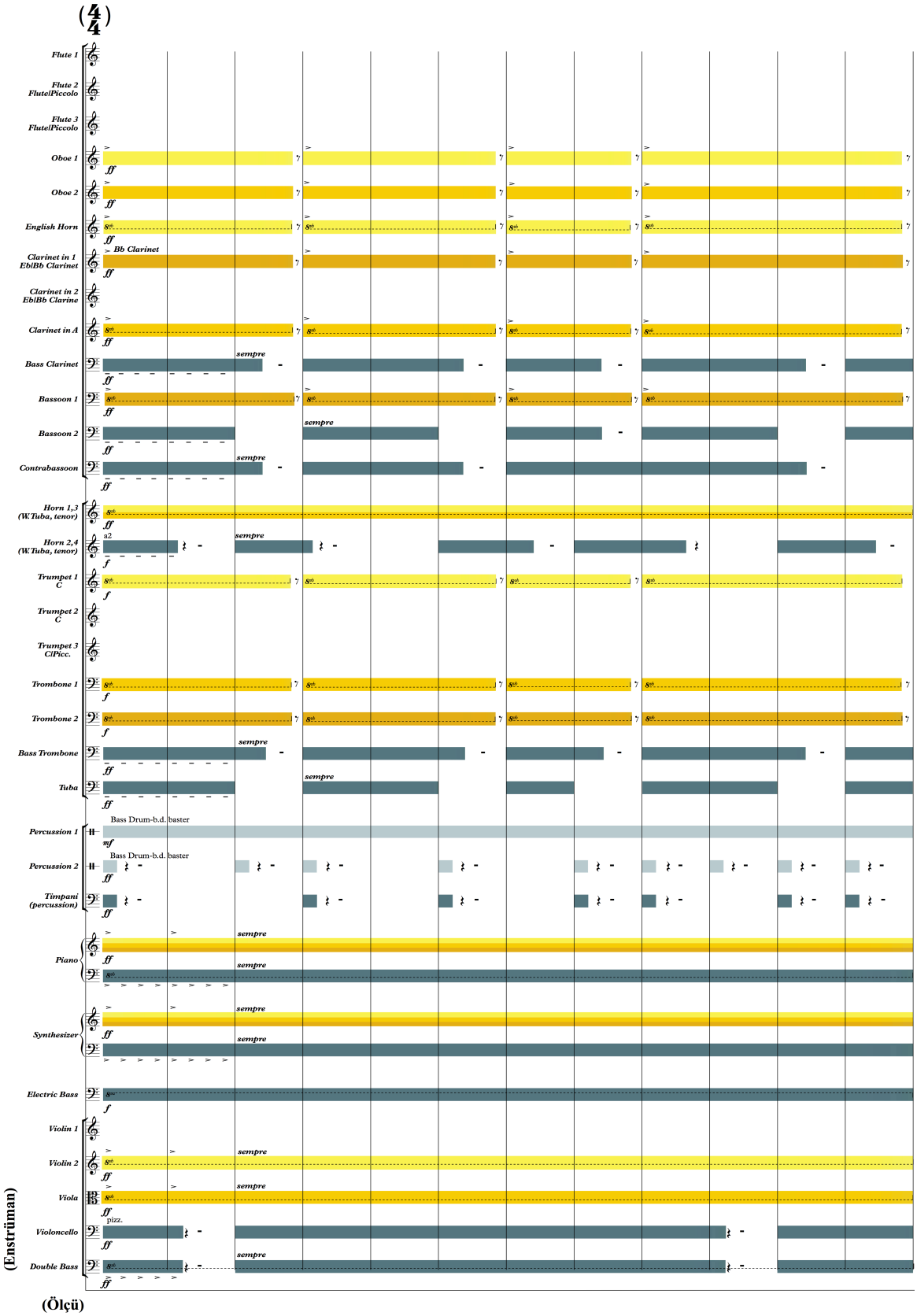
orta koyulukta olan sarı katman da viyola, 1. trombon, 3. wagner tuba (tenor), La klarnet, 2. obua ile katlanmıştır. Açık sarı renk ile gösterilen akorun tiz sesi ya da beşlisi ise 2. keman, 1. Do trompet, 1. Wagner tuba (tenor), İngiliz kornosu ve 1. obua enstrümanları ile katlanmıştır. Sarı renkli katmanda da ölçü başlarına aksan verildiği görülmektedir.

Vurmalı çalgılar gurubu ise gri renkte gösterilmiştir. Bu bölümde vurmalılarda timpaninin yanında 1. ve 2. perküsyonda bas davul kullanıldığı görülmektedir.

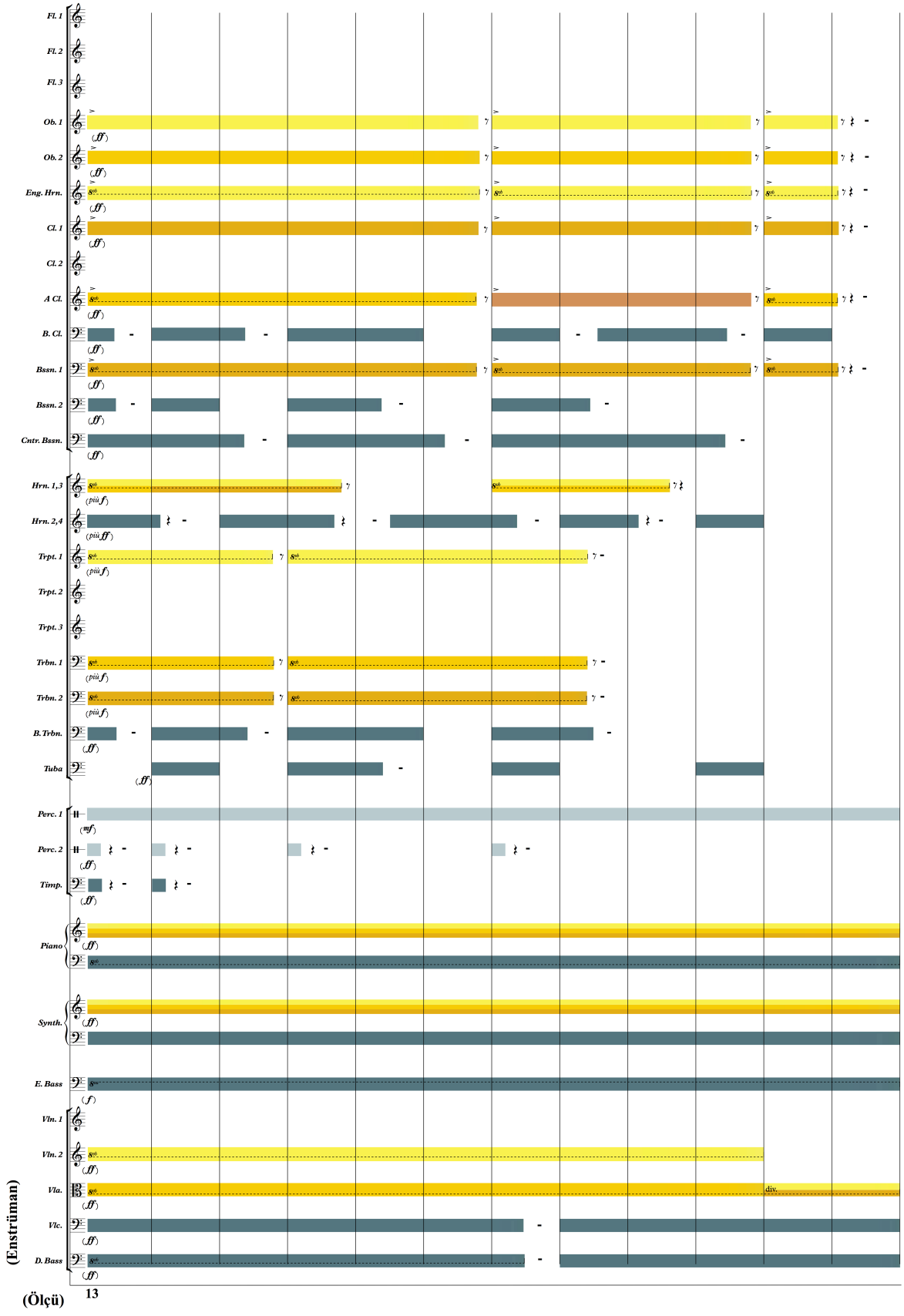
Kamran İnce'nin yoğun bir orkestralama kullandığını ve bu yoğun orketralamada *ff* (fortissimo) dinamikler ile görkemli bir yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz (Grafik 1-2).

Grafik 1

# I. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ

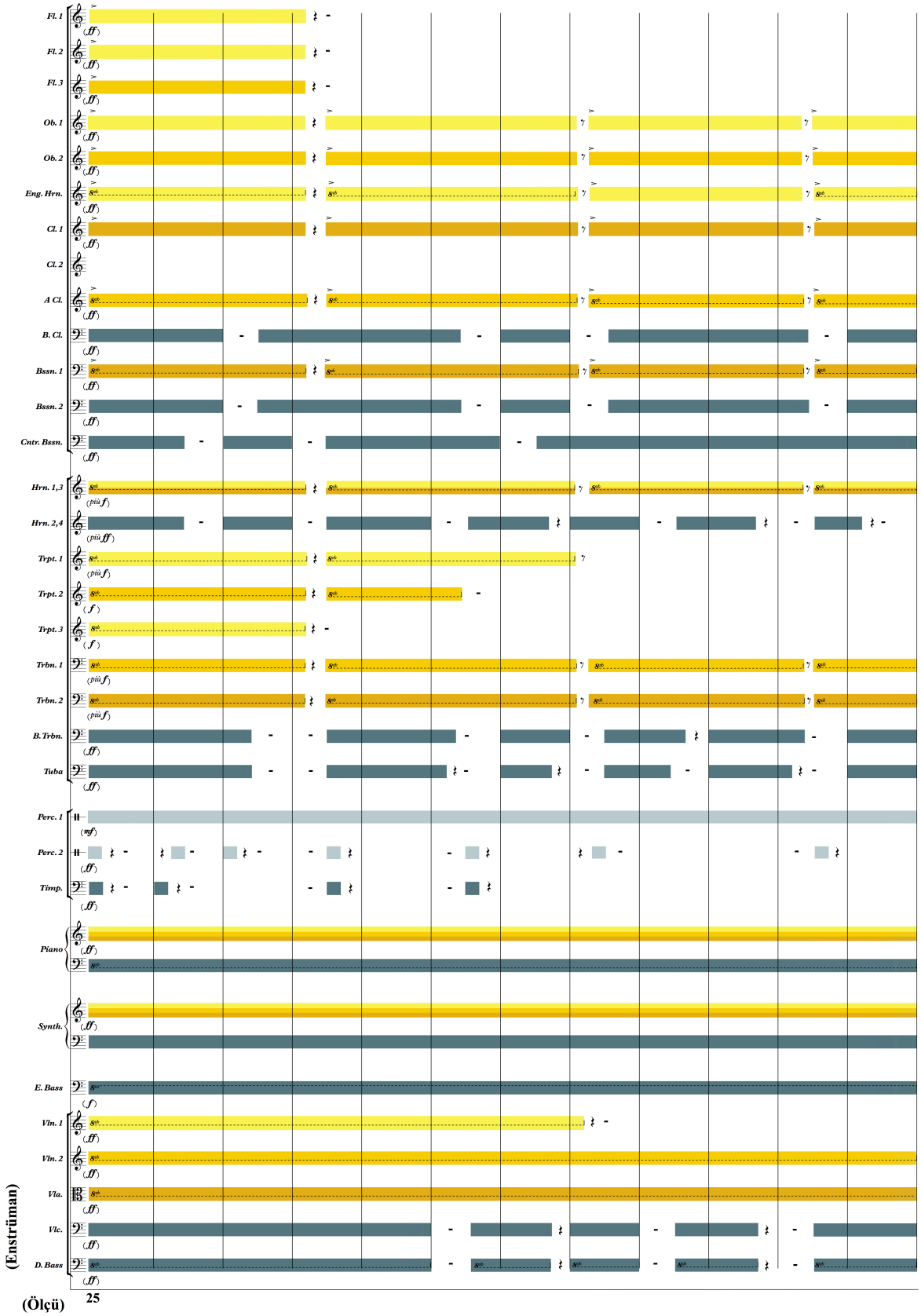


## Grafik 2


Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
13

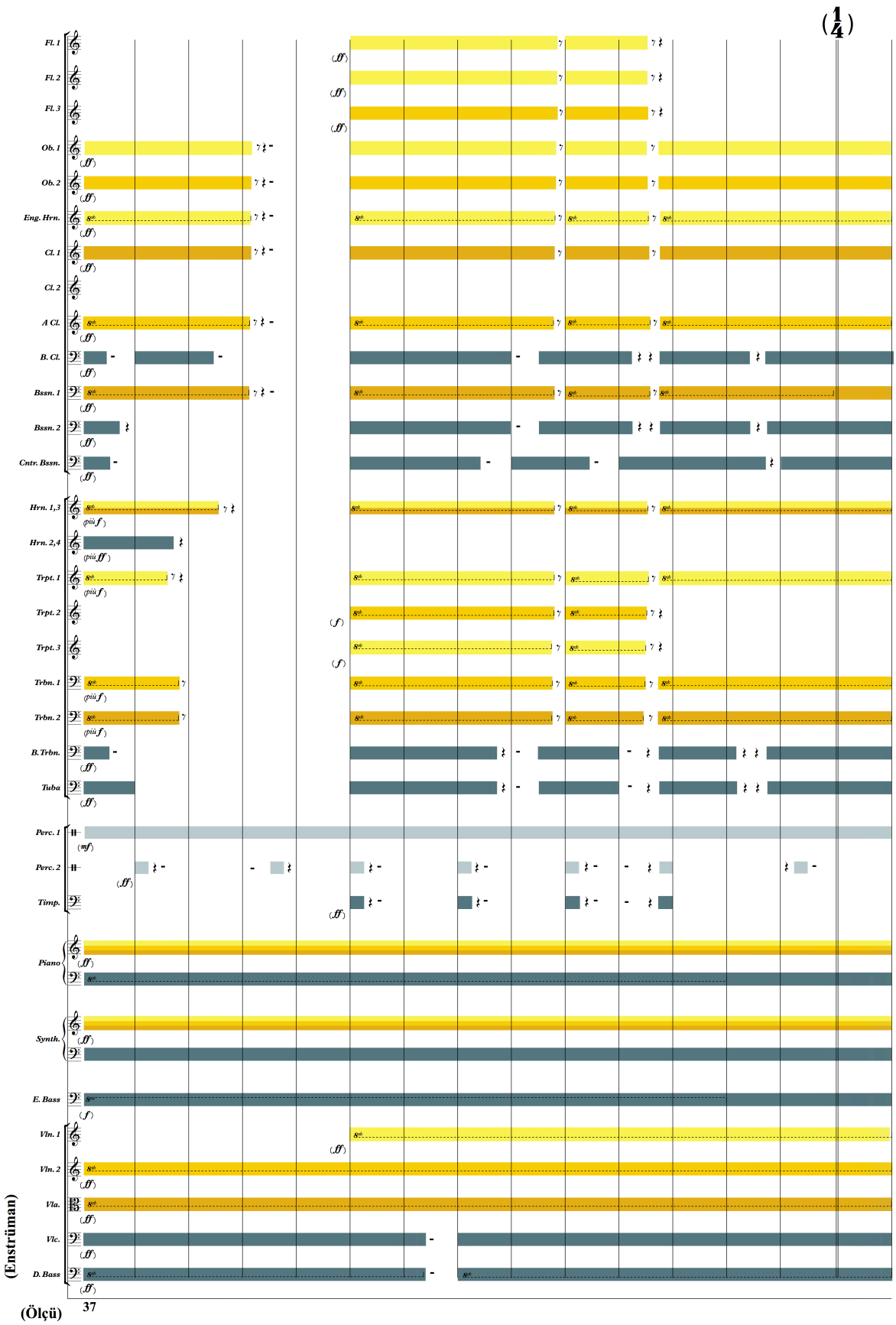
25. ölçüden itibaren sarı renkli akorsal katmanın flüt ve trompet grubunda da katlandığını görebiliriz. 3. flüt ve 2. trompet akorun orta kalınlıktaki sesini, 1., 2. flütler ile 3. trompet ve 1. keman gurubu da akorun tiz seslerini katlamaktadırlar. Bu şekilde orkestranın hem yoğunluğu hem de unison ve oktav katlamalardaki artıştan dolayı hacminin arttığını söyleyebiliriz (Grafik 3).

## Grafik 3


Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
25

Flüt gurubu belli aralıklar ile orkestraya dahil olmaktadır. 2. ve 3. trompet de flüt gurubu ile aynı anda sarı katmanı katlamaktadır. İkinci gelişleri grafik 4'de 42. ölçüde görülmektedir.

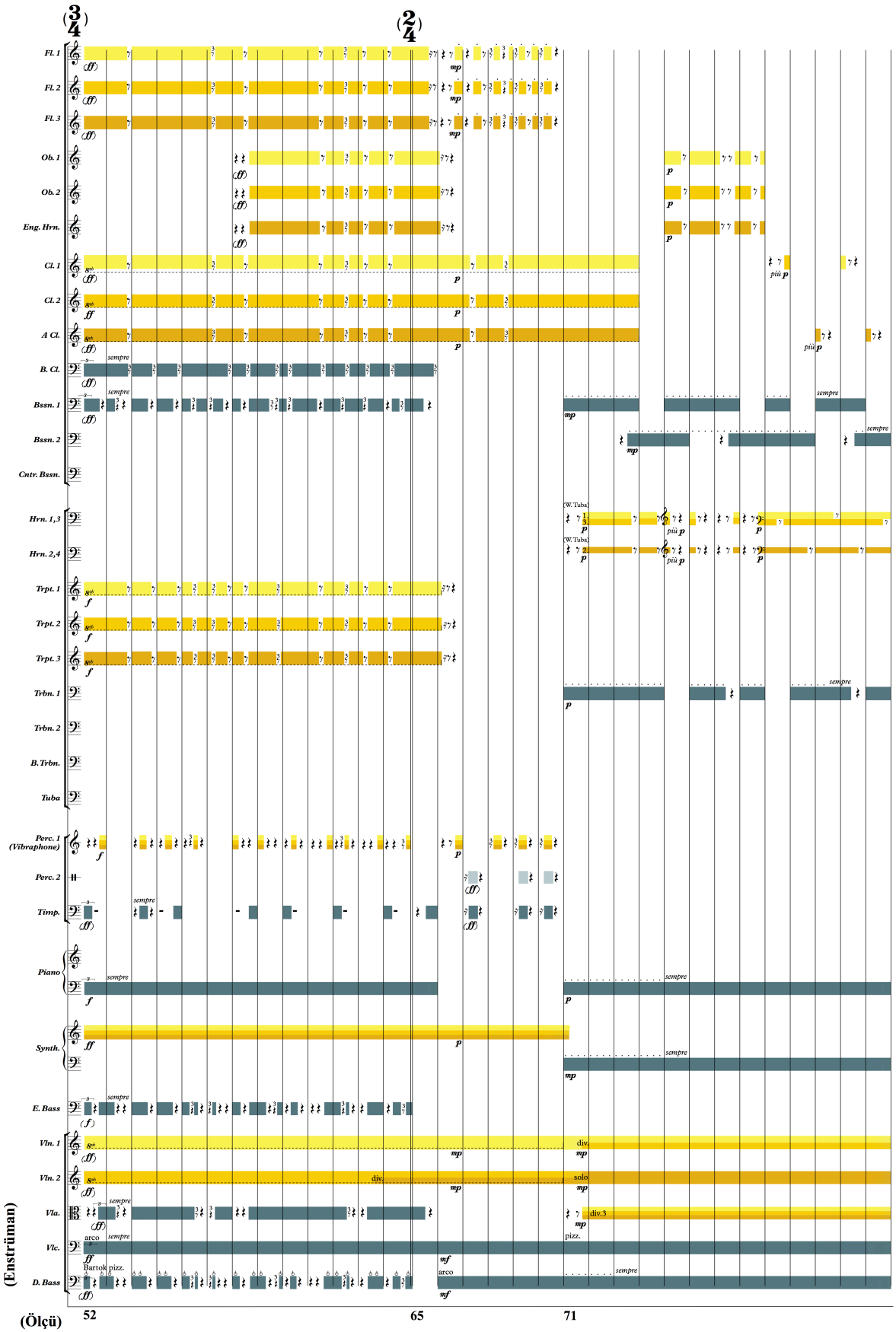
## Grafik 4


(Enstrüman)
(Ölçü)
37
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass

52. ölçüde koyu renkli bas hattın yoğunluğunun azaldığını sarı renkli hattın hemen hemen aynı yoğunlukta devam ederek biraz daha ön plana çıkartıldığını söyleyebiliriz. 1. perküsyon da *wibrophone* (vibrafon) sarı renkli katmanı sintisayzır ile katlamaktadır. Burada piyano sadece koyu renkli bas hattı duyurmaktadır. Çello pizzicatodan arşeye geçmiştir. Kontrbas gurubu ise Bartok pizzicatosu[51] yapmaktadır. Böylelikle tınısal doku arayışı devam etmektedir. 65. ölçüden itibaren dinamiklerin ses yükseklikleri git gide düşmekte buna paralel olarak orkestra yoğunluğu da azalmaktadır. 71. ölçüde koyu renkli katman staccato olarak duyurulmakta, çelloda ki katlama ise tekrar pizzicato ile yapılmaktadır. Viyolalar üç guruba (*divisi 3*) ayrılarak sarı katmanı duyurmakta, 2. keman gurubunda solo olarak akorun bas sesini katlamakta, 1. keman gurubu da iki guruba (*divisi 2*) ayrılarak akorun orta ve tiz seslerini katlamaktadır. Sarı katman bastan tize sırası ile 2, 3 ve 1. Wagner tubalar ile katlanmakta. Tahta üflemeliler de ki klarnet ve obua gurupları da sırası ile sarı renkli katmanı katlamaktadırlar (Grafik 5).

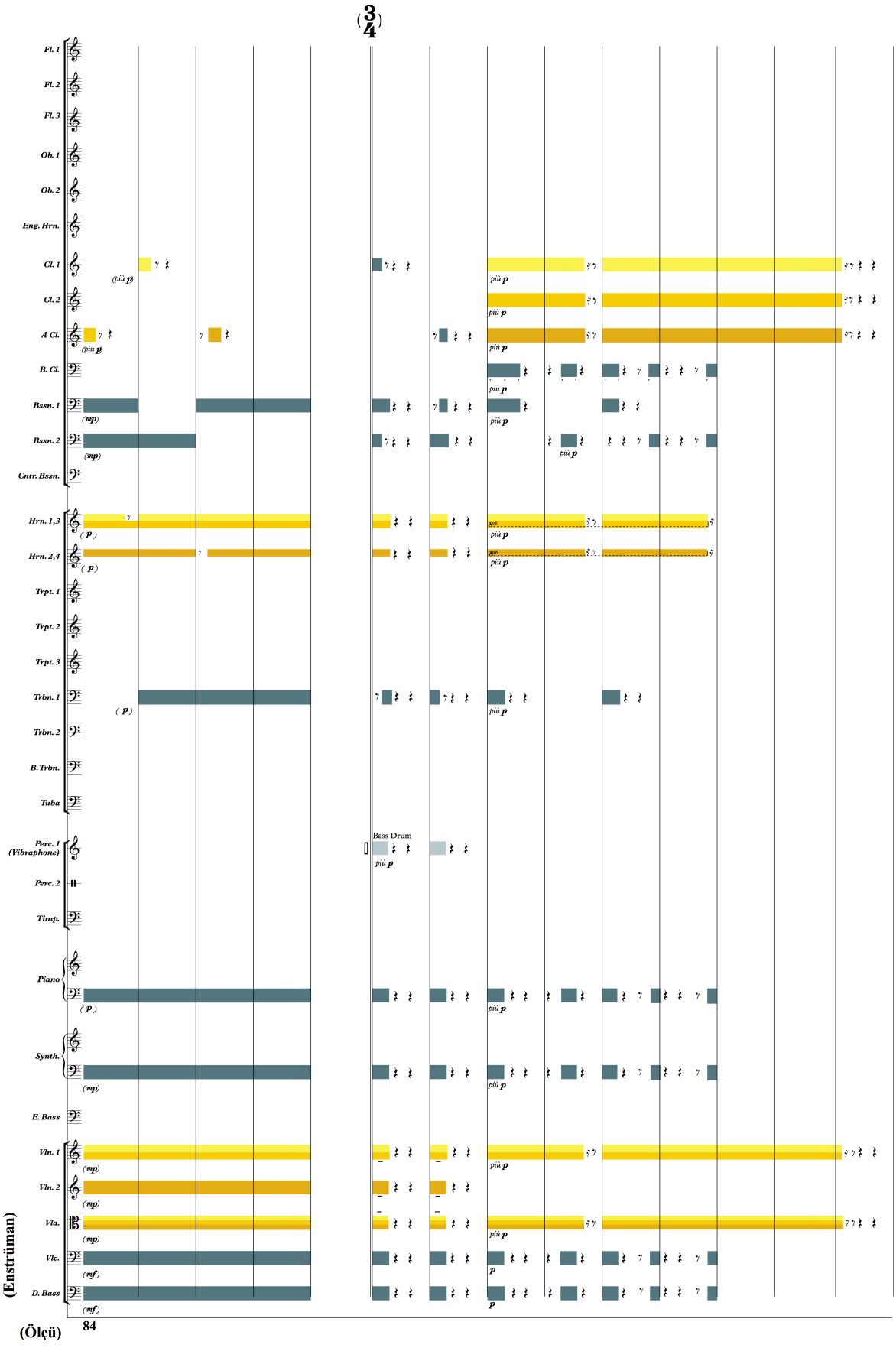
[51] **Bartok Pizzicato:** Nota duyurulurken telin klavyeden çekilmesi sonucunda oluşan çarpma efektli sesdir.

## Grafik 5


(3/4)
(2/4)
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1 (Vibraphone)
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
52
65
71

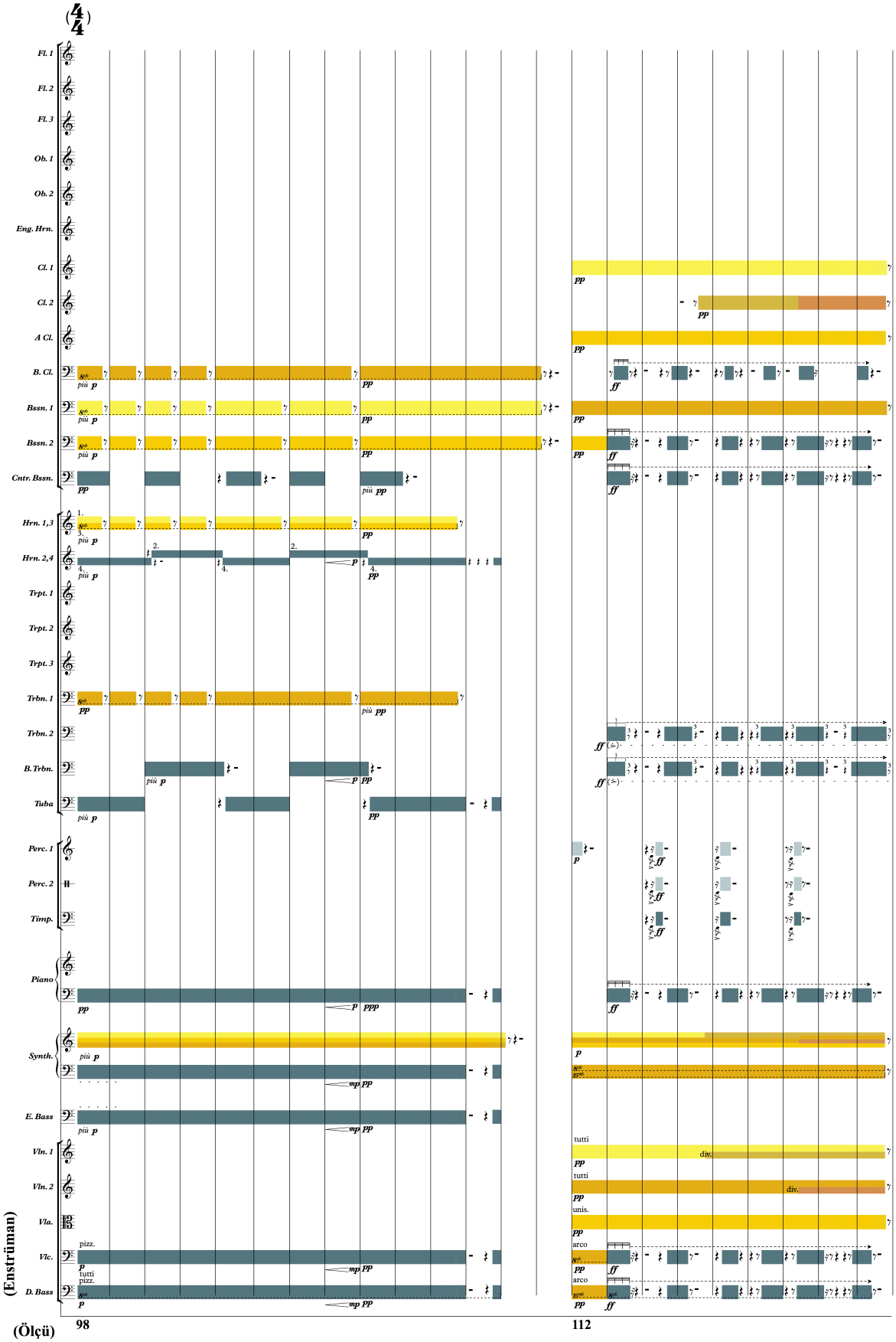
84. ölçüden itibaren orkestrasyonun yoğunluğu daha da azalmıştır. Yoğunluk ile paralel olarak dinamikler de pianoya inerek daha az bir hacim söz konusudur. Buna karşın yine de unison ve oktav katlamalar ile dolgun bir katmandan bahsedebiliriz (Grafik 6).

## Grafik 6


(3/4)
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1 (Vibraphone)
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
Bass Drum
(Enstrüman)
(Ölçü)
84

98. ölçüde *pp* (pianissimo) dinamiğine düşmektedir. 112. ölçüden itibaren yeni bir kesite geçilmiştir. Bu kesitte eşlik katmanı sarı renkte gösterilmiş ve *pp* (pianissimo) dinamikte getirilmiştir. Koyu renk ile gösterilen figürsel hareket ise *ff* (fortissimo) dinamikte getirilmektedir. Burada koyu renkli katmanı bas klarnet, 2. fagot, kontrfagot, 2. trombon, bas trombon, timpani, piyano, çello ve kontrbas gurubu katlamaktadır. Figürdeki unison ve oktav katlamalarının yoğunluğu ile yüksek bir hacim oluşturulduğunu yine dolgun ve doğuşkanlı bir tını söz konusudur. Eşlikteki *pp* dinamik ile figürdeki *ff* dinamik arasındaki yüksek ses seviyesindeki fark belli bir kontrast oluşturmaktadır. Burada koyu renkli katmandaki figürün *es* (sus) vererek yinelenmesi esnasında arka planda sürekli tutan bir eşlik kontrastı ortaya koymaktadır. 1. ve 2. perküsyon olan bas davullara aksan verilerek *ff* (fortissimo) dinamikte getirilmiştir. Eşlikteki sarı katmandaki katlamalara baktığımızda, viyola gurubunda unisona karşı 1. ve 2. kemanlar ilerleyen ölçülerde ikişer guruplara ayrılarak akor seslerini duyurmakta, sintisayzır da bütün bu akor sesleri katlanmakta, 1. fagot 2. keman gurubundaki katmanı katlamakta, La klarnet ise viyolayı katlamakta ve son olarak 2. klarnet de sintisayzır ile 1. ve 2. kemanlarda guruplara ayrılarak duyurulan akor içi farklı renkler ile gösterilmiş perdeleri katlamaktadır (Grafik 7).

## Grafik 7

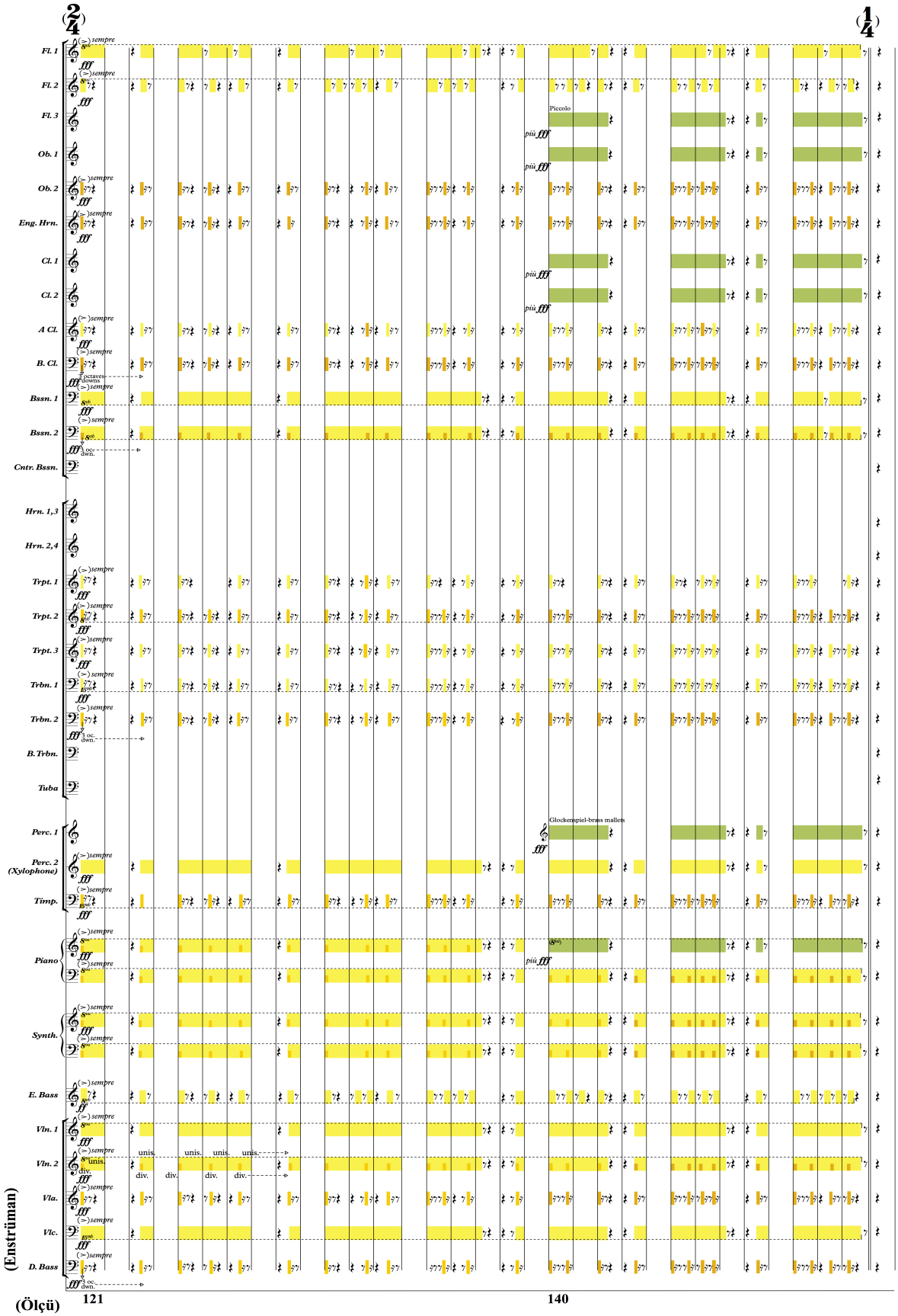

(Enstrüman)
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B.Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Ölçü)
98
112

### 5.4.2. II. Bölüm

II. bölümün başladığı 121. ölçüden itibaren sarı renk ile belirlenen figürsel katmanın yoğun bir katlama ile *fff* (forte fortissimo) dinamikte ve figürün her notasına aksan verilerek getirildiğini görebiliriz. Bu sarı katmana koyu renkli ikinci bir katman armonik olarak eşlik etmekte ve figür başlangıçlarında aksanlı ve *fff* dinamikte duyurulmaktadır. Yoğun ve hacimli bir orkestrasyon oluşturulmuştur. 2. perküsyon *xylophone* (ksilofon) ile sarı katmanı katlamaktadır. 140. ölçüden itibaren 2. bir figürsel katman dah eklenmektedir. Bu katmanda yeşil renk ile gösterilmiştir. *piufff* dinamikte ve aksanlı olarak getirilmiştir. 3. flüt pikolo flüt ile yeşil katmanı katlamaktadır. 1. perküsyon ise *glockenspiel* ile yeşil katmanı katlamaktadır. Hem sarı hem de yeşil renkli katmanların diğer katlamaları grafikte gösterilmiştir (Grafik 8).

Grafik 8

# II. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ

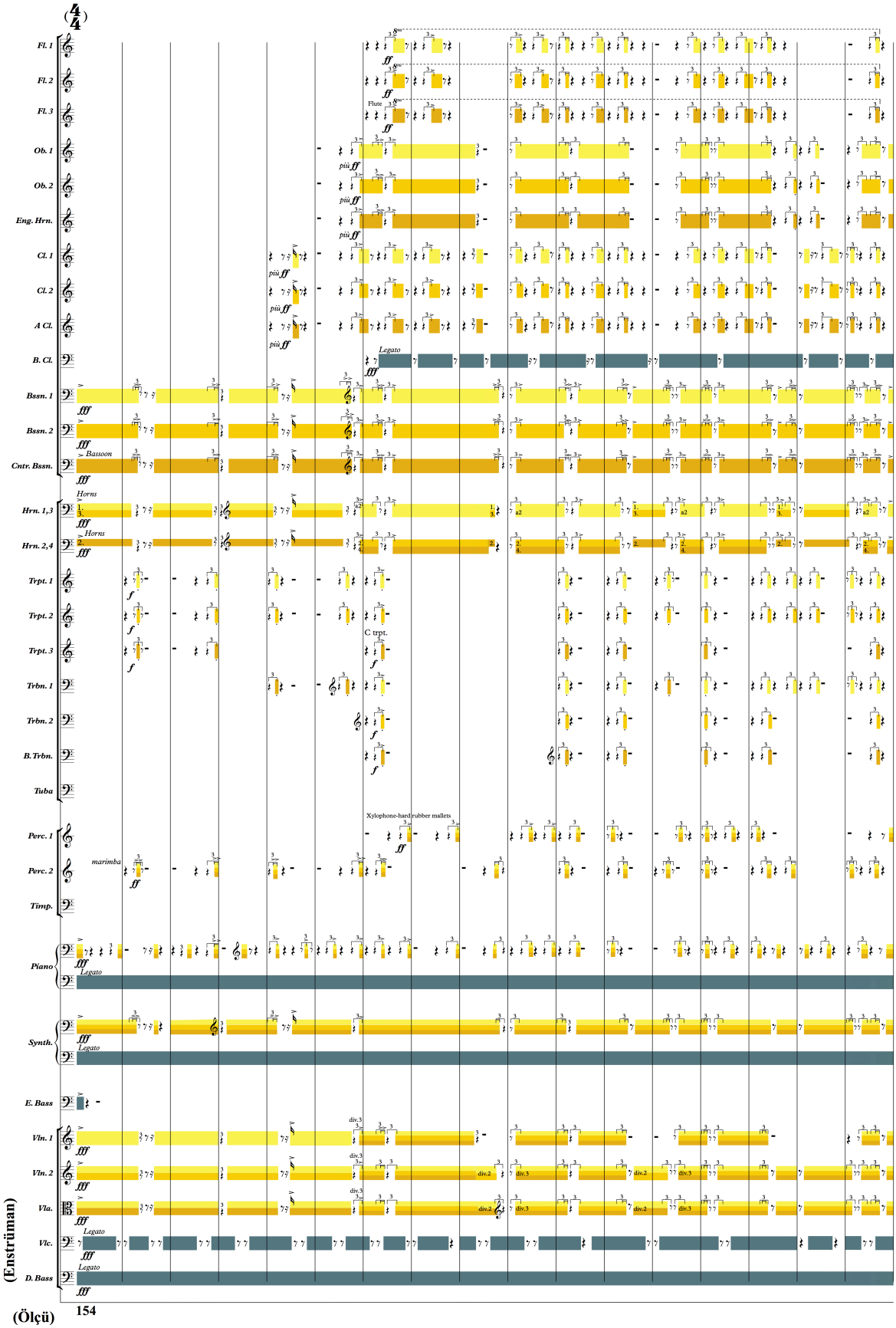


154. ölçüde tekrar üç sesli akorsal figür, sarı rengin üç farklı tonunda gösterilmektedir. 2. keman iki guruba ayrılarak akorun orta ve tiz seslerini, viyolada iki guruba ayrılarak bas ve tiz seleri katlamaktadır. 159. ölçüden itibaren 1. ve 2. keman ile viyola üçerli guruplara ayrılarak (divisi 3) akorun üç sesini birden katlamaktadırlar. İlerleyen ölçülerde 1. kemanın sustuğu yerlerde 2. keman ve viyola ikişerli guruplara düşmekte sonrasında tekrar üçerli guruplara bölünmektedirler. Sarı renkli katmanın içindeki seslerden kesitler aksan verilerek piyanonun sağ elinde katlanmaktadır. perküsyon gurubuna baktığımızda, 2. perküsyon marimba ile ilerleyen ölçülerde 1. perküsyon da ksilofon ile sarı katmanı katlamaktadır. Bakır üflemeliler de piyano ve perküsyon gurubundaki sarı katmanın kesitlerini staccatolu olarak katlamaktadırlar. Korno gurubu başlangıçta 2. korno akorun bas sesini katlarken, 1. ve 3. korno akorun tiz ve orta sesini katlamaktadırlar. 159. ölçüden itibaren 2. ve 4. korno akorun orta ve bas sesini katlarken 1. ve 3. korno aynı anda (a2) akorun tiz sesini katlamaktadırlar. İlerleyen ölçülerde korno gurubunda başlangıçtaki ve 159. ölçüdeki yapılar tekrar etmektedir. Kontrfagot, 2. fagot ve 1. fagot sırası ile akorun bas, orta ve tiz seslerini katlamaktadırlar. Fakat sarı katmanın kesitlerini değil yaylı gurubundaki ve sintisayzır da ki figürsel esas katmanı katlamaktadırlar. Aynı şekilde İngiliz kornosu, 2. obua ve 1. obuada sırası ile sarı katmanın bas, orta ve tiz seslerini katlamaktadırlar. Klarnet ve flüt grupları da bakır üflemeli gurupta olduğu gibi sarı katmanın kesitlerini katlamaktadırlar.

Bu kesitin ikinci katmanı olan koyu renkli bas katman ise piyano ve sintisayzır ile katlanmakta bunlara ek olarak yaylılarda kontrbas ve çello ile tahta üflemeliler de bas klarnet legato ile katlamaktadırlar.

Bu bölümde de yoğun bir orkestrasyon kullanılmıştır. Unison ve oktav katlamalarının çokluğu ve dinamiklerin *f, piuff, fff* yükseklikleri hacimli bir tını ortaya çıkartmaktadır (Grafik 9).

## Grafik 9

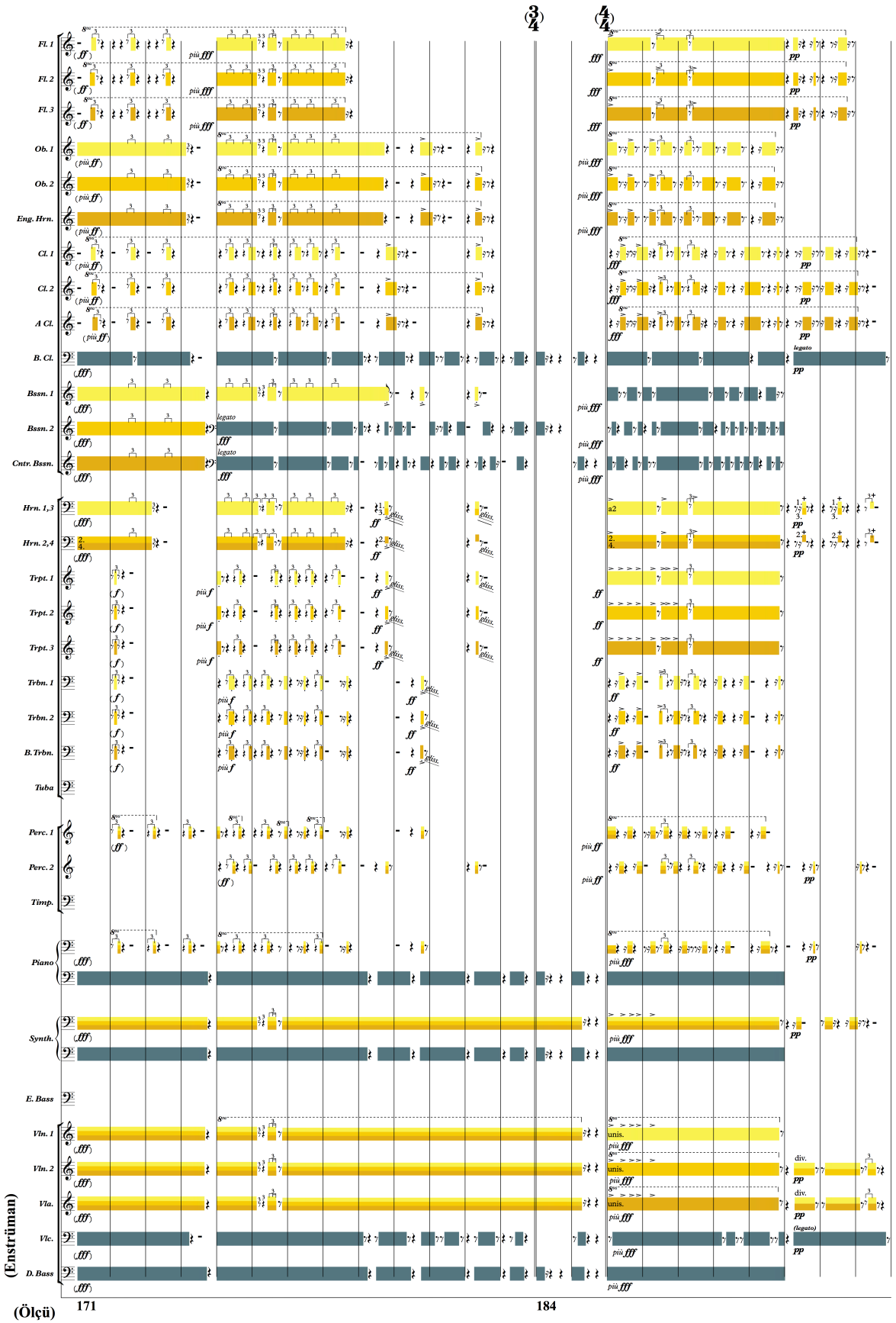

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Flute
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Legato
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Bassoon
Horns
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
C trpt.
Tvbn. 1
Tvbn. 2
B. Tvbn.
Tuba
Perc. 1
Xylophone-hard rubber mallets
Perc. 2
marimba
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
154

175. ölçüden itibaren koyu renkli katmanı 2. fagot ve kontrfagot da katlamaya başlamıştır. 179, 180 ve 182. ölçülerde sarı renkli katmanı katlayan bakır üflemeli gurupta aşağı yönde glissando verildiği görülebilir. 186. ölçüde yaylı gurubundan 1. keman, 2. keman ve viyola gurubu unison olarak akor seslerini sıra ile tizden basa katlamaktadırlar.

186. ölçüden itibaren dinamikler daha da yükselmekte *ff* ve *piufff* olmaktadır. Bu dinamikler ile birlikte katlamaların yoğunluğu ile yüksek bir hacime ulaşılmıştır.

191. ölçüde orkestranın yoğunluğu azalmış ve dinamikler *pp*'ya düşmüş ve hacim azalmıştır. Bir sonraki kesite geçiş alanıdır. 2. keman ve viyola tekrar ikişerli guruplara ayrılarak akor seslerini katlamaktadırlar. Burada divisi adı verilen guruplara ayrılma durumu orkestra hacminin unisona oranla daha düşük olmasına neden olmaktadır (Grafik 10).

## Grafik 10


Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
171
184

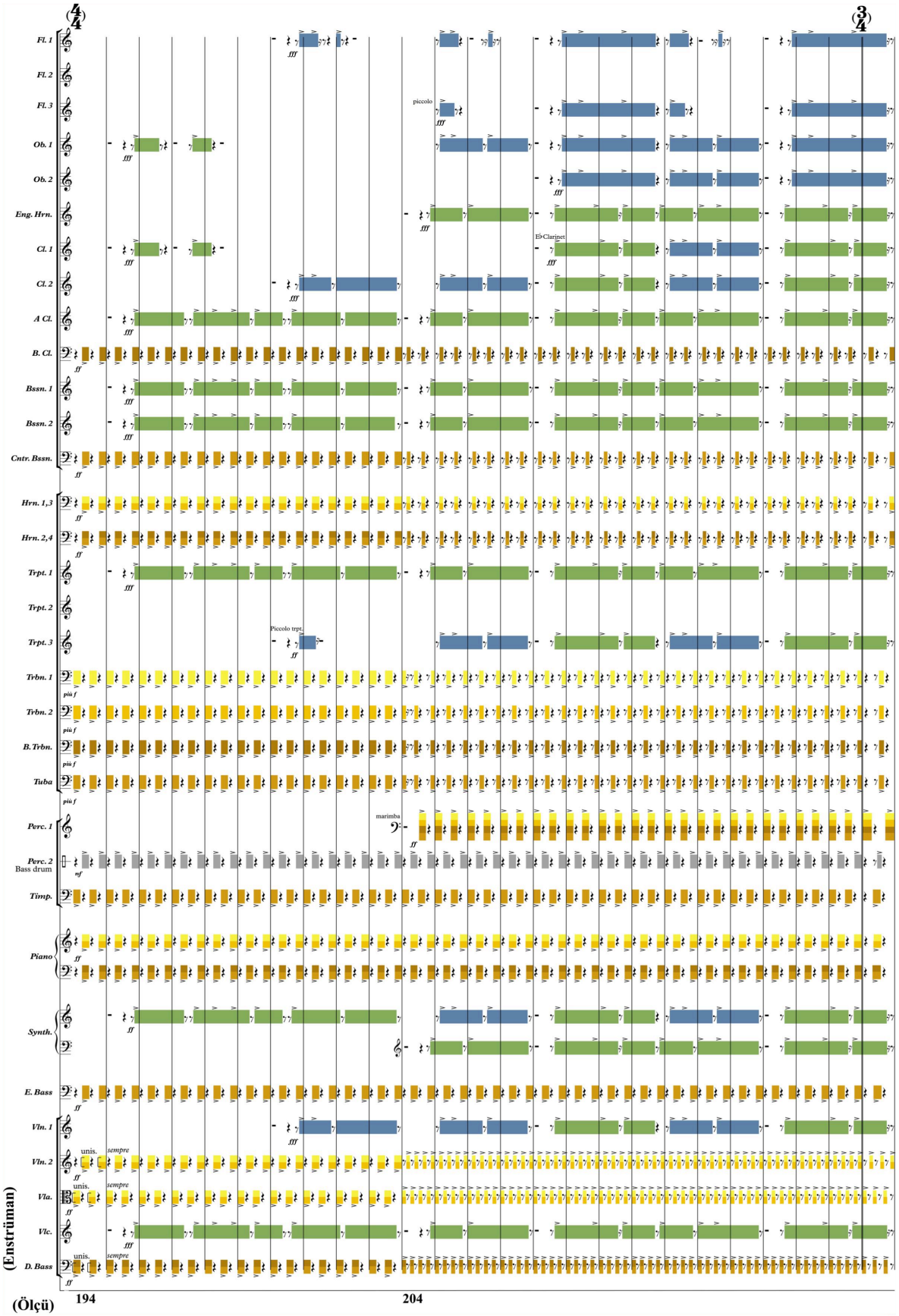
194. ölçüde eşlikteki dört sesli akor, sarının dört farklı tonu ile gösterilmektedir. Yaylı gurubundaki kontrbas, 2. keman ve 1. keman unison şekilde çift ses tutularak akor sesleri katlanmaktadır.

1. perküsyon marimba ile akorun dört sesini katlamaktadır. 2. perküsyon bas davula geçmiştir. Sarı katmanın diğer enstrüman guruplarında nasıl katlandığı grafik 11'de ayrıntılı olarak gösterilmektedir.

Figürsel katman ise iki farklı renk ile simgelenmiştir. Bu kesit eserin makamsal kesitidir. Kamran İnce iki farklı makamı iç içe kullanmıştır. Kullanılan makamlar saba ve uşşak makamlarıdır. Her makama ayrı renk verilmiştir. Saba makamı yeşil, uşşak makamı mavi renktedir. 3. trompet piccolo trompet ile figürsel katmanı katlamaktadır. 1. klarnet Mi bemol klarnet ile 3. flüt de piccolo flüt ile figürsel katmanı katlamaktadırlar.

Dinamik olarak figürsel katman olan mavi ve yeşil katman *fff* dinamikte getirilmiş eşlik olan sarı katman da *ff* dinamikte getirilmiştir (bakır üflemeliler yapısı gereği yüksek volümlü enstrüman gurubu olduğu için *piu f* dinamik yazılarak diğer çalgı guruplarındaki *ff* ile dengeye getirilmiştir). Bu kesitte de katlamaların yoğunluğu ile dinamiklerin yükseklikleri bir araya geldiğinde yüksek hacimli bir tını oluşturulmuştur (Grafik 11).

## Grafik 11


Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Bass drum
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
piccolo
E♭ Clarinet
Piccolo trpt.
marimba
unis.
sempre
(Enstrüman)
(Ölçü)
194
204

### 5.4.3. III. Bölüm

219. ölçüden itibaren III. bölüm başlar. Bu bölümde üç farklı katman vardır. açık mavi, yeşil ve koyu bordo. Yeşil katman kendi içinde iki farklı ton ile belirlenmiştir. Açık yeşil daha tiz perdedeki katmanı simgelemektedir. Açık mavi katman geniş bir oktav aralığına yayılarak orta katmanı oluşturmakta ve mavi katmanın sustuğu yerlerde yeşil katman aksanlı olarak analiz kısmında da değinildiği gibi bir çeşit diyalog şeklinde getirilmektedir. Koyu bordo olan katman ise bas hattı simgelemektedir.

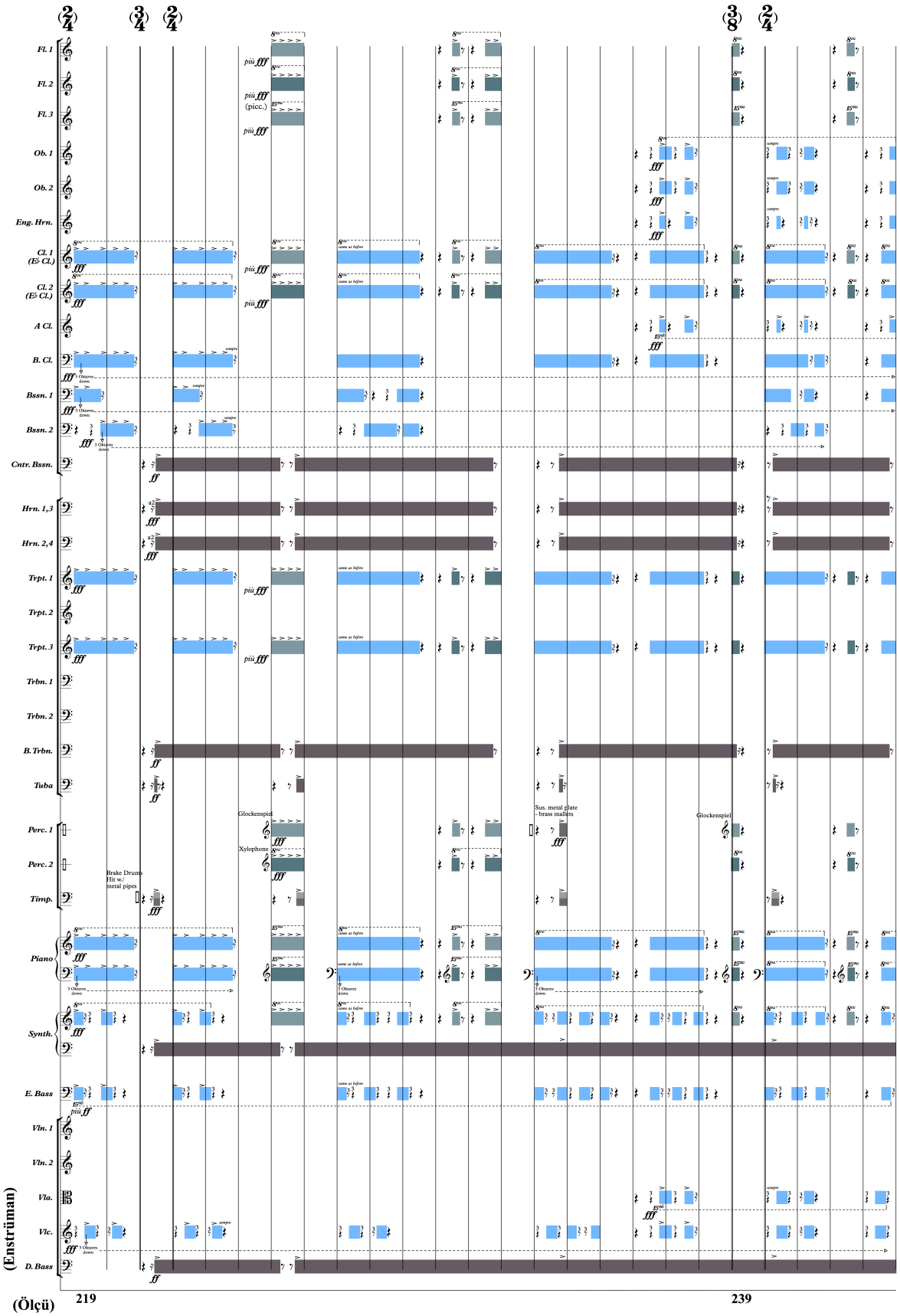
Perküsyon gurubundaki timpani kısmında *brake drums* kullanılmış çift ses kullanıldığı için iki farklı gri tonda belirlenmiştir. 2. perküsyon gurubunda ksilofon kullanılmış ve yeşil katmanın pes perdedeki koyu renkli katmanı katlanmıştır. 1. perküsyon kısmında da glockenspiel kullanılmış ve açık yeşil katman katlanmıştır. İlerleyen ölçülerde perküsyona döndüğü ölçüler vardır.

Kornolar koyu renkli bas hattı unison olarak katlamaktadırlar. Diğer enstrümanların katlamaları grafik 12'de ayrıntılı olarak görülmektedir.

Dinamik olarak önce ki bölümlerdeki gibi katmanlar *fff* ve *piufff* yükseklikte yazılmış ve yoğun bir orkestralama yapılmıştır. Bu şekilde tekrar hacimli bir tını yaratıldığını söyleyebiliriz (Grafik 12).

Grafik 12

# III. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ



Grafik 13'de orkestra yoğunluğunun iyice artırıldığı görülmektedir.

263. ölçüden itibaren iki katmana inmektedir. Yeşil katman ve koyu renkli katman. Katmanların enstrümanlara dağılımı grafik 13 ve 14'de ayrıntılı olarak verilmektedir.

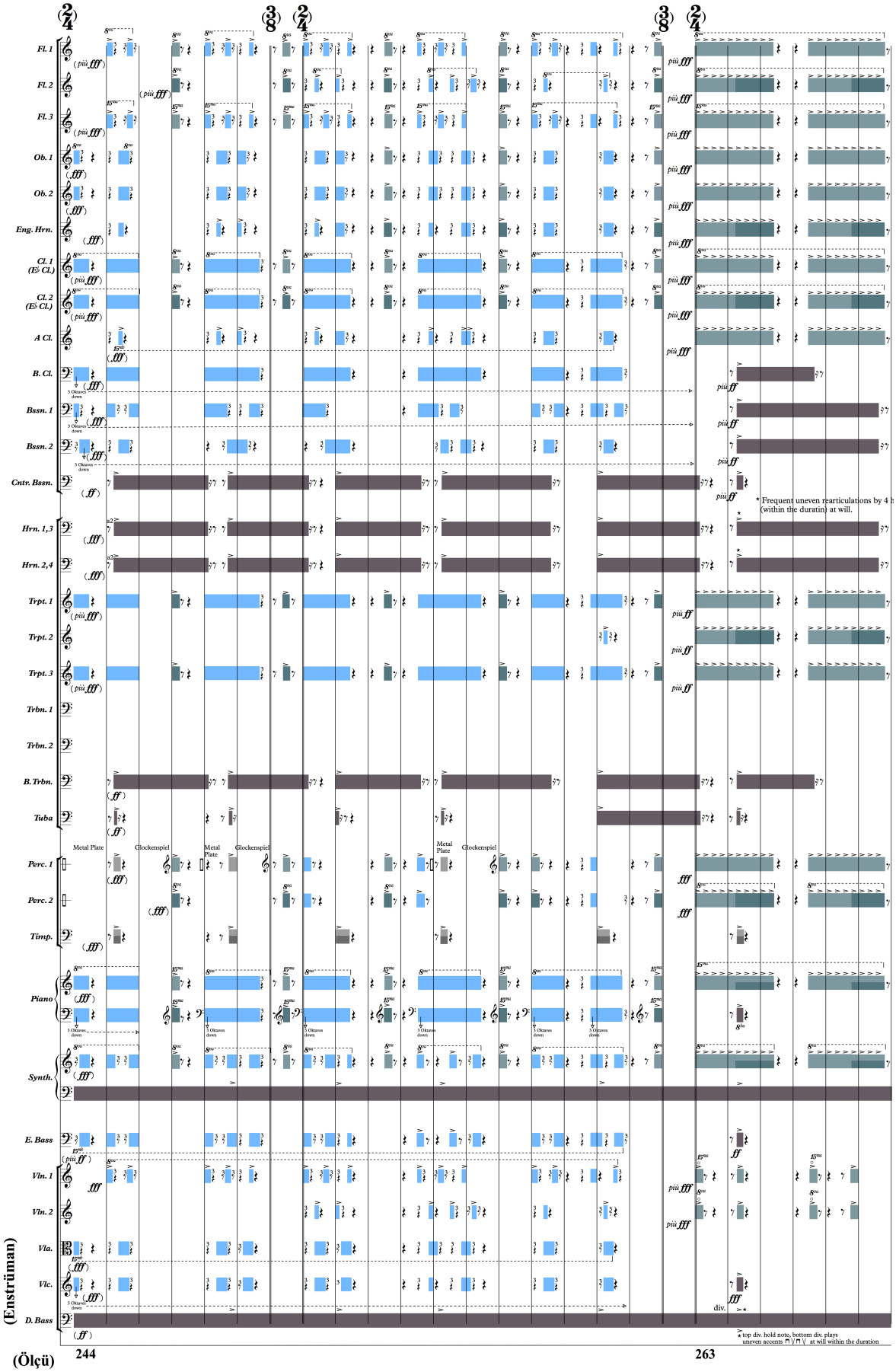
Koyu renkli katmanı katlayan kontrbası ikişerli guruba ayırarak aynı sesi süreklilik içinde düzensiz vurgular ile arşelendirilmiştir. Bu düzensiz vurgu aynı zamanda korno gurubu içinde geçerlidir.

1. ve 2. kemanlarda yeşil katman içindeki sesler doğal flajöle tekniği kullanılarak katlanmaktadır.

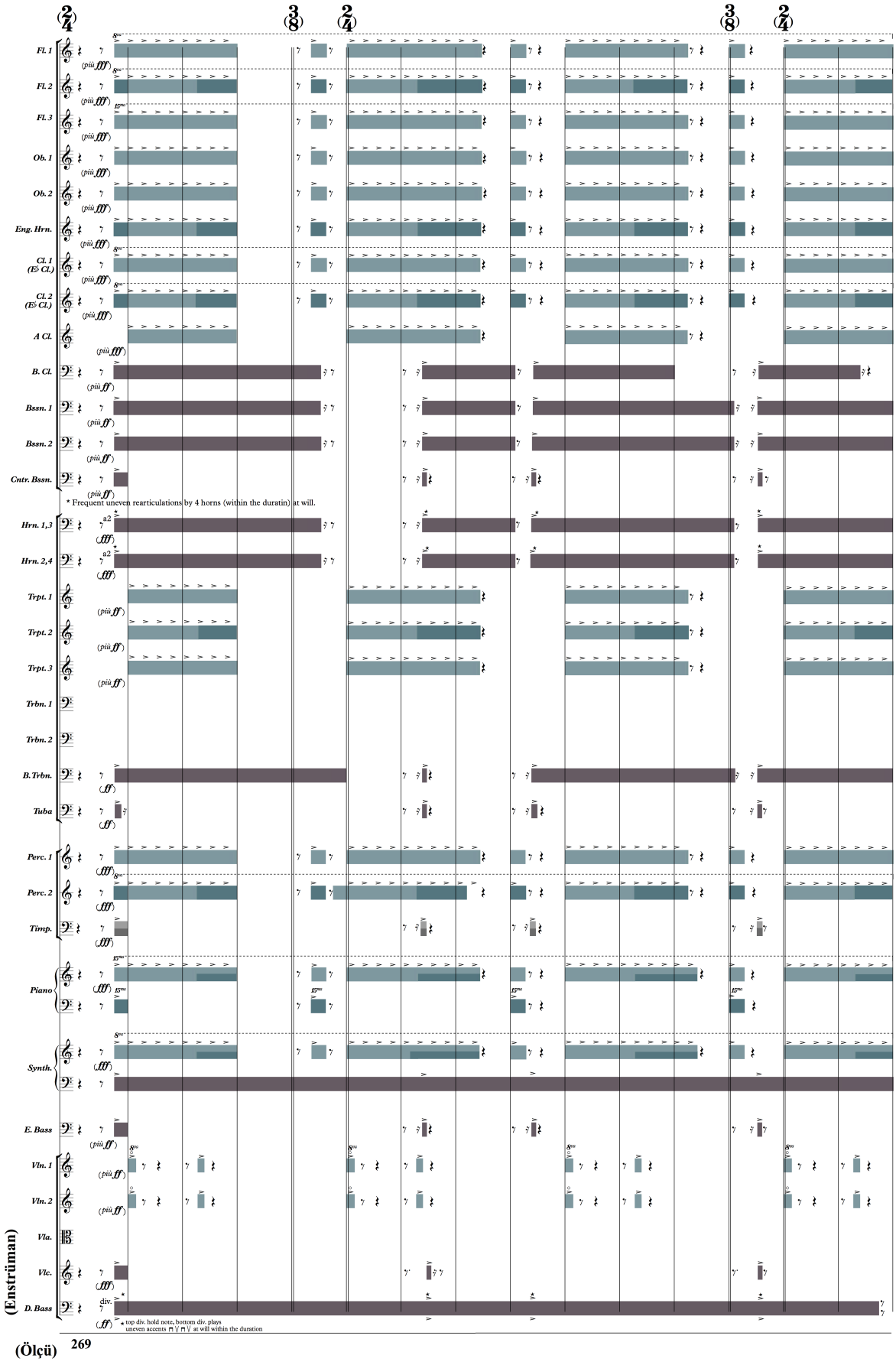
Çello, elektro bas, tuba ve kontrfagotun koyu renkli katmanın içindeki belli sesleri katladıkları görülmektedir.

Dinamik olarak *fff* ve *piufff* ile hacimli bir tını devam ettirilmektedir.

Grafik 13


(Enstrüman)
(Ölçü)
244
263
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1 (E♭ Cl.)
Cl. 2 (E♭ Cl.)
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Tvbn. 1
Tvbn. 2
B. Tvbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
Metal Plate
Glockenspiel
* Frequent uneven rearticulations by 4 h
(within the duratin) at will.
* top div. hold note, bottom div. plays
uneven accents at will within the duration

Grafik 14

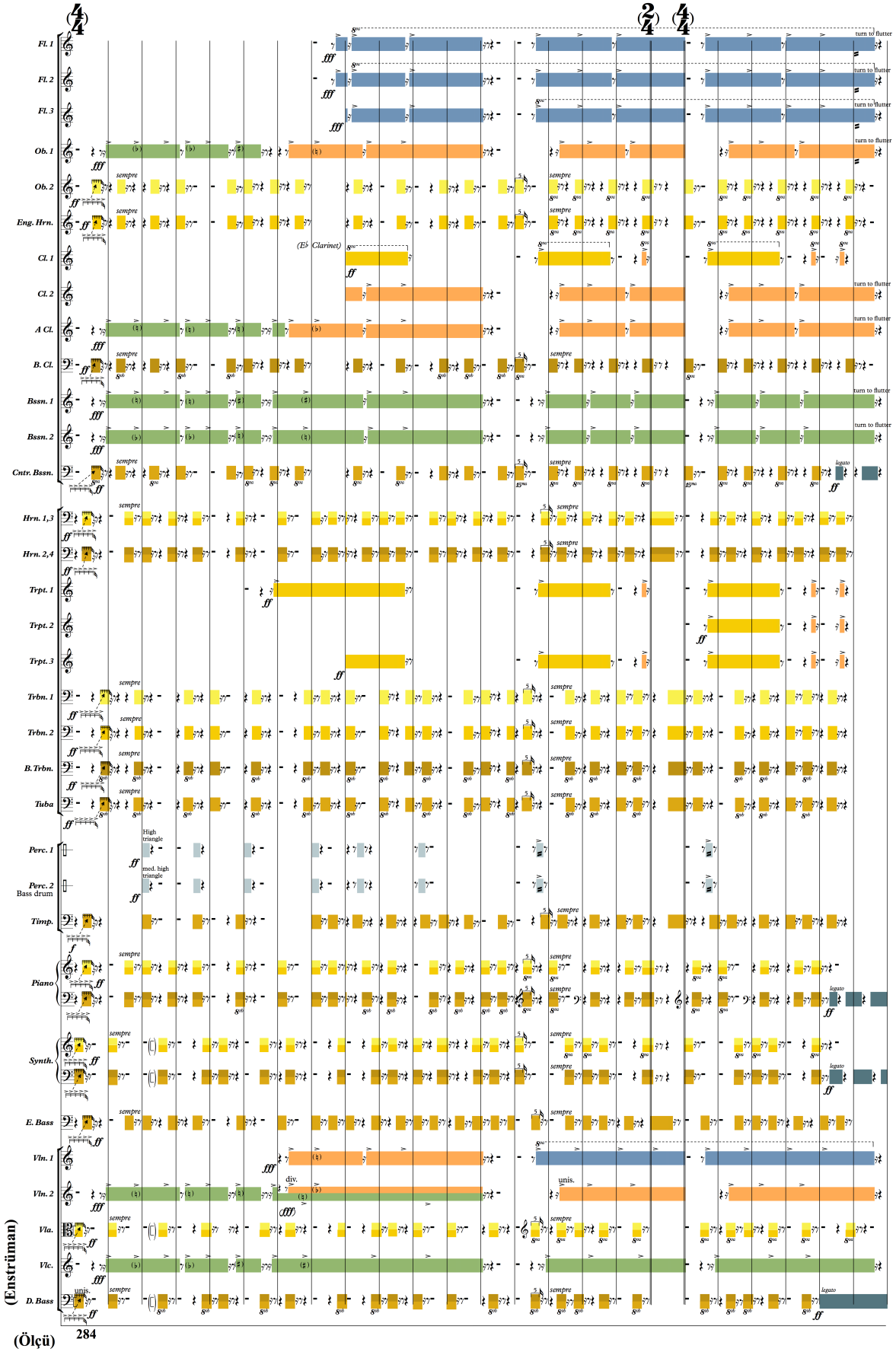

(Enstrüman)
(Ölçü)
269
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1 (E♭ Cl.)
Cl. 2 (E♭ Cl.)
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
* Frequent uneven rearticulations by 4 horns (within the duratin) at will.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
* top div. hold note, bottom div. plays uneven accents ⊓ ∨ ⊓ ∨ at will within the duration

284. ölçüde makamsal kesitin ikinci kez gelişinde eşlikte tekrar dört sesli akor sarının dört farklı tonu ile gösterilmiştir. Burada kullanılan dört sesli akor üçlü aralıklar ile oluşturulmuş yedili bir akordur. Akorun beşlisini 1. ve 3. trompet ile mi bemol klarnet uzun ses tutarak eşlikte katlamaktadırlar. Bu kesitte ana figür üç farklı katmanda karşımıza çıkmaktadır. önceki kesitte olduğu gibi yeşil ve mavi katmana üçüncü olarak turuncu katmanda eklenmiştir. Akorun beşlisini uzun ses tutarak katlayan bu enstrümanlar aynı zamanda üçüncü bir katman olan turuncu katmanın bazı kesitlerini de katlamaktadırlar.

Önceki kesitlerdeki gibi figürlerde ki *fff* ile eşlikteki *ff* dinamiği ile unison ve oktav katlamalarının yoğunluğu orkestrada hacimli bir yapı ortaya koymaktadır.

Katlamaların ayrıntısı grafik 15'de görülmektedir.

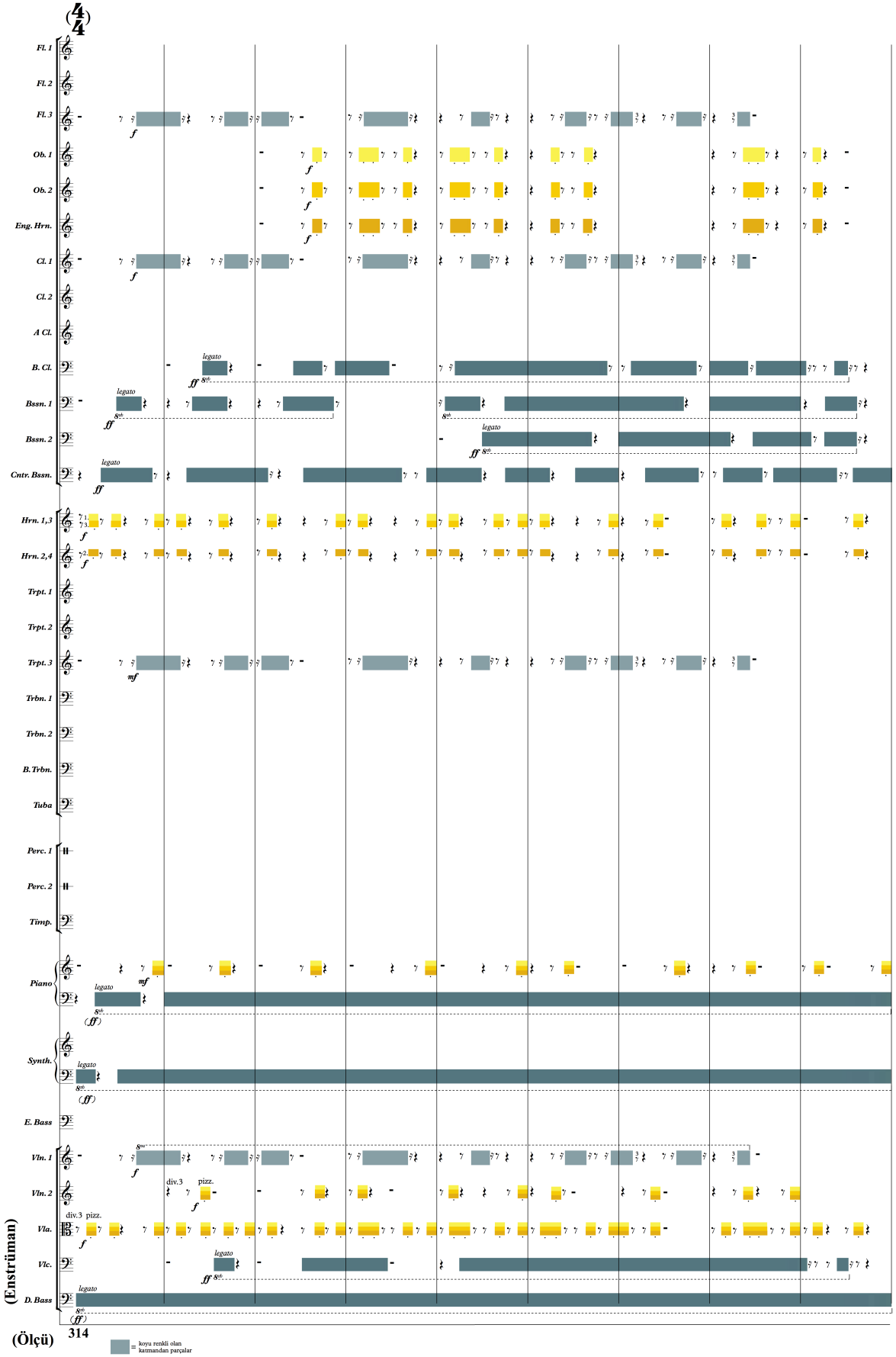
## Grafik 15


(Enstrüman)
(Ölçü)
284
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
(Eb Clarinet)
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
High triangle
med. high triangle
Perc. 2
Bass drum
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
turn to flutter
sempre
legato
unis.
div.

Grafik 16'da üç sesli akorsal figür sarı renk ve tonları ile gösterilmektedir. Viyola ve 2. keman, üçerli guruplara ayrılarak (divisi 3) akor seslerini pizzicato ile duyurmaktadırlar. Diger katlamalarda ise staccato kullanılmıştır. İkinci katman olan dizisel figür koyu renk ile simgelenmiştir. Legato ile yazılmış bu dizisel bas katmanın içinden bazı sesler, açık tonda gösterilerek 3. flüt, 1. klarnet, 3. trompet ve 1. kemanda katlanmaktadırlar.

Sarı katman ve koyu katmanın açık tonunda gösterilen katman *f* dinamikte, koyu katman ise *ff* dinamikte duyurulmaktadır. Önceki kesitlere oranla daha az hacimlidir. Aynı zamanda bu kesitte katman yoğunluğu da azalmıştır (Grafik 16).

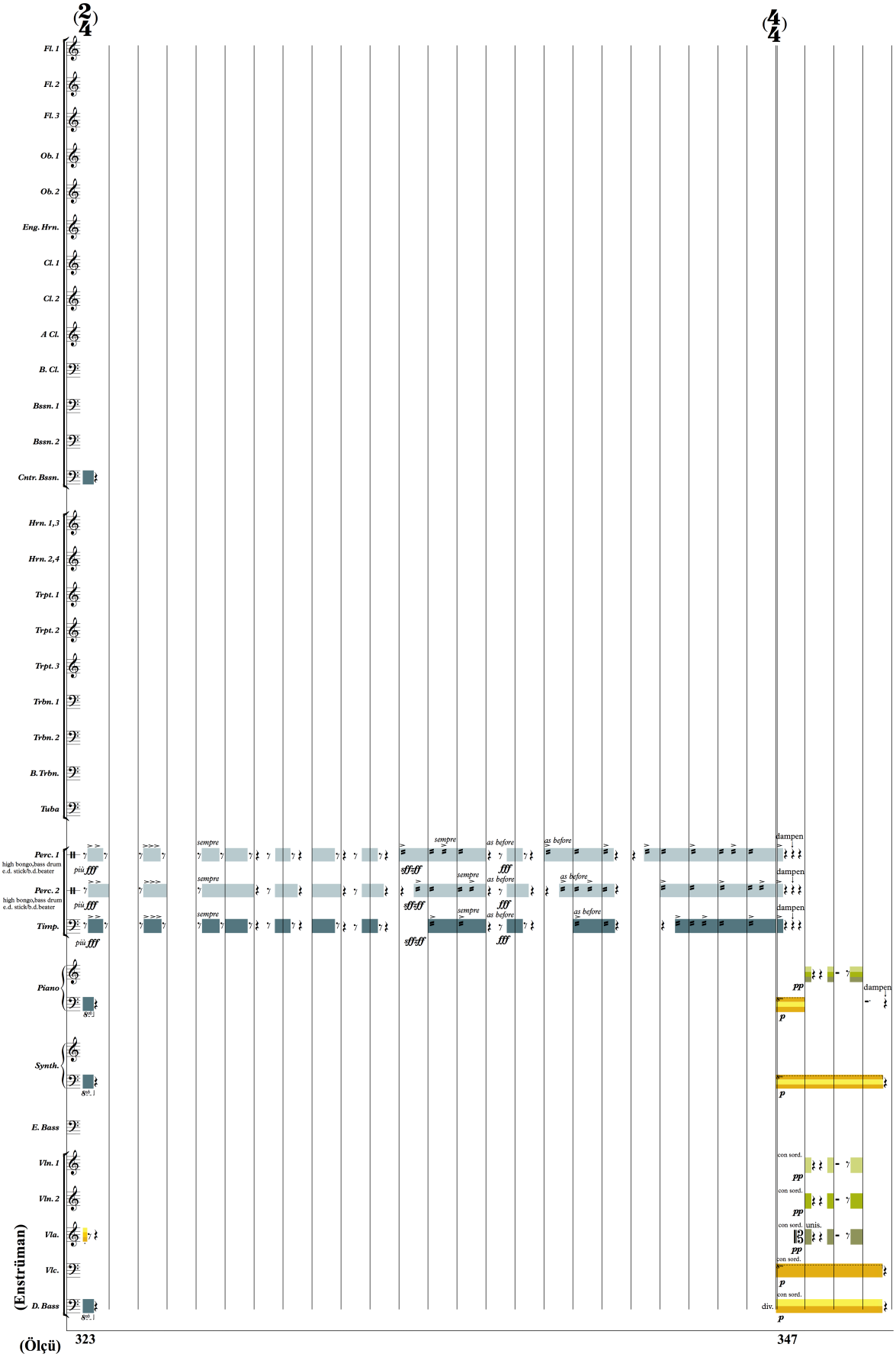
## Grafik 16


(Enstrüman)
(Ölçü)
314
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
legato
div.3
pizz.
= koyu renkli olan katmandan parçalar

323. ölçü ile birlikte perküsyon gurubunda bir geçiş kesiti karşımıza çıkmaktadır. Burada timpani ile birlikte 1. perküsyonda high tom ve bass drum, 2. perküsyonda high bongo ve bass drum kullanılmıştır. *piufff* dinamikte yazılan bu ritmik kesit 334. ölçüsünden itibaren 32'lik tremololara dönüşerek aksanlarda *sffzff* dinamikte gelmekte ve ilerleyen ölçülerde *fff* dinamikte devam etmektedir.

347. ölçden itibaren yaylı gurubu, sintisayzır ve piyano devreye girmektedir. Yaylı gurubunda iki guruba ayrılmış kontrbas ile çello sarı renk ile simgelenmiş üçlüsü atılmış birli ve beşliden oluşan iki sesli yapıyı katlamaktadırlar. 1. keman, 2. keman ve viyolada yeşil renk ve tonlarında belirlenmiş ikinci bir katmanı oluşturan üç-beş akorlarını katlamaktadırlar. Burada yaylılar gurubu surdin ile sesi kısarak (con sordino) duyurulmuştur. Sintisayzır ve piyanonun fa anahtarlarında sarı katman, piyanonun sol anahtarında ise yeşil katman katlanmaktadır. Sarı katman *p* ve yeşil katman *pp* dinamikte duyurularak düşük bir hacim oluşturulmuştur (Grafik 17).

## Grafik 17


Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
high bongo,bass drum
e.d. stick/b.d.beater
Perc. 2
high bongo,bass drum
e.d. stick/b.d.beater
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
323
347
sempre
as before
dampen
con sord.
unis.
div.

### 5.4.4. IV. Bölüm

Grafik 18'de senfoninin IV. bölümüne geçilmiştir. Burada eşlikte kullanılan üç-beş akoru sarı ve tonları ile gösterilmiştir. Çello ve viyola ikişerli guruplara ayrılarak akor seslerini katlamaktadırlar. Kontrbas gurubu ise 363 ve 370. ölçülerde akorun bas sesini 32'lik tromolo ile katlamaktadırlar. Yaylılar gurubunda olduğu gibi tronbon gurubuda sarı rekli katmanı susturucu ağızlık (*whispa mute*) ile katlamaktadırlar. Bas klarnet ve fagotlarında sarı katmanı katladığı görülmektedir.

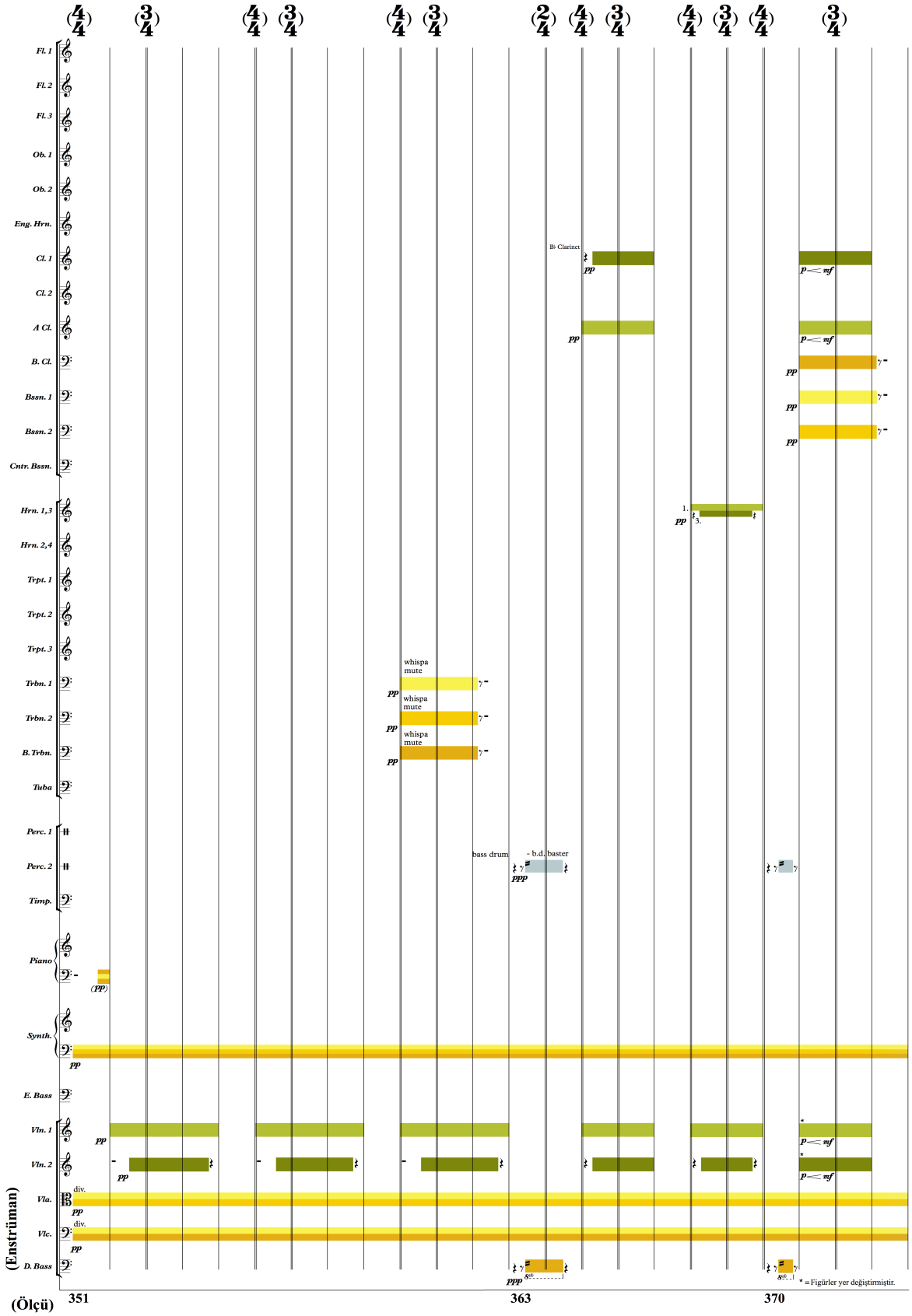
2. perküsyon gurubunda bas davul kullanılmış *ppp* dinamikte 32'lik tromolo ile getirilmiştir.

İkinci bir katman olan figürsel katman yeşil renk ile gösterilmiştir. Yeşilin iki tonlu olarak belirlenmesi esas figürün içerisinden kesitler ile ikinci bir katman oluşturulmuş olmasıdır. 1. ve 2. keman yeşil katmanı duyurmakta, 1. klarnet si bemol klarnete geçmiş ve la klarnet ile yeşil katmanı katlamaktadırlar. 1. ve 3. kornolarında yeşil katmanı katladıkları görülmektedir.

Orkestra yoğunluğunun az olduğunu ve dinamiklerinde *pp* ile orkestranın hacminin de düşük tutulduğunu görebiliriz.

Grafik 18

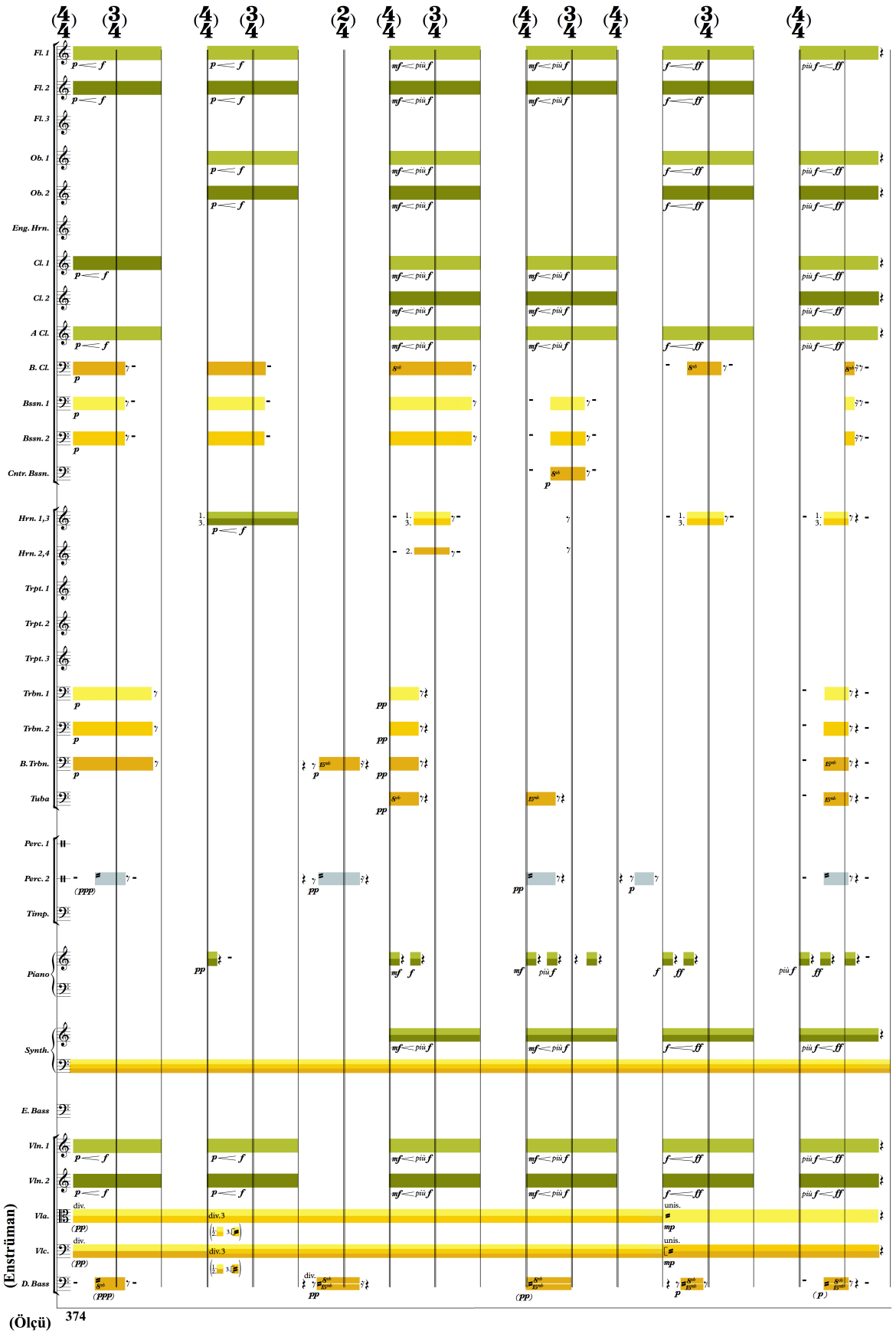
# IV. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ



Grafik 19'da katlamaların daha da artarak orkestranın yoğunlaştığını ve dinamiklerinde adım adım arttırılarak hacmin yükseldiğini görebiliriz.

Renk katmanlarının dağılımı grafik 19'da ayrıntılı olarak verilmektedir. 377. ölçüden itibaren viyola ve çello üçerli guruplara ayrılarak (Divisi 3) akor seslerini katlamaktadırlar. Viyola gurubunda, eşlikteki akorun üçlüsü ve beşlisi 1. ve 2. divisi guruplarına, hem üçlüsü hem de beşlisi çift ses olarak 3. divisi gurubuna 32'lik tremolo ile verilmiştir. Çelloda ise akorun birlisi ve beşlisi ayrı olarak 1. ve 2. divisi gurubuna, birlisi ve üçlüsü çift ses olarak 3. divisi gurubuna 32'lik tremolo ile verilerek akor sesleri katlanmıştır. 379. ölçüden itibaren kontrbas da iki guruba ayrılarak akorun kök sesini oktavı ile birlikte tremololu olarak katlamaktadır.

## Grafik 19


Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
374

392. ölçüde yeni bir kesit karşımıza çıkar üçlü aralıklar ile kurulmuş akorlar ile oluşturulmuş figürsel katman mavi renk ile belirlenmiştir. Üç sesli akorlardan dolayı mavinin üç farklı tonunu görmekteyiz.

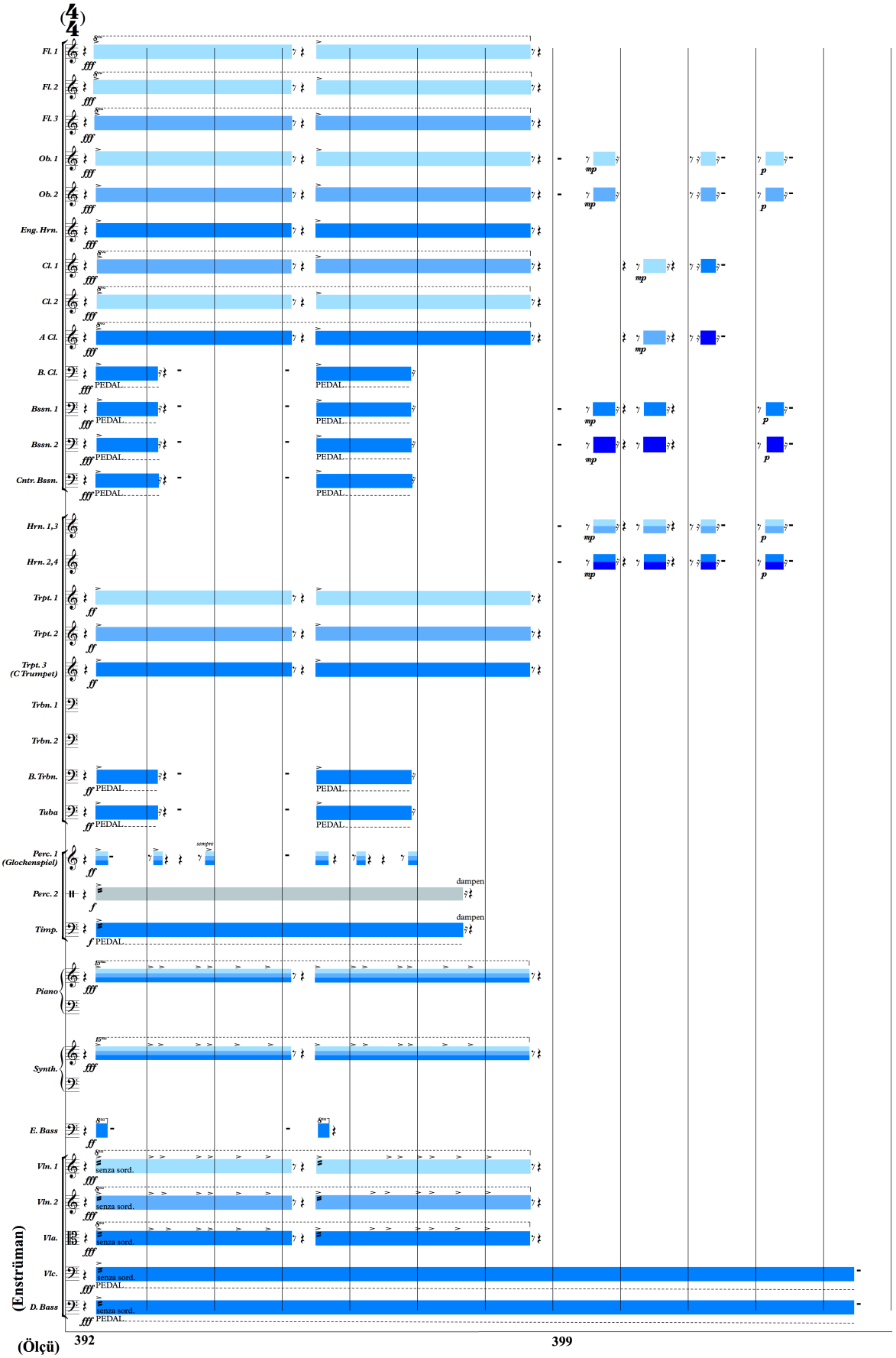
Kontrbas, çello, timpani, tuba, bas trombon, kontrfagot, 1. ve 2. fagot ve bas klarnet enstrümanlarının akorun bas sesini pedal ses olarak tutmaktadırlar. Yaylı gurubu surdinsiz (senza sord.) çalmaya başlamışlardır.

1. perküsyonda glockenspiel kullanılarak akor sesleri belli birim zamanlarda katlanmaktadır. 3. trompet ise do trompet ile bas hattı katlamaktadır.

Akor seslerinin figüratif katmanlarının dağılımı ve katlamaları grafik 20'de ayrıntılı olarak gösterilmektedir.

*fff* dinamikler ile yoğun katmanlı ve hacimli bir yapı oluşturulmuştur. 399. ölçü ile birlikte orkestranın yoğunluğu tekrar azalmış sırası ile *mp* ve *p* dinamikler ile orkestra hacmi düşmüştür (Grafik 20).

## Grafik 20

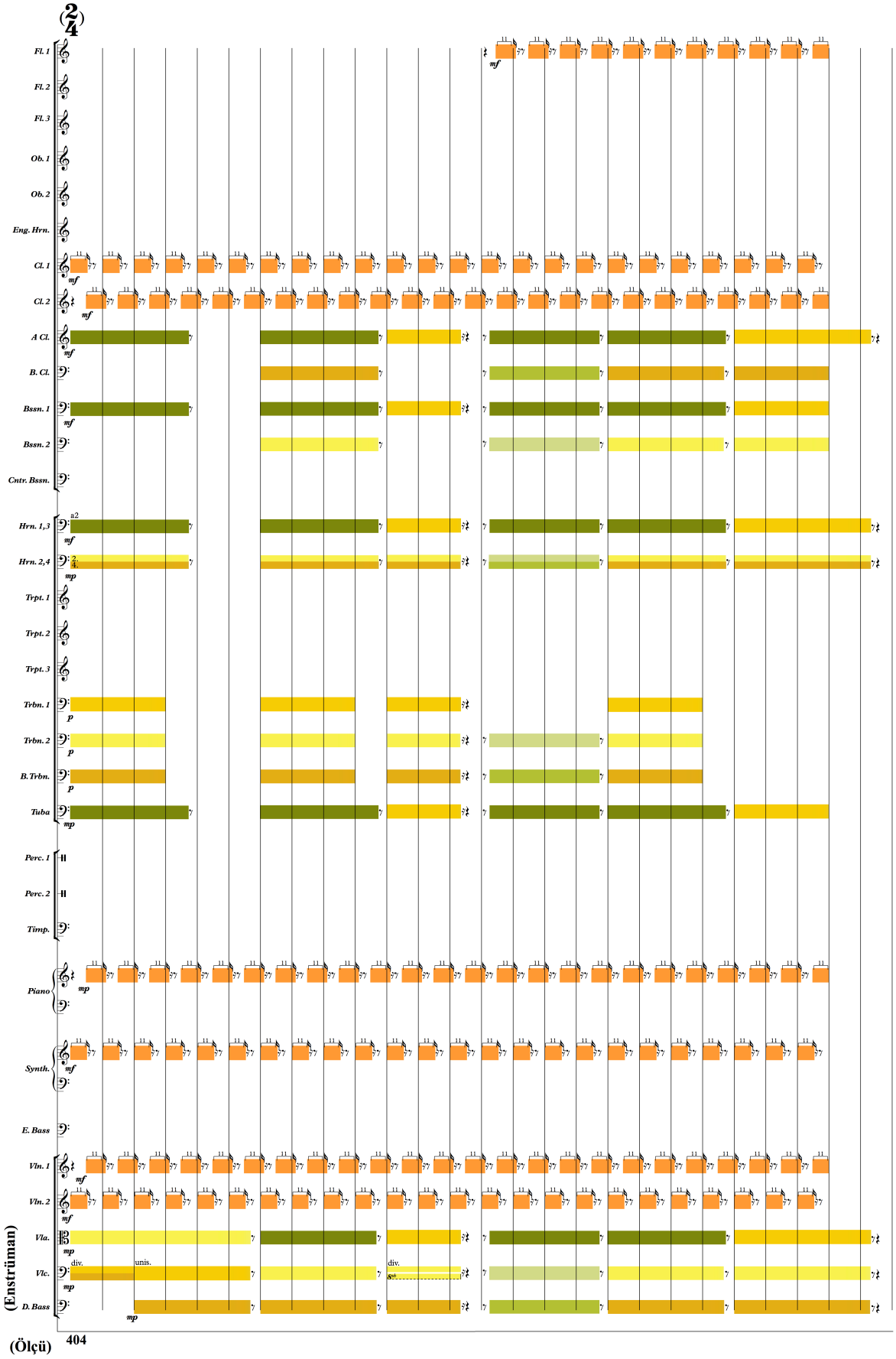

(Enstrüman)
(Ölçü)
392
399
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3 (C Trumpet)
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1 (Glockenspiel)
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
PEDAL
senza sord.
dampen
sempre

404. ölçüden itibaren sarı renkli akorsal katman tekrar gelmiş fakat bu gelişinde akor içi geçiş sesleri 4. bölüm başında yeşil renk ile gösterdiğimiz figürsel hareketleri içermektedir. Bu noktada iki renk iç içe kullanılmış ve durağan katman ile harekeli katmanlar ortaya çıkarılmıştır.

Üçüncü bir renk olan turuncu renk, kesitin ton merkezinin dizisel inici ve çıkıcı eşliğini göstermektedir. Renklerin dağılımı ve katlamaları ayrıntılı olarak grafik 21'de gösterilmektedir.

Katmanlar *p*, *mp* ve *mf* dinamikler ile gelmekte önceki kesitlerde yoğun forte ile gelen dolgun katmanlar bu kesitte de hemen hemen aynı dolgunlukta geldikleri görülmektedir (Grafik 21).

Grafik 21


Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B.Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
404
div.
unis.
div.

Grafik 22'de 430. ölçüden itibaren orkestranın yoğunluğu azalmıştır. 1. ve 2. kemanlar surdinli şekilde 4. bölümün figürsel yeşil katmanını duyurmaktadırlar. Viyola ve çello önceki kesitte olduğu gibi üçerli guruplara ayrılarak sarı renkli akorsal katmanı duyurmaktadırlar. Viyola gurubunda, eşlikteki akorun üçlüsü ve beşlisi 1. ve 2. divisi guruplarına, hem üçlüsü hem de beşlisi çift ses olarak 3. divisi gurubuna 32'lik tremolo ile verilmiştir. Çelloda ise akorun birlisi ve beşlisi ayrı olarak 1. ve 2. divisi gurubuna, birlisi ve üçlüsü çift ses olarak 3. divisi gurubuna 32'lik tremolo ile verilerek akor sesleri katlanmıştır.

Dinamikler *p*, *pp* ile orkestranın hacmi düşmüştür. Katmanları dağılımı grafik 22'de görülmektedir.

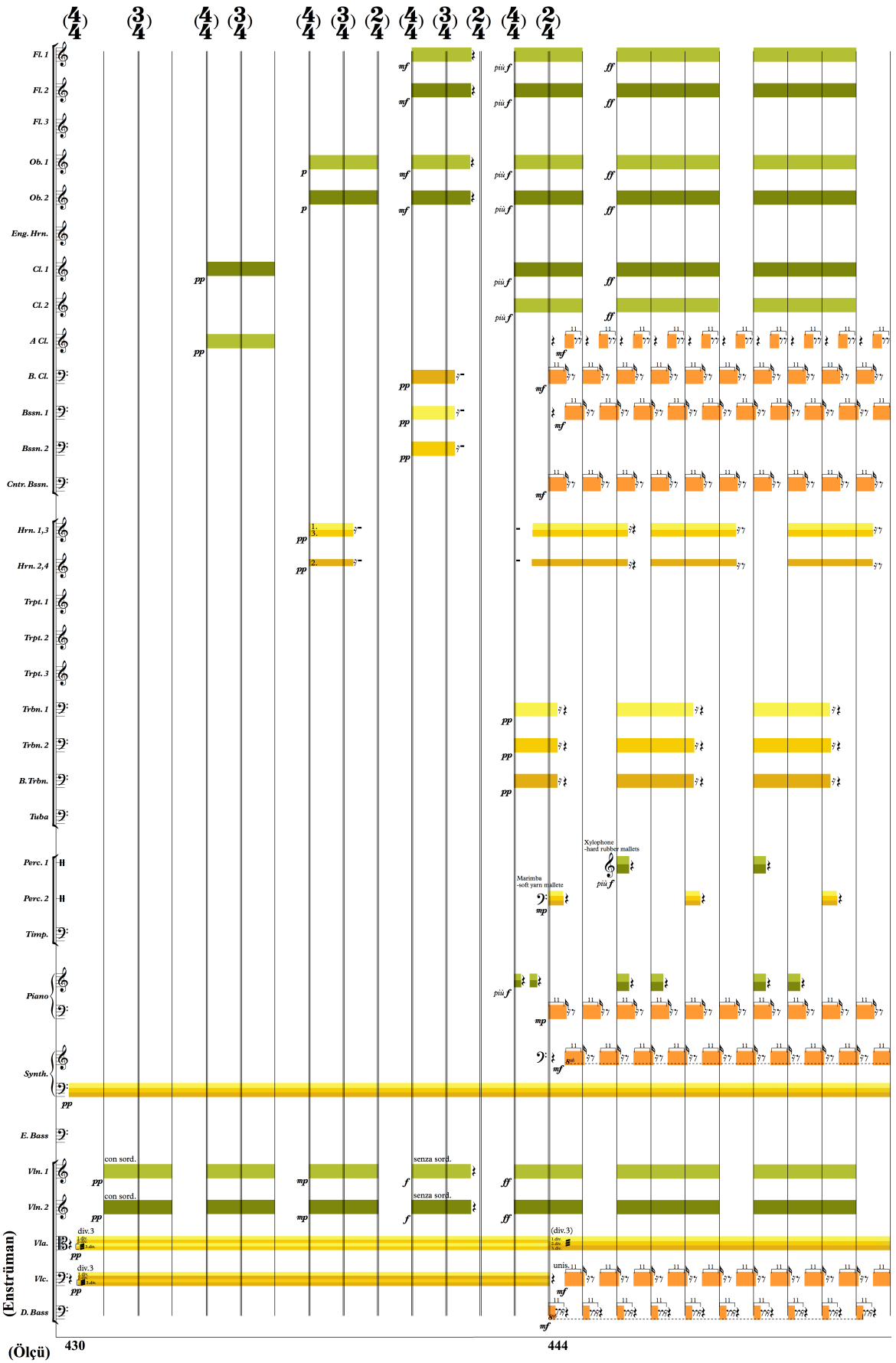
444. ölçü ile birlikte üçerli guruba ayrılmış şekilde devam etmekte fakat bu sefer her bir divisi gurubuna üç sesli akorun bir sesi verilmiştir ve tremololu olarak duyurulmaktadır. İnici ve çıkıcı dizisel katman olan turuncu katman çello ve kontrbasa verilmiştir. 1. ve 2. keman gurubu yeşil renkli katmanı surdinsiz (senza sord.) katlamaya devam etmektedir.

2. perküsyon marimba ile sarı renkli akorsal katmanın seslerini katlamakta. 1. perküsyon ise ksilofon ile yeşil katmanı katlamaktadır.

Burada diğer kesitten farklı olarak sarı renkli akor sesleri durağan, hareketli katman ise akor içi geçiş seleri ile değil 4. bölümün figürsel hareketi ile başlı başına bir katman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dinamikler tekrar yükselmiş ve kademeli olarak *ff* olmuştur. Hacim yükselmiş ve tekrar orkestra dolgun bir katmana ulaşmıştır (Grafik 22).

## Grafik 22

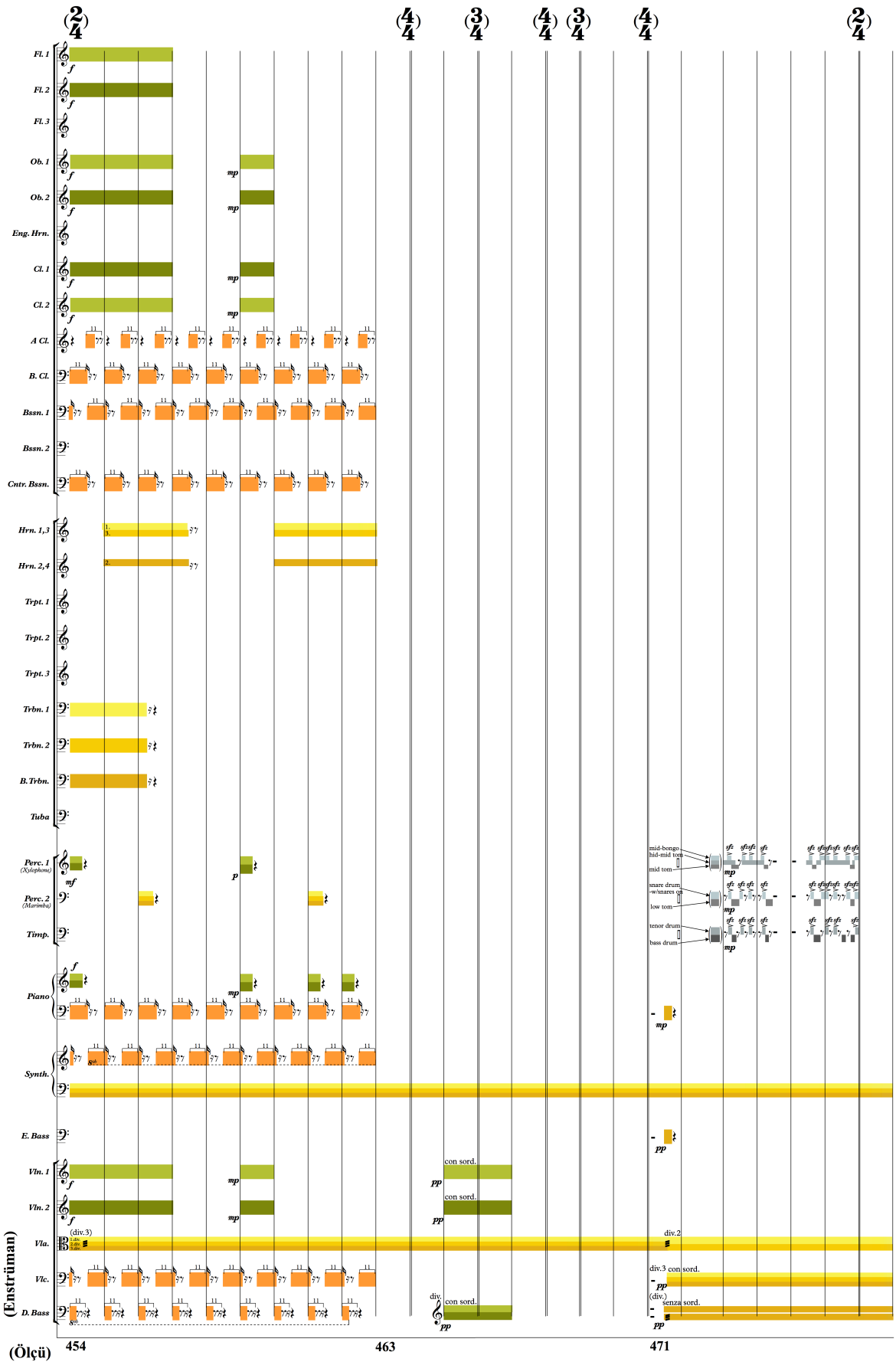

(Enstrüman)
(Ölçü)
430
444
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
con sord.
senza sord.
div.3
unis.
Xylophone
-hard rubber mallets
Marimba
-soft yarn mallete

463. ölçüden itibaren orkestra yoğunluğu iyice azalmakta ve 2. keman ile kontrbas tekrar surdin ile susturularak *pp* dinamikte yeşil katmanı çalmaktadırlar. Kontrbas yeşilin her iki tonunu da iki guruba ayrılarak duyurmaktadır.

471. ölçüde sarı katman ile gri renkteki perküsyon katmanı duyurulmaktadır. Sarı renkteki akor katmanının bas sesi kontrbasta surdinsiz (senza sord.) olarak iki guruba ayrılıp oktavı ile birlikte katlanmaktadır. En pesteki bas katman tremolo ile duyurulmaktadır. Çello surdinli olarak üçerli gurupta akorun üç sesini de katlamaktadır. Viyola ise iki guruba ayrılıp akorun üçlüsünü ve beşlisini tremolo ile duyurmaktadır.

1. perküsyon *mid-bongo, high-mid tom ve mid tom*, 2. perküsyon *snare drum* (trampet) ve *low tom*, 3. perküsyonda ise tenor ve bas davul kullanılmış. Aksanlı *sfz* olarak duyurulan ritmik katman *mp* dinamikte getirilmiştir. Sarı katmanda ise *pp* dinamik kullanılarak düşük bir hacim yaratılmıştır (Grafik 23).

## Grafik 23


(Enstrüman)
(Ölçü)
454
463
471
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1 (Xylophone)
Perc. 2 (Marimba)
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
con sord.
senza sord.
div.
(div.)
div.2
div.3
mid-bongo
hid-mid tom
mid tom
snare drum
-w/snares off
low tom
tenor drum
bass drum

### 5.4.5. V. Bölüm

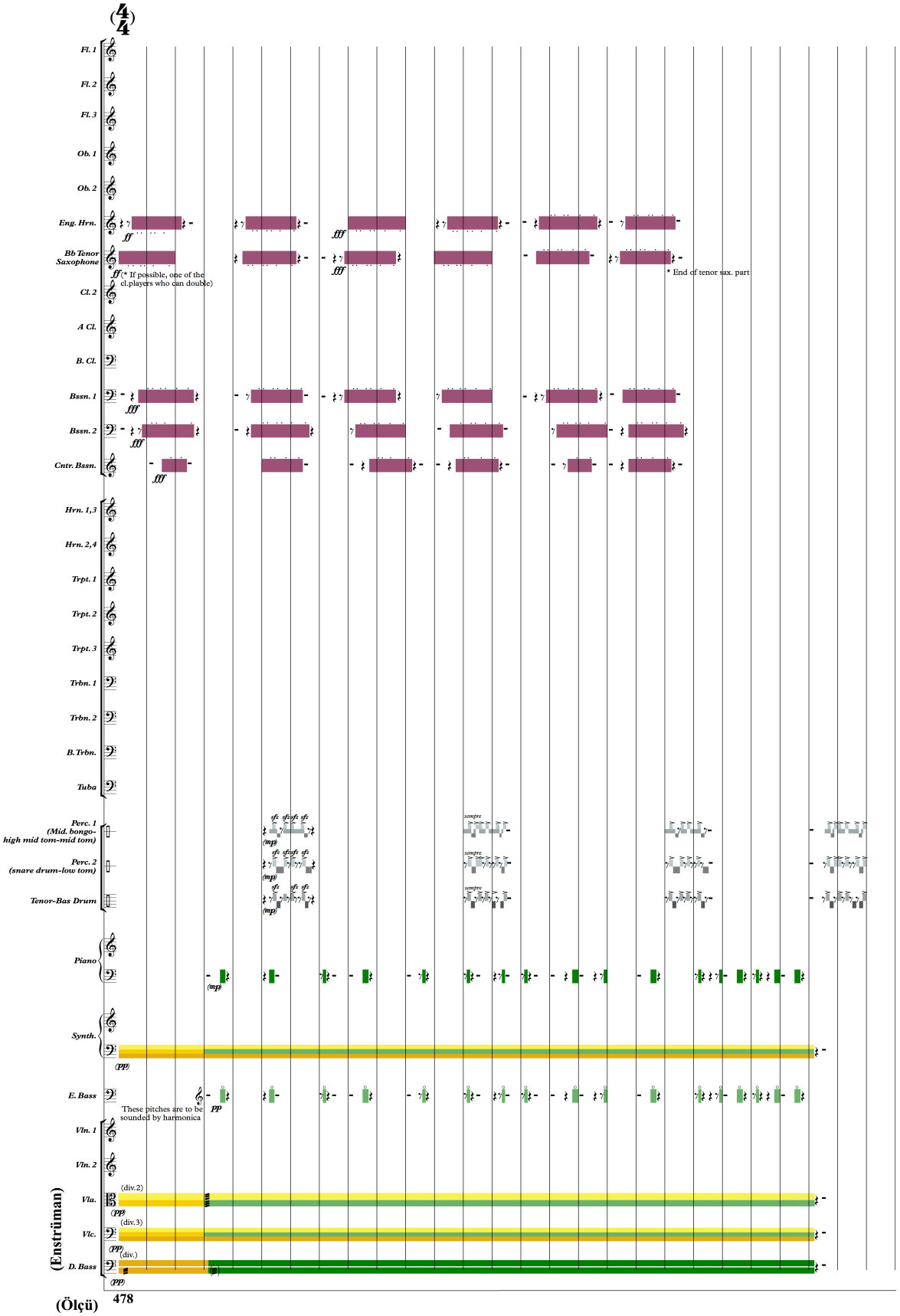
Grafik 24'de ki V. bölümde sarı renkli akorsal katman yine üçlü aralıklarla kurulu üç sesli bir akordur. Kontrbas ve viyola ikişerli, çello ise üç guruba ayrılarak akor seslerini katlamaktadırlar. Kontrbasın en pes katmanına tremolo yazılmıştır. 481. ölçüden itibaren akorun üçlüsü atılmış birli ve beşlisi tutularak ara perdelerde figürsel bir hareket ile ikinci farklı bir katman yaratılmıştır. Bu katman da yeşil renk ile simgelenmiştir. Kontrbas bu yeşil katmanı pesteki sesi tremolo ile katlamaya devam etmektedir. Çelloda ve viyolada 2. divisi gurupları bu yeşil katmanı katlamaktadırlar. Elektro bas da bu katmanı belli birim zamanlarda belli sesleri armonikler ile katlamaktadır. Piyano elektro bas ile, sintisayzır ise çello ile aynı şekilde katlamaktadırlar. *pp* dinamikte duyurulmaktadırlar.

Perküsyon gurubu grafik 23'de ki yapıyı aynı şekilde sürdürmektedir.

Bu bölümün ana figürü ise bordo renk ile gösterilmiştir. Staccato ile *fff* dinamikte yüksek hacimde duyurulmaktadırlar. 1. klarnet si bemol tenor saksafon ile figürü duyurmaktadır. Saksafon ve İngiliz kornosu başlangıçta *ff* iken figürün üçüncü gelişinden itibaren *fff*'ye yükselmiştir (Grafik 24).

Grafik 24

# V. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ



### 5.4.6. VI. Bölüm

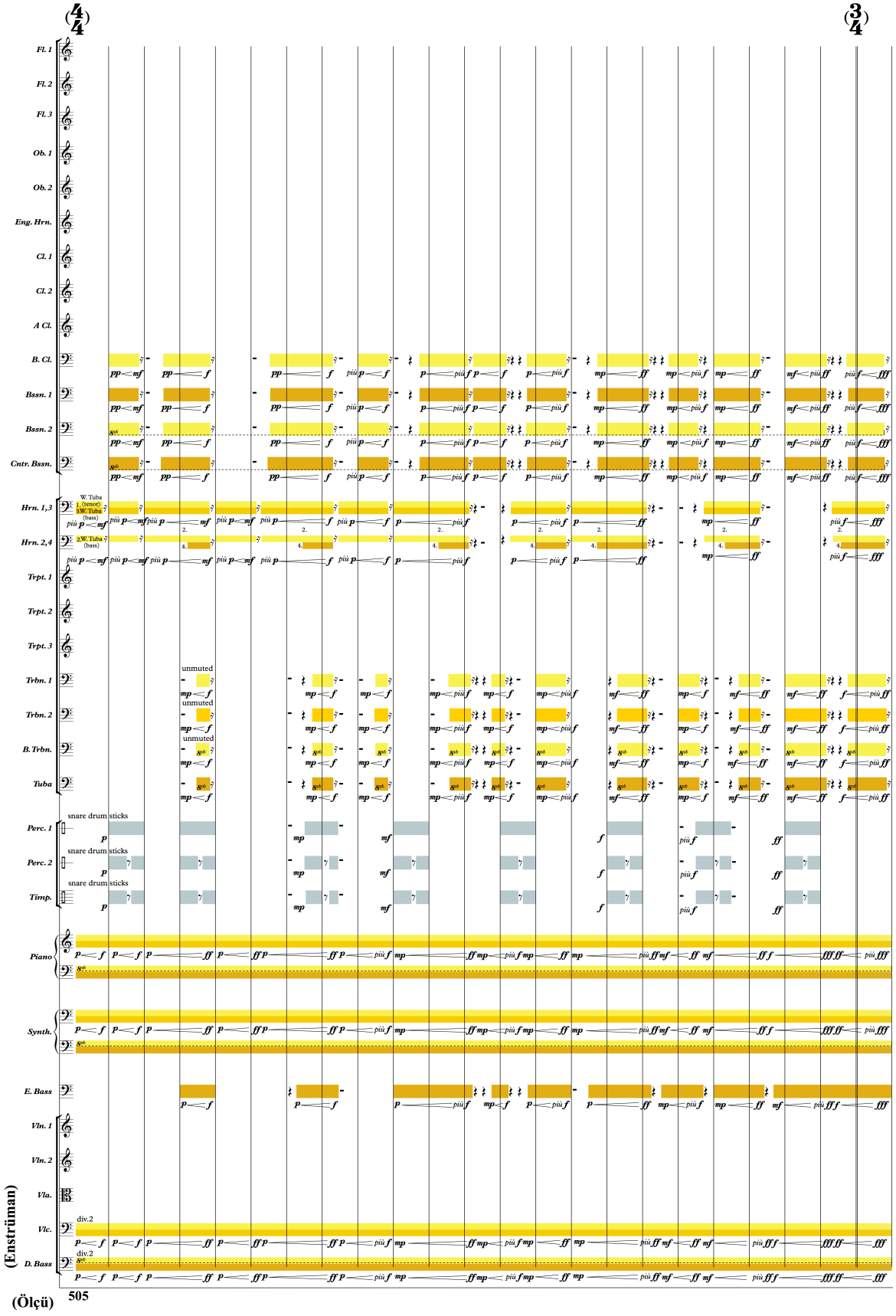
Grafik 25'de gösterilen VI. bölümde üçlü aralıklar ile kurulmuş üç sesli akorsal figür sarı renk ve tonlarında gösterilmiştir. Kontrbas ve çello ikişerli guruplara ayrılarak akor seslerini katlamaktadırlar. Korno gurubunda 1. ve 3. kornolar tenor ve bas Wagner tuba ile 2. korno da bas Wagner tuba ile akor seslerini katlamaktadırlar. Perküsyon gurubunda trampet ile ritmik katman gri renk ile simgelenmiştir.

Katlamaların geri kalanı grafik 25'de ayrıntılı olarak gösterilmektedir.

Katmanlardaki dinamikler kademesel olarak kreşendo yapılarak gitgide artan bir hacim oluşturmaktadır. *pp* ve *p* 'dan *fff*'ye hacim yükselmiş bununla paralel olarak katlamalardaki yoğunluğun artması hacimli yapıyı iyice desteklemiştir (Grafik 25).

Grafik 25

# VI. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ



Grafik 26'da eşlikteki akor katmanı sarı renk ile gösterilmiştir. Sarı katmanda viyola iki guruba ayrılarak akor seslerini katlamaktadırlar. 1. gurup akorun üçlüsünü ve beşlisini, diğer gurup ise akorun kök sesini ve beşlisini katlamaktadır. Burada akorun beşlisi her iki gurupta da unison olarak çalınmaktadır. Sarı katmanın katlamaları grafikte ayrıntılı olarak verilmektedir.

Yeşil katman tiz perdelerdeki figürü göstermektedir. Yeşil katmandaki figür kendi içinde iki farklı tonlama ile gösterilmiştir. Açık tonda olan daha tiz perdedeki katmandır. 1.keman iki guruba ayrılarak tiz perdedeki açık yeşil katmanı oktavı ile birlikte katlamaktadır. 2. keman gurubu ise pes perdedeki koyu yeşil katmanı katlamaktadırlar. Bu kesitte 1. ve 2. kemanlar surdinsiz (senza sord.) çalmaktadırlar. 1. perküsyon da ksilofon ile yeşilin katmanın her iki tonu da katlanmakta. 2. perküsyonda marimba ile teşil katmanın açık tonu katlanmaktadır. 3. flüt ise piccolo flüt ile açık yeşil katmanı katlamaktadır. 3. trompet de piccolo trompet ile açık tondaki yeşil katmanı katlamaktadır.

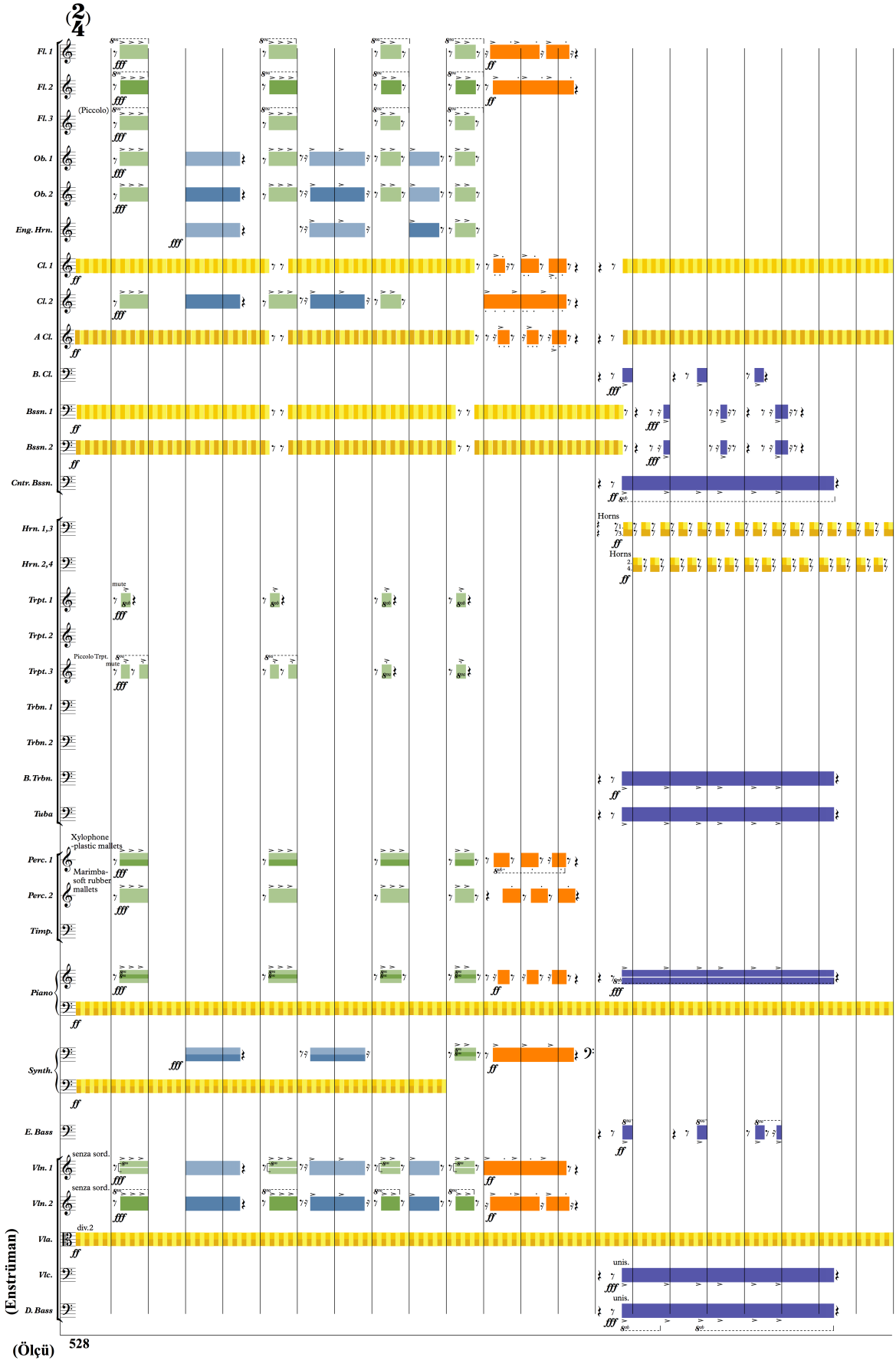
Mavi katman orta perdelerdeki figürsel katmandır. Analizde de belirtildiği gibi bir çeşit diyalog alanı olan bu kesitte diyaloğun iki tarafı da yeşil ve mavi katmandır. Mavi katman da kendi içinde iki farklı perdeden oluşmakta ve tiz perdedeki daha açık tonda gösterilmektedir. Katlamalar grafikte ayrıntılı olarak gösterilmektedir.

İlerleyen ölçülerde üçüncü bir yapı olan ve köprü olarak analizde belirttiğimiz katman turuncu renkte gösterilmiştir. Turuncu katmanı katlayan her katman kendi içinde farklı staccatolar ile yazılmıştır. Ayrıntılar grafikte gösterilmektedir.

Turuncu katmandan sonra bas figürü simgeleyen mor renkli katman duyurulmaktadır. Bu katmanın ayrıntıları da grafikte verilmektedir.

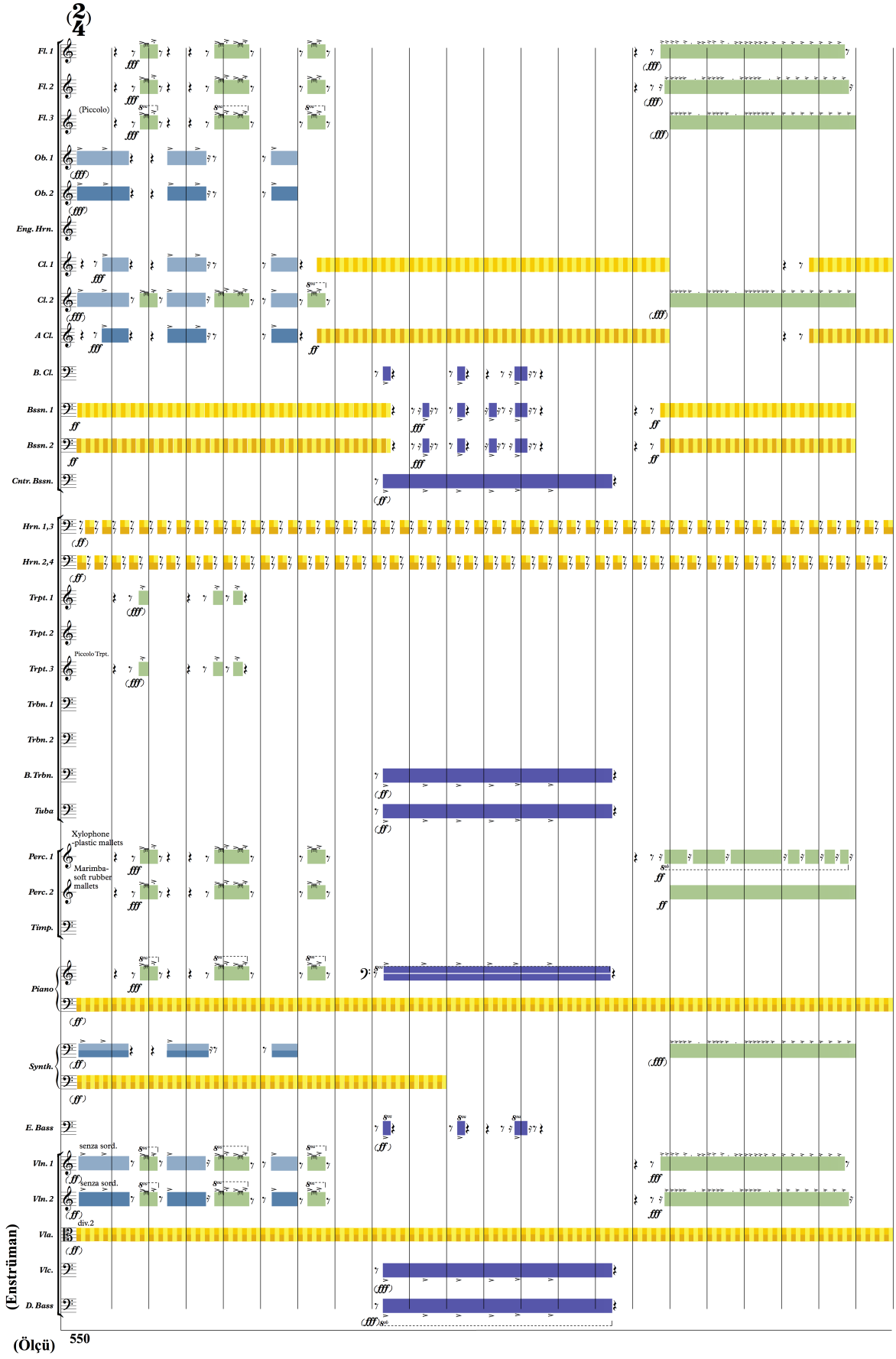
Eşlik katmanı olan sarı katmanın *ff* dinamikte, figürsel katmanlar olan yeşil ve mavi katman ise *fff* dinamikte, turuncu katman *ff*, mor renkte olan bas katman da *fff* dinamikte getirilerek hacimli bir yapı oluşturulmuştur (Grafik 26).

## Grafik 26


(Enstrüman)
(Ölçü)
528
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
(Piccolo)
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Horns
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
mute
Piccolo Trpt.
Tvbn. 1
Tvbn. 2
B. Tvbn.
Tuba
Perc. 1
Xylophone
plastic mallets
Perc. 2
Marimba-
soft rubber
mallets
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
senza sord.
Vla.
div.2
Vlc.
D. Bass
unis.

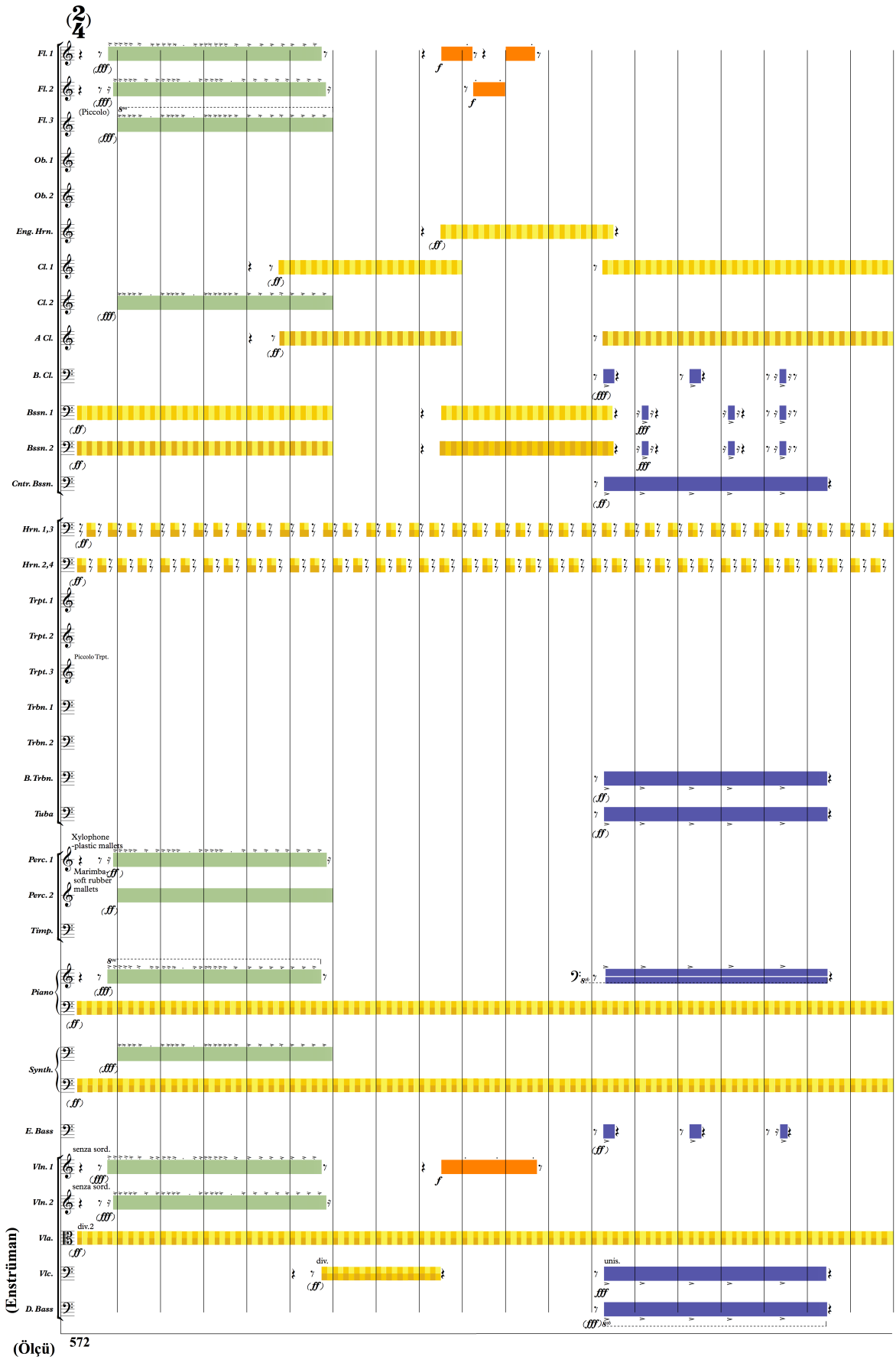
Grafik 27’de ki kesit önceki yapısı gibi katmanlı ve hacimli olarak devam etmektedir. 565. ölçüden itibaren yeşil renkli figür tek bir katmana dönüşerek aksanlı ve staccatolu bir artikülasyon ile getirilmiştir.

Grafik 27


(Enstrüman)
(Ölçü)
550
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
(Piccolo)
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Piccolo Trpt.
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Xylophone
plastic mallets
Perc. 2
Marimba-
soft rubber
mallets
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
senza sord.
Vln. 2
senza sord.
Vla.
div.2
Vlc.
D. Bass

Grafik 28'de kesit devam etmekte 577. ölçüde çello eşlikteki sarı katmanda ki akoru iki guruba ayrılarak katlamaktadır. 1. grup akorun üçlüsü ile beşlisini, 2. gurup ise akorun pes sesi ile üçlüsünü katlamaktadır. 580. ölçüde turuncu katman daha az bir katlama ve *f* dinamikte gelerek önceki yapısına göre daha az bir hacimde duyurulmaktadır.

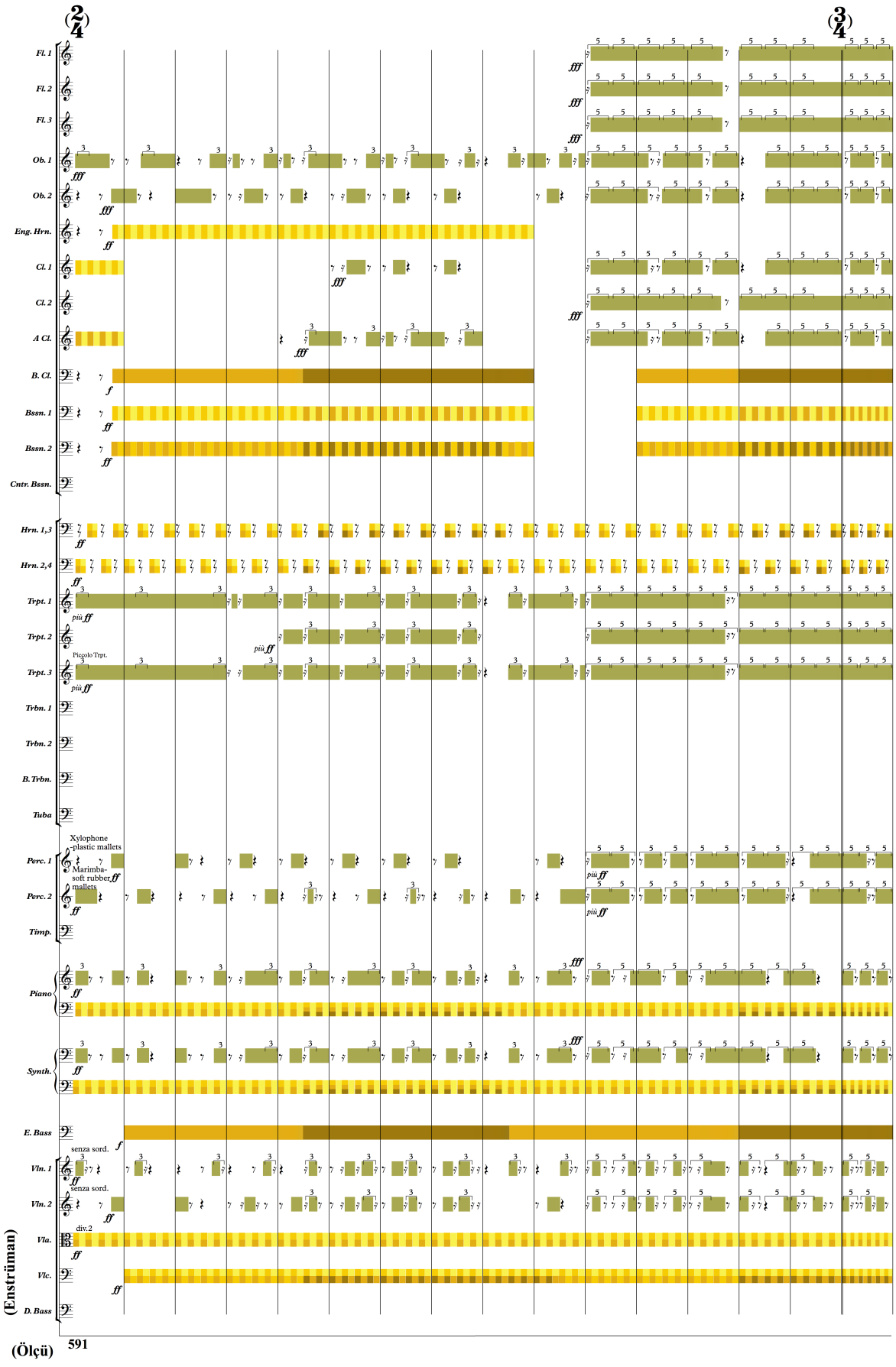
Grafik 28


(Enstrüman)
(Ölçü)
572
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
(Piccolo)
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Piccolo Trpt.
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Xylophone
plastic mallets
Marimba
soft rubber
mallets
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
senza sord.
Vln. 2
senza sord.
Vla.
div.2
Vlc.
div.
unis.
D. Bass

Grafik 29'da eşlikte ki akor üç sesli, üçlü aralıklar ile oluşturulmuş ve sarı renk ile tonlarında gösterilmektedir. 595. ölçüden itibaren üç sesli akor dört sesli akora dönüşür ve sarı renge daha koyu bir ton daha eklenerek gösterilmiştir. Belli aralıklar ile eşlikteki akor üç ve dört sesli olarak gelmektedir. Katlamaların ayrıntıları grafikte verilmiştir.

Farklı bir figürsel katman yeşilin farklı bir tonu ile gösterilmiştir. 600. ölçüden itibaren yeşil renkli figürsel yapının katlamaları artmış ve daha yoğun bir katman ile hacimli bir yapı oluşmuştur. Figürde kullanılan *fff* dinamik yoğun katmana paralel olarak hacimli yapıyı desteklemektedir (Grafik 29).

Grafik 29

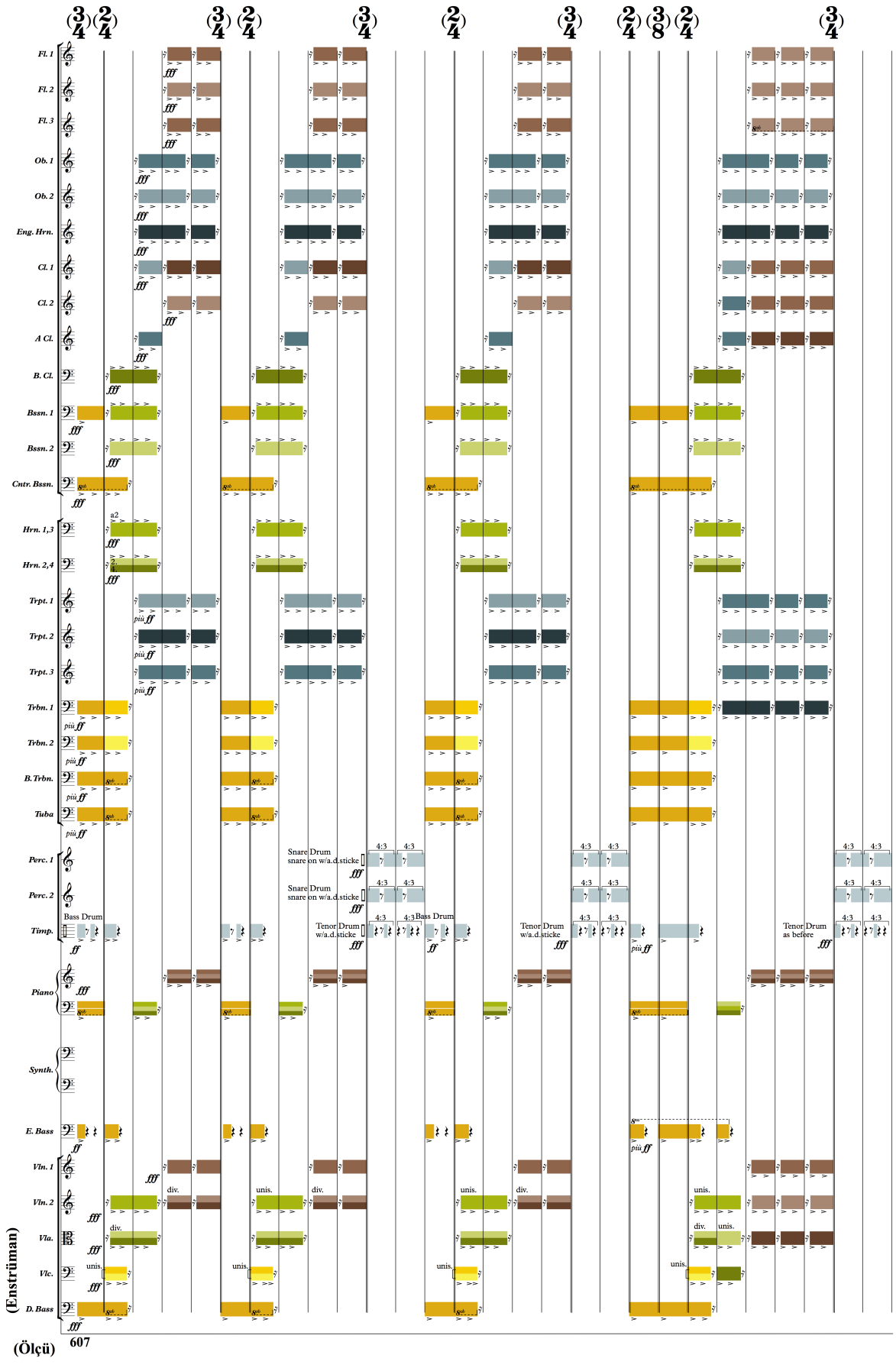

(2/4)
(3/4)
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Piccolo Trpt.
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Xylophone
plastic mallets
Marimba-
soft rubber mallets
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
senza sord.
Vln. 2
senza sord.
Vla.
div.2
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
591

Grafik 30'da her renk bir akoru oluşturmaktadır. Dört renk dört akordur. Bastan tize sıralı olarak birinci akor sarı, ikinci akor yeşil, üçüncü akor lacivert, dördüncü akor kahverengi renktedir. Her akor üç seslidir ve her renk de üç farklı renk tonu ile akor sesleri simgelenmiştir. Bas katmandan tiz katmana sıralı olarak duyurulan ve üst üste bindirilen akor sesleri *fff* dinamikte hacimli bir şekilde duyurulmaktadırlar.

Yaylılarda çello gurubu sarı renkli akorun beşlisi ve üçlüsünü çift ses olarak çalmaktalar. Viyola yeşil renkli akorun kök sesi ile beşlisini, 2. keman ise kahverengi akorun kök sesi ile beşlisini iki guruba ayrılarak çalmaktadırlar. Bu divisi gurupları 629. ölçü ile birlikte unisona dönmektedirler. Bu akorların diğer enstrümanlar ile katlamaları ayrıntılı olarak grafik 30'da gösterilmektedir.

1. ve 2. perküsyonda trampet, timpani kısmında ise bass davul kullanılmıştır. Ritmik katman akor blokları arasında kullanılmaktadır. İlk sarı renkli akorun kalın perdedeki kök sesi duyurulduğunda bass davul çalınmakta. Bloklar arasında gelen trampet ile birlikte tenor davul kullanılmaktadır (Grafik 30).

## Grafik 30


(Enstrüman)
(Ölçü)
607
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B.Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
Snare Drum
snare on w/a.d.sticke
Bass Drum
Tenor Drum
w/a.d.sticke
Tenor Drum
as before
div.
unis.
a2

### 5.4.7. VII. Bölüm

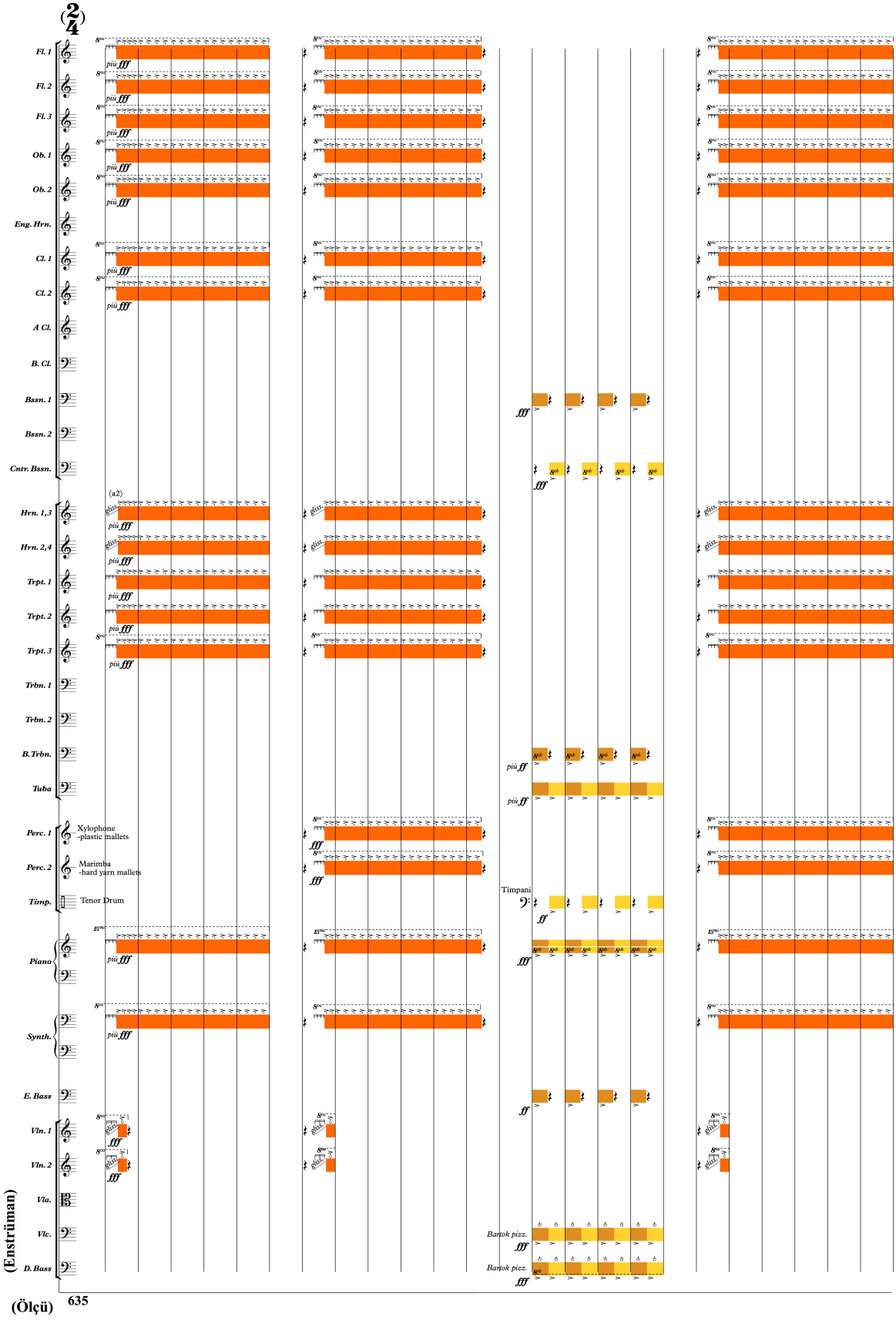
VII. bölüm orkestrasyonu grafik 31'de görülmektedir. Tek bir figürsel katman vardır ve kırmızı renk ile gösterilmiştir. 1. ve 2. kemanlar figürün başlangıç seslerine glissendo yaparak gelip açık flajöle ile aksanlı ve staccatolu olarak duyurmaktadırlar. Onaltılık apajetür notalar ile, aksanlı ve staccatolu bu yapı figürün diğer katlamalarında da aynı şekilde gelmektedir. 1. perküsyonda ksilofon ile, 2. perküsyonda da marimba ile figür katlanmaktadır.

649. ölçüde üçlüsü atılmış beşli akoru oluşturan iki ses ile eşlik sarı renkte gösterilmektedir. Kontrbas ve çello bu katmanda ki sesleri Bartok pizzicatosu ile katlamaktadırlar. Perküsyon gurubunda da timpani akorun beşlisini katlamaktadır. Diğer enstrümanlardaki katlamalar grafik 31'de ayrıntılı olarak gösterilmektedir.

Bu bölüm de figür katlamalarının yoğunluğu ve katmanların *piufff* dinamik ile yazılmasından dolayı yüksek hacimli bir yapı söz konusudur.

Grafik 31

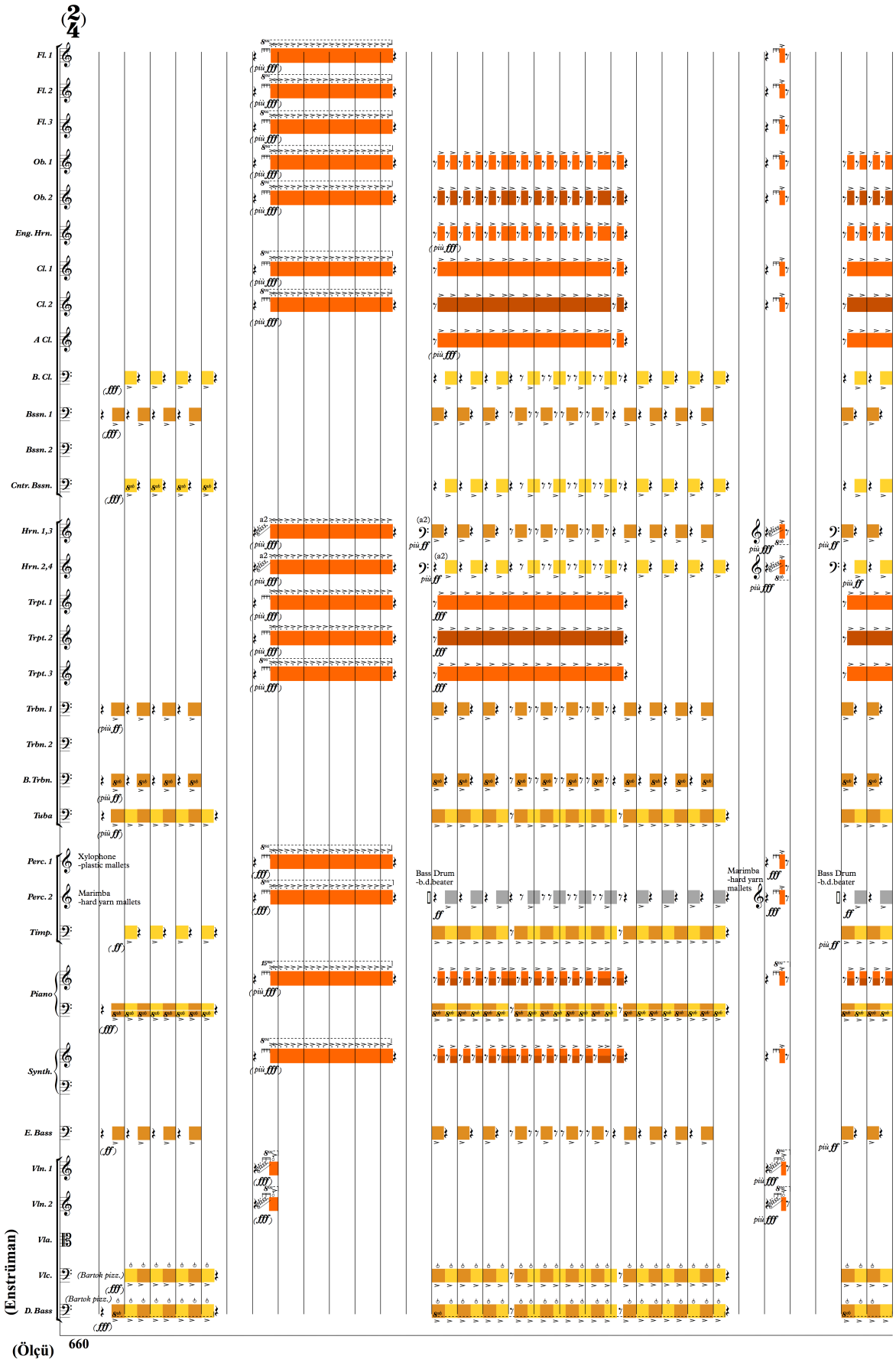
# VII. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ



Grafik 32'de kesit, başlangıçtaki aynı yapı ile gelmektedir. Figür blokları arasında gelen sarı renkteki eşlik katman, 674. ölçüden itibaren figür ile aynı blok içinde gelmiştir. Burada ki sarı katman yoğunluğunu arttıran, korno gurubunun da eşliği katlamaya başlamasıdır. 1. ve 3. kornolar akorun beşlisini, 2. ve 4. kornolar akorun kök sesini katlamaktadırlar. 2. perküsyonda bas davul kullanılmıştır. İlerleyen ölçülerdeki orkestralama ve katlamalar grafik 32'de ayrıntılı olarak gösterilmektedir.

Bu kesitte de katlamaların yoğunluğu ve dinamiklerin bir önceki grafikte olduğu gibi *piufff* olması orkestranın hacimli olarak devam ettiğini göstermektedir (Grafik 32).

Grafik 32


(Enstrüman)
(Ölçü)
660
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B.Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
Xylophone
-plastic mallets
Marimba
-hard yarn mallets
Bass Drum
-b.d.beater
(Bartok pizz.)

### 5.4.8. VIII. Bölüm

Grafik 33'de ki VIII. bölümde koyu renk ile gösterilen katman çıkıcı dizisel figürdür. Bas hatta unison ile oktav katlamalarının yoğunluğu ile dolgun, doğuşkanlı ve hacimli bir tını yaratılmıştır.

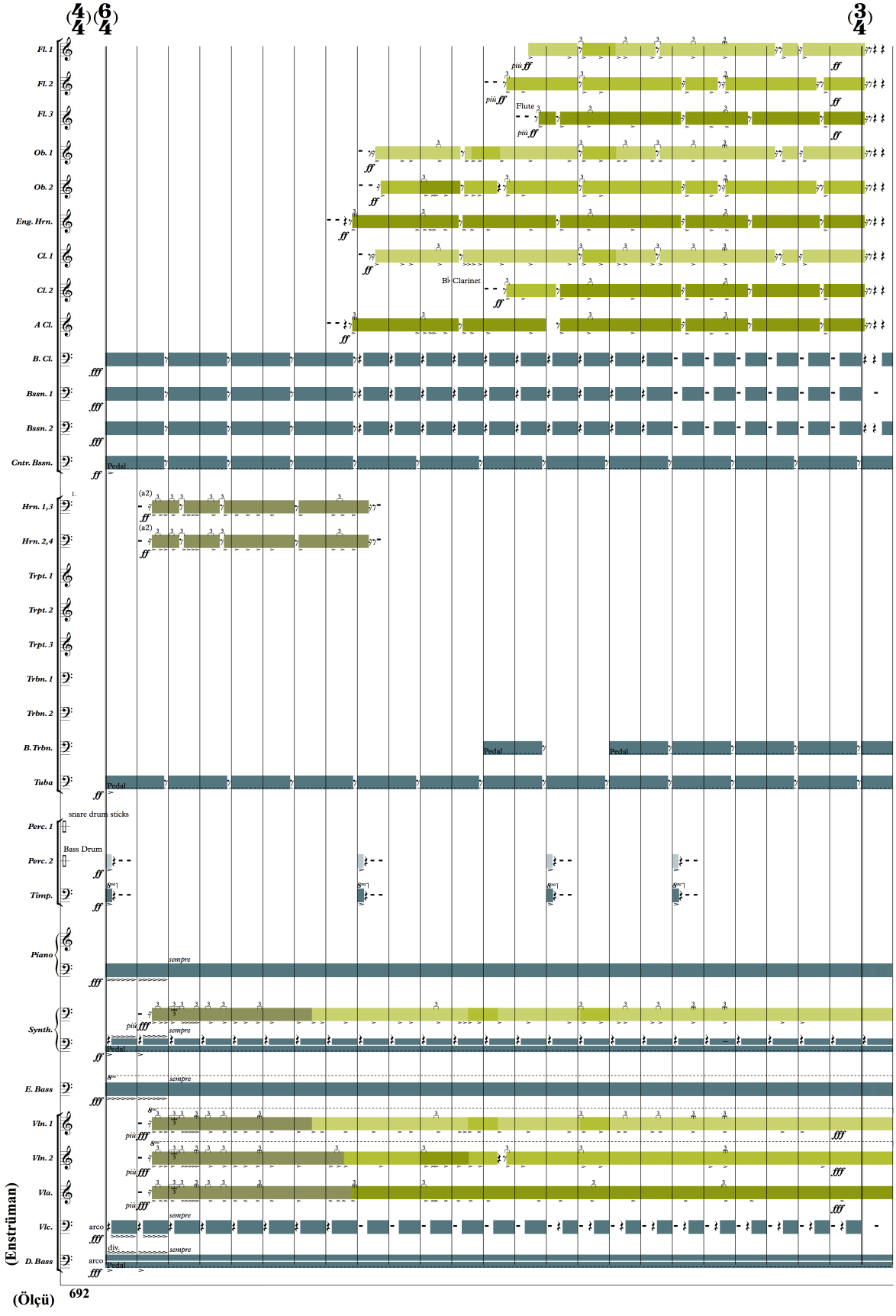
İkinci figürsel katman yeşil renk ile simgelenmiştir. Burada makamsal kesitteki figürsel yapı tekrar getirilmiştir. Makamsal kesitte iki farklı makamı iki farklı renk ile göstermişken burada makamsal duyuş örtüldüğünden dolayı farklı renk verilmeyip kullanılan rengin farklı tonları ile katmanlar ayrıştırılmıştır.

2. klarnet si bemol klarnete, 3. flüt ise piccolodan tekrar flüte dönmüştür. 2. perküsyonda da bas davul kullanılmıştır.

Katlamaların yoğunluğu ve dinamiklerin yüksekliği hacimli bir yapı ortaya koymaktadır. Katmanların orkestra dağılımları ve dinamikler grafik 33'de ayrıntılı olarak görülmektedir.

Grafik 33

# VIII. BÖLÜM ORKESTRASYON GRAFİĞİ



Grafik 34'de 1. bölümdeki yapı olduğu gibi tekrar bu kesitte gelmiştir. Koyu renkli çıkıcı bas katman ve üçlü aralıklar ile kurulmuş üç sesli akorsal sarı katman 1. bölümdeki kadar yoğun getirilmemiştir.

Koyu renkli figürde tenor ve bas Wagner tubalar kullanılmıştır. Figür tenuto artikülasyonu ile getirilmiştir. Diğer katlamalar grafik 34'de ayrıntılı olarak gözükmektedir.

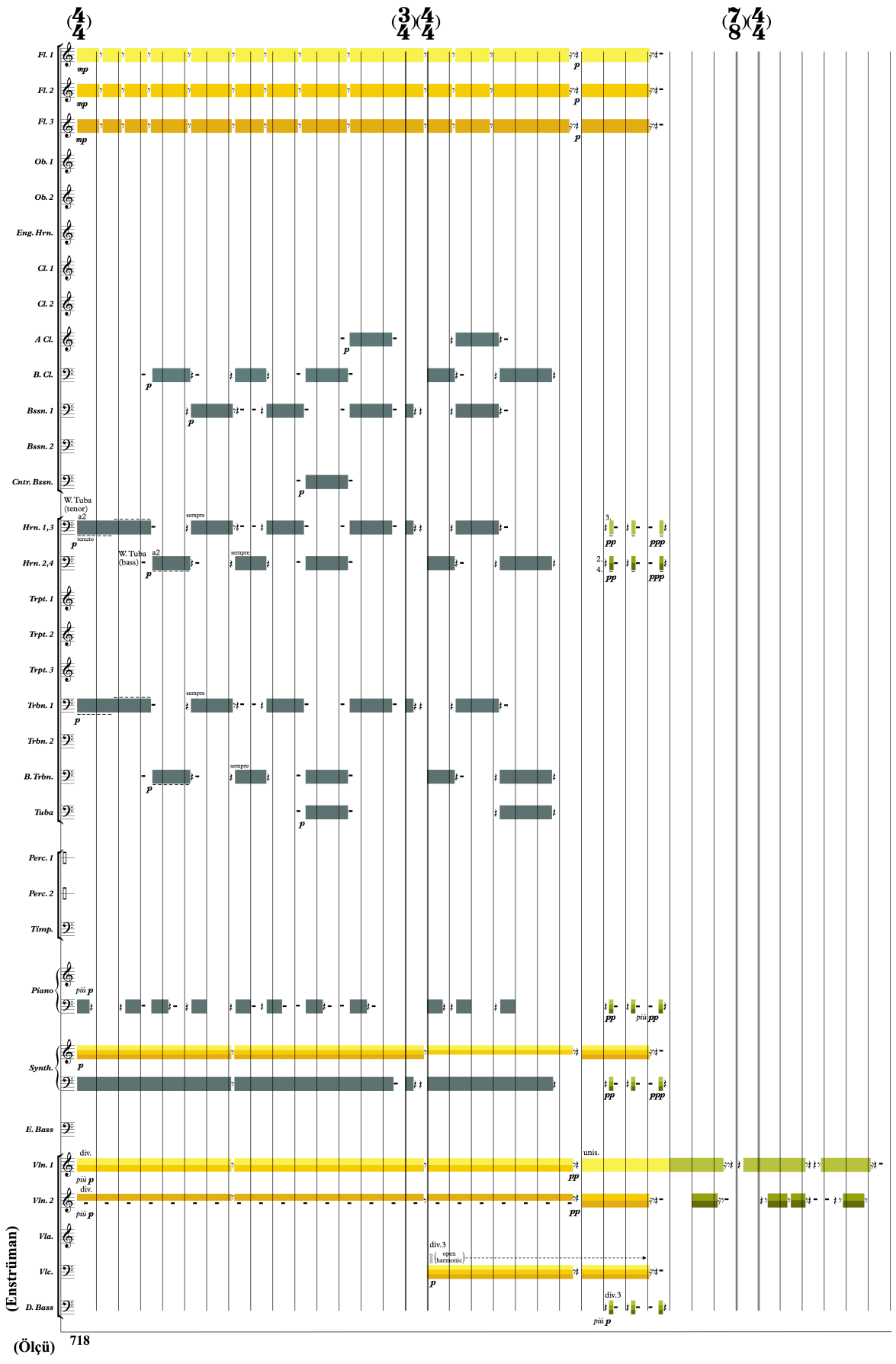
Akorsal figür katmanı olan sarı katmanı ise flüt gurubu, sintisayzır, 1. ve 2. kemanlar ikişerli guruplara ayrılarak katlamaktadırlar. 1. keman gurubunda akorun üçlüsü ve beşlisi katlanmakta, 2. keman gurubunda ise akorun kök sesi katlanırken viyola içinde ayrılan guruptan diğeri susmaktadır. 734. ölçüde çello üç guruba ayrılarak akorun seslerini doğal flajöle ile katlamaktadırlar.

741. ölçüden itibaren viyola unison olarak akorun beşlisini, viyola iki gurupta devam edip akorun kök ve üçlüsünü katlamaya devam etmektedir. Burada ikinci bir akor duyulmaktadır. Bu akor yeşil renk ve tonlarında gösterilmiştir. Piyano ve sintisayzır da duyulan bu akor, 3. Wagner tuba ile akorun beşlisi, 2. ve 4. Wagnwr tubalarda ise akorun kök ve üçlüsü katlanmaktadır. Kontrbasta ise üç guruba ayrılarak akor seslerini katlamıştır.

744. ölçüde yeşil renkli akor figüratif bir yapıya dönüşmüştür. Bu yapı 4. bölümdeki figür ile paralellik göstermektedir. 1. keman unison olarak akorun tiz perdesindeki figürsel hareketi duyurmakta, 2. keman ise iki gurupta akorun kök ve üçlüsünde oluşan figürsel hareketleri duyurmaktadır.

Bu kesit *p* yoğunlukta gelmiştir. Hacim düşüktür. Yeşil katmanın *pp* dinamikte gelişi ile orkestranın hacmi iyice düşmüştür.

Grafik 34

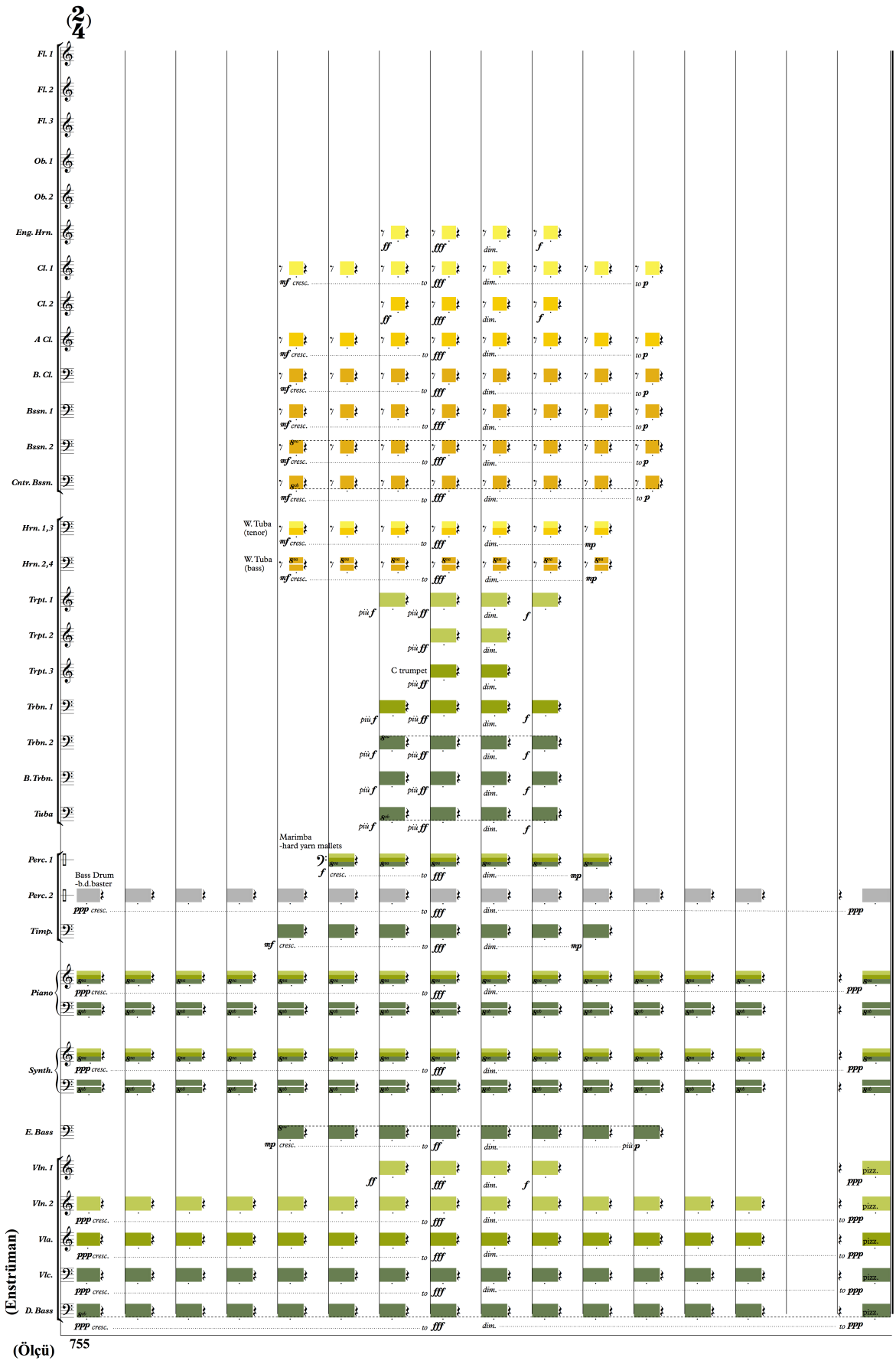

(4/4)
(3/4)(4/4)
(7/8)(4/4)
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
W. Tuba (tenor)
Hrn. 1,3
W. Tuba (bass)
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
(Enstrüman)
(Ölçü)
718

Grafik 35'de final bölümünde iki farklı akorun üst üste duyurulması ile senfoni biter. Burada kullanılan akorlar sarı ve yeşil renkte gösterilmiştir. Akorların orkestra içindeki dağılımları ve katlamaları ayrıntılı olarak grafik 35'de gözükmektedir.

Bu kesitte yeşil renkte gösterilen akor *ppp* dinamikte duyurulmaya başlamış ve kreşendo ile *fff* dinamiğe yükseltilerek hacimli bir yapıya ulaşmıştır. Daha sonrasında dekreşendo (*diminuendo*) ile tekrar *ppp* dinamiğe gerileyerek eser bitmektedir. Sarı renkli akor kreşendo içinde *mf* dinamikte duyulmaya başlamakta dekreşendo içinde de *mp* dinamikte sonlanmaktadır. Akorlar staccato ile duyurulmaktadırlar.

Genelde değişen enstrüman guruplarındaki katlamalara baktığımızda, 1. perküsyonda marimba ile yeşil renkteki akor sesleri katlanmaktadır. 2. perküsyonda bas davul kullanılmıştır. 3. trompet do trompet ile yeşil akorun üçlüsünü, Wagner tubalarda sarı renkli akorun seslerini katlamaktadırlar. Diğer enstrümanlarda ki katlamalar ayrıntılı bir şekilde grafik 35'de gösterilmektedir.

## Grafik 35


(Enstrüman)
(Ölçü)
755
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
Eng. Hrn.
Cl. 1
Cl. 2
A Cl.
B. Cl.
Bssn. 1
Bssn. 2
Cntr. Bssn.
Hrn. 1,3
Hrn. 2,4
Trpt. 1
Trpt. 2
Trpt. 3
Trbn. 1
Trbn. 2
B. Trbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
Timp.
Piano
Synth.
E. Bass
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
D. Bass
W. Tuba (tenor)
W. Tuba (bass)
C trumpet
Marimba -hard yarn mallets
Bass Drum -b.d.baster
mf cresc.
to fff
dim.
ff
fff
f
to p
mp
più f
più ff
ppp cresc.
pizz.

# 6. BÖLÜM

# SONUÇ VE ÖNERİLER

## 6.1 Sonuçlar

Kamran İnce'nin besteciliğinin temelinde yatan anlayış tonal, modal ve makamsal bütün yapıları fonksiyonel noktadan ziyade kendi içlerinde barındırdıkları fiziksel yapıları, enerjileri ve renkleri ile kullanmasıdır. Bu materyallerin amaç değil araç olduklarını, önemli olanın fikirler olduğunu ve ne olması gerektiğini fikirlerin söylediğini ifade etmektedir. Armonide, sentetik yapılardan ziyade doğuşkanlı yapıları tercih etmektedir. "Her şey bir yerden geliyor" diyerek belli bir figürsel materyalden yola çıkıp o figürsel fikrin farklı ifadelerini yaratmaktadır. Hafıza ile oynayarak tekrar eden gelişler ve/veya çağrışımlar oluşturmaktadır. Bu yapıların temelinde yatan monotonlaşma risklerine karşı, müziğin diğer parametreleri olan dinamik, artikülasyon, ritim ve tınısal renklerin çeşitlilikleri ile dizisel materyallerin farklı olasılıklı kullanımlarına önem vermektedir.

Zaman zaman müziğindeki armonik ve ezgisel materyalleri kromatik zeminde kullandığını görmekteyiz. Bu aşamada ön plana çıkan kromatik gamın önemini Hindemith'in kromatizme yaklaşımından yola çıkarak daha derinlemesine incelemek mümkündür.

> (...) Müziğe temel olarak kromatik gamın benimsenmesi, armoni ve ezginin hiç kesintisiz art arda dizilmiş yarım ses kaymalarından oluşması, ya da bu gamın seslerinin müziğimizde, keyfi bir biçimde seçilmiş herhangi bir plana göre, amacı belirsiz binlerce ayrı kılıkta, darmadağınık boy göstermeleri gerektiği anlamına gelmez. Diyatonik sistem içinde anlatılabilen herşey bu kromatik gereçlerle de aynı derecede iyi anlatılabilir, çünkü kromatik gam diyatonik olanı içerir. Tonal bağların, akor içinde ve ezgi düzeyinde karşılıklı ilişkilerin üstün ve yararlı yönleri her zaman olduğu gibi, yine elimizdedir. Ancak biz, hareketimizi engelleyen zincirleri koparıp attık; çevremizdeki rengârenk dünyayı donuk ve tek renkli bir görüntüye dönüştüren gözlüklerden kurtulduk.
>
> Bu görüşe karşı, diyatonik gamın doğal basitliği ileri sürülebilir. Ancak bizim yapmış olduğumuz hesaplar[52], kromatik gamın aynı basitlikle doğuşkan

[52] Paul Hindemith, "Ses İşçiliği" kitabında ki "Ses ortamı" adlı ikinci bölümde doğuşkanları ve gam oluşumlarını hesaplamıştır.

dizisinden türetilebileceğini göstermektedir; üstelik baştan sona doğuşkanların açık seçik ilişkilerinden yararlandığı için, daha da doğal bir temele sahiptir; bu nedenle de bütün gamların en doğalıdır ve armonik kullanıma olduğu kadar, ezgisel kullanıma da en iyi uyumu sağlar (...)

(...) majör ve minör gamların zengin bir malzeme yığını oluşturduğundan emin miyiz? Doğru, müziğimizde özellikle armonik açıdan büyük bir gelişmeye yol açan ilk onlardır; ama müziği, kalıplaşmış cümle geçişleri ve formüller altında boğulup kalmakla tehdit eden bir gelişmeyi destekleyenler de onlar değil midir? (...)" (Hindemith, 2007: 89-90).

Kamran İnce, tonal, modal ve makamsal armonik ve ezgisel yapıları kromatik zeminde kullanırken, kendi deyişi ile yarım ton aşağıya yarım ton yukarıya ses kümeleri ve ses çakışmaları oluşturarak tınısal renkler yaratmaktadır. Bütün bu kromatizmin içinde yoğun olarak üçlü aralık ilişkilerini de kullanmaktadır. Özellikle akorlarda ve akorsal katlamalar ile oluşturduğu figürlerde hem yatay hem dikey üçlü ilişkileri görmekteyiz.

"Benim için 3'lü ilişkiler özellikle bas hareketlerinde *"overall tonal"* şeylerde (...) 3'lü hareketler önemli tabi *"immediate"* hani yöresel yerlerde yani local yerlerde ama uzun baktığın zaman belki 2'li ilişkilerde olabilir minör 2'li majör2'li (…) daha büyük hareketlerden bahsediyorum (...) bir küçük hareketler, bir de büyük hareketler var. Büyük hareketler de 3'lü ilişkisi olabilir ya da 2'li ilişkisi de olabilir ama local ilişkilerde yani küçük ilişkilerde 3'lüler tabi çok tercih ettiğim ilişkiler. 5'liler ve 4'lüler yerine (...)[53]

Kamran İnce'nin belli bir figürsel yapı taşından yola çıkarak çeşitlendirmeler ve farklılaştırmalar ile figürlerini oluşturduğunu, özellikle kullandığı modal, makamsal ve tonal figürlerin bu yapı taşı kapsamında çeşitlendirdiğini ve kendine özgü bir yapıda kullandığını görmekteyiz.

(...) yani her yer aslında bakıldığı zaman bir yerden geliyor (...) ama alman tematik[54] şeklinde değil de daha farklı bir şekilde daha psikolojik olarak (…) bir yerde mesela intervaller aynı yerden gelir iyi bakıldığı zaman (...) bir de figürlerin gitmesi ve geri gelmesi onun hafızayla nasıl oynadığı önemli her zaman (…) ben hiçbir zaman bir şeyi aynı getirmiyorum, bir şey her zaman aynı nasıl olur diyorum kendi kendime, zaman geçiyor ve ama bir yerde aynı

[53] Kamran İnce ile yapılan ilk görüşmeden notlar (13 Mart 2014).
[54] Kamran İnce, klasik Alman müzik formundaki yapılardan bahsediyor.

şeyi belki de bir aktörün söylemesi bir başka aktörün de ve bir başka aktörün de söylemesi (...) ama aynı şeyi söylüyorlar (...)"[55]

Kamran İnce, armonik, ezgisel ve tınısal materyalleri kendine has bir işlevsellikte ve form yapısında kullanarak belli kontrastlıklar oluşturmakta ve bestecilik anlayışını özellikle bu kontrastlar üzerine kurmaktadır.

"(...) öyle bir yere gidiyorum ki bazı insanlar ya ne alaka diyebiliyor ama benim kulağım için onlar olabilir (...) materyalsel ya da stilistik kontrastlar olabilir stetilistik de olabilir yani ben bir yerde tamamen klastır yapıp üç ölçü sonra bir minör 5li akor verebilirim yani hiç bir sorunum yok o konuda ve benim için onlar yan yana gelebiliyor (...) gelmelerinin nedeni biraz da psikolojik bağlantılarından dolayı (...) bütün kontrastlar çalışıyor mu böyle (...) yok (...) o benim içimde hissettiğim, bunlar yan yana geliyor hissinden ortaya çıkıyor ve çoğu insan da bunu böyle hissedebiliyor ama çok yapıldığı zaman, başkaları da yaptığı zaman çoğu yerde ben bu olmuyor diyorum (...)[56]"

Kamran İnce için önemli olan birşey de tonal sonaritelere hürriyetlerini verme çabasıdır. Schönberg 12 ton müziğinde notalara hürriyetlerini verirken, Kamran İnce bu yapıyı sadece notalara değil tonal ve modal sonaritelere ve hatta makamsal materyallere de uygular. Bu çabayı; onları kendi sistemleri içinde bulundukları hiyerarşiden alarak fiziksel güçlerini ortaya koymaya çalışıp hürriyetlerini verme olarak ifade etmektedir. Bütün bu materyalleri müziğin diğer parametreleri olan dinamik, artikülasyon, ritim ve tını arayışları ile bir araya getirerek kendine has bir dil oluşturmaktadır.

Kamran İnce, eserinde kullandığı armonik ve ezgisel materyallerin aralık ilişkilerine de anlamlar yüklemektedir. Bu anlamlardan yola çıkarak tınısal bir guruplandırma yapmakta ve tarafları oluşturmaktadır. Eserde Viyanalıları klasik batı müziğinin de temel yapıtaşları olan 3'lü ve 5'li aralıklar ile Osmanlıları da 4'lü ve özellikle 2'li (büyük ve küçük 2'li) aralık hareketleri ile tasarlamaktadır. Bu şekilde tınısal tanımlamalar yaparak melodik ve armonik materyalleri karakterize etmektedir.

[55] Kamran İnce ile yapılan ilk görüşmeden notlar (13 Mart 2014).
[56] Kamran İnce ile yapılan birinci görüşmeden notlar (13 Mart 2014).

Çalışmanın 3. Bölümünde değinildiği üzere; bestecinin iki dilli (İngilizce-Türkçe) bir yaşam sürmesi, bu iki kültürün farklılıklarını deneyimleme olanağı sağlamıştır. Bu kültürel iki ayağı tek tek değerlendirdiğimizde hem Amerikan hem de Türk kültürünün kendi içlerinde de çok kültürlülüğü barındıran yapıları ile Kamran İnce'nin besteciliğinde etkili olduklarını ve kendisi için besteciliğinin en önemli noktalarından biri olan kontrastlıkların temelini oluşturduklarını gözlemleriz. Bu çok kültürlülük öğeleri, modern ve postmodern süreç içerisinde ve bu sürecin içinde gelişen müzik akımları ile şekillenmektedir.

Çok kültürlülük kavramı içinde değerlendirdiğimiz ve postmoderm müziğin elemanlarından olan "alıntılama" ile yöresel materyalleri müziğinde kendi sitilinde kullanmaktadır.

Kamran İnce'nin minimalist bir besteci olarak görülmesine karşın bu çalışma ile birlikte minimalist besteci olmadığı ve minimalizmi bir arka plan olarak kullanmayı tercih ettiği ortaya konulmuştur. Kendisini tanımlayabildiği kadarıyla çoğulcu postmodern müzik içerisinde gördüğünü ve bestecilikte önemli olanın bütün dünya müziklerinin geçmişten gelen dillerinden yeni müziğin içerisinde özgün bir dil yaratabilmek olduğunu ifade etmektedir.

## 6.2 Öneriler

Kamran İnce'nin "Viyana Kuşatması" adlı 3. senfonisinde yapılan analiz sonucunda elde edilen bilgiler, birçok genç besteci veya besteci adayları için yapacakları bestelerde üretimlerine katkıda bulunması açısından büyük yarar sağlayabilir. Bu çalışma aynı zamanda yorumcuların çalışmalarına fikir vermesi ve tez çalışması yapan öğrencilere kaynak olması açısından da yarar sağlayabilir.

Bu tez çalışması, çok kültürlülük öğelerinin bestecilikte ne tür bir kaynak oluşturduğuna ve bu öğelerin hangi besteleme teknikleri ile günümüzdeki müzikte kullanıldığına dair yapılacak olan çalışmalarda yarar sağlıyacağından dolayı önerilmektedir.

Bu çalışma kapsamında altının çizilmesi gereken iki önemli konu daha ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi, Kamran İnce'nin tonal sonaritelere hürriyetlerini verme düşüncesi, ikinci olarak da teori ağırlıklı düşünerek yapılan beste ve analiz çalışmalarının dışında bestecinin hayal dünyasında sesleri nasıl bir araya getirerek simgeselleştirdiği, bir fikre ve ifadeye nasıl dönüştürdüğü konuları da üstünde düşünülmesi ve çalışılması önerilen noktalardır.

Eserin; Schenkerian gibi farklı analiz teknikleri kullanarak da incelenmesi önerilmektedir.

Kamran İnce'nin 1994-95 yılları arasında bestelediği 3. senfonisi üzerinden incelediğimiz çok kültürlülük öğelerinin ve kompozisyon tekniklerinin aradan geçen yirmi yıllık süreç içerisinde nasıl kullanıldığı ve nasıl bir değişim geçirdiğinin incelenmesi hem genç besteci ve besteci adaylarına hem de tez çalışması yapan öğrencilere önerilmektedir.

# KAYNAKÇA


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

Beirens, M. 2005. **"The Identity of European Music as Reflected in the Works of Louis Andriessen, Karel Goeyvaerts, Gavin Bryars and Micheal Nyman: A Music-Analytical Study"**, published PhD diss., Katholieke Universiteit, Leuven.

Bernard, J. W. 1993. **"The minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and Music",** Perspectives of New Music 31/1 (Winter)

Bulur, E. 2009. **"20.Yüzyıl Müziğinde Atonal Yaklaşımlar",** Sanatta Yeterlilik Tezi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Sanat Dalı Kompozisyon Bölümü, İstanbul.

Cangal, N. 2012. **Armoni,** (6. Basım). Ankara, Arkadaş Yayınevi.

Cevat, Ö. **Toplumu yeniden düşünmek: kozmopolitanizm ve çok kültürlülük,** VI. Ulusal sosyoloji kongresi, Ekim 2009, "Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar", Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.

Chevassus, B. R. 1998. **Musique et postmodernite,** Presses Universitaires de France, (Çev. Usmanbaş, İ. (2002). Müzikte Postmodernlik, (1. Basım). İstanbul, Pan Yayıncılık.

Cooper, P. 1973. **"Perspectives In Music Theory: An Hıstorical-Analytical Approach"**, New York, Dodd Mead Yayınları.

Çınar, O. 2007. **György Ligeti'nin Yaşamı, Eserleri ve Müzik Dilinin İncelenmesi,** Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Çöloğlu, E. M. 2005. **Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. YY. Müziğinin Modernist Anlayışlarla Etkileşimi,** Yayınlanmış Yüksek Lİsans Tezi, Mimar Sinan G.S.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gann, K. 2001. **"Minimal Music, Maximal Impact",** New Music Box. http://newmusicbox.org/page.nmbx?id=31tp00

Heller, A., Feher F. 1993. **Postmodern Politik Durum,** Şükrü Argın, Osman Akınhay, Ankara, Öteki Yayınevi.

İlyasoğlu, E. 2007. **71 Türk Bestecisi,** Pan Yayıncılık, İstanbul.

Karcılıoğlu, İ. 2007. **Paul Hindemith'in didaktik yönü, müzik dili, armoni anlayışı,** Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Kramer, J. D. 1996. Indiana University, **Indiana Theory Review**: Volume:17, Number:2

Lansky, P., Perle, G. 1980. "Atonality" **The New Grove Dictionary of Music and Musicians,** Ed. Stanley Sadie, Volume 1, Macmillian Publishers Limitef.

Lyotard, J. F. 1984. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge,** trans. by Geoff Bennington and Brain Massumi (Manchester, Manchester University Press)

Murphy, J. W. 2000. **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri,** Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları.

Özkan, İ. H. 1984. **Türk Musikisi Usul ve Nazariyatı,** Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Paterson, A. 2010. **The Minimal Kaleidoscope:** *Exploring Minimal Music Through The Lens Of Postmodernity.* Thesis Submitted To Cardiff University (Departments Of Music And Encap) For The Degree Of Doctor Of Philosophy.

Pıncus-Witten, R. 1987. **Postminimalism into Maximalism: American Art** 1966-1986 (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press)

Rosenau, P. M. 2004. **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri,** Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.

Say, A. 2002. **Müzik sözlüğü,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

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

Tanrıkorur, C. 2003. **Osmanlı Dönemi Türk Müziği,** Dergah Yayınları, Ankara.

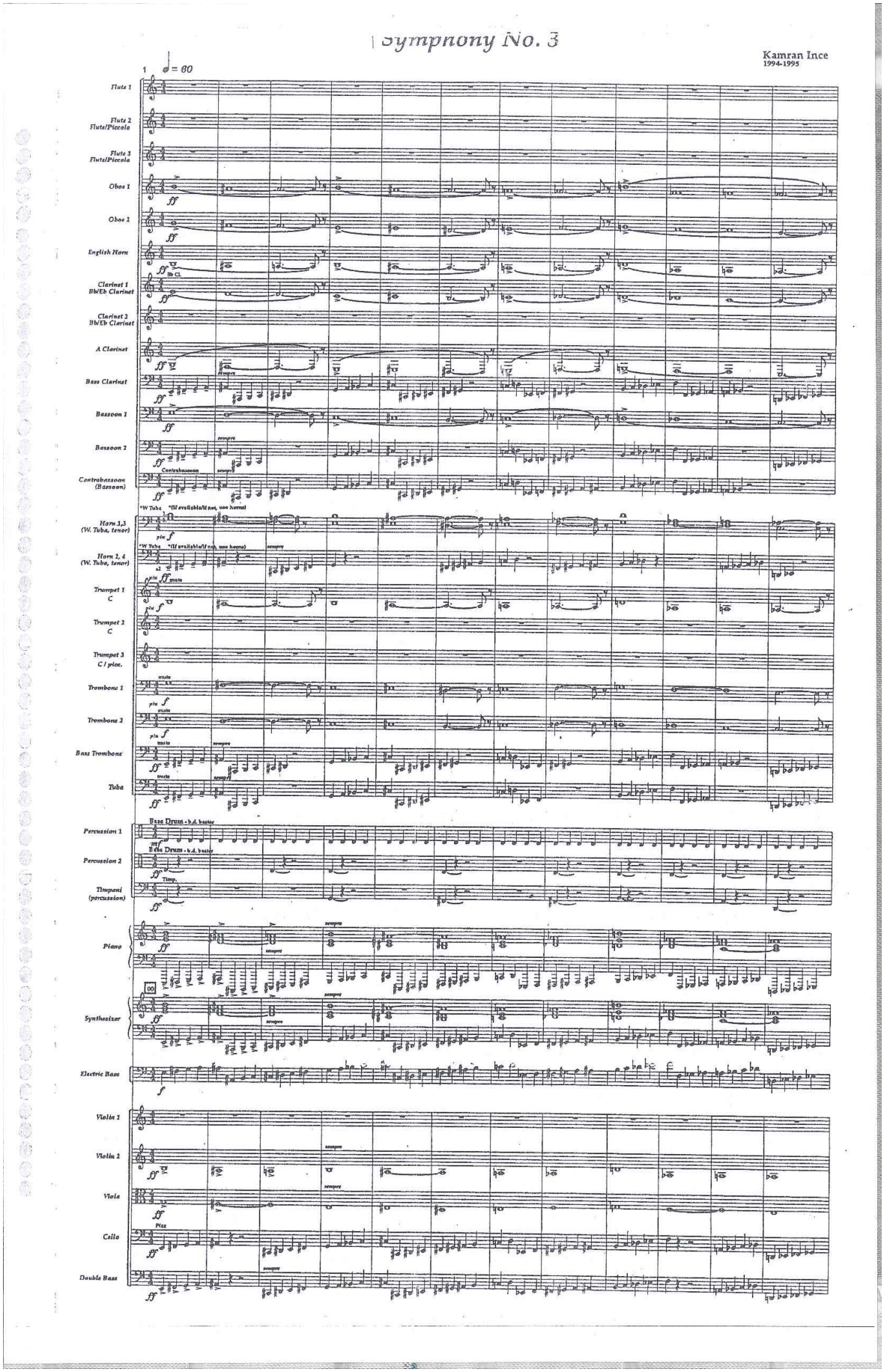
Teymur, A. S. 1983. **Türk Musikisi,** Pan Yayıncılık, İstanbul.

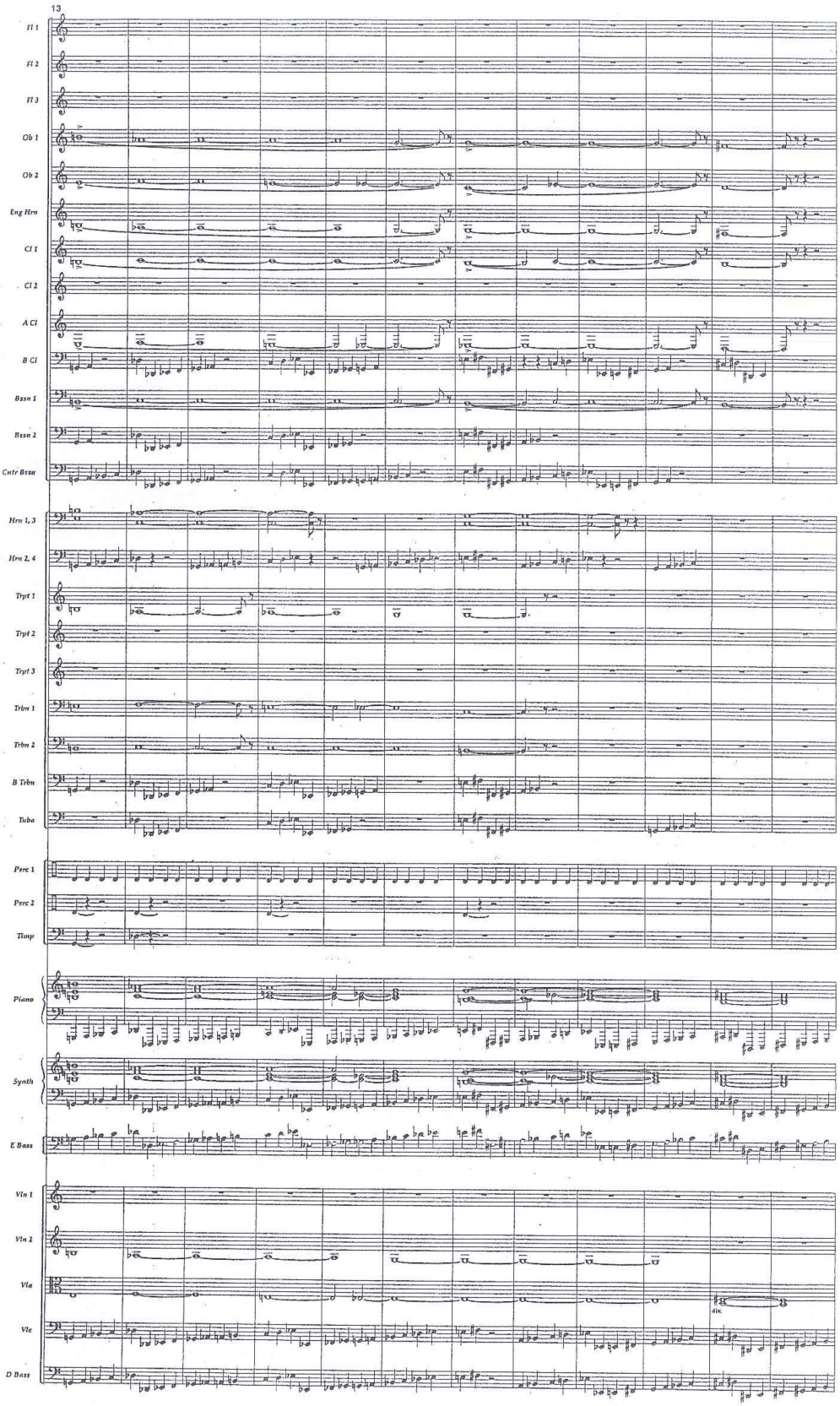
Ulehla, L. 1969. **Contemporary Harmony,** Advance Music. 1994, Belknap Press of Harvard University Press.

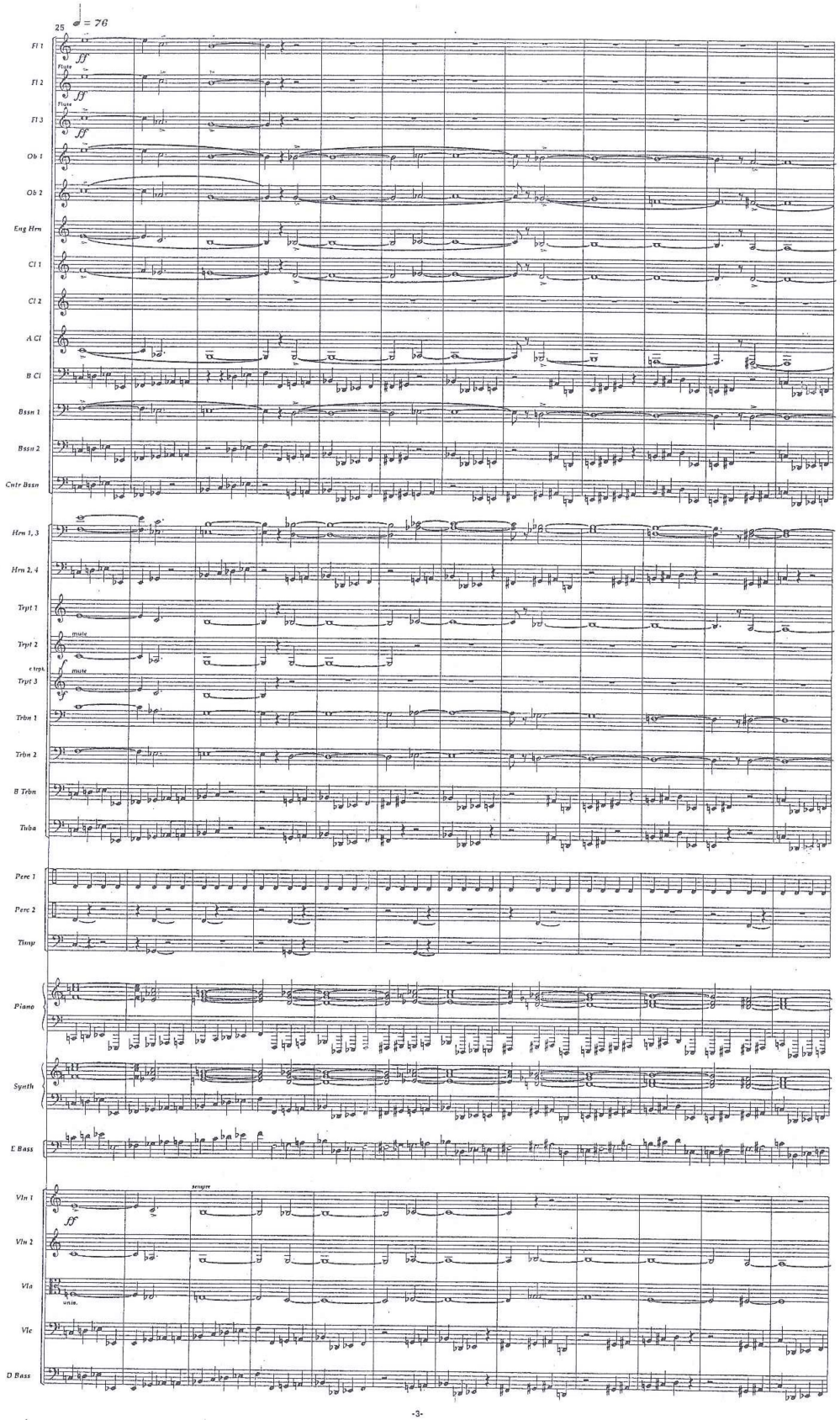
Ünal, B. 2004. **"Postmodern Perspektifte Müzik Videoları ve Nez'in Sakın Ha Videosunun Analizi",** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
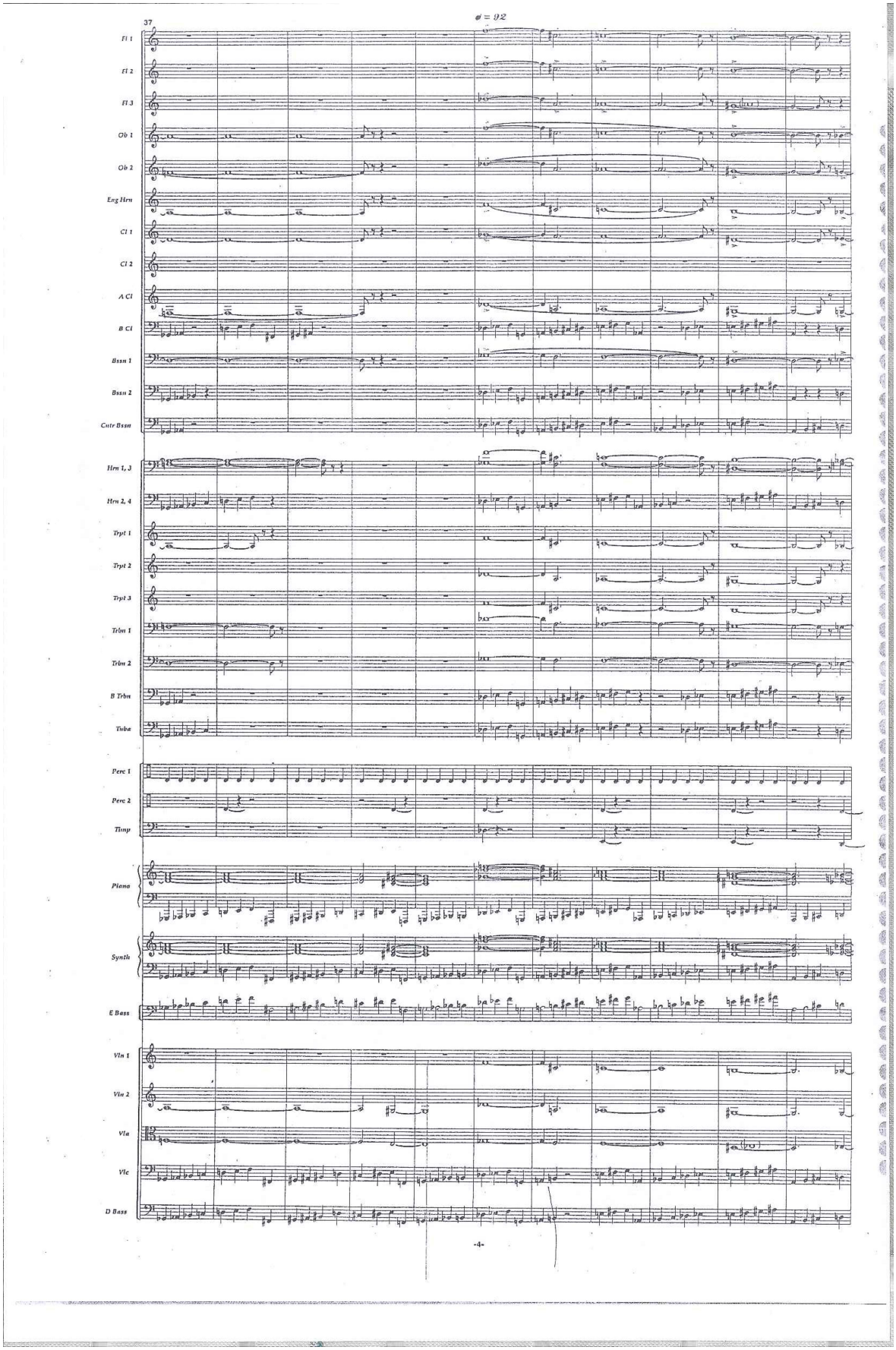
# EKLER
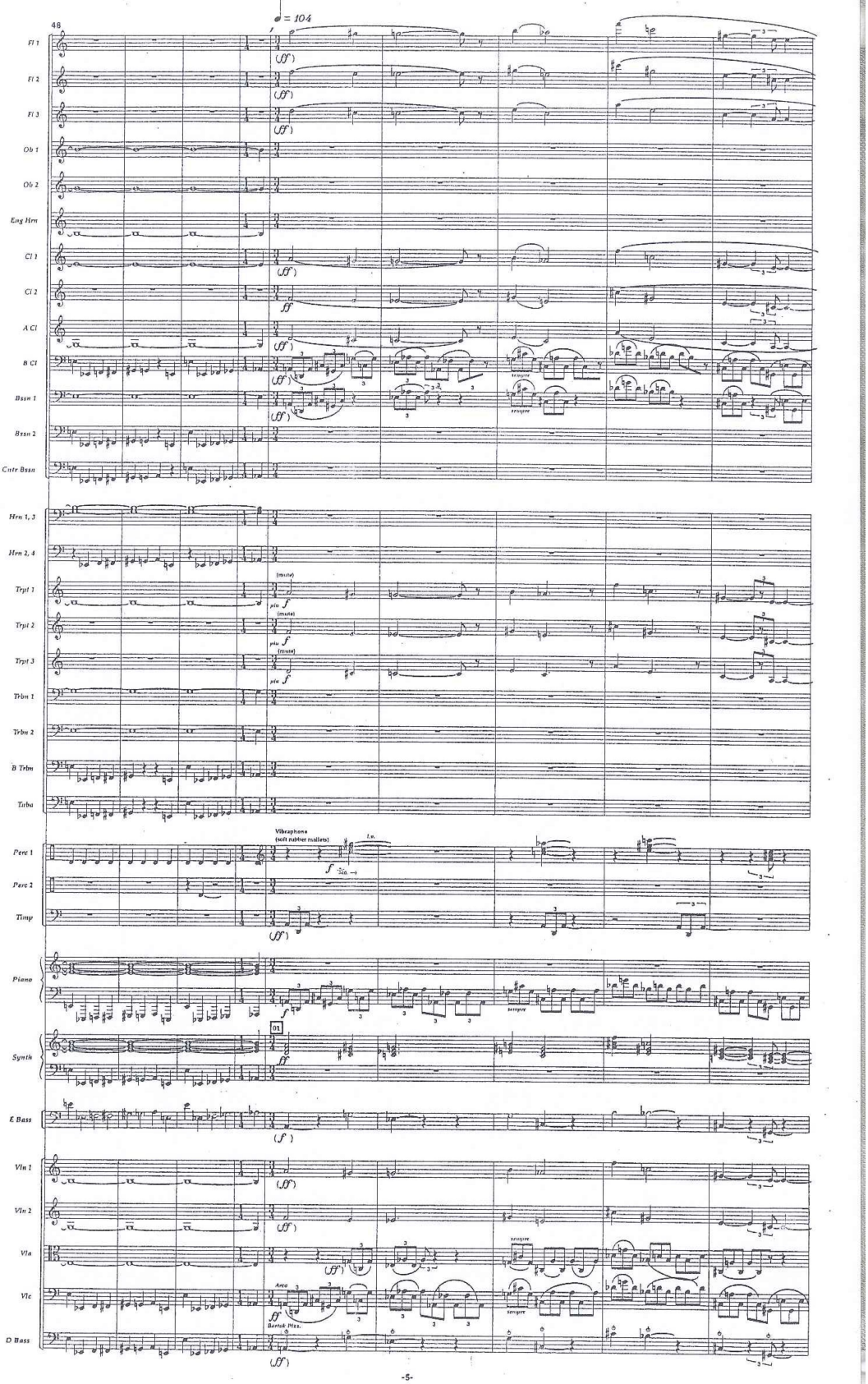
# (Orkestra Partisyonu)

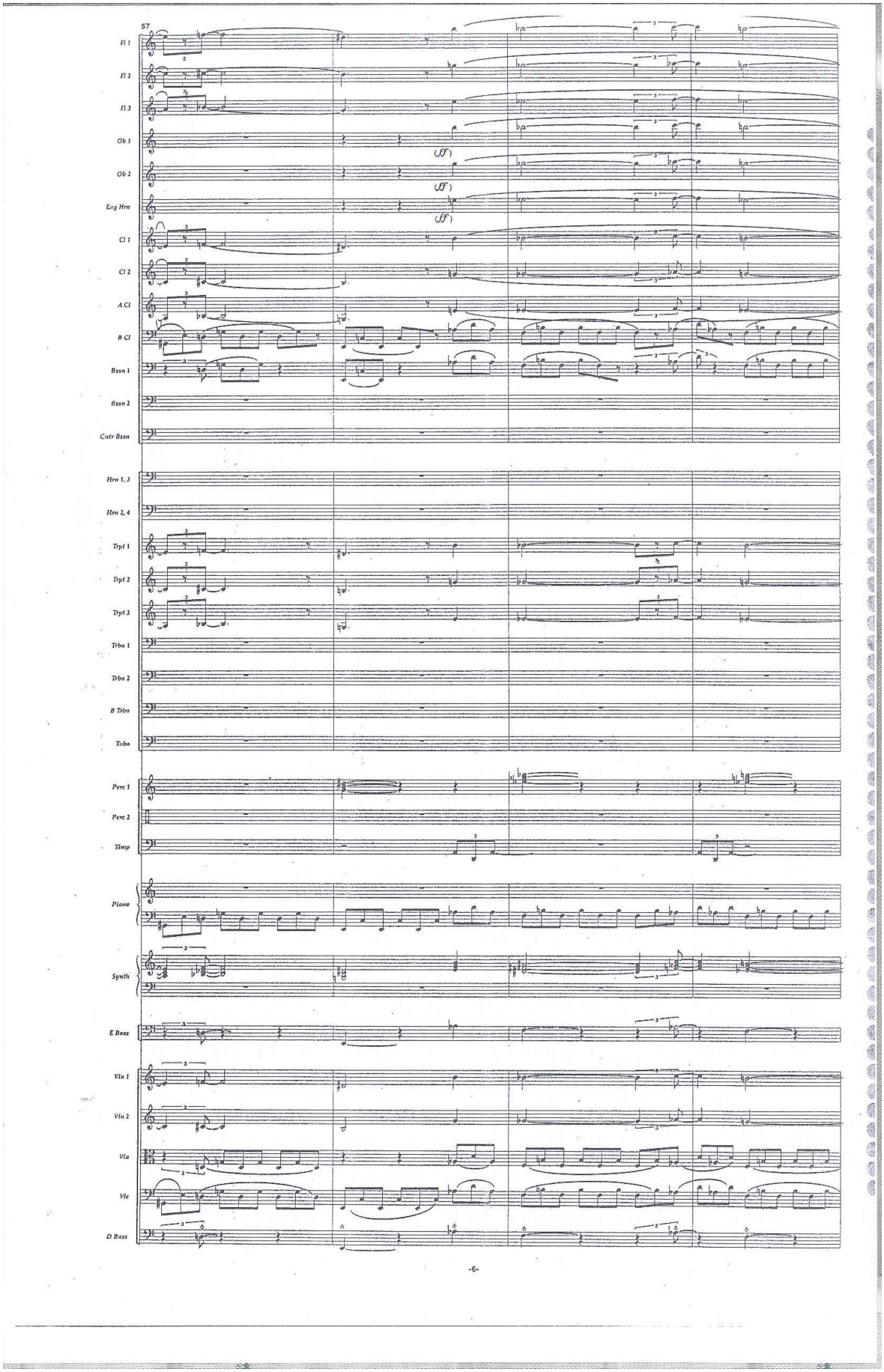

Symphony No. 3
Kamran Ince
1994-1995
1
♩ = 80
Flute 1
Flute 2
Flute/Piccolo
Flute 3
Flute/Piccolo
Oboe 1
Oboe 2
English Horn
Clarinet 1
Bb/Eb Clarinet
Clarinet 2
Bb/Eb Clarinet
A Clarinet
Bass Clarinet
Bassoon 1
Bassoon 2
Contrabassoon
(Bassoon)
*W Tuba *(if available/if not, use horns)
Horn 1,3
(W. Tuba, tenor)
Horn 2, 4
(W. Tuba, tenor)
Trumpet 1
C
Trumpet 2
C
Trumpet 3
C / picc.
Trombone 1
Trombone 2
Bass Trombone
Tuba
Percussion 1
Bass Drum - b.d. beater
Percussion 2
Timp.
Timpani
(percussion)
Piano
Synthesizer
Electric Bass
Violin 1
Violin 2
Viola
Cello
Pizz
Double Bass

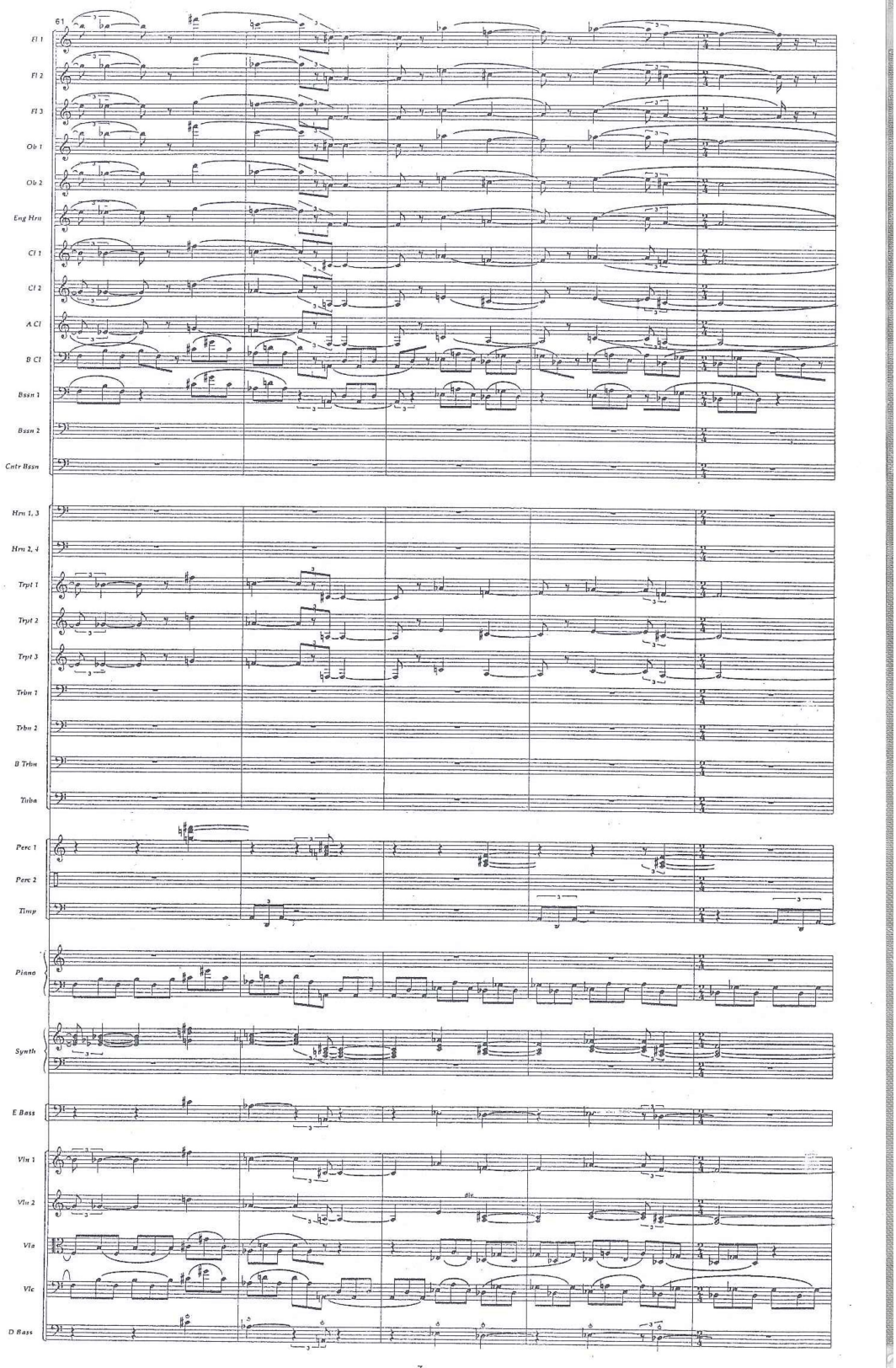

13
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
div.
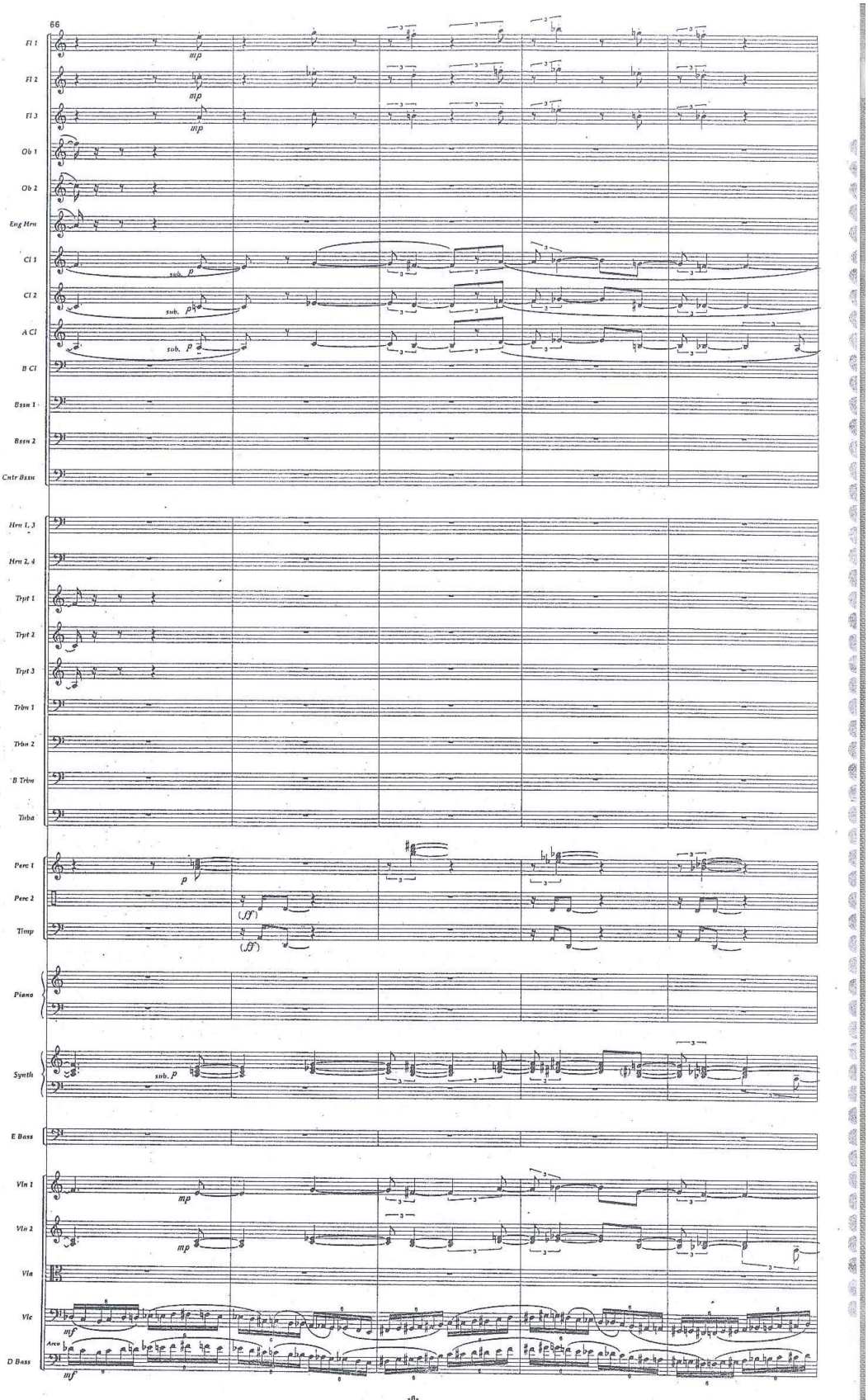

25
♩ = 76
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
ff
Flute
mute
senza
unis.
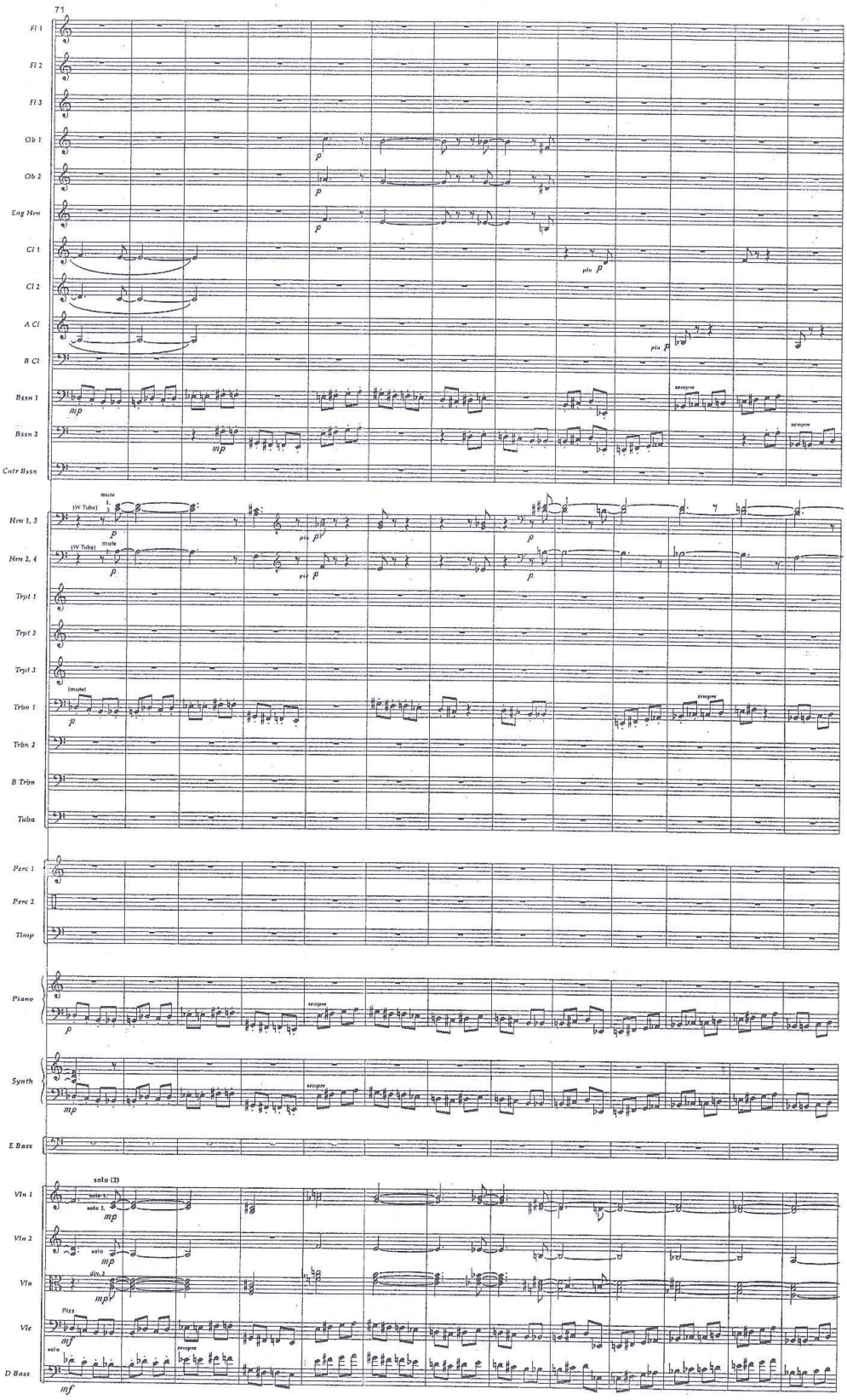

37
♩ = 92
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-4-
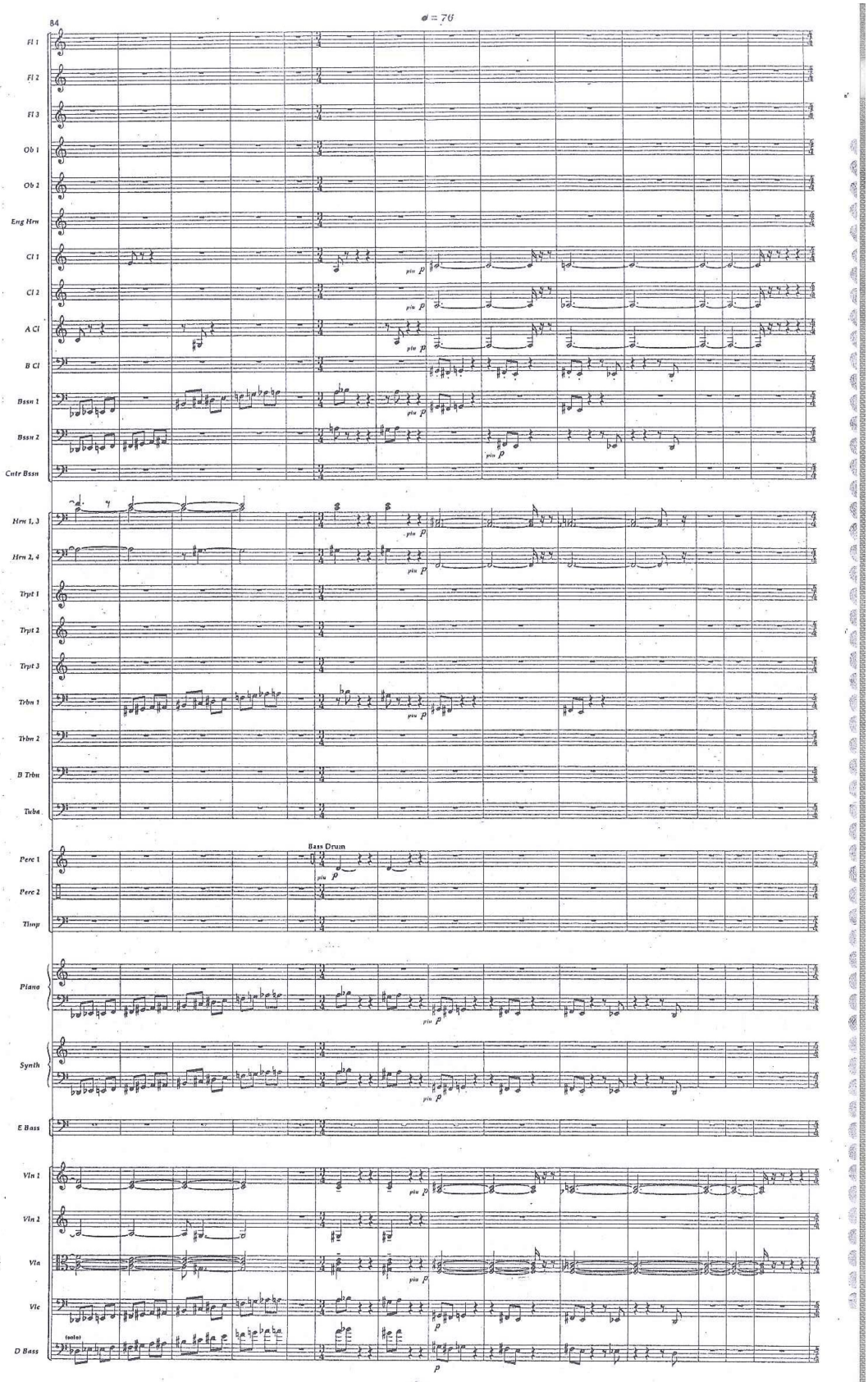

48
♩ = 104
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(mute)
Vibraphone
(soft rubber mallets)
senpre
Arco
Bartok Pizz.
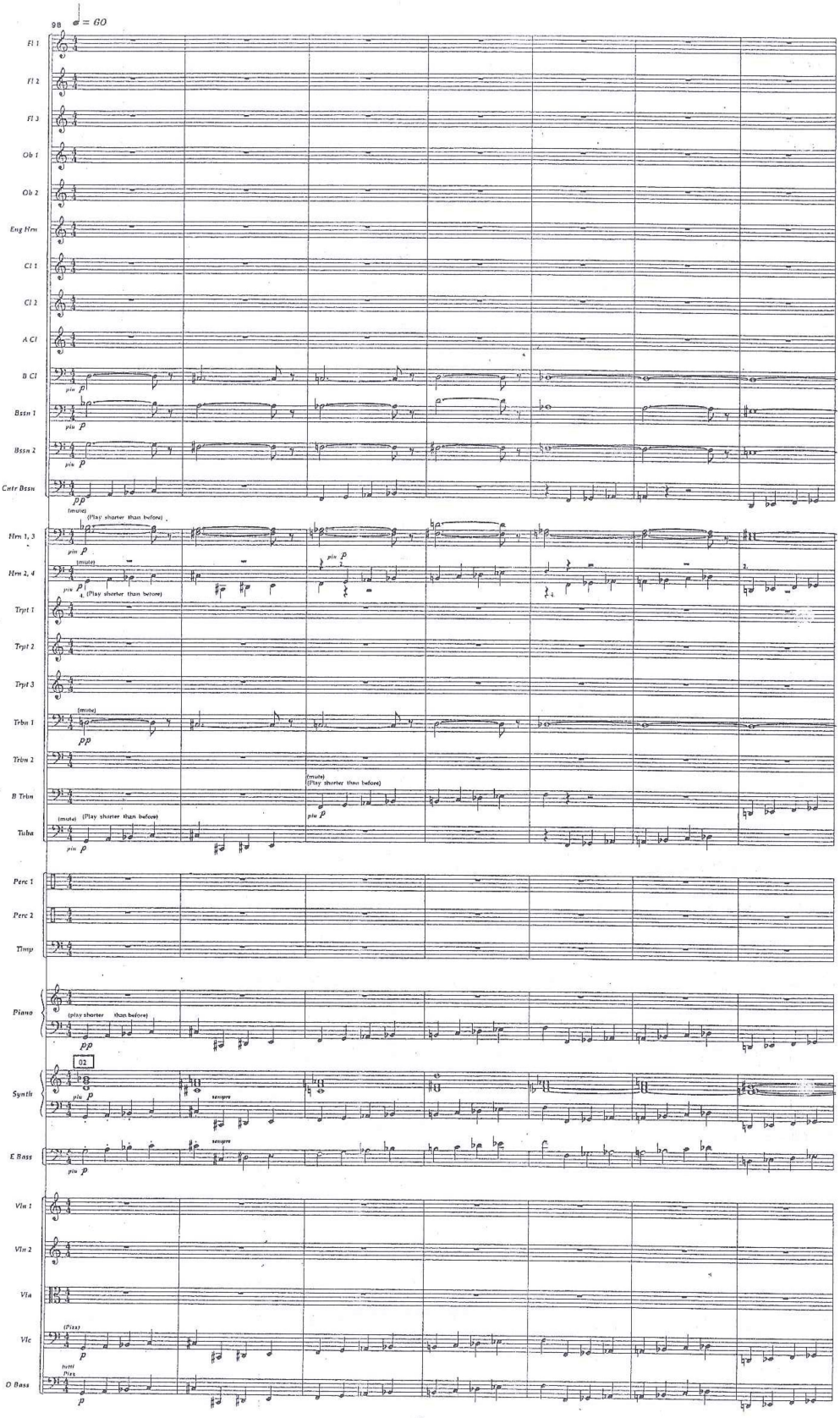

57
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(ff)
(ff)
(ff)
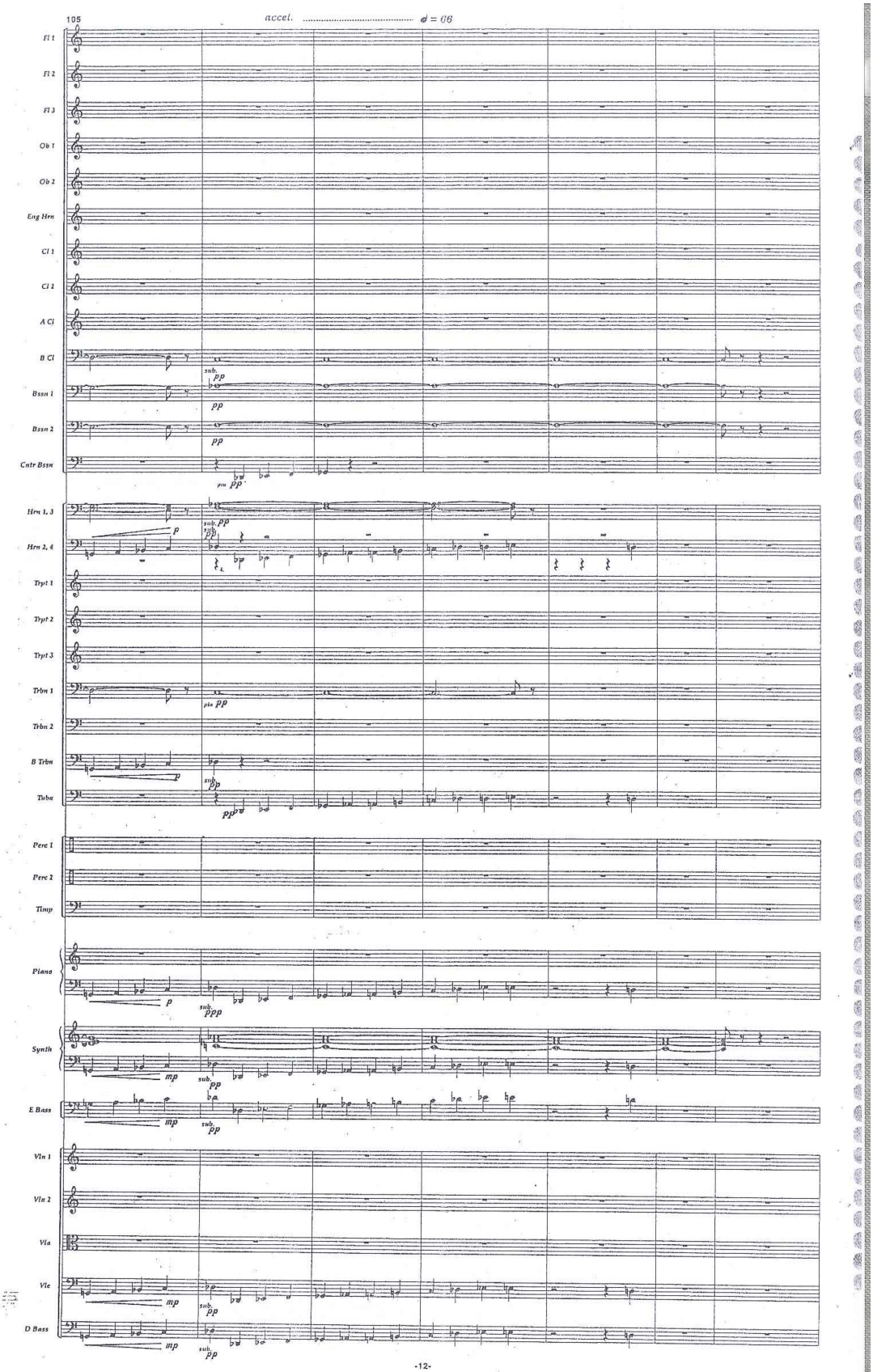

61
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
div.
Vla
Vlc
D Bass
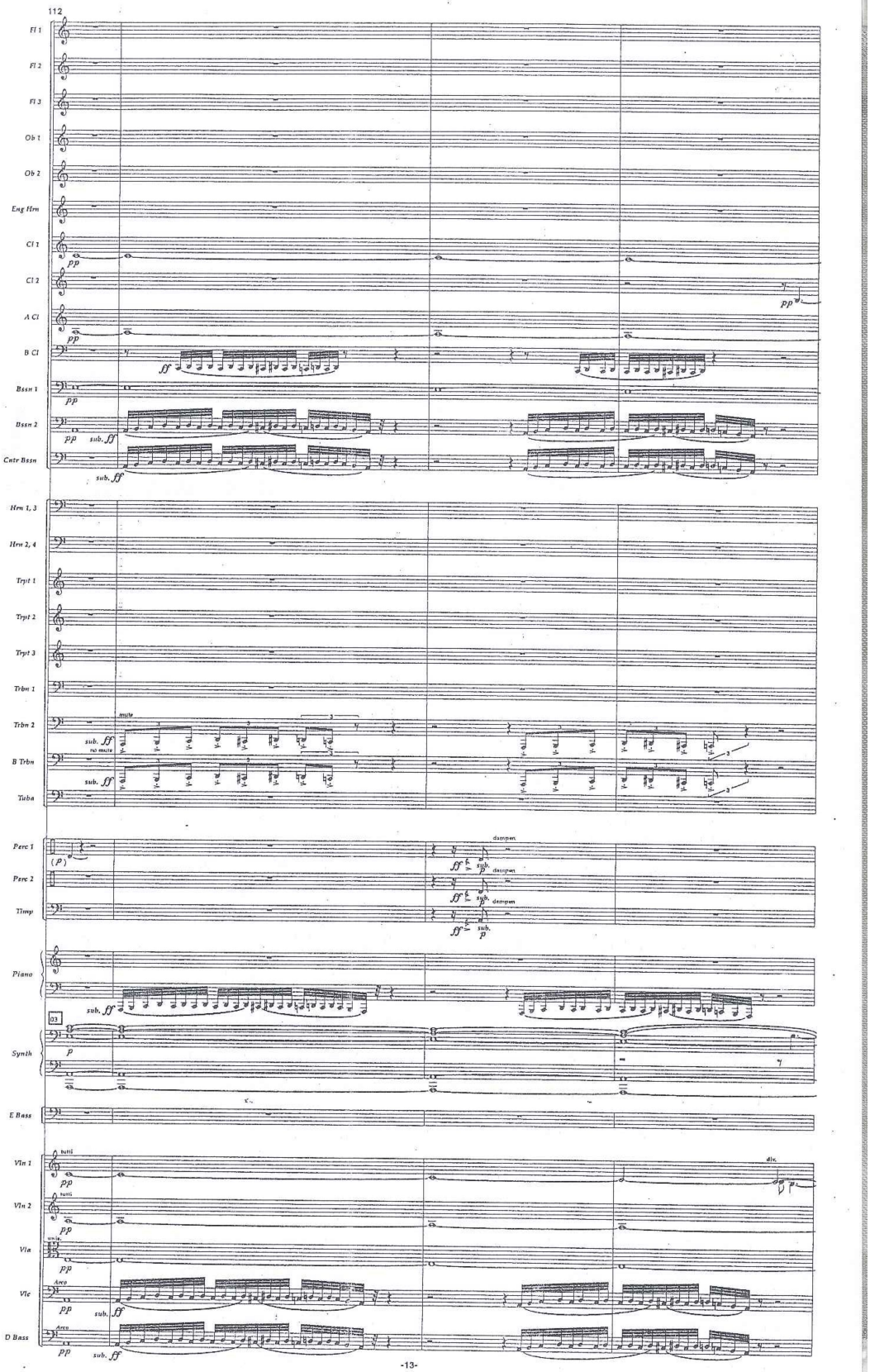

66
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
mp
sub. p
p
(ff)
mf
Arco
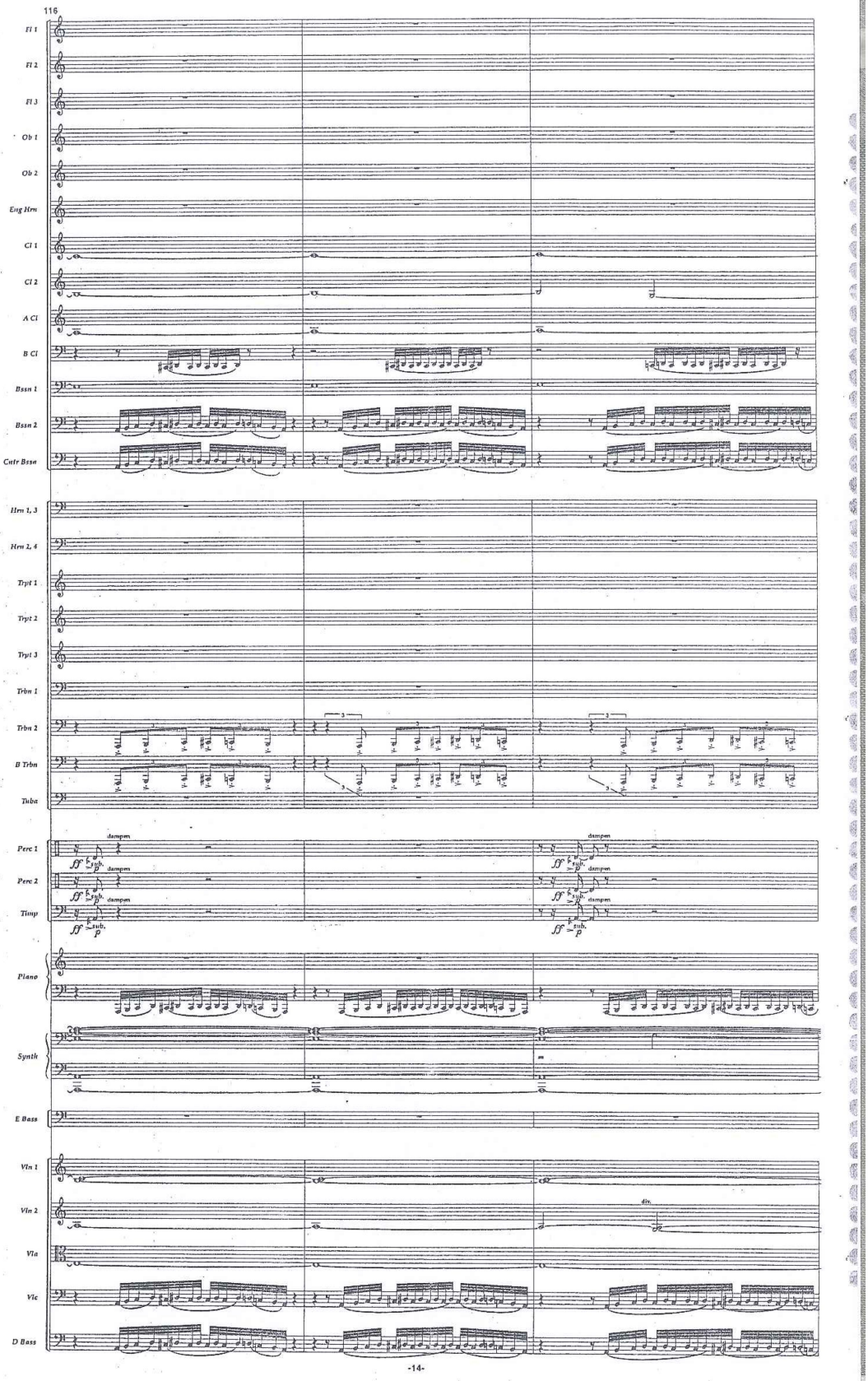

71
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(W Tuba)
mute
(mute)
solo (2)
Pizz
div.
solo
sempre
più p
mp
mf

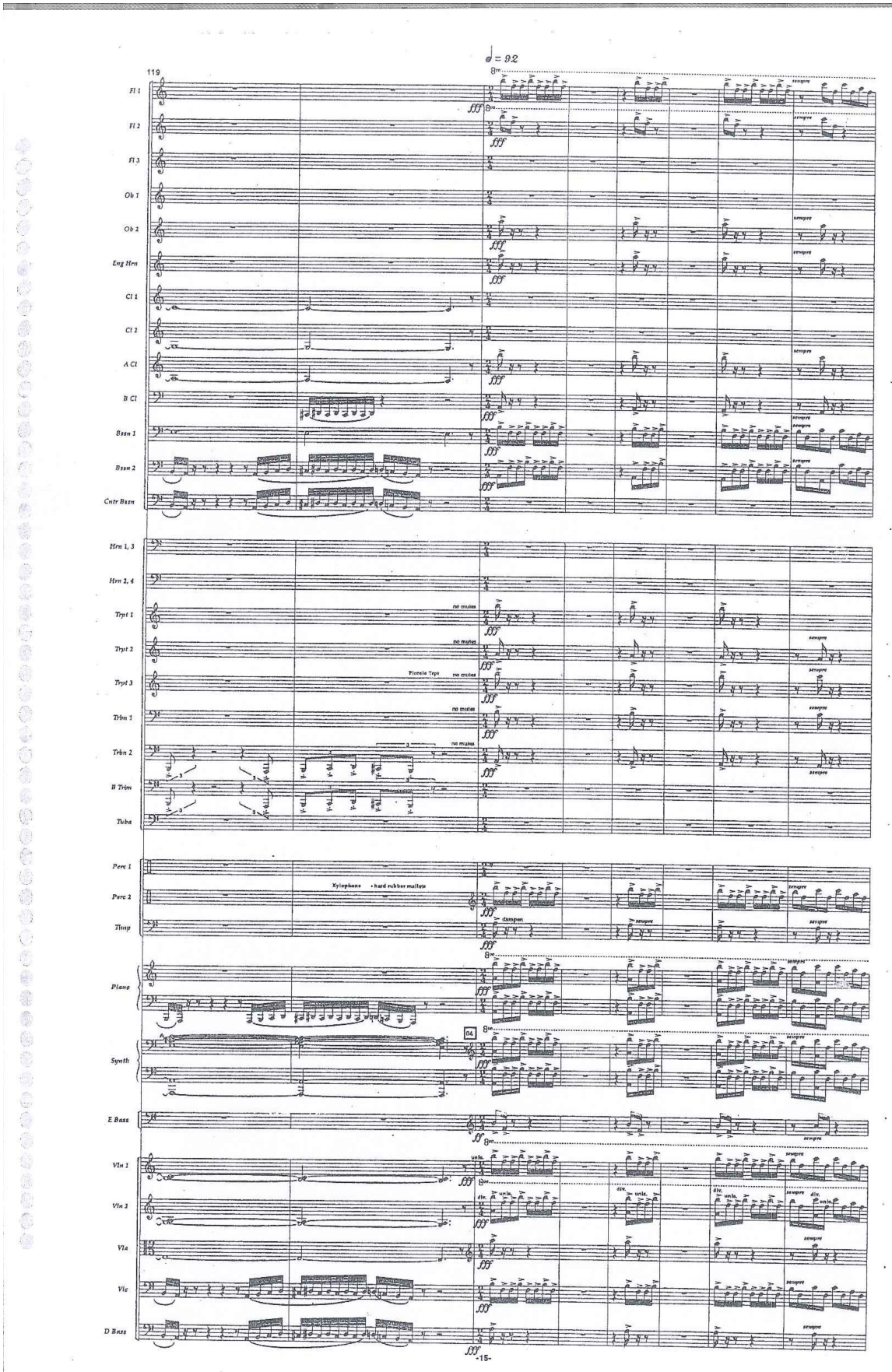

84
♩ = 76
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Bass Drum
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(solo)
piu p
p
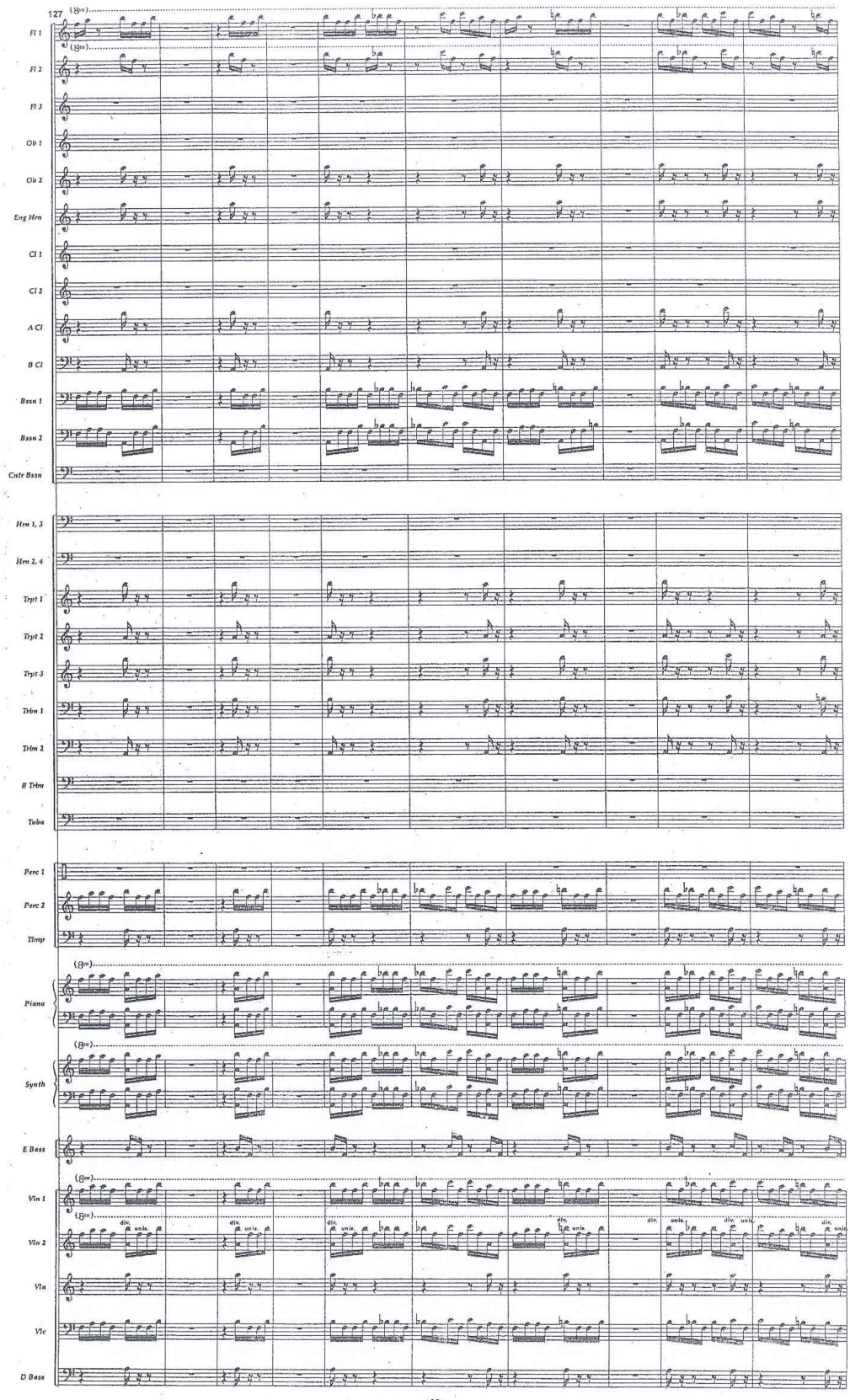

98
♩ = 60
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(mute)
(Play shorter than before)
pp
più p
(Pizz)
arco
Pizz
02
sempre

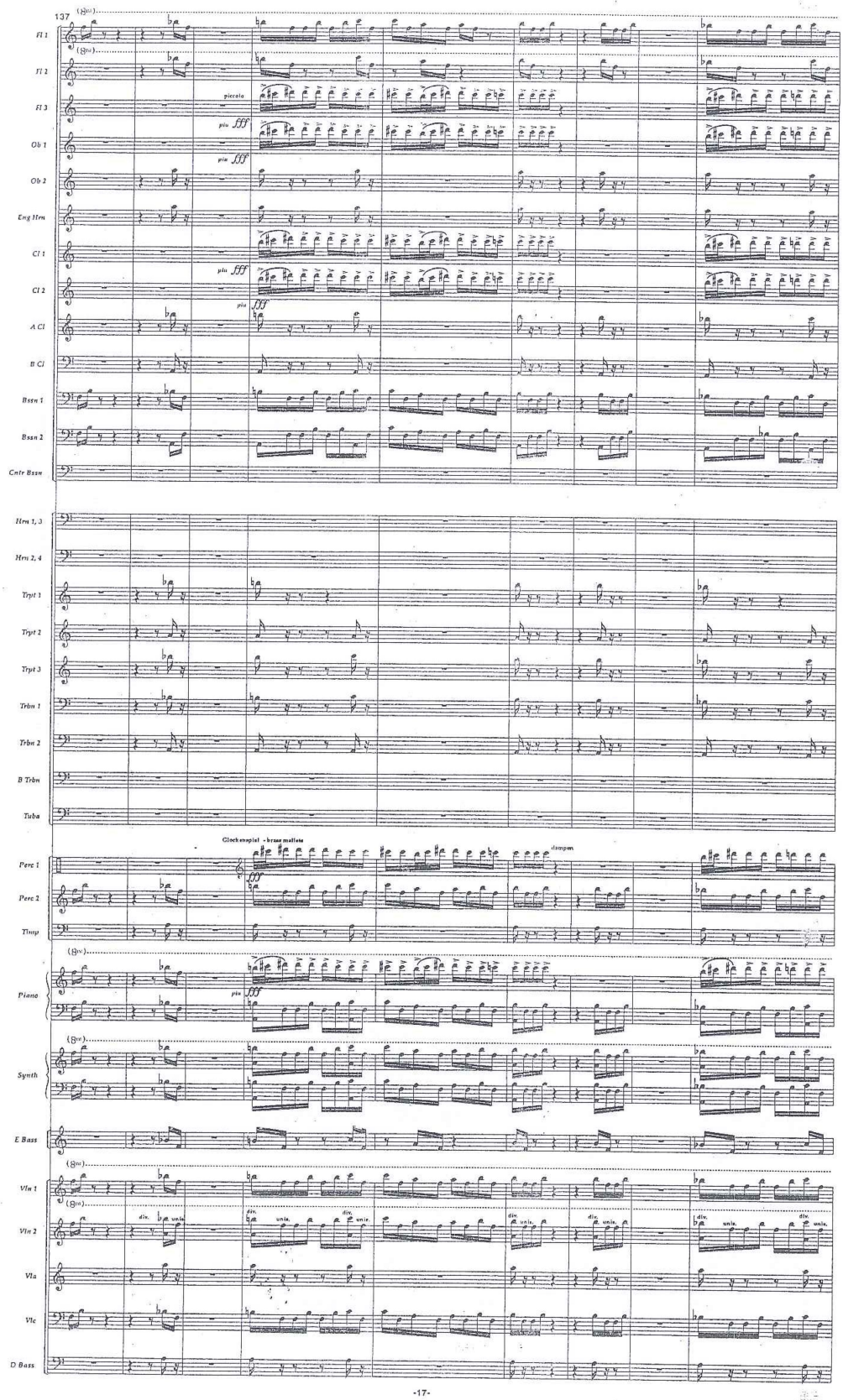

105
accel. ♩ = 66
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sub. pp
pp
p
mp
ppp

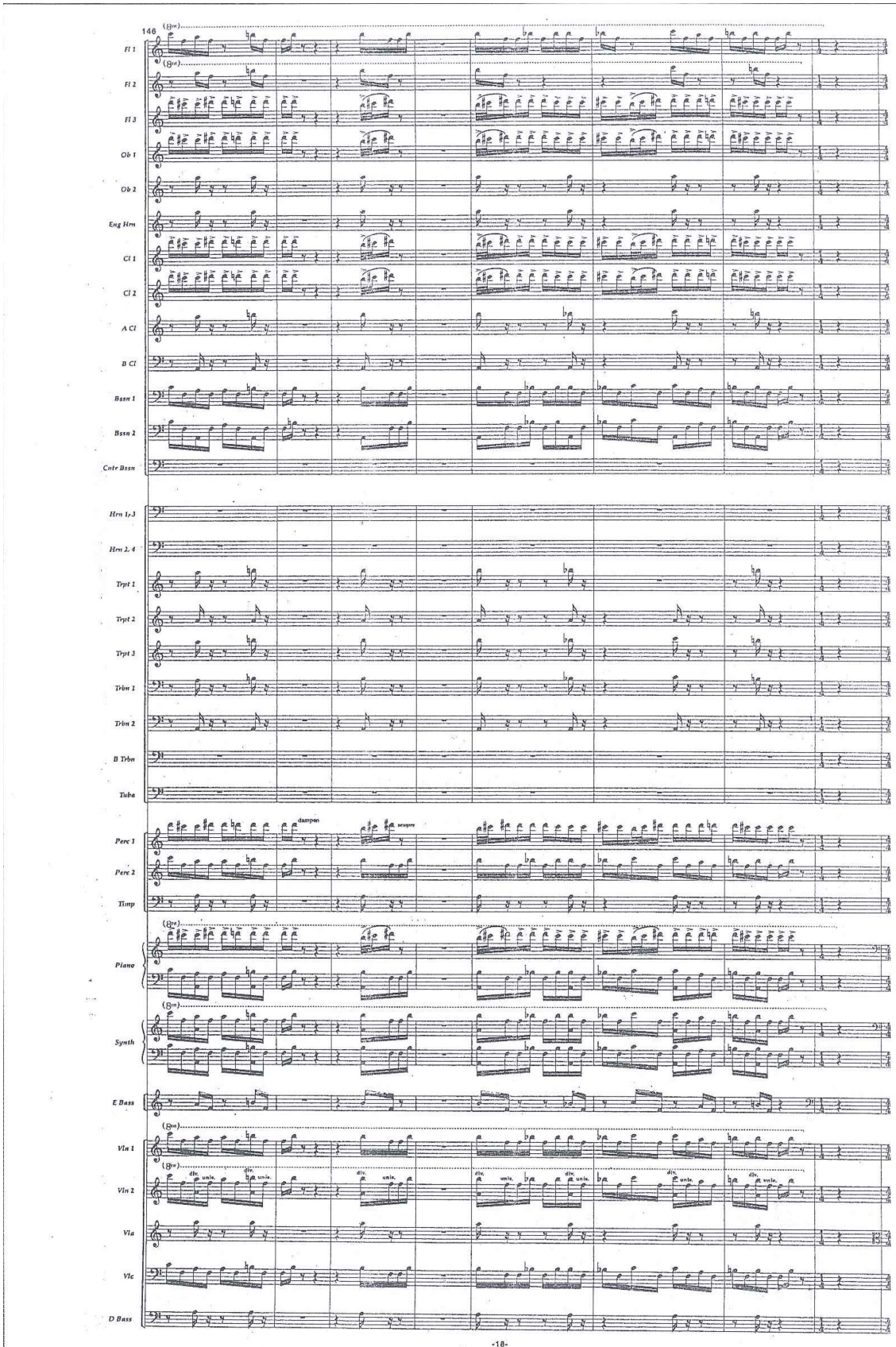

112
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
pp
ff
sub. ff
mute
sub. ff
no mute
sub. ff
dampen
sub. p
03
p
tutti
div.
unis.
Arco
-13-

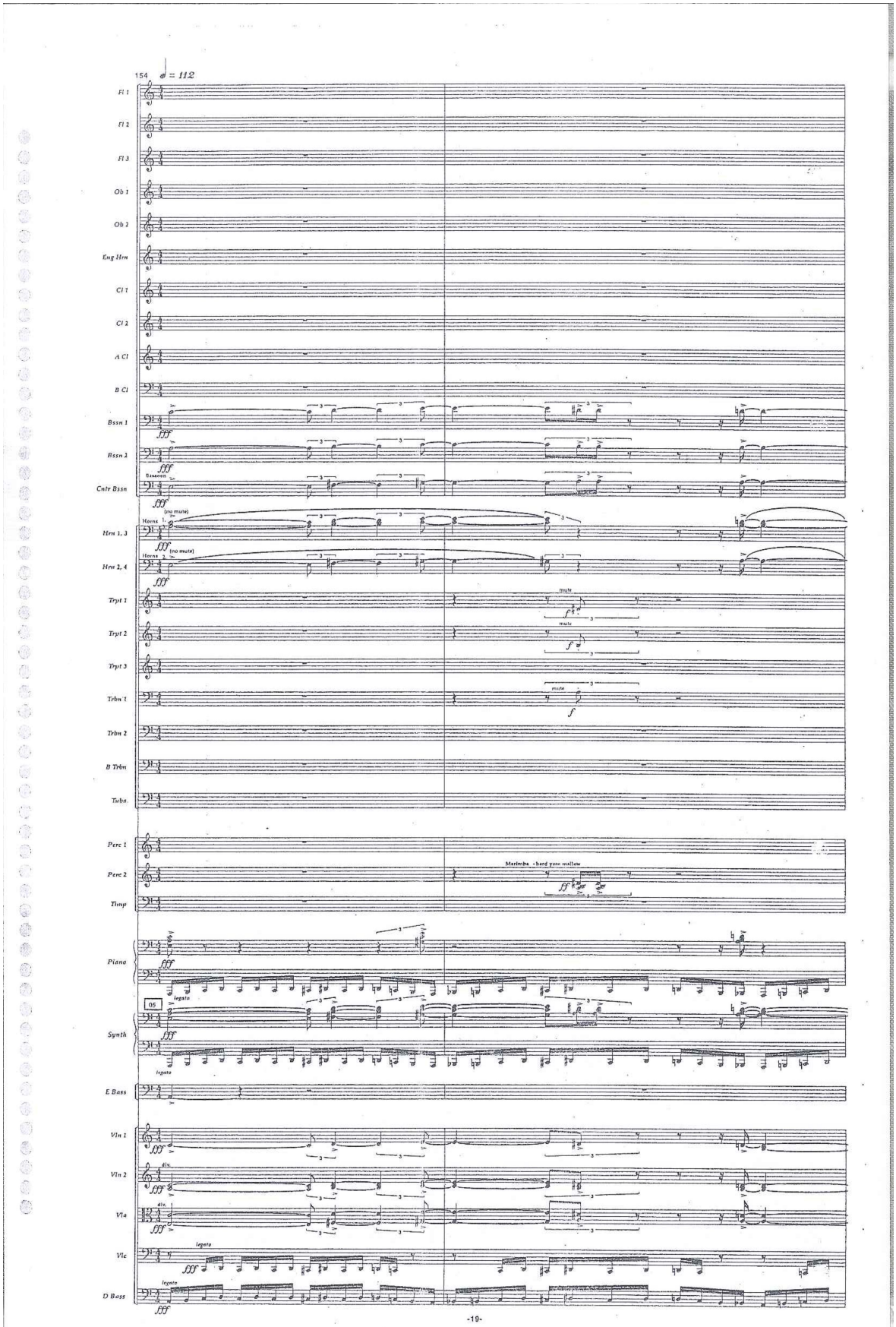

116
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
div.

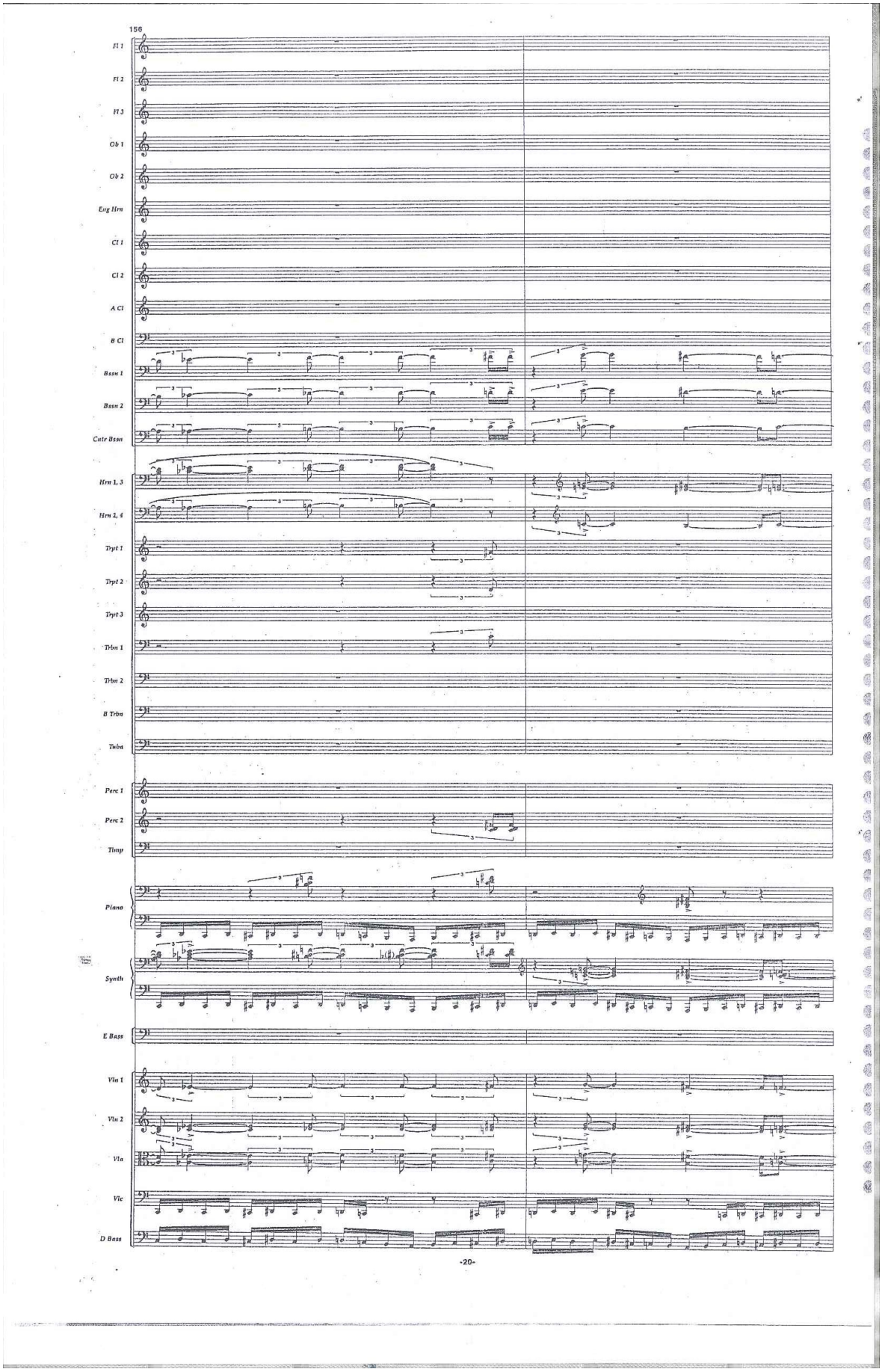

♩ = 92
119
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
no mutes
Piccolo Tpt
Perc 1
Perc 2
Timp
Xylophone • hard rubber mallets
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
unis.
div.
sempre
-15-
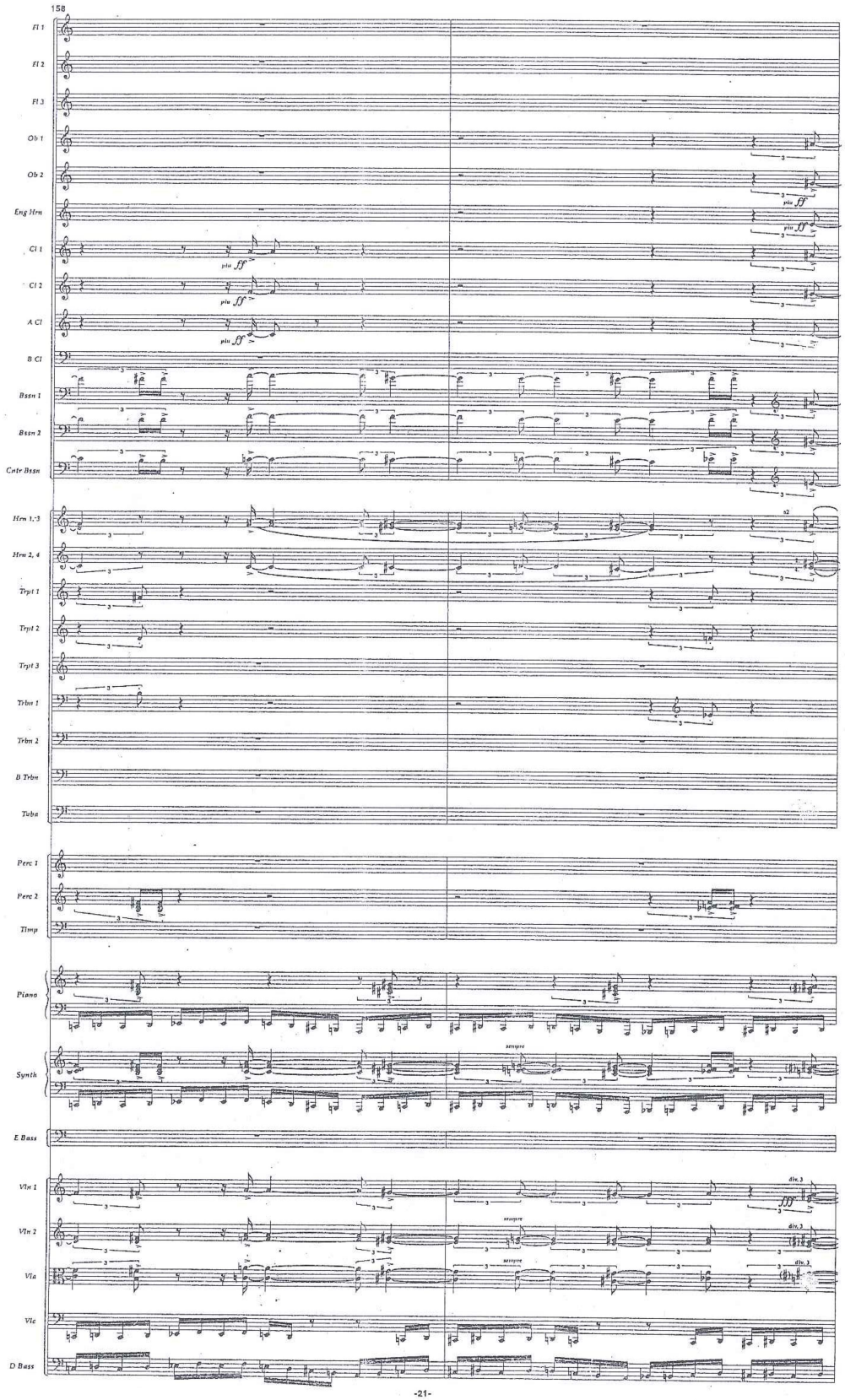

127
(8va)
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
div.
unis.

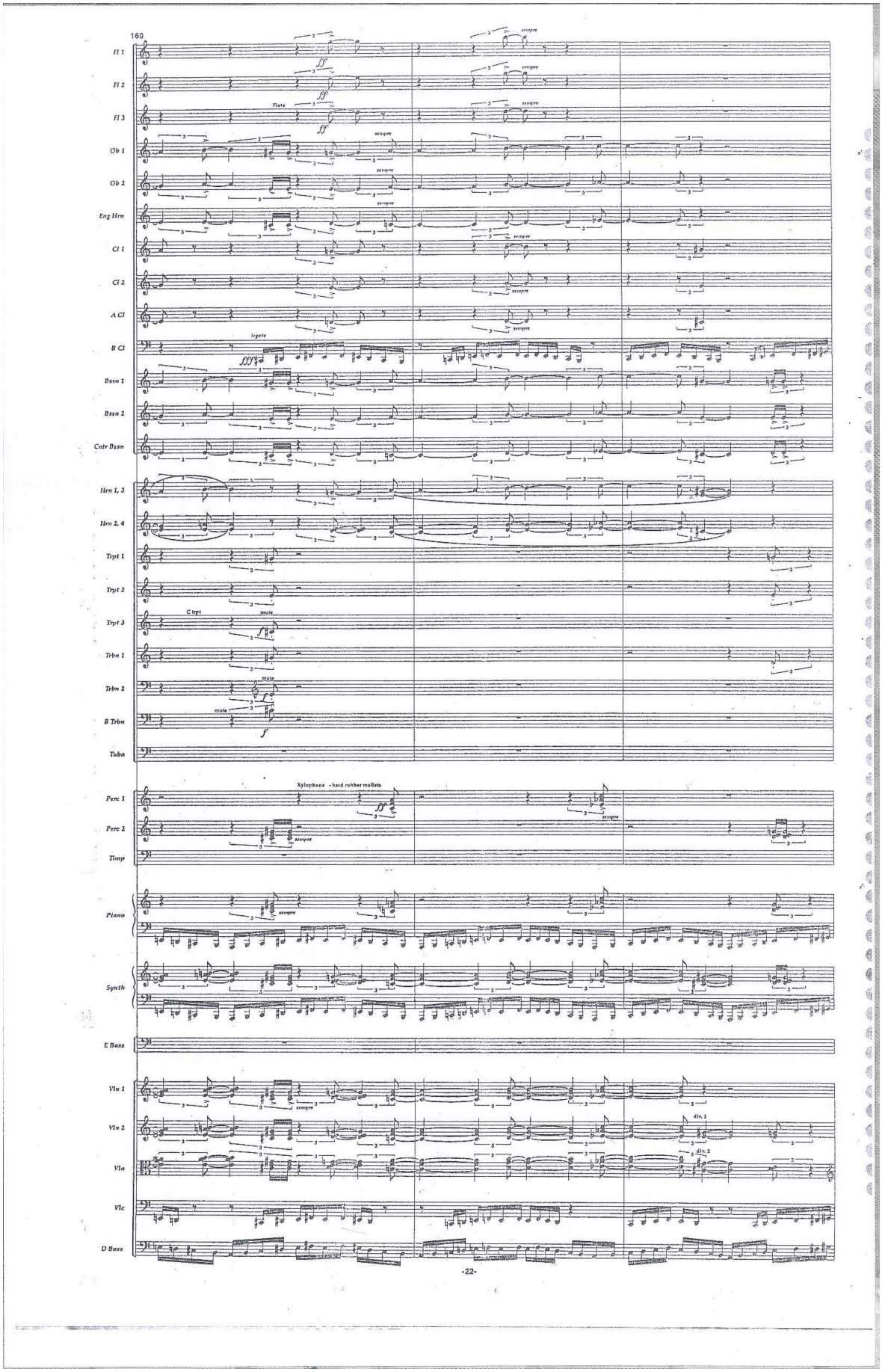

137
Fl 1
Fl 2
Fl 3
piccolo
più fff
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Glockenspiel - brass mallets
dampen
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
div.
unis.
Vla
Vlc
D Bass

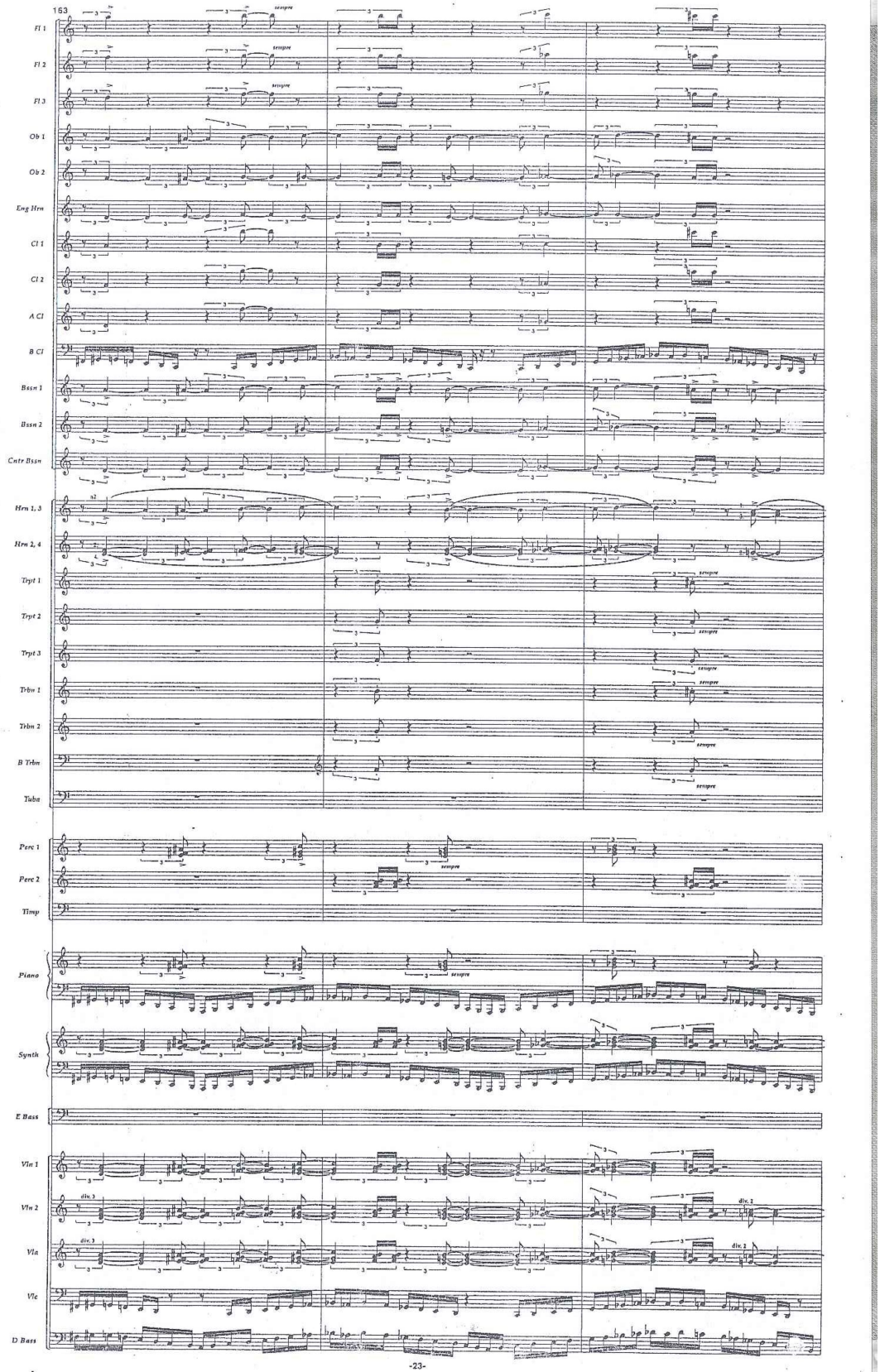

146
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
dampen
let ring
div.
unis.
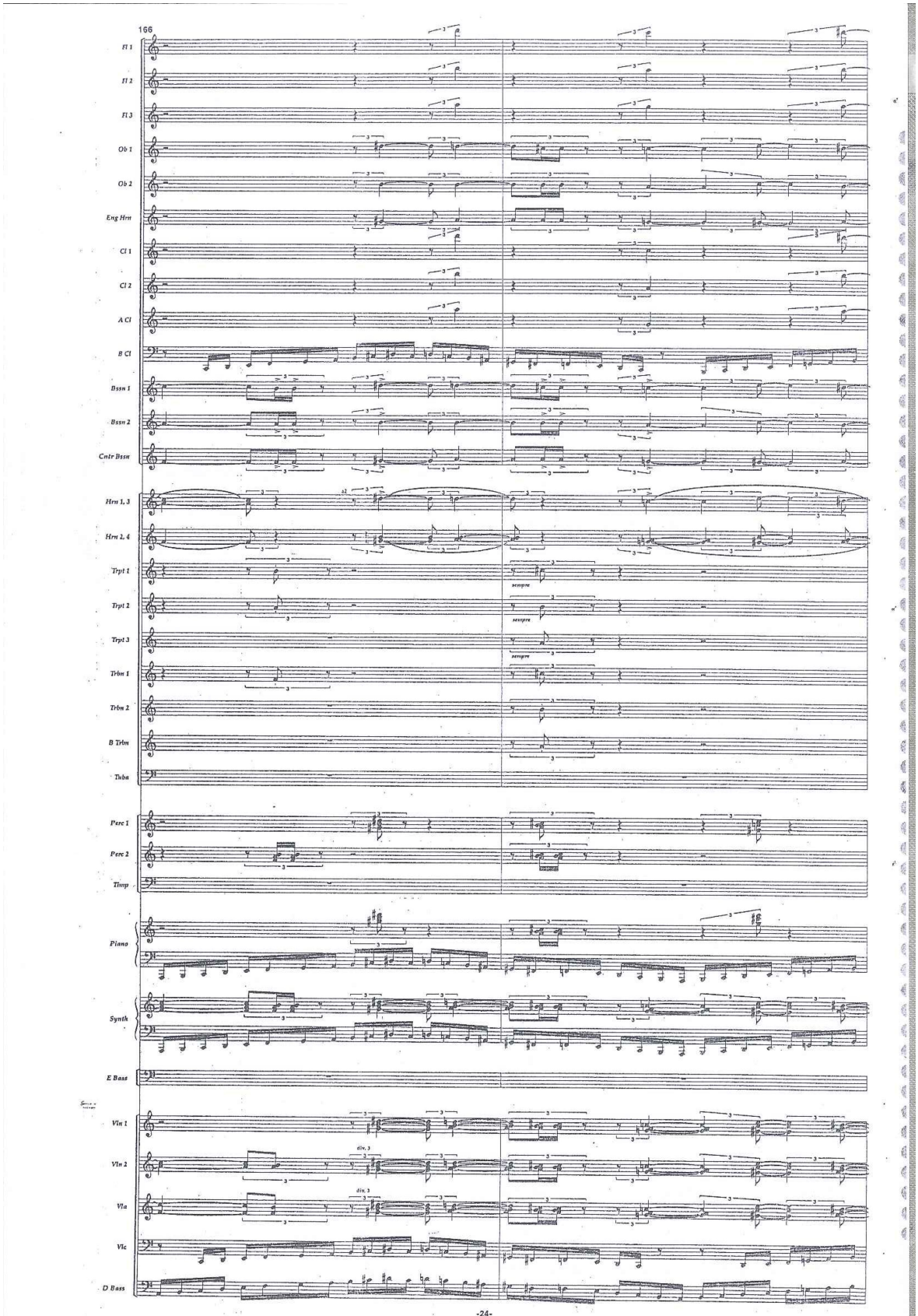

154
♩ = 112
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
bassoons
(no mute)
Horns 1
Hrn 1, 3
(no mute)
Horns 2
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
mute
Perc 1
Perc 2
Timp
Marimba - hard yarn mallets
Piano
legato
05
Synth
legato
E Bass
Vln 1
Vln 2
div.
Vla
div.
Vlc
legato
D Bass
legato
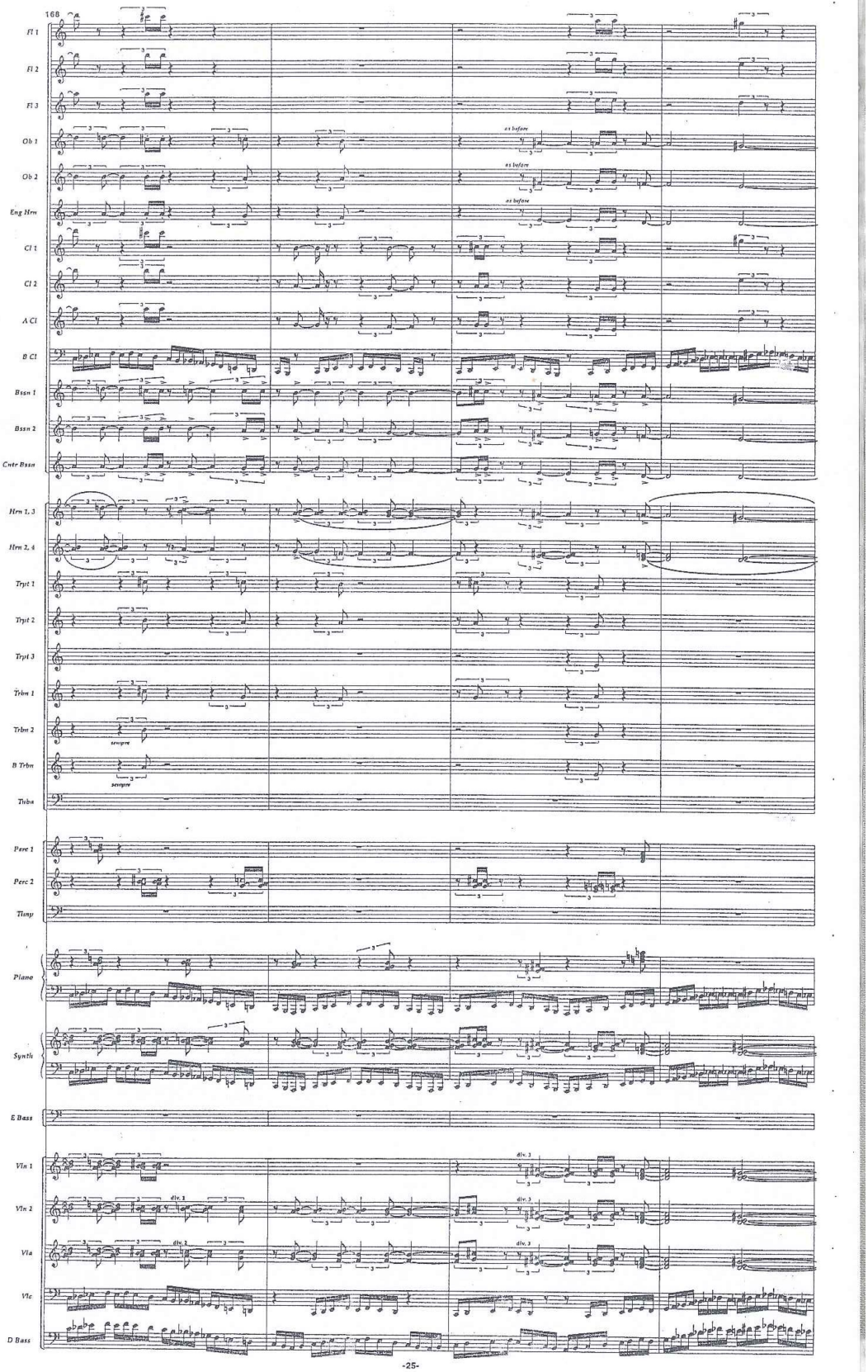

156
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-20-
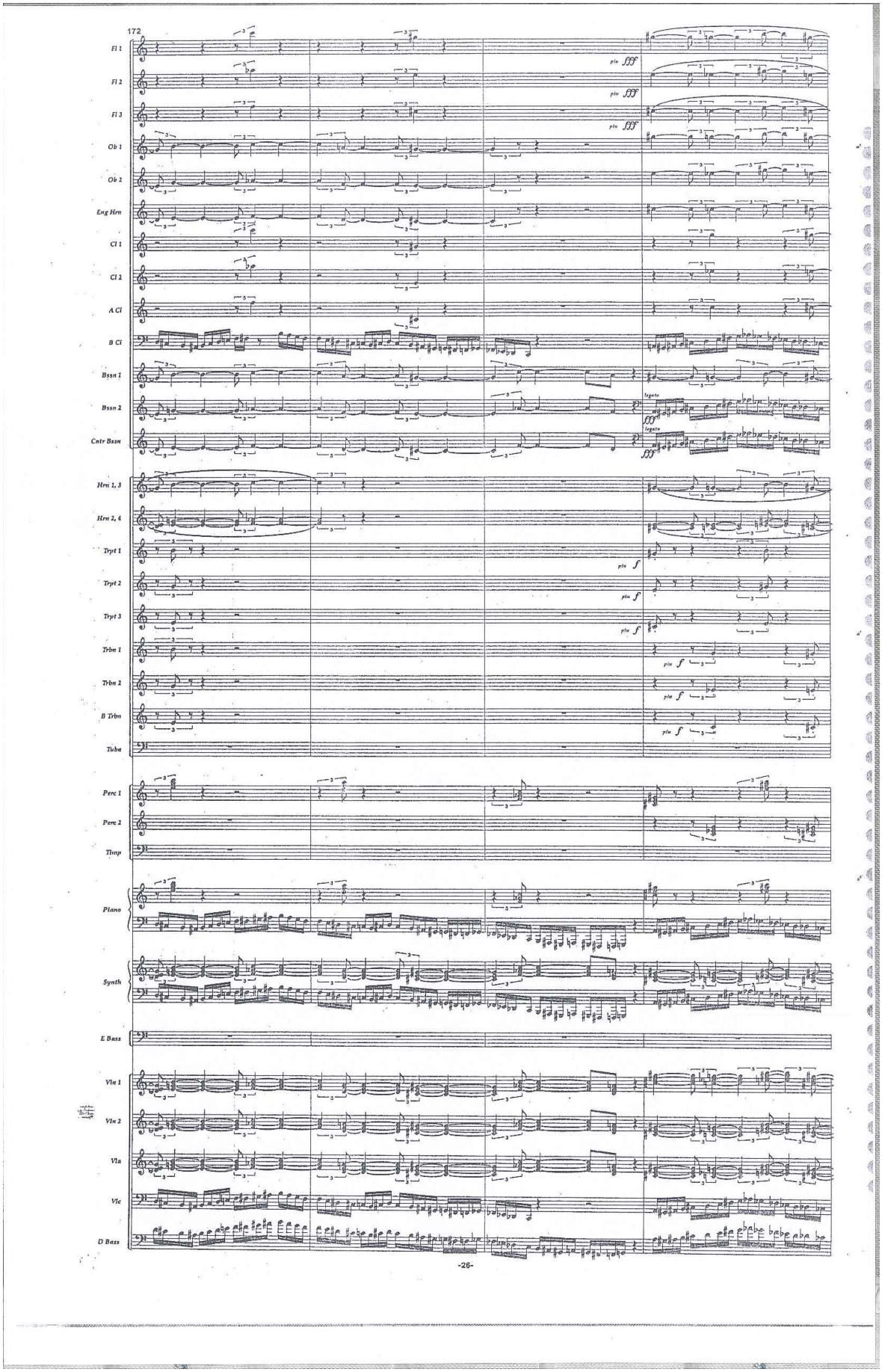

158
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1,3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
più ff
sempre
div.
-21-
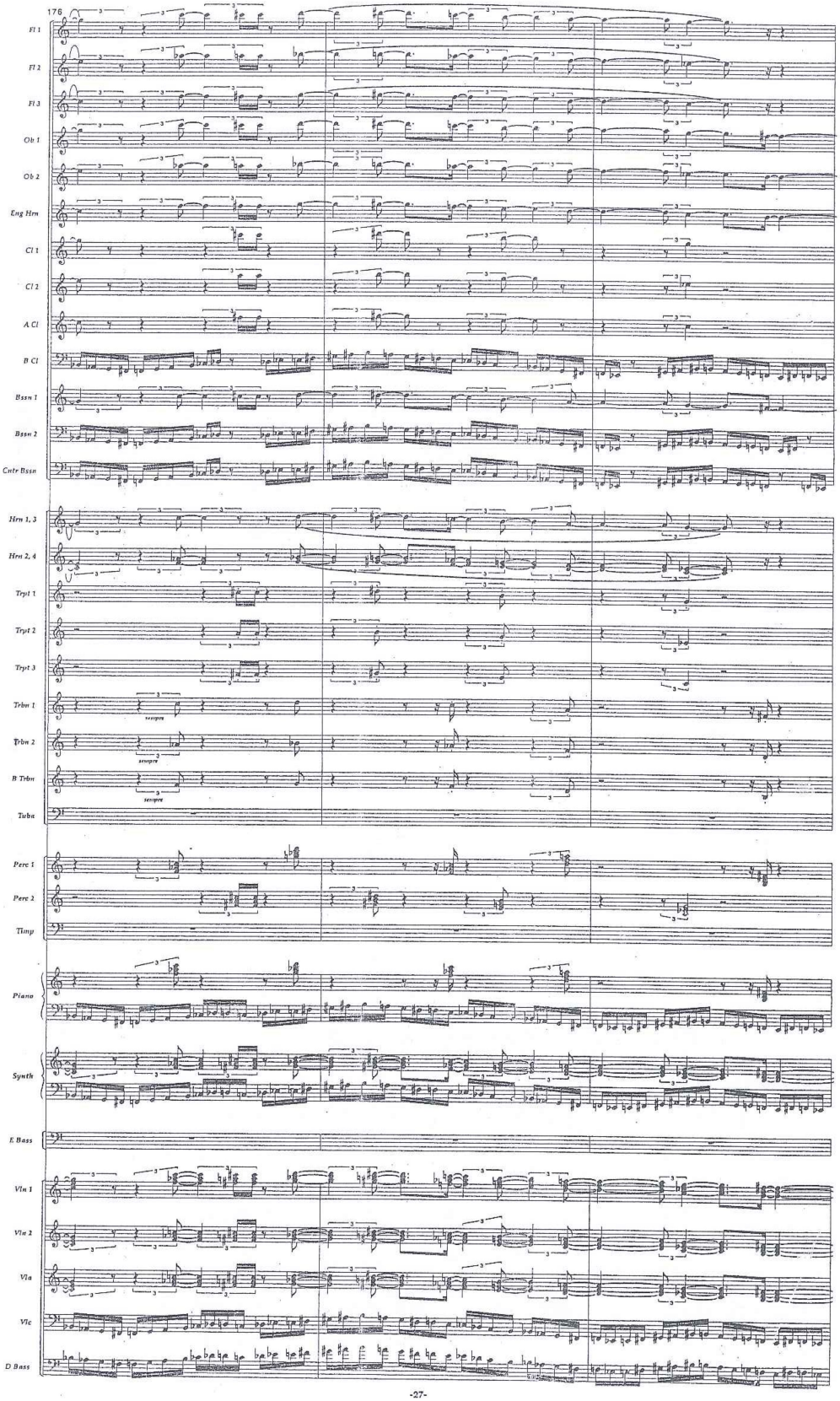

160
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Flute
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
legato
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
C trpt
mute
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Xylophone - hard rubber mallets
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
div. 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
-22-
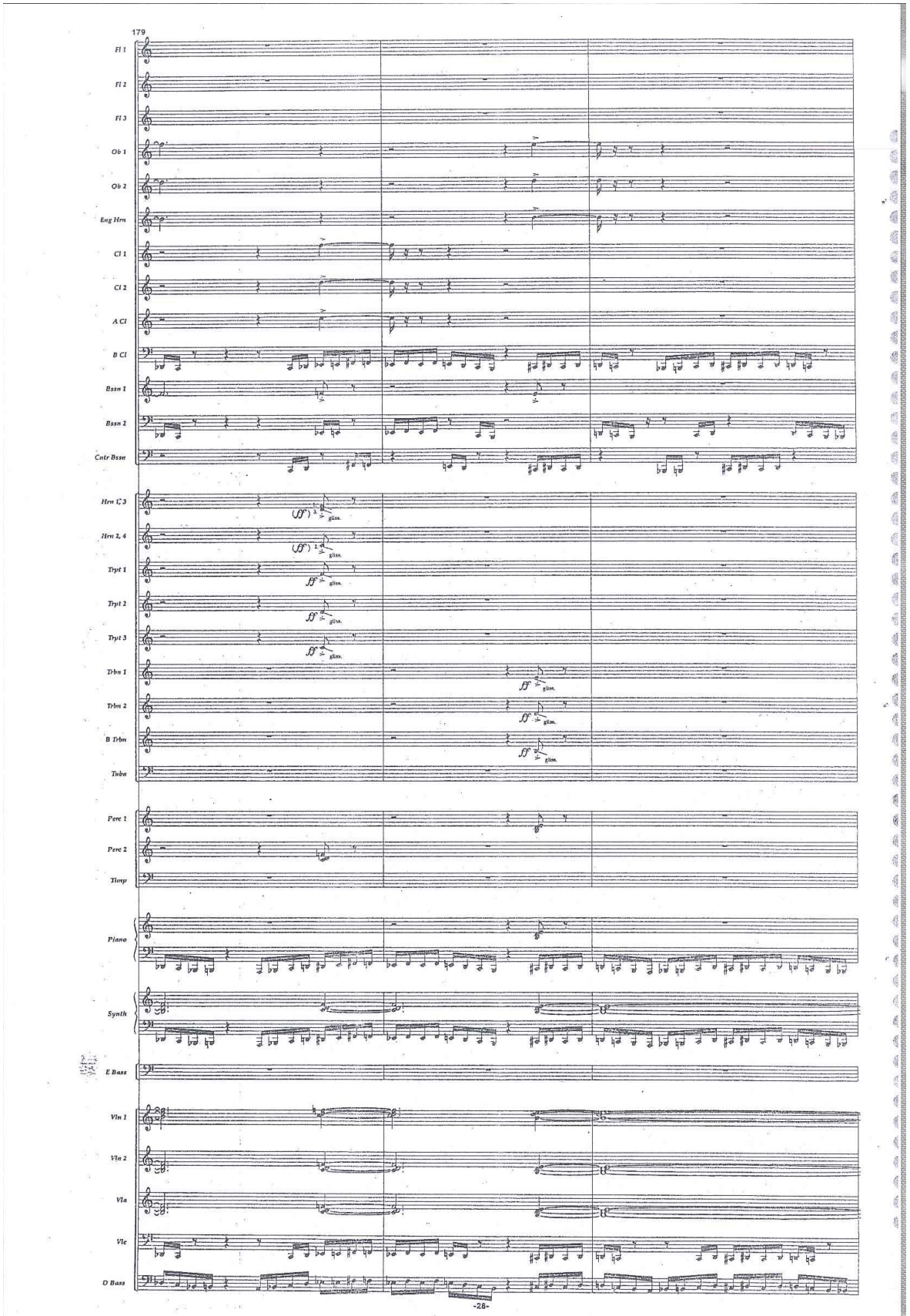

163
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
div.
-23-
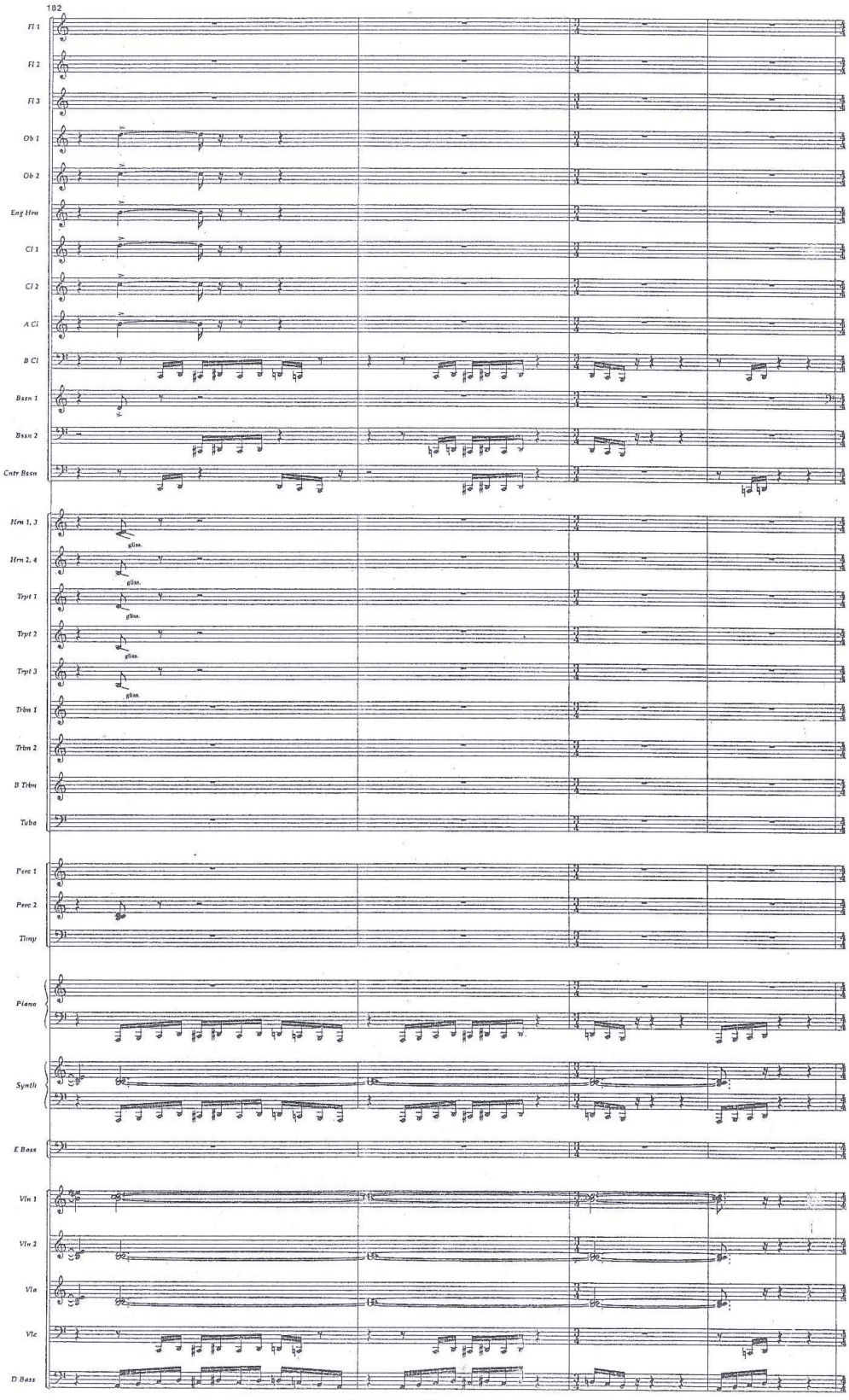

166
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
a2
sempre
sempre
sempre
div. 3
div. 3

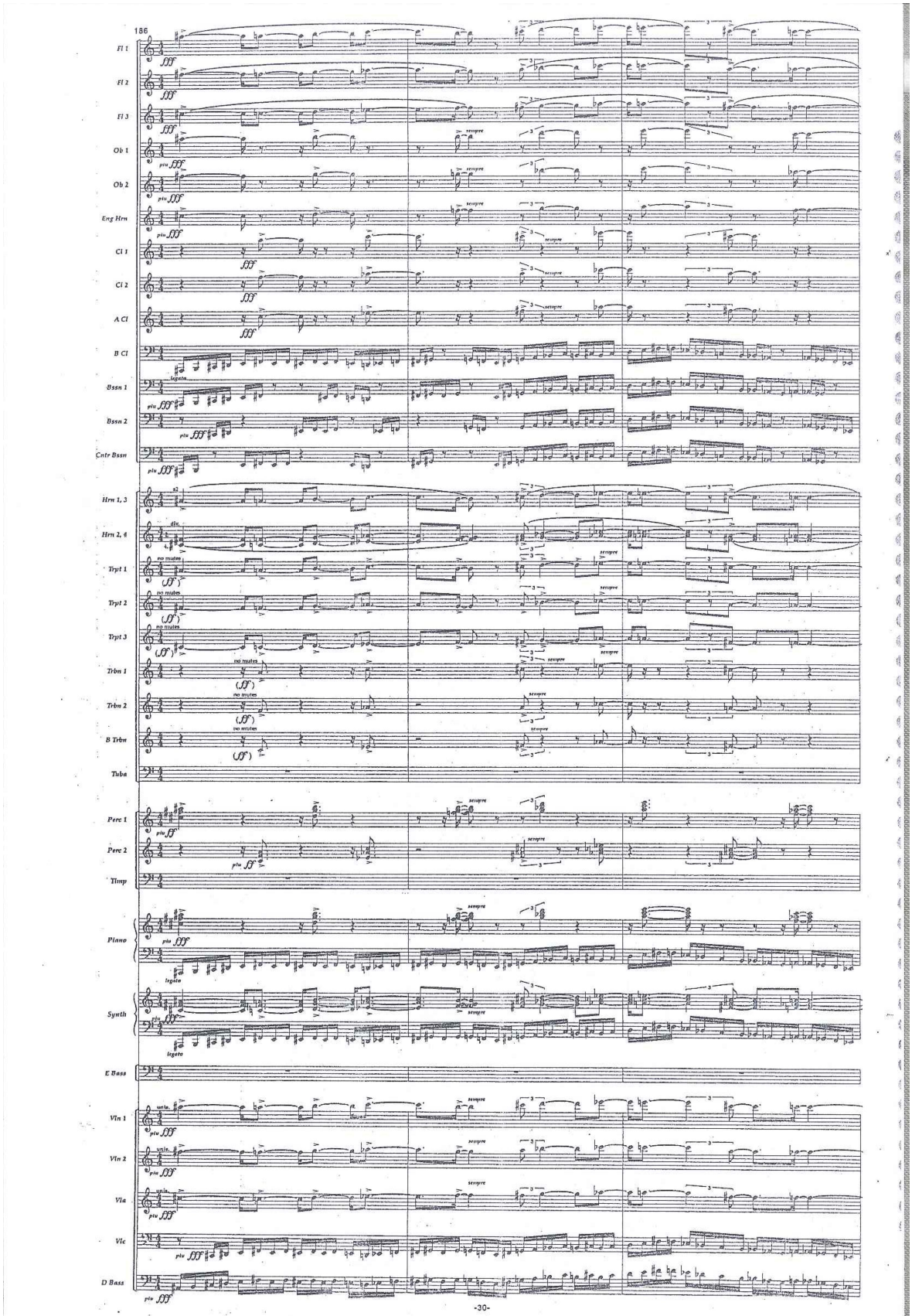

168
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
as before
as before
as before
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
sempre
sempre
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
div. 3
div. 3
div. 3
div. 3
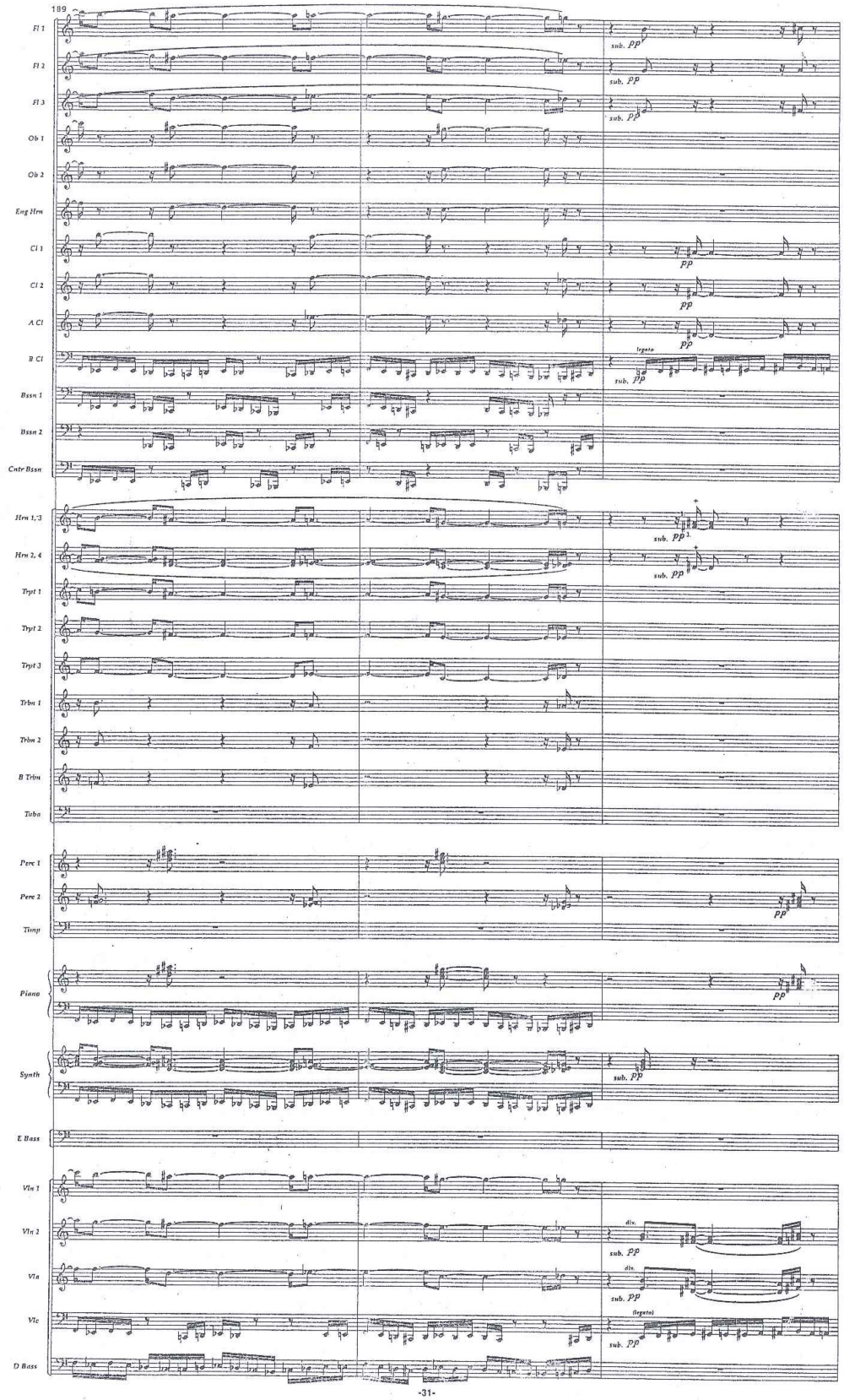

172
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
più fff
più f
legato
-26-

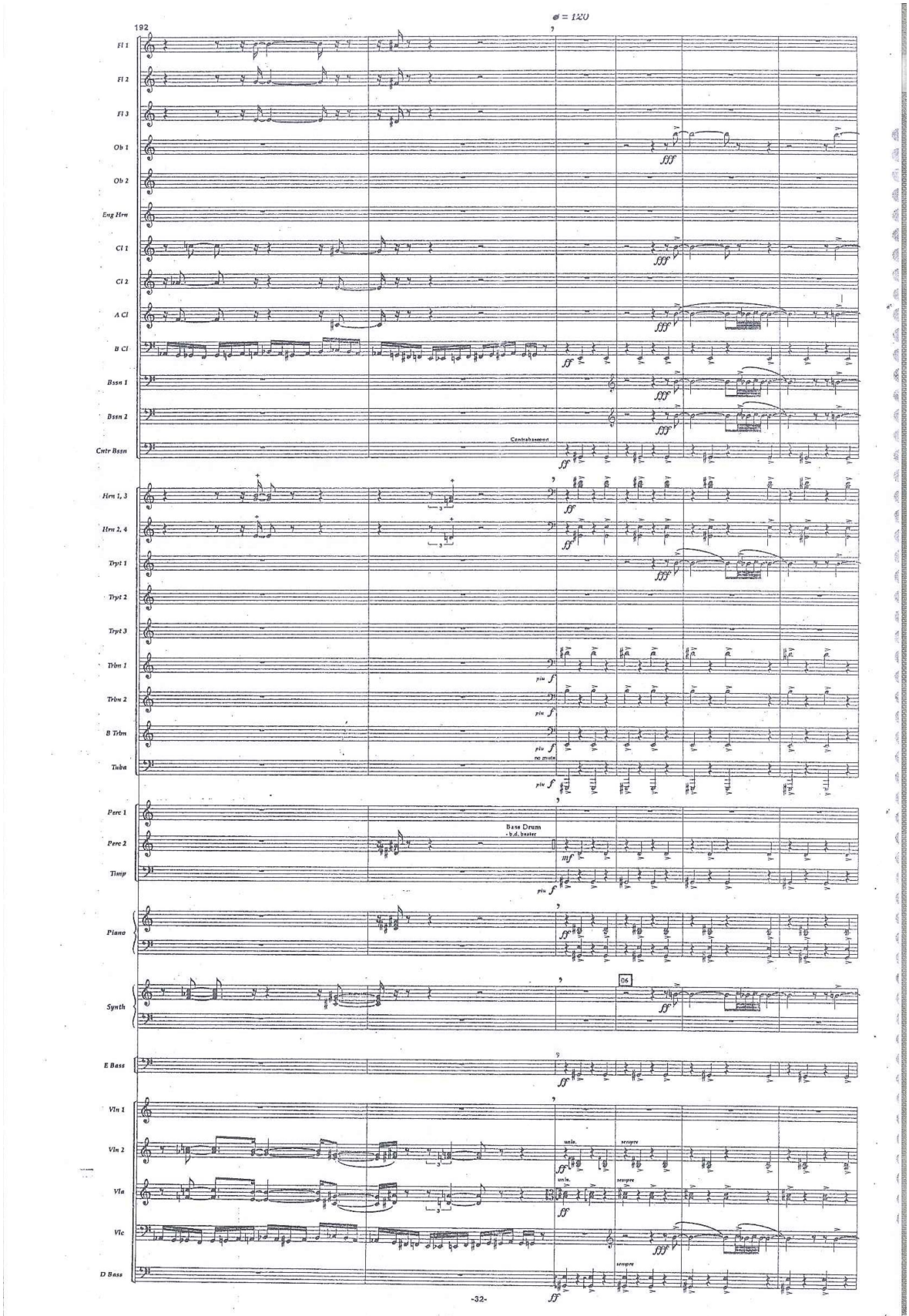

176
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
sempre
sempre
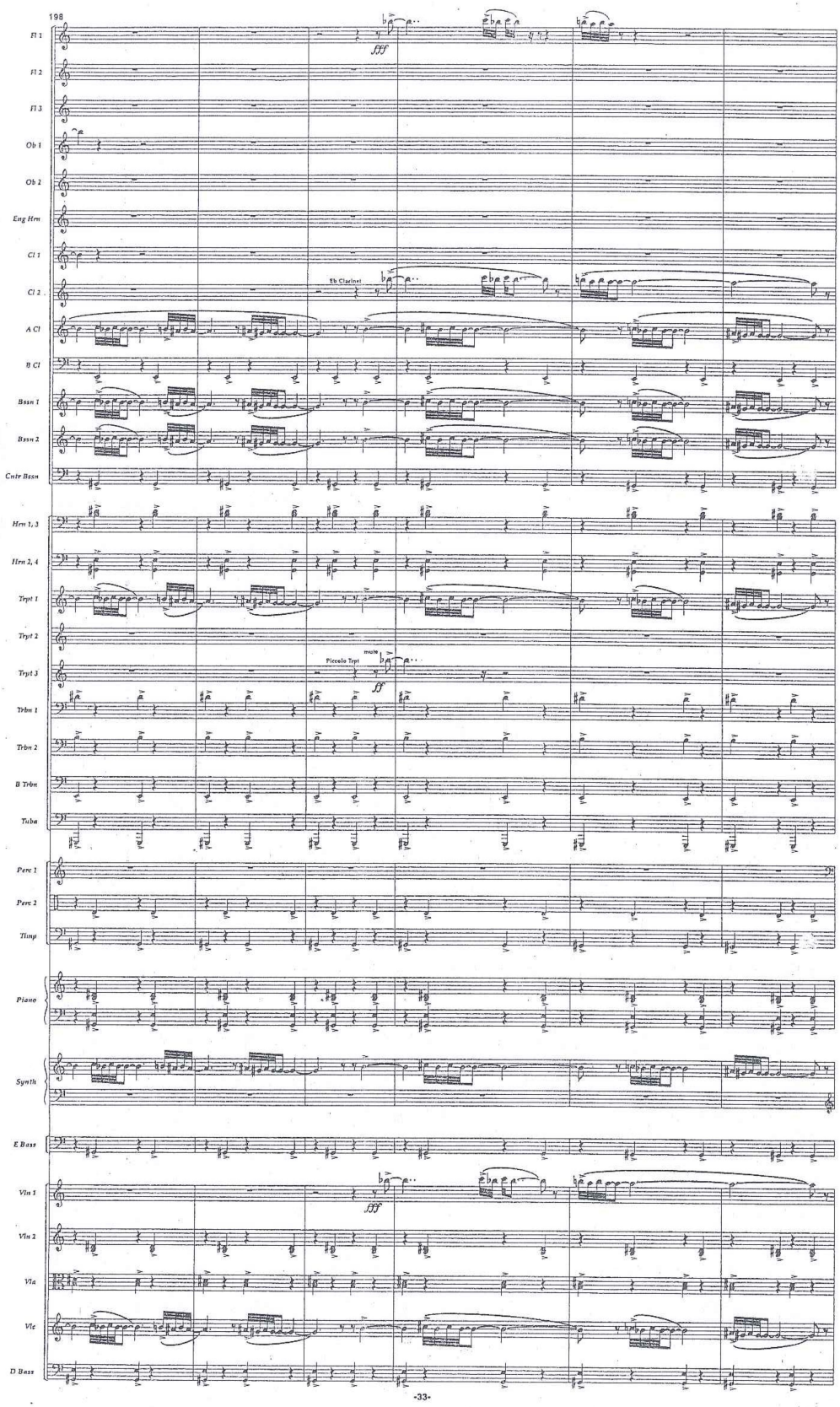

179
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
gliss.
-26-
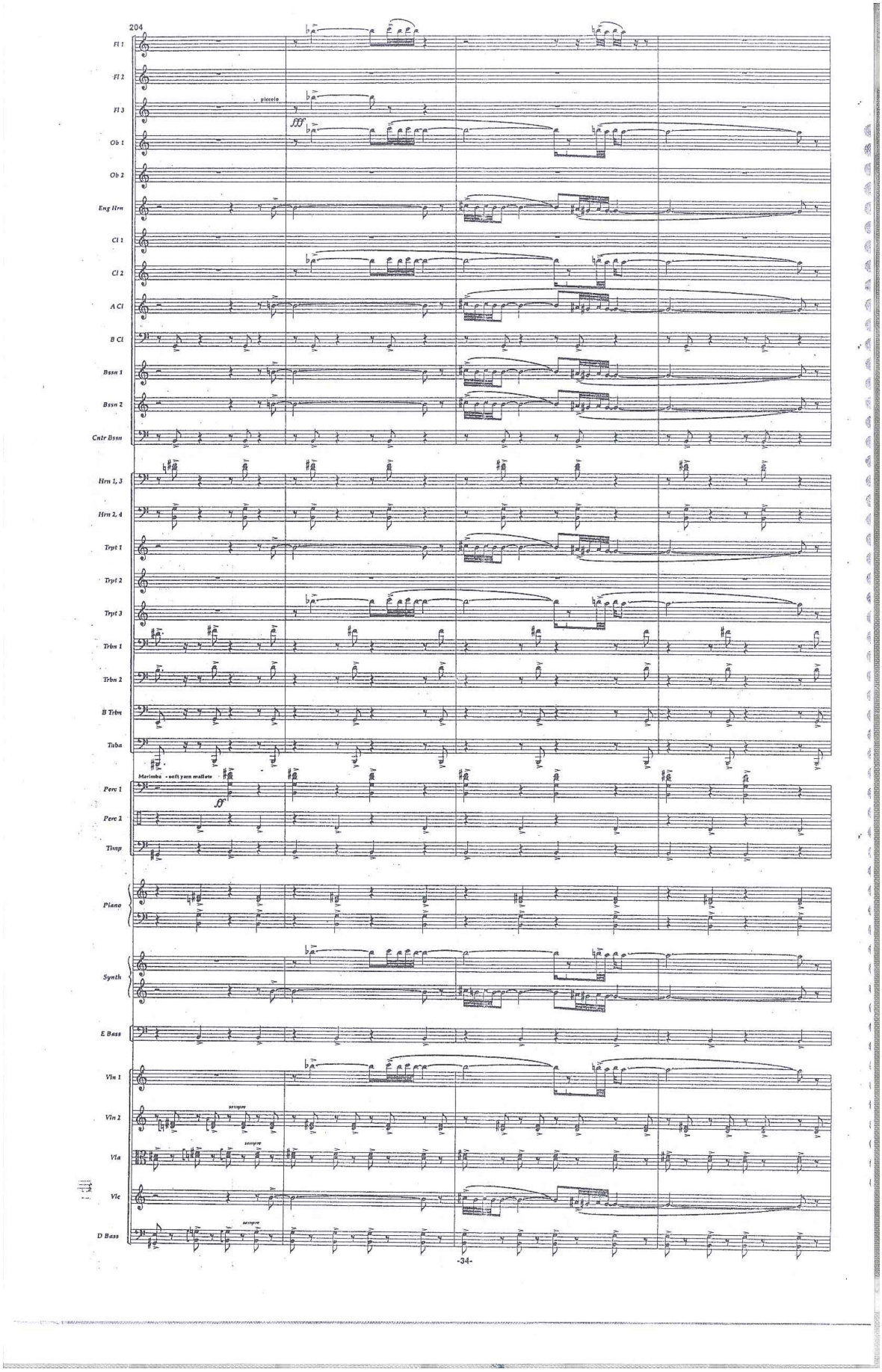

102
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
gliss.
-29-

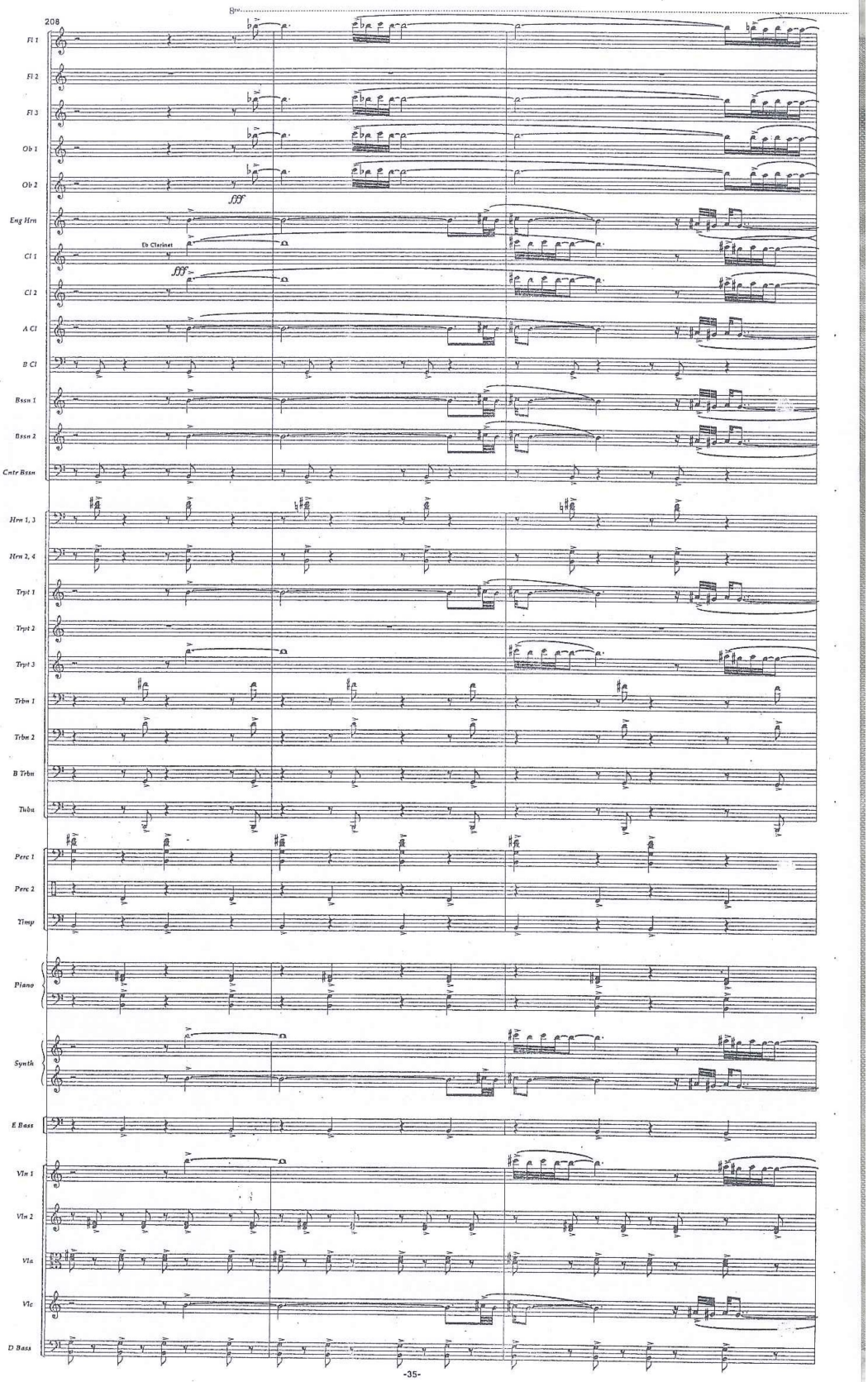

186
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-30-
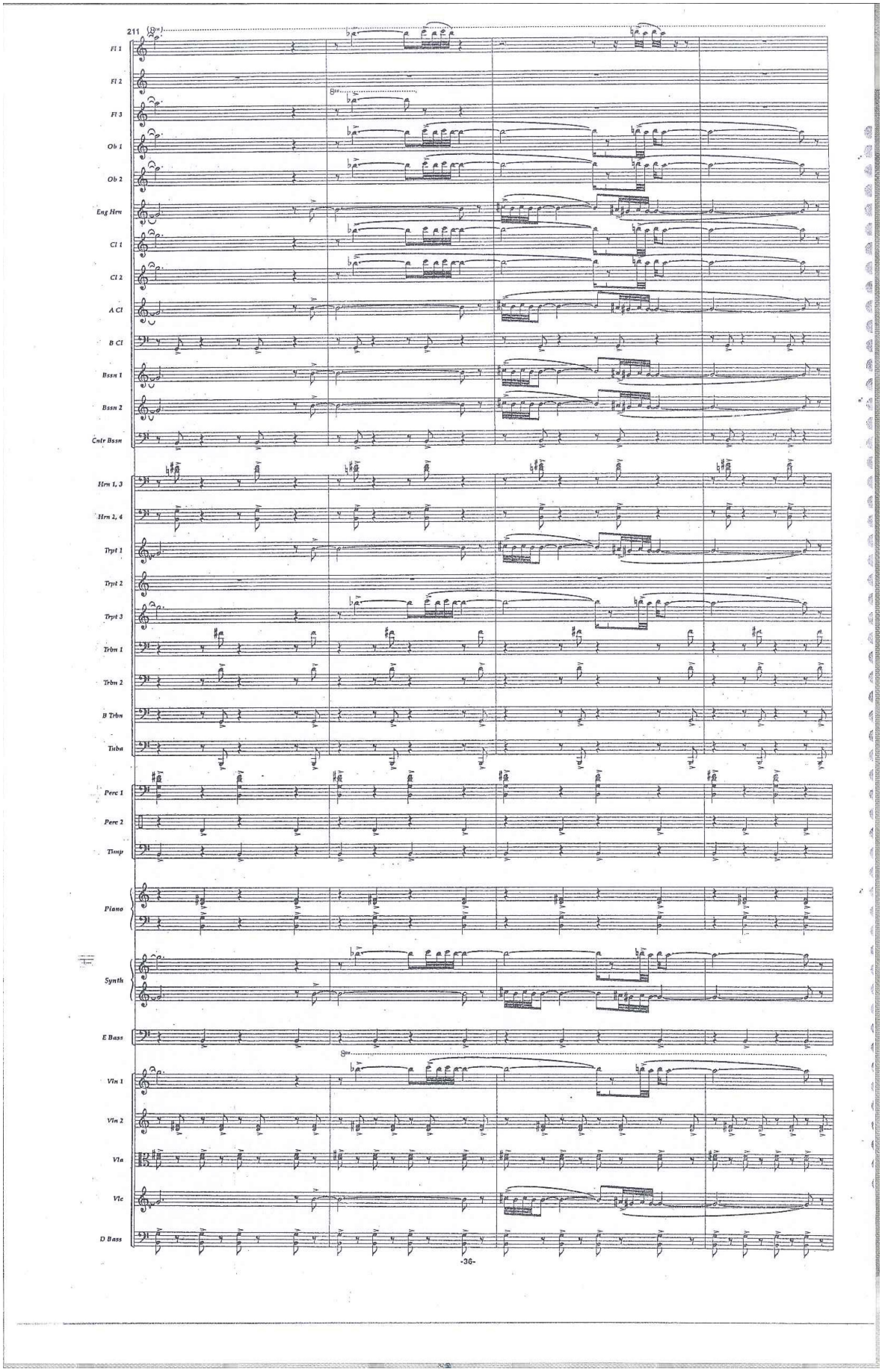

189
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1,3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timpt
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sub. pp
pp
legato
div.
-31-
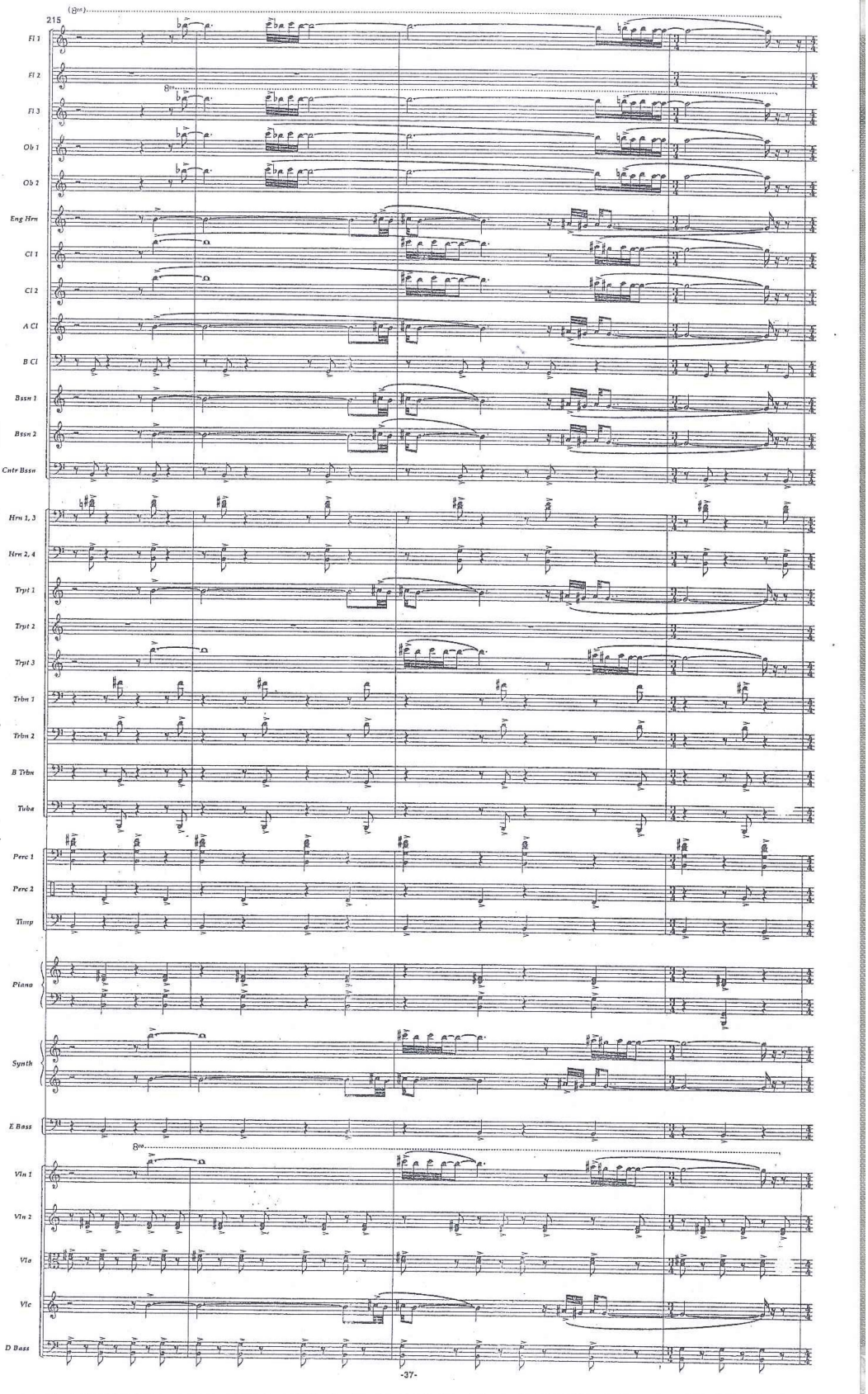

192
♩ = 120
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Contrabassoon
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
no mute
Perc 1
Perc 2
Timp
Bass Drum
- b.d. beater
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
unis.
sempre
-32-

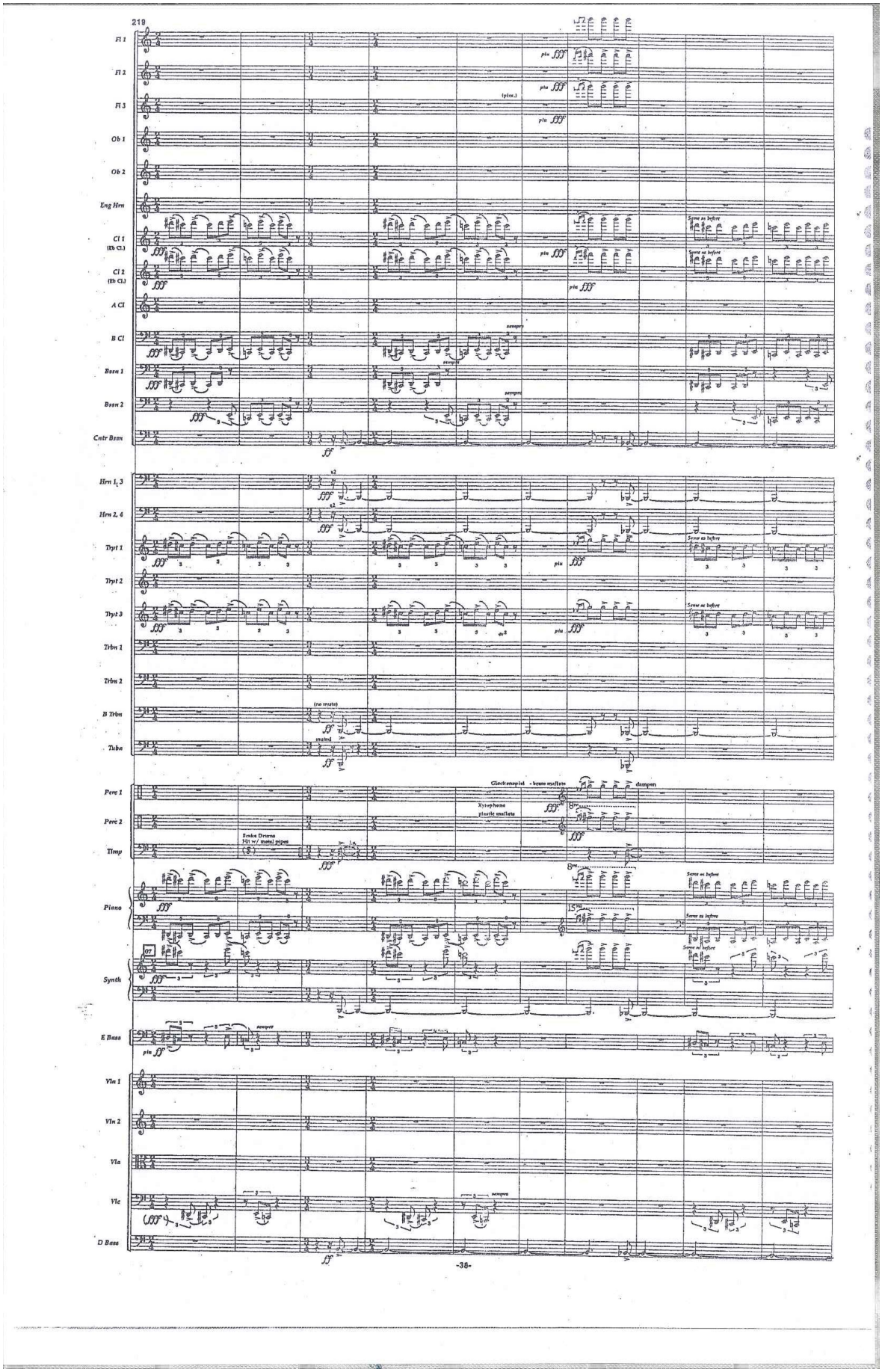

198
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
Eb Clarinet
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Piccolo Trpt
mute
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-33-

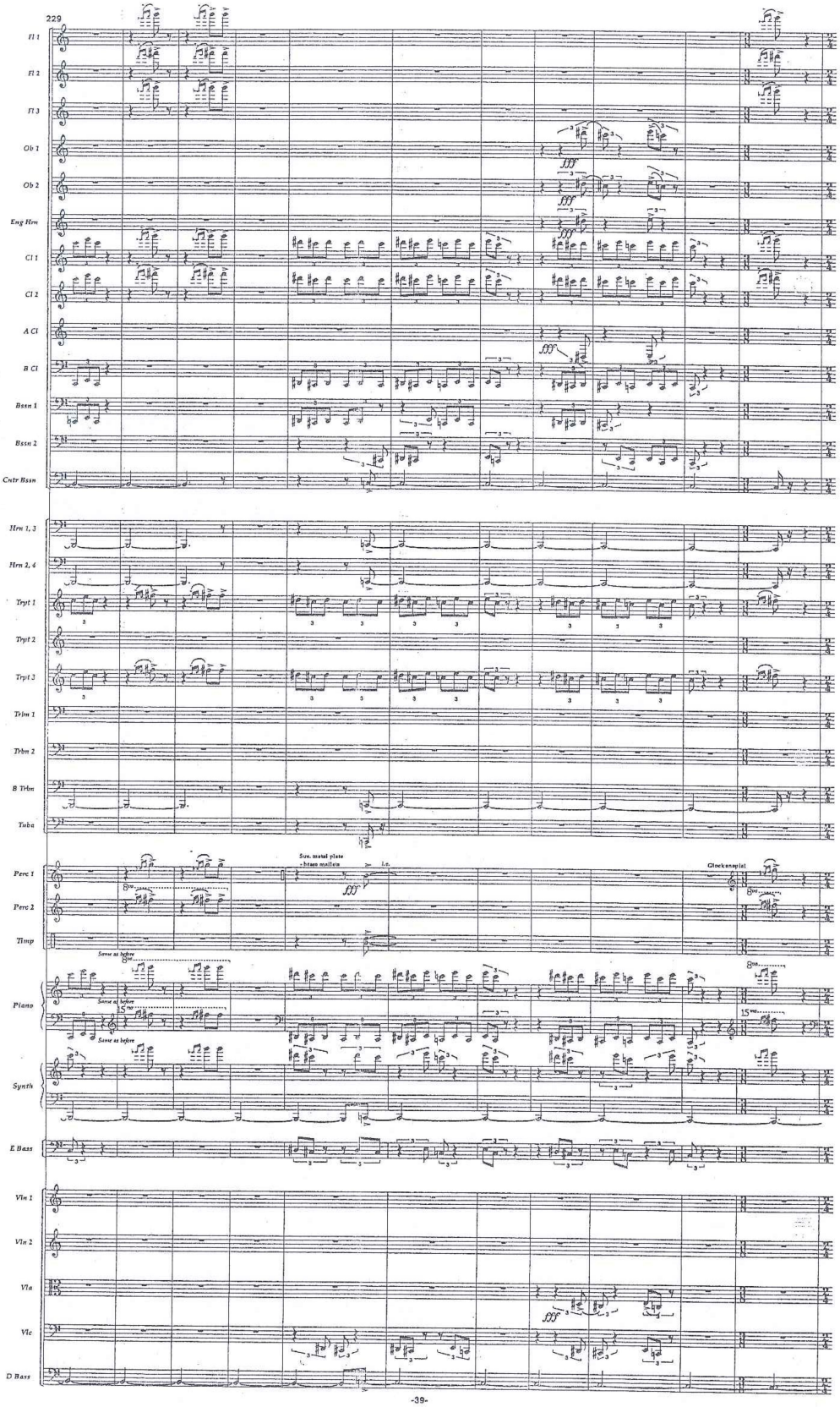

204
Fl 1
Fl 2
Fl 3
piccolo
fff
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Marimba - soft yarn mallets
fp
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
simile
Vla
simile
Vlc
D Bass
simile

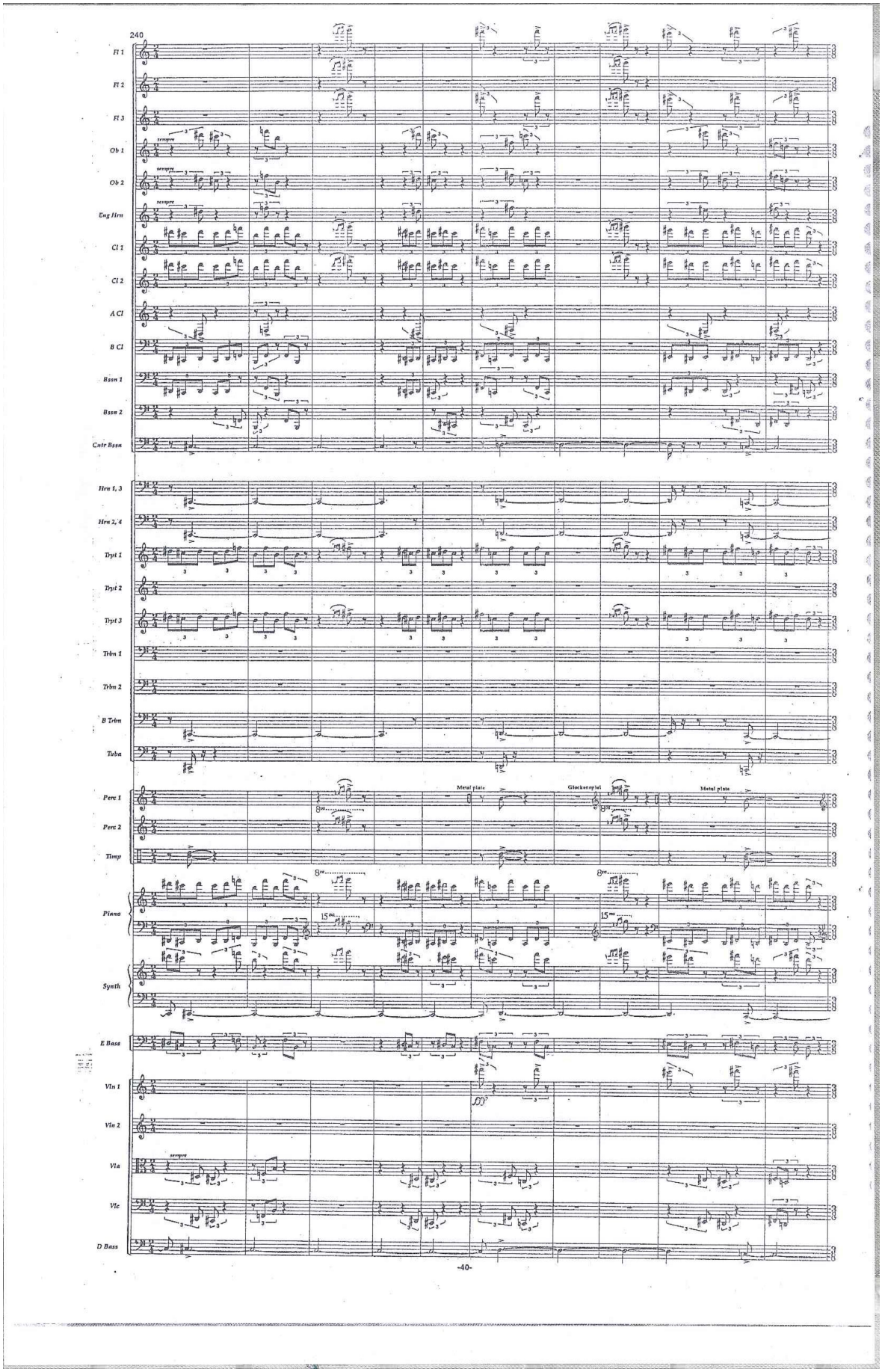

208
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
fff
Eng Hrn
Eb Clarinet
Cl 1
fff
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

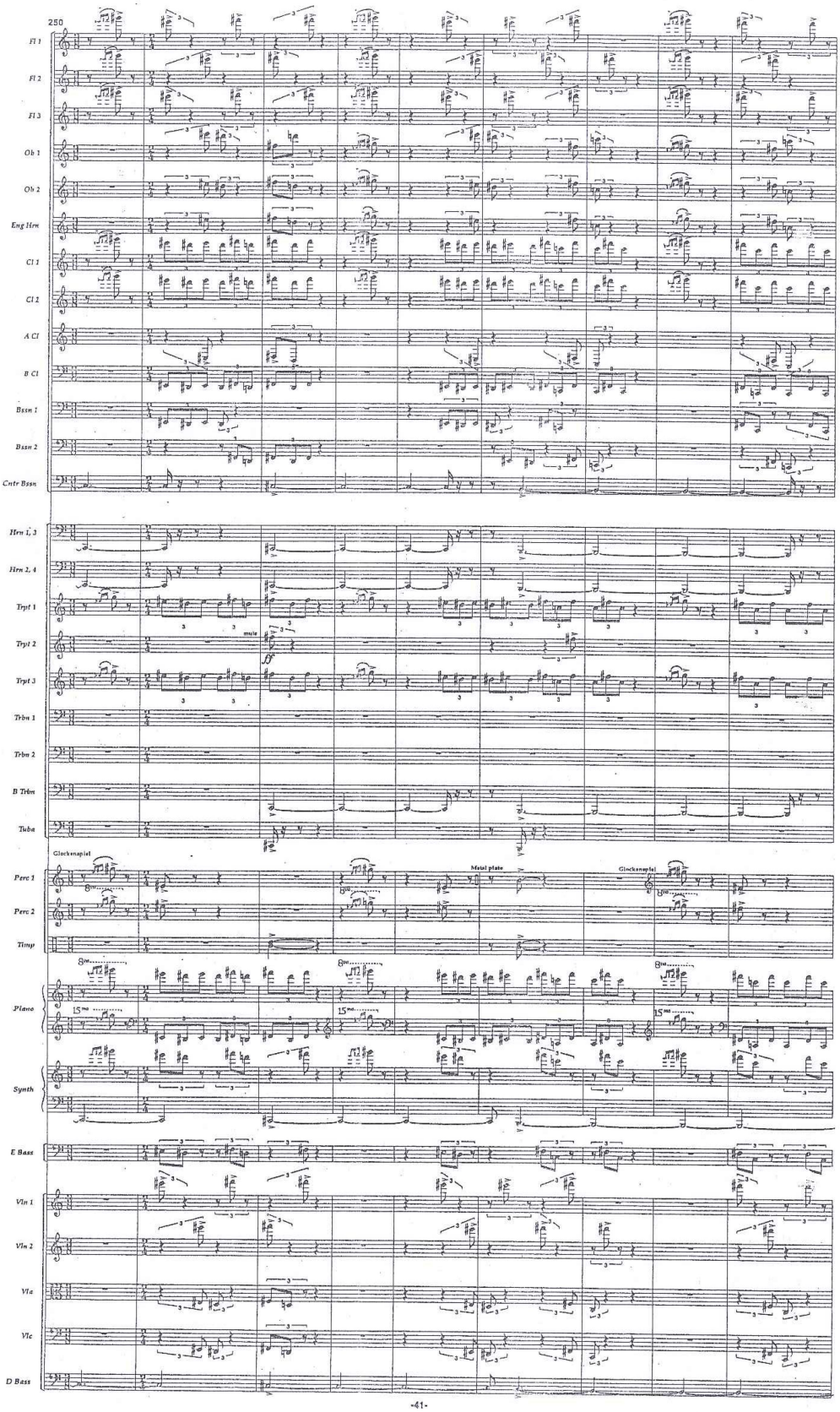

211
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
8va
-36-

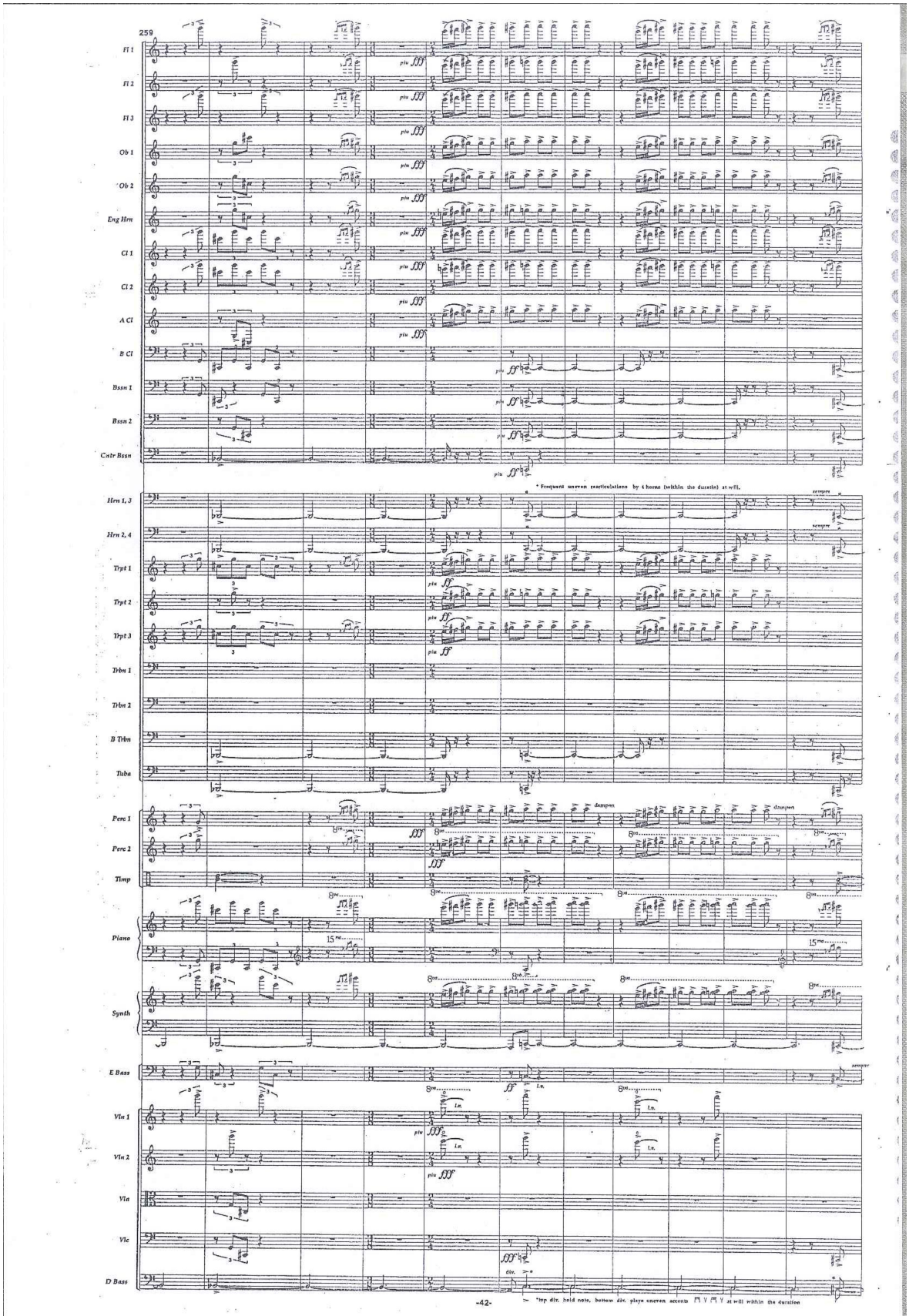

215
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

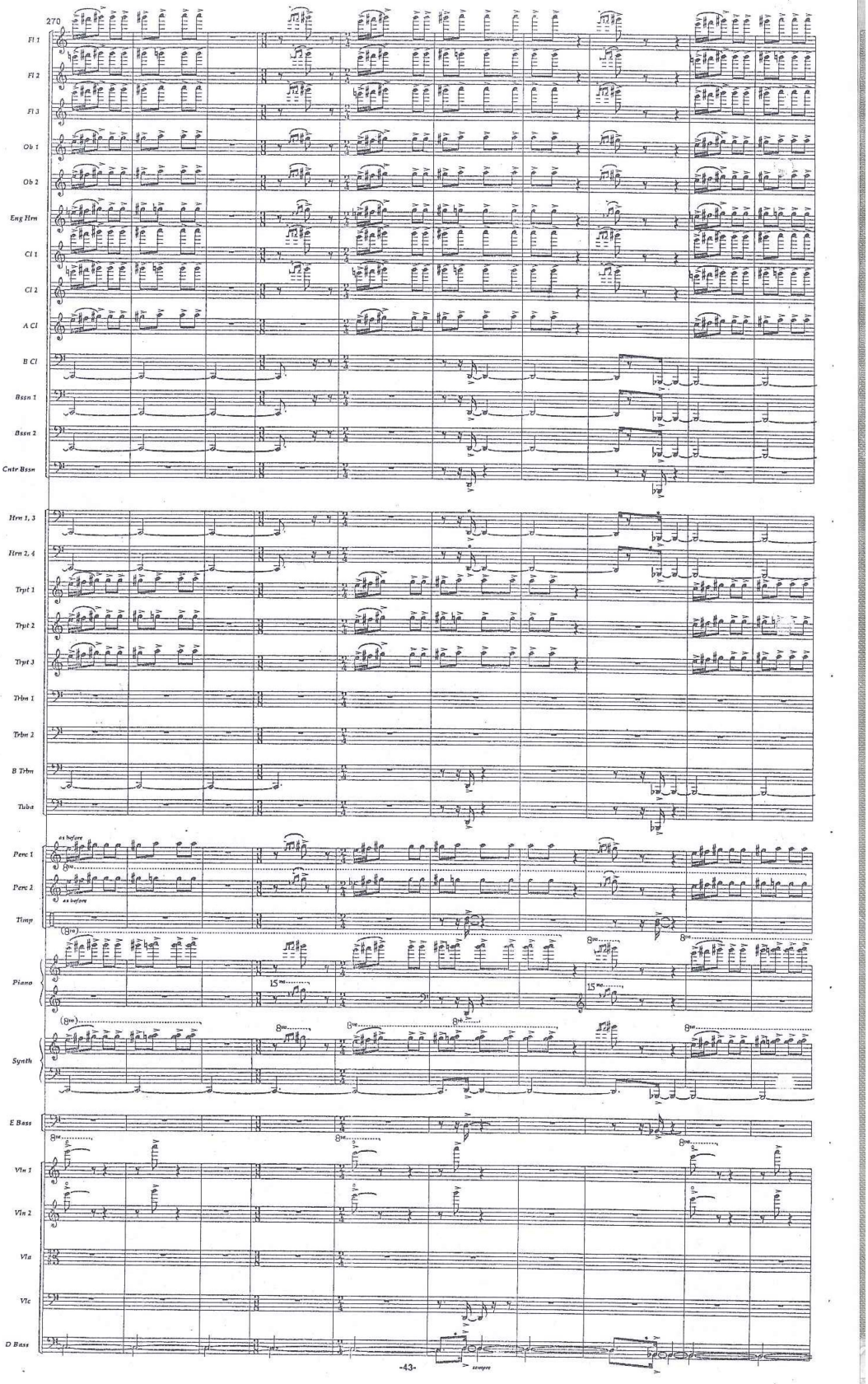

219
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
(Eb Cl.)
Cl 2
(Eb Cl.)
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(pico.)
sempre
(no mute)
muted
Glockenspiel - brass mallets
dampen
Xylophone
plastic mallets
Same as before
-38-

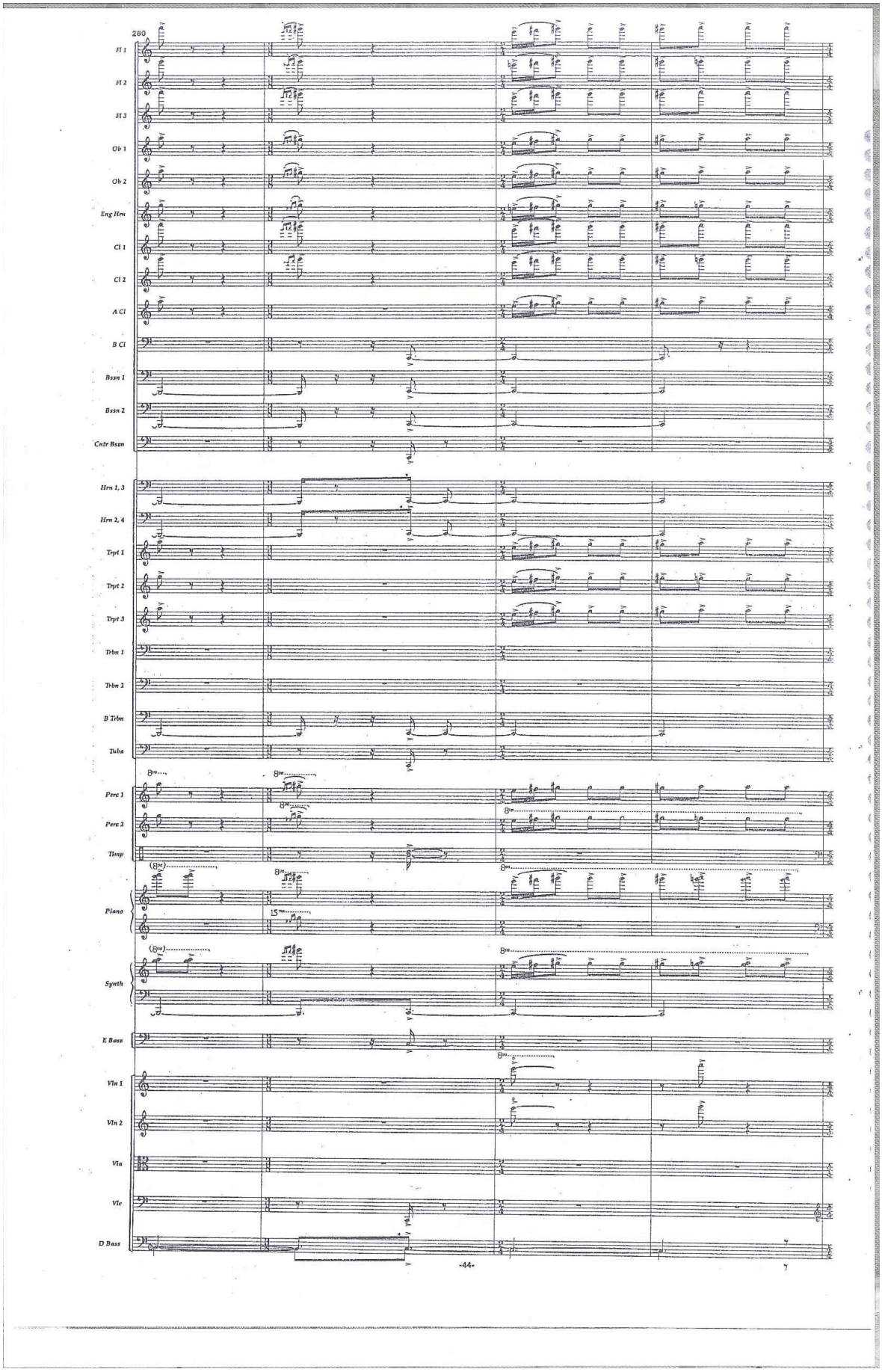

229
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Sus. metal plate
- brass mallets
l.v.
Glockenspiel
Same as before
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

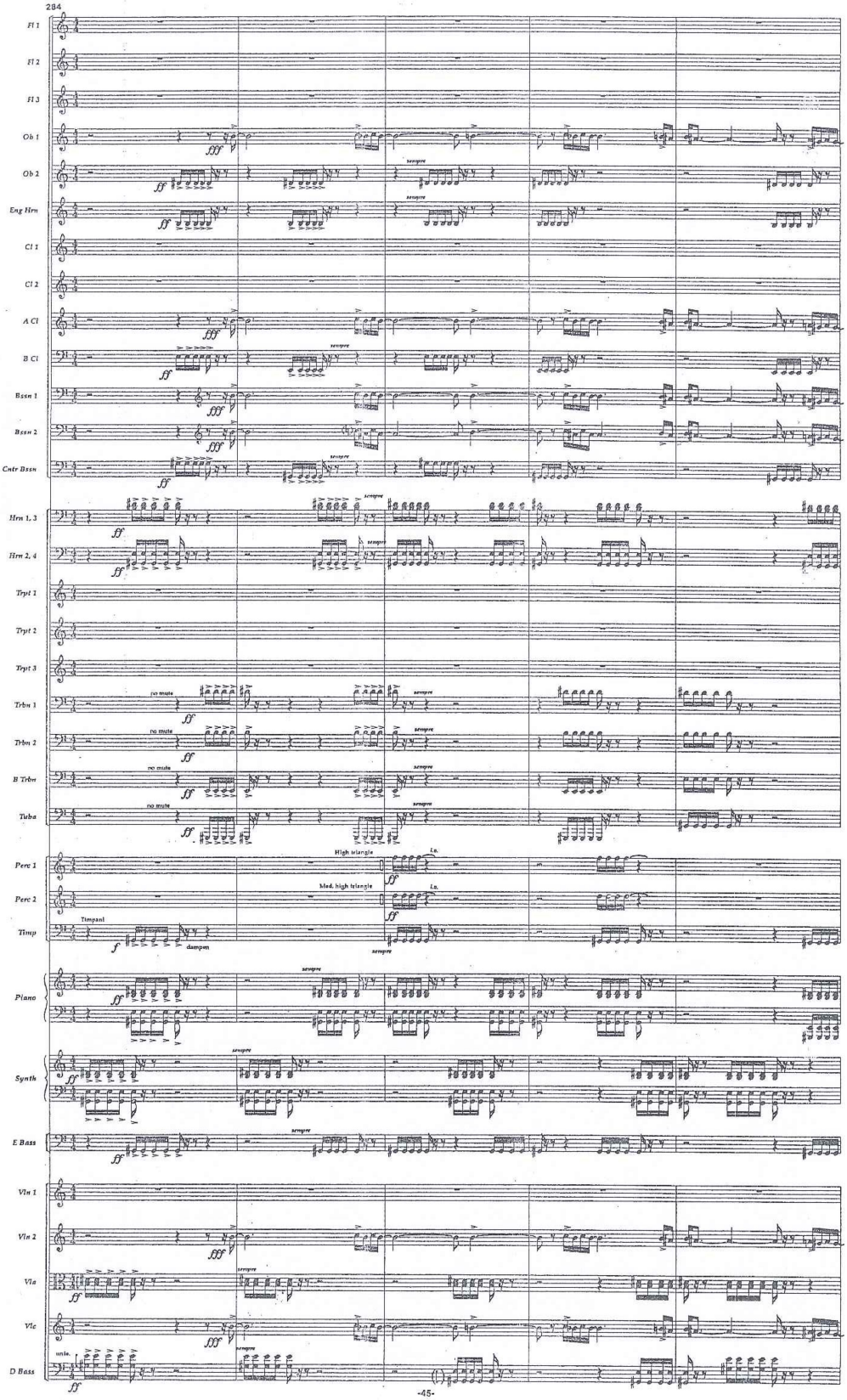

240
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Metal plate
Glockenspiel
Metal plate
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
-40-

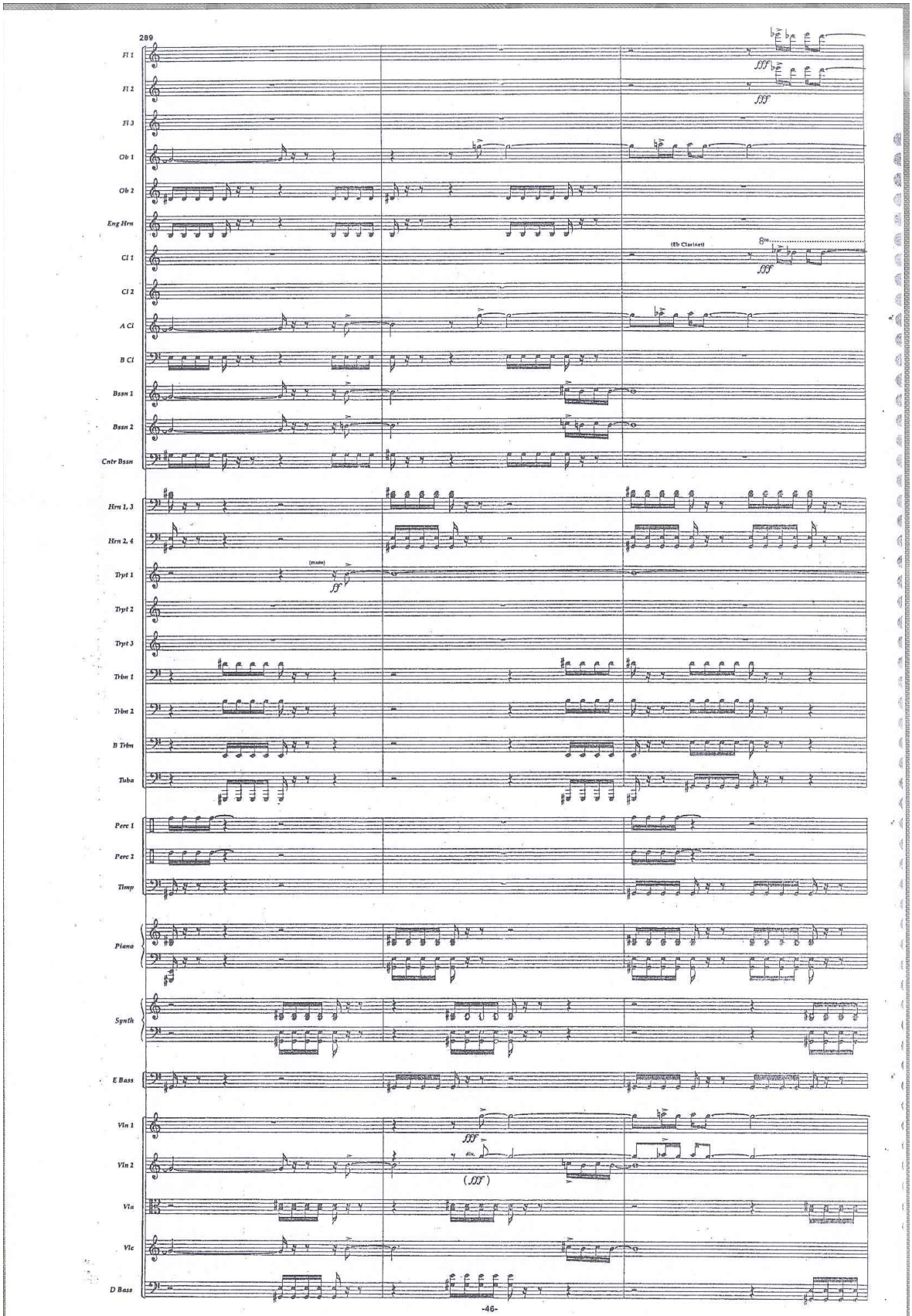

250
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Glockenspiel
Perc 1
Perc 2
Timp
Metal plate
Glockenspiel
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

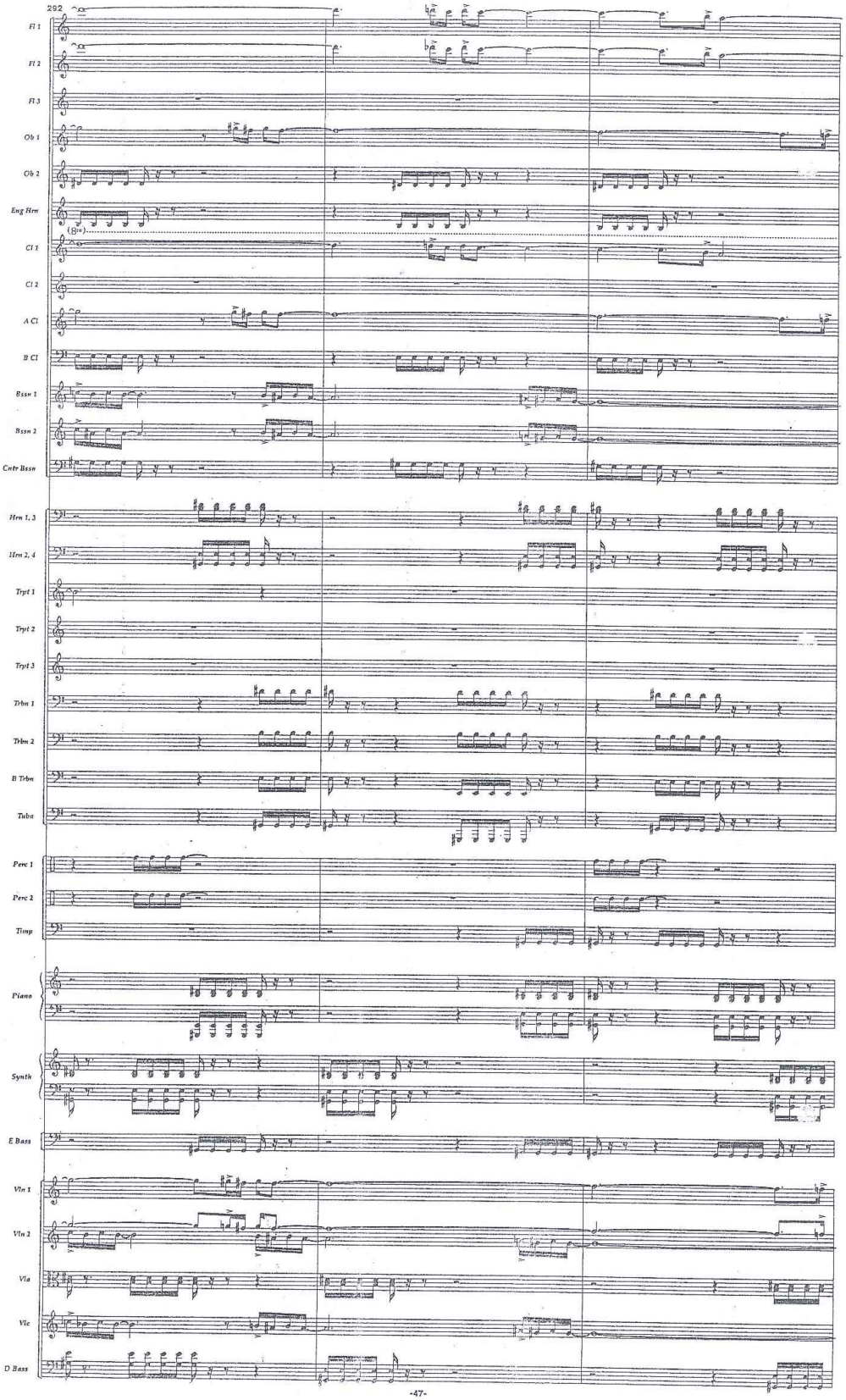

259
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
* Frequent uneven exarticulations by 4 horns (within the duration) at will.
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
l.v.
div.
* top div. hold note, bottom div. plays uneven accents at will within the duration

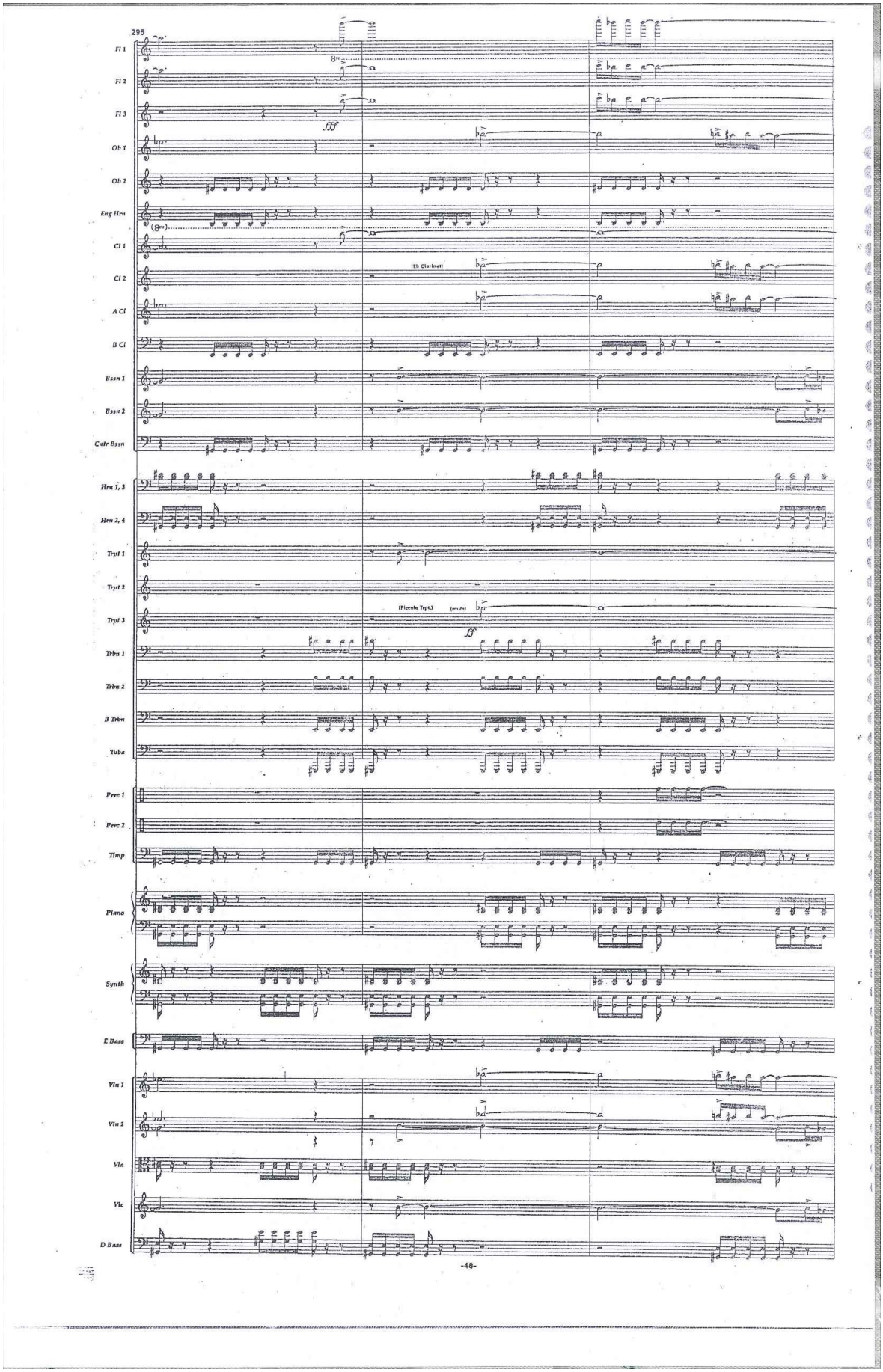

270
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
as before
as before
8va
15ma
-43-
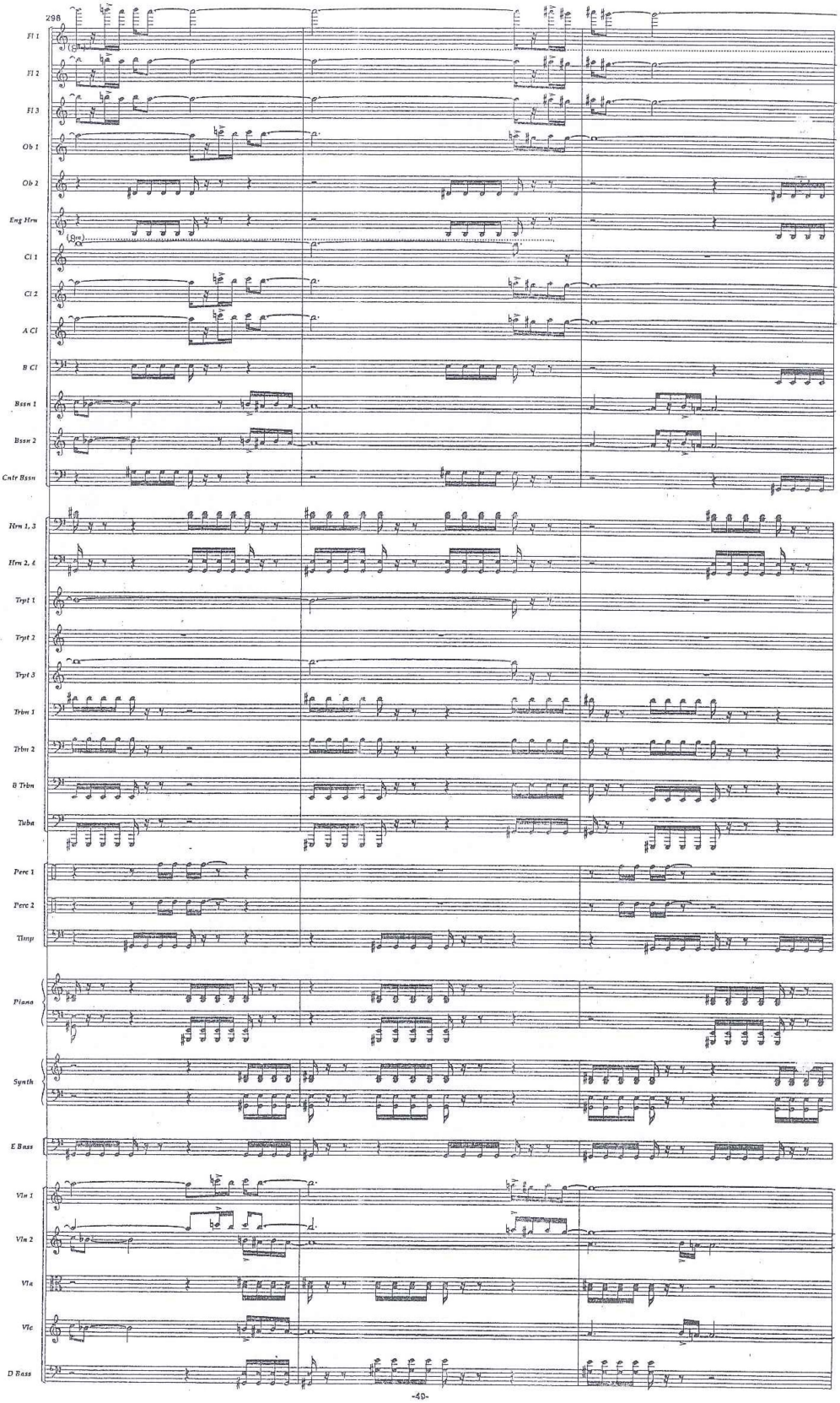

280
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-44-

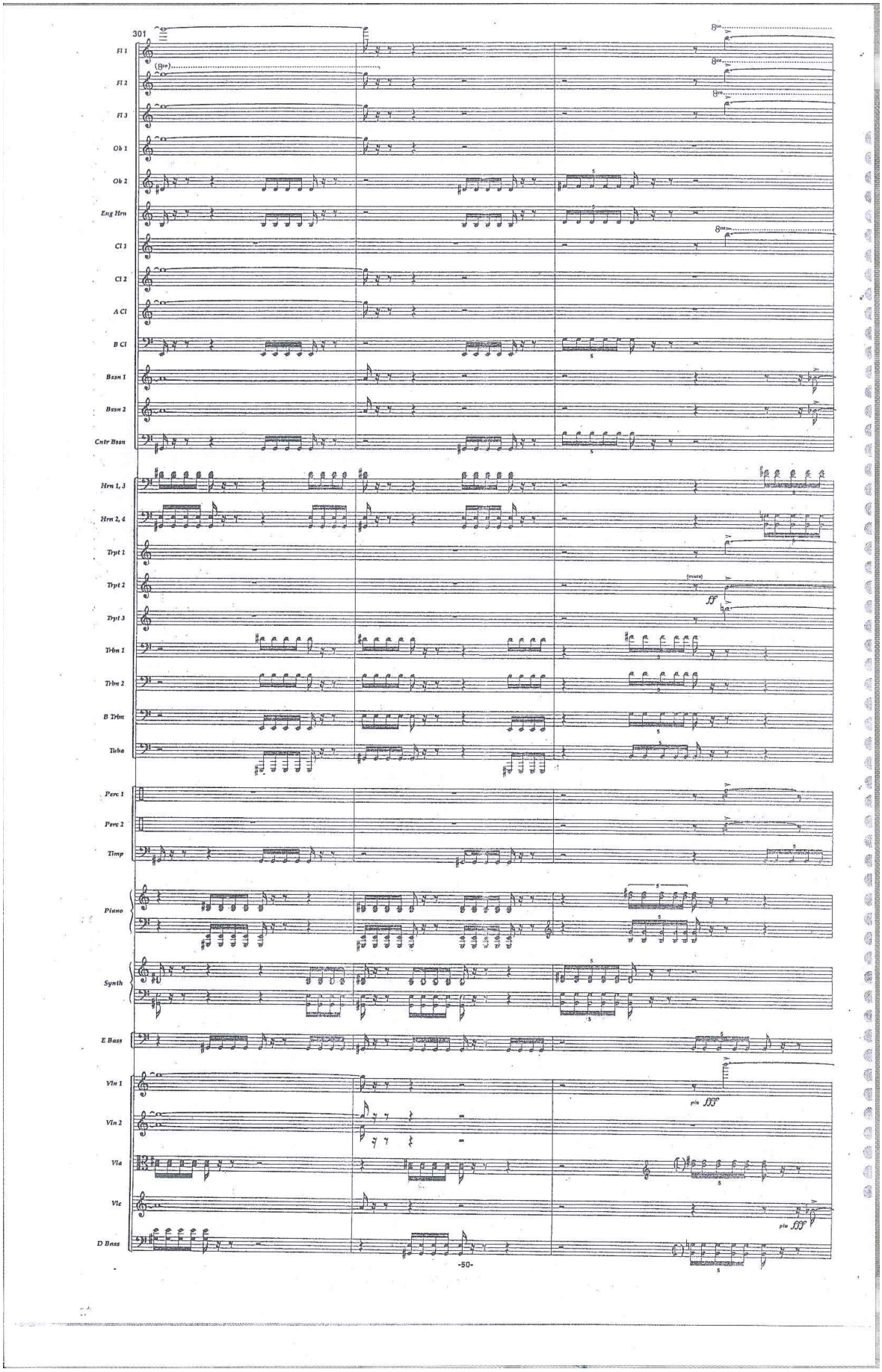

284
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
no mute
High triangle
Med. high triangle
Timpani
dampm
sempre
unis.
-45-

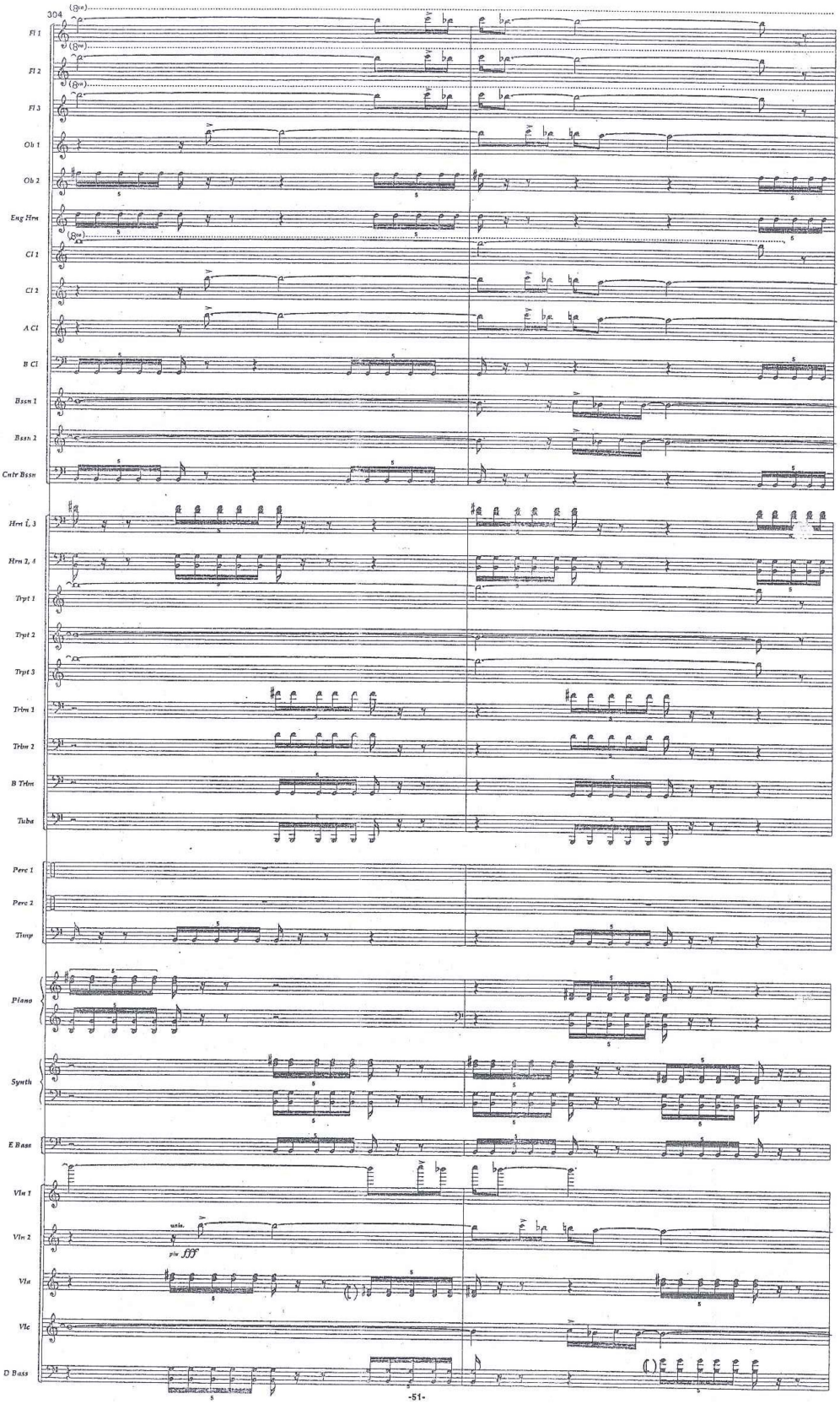

289
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
(Eb Clarinet)
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
(mute)
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
div.
Vla
Vlc
D Bass

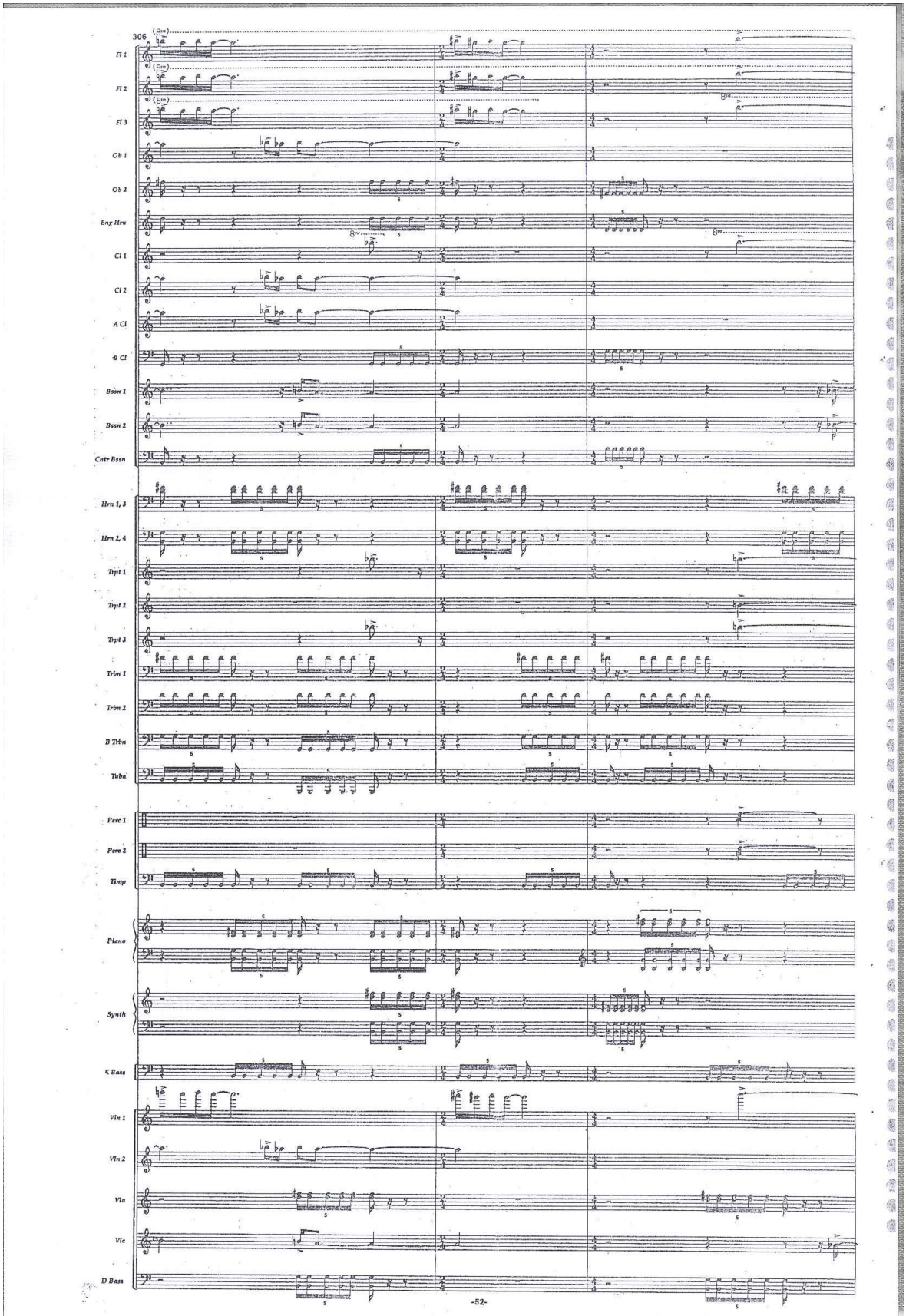

292
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
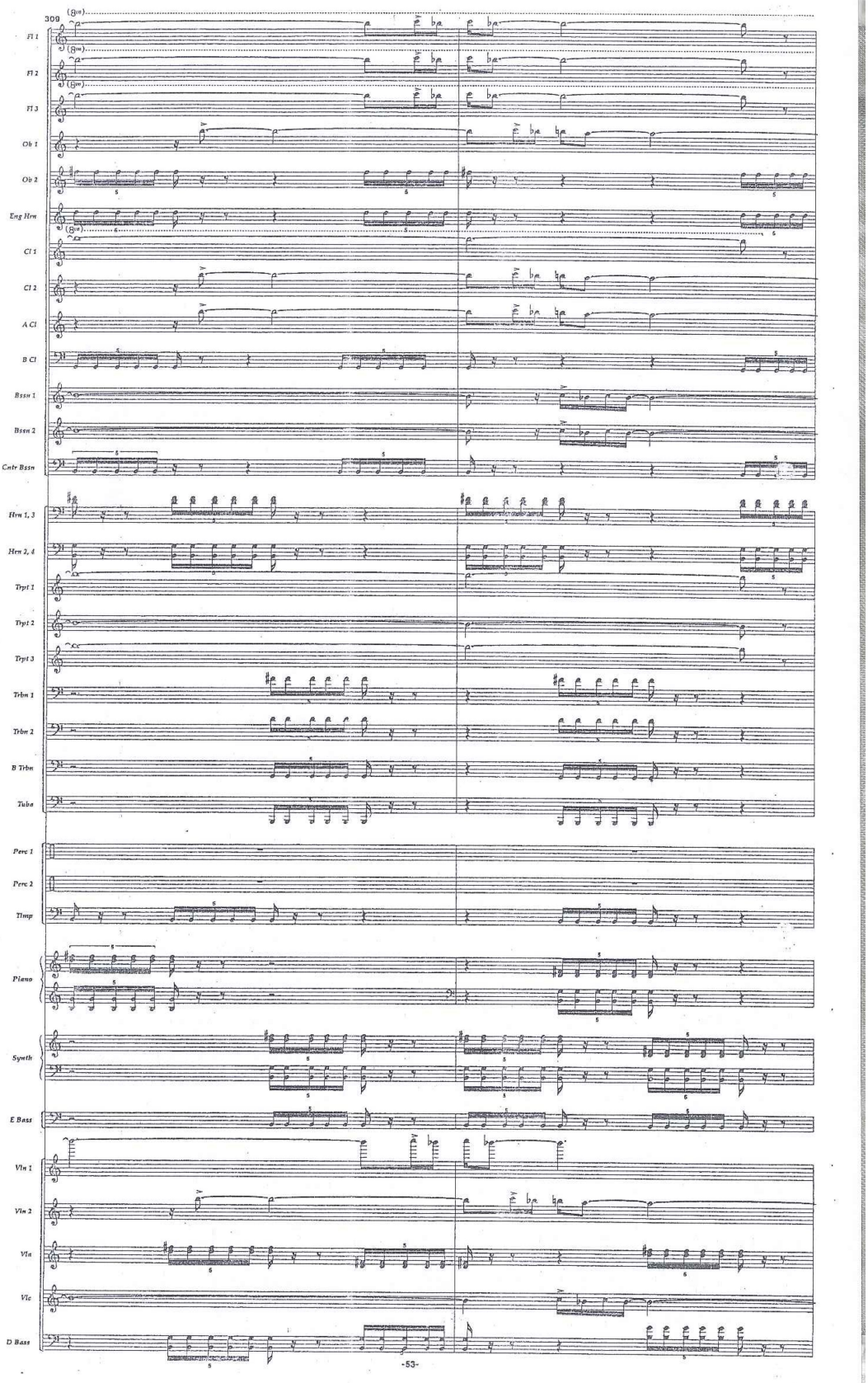

295
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(Eb Clarinet)
(Piccolo Trpt.)
(mute)
-48-

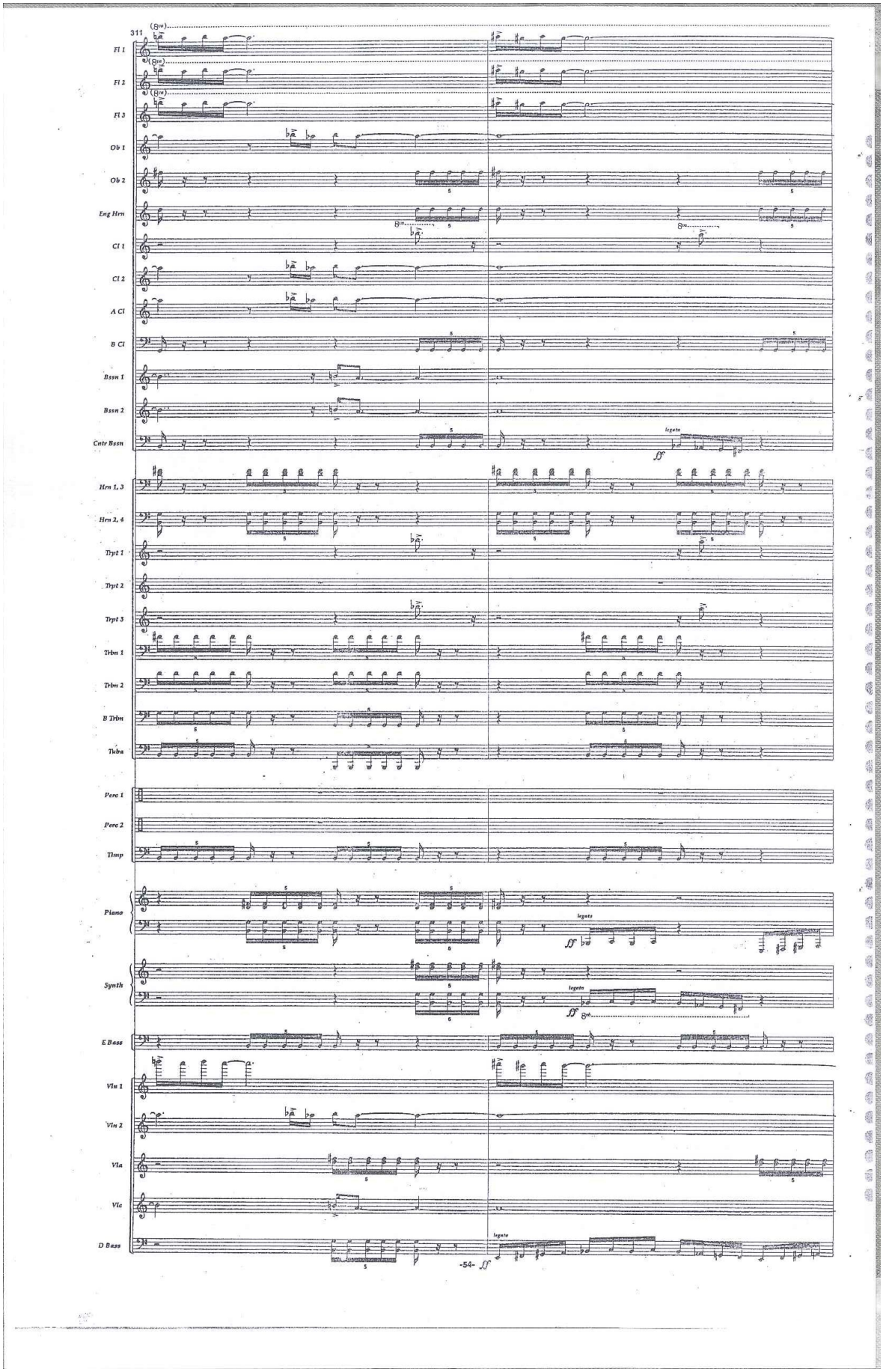

298
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-40-
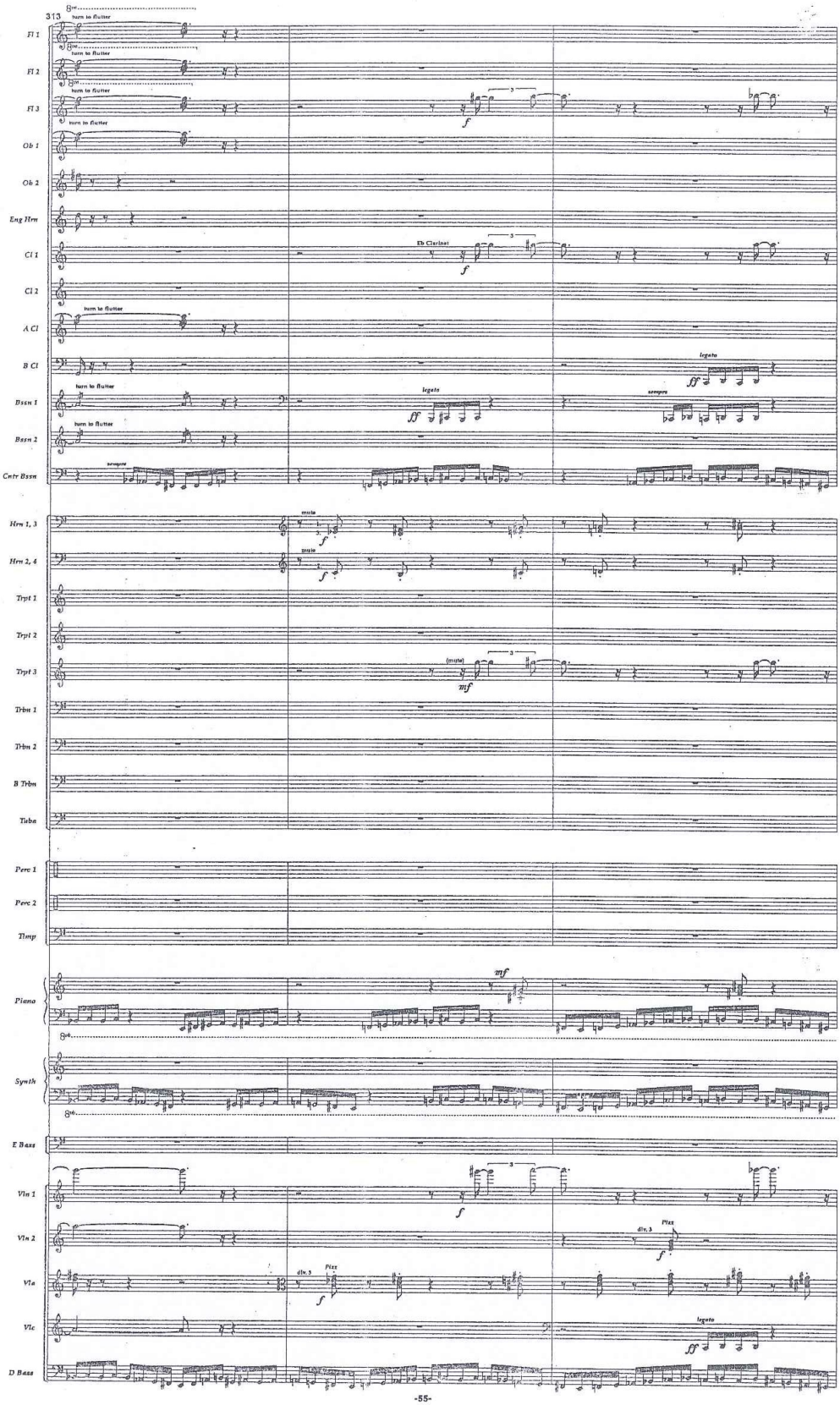

301
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(muta)
-50-

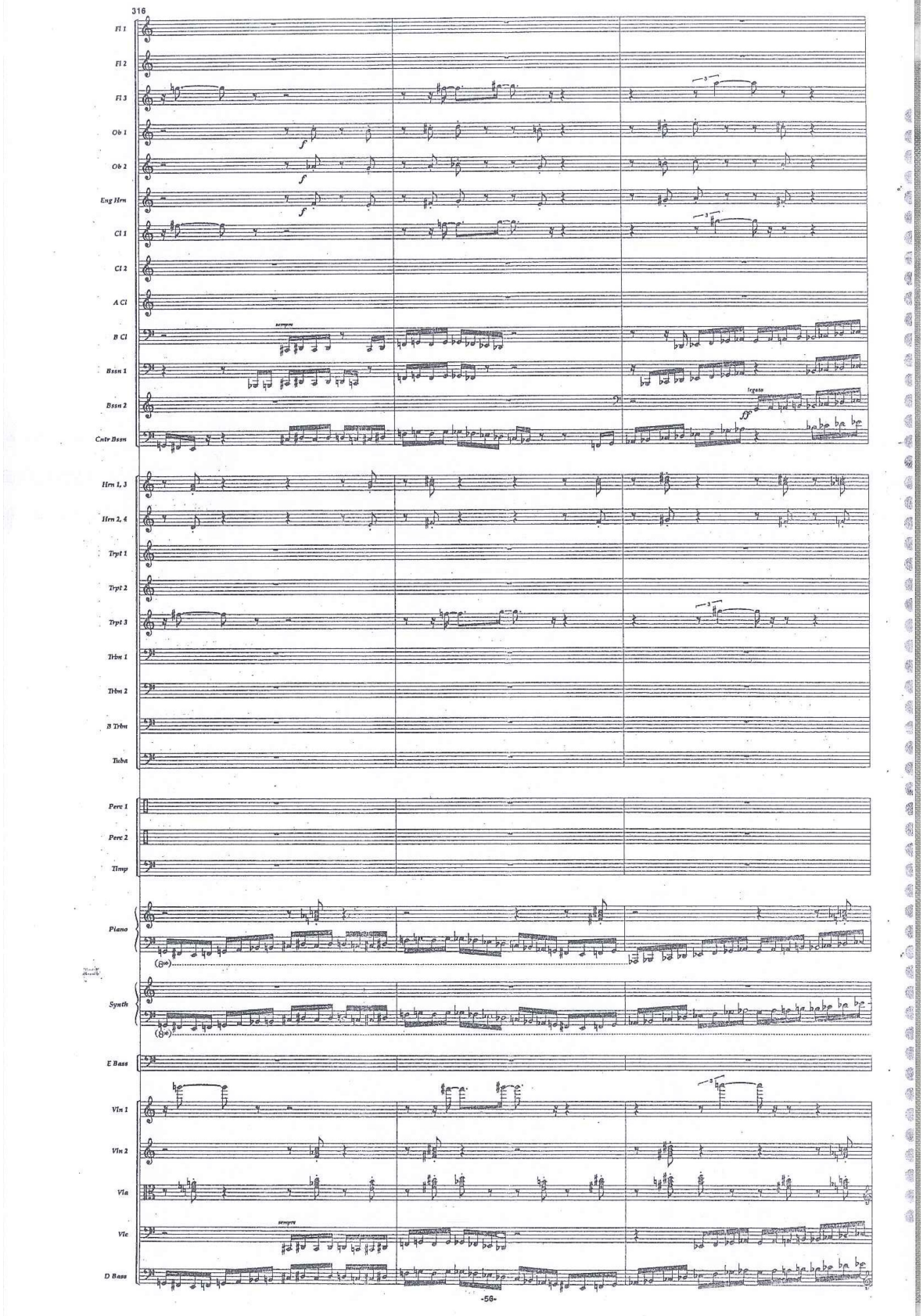

304
(8va)
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
unis.
fff
-51-

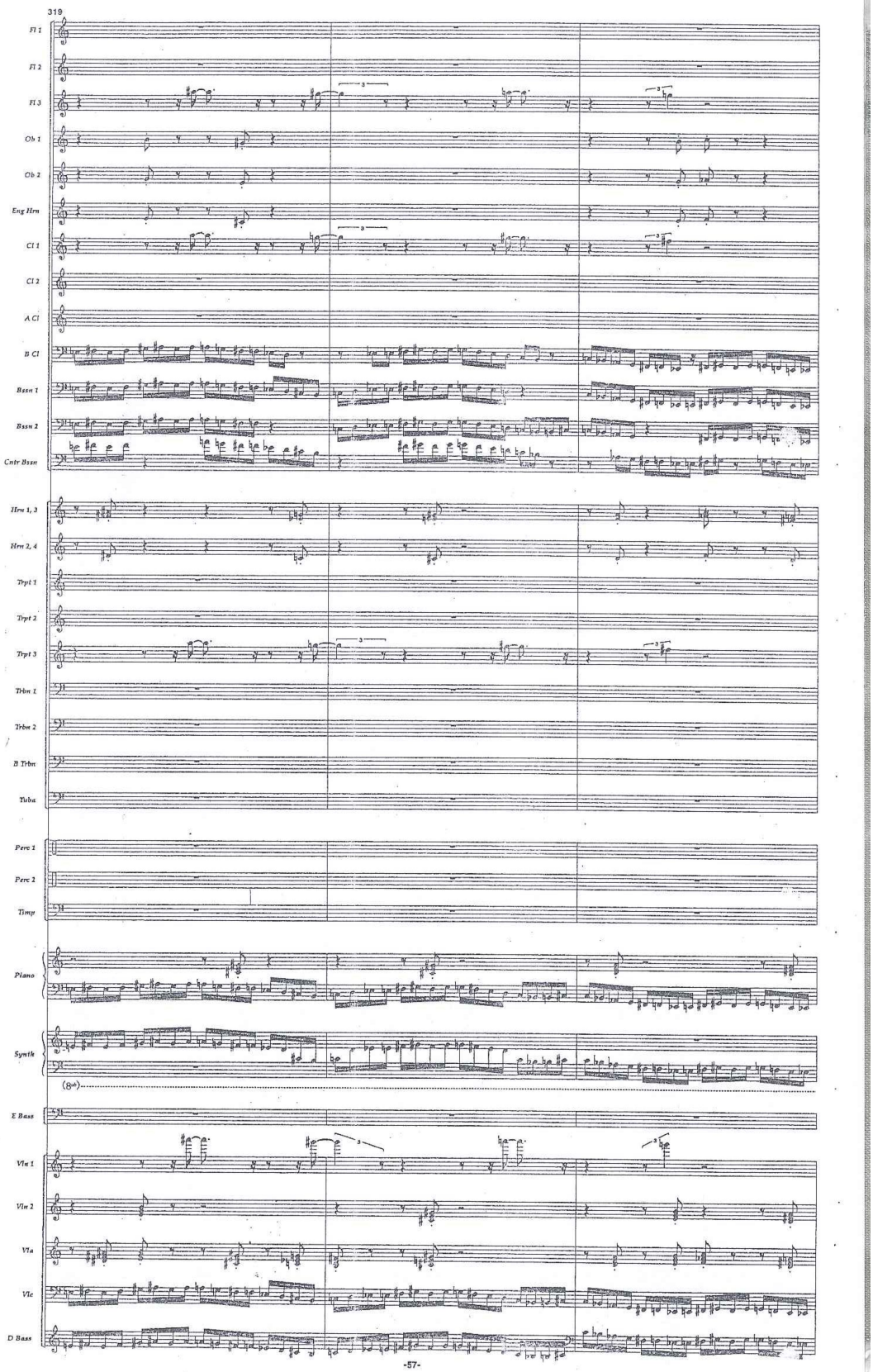

306
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-52-
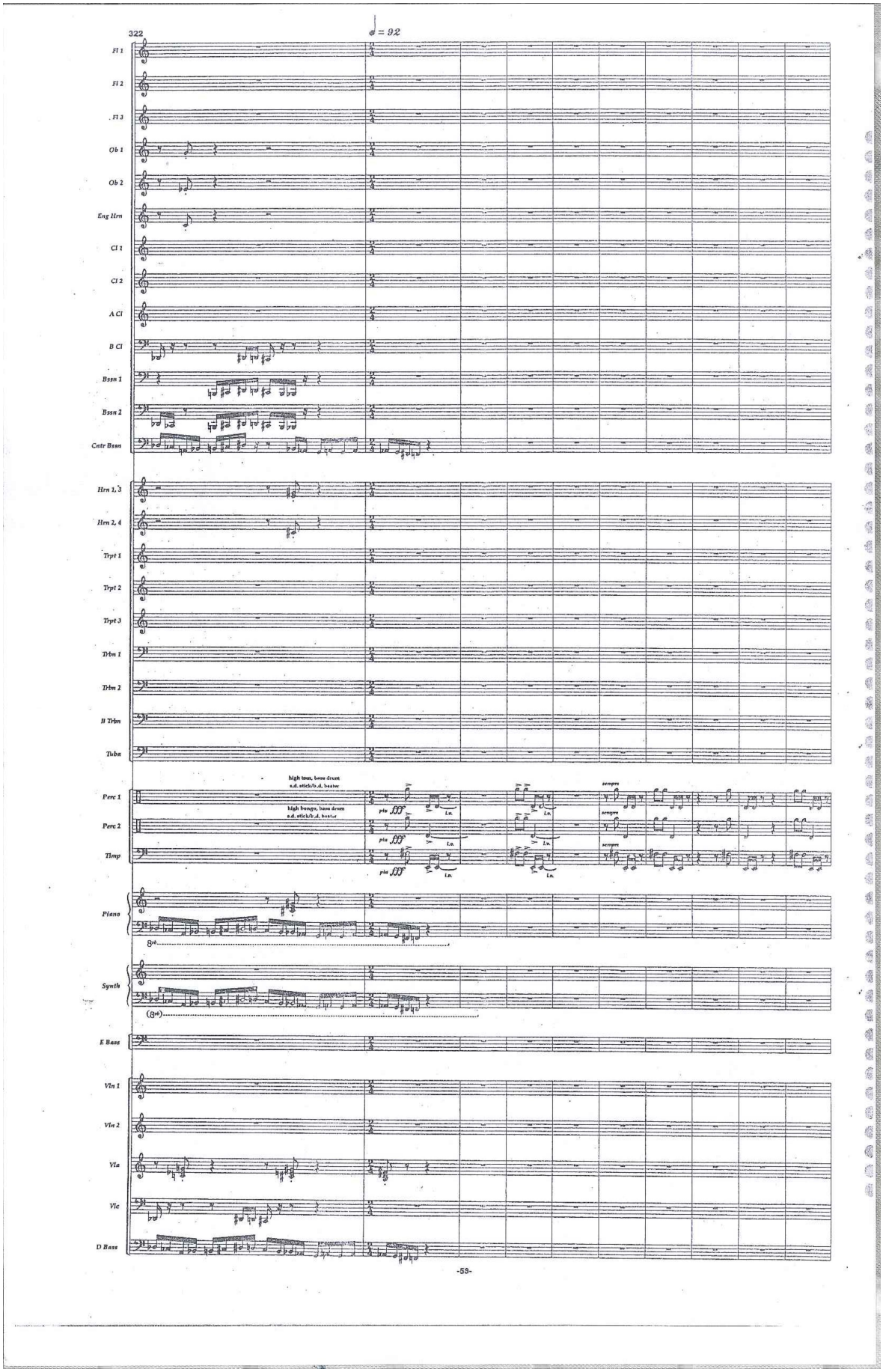

309
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-53-

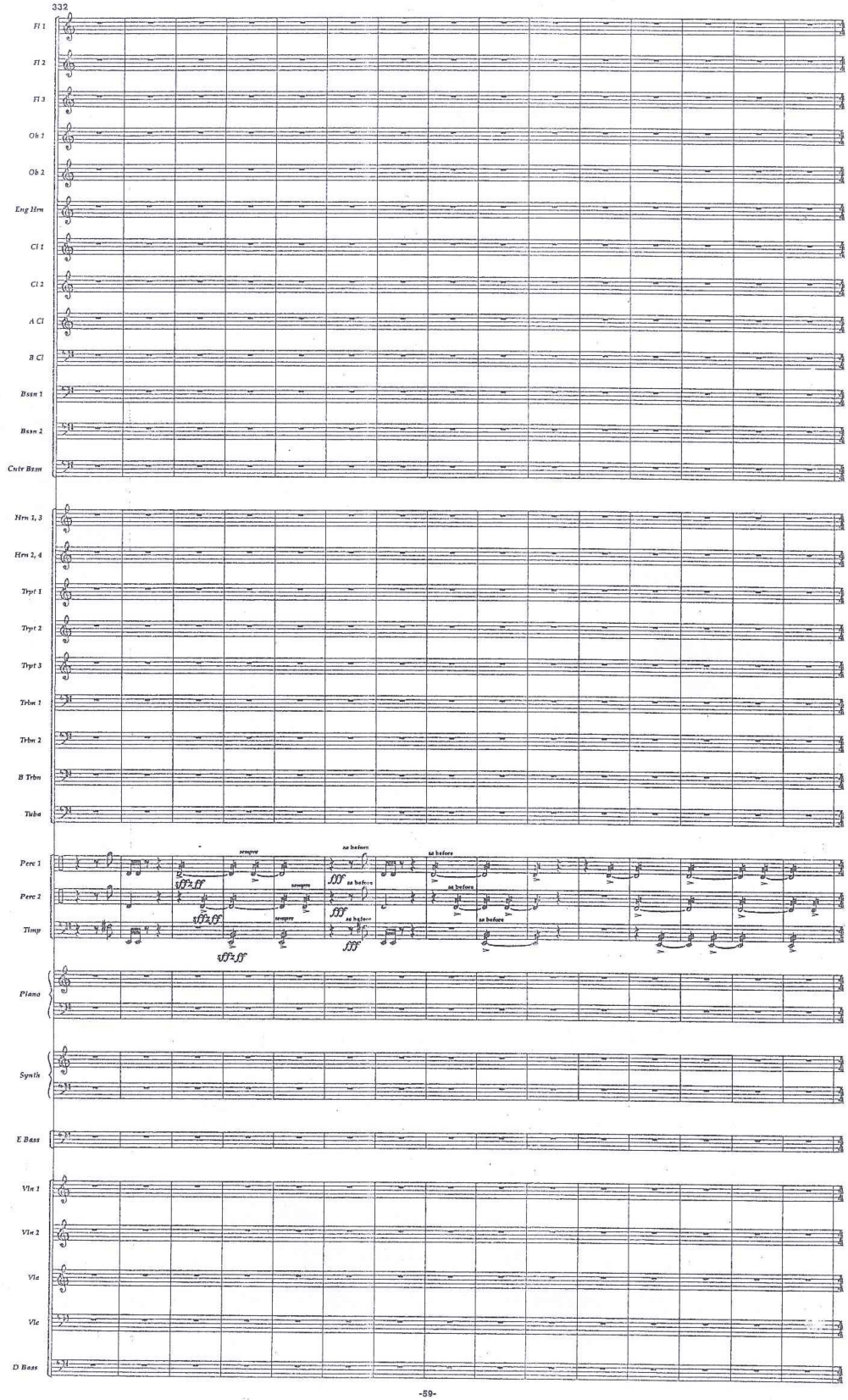

311
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
legato
ff
8va
-54-

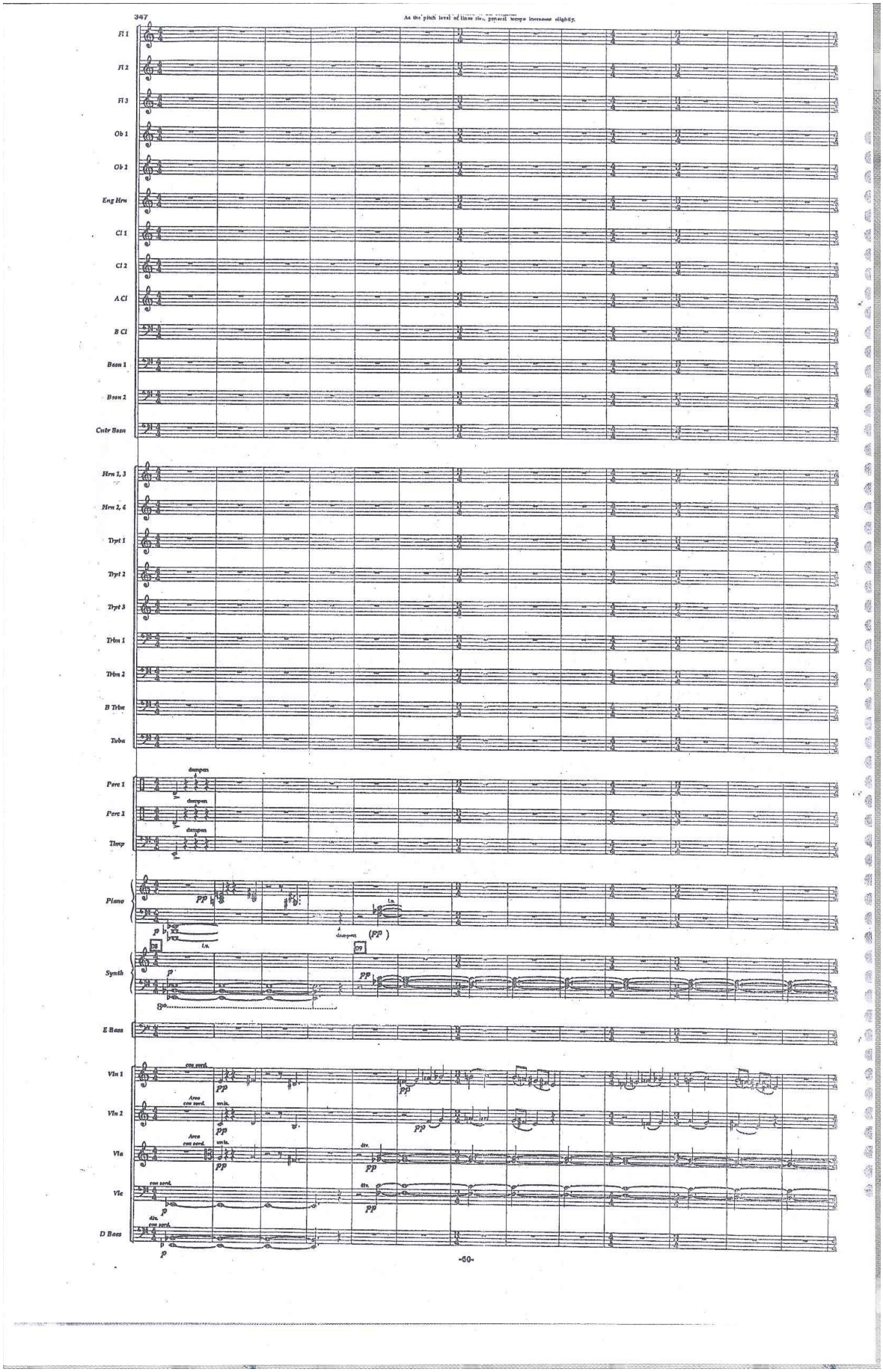

313
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
horn to flutter
Eb Clarinet
legato
sempre
mute
(mute)
div.3
Pizz

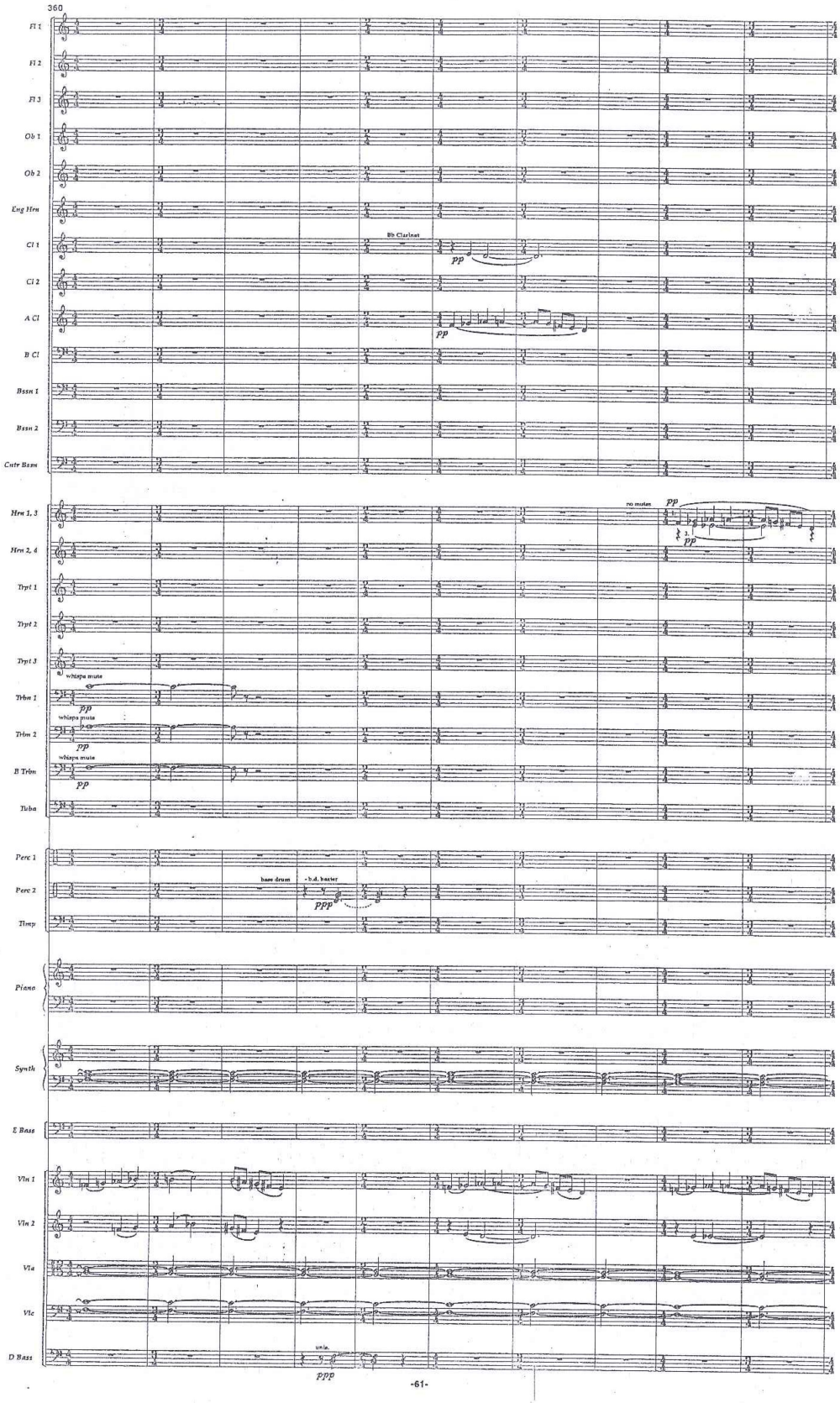

316
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
legato
-56-

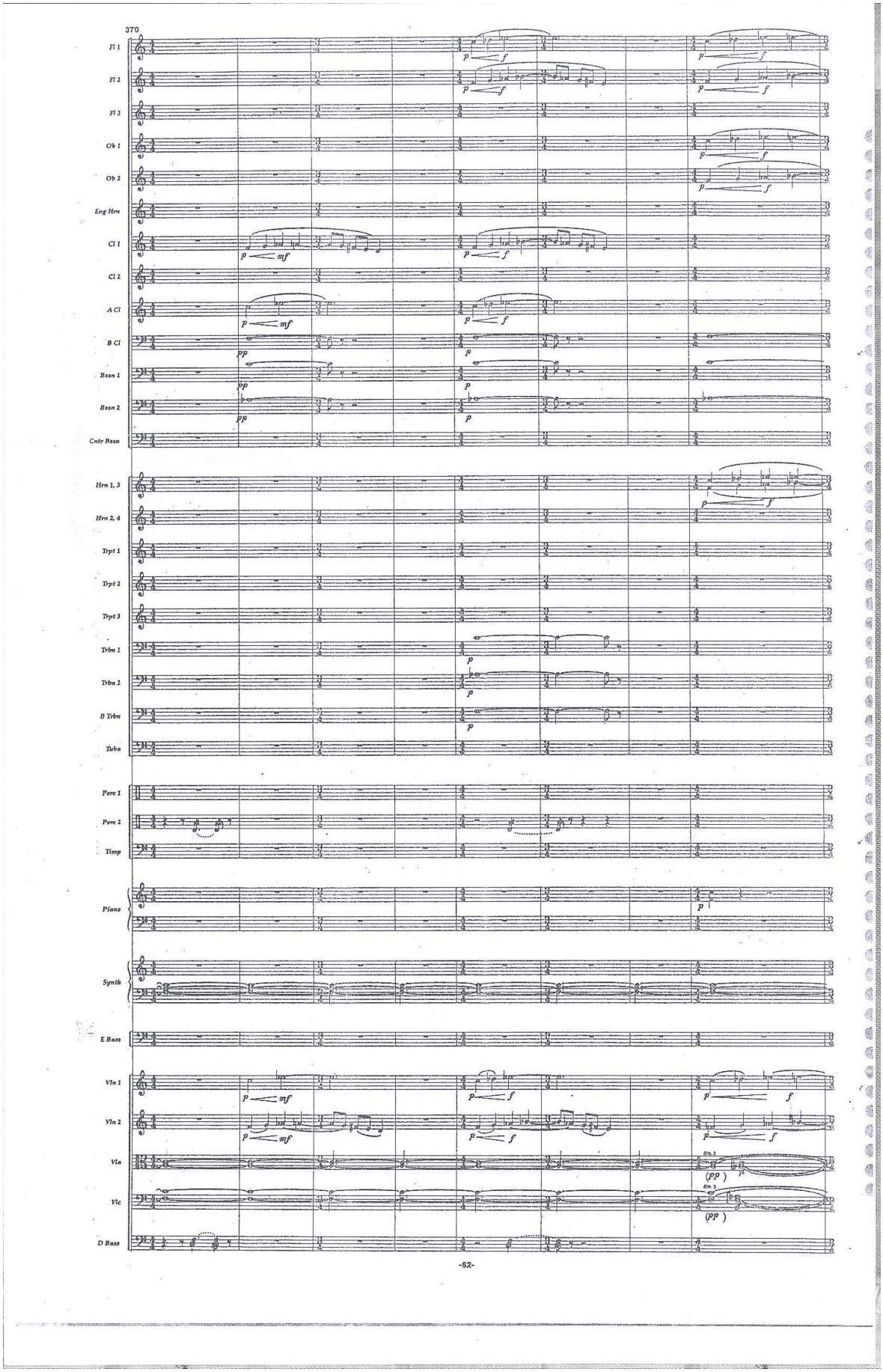

319
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-57-

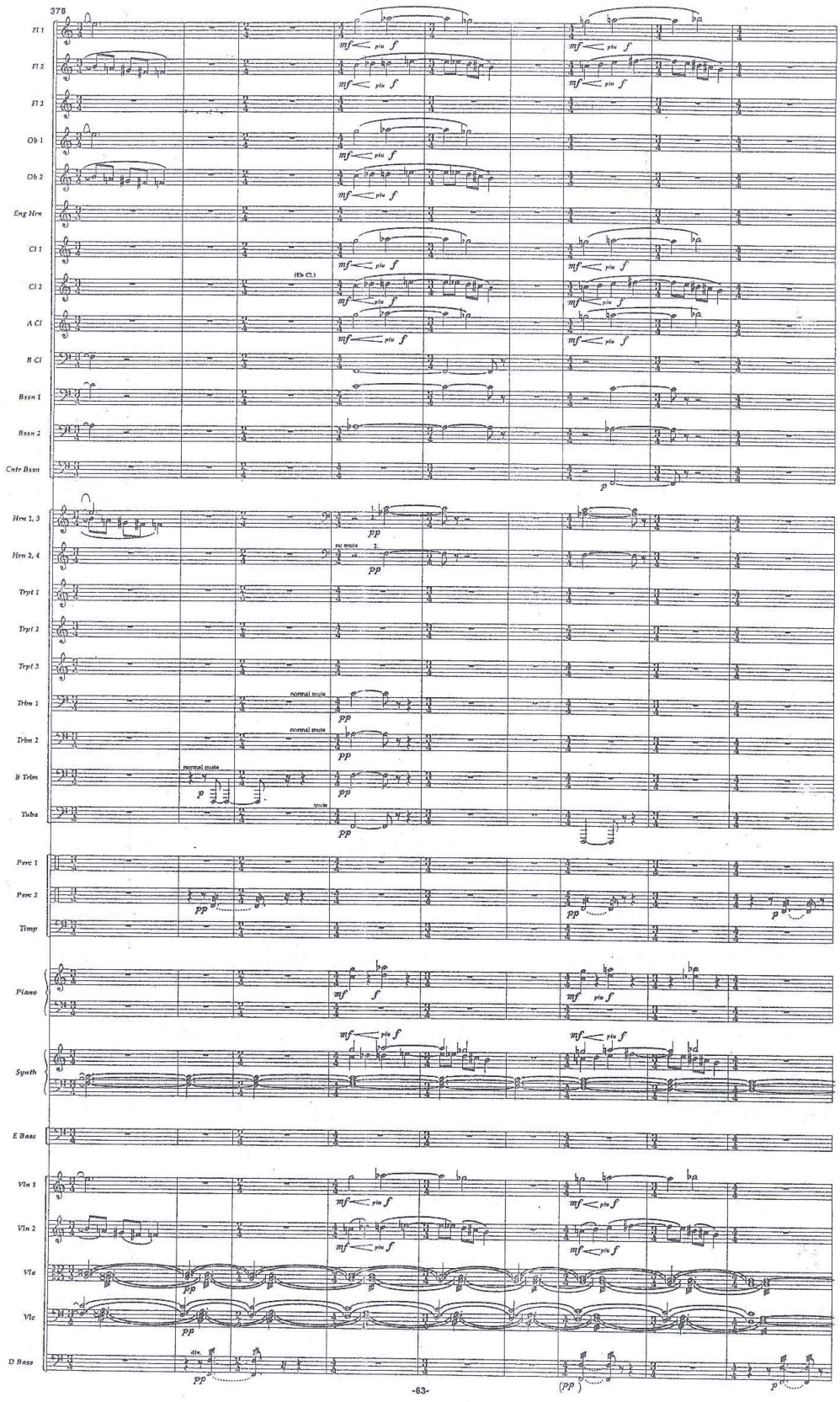

322
♩ = 92
Fl 1
Fl 2
. Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
high tom, bass drum
s.d. stick/b.d. beater
Perc 1
high bongo, bass drum
s.d. stick/b.d. beater
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-59-

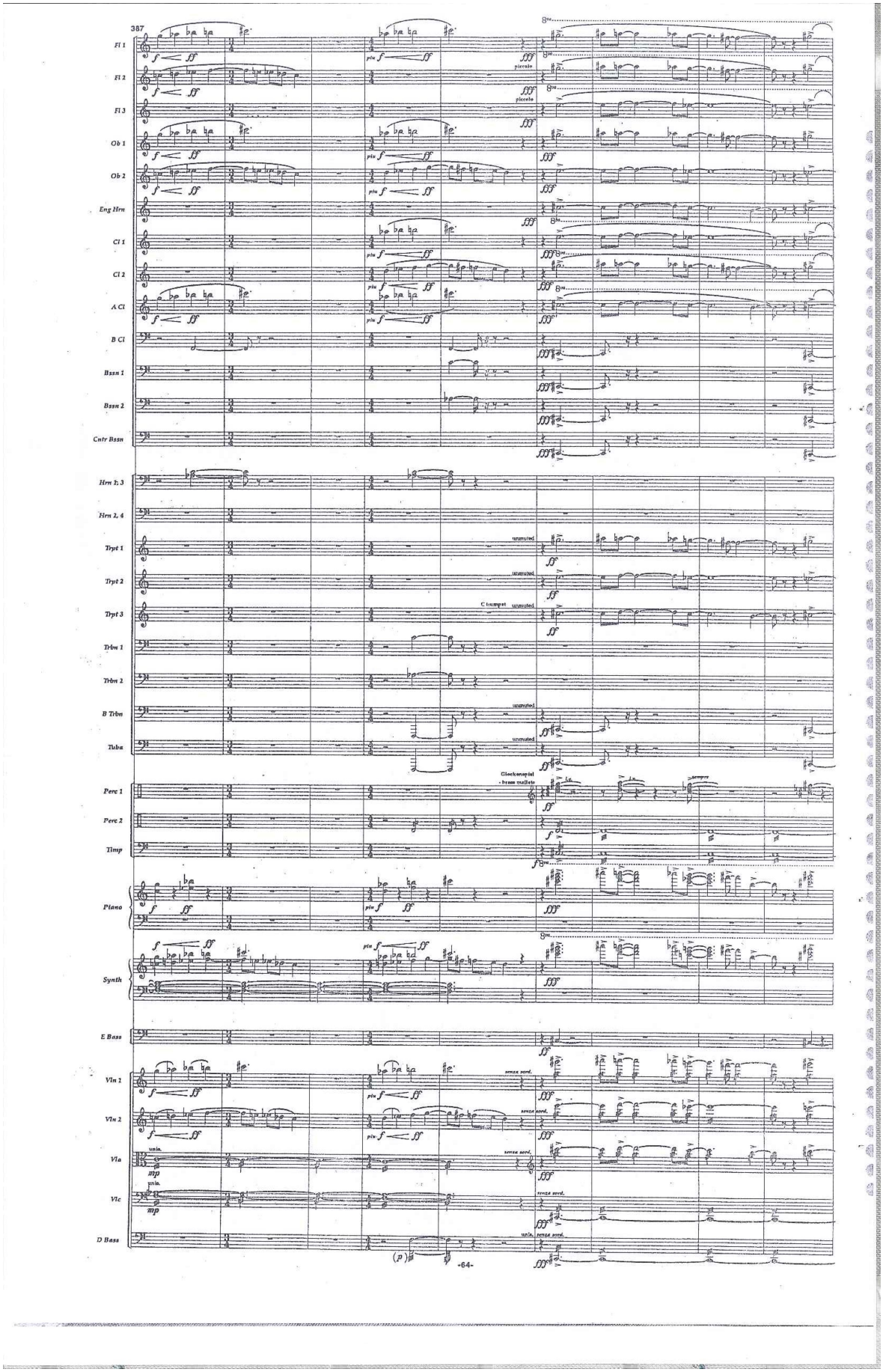

332
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
as before
-59-

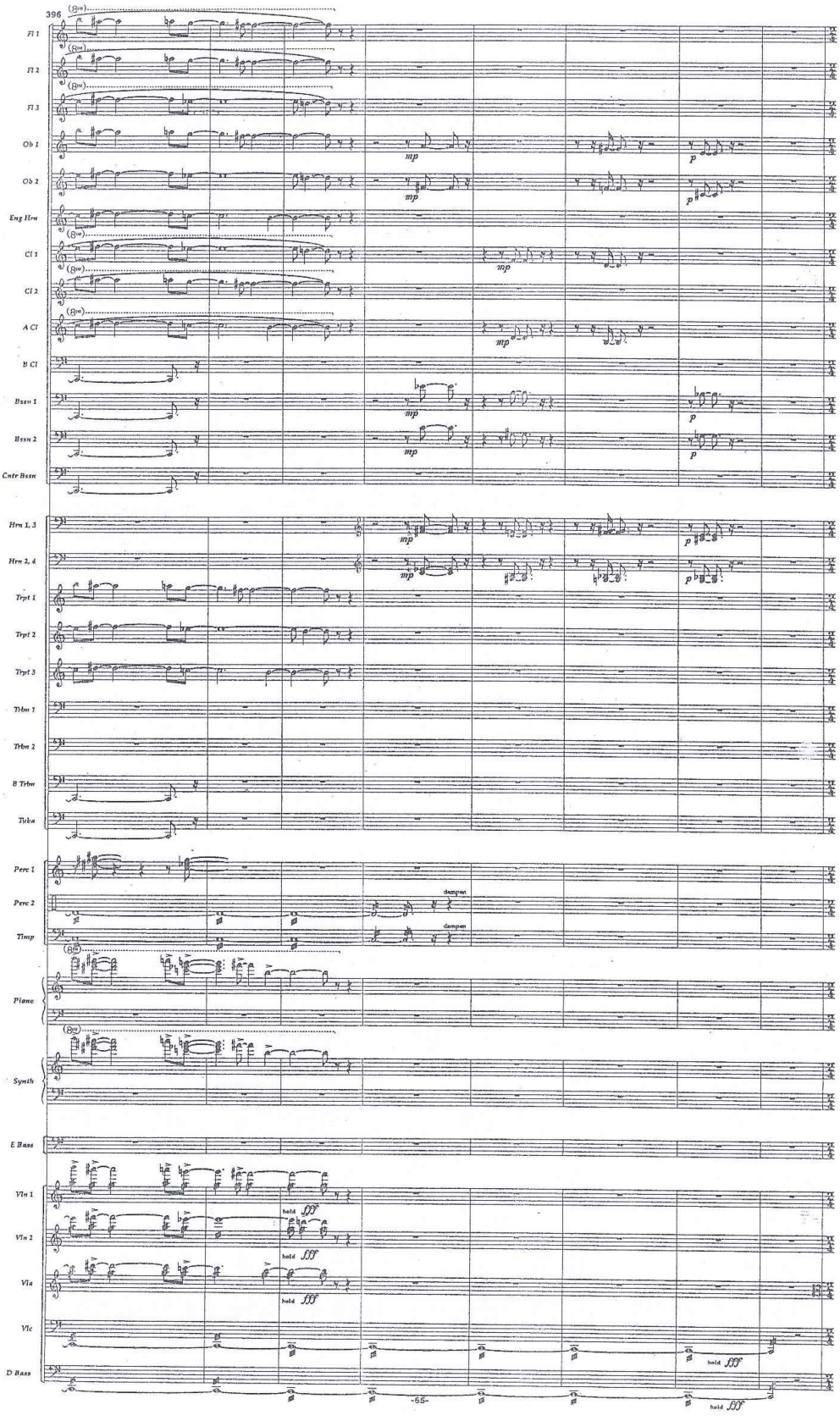

347
As the pitch level of lines rise, general tempo increases slightly.
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
con sord.
Arco
con sord.
unis.
div.
-60-
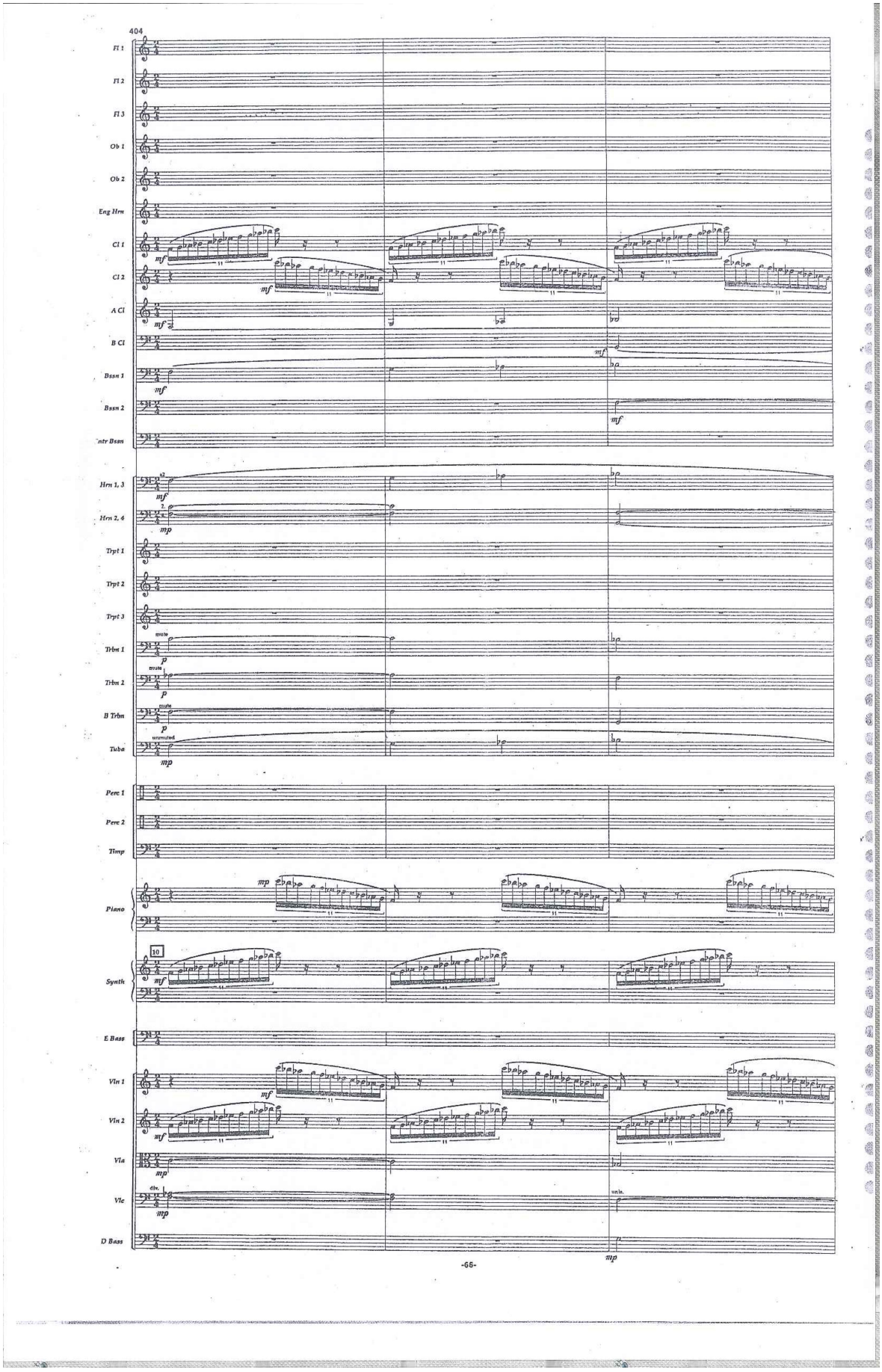

360
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Bb Clarinet
pp
Cl 2
A Cl
pp
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
no mutes
pp
pp
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
whispa mute
Trbn 1
pp
whispa mute
Trbn 2
pp
whispa mute
B Trbn
pp
Tuba
Perc 1
Perc 2
bass drum
- b.d. beater
ppp
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
unis.
ppp
-61-
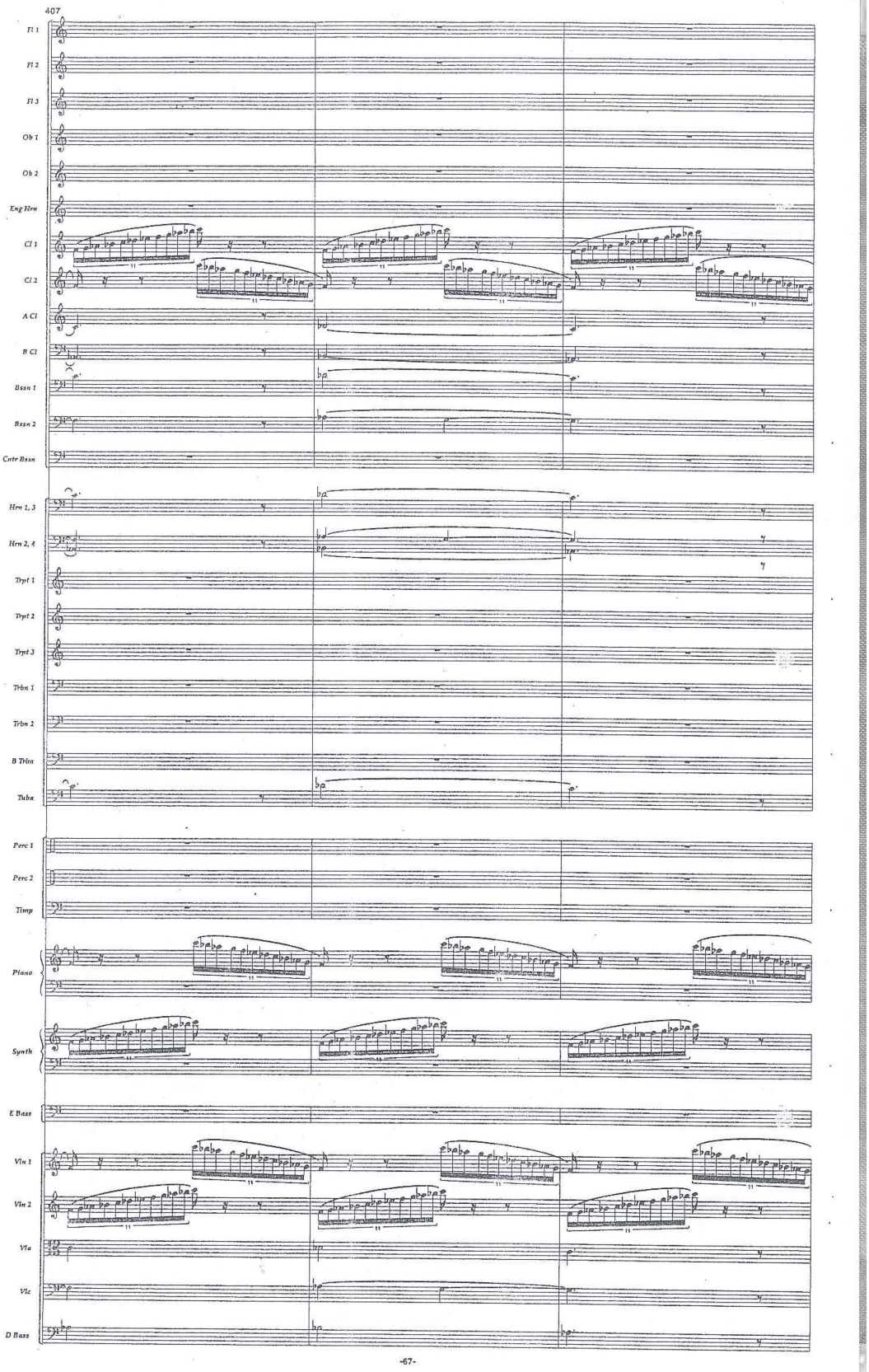

370
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-62-
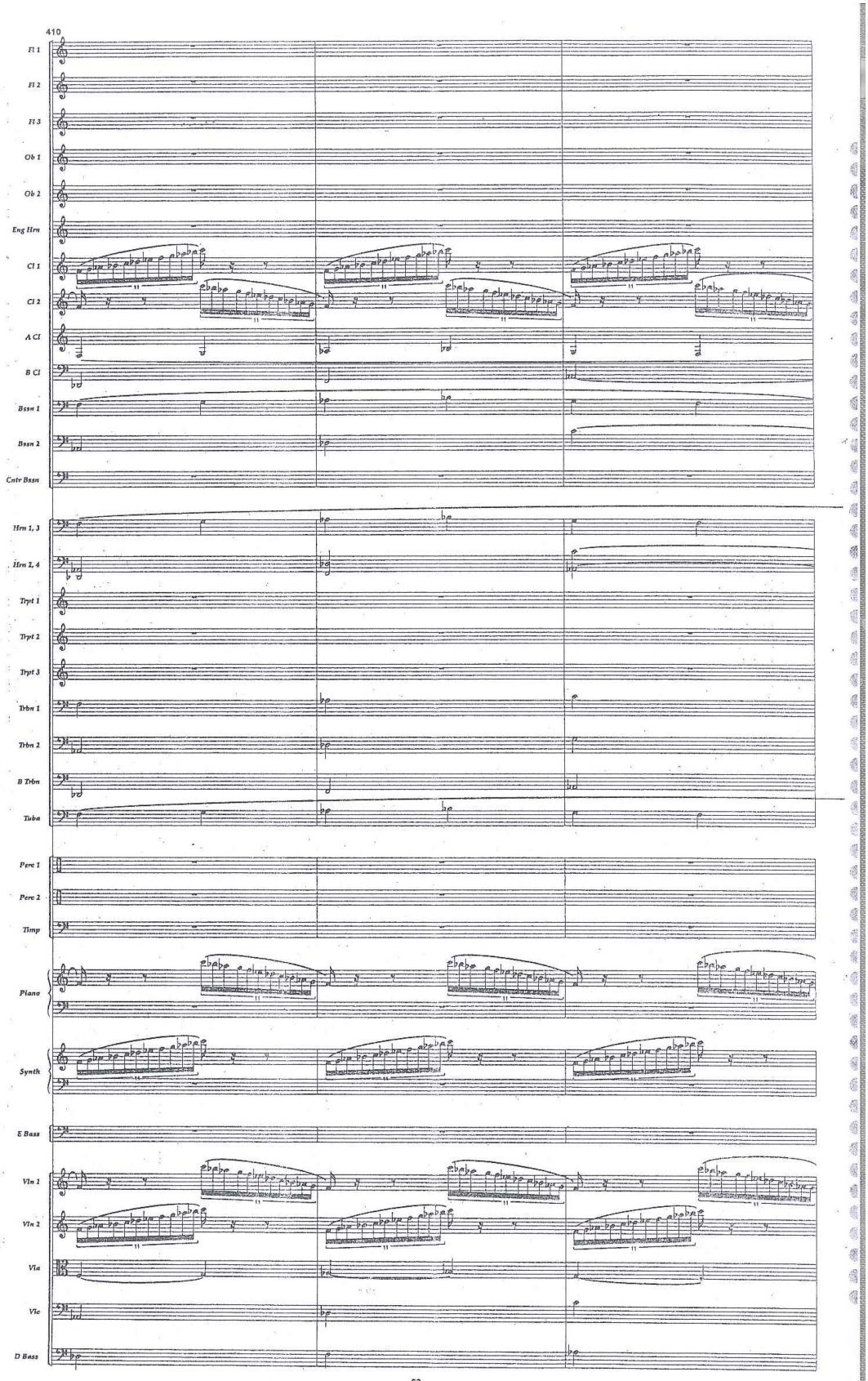

378
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
(Eb Cl.)
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
no mute
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
normal mute
Trbn 2
B Trbn
Tuba
mute
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
div.
-63-
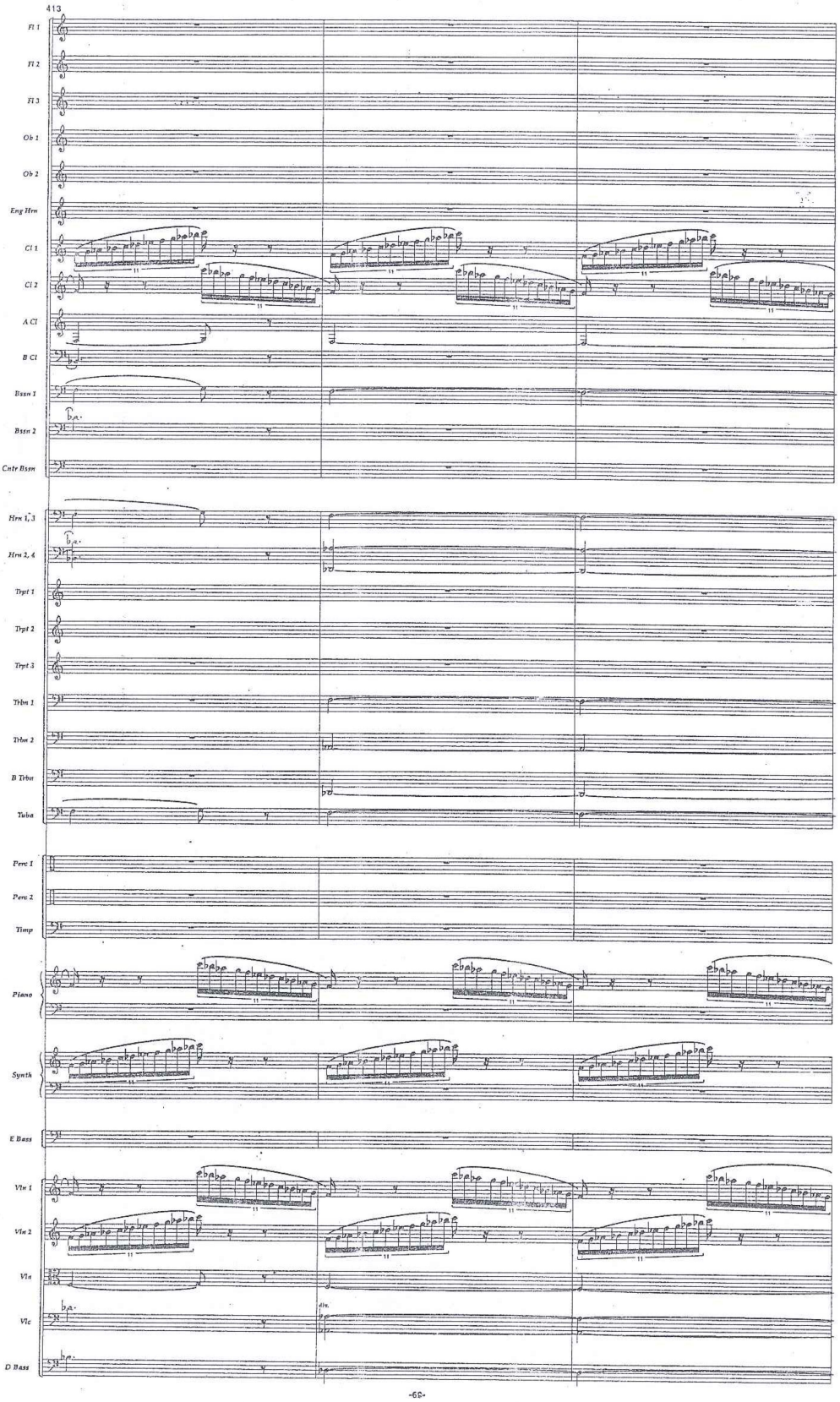

387
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
piccolo
unmuted
C trumpet
Glockenspiel
- brass mallets
senza sord.
uniis.
-64-
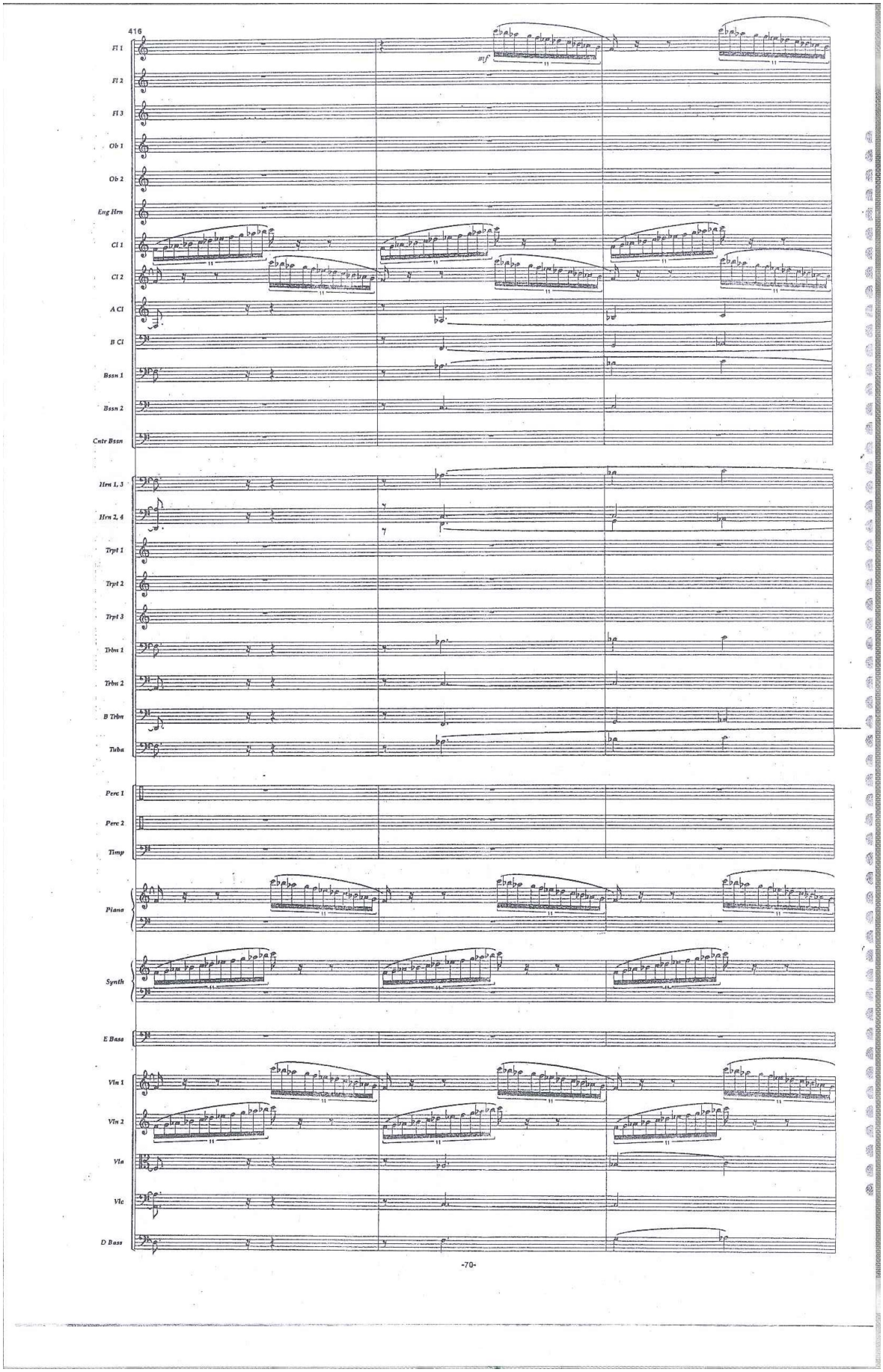

396
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
dampen
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
hold
hold
hold
hold
-65-
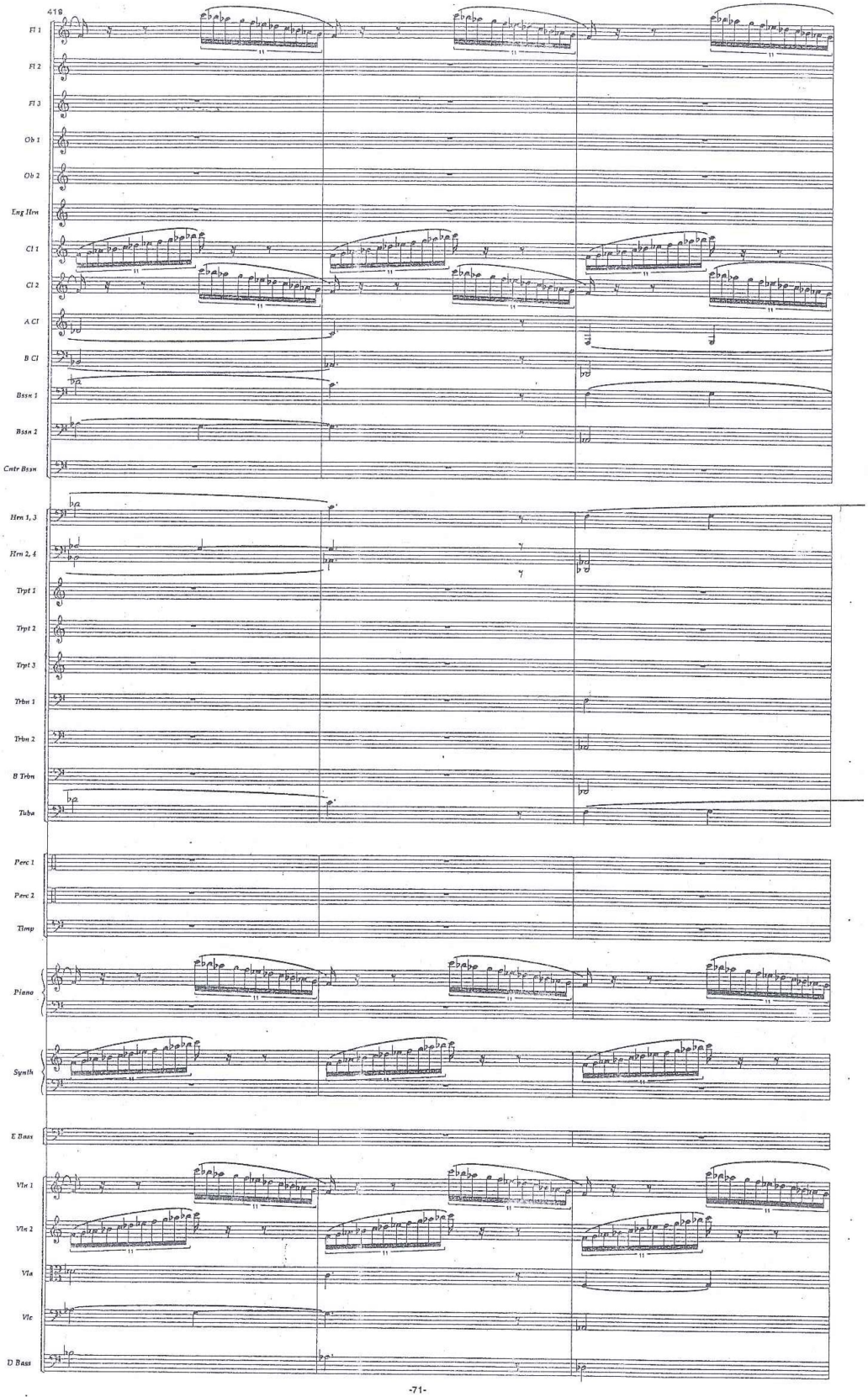

404
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
ntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
mf
mp
p
mute
unmuted
div.
unis.
10
-66-
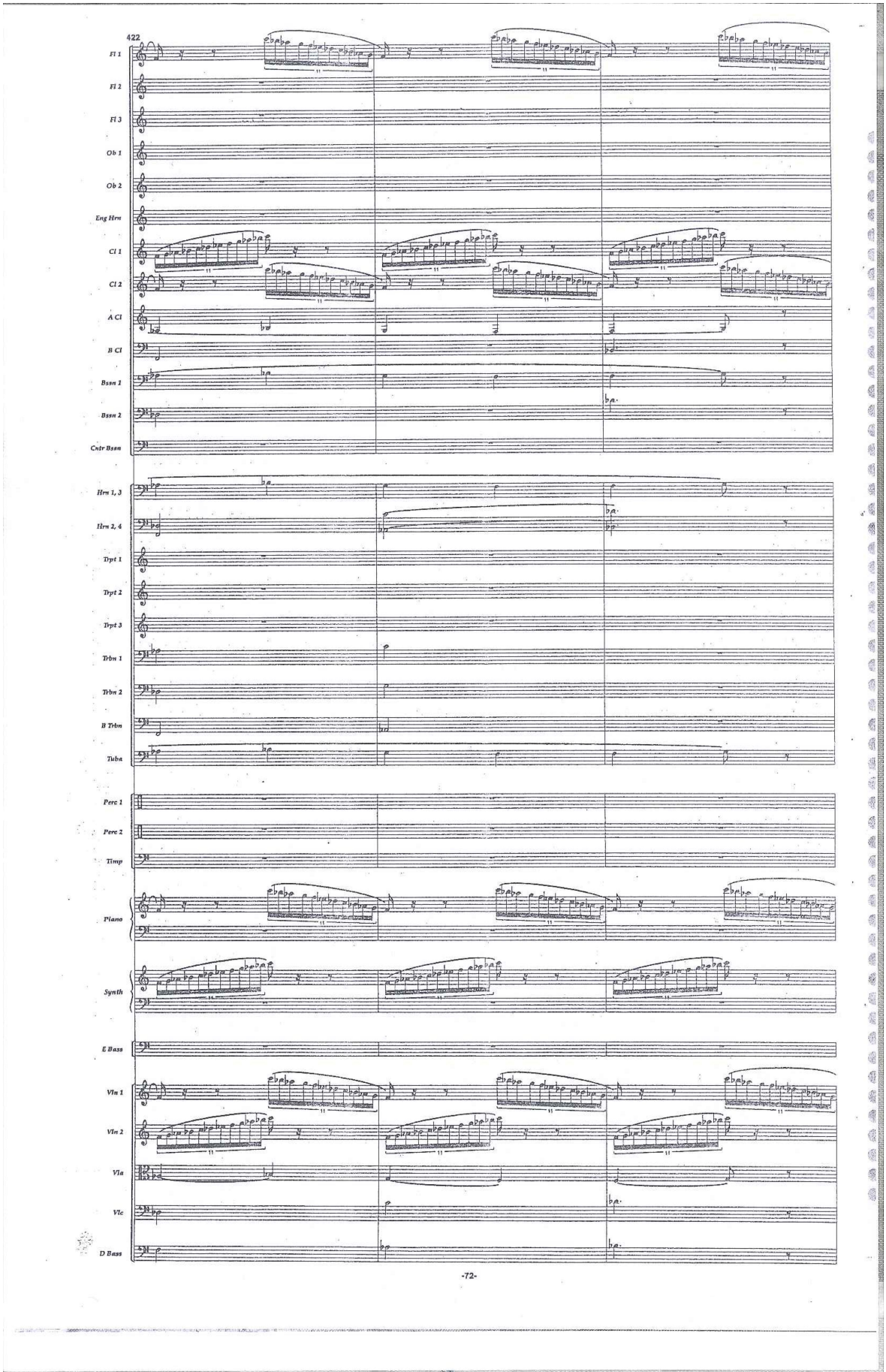

407
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
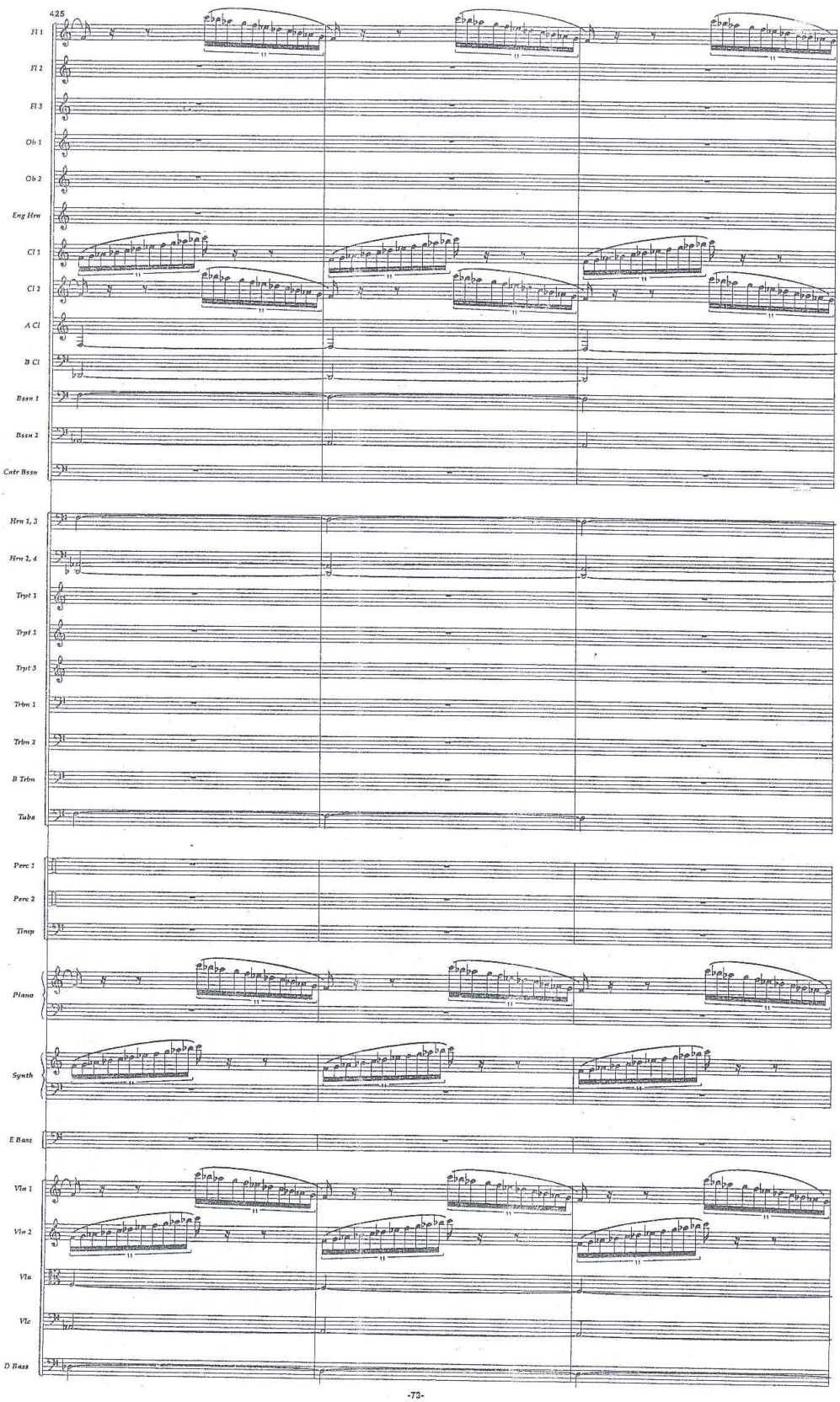

410
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-68-

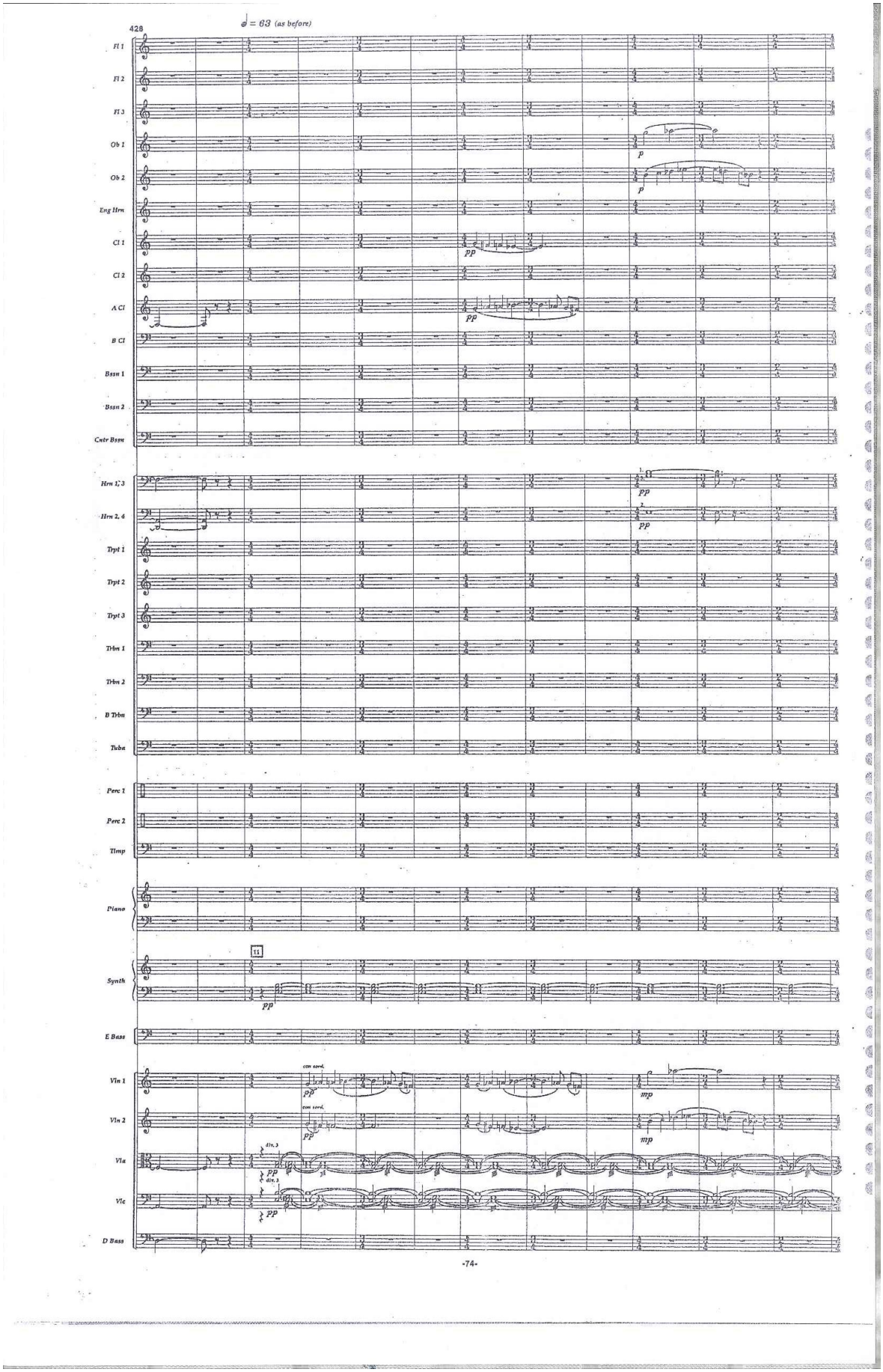

413
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
div.
-68-
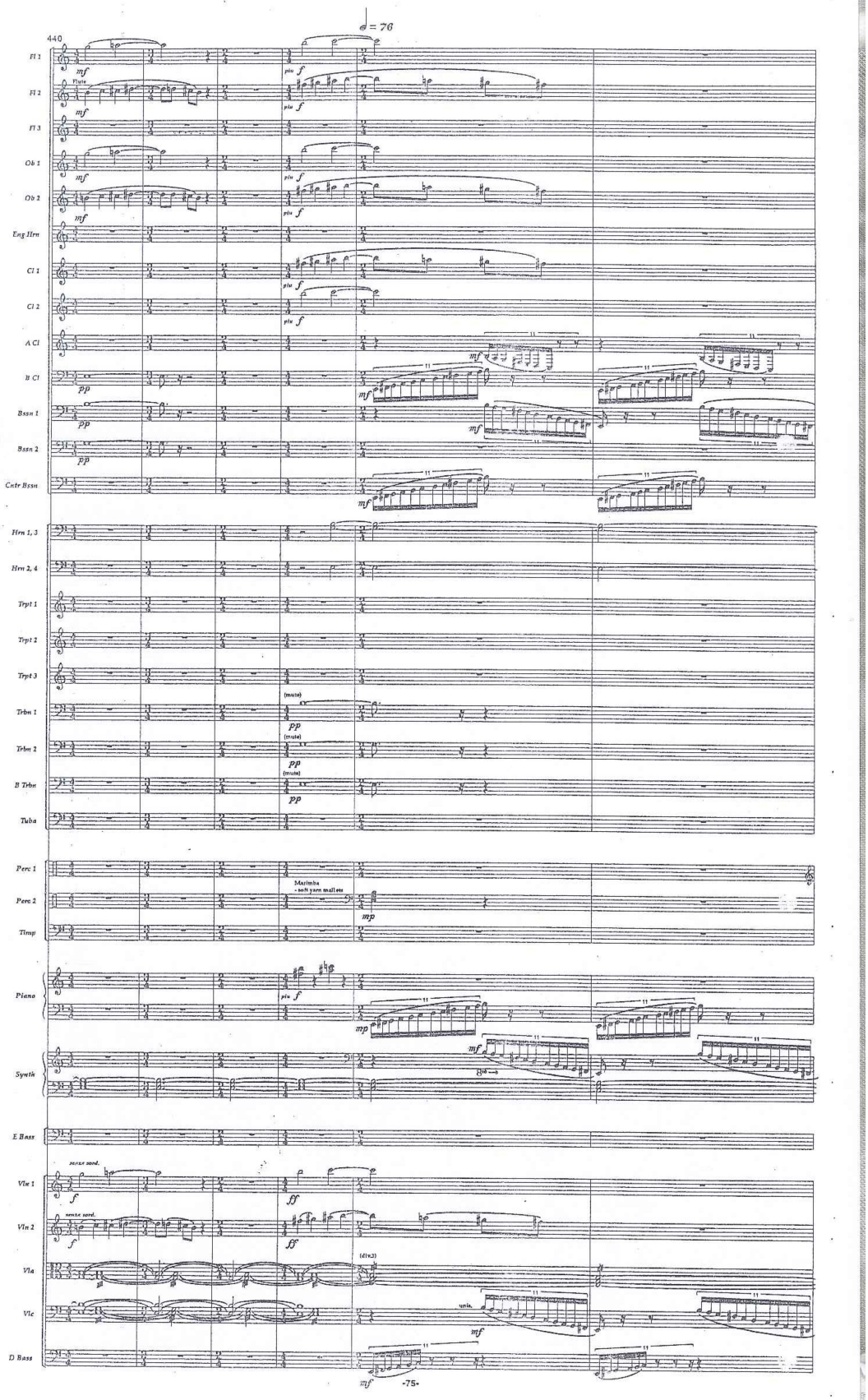

416
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
mf
-70-
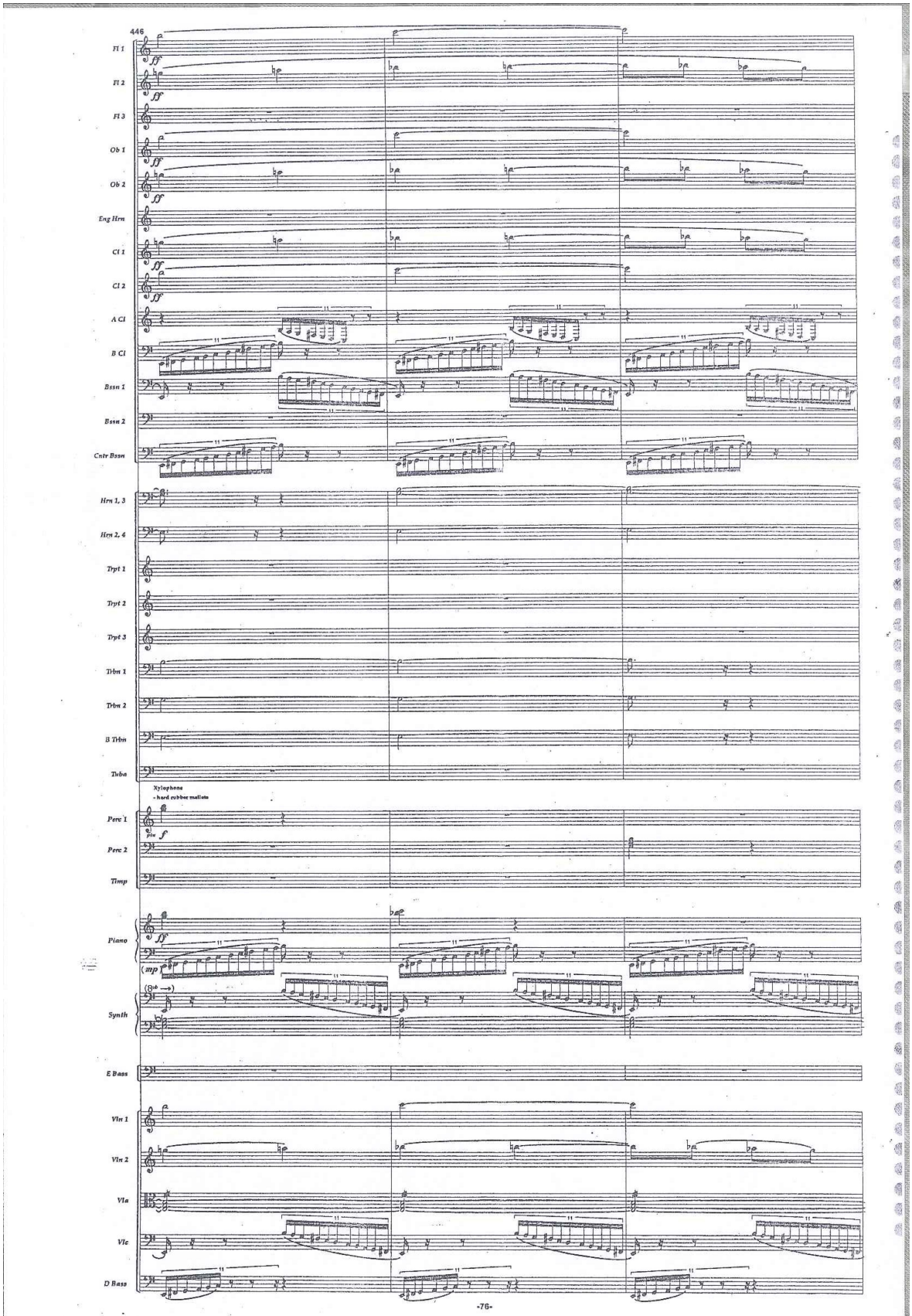

418
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
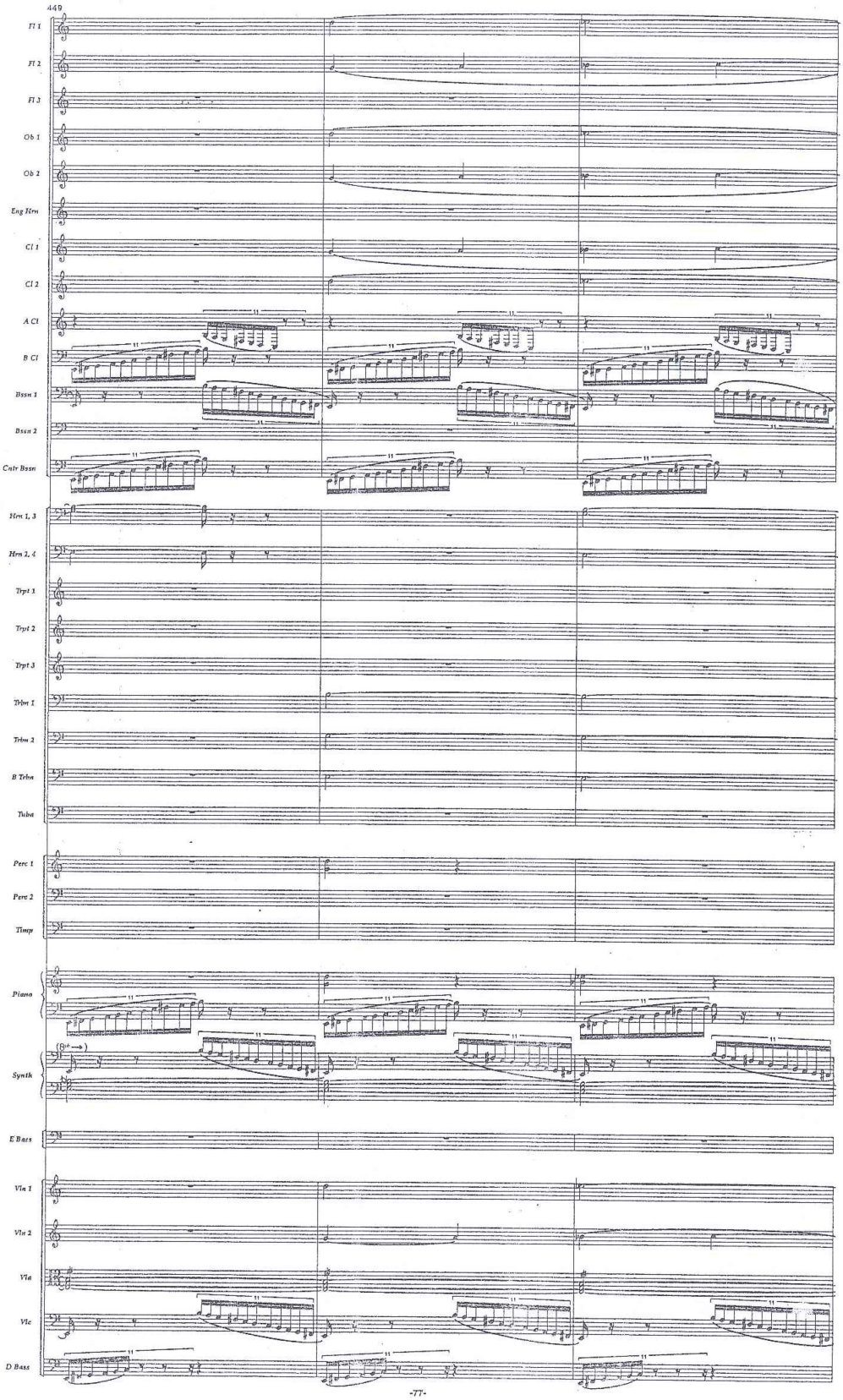

422
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-72-

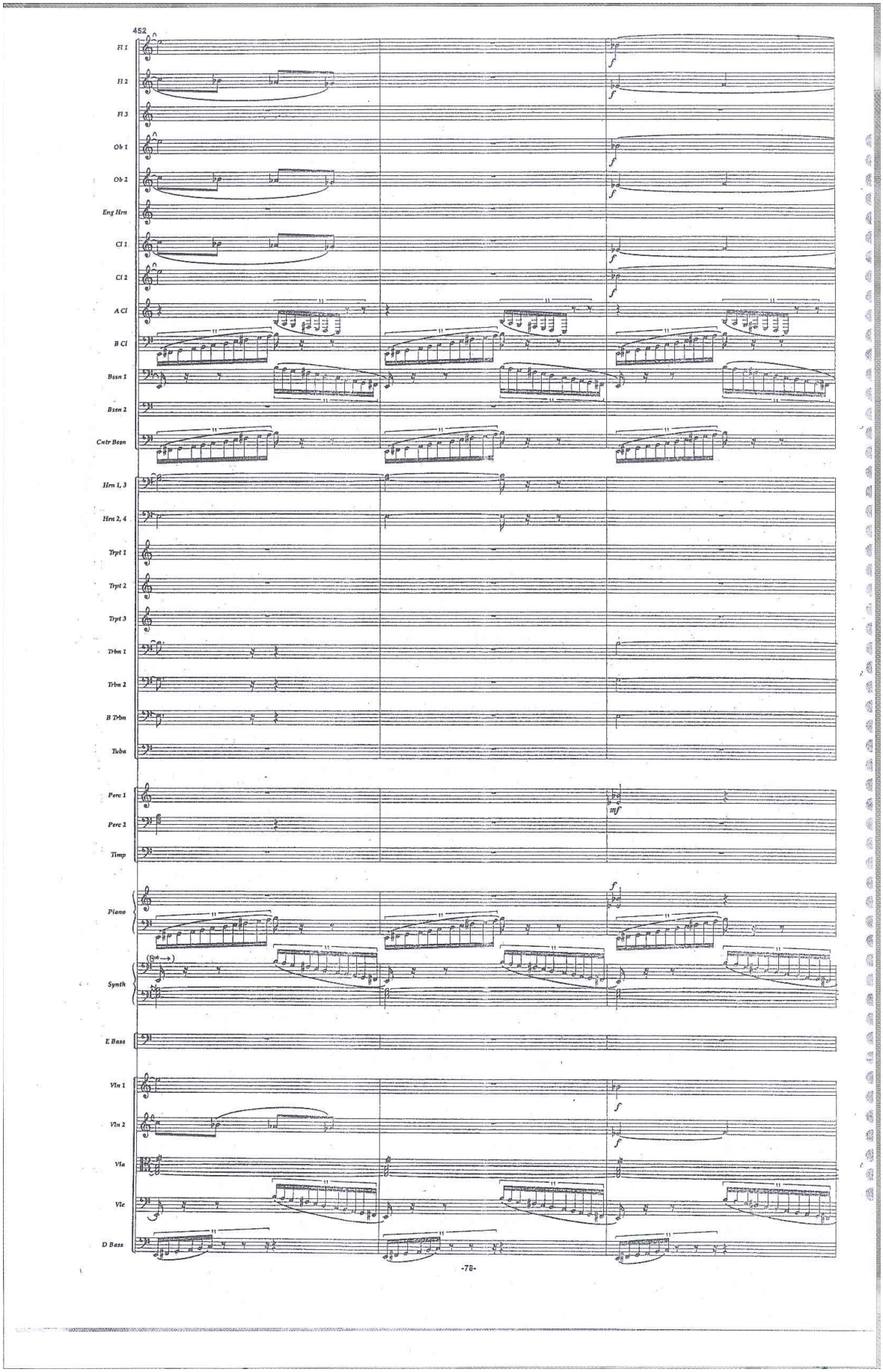

425
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
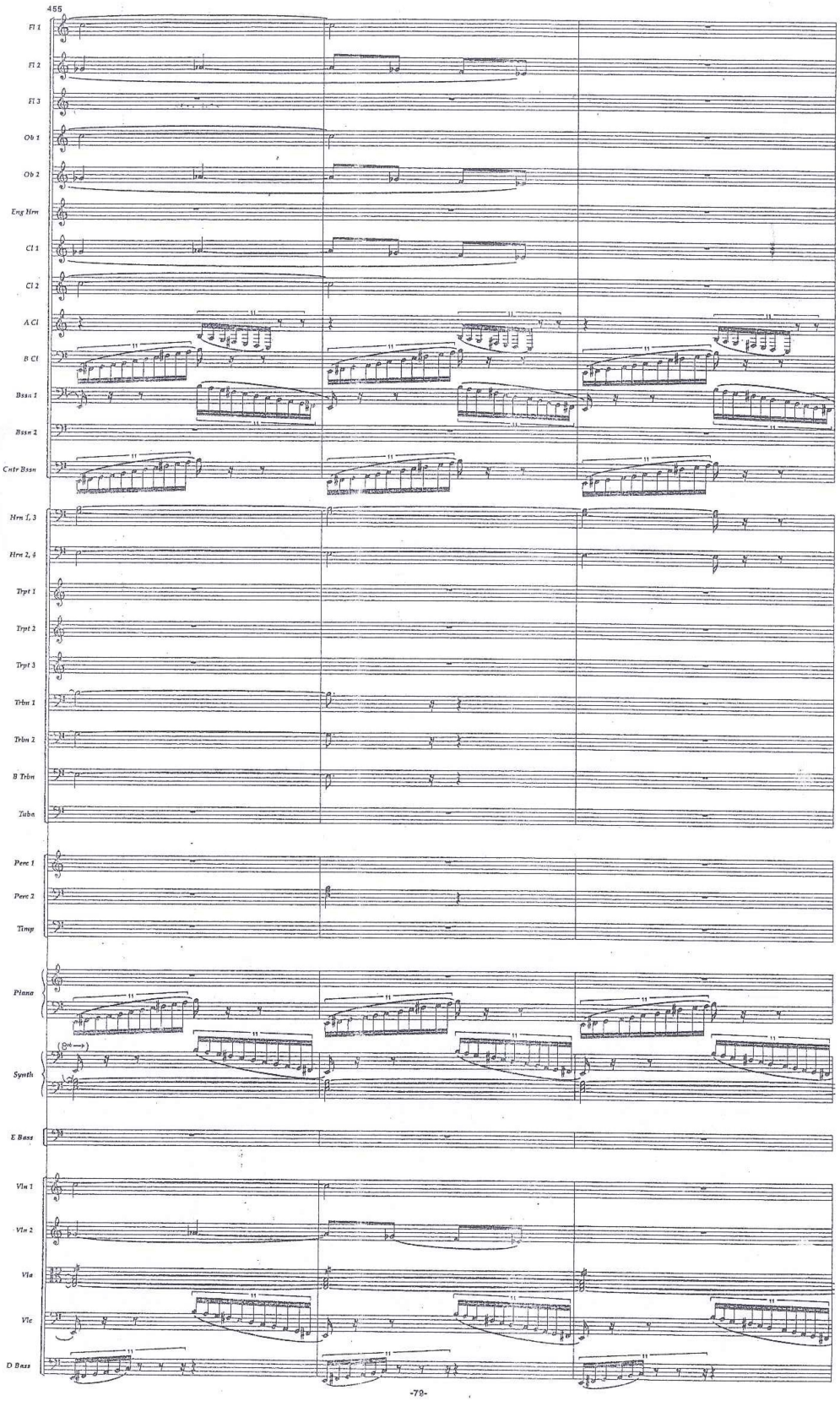

428
♩ = 63 (as before)
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
11
con sord.
div.
-74-
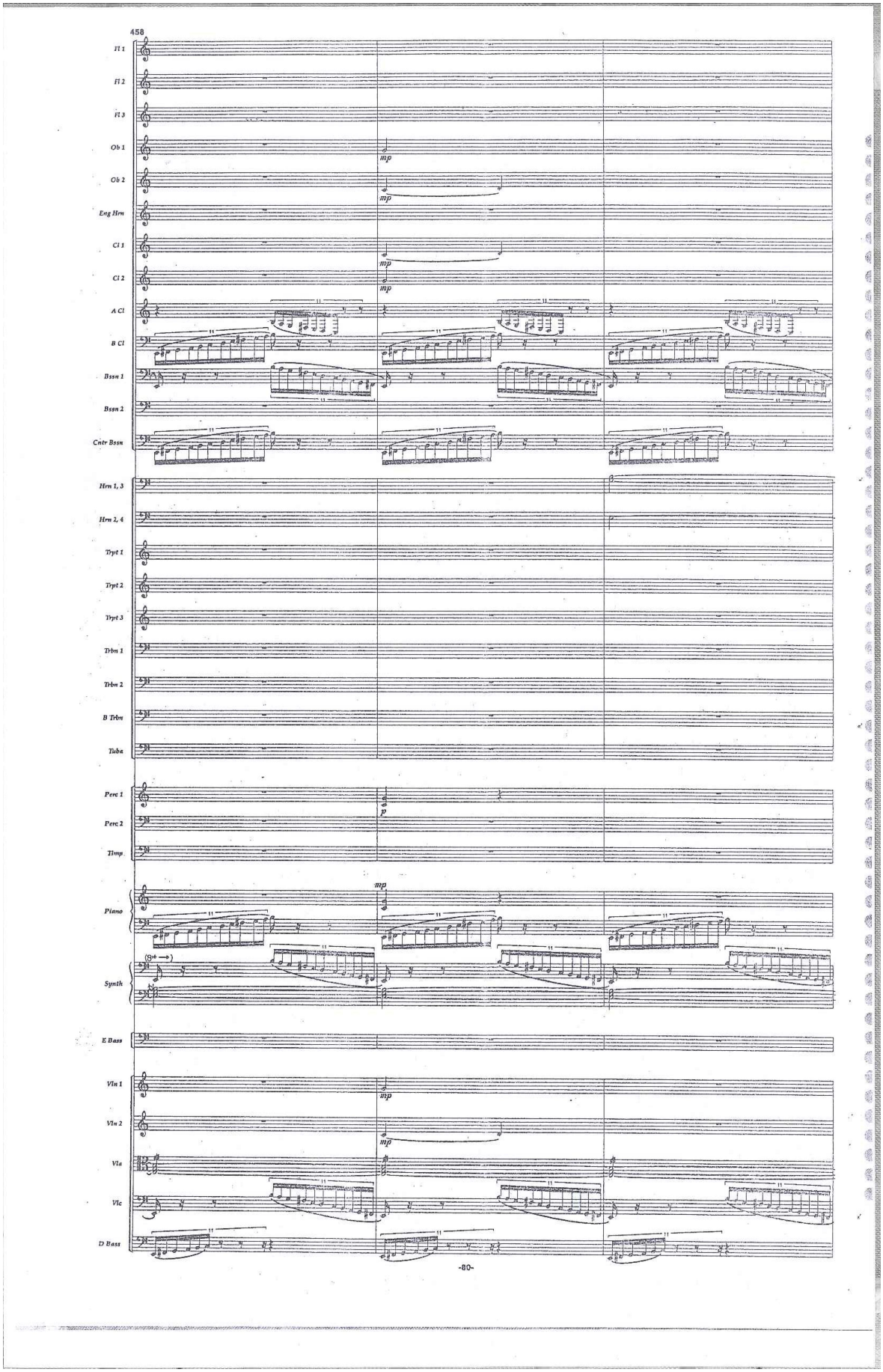

♩ = 76
440
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
Flute
(mute)
Marimba
- soft yarn mallets
senza sord.
(div3)
unis.
-75-
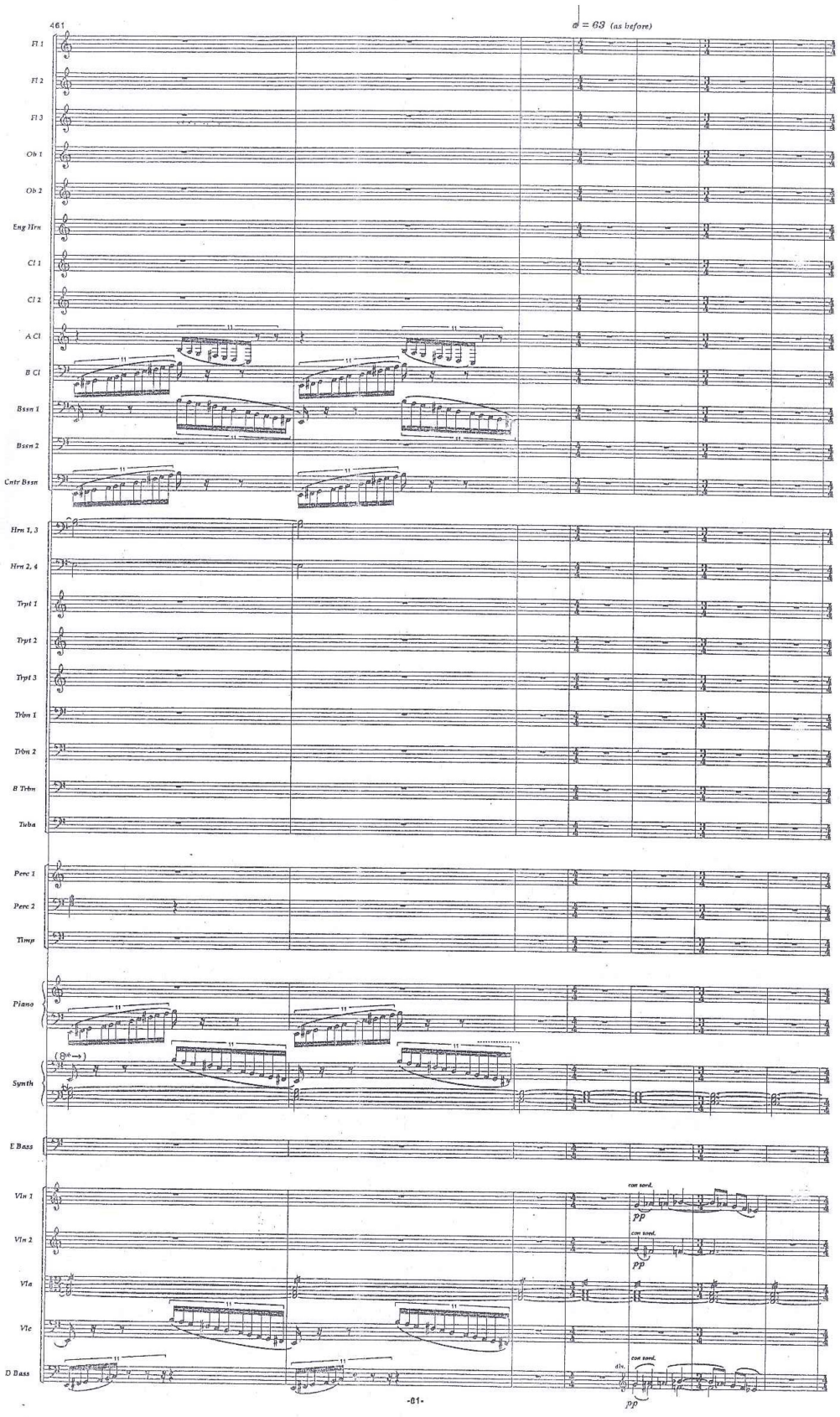

446
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Xylophone
- hard rubber mallets
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-76-

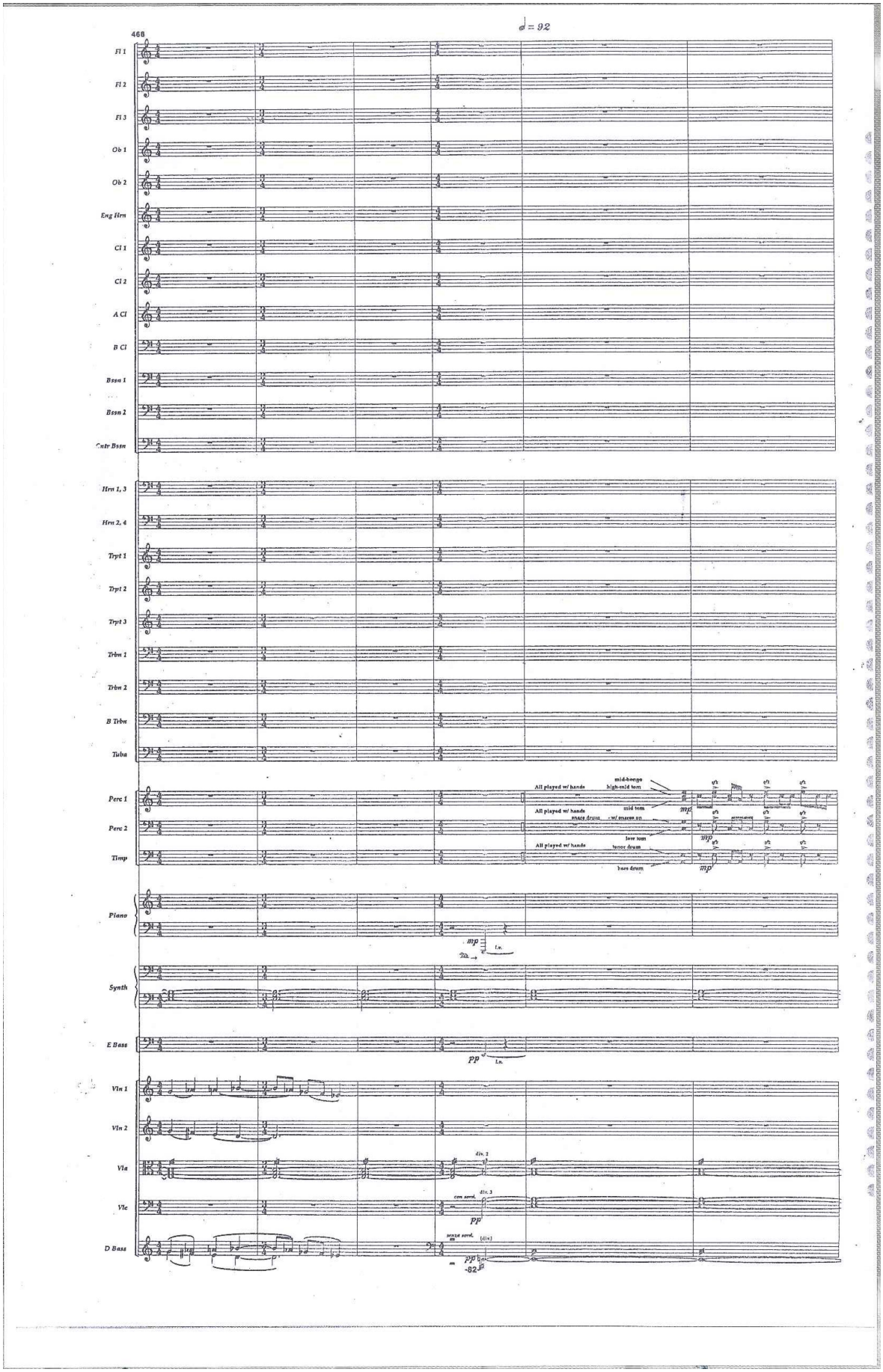

449
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-77-
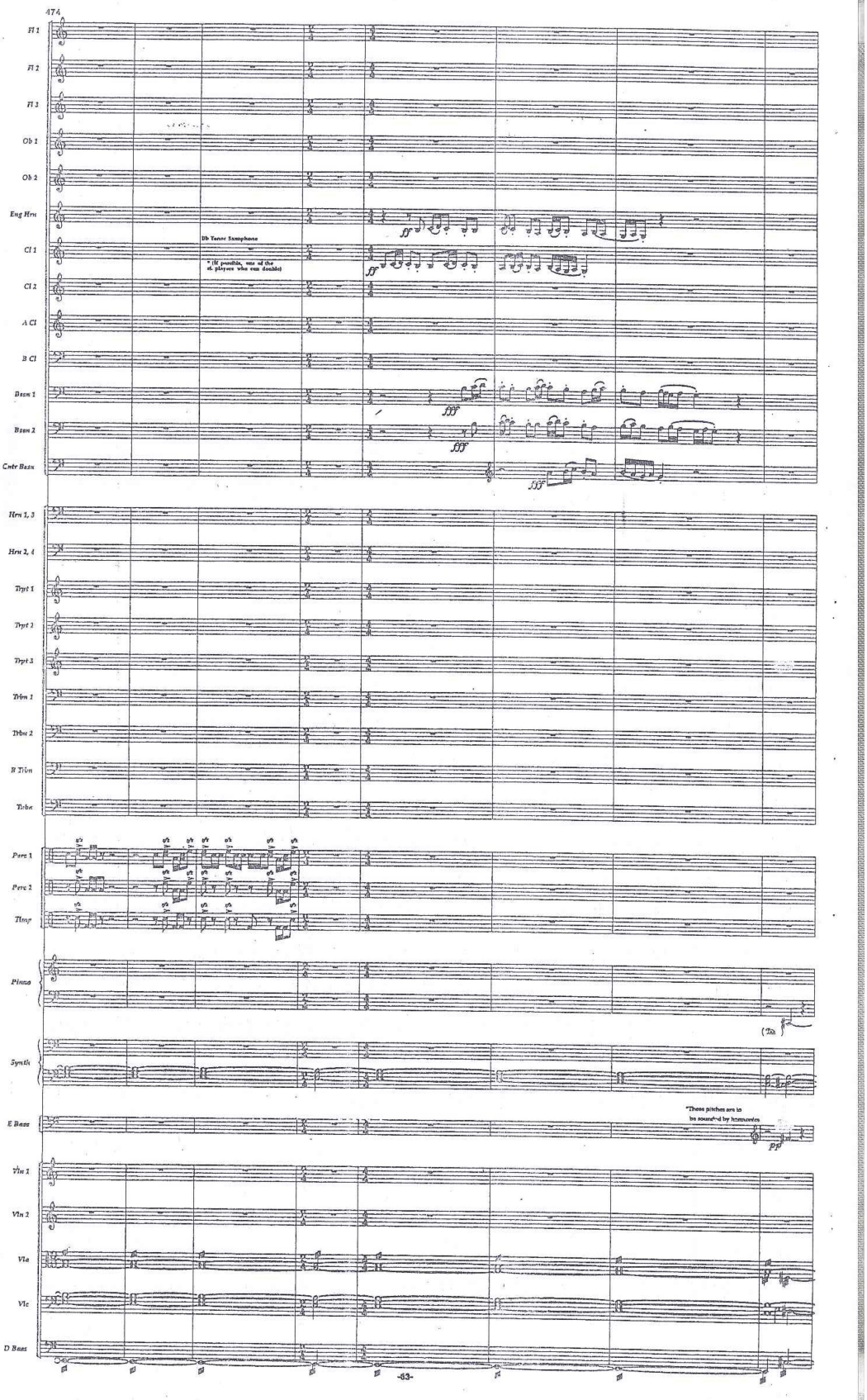

452
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
mf
-76-
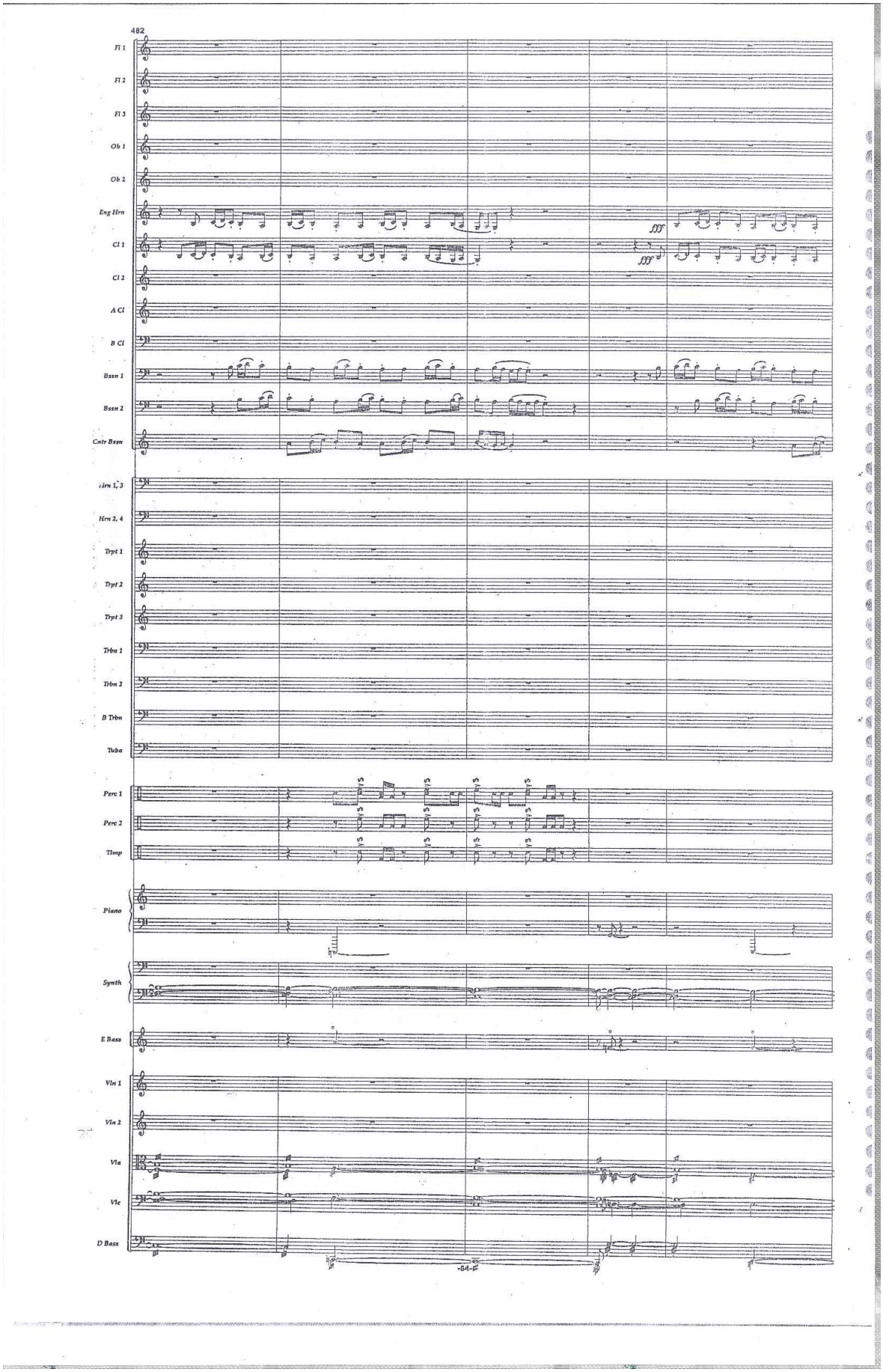

455
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-79-

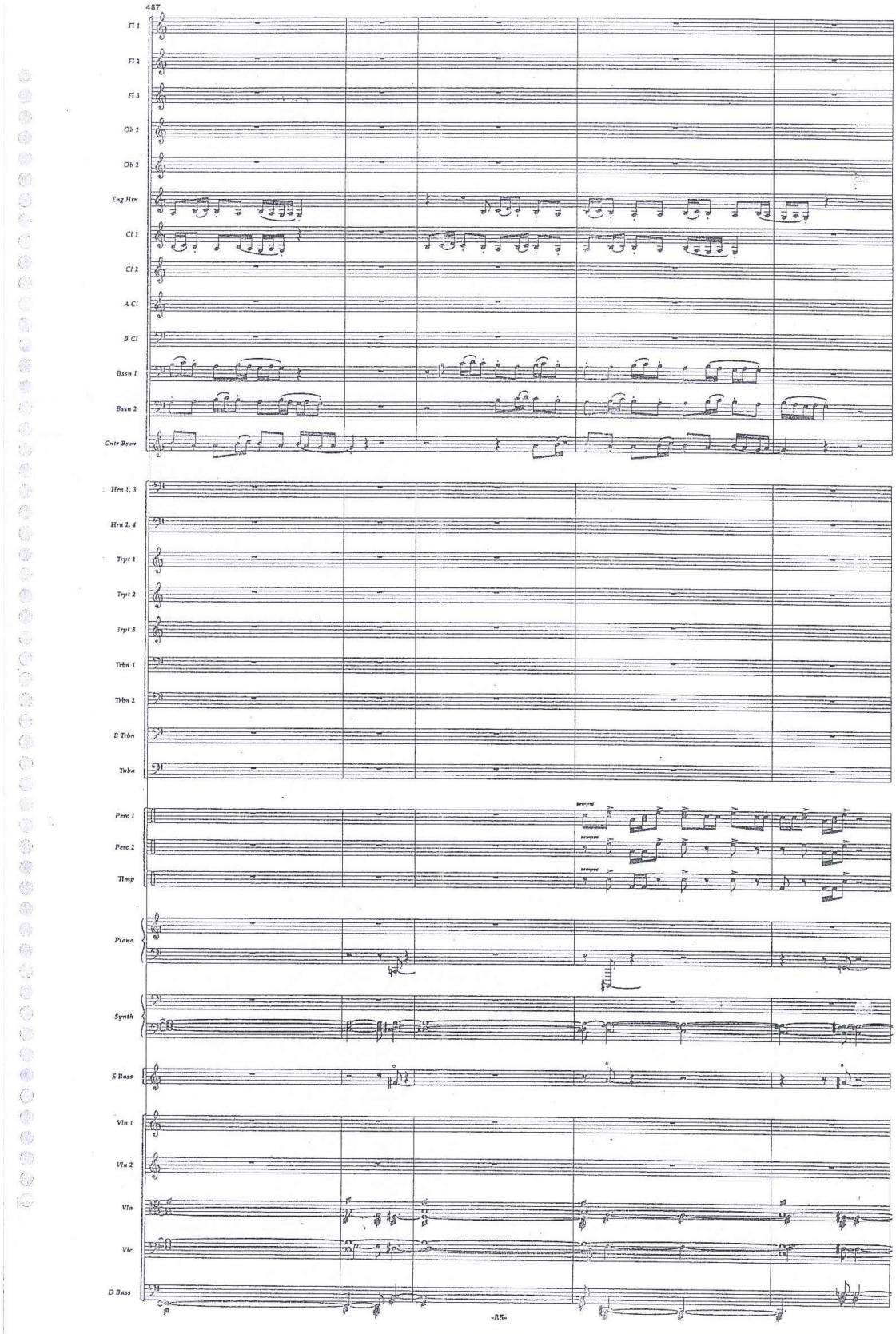

458
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp.
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
mp
p
-80-

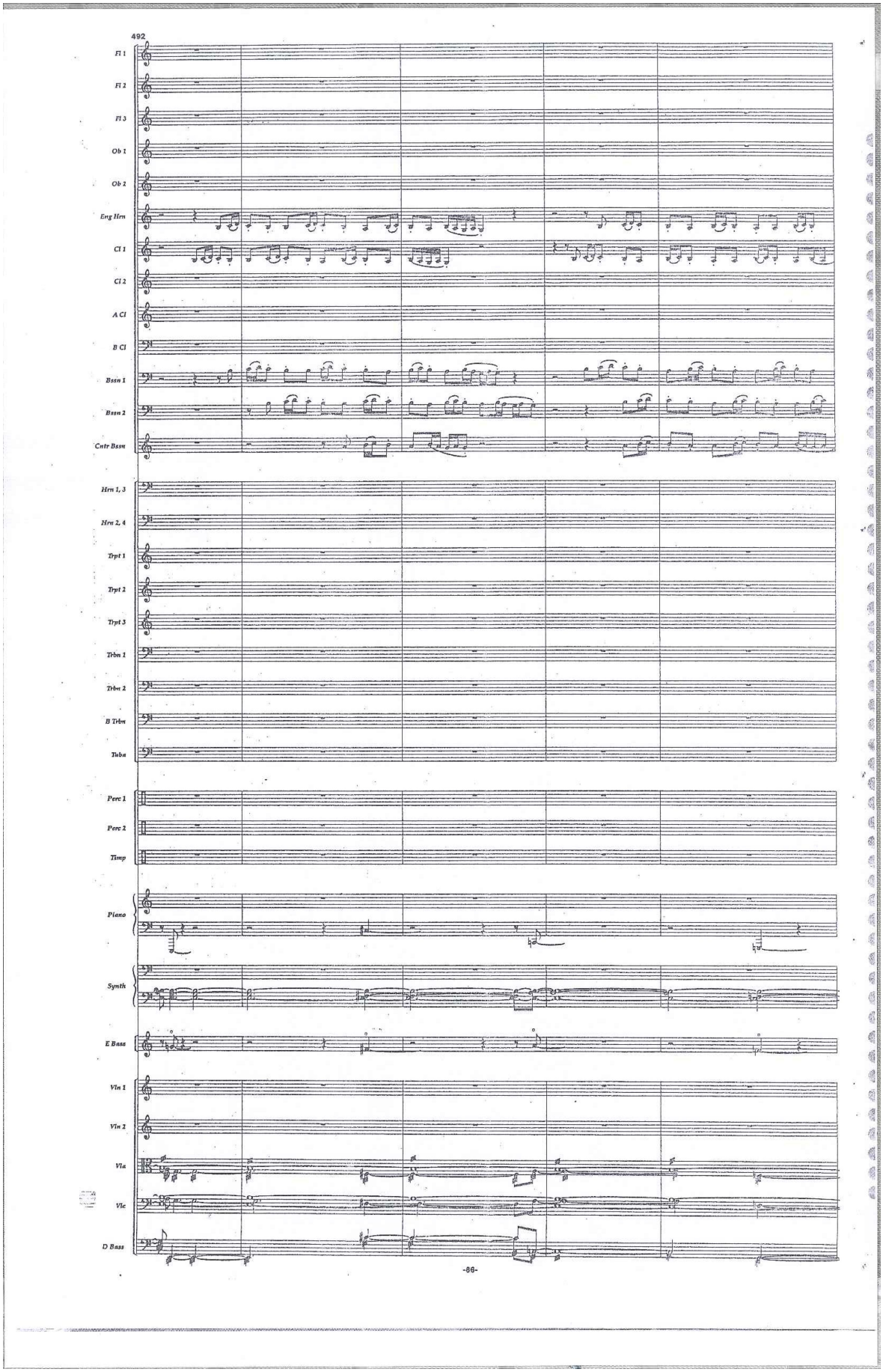

461
♩ = 63 (as before)
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
div.
pp
-81-

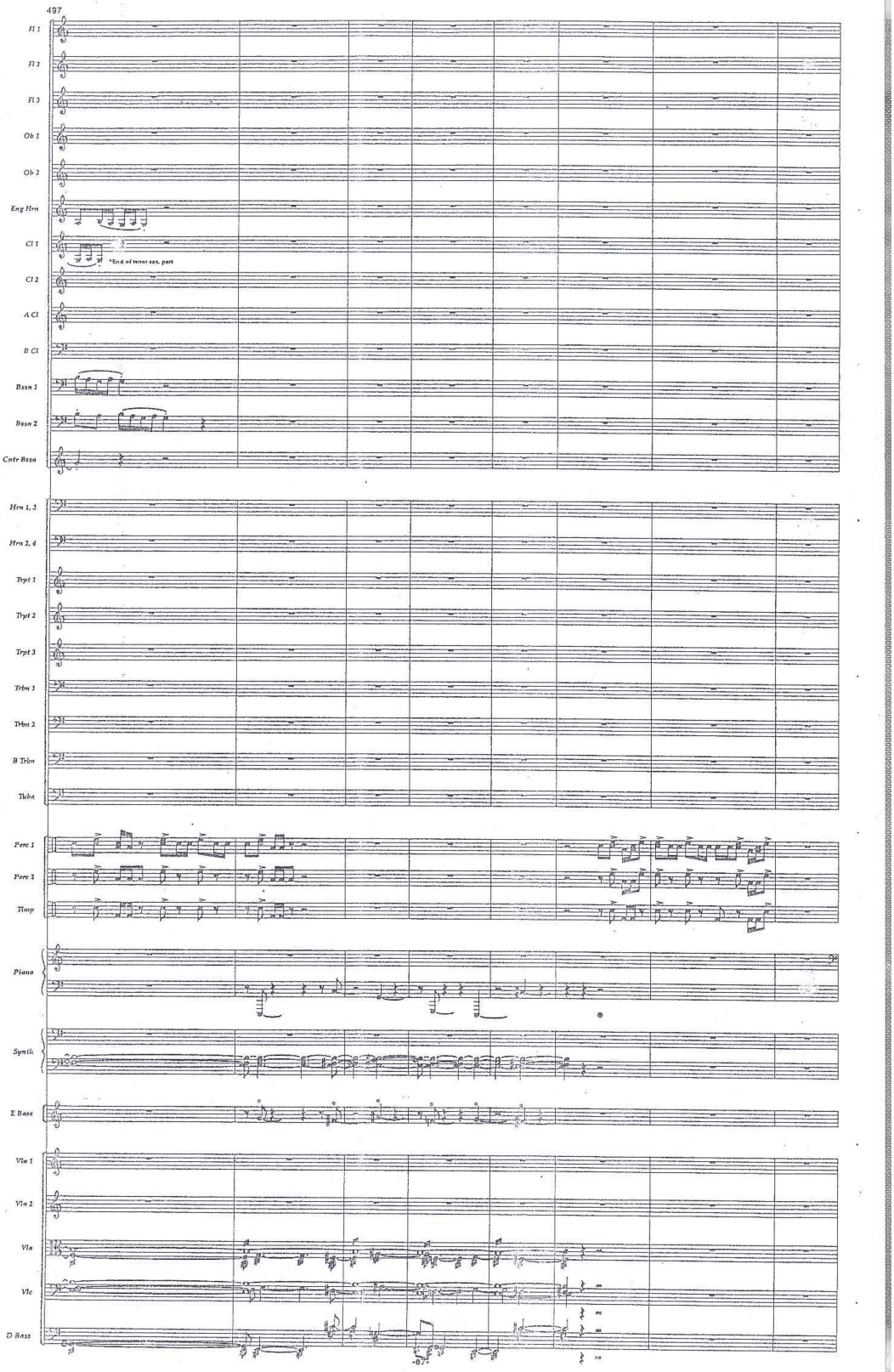

468
♩ = 92
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
All played w/ hands
mid-bongo
high-mid tom
mid tom
snare drum
w/ snares on
low tom
All played w/ hands
tuner drum
bass drum
mp
Piano
l.v.
Synth
E Bass
pp
Vln 1
Vln 2
Vla
div. 2
Vlc
div. 3
con sord.
pp
D Bass
senza sord.
div.
pp
-82-

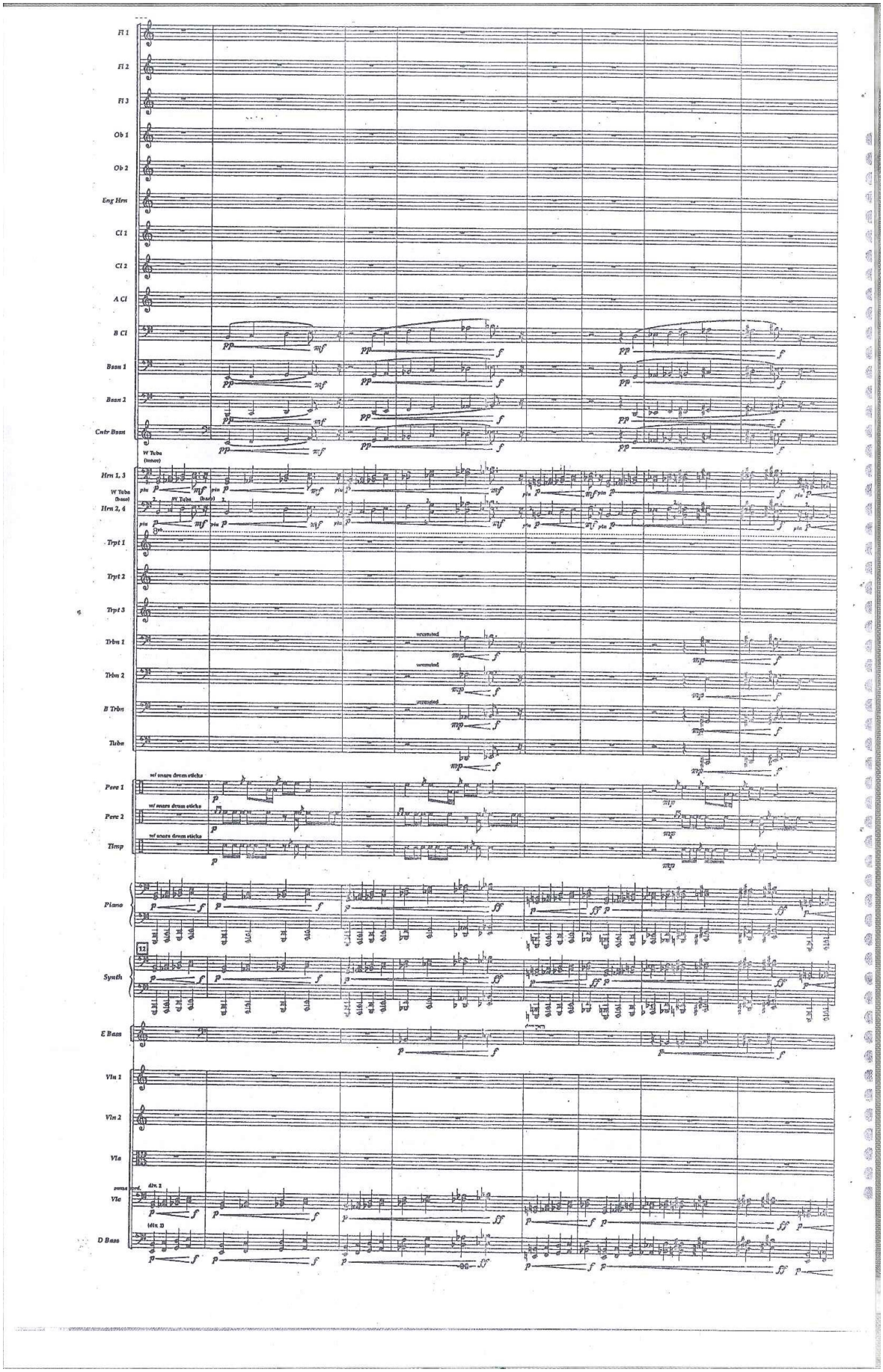

474
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Pnno
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
Eb Tenor Saxophone
* (If possible, one of the
sl. players who can double)
*These pitches are to
be sounded by harmonics
-63-

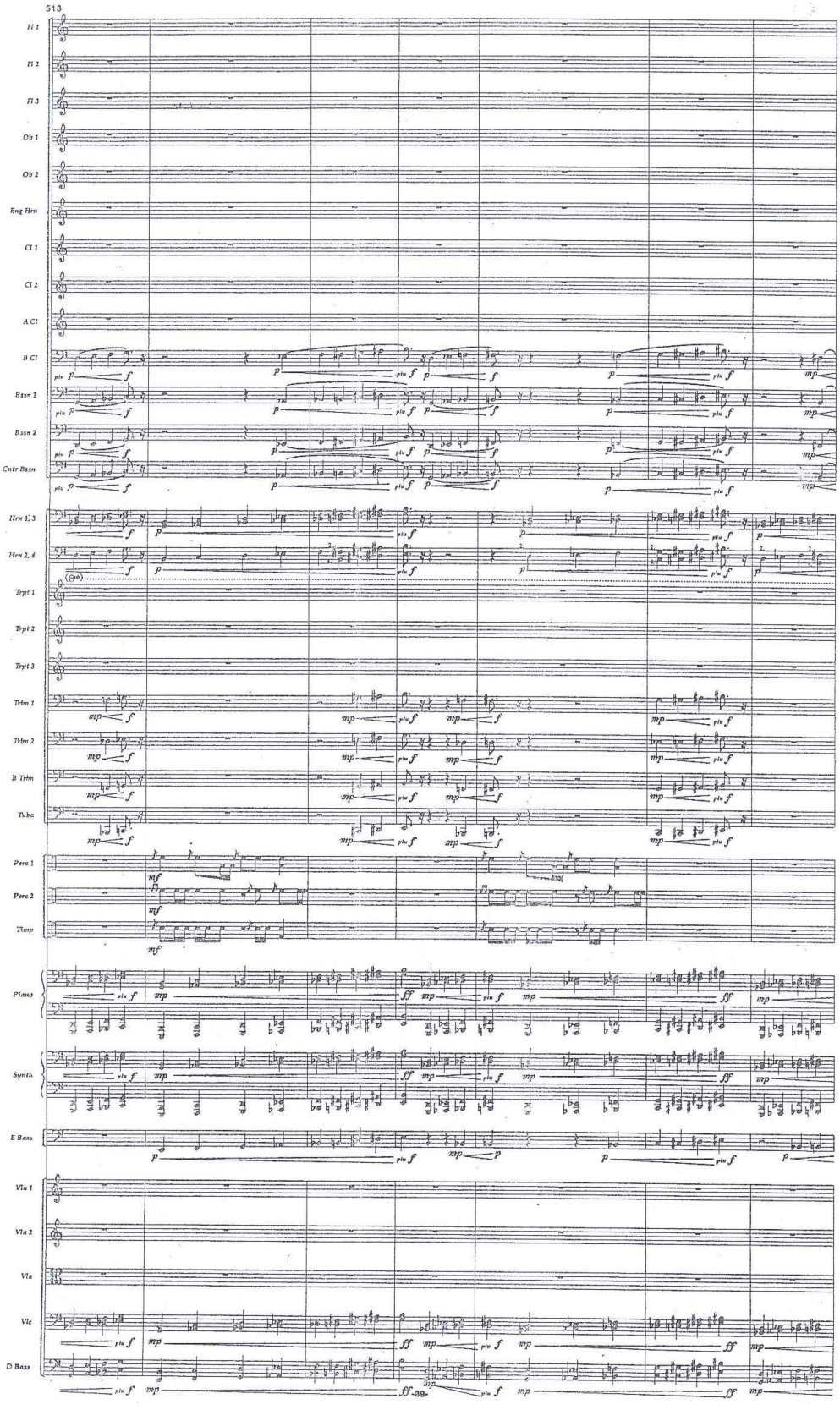

482
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

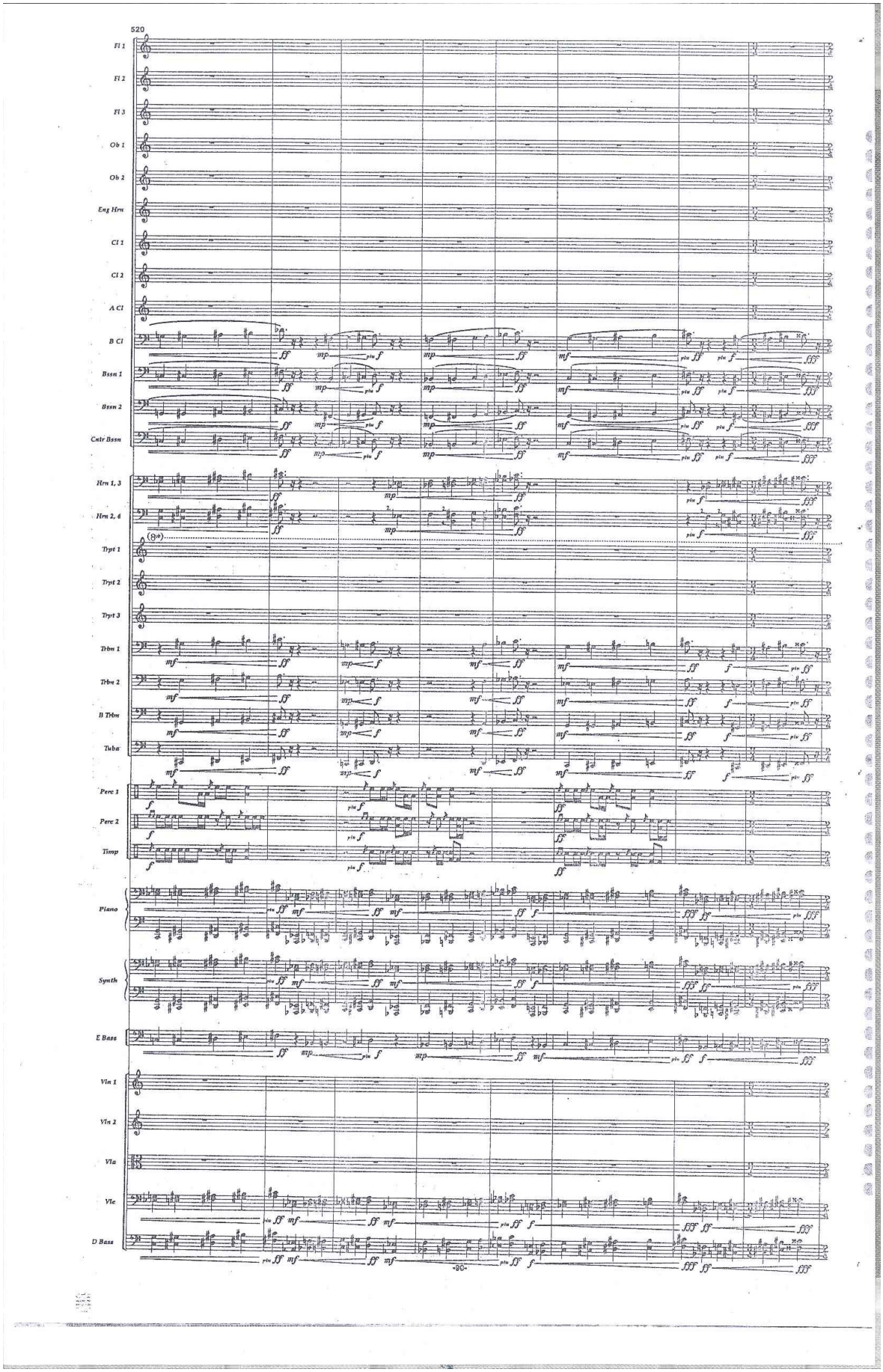

487
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-85-

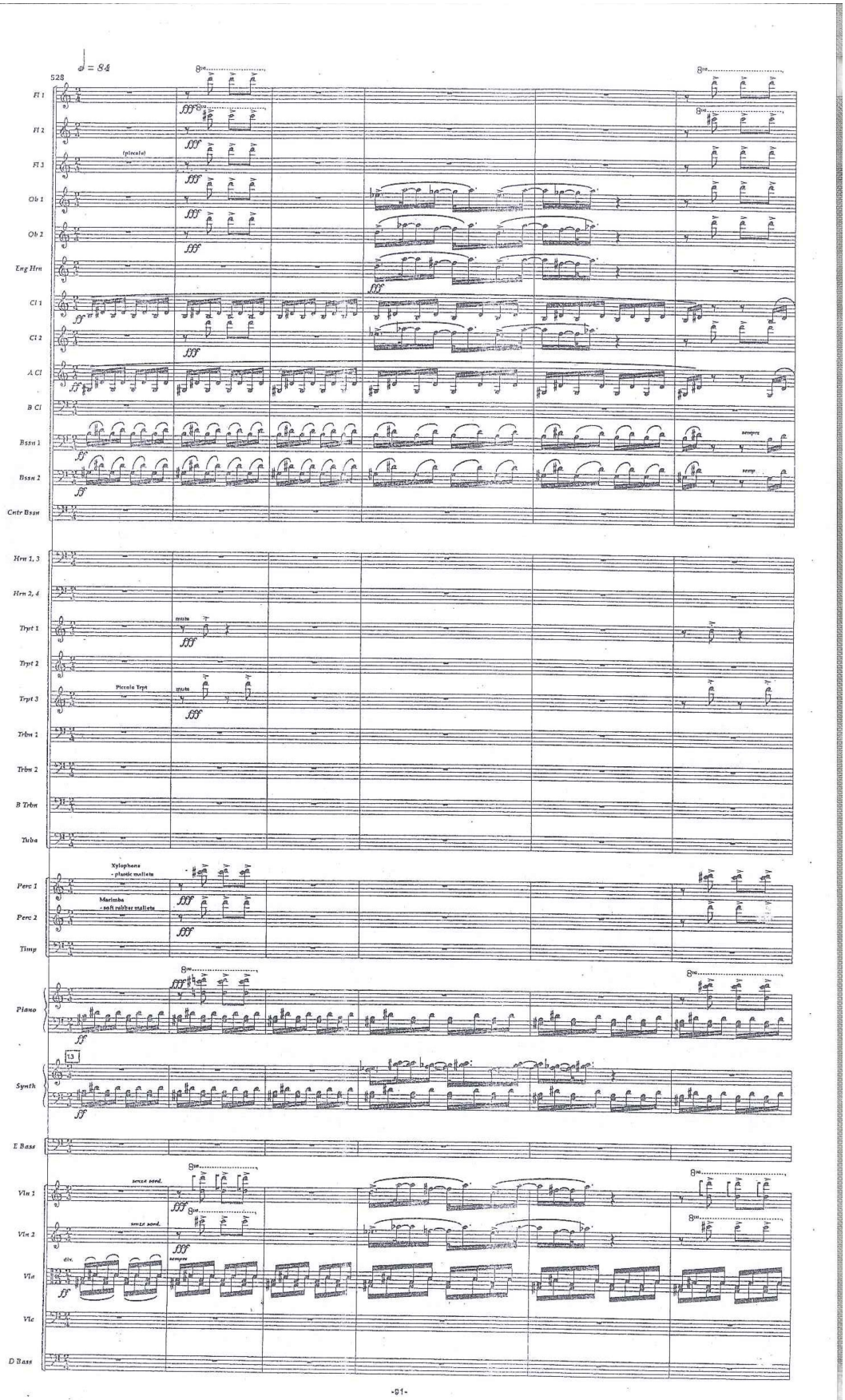

492
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-86-

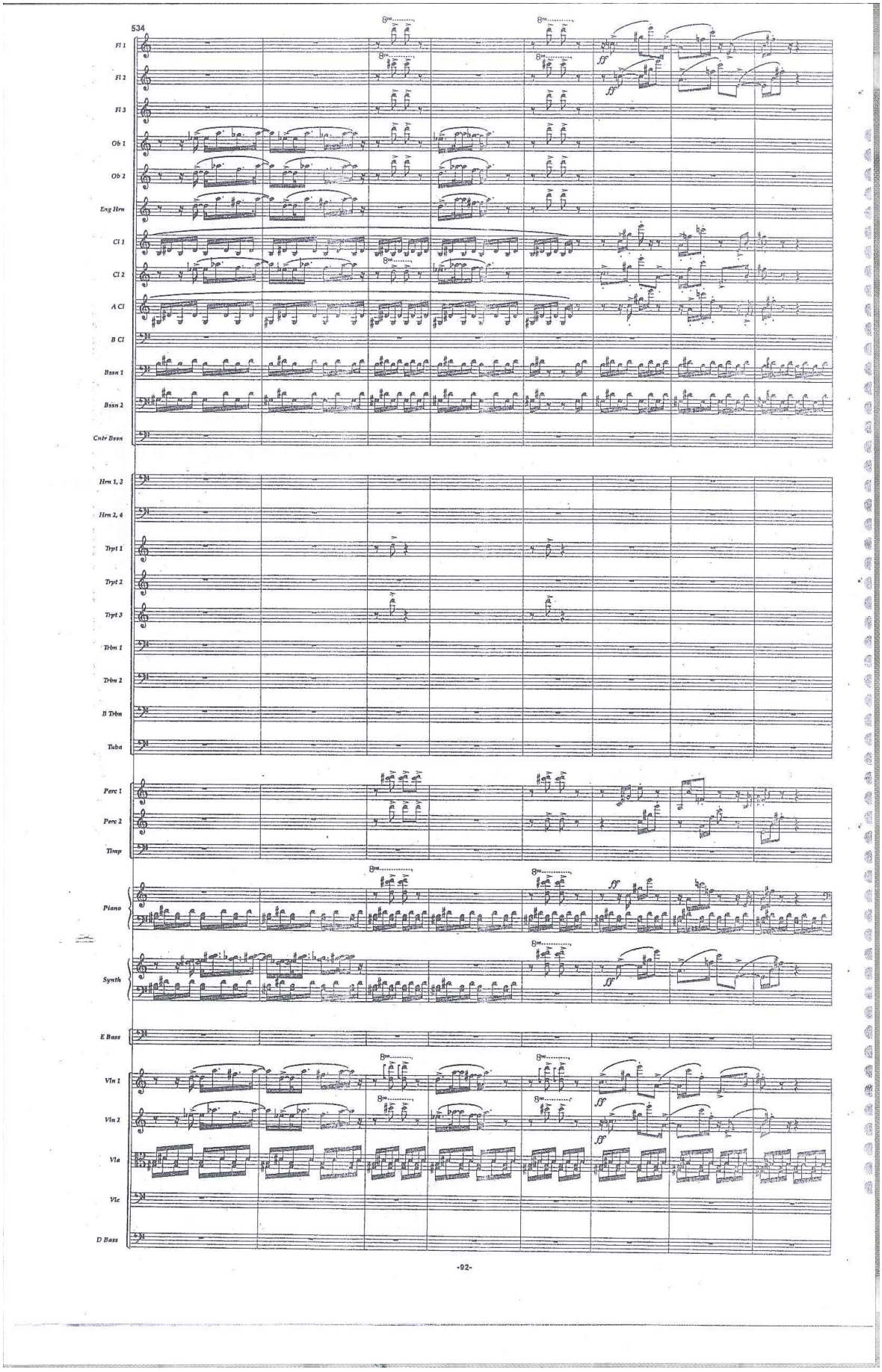

497
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
*End of tenor sax. part
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
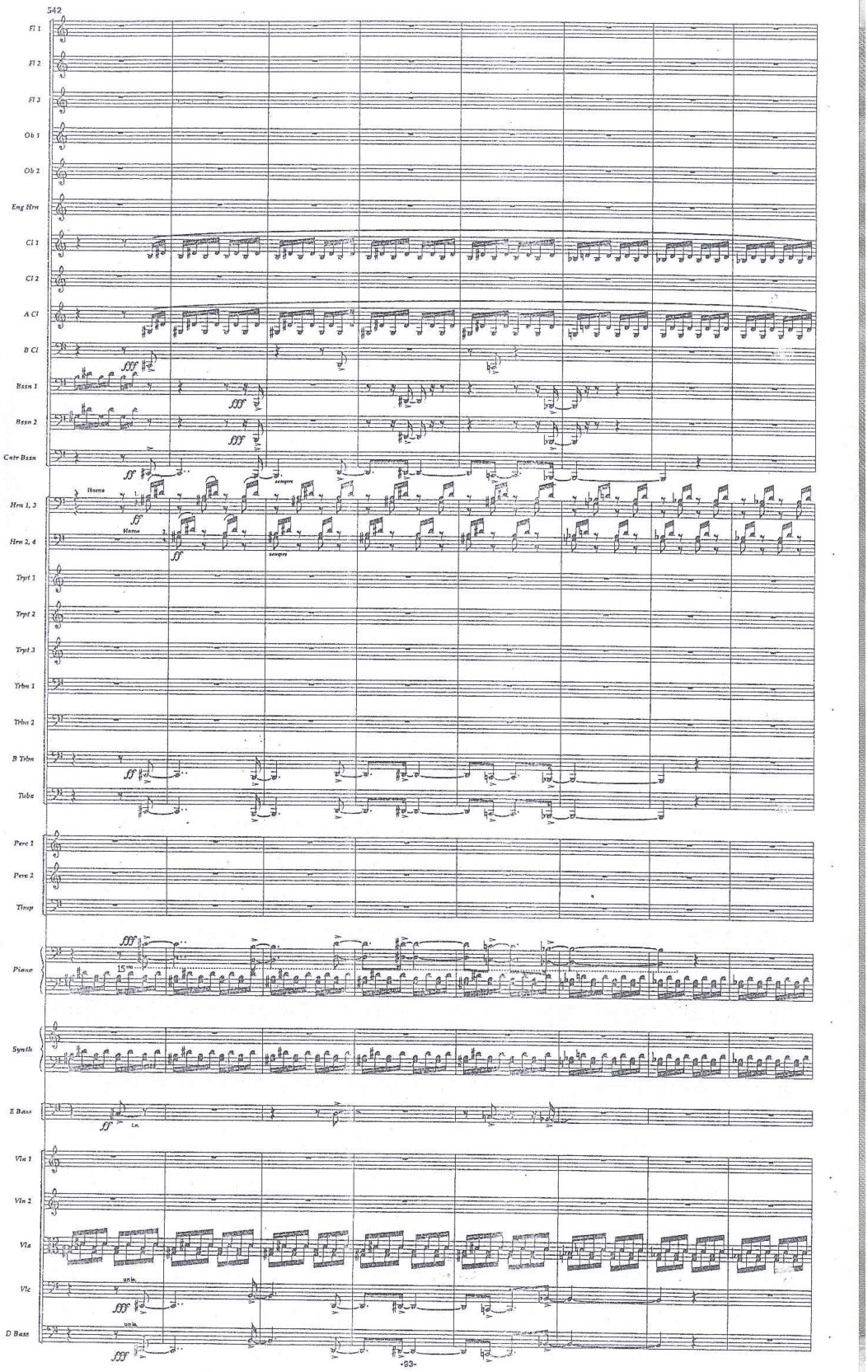

Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
W Tuba (treble)
Hrn 1, 3
W Tuba (bass)
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
w/ snare drum sticks
Piano
12
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
div.
D Bass

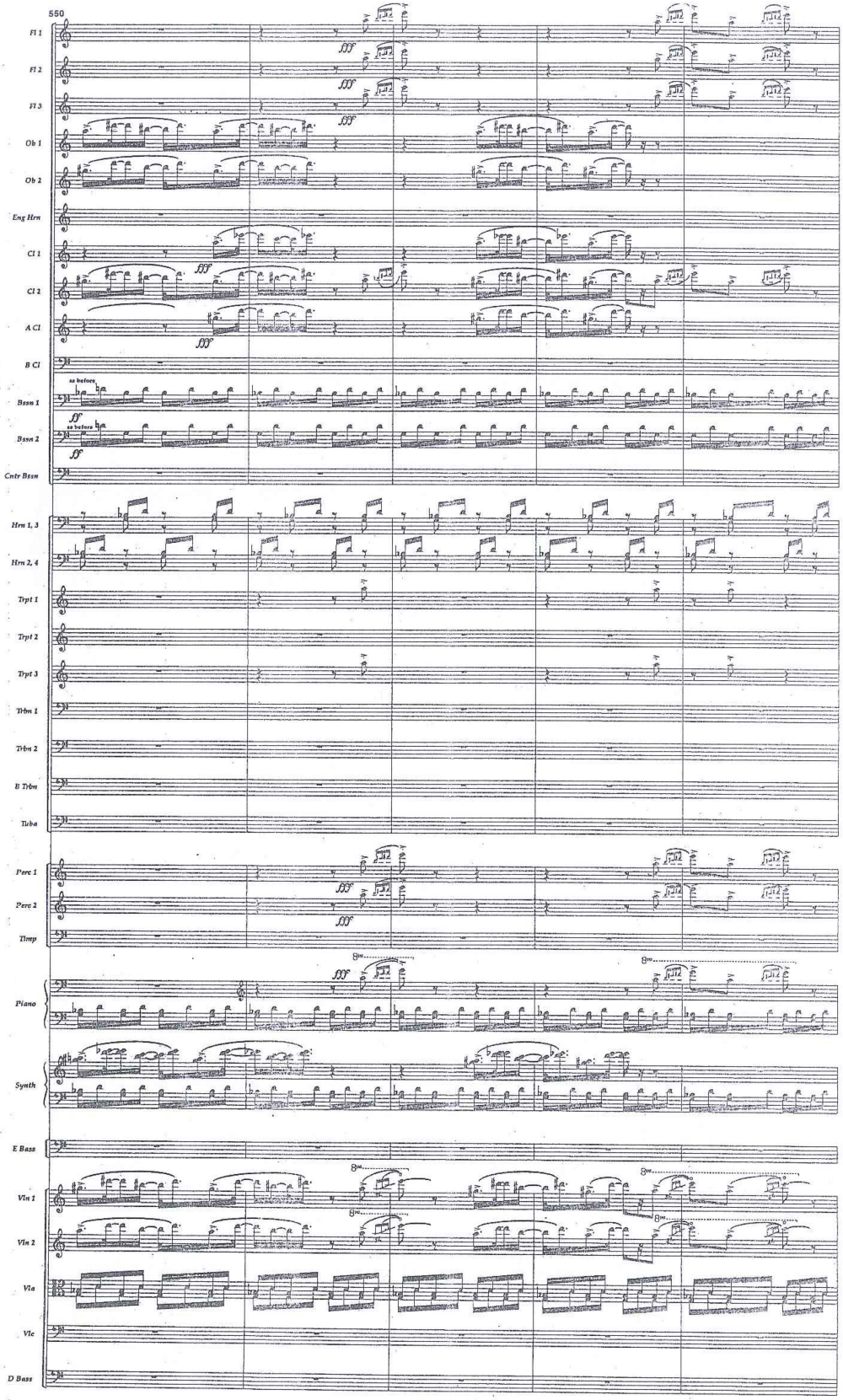

513
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-39-
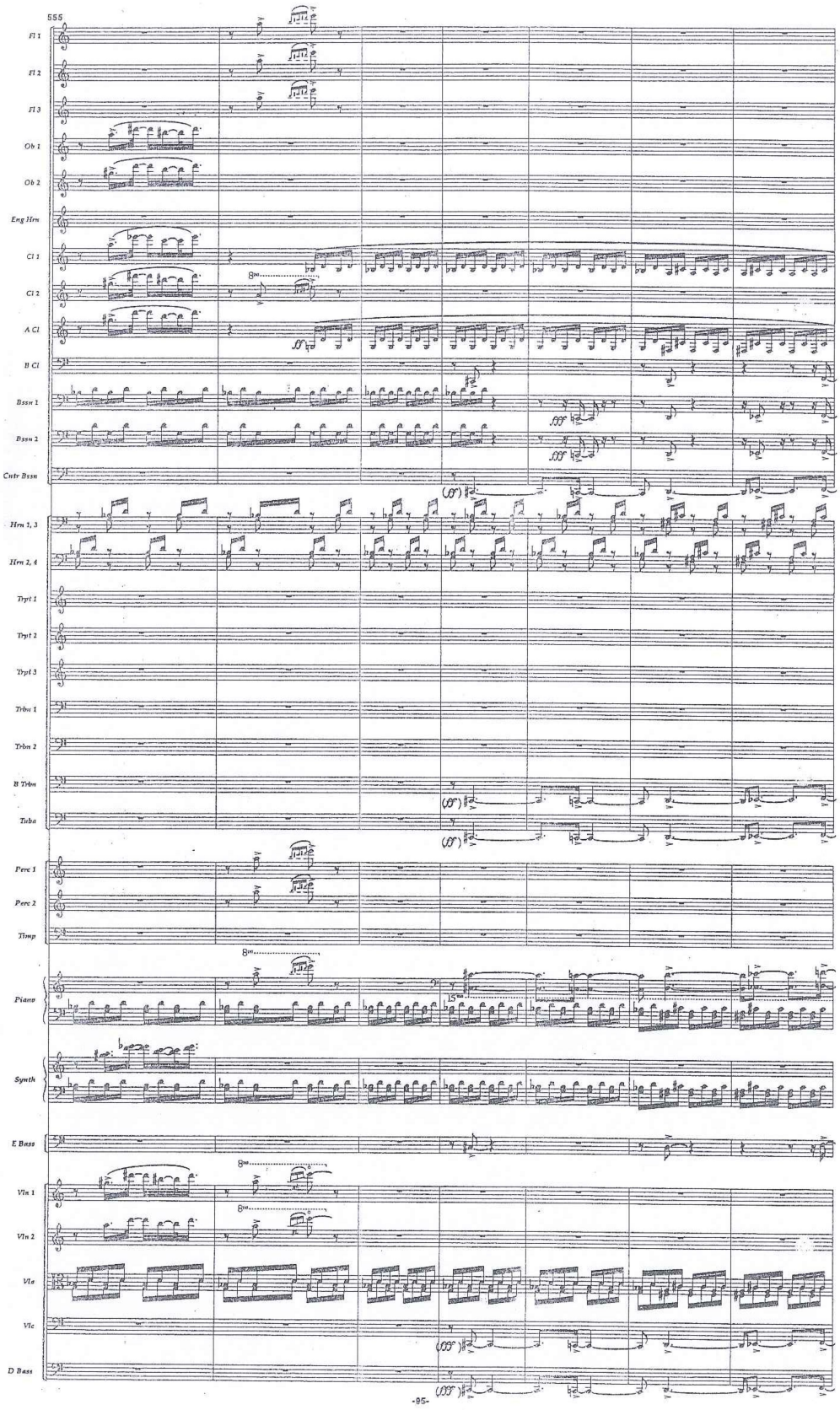

520
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

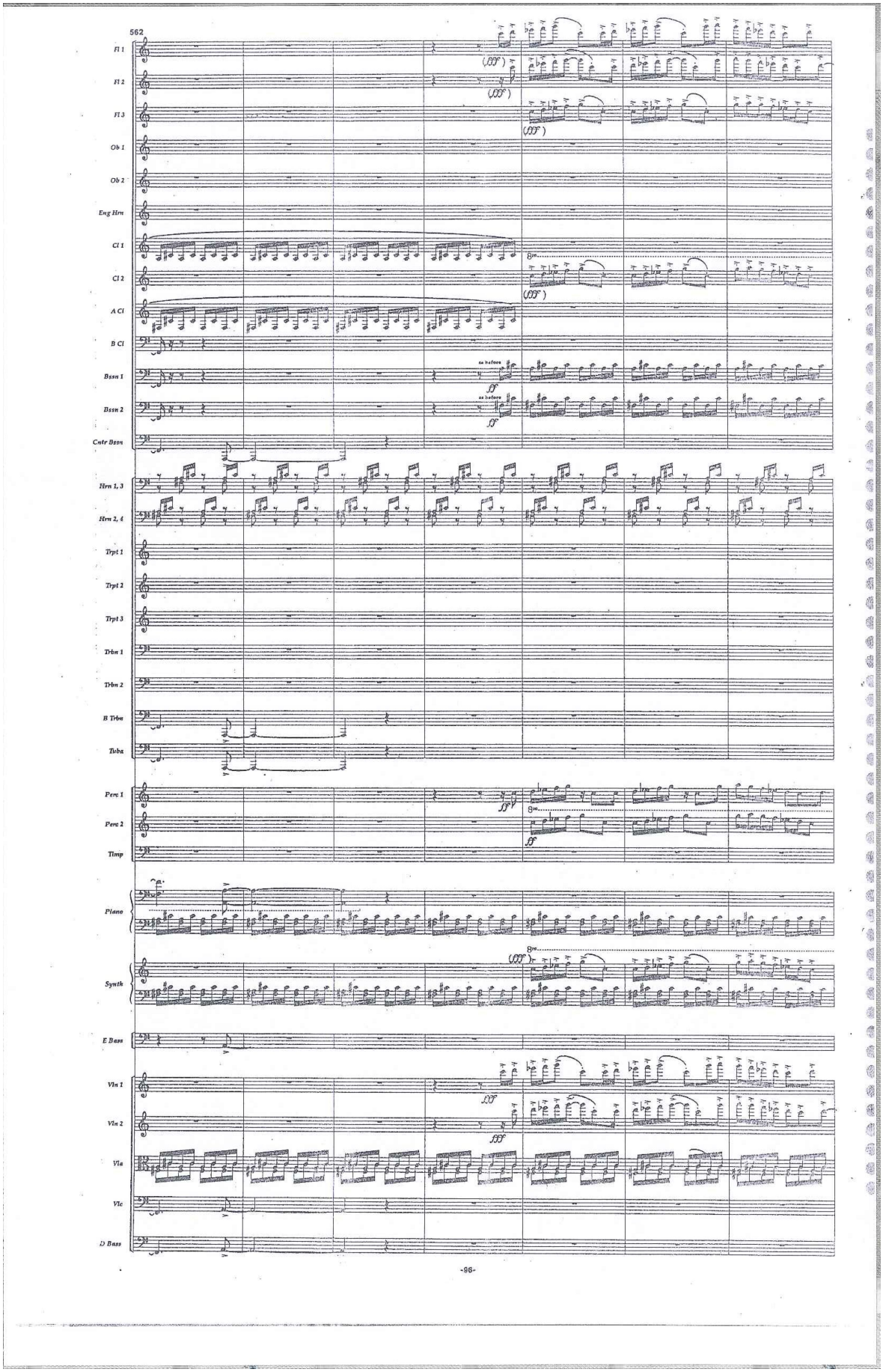

♩ = 84
528
Fl 1
Fl 2
(piccolo)
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Piccolo Tpt
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Xylophone
- plastic mallets
Perc 1
Marimba
- soft rubber mallets
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
senza sord.
Vln 1
Vln 2
div.
Vla
Vlc
D Bass
-81-

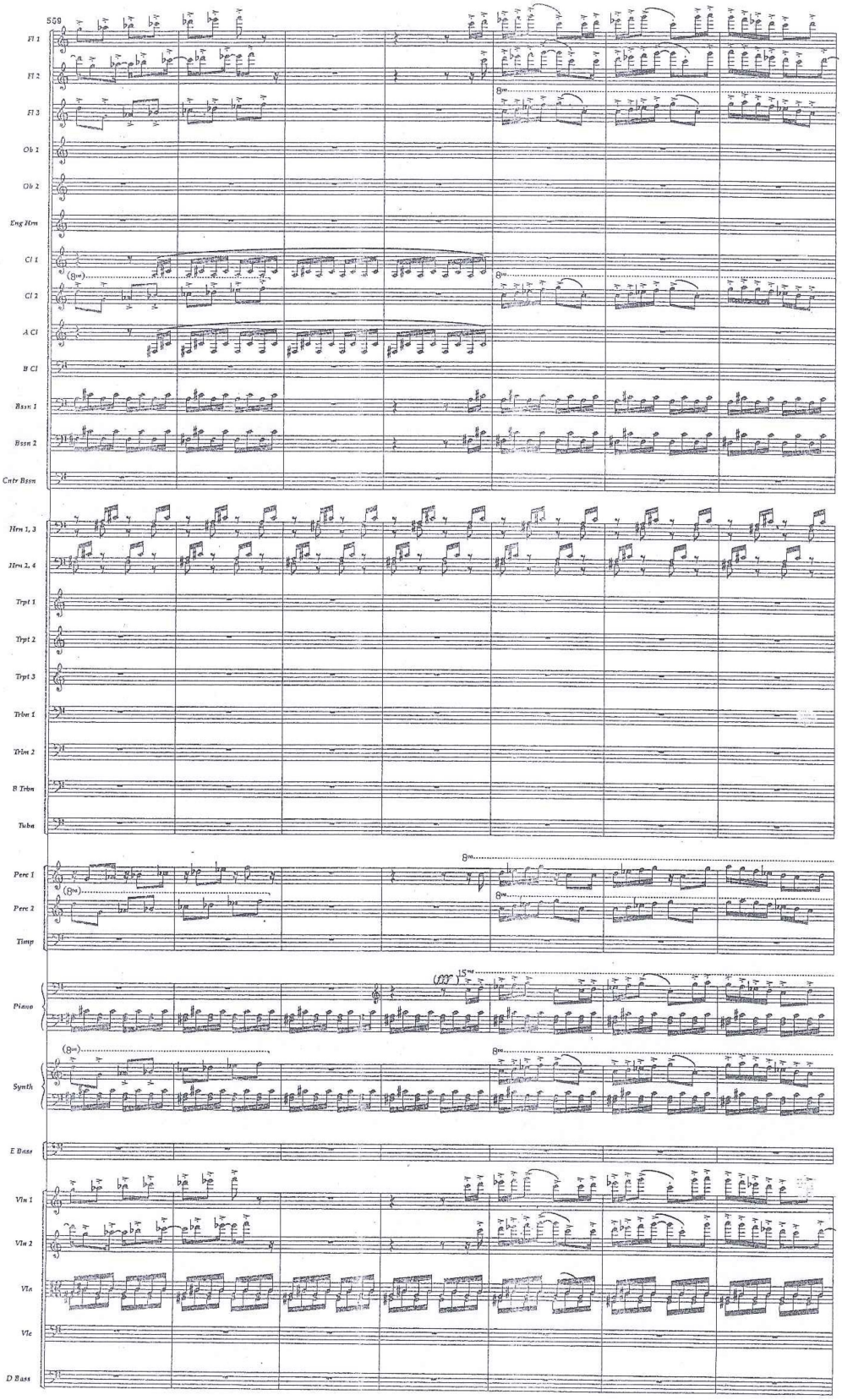

534
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
8va
ff
-92-

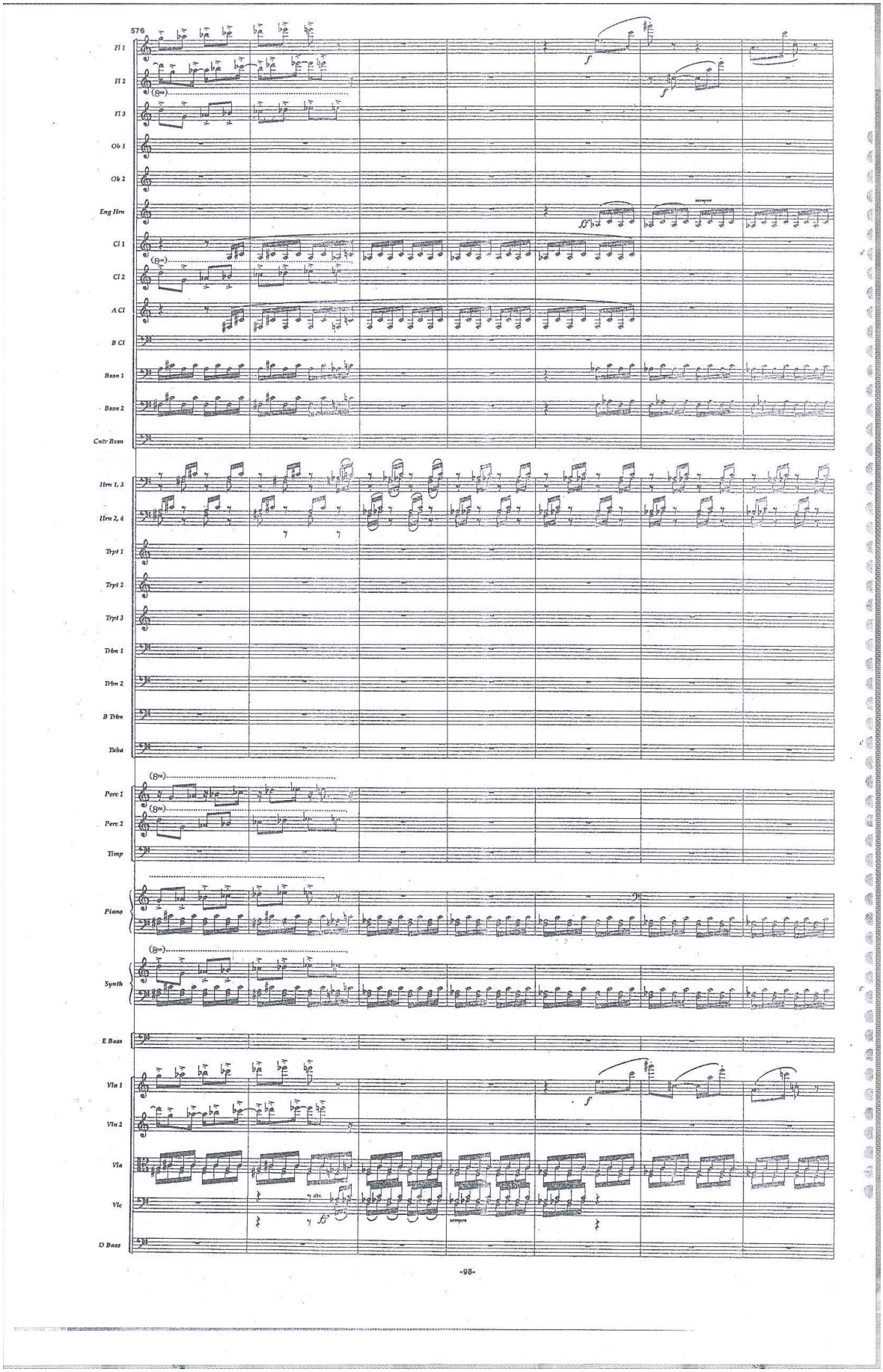

542
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-83-

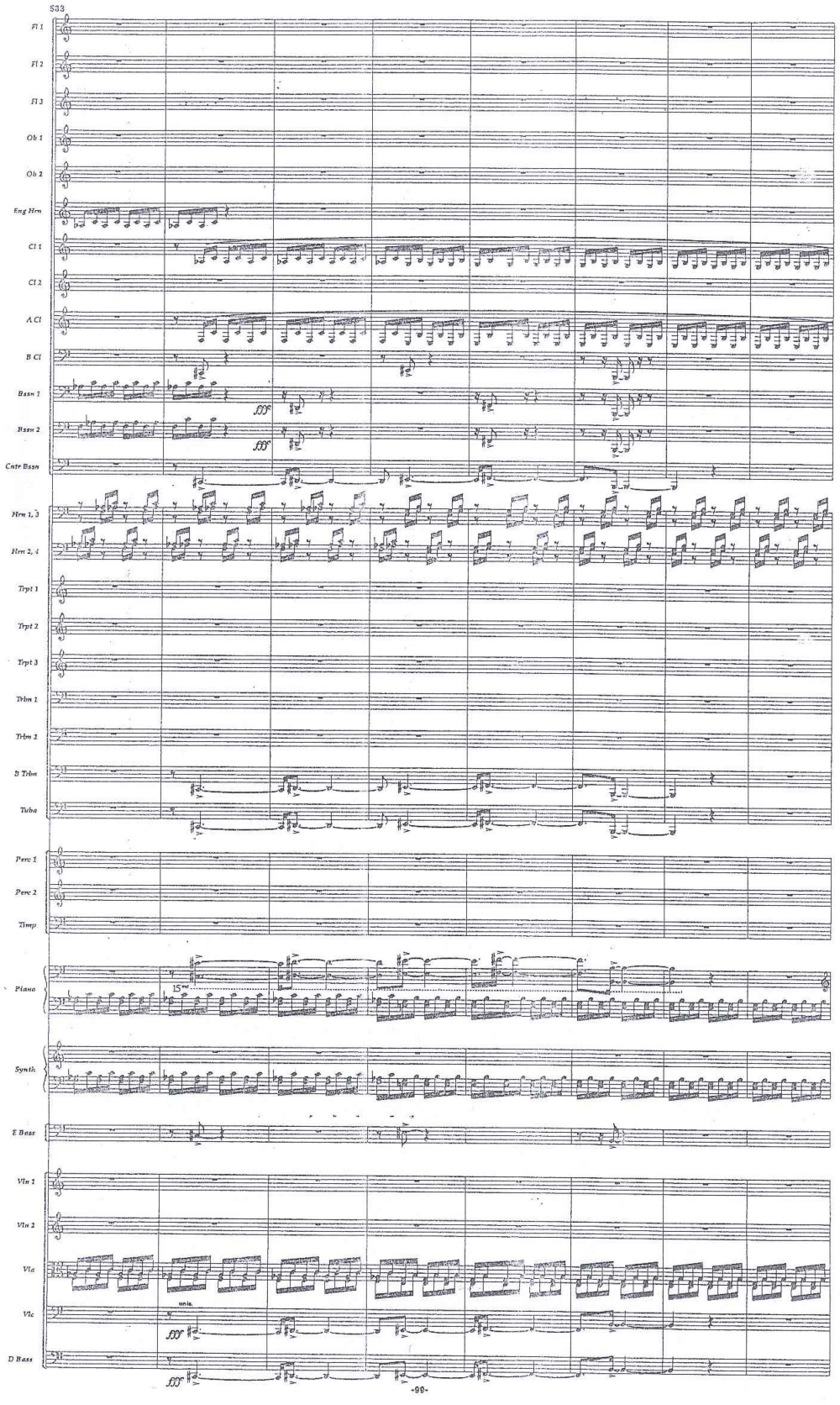

550
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
as before
as before
-94-
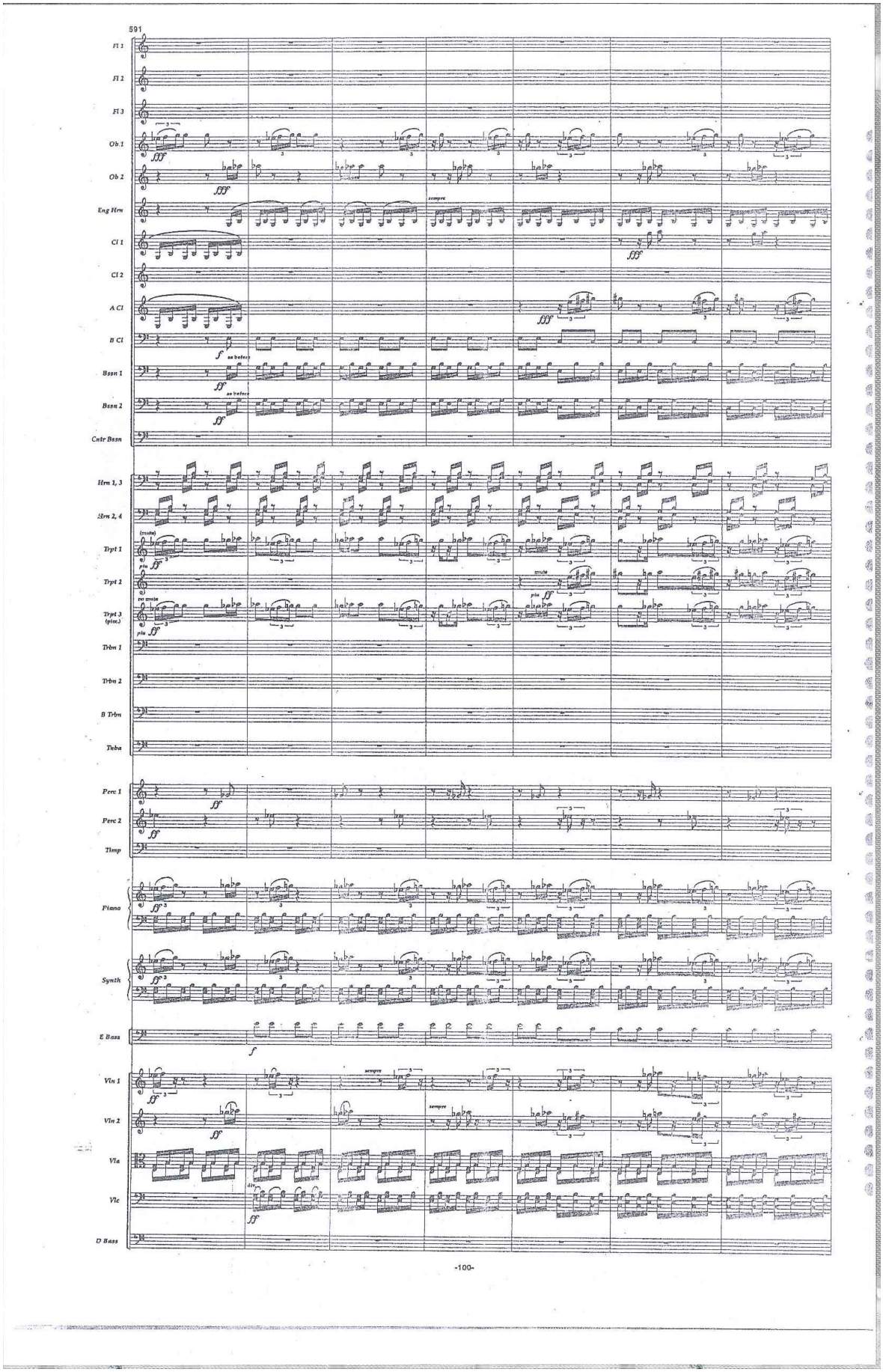

555
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-85-

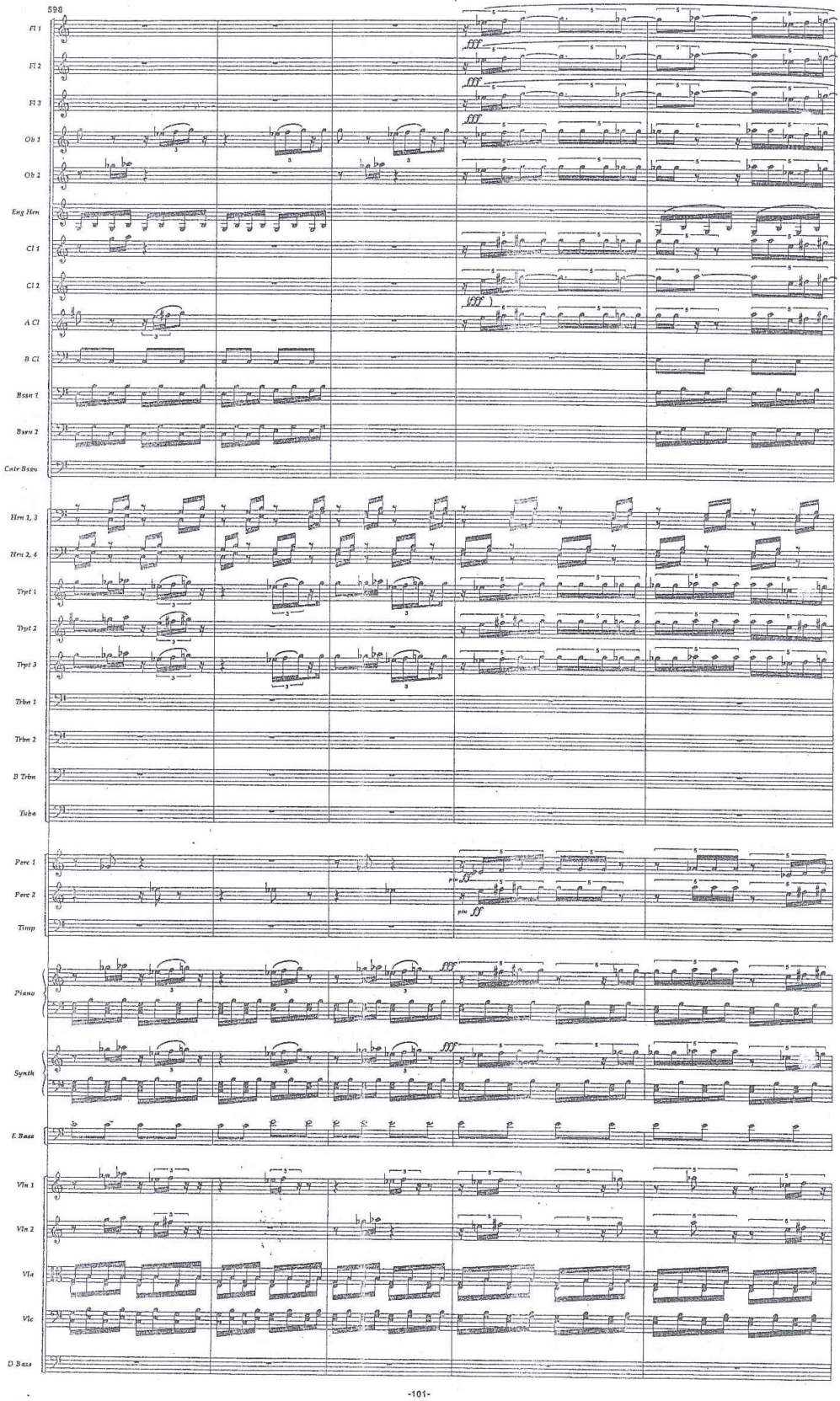

562
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(fff)
8va
as before
ff
fff
-96-

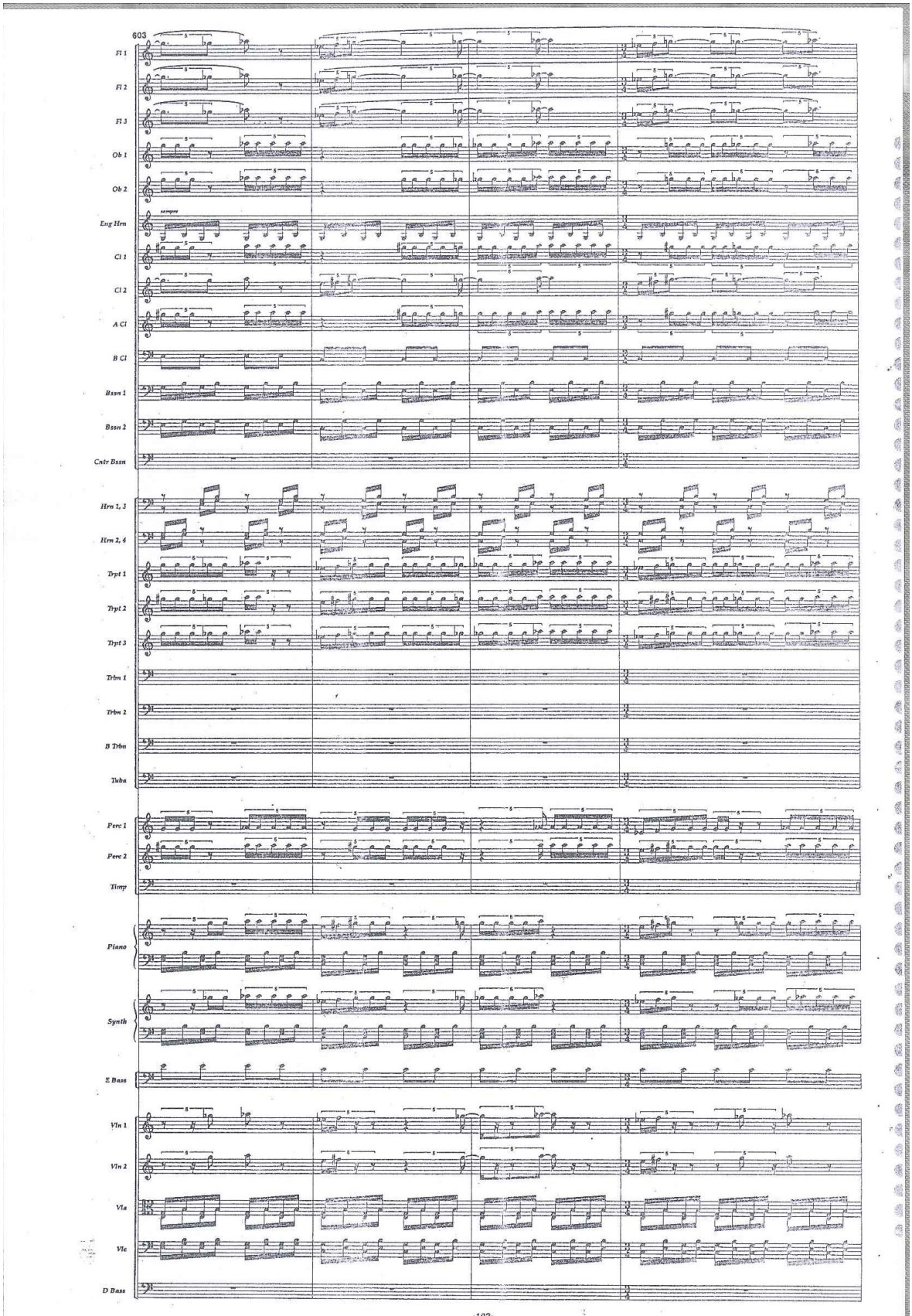

509
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

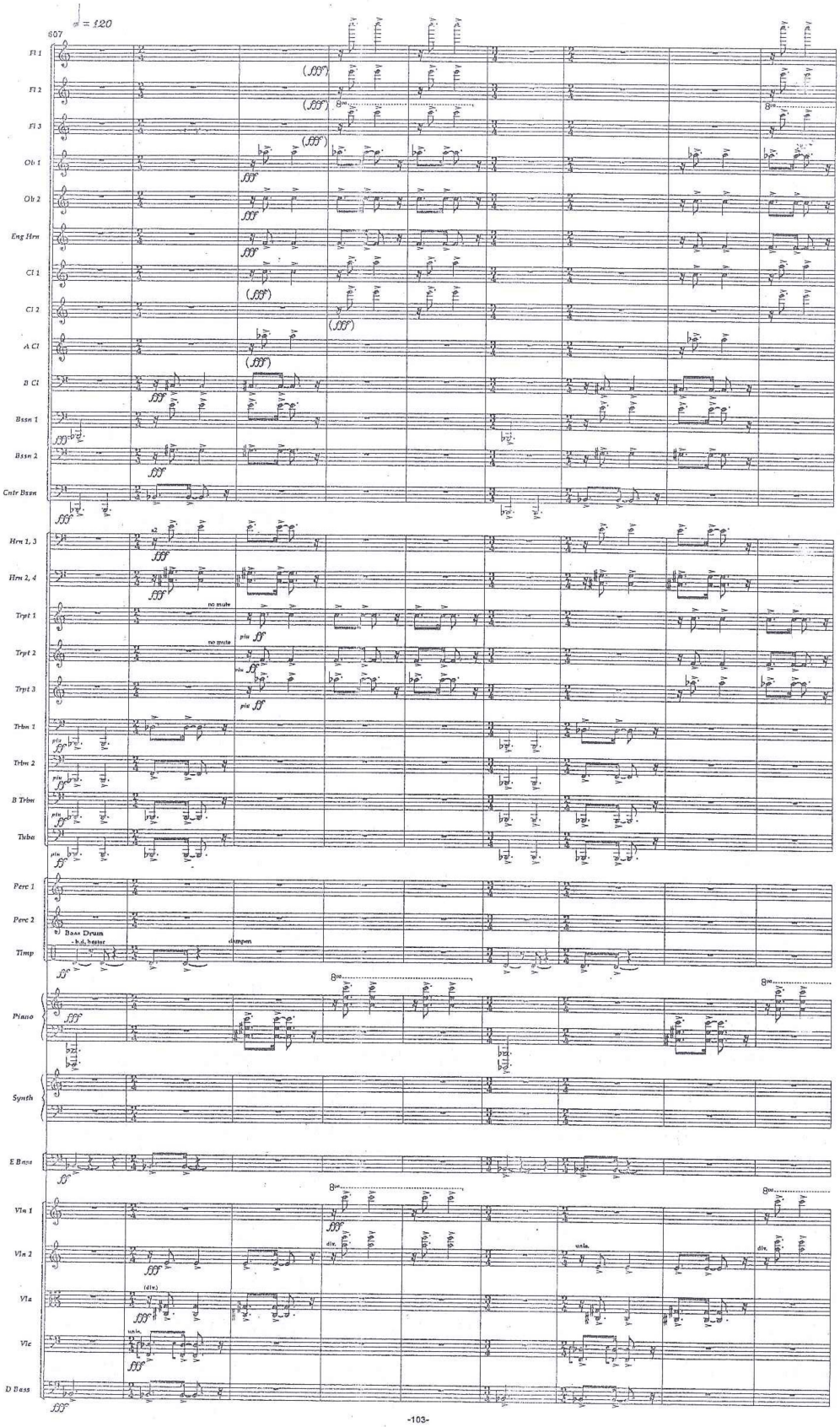

576
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(8va)
sempre
div.
-98-

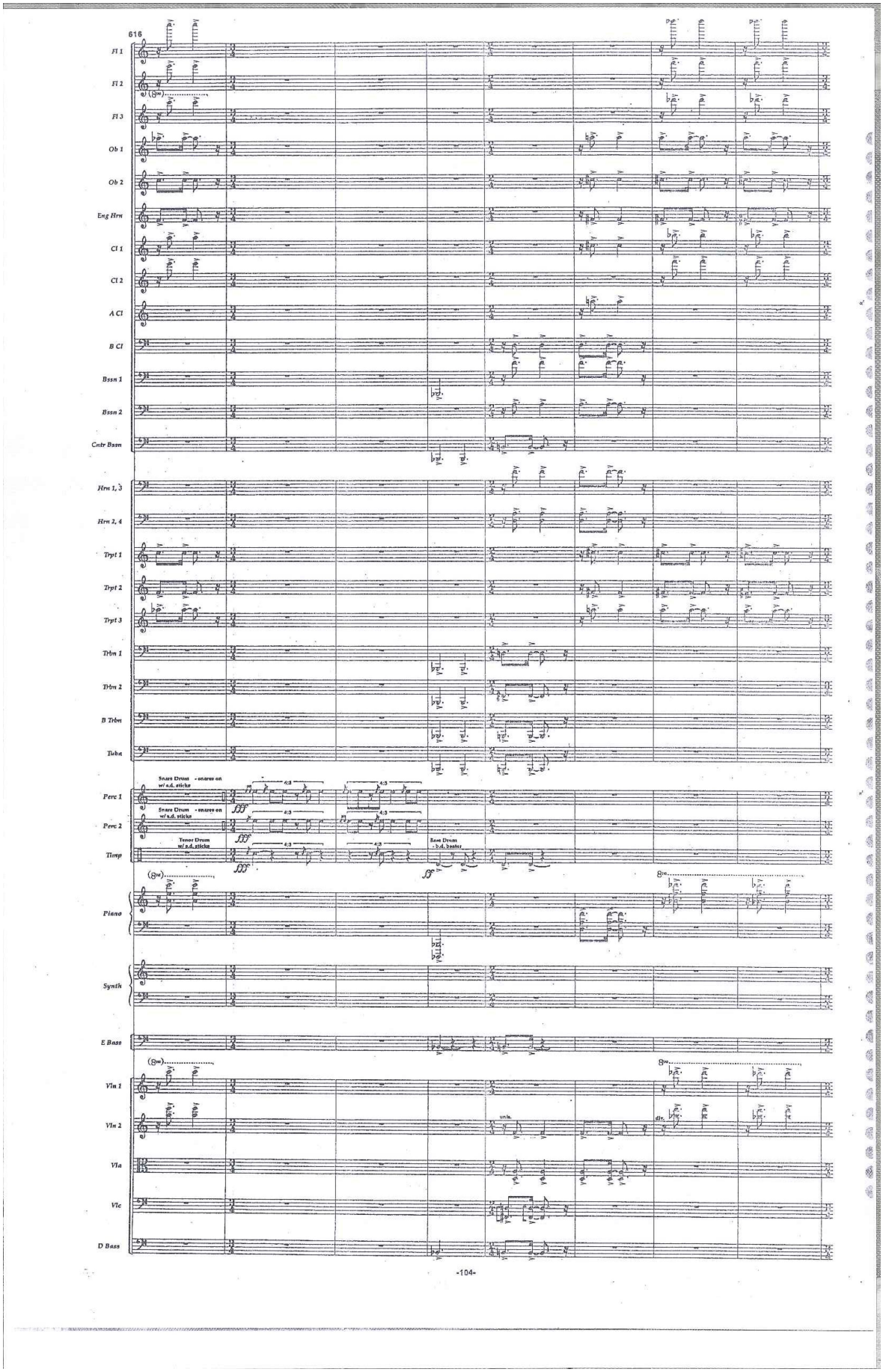

533
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
15ma
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
unis.
fff
-98-

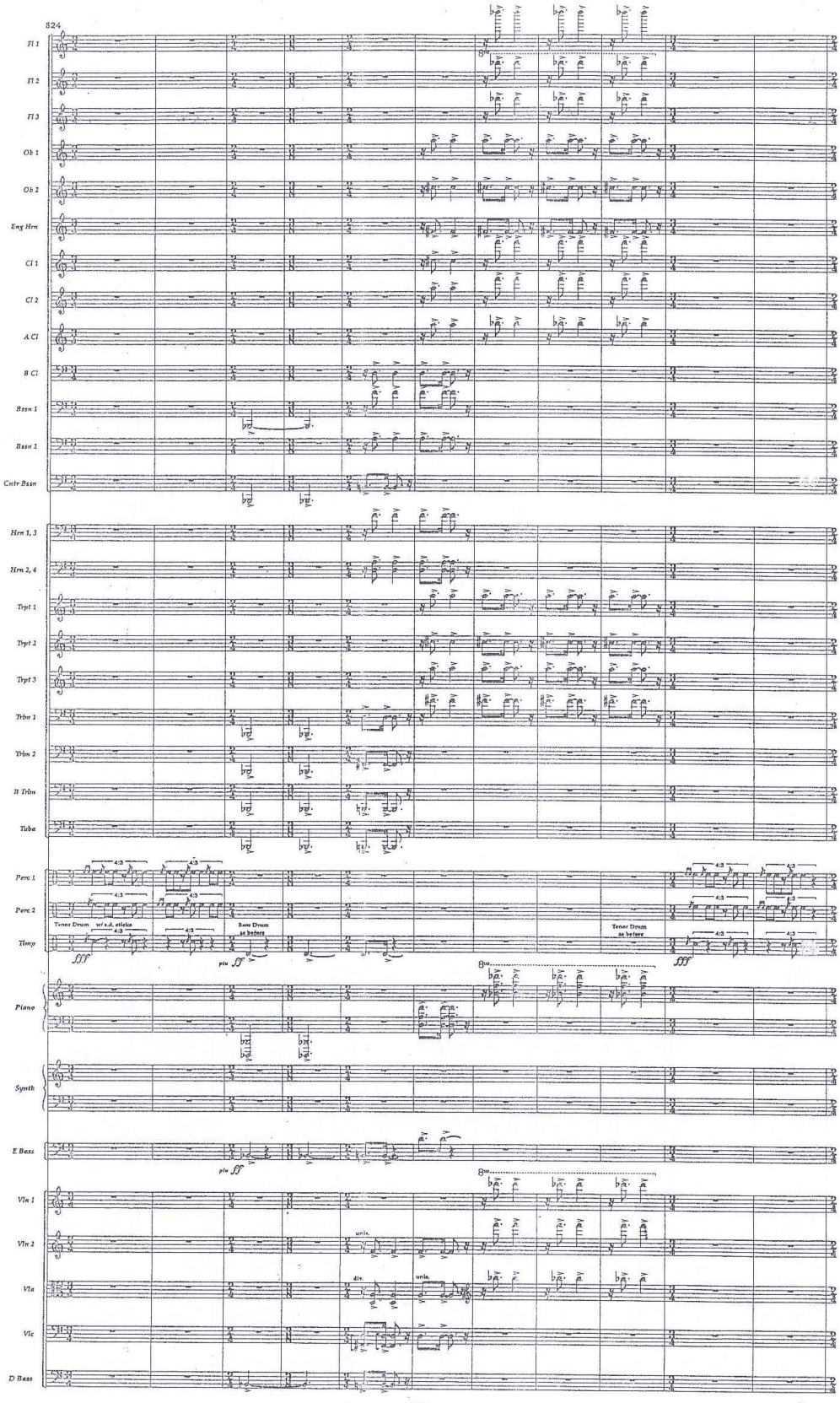

591
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3 (picc.)
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
(mute)
no mute
-100-

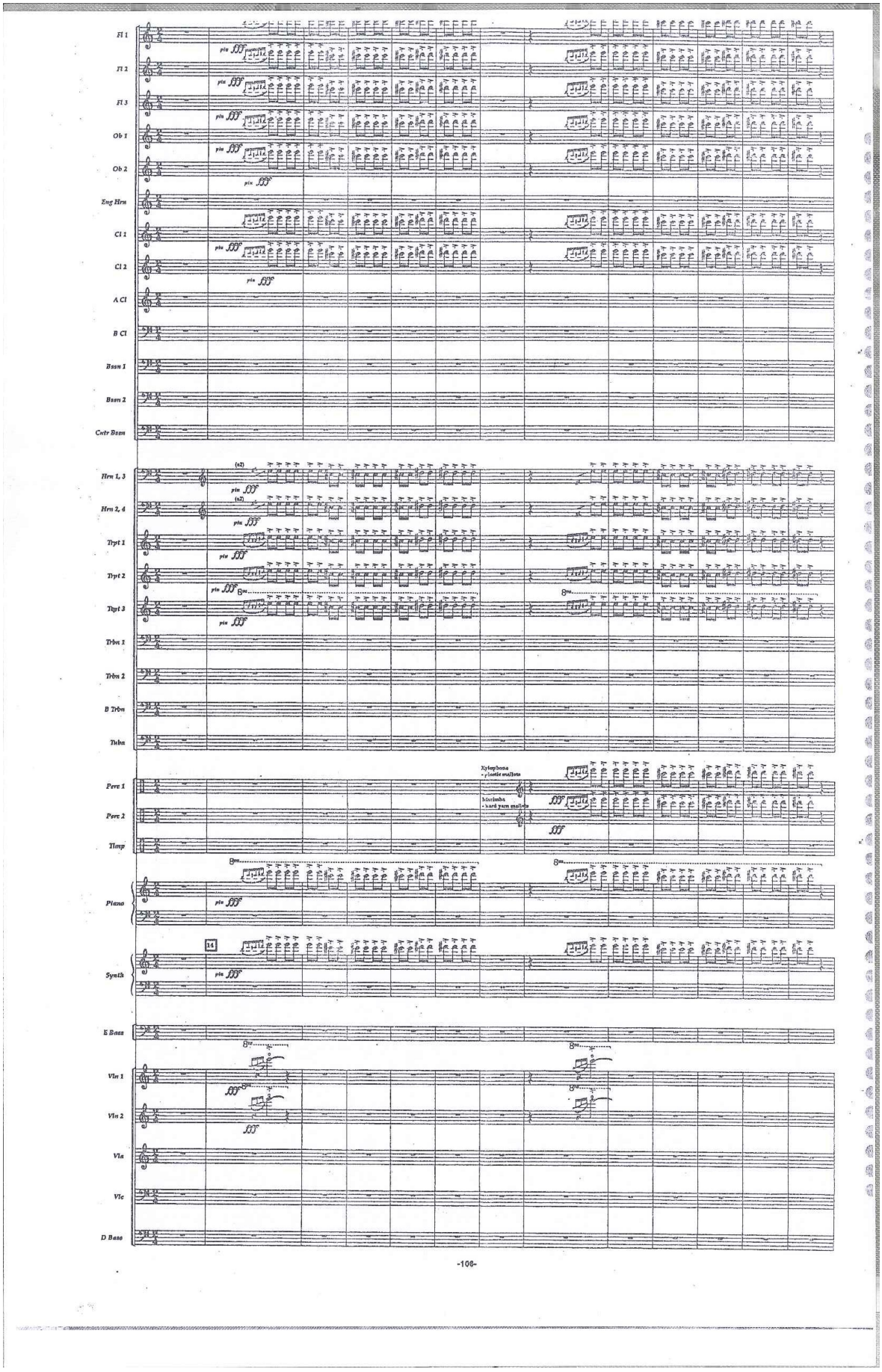

590
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
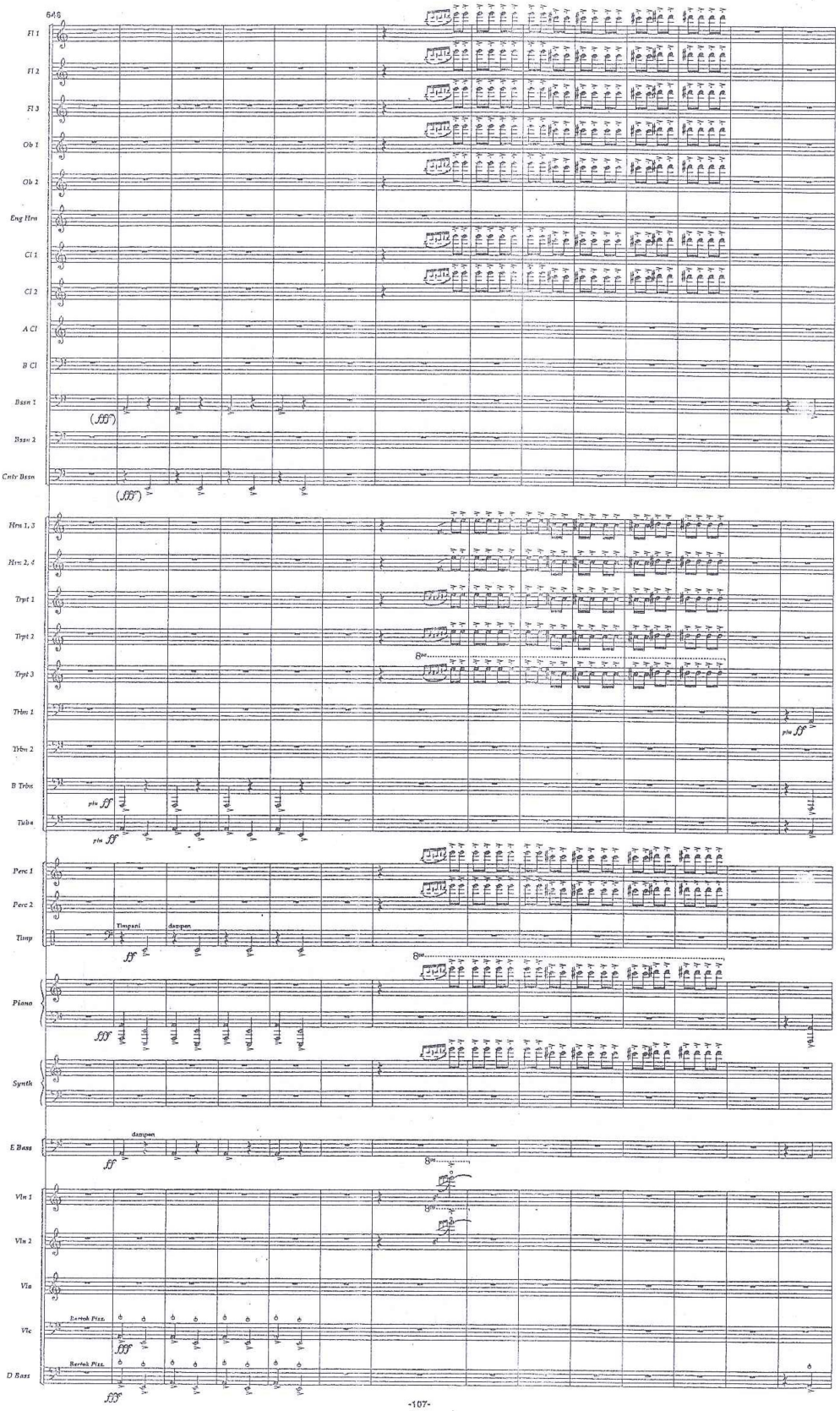

603
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
sempre
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

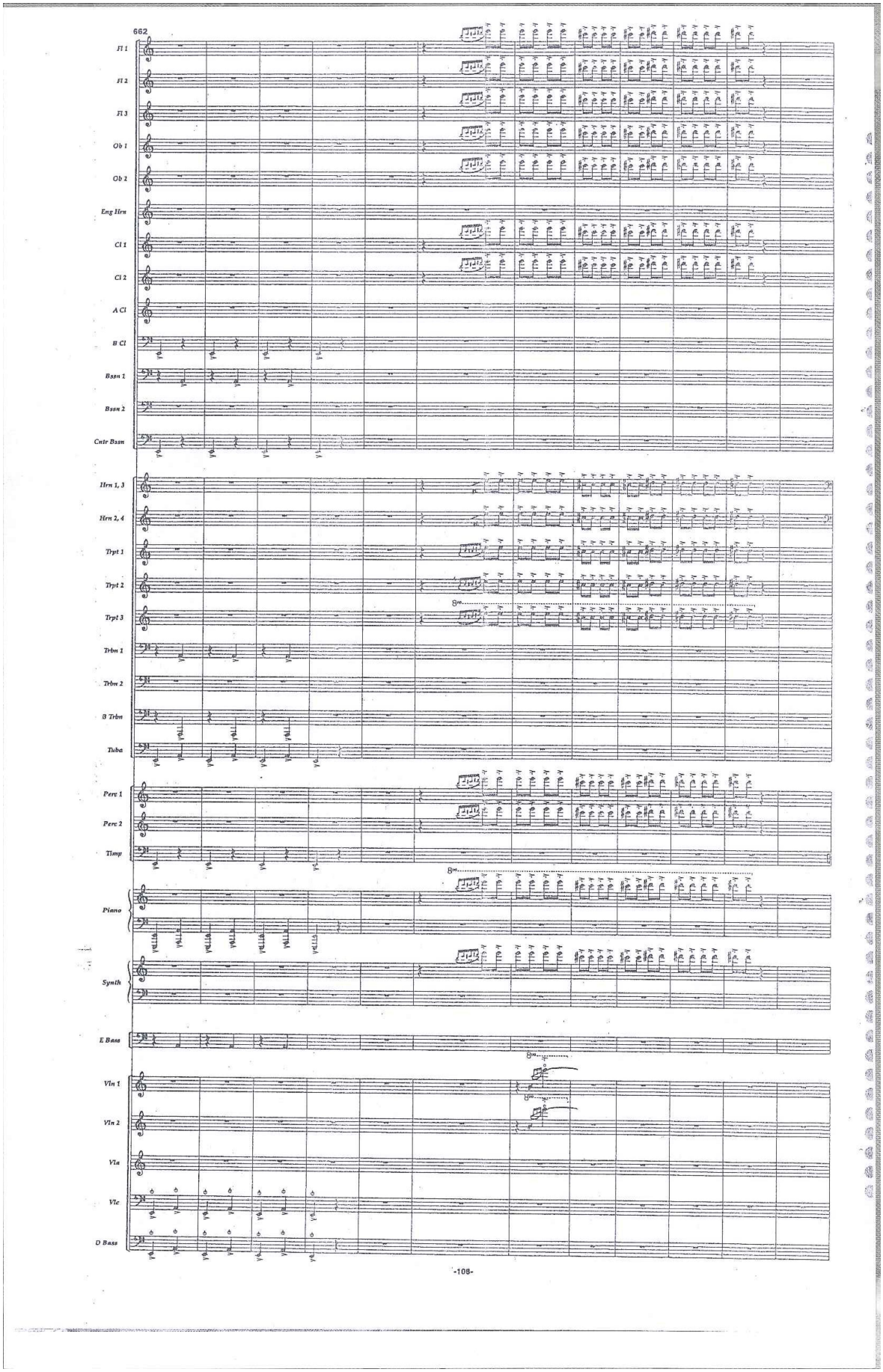

♩ = 120
807
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Bass Drum
- h.h. beater
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
no mute
più
div.
unis.
-103-

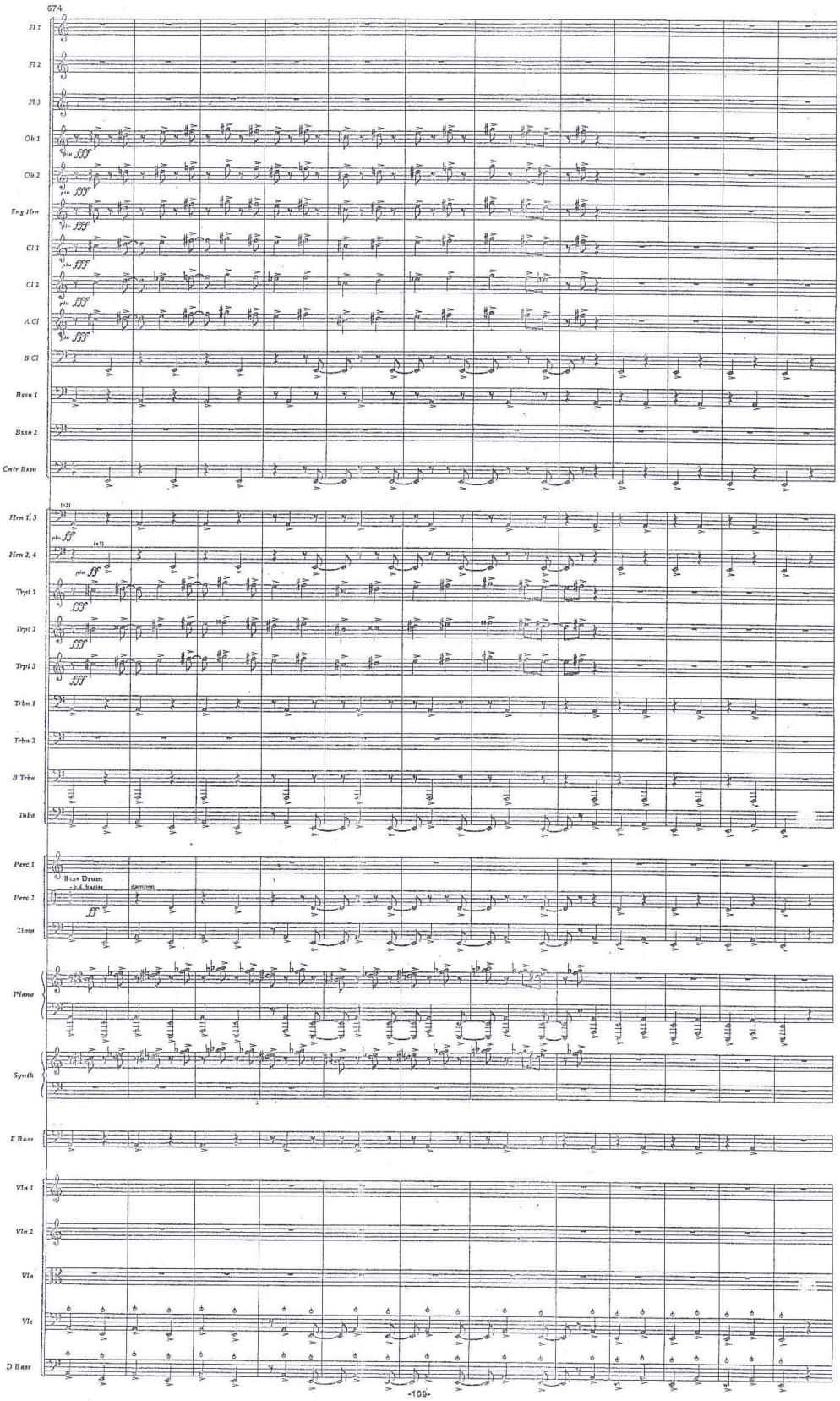

616
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Snare Drum - snares on w/ s.d. sticks
Tenor Drum w/ s.d. sticks
Bass Drum - s.d. beater
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
unis.
div.
-104-
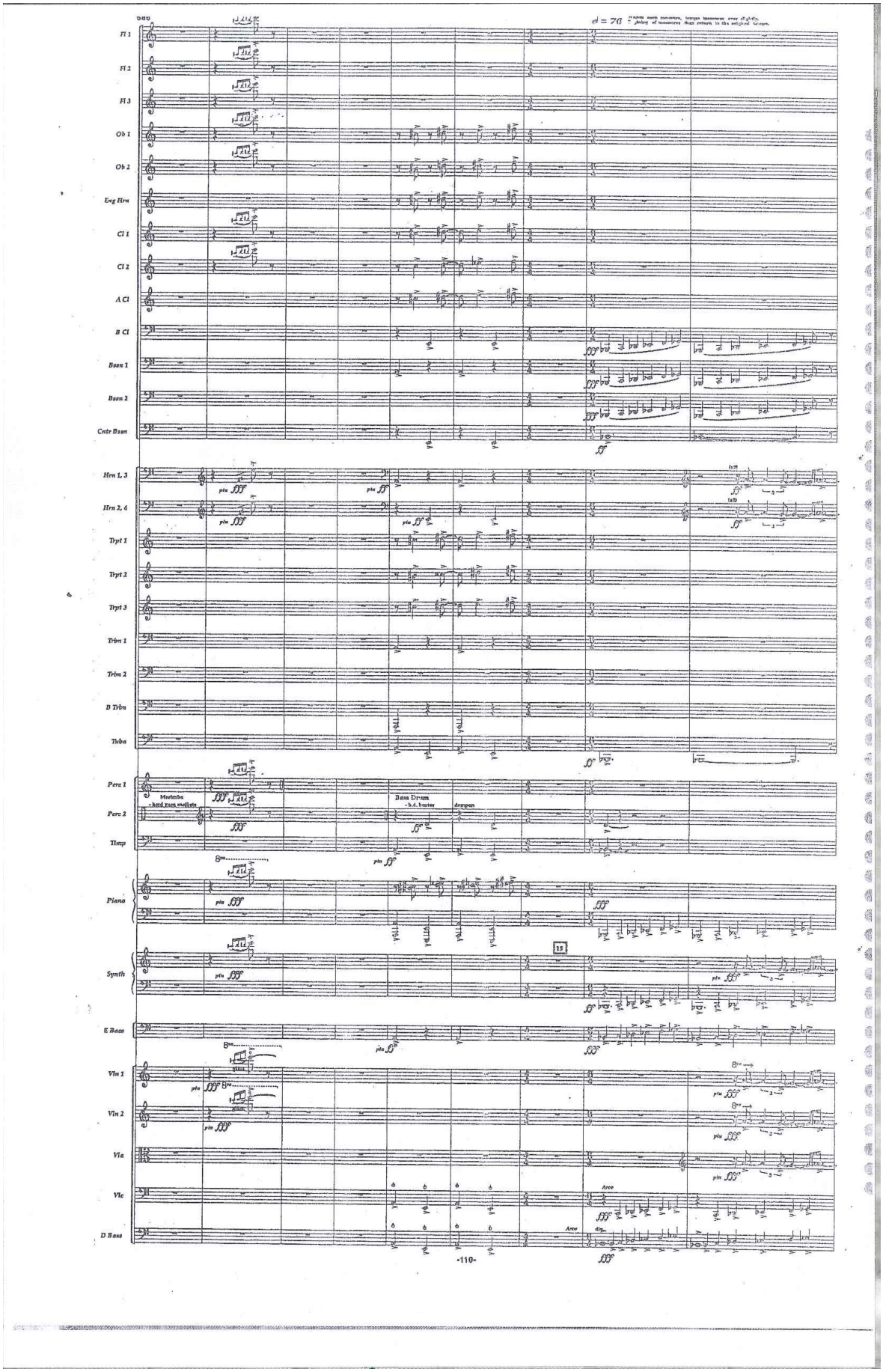

824
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Tenor Drum w/ s.d. sticks
Bass Drum as before
Tenor Drum as before
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
unis.
div.
unis.
-105-
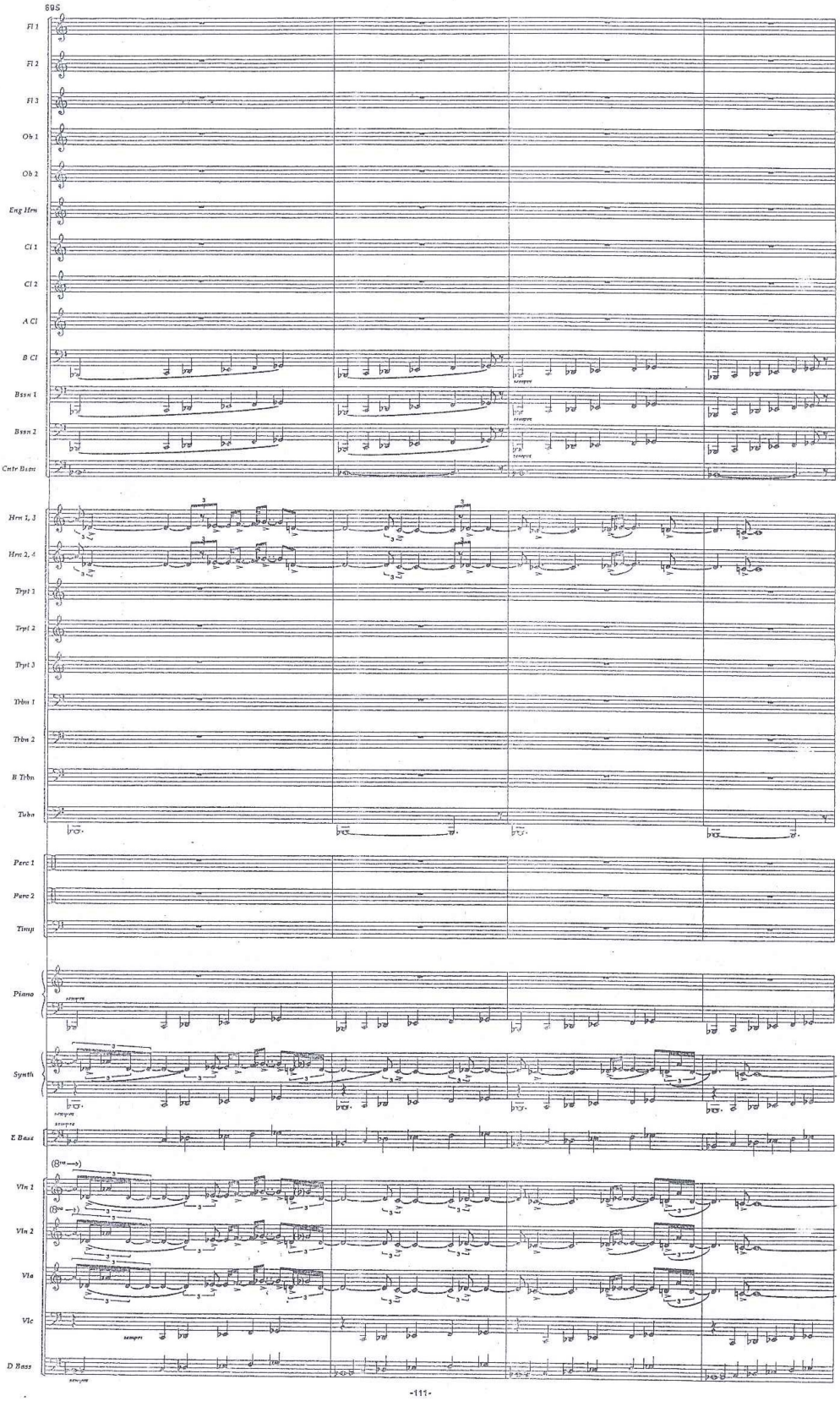

Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
Xylophone
• plastic mallets
Marimba
• hard yarn mallets
-106-

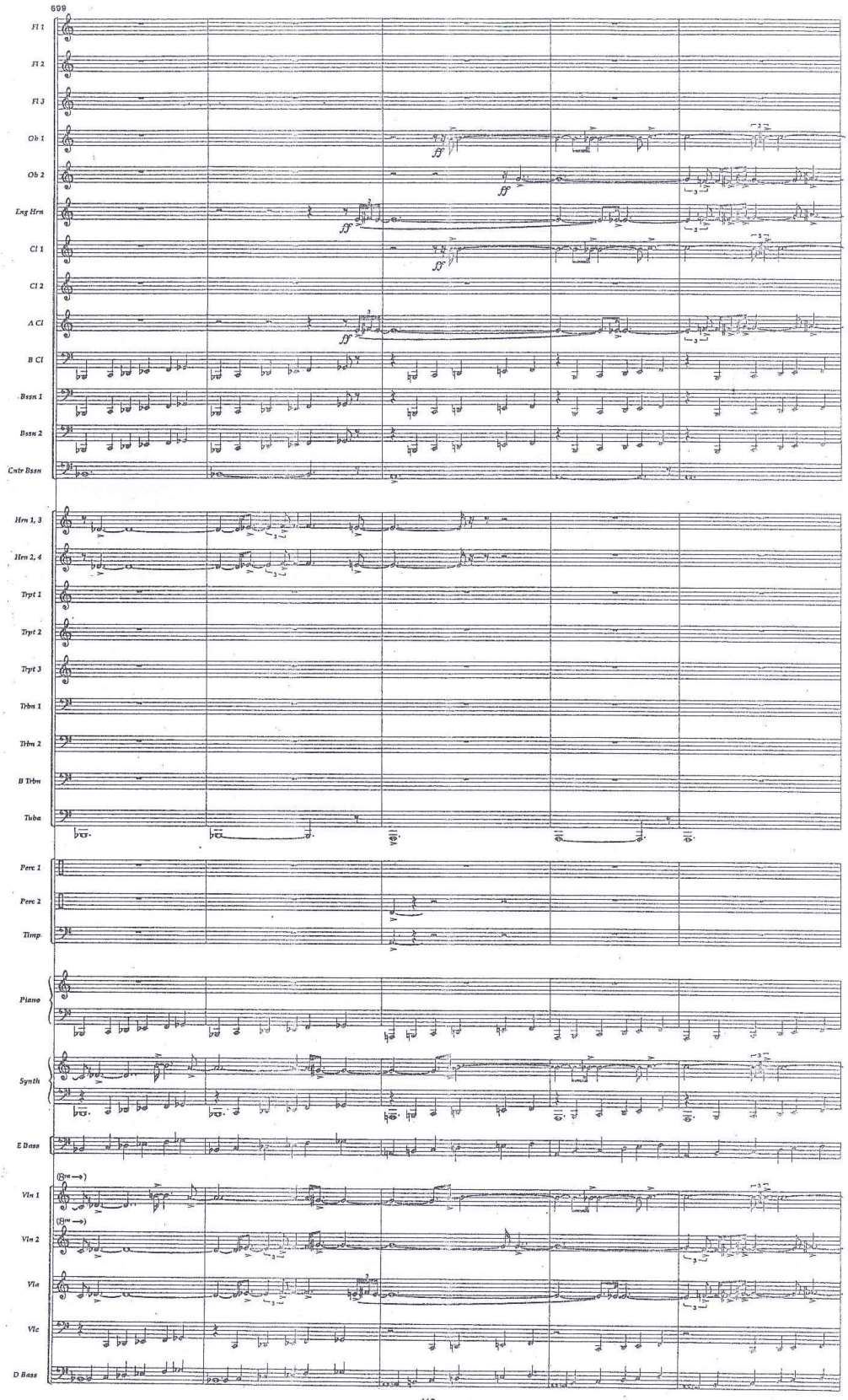

6A6
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Timpani
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
Bartok Pizz.
D Bass
-107-

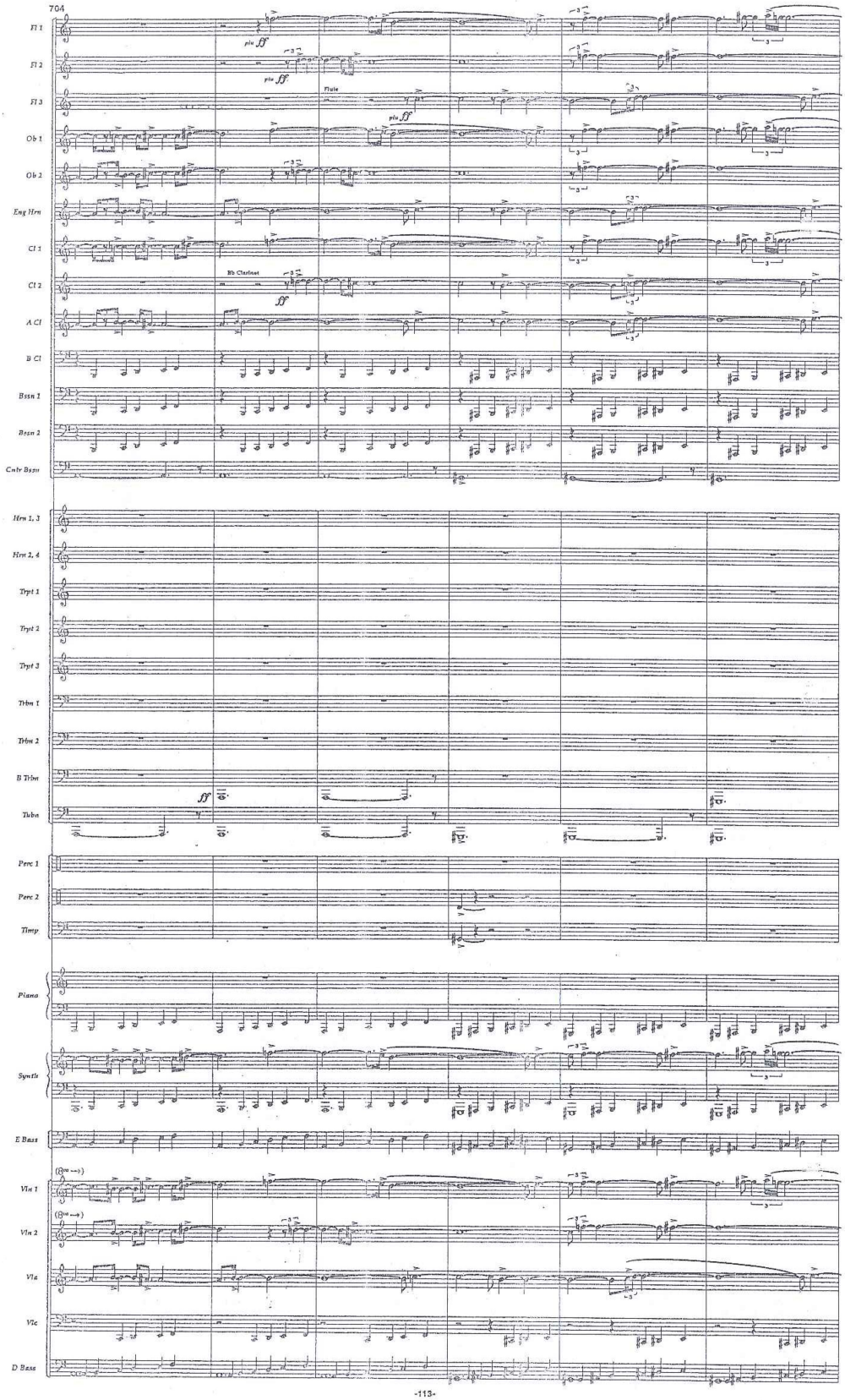

662
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-108-

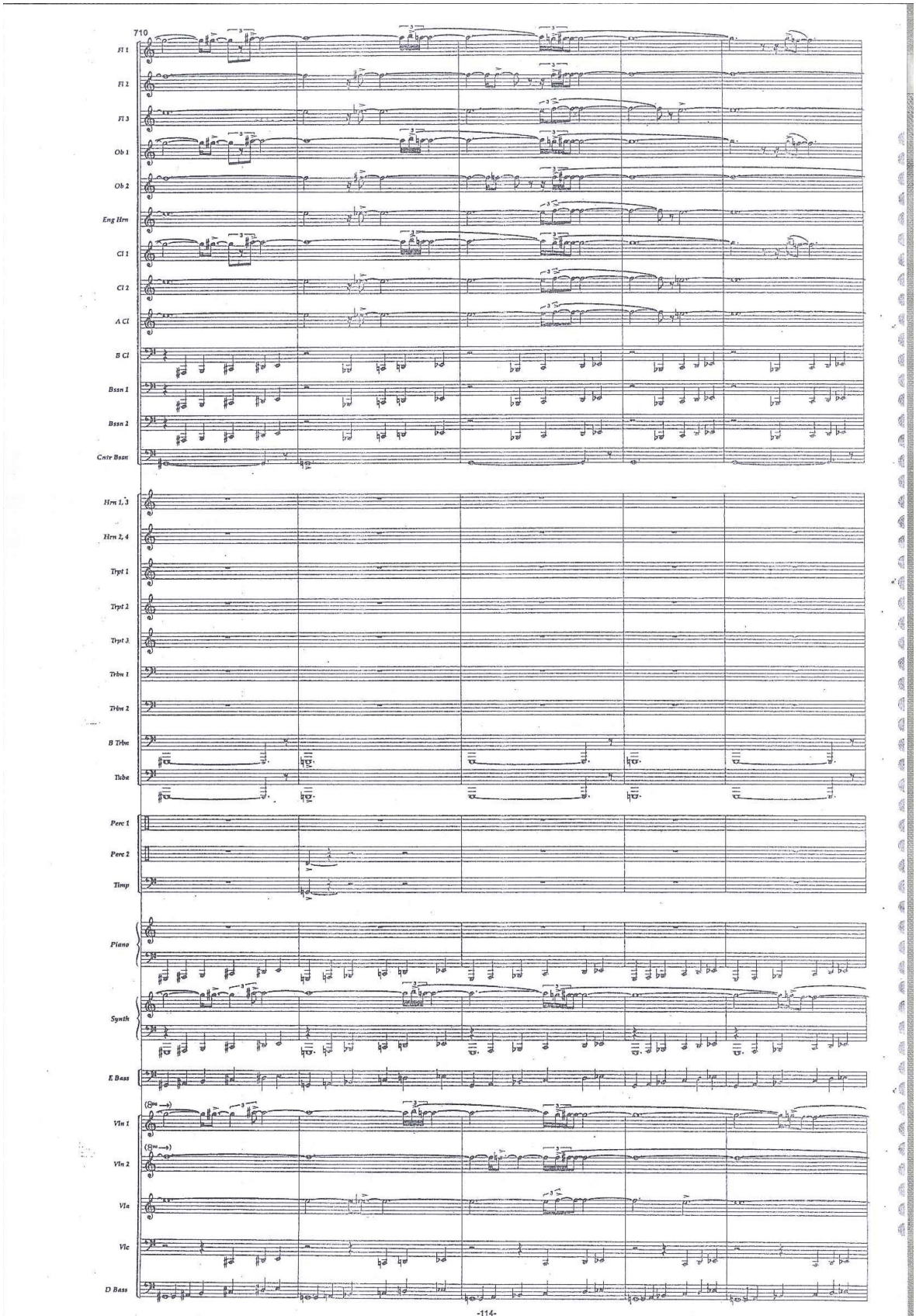

674
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Bass Drum
- b.d. buster
dampen
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-109-

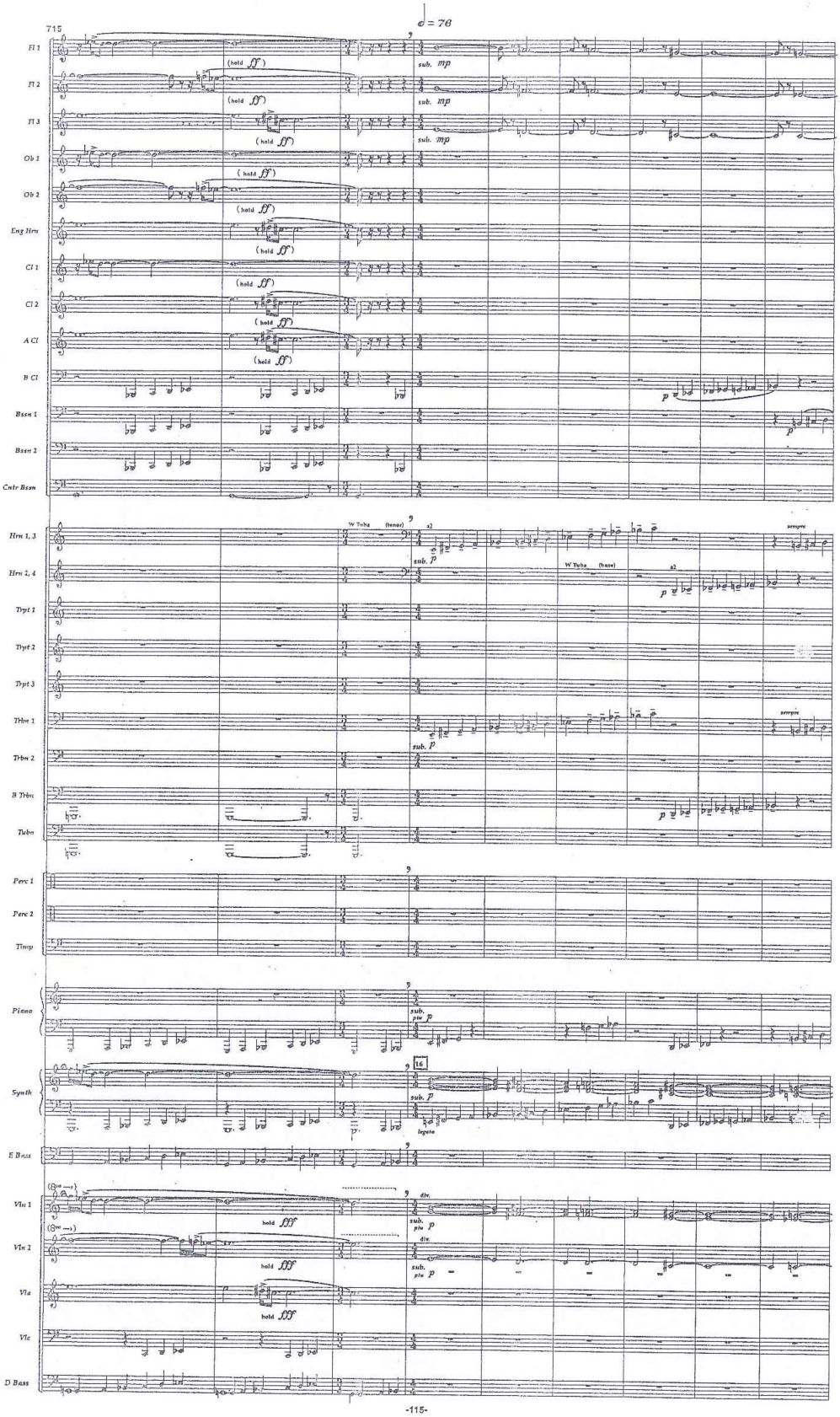

Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bsn 1
Bsn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
Marimba
- hard yarn mallets
Bass Drum
- h.d. beater
dampen
15
Arco
-110-

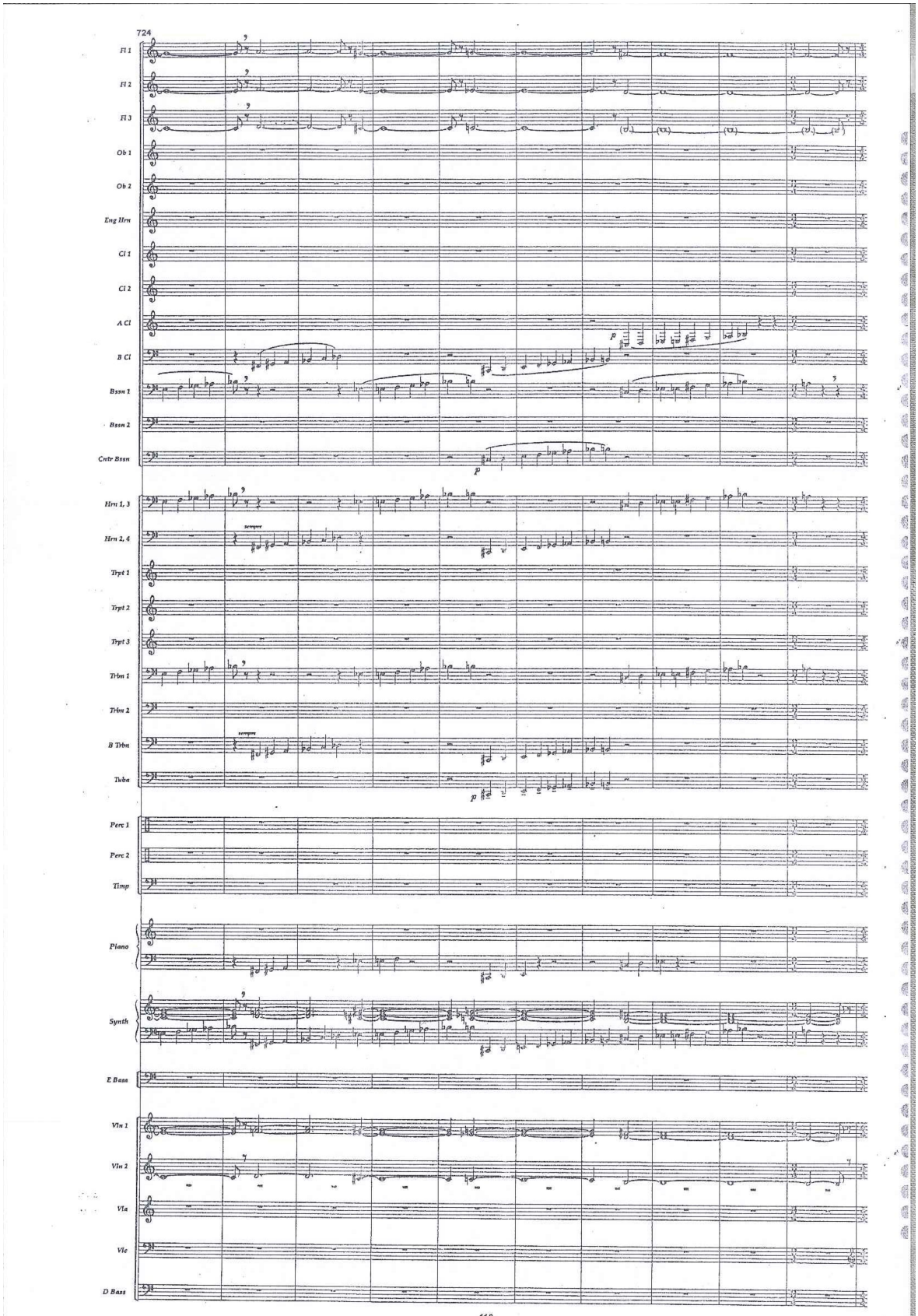

695
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bsn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass

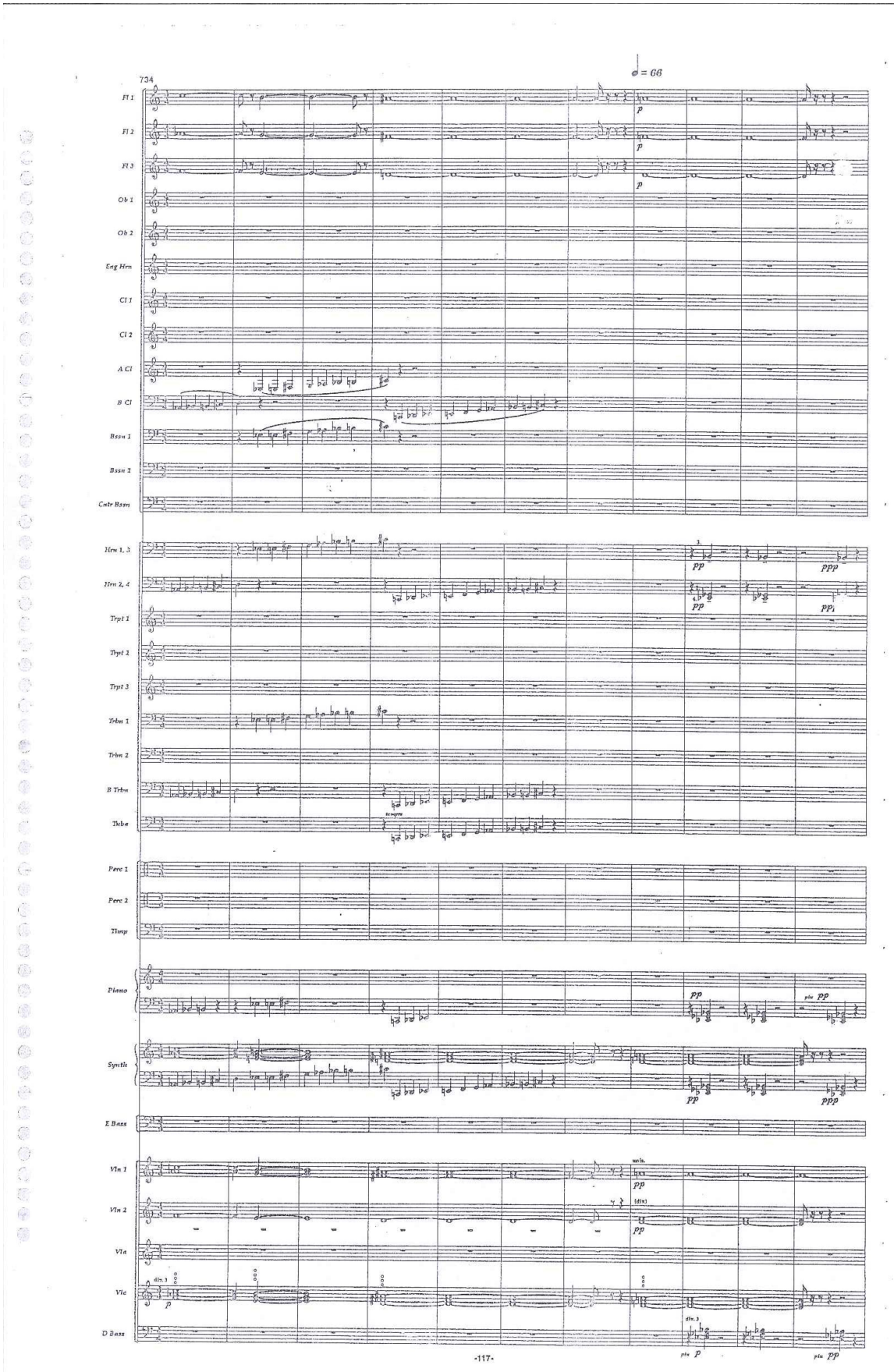

699
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp.
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-112-

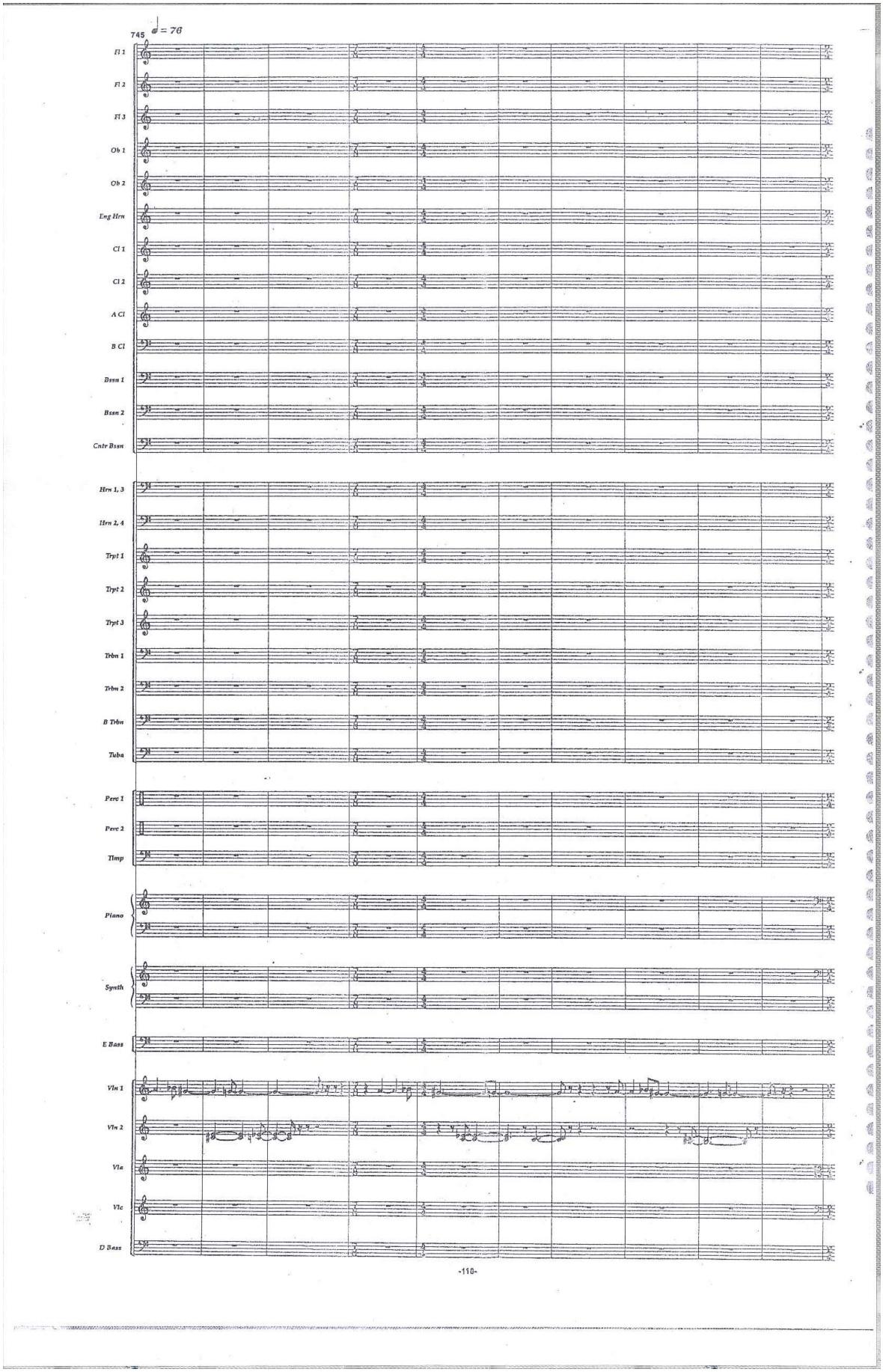

704
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
Bb Clarinet
Flute
-113-

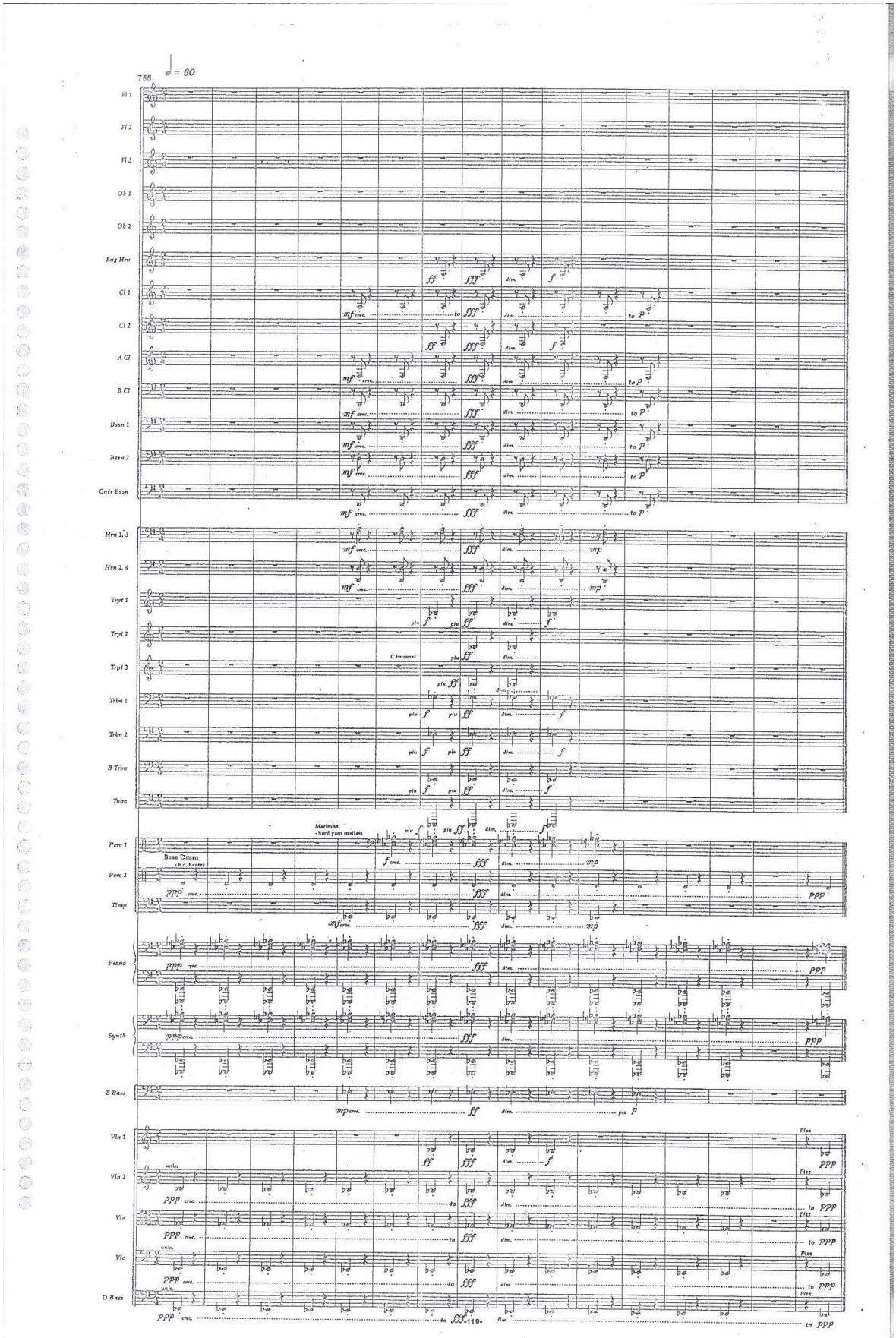

710
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass


715
♩ = 76
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Tbn 1
Tbn 2
B Tbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
(hold fff)
sub. mp
sub. p
sub. più p
hold fff
W Tuba (tenor)
W Tuba (bass)
a2
sempre
16
legato
div.


724
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
sempre
sempre
-116-


734
♩ = 66
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-117-


745
♩ = 76
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Trpt 1
Trpt 2
Trpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
-110-


755
♩ = 80
Fl 1
Fl 2
Fl 3
Ob 1
Ob 2
Eng Hrn
Cl 1
Cl 2
A Cl
B Cl
Bssn 1
Bssn 2
Cntr Bssn
Hrn 1, 3
Hrn 2, 4
Tpt 1
Tpt 2
Tpt 3
Trbn 1
Trbn 2
B Trbn
Tuba
Perc 1
Perc 2
Timp
Piano
Synth
E Bass
Vln 1
Vln 2
Vla
Vlc
D Bass
Marimba
- hard yarn mallets
Bass Drum
- b.d. beater
C trumpet
-119-

# ÖZGEÇMİŞ

02.04.1978 Tarihinde Ankara'da doğdu. 2011 Yılında Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünden mezun oldu. Lisans eğitimi boyunca Mehmet Can Özer ile müzikal algı ve yaratıcılık, Sibel Sarıcan Gündüz ile piyano, Prof. Ali Sevgi ile solfej, Rohat Cebe, Tolga Tem ile armoni, Doç. Dr. Murat Yakın ile armoni, 20. yy. armonisi ve form bilgisi, Sami Hatipoğlu ile kontrpuan, füg ve kompozisyon, Yrd. Doç. Dr. Erdoğan Okyay ile form bilgisi, Dr. Lütfü Erol ile Müzik Tarihi, Hüseyin Ertuğ Korkmaz ile orkestrasyon, Okan Murat Öztürk ile Geleneksel Türk Müziği, Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal ile modal ve makamsal armoni ve jazz müziği armonisi çalıştı.

2011 yılında Şef Ertuğ Korkmaz'ın yönetiminde Orkestra Akademik Başkent tarafından mezuniyet konserinde yaylı orkestra için bestelediği "Nikriz" ve "Segah" adlı kompozisyonları seslendirildi. 2012 yılında Sesin Yolculuğu "5. Genç Besteciler Şenliği" kapsamında piyano için yazdığı "Melodik Desenler I-II" ve farklı akort sistemli gitar için yazdığı "Hüseyni" kompozisyonları İTÜ MİAM'da seslendirildi. Aynı yıl Türkiye'deki gitar bestecileri konulu 6. Türkiye Gitar Buluşması kapsamında "Hüseyni" ve "Hicaz" adlı gitar kompozisyonları (farklı akort sistemli gitar için) Bilkent Üniversitesi'nde seslendirildi ve bu iki eser "Gitarla Buluşma-Türk Bestecileri ve İcracıları" adlı CD kaydında yer aldı. 2013 yılında Sesin Yolculuğu "6. Genç Besteciler Şenliği" kapsamında altı enstrüman için (flüt, klarnet, korno, keman, viyola, çello) bestelediği "Okyanus ve Yankı" kompozisyonu Süreyya Operası'nda seslelendirildi. Aynı yıl Başkent Üniversitesi Sanat Günleri'nde piyano için bestelediği Melodik Desenler I-II-III ve gitar için bestelediği Hüseyni ve Hicaz kompozisyonları Başkent Üniversitesi'nde seslendirildi. 2014 yılında "What Ever Works" Modern Müzik Festivalinde "Okyanus ve Yankı" kompozisyonu Finlandiya'da Turku Üniversiresi'nde seslendirilmiş ve eser Turku Konservatuarı'nda komisyondan geçerek "Modern Müzik" dersi kapsamında müfredata girmiştir.