

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**PASCAL DUSAPİN'İN "EXEO" İSİMLİ YAPITININ SES MALZEMESİ VE  
DOKU AÇISINDAN ANALİZİ VE ORKESTRA İÇİN PRIMATİVA RESONAT**

**YÜKSEK LİSANS ESER METNİ**

**YUSUF İZEDDİN MESÇİ**

**Anabilim Dalı: MÜZİK ANASANAT DALI**

**Programı: KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI**

**Tez Danışmanı: PROF. AHMET ALTINEL**

**2024**



**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**PASCAL DUSAPİN'İN "EXEO" İSİMLİ YAPITININ SES MALZEMESİ VE  
DOKU AÇISINDAN ANALİZİ VE ORKESTRA İÇİN PRIMATİVA RESONAT**

**YÜKSEK LİSANS ESER METNİ**

**YUSUF İZEDDİN MESÇİ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**

**KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI**

**Tez Danışmanı: PROF. AHMET ALTINEL**

**2024**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....

## PASCAL DUSAPIN'İN EXEO İSİMLİ YAPITININ SES VE DOKU AÇISINDAN ANALİZİ VE ORKESTRA İÇİN PRIMATİVA RESONAT

### ÖZET

Müzik tarihinde 20. yüzyıldan itibaren bestecilerin, eserlerinde yeni ses öğeleri, yeni dokular ve tınlar aradığı görülür. Bunu yer yer genişletilmiş enstrüman teknikleri kullanımı gibi geleneksel çalım yöntemlerinin dışına çıkarak, yer yer yeni ses dokuları, orkestrasyona dair yeni yaklaşımlarla elde etmeye çalışmışlardır. Bunların yanı sıra bestecilerin müziklerinde tercih ettiği bazı ses malzemeleri de yeni yaklaşımlar ortaya çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu yaklaşımlar çoğu bestecinin tercih sebebi olup bestecileri kategorize etmeye yardımcı olduğu gibi bazen de daha kişisel yaklaşımlar gözlemlenmiştir. Müzikal kimliğinde, belli başlı bir akım, yaklaşım bulunmayan bestecilerde ise kendine özgü müzik dili, özgün doku yaratma şekilleri gözlemlenir. Kendine özgü müzikal anlayışı, üretimi olan Pascal Dusapin de bu konu bağlamında önemli bir konumda bulunur.

Fransız besteci Pascal Dusapin'in, hem büyük ölçüde etkilendiği, hayranlık duyduğu ve bazıları ile çalışma fırsatı bulduğu I. Xenakis, F. Donatoni ve Edgard Varèse gibi isimler de şüphesiz ki bestecinin üretim hayatındaki bu özgün yönelimde büyük rol oynar. Ancak bu etkilere rağmen elbette bestecinin etkilendiği isimlerden farklı olarak tercihleri de bulunur. Bahsi geçen bu tercihlerin ne olduğuna, Dusapin'in müzikleri arasındaki görülen bazı ortak tutarlılıklar ortaya çıkaracaktır. Bu eser metninde Dusapin'in orkestra için bestelediği *Solo No.5: Exeo* üzerinden ses ve doku analizleri yapıp bestecinin müzikal dili, müzikteki malzemesini nasıl şekillendirdiği, doku işleyiş tercihleri gibi konular açıklanarak besteciye anlamaya yönelik araştırmalar yapmak hedeflenmiştir. *Exeo* isimli eserin analizi ile beraber ortaya çıkan gözlemler sonucu, ortaya çıkan veriler, yer yer örnek alınarak, yer yer de bu gözlemlerden farklı olarak bireysel yaklaşımlarla, orkestra için yeni bir müzik bestelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** 21. Yüzyıl Müziği, Pascal Dusapin, Exeo, Müzikal Dil, Ses ve Doku Analizi.

## ANALYSIS OF PASCAL DUSAPIN'S MUSIC NAMED EXEO IN TERMS OF SOUND AND TEXTURE AND PRIMATIVA RESONAT FOR ORCHESTRA

### ABSTRACT

From the 20th century onwards in the history of music, it is observed that composers sought new sound elements, new textures, and timbres in their works. They achieved this sometimes by stepping outside traditional playing methods, such as through the use of extended instrumental techniques, and sometimes through new sound textures and innovative approaches to orchestration. In addition to these, some of the sound materials preferred by composers in their music also led to the emergence of new approaches. These emerging approaches often served as the preference for many composers, helping to categorize them, while sometimes more personal approaches were observed. In composers who do not follow a specific movement or approach, unique musical languages and original methods of creating textures can be observed. Pascal Dusapin, with his unique musical understanding and production, holds a significant position in this context.

The influences of Iannis Xenakis, Franco Donatoni, and Edgard Varèse—composers whom Dusapin greatly admired, was significantly influenced by, and had the opportunity to work with—undoubtedly played a major role in shaping his unique orientation in his compositional life. However, despite these influences, Dusapin also has preferences that differ from those of the composers who influenced him. Understanding what these preferences are and identifying the common consistencies seen among Dusapin's works will elucidate this. This text aims to conduct sound and texture analyses of Dusapin's orchestral piece *Solo No.5: Exeo*, exploring topics such as his musical language, how he shapes his musical material, and his texture processing preferences, to understand the composer better. The observations derived from the analysis of *Exeo*, along with the resulting data, will be used to compose new music for orchestra, drawing sometimes from these examples and sometimes from different individual approaches.

**Keywords:** 21st Century Music, Pascal Dusapin, Exeo, Musical Language, Sound and Texture Analysis.

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, Fransız besteci Pascal Dusapin'in orkestra için bestelediği *Exeo* adlı yapıtını inceleyerek, bestecinin ne tür doku ve ses malzemeleri kullandığını tespit ederek, Dusapin'in müzikal dilini anlamayı ve bu başlıklar üzerinden bestecinin eser besteleme sürecindeki fikirlerini kavramayı amaçlamaktadır. Müzik tarihi süresince, diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de çeşitli dönem ve akımlar mevcut olmuştur. Bu dönem veya akımların, belli başlı özellikler etrafında şekillendiğini açıkça görmek mümkündür. Bestecinin doğduğu dönem, coğrafya, benimsediği akım ve müzik tarzı gibi değişkenler onu beslemekle birlikte, ortaya çıkan müziklerin de arka planında rol almıştır. Bahsedilen bu faktörler, bestecilerin besteleme sürecindeki müzikal dillerini ister istemez etkilemiş, şekillendirmiştir. Ancak dünya tarihinde tüm bilim kollarında olduğu gibi günümüze yaklaştıkça değişim ve gelişimlerin gitgide hızlandığını görebiliriz. Özellikle müzik dünyasında büyük bir devrim olarak kabul edilen 20. yüzyıl müziğinin temelinde yatan faktörlere bakıldığında ilk dikkat çeken unsur, bestecilerin geleneksel kalıplardan çıkarak yeni ve özgün ses deneyimleri arayışlarıdır. Bu dönemde, müzikal düşüncenin evrimi ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle birlikte, besteciler müziği klasik sınırlarının ötesine taşımayı hedeflemişlerdir. Bu arayışlar, bestecileri sadece besteleme tarzı bağlamında değil aynı zamanda geleneksel çalım yöntemlerinin dışına çıkmak, yeni ses dokuları ve orkestrasyon teknikleri aramak gibi tınsal malzeme konusunda da yenilikçi denemeler yapmaya itmiştir. Özellikle, genişletilmiş enstrüman tekniklerinin kullanımı ve farklı ses malzemelerinin keşfi, bu dönemin müzikal yeniliklerinde önemli olmuştur. Müzik tarihi içinde tonalitenin ortadan kalkması gibi önemli bir başlık, bestecilerin bireysel müzik dili arayışlarını daha da çeşitlendirerek hızlandırmıştır. Bestecilerde gözlenen bu kendine özgü yeni karakter ve müzikal dile sahip olma durumu, zaman zaman bestecileri daha iyi algılamaya, kavramaya yönelik yapılan analizleri dahi değiştirmiştir. Değişen analizlere verilebilecek örneklerden biri olarak, fonksiyonel armoni bakışı ile analiz yöntemleri geçmiş dönemlerde işe yararken Debussy gibi empresyonist dönem bestecilerinde işlevini yitirmiş, analizler yönünü fonksiyonel armoni yerine modalite esaslı yaklaşımlarla incelemeye itmiştir. Bahsi geçen örnekte de olduğu gibi günümüze yaklaştıkça her besteciye onu kavramaya yönelik yenilikçi salt bir bakış ile yaklaşma ihtiyacı çoğalmıştır. Pascal Dusapin'in müziği, günümüz bestecileri içerisinde 'kendine özgü müzikal dile sahip olma' fikrini en iyi yansıtan örneklerden biridir. Dusapin, geleneksel notasyon ve enstrüman çalım tekniklerini kullanmakla birlikte, tonalite veya modalite içerisinde gözlemlenemeyecek, kendine özgü ses dünyasına sahip müzikal dil yaratmayı başarmıştır. Dusapin'in eserleri, klasik müziğin geleneksel kalıplarından çıkarak, çağdaş bir dil ve estetik sunar. Özellikle, Dusapin'in Iannis Xenakis ve Franco Donatoni gibi çağdaş bestecilerden etkilendiği bilinmektedir. Değinilen etkileşimler, Dusapin'in müzikal kimliğini derinleştirmiş ve zenginleştirmiştir. Bu eser metni, Dusapin'in orkestra için bestelediği *Solo No.5: Exeo* adlı eser üzerinden ses ve doku analizleri yaparak, bestecinin müzikal dilini ve tercih ettiği malzemeleri incelemeyi amaçlamaktadır. Yapılacak analiz, Dusapin'in sesleri nasıl şekillendirdiğini, doku işleyiş tercihlerini ve genel müzikal anlayışını anlamak için kritik bir araç olacaktır. Eser metniyle yapılacak olan çalışma, Dusapin'in müzikal evrimini ve etkilerini daha derinlemesine anlamak için önemli katkı sunacaktır.

# İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER .....	viii
ÖRNEKLER LİSTESİ .....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiv
1. GİRİŞ .....	1
2. PASCAL DUSAPİN ve MÜZİĞİ.....	13
2.1 Pascal Dusapin.....	13
2.2 Pascal Dusapin'in Müzikal Dili.....	15
3. DUSAPİN'İN EXEO İSİMLİ YAPITININ ANALİZİ.....	32
3.1 Exeo'da Kullanılan Ses ve Doku Tercihleri.....	32
3.2 Exeo Yapıtının Analizi.....	44
4. SONUÇ.....	135
5. KAYNAKÇA .....	139
6. ÖZGEÇMİŞ.....	142

## ÖRNEKLER LİSTESİ

## Sayfa No

Örnek 2.2.1	Franco Donatoni, <i>Small</i> (Pikolo, Klarnet ve Arp için).....	18
Örnek 2.2.2	P. Dusapin, <i>Clam</i> (orkestra için Solo No. 4).....	19
Örnek 2.2.3	F. Donatoni, <i>Small</i> – 97. ölçü.....	20
Örnek 2.2.4	F. Donatoni, <i>Small</i> – 99. ölçü (arp partisi).....	20
Örnek 2.2.5	P. Dusapin, <i>Clam</i> – 60. ölçü.....	21
Örnek 2.2.6	P. Dusapin, “ <i>Quatuor IV</i> ” – 150. ölçü.....	22
Örnek 2.2.7	F. Donatoni, <i>Small</i> – 34. ölçü.....	23
Örnek 2.2.8	Iannis Xenakis, <i>Pithoprakta</i> – 5. ölçü (II. Kemanlar).....	23
Örnek 2.2.9	E. Varèse, <i>Arcana</i> – 1. ölçü.....	24
Örnek 2.2.10	P. Dusapin, <i>Quatuor IV</i> – 9. ölçü.....	25
Örnek 2.2.11	P. Dusapin, <i>Clam</i> – 2. ölçü.....	26
Örnek 2.2.12	P. Dusapin, <i>Clam</i> – 21. ölçü.....	27
Örnek 2.2.13	P. Dusapin, <i>Musique Captive</i> – 6. ölçü.....	30
Örnek 2.2.14	P. Dusapin, <i>Musique Fugitive</i> – 34. ölçü.....	30
Örnek 3.1.1	<i>Exeo</i> 1.-4. ölçüler.....	33
Örnek 3.1.2	<i>Exeo</i> 5.-9. ölçüler.....	35
Örnek 3.1.3	<i>Exeo</i> 10.-14. ölçüler.....	37
Örnek 3.1.4	<i>Exeo</i> 20.-24. ölçüler.....	39
Örnek 3.1.5	<i>Exeo</i> 76.-77. ölçüler.....	40
Örnek 3.1.6	<i>Exeo</i> 82.-83. ölçüler.....	41
Örnek 3.1.7	<i>Exeo</i> 52.-53. ölçüler.....	42
Örnek 3.1.8	<i>Exeo</i> 44. ölçü.....	43
Örnek 3.2.1	<i>Exeo</i> 1.-4. ölçüler.....	48

<b>Örnek 3.2.2</b>	<i>Exeo</i> 5.-9. ölçüler .....	<b>50</b>
<b>Örnek 3.2.3</b>	<i>Exeo</i> 10.-14. ölçüler .....	<b>52</b>
<b>Örnek 3.2.4</b>	<i>Exeo</i> 15.-19. ölçüler .....	<b>54</b>
<b>Örnek 3.2.5</b>	<i>Exeo</i> 20.-24. ölçüler .....	<b>56</b>
<b>Örnek 3.2.6</b>	<i>Exeo</i> 25.-29. ölçüler .....	<b>58</b>
<b>Örnek 3.2.7</b>	<i>Exeo</i> 30.-34. ölçüler .....	<b>59</b>
<b>Örnek 3.2.8</b>	<i>Exeo</i> 35.-38. ölçüler .....	<b>62</b>
<b>Örnek 3.2.9</b>	<i>Exeo</i> 39.-43. ölçüler .....	<b>64</b>
<b>Örnek 3.2.10</b>	<i>Exeo</i> 44.-48. ölçüler .....	<b>66</b>
<b>Örnek 3.2.11</b>	<i>Exeo</i> 49.-53. ölçüler .....	<b>68</b>
<b>Örnek 3.2.12</b>	<i>Exeo</i> 54.-57. ölçüler .....	<b>70</b>
<b>Örnek 3.2.13</b>	<i>Exeo</i> 58.-61. ölçüler .....	<b>72</b>
<b>Örnek 3.2.14</b>	<i>Exeo</i> 62.-65. ölçüler .....	<b>73</b>
<b>Örnek 3.2.15</b>	<i>Exeo</i> 66.-69. ölçüler .....	<b>74</b>
<b>Örnek 3.2.16</b>	<i>Exeo</i> 70.-73. ölçüler .....	<b>75</b>
<b>Örnek 3.2.17</b>	<i>Exeo</i> 74.-77. ölçüler .....	<b>78</b>
<b>Örnek 3.2.18</b>	<i>Exeo</i> 78.-81. ölçüler .....	<b>80</b>
<b>Örnek 3.2.19</b>	<i>Exeo</i> 82.-85. ölçüler .....	<b>82</b>
<b>Örnek 3.2.20</b>	<i>Exeo</i> 86.-89. ölçüler .....	<b>83</b>
<b>Örnek 3.2.21</b>	<i>Exeo</i> 90.-93. ölçüler .....	<b>84</b>
<b>Örnek 3.2.22</b>	<i>Exeo</i> 94.-98. ölçüler .....	<b>85</b>
<b>Örnek 3.2.23</b>	<i>Exeo</i> 99.-104. ölçüler .....	<b>87</b>
<b>Örnek 3.2.24</b>	<i>Exeo</i> 105.-112. ölçüler .....	<b>89</b>
<b>Örnek 3.2.25</b>	<i>Exeo</i> 113.-119. ölçüler .....	<b>90</b>
<b>Örnek 3.2.26</b>	<i>Exeo</i> 120.-125. ölçüler .....	<b>91</b>
<b>Örnek 3.2.27</b>	<i>Exeo</i> 126.-129. ölçüler .....	<b>93</b>

<b>Örnek 3.2.28</b> <i>Exeo</i> 130.-133. ölçüler.....	<b>95</b>
<b>Örnek 3.2.29</b> <i>Exeo</i> 134.-137. ölçüler.....	<b>96</b>
<b>Örnek 3.2.30</b> <i>Exeo</i> 138.-141. ölçüler.....	<b>97</b>
<b>Örnek 3.2.31</b> <i>Exeo</i> 142.-145. ölçüler.....	<b>98</b>
<b>Örnek 3.2.32</b> <i>Exeo</i> 146.-149. ölçüler.....	<b>99</b>
<b>Örnek 3.2.33</b> <i>Exeo</i> 150.-153. ölçüler.....	<b>102</b>
<b>Örnek 3.2.34</b> <i>Exeo</i> 154.-157. ölçüler.....	<b>104</b>
<b>Örnek 3.2.35</b> <i>Exeo</i> 158.-161. ölçüler.....	<b>106</b>
<b>Örnek 3.2.36</b> <i>Exeo</i> 162.-165. ölçüler.....	<b>108</b>
<b>Örnek 3.2.37</b> <i>Exeo</i> 166.-169. ölçüler.....	<b>109</b>
<b>Örnek 3.2.38</b> <i>Exeo</i> 170.-173. ölçüler.....	<b>110</b>
<b>Örnek 3.2.39</b> <i>Exeo</i> 174.-177. ölçüler.....	<b>112</b>
<b>Örnek 3.2.40</b> <i>Exeo</i> 178.-181. ölçüler.....	<b>113</b>
<b>Örnek 3.2.41</b> <i>Exeo</i> 182.-185. ölçüler.....	<b>114</b>
<b>Örnek 3.2.42</b> <i>Exeo</i> 186.-189. ölçüler.....	<b>115</b>
<b>Örnek 3.2.43</b> <i>Exeo</i> 190.-193. ölçüler.....	<b>117</b>
<b>Örnek 3.2.44</b> <i>Exeo</i> 194.-197. ölçüler.....	<b>118</b>
<b>Örnek 3.2.45</b> <i>Exeo</i> 198.-201. ölçüler.....	<b>120</b>
<b>Örnek 3.2.46</b> <i>Exeo</i> 202.-205. ölçüler.....	<b>121</b>
<b>Örnek 3.2.47</b> <i>Exeo</i> 206.-209. ölçüler.....	<b>123</b>
<b>Örnek 3.2.48</b> <i>Exeo</i> 210.-213. ölçüler.....	<b>124</b>
<b>Örnek 3.2.49</b> <i>Exeo</i> 214.-217. ölçüler.....	<b>126</b>
<b>Örnek 3.2.50</b> <i>Exeo</i> 218.-221. ölçüler.....	<b>127</b>
<b>Örnek 3.2.51</b> <i>Exeo</i> 222.-225. ölçüler.....	<b>129</b>
<b>Örnek 3.2.52</b> <i>Exeo</i> 226.-229. ölçüler.....	<b>130</b>
<b>Örnek 3.2.53</b> <i>Exeo</i> 230.-233. ölçüler.....	<b>131</b>

**Örnek 3.2.54** *Exeo* 234.-237. ölçüler ..... 133

**Örnek 3.2.55** *Exeo* 238.-245. ölçüler ..... 134



<b>Şekil 2.2.1</b>	P. Dusapin, <i>Clam</i> – Temel ses aralıkları.....	<b>29</b>
<b>Şekil 2.2.2</b>	P. Dusapin, <i>Clam</i> – Temel ses aralıkları (simetrik yapı).....	<b>29</b>
<b>Şekil 3.2.1</b>	<i>Exeo</i> 'nun Formal İlerleyişi .....	<b>45</b>
<b>Şekil 3.2.2</b>	Kurucu Sesler ve Aralıklar .....	<b>47</b>
<b>Şekil 3.2.3</b>	Kurucu Ses Çekirdekleri ve Aralıkları .....	<b>47</b>
<b>Şekil 3.2.4</b>	Yeni Trikortlar .....	<b>51</b>
<b>Şekil 3.2.5</b>	Trikort İlişkileri .....	<b>60</b>
<b>Şekil 3.2.6</b>	Eksilmiş 5'lilerin Oluşumu.....	<b>63</b>
<b>Şekil 3.2.7</b>	Trikortlarla İlişkili Triton Aralıklar .....	<b>65</b>
<b>Şekil 3.2.8</b>	Trikortların Belirginleşmesi.....	<b>77</b>



## 1. GİRİŞ

20. yüzyıl, müzik tarihi açısından birçok müzikolog tarafından müzikteki değişim ve gelişimlerin yoğunlaştığı, önemli bir dönem olarak kabul edilmektedir. Yazılan bu eser metninin şimdiki kısmında, 20. yüzyıldan başlayarak Pascal Dusapin'e kadar uzanan süreçte müzik tarihinin genel bir çerçevesini sunmak amaçlanmaktadır. Bu çerçeve minvalinde, müzik tarihindeki her dönemin ayrıntılı ele alınması yerine, Dusapin'in müzikal dilini anlamlandırmak için onun bu tarihsel süreçteki yerini ifade edecek dönem ve akımlara bu bölümde yer verilmiştir. Böylelikle, "Dusapin'in müzikal karakterinin ve müzik tarihindeki yerinin ortaya çıkarılması" hedefi gerçekleştirilmiştir. Bestecilerin yeni tınılara, anlayışlara sahip olarak, kendine özgü müzikal kimlik edinme fikrinin daha sık görülmeye başlaması, bu eser metninin esas konusu olan Dusapin'in bulunduğu tarihsel süreçle de ilişkilidir. Sunulan bu çerçeve, Dusapin'in hangi yaklaşımları benimsediğini ve hangi fikirlerden uzak durduğunu anlamak açısından önemli ipuçları verecektir. Sunulan bu geniş çerçeve, Dusapin'in içinde bulunduğu coğrafyanın müzikal durumunu da ele alarak Fransız müziği konusuna da değinerek sonlanacaktır.

Kendine özgü müzik dili, bir bestecinin eserlerinde belirgin şekilde ayırt edilen, ona has müzikal özelliklerin bütünü olarak açıklanabilecektir. Bu özgün dil, bestecilerin müzikleri içerisinde, melodik yapılar, armonik tercihler, ritmik düzenlemeler, notasyondaki yeni ifade biçimleri ve hatta kullanılan enstrümantasyon gibi unsurlarla kendini gösterir. Messiaen'in müziğinde renkli armonilerle, karmaşık ritmik yapılar ek olarak kuş seslerinden esinlenilerek oluşturulmuş melodilerin bulunması; Stravinsky'nin *La sacre du printemps* ile asimetrik ritimler ve karmaşık zaman değişiklikleriyle dans müziği anlayışına yeni yaklaşım sunması; John Cage'in müzikte ortaya koyduğu aleatorik yaklaşımları; George Crumb'ın eserlerinde, görsel olarak alışılmadık notasyon yöntemlerine ek olarak, yaylı çalgılar ve diğer enstrümanlara

genişletilmiş alma teknikleriyle yeni tınlar ortaya çıkarması gibi daha da çoğaltılabilecek olan bu örnekler, bestecilerin ‘kendine zğü müzikal dil’ fikrini anlamaya yönelik verilebilecek örnekler arasında sayılabilir.

Açıklanmaya çalışılan bu kendine zğü müzikal dil fikri, elbette ki müzik tarihi içerisinde günümüze yaklaşıkça görülecek olan bir durum olarak bulunmamaktadır. Müzik tarihi içerisinde, Johan Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven gibi besteciler, müziklerinde kendine zğü özellikler içerdikleri için, çağdaşları olan bestecilerin önüne geçmişlerdir. Örneğın; fglerindeki melodik çizgilerin birbirine rlme biçimi, karmaşık kontrapuntal yapıları ve korallerindeki derinlikli armonik yaklaşımları Bach ismini çağdaşı bestecilerden ayırırken, benzer şekilde, müziklerindeki güçlü, dinamik kontrastlar ile beklenmedik armonik değişimler ve dramatik zirvelerle Beethoven ismi yine çağdaşı diğer bestecilerin önüne geçmiştir. Müzik tarihindeki birçok besteci için görülecektir ki, besteciler için her zaman ‘kendi kimliğini bulmak’ önemli bir unsur olmuştur. Ancak bir önceki paragrafta olduğu gibi devam eden paragrafta da üzerinde durulacak olan özgün müzikal dil fikrinin, bağlamsal olarak Bach ve Beethoven gibi örneklerden ayrılacağı görülecektir.

Bestecilerin müzikal dil, kimlik arayışı konusunda, tarihsel olarak 20. yüzyılın esas alınmasına sebep olarak, geçmişin bestecileri ve günümüz bestecileri arasında bağlamsal farklılıkları göstermek mümkündür. Öncelikle, Bach, Mozart ve Beethoven gibi besteciler, genellikle tonaliteye bağlı kalmış ve belirli form yapılarını kullanmışlardır; oysa günümüz bestecileri, ton dışı müzik ve serbest formlarla daha zgr bir ifade alanı bulmuşlardır. Teknolojik gelişmeler de büyük bir fark yaratmıştır; geçmişte müzik yalnızca akustik enştrmanlarla icra edilirken, modern besteciler elektronik müzik, aleatorik teknikler ve multimedya araçları gibi yeni ifade yollarına sahiptir. Ayrıca, geçmişin bestecileri çoğunlukla aristokrasi veya kilise gibi sosyal çevrelerin taleplerine yanıt verirken, günümüz bestecileri daha bireysel ve özerk bir yaratıcı süreçle kendi özgün dillerini geliştirme özgürlüğüne sahiptirler. Bu bağlamsal değişiklikler, geçmişten bugüne müzikteki özgünlük anlayışını ve uygulamalarını derinden etkilemiştir.

Özellikle 20. yüzyılda, romantik dönemden modern döneme geçişle birlikte, bestecilerin özgün müzik dili geliştirme eğilimi belirginleşmiş ve hız kazanmıştır. Bu

dönemde, müziğin temeli olarak kabul edilen tonalitenin değiştirilebileceğini gösteren akımlar ve besteciler ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, Debussy ile başlayan Empresyonizm akımı, bu değişimin ve yeni yaklaşımların en önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren tüm sanat dallarında başlayan hızlı değişimlerde, Sanayi Devrimi'nin de önemli ölçüde payı bulunmaktadır. Sanayi ve teknolojiye gelişmeler, sanat alanında da yankı bulmuştur. Özellikle müzikte, Sanayi Devrimi dönemindeki teknolojik gelişmeler, enstrüman yapımında yeniliklere ve orkestraların büyümesine yol açtı. Örneğin, piyanonun daha güçlü ve dayanıklı hale gelmesi, daha geniş bir dinleyici kitlesine hitap eden büyük konser salonlarının inşası gibi değişimler, müzikal ifade biçimlerini ve bestecilerin yaratıcılık alanlarını genişletti. Ayrıca, sanayi ve kentleşme ile birlikte gelen toplumsal değişimler, bestecilerin konu ve tema seçimlerini de etkileyerek müziğe yeni bir yön verdi. Bu dönemde, başlangıçta resimde ortaya çıkan ve sonrasında edebiyat ve müzikte de önemli bir yer edinen Empresyonizm akımı, 19. yüzyılda ilk kez Fransa'da ortaya çıkmıştır. 'Empresyonist' tabiri ilk kez Louis Leroy<sup>1</sup> tarafından kullanılmıştır. Fransa, bu akımın merkezi olurken, birçok sanatçı da Fransa'ya gelerek Empresyonizmle burada tanışmıştır.<sup>2</sup>

Yaklaşık olarak 17. yüzyılın ortalarından itibaren Batı müziği, tampere sistem gibi eşit aralıklı ses sistemiyle beraber, majör ve minör mod zemini üzerinde yapılanmıştır. Bu yapısal durumuyla birlikte tonalite kavramı oluşmuş ve uzunca bir süre boyunca müziğin temeli olarak kabul görmüştür. İzlenimcilik diye çevrilen Empresyonizm akımı da tam bu noktada dikkate alınmaya değerdir.

İzlenimciliğin müzikteki ortaya çıkışı Claude Debussy ile gerçekleşmektedir.<sup>3</sup> Debussy, Paris'te yapılan uluslararası sergiyle Gamelan müziğini duyup etkilendikten sonra<sup>4</sup>, kendi müziklerinin temelini, majör ve minör modlar haricinde de kurabileceğini fark edip, modalite etrafında şekillendirmeye başlar. Bu modalite zeminli müzik ile, ortaya konulan müziğin ses dünyasının daha farklı bir atmosfere bürünmesinin yanı sıra, yapısal başka farklılıkları da bulunmaktadır.

---

<sup>1</sup> Leroy, Louis, (25 Nisan 1874), **Critic on Impressionism**, Le Charivari.

<sup>2</sup> Gombrich, E.H., (1950), **The Story of Art**, Phaidon Press, s.393.

<sup>3</sup> Kütahyalı, Önder, (1981), **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbaası, s.25.

<sup>4</sup> Mimaroglu, İlhan, (2013), **Onbir Çağdaş Besteci**, Pan Yayıncılık, s.14.

Empresyonist besteciler, küçülen müzik cümleleri, tonaliteyi belirtecek net kadansların olmaması, ritmik dokuyu belirsizleştirecek dokularla birlikte farklı dizilerin kullanımı ve en önemlisi müziğin temelinde olduğu gibi armonisi üzerinde de modalite odaklı bir zeminde olması gibi bazı unsurlardan yararlandılar. Akıma dahil olan modalite odaklı müzikler kendini çokça gösterirken, tonalite zeminli müzik algısı önemli ölçüde sarsılmıştır.

Müzik tarihinde, İzlenimcilik gibi tonalite zeminini sarsan bir diğer devrim niteliğinde yenilik ise, Arnold Schönberg'in 12 Ton Tekniği olarak kabul edilir. 12 ton sistemi, bir oktav içindeki 12 notayı eşit önemle ele alır ve bu notalar belirli bir sıra ile dizi (seri) oluşturur. Bu dizi, orijinal haliyle (prime), ters çevrilmiş haliyle (inversion), geriye çevrilmiş haliyle (retrograd) veya hem ters hem de geriye çevrilmiş haliyle (retrograd inversion) kullanılabilir. Birbirinden farklı bu dizileri sistematik şekilde düzenlemek için 12 Ton Matrisi adı verilen bir tablo kullanılır. Oluşturulan matris, 12 notanın tüm permütasyonlarını gösteren tablo olmakla birlikte, besteciye oluşturduğu diziyi tüm imkanlarıyla kullanma imkanı tanımaktadır.<sup>5</sup>

Bahsedilen 12 Ton Müziği, geleneksel tonaliteyi ortadan kaldırarak müziğin organize edilme biçimini kökten değiştirmiştir. Bu teknikle eser veren bestecilere, belirli bir tonik merkeze dayanmayan ve tüm notaların eşit ağırlıkta olduğu bir müzik dili sunar. Bu yönüyle de tonal müzikteki ton egemenliğine aykırılık göstermektedir. Schönberg'in 12 ton tekniği, geleneksel tonalitenin sınırlarını aşarak, müzikte yeni bir ifade özgürlüğü ve yapı kontrolü sağlamış, böylece müzik tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur.

Müzik tarihinde, bestecilerin müzikal kimlik arayışları, zamanla gelişen çeşitli akım ve yaklaşımlar tarafından şekillendirilmiştir. Tonalite kavramının sorgulanması ve sınırlarının zorlanması, 20. yüzyılın başlarından itibaren bestecilerin yeni tınılar ve müzikal materyaller keşfetme arzusunu tetiklemiştir. Bu arayış, birbirini besleyen ve etkileyen farklı akımların ortaya çıkmasına yol açmış, her yeni yaklaşım, önceki akımların sınırlarını zorlayarak yeni ifade biçimlerine zemin hazırlamıştır. Bu süreç,

---

<sup>5</sup> Dallin, Leon, (1974), **Techniques of Twentieth Century Composition**, WM. C. Brown Company Publishers, s.209-215.

müziğin evrensel kurallarını yeniden tanımlarken, bestecilere sanatsal kimliklerini daha derinlemesine keşfetme fırsatı sağlamıştır.

Birbirini besleyip, etkileyerek çoğalan bu gelişmelere dair anlatımı, 1920 ve 1950 yılları arasında, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmış Neoklasizm ile örneklendirmek mümkündür. Besteciler, Barok ve Klasik dönemlerin formlarını, stillerini ve tekniklerini yeniden canlandırmayı hedeflemişlerdir. Bu akım, müzikal düzenliliğe, formal yapıya ve tonaliteye geri dönüşü savunur. Igor Stravinsky'nin "Pulcinella" eseri, neoklasik dönemin başlangıcını simgeleyen eserlerden biridir. Neoklasik besteciler bu yaklaşımla birlikte, geçmişin müzikal formlarını modern armoniler ve ritmik yapılarla harmanlayarak yeni bir ifade yolu aramışlardır.

Schönberg'in 12 ton tekniği, empresyonizm'e karşılık olarak ekspresyonizm akımıyla müzik dünyasında yer bulmuştur. Birbirine ışık tutan yaklaşımlardan bahsederken verilecek bir diğer örnek, Ekspresyonizm'in etkisi altında gelişen önemli bir akım olan Serializm olacaktır. Serializm, Schönberg'in 12 ton tekniğinin uzantısı olarak doğmuş ve yalnız notaları değil, ritim, nüans, artikülasyon gibi diğer müzikal unsurları da dizisel bir düzenlemeye tabi tutmuştur. Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen gibi besteciler, serializmi geliştirmiş, bu akımın önde gelen bestecileri arasında sayılmışlardır. Serializm, daha sonra Total Serializm olarak isimlendirilecek olan daha kapsamlı bir noktaya evrilmiştir.

Serializm, dizisel düzenlemeyi yalnızca belirli müzikal unsurlara uygularken, Total Serializm bu düzenlemeyi müziğin her yönüne genişleterek eserin tümüne dair sıkı bir kontrol imkanı sağlar. Serializm'deki ritim, gürlük ve artikülasyon gibi unsurlar üzerine yapılan dizisel düzenleme mantığında, bahsedilen müzikal unsurlar birbirinden bağımsız iken; Total Serializm yaklaşımı içerisinde, tüm unsurlar arasında sıkı bir şekilde organize edilmiş ilişkiler bulunur. Total Serializm içerisindeki tüm müzikal unsurlar için tek bir dizi sistemi kullanılır ve bu sistem, eserin tamamına nüfuz edecek matematiksel bir düzen içerisinde bulunmaktadır.<sup>6</sup>

Akımlara dair açıklamalarda bahsedilecek bir diğer başlık olan Aleatorik müzik, müzik kompozisyonunda rastgelelik veya şans unsurlarının kullanıldığı bir akımdır.

---

<sup>6</sup> Griffiths, Paul, (1978), **A Concise History of Avant-Garde Music from Debussy to Boulez**, New York and Toronto, Oxford University Press, s.86-103.

John Cage'in "4'33'" eseri, bu yaklaşımın en bilinen örneklerinden biridir. Bu eserde, performans boyunca hiçbir nota çalınmaz; müziğin kendisi, çevresel seslerden oluşur. Aleatorik müzik, bestecinin kontrolünü kısmen veya tamamen bırakmasını sağlar ve böylece her performans benzersiz hale gelir. John Cage'in yeni ses, yeni tını arayışı bağlamında değerlendirilebilecek olan "hazırlanmış piyano" olgusu, Cage ile benzer arayışlara sahip olan Henry Cowell ve Harry Partch gibi farklı bestecilerde de görülmektedir. Cowell'ın kütleli ses gruplarını kullanmasının yanı sıra, Partch ise Varèse ve Cowell gibi yeni tını ve ses malzemesi arayışını benimsemiştir.<sup>7</sup>

Rastlamsal Müzik ve Açık Yapıt yaklaşımıyla beraber farklı ifadeler gerektiren eserlerde çeşitli notasyon yaklaşımları, grafik notasyon gibi yazım türleri dahil olmaya başlar. Geleneksel notasyon tekniklerini değişikliklere uğratan Stockhausen, Cage, Busotti, Berio ve Lutoslawski gibi bestecilerin notasyonu, bahsedilen farklılıklara örnek olarak gösterilebilir. Türeyen yeni akımlar veya yaklaşımlar, sadece müzikal fikirleri etkilememiş, bununla beraber notasyonu da geliştirmiştir. Gelişen nota yazıları ve türleri bestecilere yine çeşitli farklılıklar, yenilikler sunar hale gelmiştir.

Bestecilerin yeni müzikal malzeme arayışlarında bir diğer önemli başlık ise şüphesiz ki Elektronik Müzik olacaktır. Elektronik müzik, bestecilerin yeni tını ve ses arayışında büyük bir yenilik sağlamıştır. 1920'lerden itibaren erken elektronik müzik aletleri, ses üretiminde teknolojinin rolünü ön plana çıkarmıştır. 1950'ler ve 1960'larda analog sentezleyiciler ve drum makineleri, müzikte devrim niteliğinde değişiklikler getirmiştir. Öncüsü olarak kabul edilen M. Mathews'in de çalışmalarında görüleceği üzere bilgisayarlı müzikte, orijinal ve dijital sesler müzik teorisi ve matematiksel verilerle birleştirilip algoritma ile bestelenir.<sup>8</sup> 1970'lerden itibaren bilgisayar kaynaklı müzik ve dijital teknolojilerin gelişimi, müzikal üretim süreçlerini dönüştürmüş ve MIDI protokolleri ile bilgisayar tabanlı prodüksiyon yöntemleri, bestecilere daha geniş bir ses yelpazesi sunmuştur. Kraftwerk ve Jean-Michel Jarre gibi sanatçılar, bu teknolojilerin etkisiyle elektronik müziğin popülerleşmesine katkıda bulunmuş ve bu akım, bestecilere geleneksel müzikal sınırları aşarak yeni ve özgün tınılar yaratma fırsatı tanımıştır. Dusapin'in müzikal kariyerinde önem arz eden Edgar Varèse ve

---

<sup>7</sup> Boran, İlke ve Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız, (2018), **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.291-292.

<sup>8</sup> Yöre, Seyit, (2011), **Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler**, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, cilt 20, sayı 3, s.10.

Iannis Xenakis gibi iki besteci de, bu akım dahilinde repertuvara birçok eser kazandırmışlardır.

Elektronik Müzik başlığının ardından, 1960'larda ortaya çıkan Minimalizm, basit ve tekrarlayan motiflerin uzun süreli tekrarlarına dayanan bir müzik akımıdır. Bu akım, kompleks yapılar yerine sade ve hipnotik desenlerle dinleyiciyi içine çeker. Steve Reich, Philip Glass ve Terry Riley, minimalizmin önde gelen isimleridir. Minimalist müzik, genellikle yavaş değişen desenler ve statik armoniler kullanır, bu da dinleyicinin müziği zaman içinde farklı şekilde algılamasına neden olur. Minimalizm'in ardından yaklaşık olarak 1980'li yıllarda gelişecek olan Postminimalizm, minimalizmin tekrar eden yapılarını korurken, daha geniş melodik ve ritmik çeşitlilik sunan bir yaklaşımdır. Bu müzik türü, minimalist öğelerle birlikte daha geniş bir ifade paletini içerir. John Adams ve Arvo Pärt, postminimalizmin önemli isimlerindedir. Bu akım, minimalizmin sadeliğini korurken, daha dramatik ve zengin müzikal dokular sunar. Arvo Pärt'in "Tintinnabuli" olarak isimlendirdiği sade ama derinlikli kompozisyon tekniği de temelde bahsi geçen Minimalizm ve Postminimalizm akımlarının sunduğu atmosferler ile benzer etkiler gösterir. Pärt, örnek olarak 'Für Alina' isimli müziğinde kullandığı bu teknikle, sade melodiler ve basit armonik yapıları birleştirerek müziğinde meditasyonel bir atmosfer elde eder.

Akımların yarattığı farklı besteleme yaklaşımları hakkındaki açıklamalarda, bahsedilecek bir sonraki önemli başlık ise Spektral müzik olacaktır. Şimdiye kadar bahsedilen akımlarda olduğu gibi, Spektralizm'de de köklü yenilikler ortaya konduğu ve bu yeniliklerin farklı müzik yaklaşımları ile müziğin ilerleyişine yön verdiği görülecektir. Bu akımın ortaya çıkmasında Edgard Varèse, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, György Ligeti, Iannis Xenakis, La Monte Young ve Karlheinz Stockhausen gibi bestecilerin yapıtlarındaki tını odaklı yaklaşımları gibi, Elektronik müziğin de önemli ölçüde rolü olduğu aşikardır. Bu unsurların etkisiyle beraber ortaya çıkan Spektralizm akımı sonrasında, müzikal düşüncenin eskisi gibi olmayacağı da çoğu müzik insanı tarafından kabul görmüştür.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Harvey, Jonathan, (2001), **Spectralism**, Contemporary Music Review, Vol.19, Part 3, Overseas Publishers Association, s.11.

Dusapin'in müziklerinden etkilendiğini belirttiği Varèse, 20. yüzyıl başlarında sesin tınısal ve akustik özelliklerine odaklanarak müziğin sınırlarını genişletmiş, sesin fiziksel yapısını müzikal bir malzeme olarak ele almıştır. Bu yaklaşım, spektral müziğin temelinde yatan fikirlerden biridir. Dusapin'in hocası olmuş olan Xenakis ise, matematiksel modeller ve bilgisayar destekli kompozisyon teknikleri ile karmaşık ses yapıları oluşturmuş, bu da spektral müziğin ses spektrumu ve frekans analizi gibi unsurlara olan ilgisiyle örtüşmüştür.

Spektral müzik, 1970'lerde Fransa'da ortaya çıkan ve müziği sesin spektral analizine dayalı olarak yapılandıran bir akımdır. Bu akım, sesin doğal frekans bileşenlerini ve armoniklerini (doğuşkanlarını) inceleyerek, bu verilerin temelde olacağı şekilde müziği kurgulama fikrine dayanır.<sup>10</sup> Spektral müzikte, bir sesin tınısı, spektrumu belirleyici unsurlardır; bu unsurların zaman içinde nasıl evrileceği müziğin temelini oluşturur. Spektral besteciler, geleneksel armoni ve form anlayışından uzaklaşarak, sesin kendisini, onun akustik ve ses fenomu özelliklerini keşfetmeye odaklanırlar. Bu akımın önde gelen isimleri arasında Gérard Grisey ve Tristan Murail yer alır, ve onların çalışmaları, müziğin fiziksel ve algısal boyutları üzerine derinlemesine bir anlayış geliştirmiştir.

Şimdiye kadarki yapılan açıklamalarda, bestecilerin genellikle yeni ses malzemelerine yönelik arayışları üzerinde durulduğu görülecektir. Ancak bestecilerin bu yenilik arayışları, yeni tınların haricinde, aynı zamanda müziklerindeki forma ve biçime dair yeni yaklaşımlar da içermektedir. Bach'ın *tocatta*'ları, Lizst'in programlı müzikleri, Strauss'un senfonik şiirleri, Wagner'in opera uvertürleri gibi biçimde olan yeni ve özgür yaklaşımlar müzik tarihi içerisinde bazı noktalarda daha erken tarihlerde de görülmektedir. Fakat bu yeni formal yaklaşımların, genel olarak yaygınlaşmasını 20. yüzyıl içerisinde düşünebiliriz. Yani gelişen yenilikler sadece ses materyaline yönelik olmaz, aynı zamanda formal girişimler de repertuvarda görülebilecektir. Bartok'un 1936'da bestelediği *Music for Strings, Percussion and Celesta* isimli eseriyle geleneksel 4 bölümlü form anlayışının dışına çıkması, daha önceden de bahsedilen Cage'in *4'33''* isimli müziği, Schönberg'in *Pierrot Lunaire* isimli müziğiyle serbest

---

<sup>10</sup> Anderson, Julian (2000), **A Provisional History of Spectral Music**, Contemporary Music Review, Vol. 19, no 2, Overseas Publishers Association, s.7-22.

form anlayışıyla, klasik form anlayışını sorgulaması gibi birçok örnek daha repertuvarda görülecektir.

Müzik tarihinde günümüze kadar olan süreçte, birbirini etkileyen ve besleyen pek çok akım ve besteci hakkında benzer şekildeki açıklamaları çoğaltmak mümkündür. Bu etkileşimler, müzik tarihinin zengin ve dinamik yapısını gözler önüne sererken, her bir akımın ardılları üzerinde nasıl izler bıraktığını da ortaya koymaktadır. Ancak, bu çalışmanın temel amacına odaklanarak, Pascal Dusapin'in içinde yetiştiği Fransız müzik camiasının yapısına dair bir ölçüde fikir vermek, Dusapin'in müzikal diline yönelik yapılacak çıkarımlar adına önemli olacaktır. Akımlara dair yapılan açıklamalarla günümüze doğru yaklaşırken, Fransız müziğinde ne tür gelişmelerin yaşandığı ve bu gelişmelerin Dusapin'in müzikal kariyerine nasıl yansıdığı gibi konu başlıklarına bakmak Dusapin'in dilini algılamak adına faydalı olacak, çalışmanın esasını oluşturan önemli bir perspektif sunacaktır. Fransız müziği bağlamında yapılacak olan ilerleyişte, hayatında Debussy ve İzlenimcilik etkileri yoğun olan, dizilerin ağırlıkla önemsendiği bir diğer isim olarak ise Olivier Messiaen'den bahsedilecektir.<sup>11</sup>

Messiaen, *The Technique of My Musical Language*<sup>12</sup> (Müzikal Dilimin Tekniği) isimli kitabında açıkladığı üzere, kendine özgü modlar türetip, sistematize ederek yine modalite kavramı etrafında farklı bir yol açar. Fransız müzik camiasında önemli bir yer tutan Olivier Messiaen gibi bir çok besteciye farklı modaliteler bulunabileceği gibi bir seçeneği göstererek, Debussy bu alanda büyük rol oynamıştır. Messiaen'in kullandığı müzik dili ve eğitimleri de birçok besteciye ışık tutmuştur. Iannis Xenakis, George Benjamin, Alexander Goehr, Pierre Boulez, Jacques Hétu, Tristan Murail, Karlheinz Stockhausen ve György Kurtág gibi isimler, Messiaen'in oldukça etkilediği ve aynı zamanda öğrencisi olan bestecilere örnek olarak sayılabilecektir. Bu besteciler, hem Dusapin'in de büyük ölçüde etkilendiği isimleri içermesi bakımından, hem de Dusapin'in de içine doğduğu Fransız müziğini etkilemiş, şekillendirmiş isimler olarak oldukça önemlidir.

---

<sup>11</sup> Hancı, Seda, (2022), **Olivier Messiaen'in Kuşlar Kataloğu Albümünün Analizi**, Sanatta Yeterlilik Eser Metni ,s.7

<sup>12</sup> Messiaen, Olivier, (1944), **The Technique of My Musical Language**, (çev. Satterfield, John), Editions Musicales, Paris.

Fransız müziğinde bahsedilmesi gereken bir diğer başlık ise Les Six (Fransız Altısı) olacaktır. Grup üyeleri bireysel olarak ayrı müzik anlayışlarına sahip olsalar da, bestecileri kolektif olarak Fransız müziği içerisinde “neo-klasik” anlayışı temsil etmişlerdir. Grup besteciler tarafından kurulmayıp, ortak bir fikir birliği olmadığı gibi, her üyesinin birbirinin müziğini takdir ettiği de söylenemez. Bu grup, bir müzik eleştirmeni ve gazeteci olan Henri Collet tarafından, 1920 yılında yazdığı bir makalede, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honneger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ve Germaine Tailleferre isimli bestecileri Les Six başlığında buluşturarak bahsetmesi üzerine ortaya çıkmıştır.<sup>13</sup> Collet tarafından yapılan bu isimlendirmeyle bestecilerinin ortak bir estetik arayışı olduğu vurgulanmak istenmiştir. *L'Album des Six* olarak bilinen ortak çıkardıkları albüm haricinde, grubun bestecilerinin her biri ayrı ayrı müzikal kariyerlerde ilerlese de bu isimlendirme sonrasında birlikte anılmışlardır. Bestecileri, modernizm ile gelenek arasında dengeli, çoğunlukla melodiye dayalı, halk müziği ve caz müziğinden esinlenilmiş eserler verdiler. Les Six, Fransız müziğinde döneminin ağır romantizmine ve empresyonizme karşı tepki olarak ön plana çıkmış, Fransız müziğinin ulusal kimliğine çeşitlilik sunmuştur.

Serializm, Aleatorik Müzik ve Elektronik Müzik gibi akımların mevcut olduğu tarihsel dönemlerin paralelinde, 1950'ler ve 60'lar arasında Darmstadt'ta düzenlenen Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursu ile, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Berio, John Cage, Morton Feldman, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Mauricio Kagel, György Ligeti gibi besteciler bir araya gelerek müzikal paylaşımlarda bulunup, yeni yaklaşımlar üzerine fikir alışverişleri gerçekleştirmişlerdir.<sup>14</sup>

Fransa temelli söz konusu müzikal paylaşımlara, etkileşimlere ön ayak olmuş başlıklara bir diğer örnek ise, Pierre Boulez tarafından 1954 yılında Paris'te kurulmuş olan konser topluluğu 'Domaine Musical' olacaktır. Bu topluluğa dair bahisler, bu eser metninin de konusu olan Pascal Dusapin'in içine doğduğu Fransız müzik camiasında yaşananları anlatmasıyla da dikkate değer bulunacaktır. Yine çeşitli bestecilerin

---

<sup>13</sup> Henri Collet, (16 Ocak 1920), *La Musique chez soi (XII): Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau - Les Cinq russes, les Six français, et Erik Satie*, in: *Comœdia*, s. 2.

<sup>14</sup> Giner, Bruno, (Nisan-Eylül 2000), *Musique Contemporaine Française: quelques tendances*, Fontes Artis Musicae, International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, Vol.47, No.2/3, s.191.

müzikleri ile farklı fikirleri bir araya getirerek, bu etkileşimlerle yeni fikirler uyandırmakta ve çağdaş müziğin yayılmasında etkisi olan önemli adımlardan biri olmuştur.<sup>15</sup> Temsil edilen besteciler arasında 2. Viyana okulu üyeleri dışında, P. Boulez, K. Stockhausen, O. Messiaen, L. Berio, J. Cage, S. Busotti, M. Kagel, E. Krenek, E. Varèse ve L. Nono gibi besteciler bulunur. Domaine Musical katılan bestecilerin çeşitliliği de göz önünde bulundurulunca, besteciler için çeşitli müzikal yaklaşımlara yönelik fikir alışverişi adına önemli bir yer tutmuştur. Topluluğun Fransa’da kurulmuş olması ve bünyesinde yer alan Fransız bestecilerin birçok önemli ismi etkilemesi, Domaine Musical’in Fransız müziği açısından en az diğer önemli başlıklar kadar kıymetli olduğunu göstermektedir.

Fransız müziğinde önem arz eden benzer başlıkları çoğaltmak mümkündür. 1940’ta Pierre Schaeffer tarafından geliştirilen, doğal ve insan yapımı seslerin kaydedilip manipüle edilerek elektronik müzik alanına dayalı *Musique Concrete*; 1960’ların avangart sanat hareketi olmakla birlikte, sanat ve müzik formlarını sorgulayan, performans ve deneysel müzikle ilgilenen sanatçıları bir araya getiren *Fluxus Hareketi*; 1976’da Pierre Boulez tarafından kurulan, çağdaş müzik icrası ve yayılması üzerine odaklanan topluluk olan *Ensemble InterComtemporain* ve yine elektronik müzik alanına büyük katkılar sağlamış, akustik ve elektronik müzik araştırmalarıyla ünlenmiş, 1977’de Boulez tarafından kurulan IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) örnekleri, müzik tarihinde önemli yer tuttuğu gibi Fransız müziğine de önemli katkılar sağlamış başlıklar arasındadır. Bahsedilen başlıkların her biri, Fransız müzik geleneğine önemli katkılarda bulunmuş ve uluslararası müzik dünyasında yankı uyandırmıştır.

Şimdiye kadar anlatılan süreçlerde görülecektir ki, tüm bu gelişim ve değişimlerin temelinde, bestecilerin hem geçmişe dair hem de içinde buldukları dönem ve/veya akımlar kapsamında yapılmış ve yapılmakta olan çalışmaları takip etmesi, entelektüel bilginin peşinde ilerlemeleri ve etkileşim içerisinde olmaları önemli yer tutmaktadır. Bestecilerin, kendine özgü müzikal kimlik arayışları, yine bestecileri müzik tarihi içerisinde yeni adımlar atmaya itmiştir. Bu yolda olan ilerleyişlerinde dönemsel ve teknolojik gelişmelerin önemine değinildiği gibi, aynı zamanda nasıl bir eğitimden

---

<sup>15</sup> (Giner), A.g.m. s.192.

geçtikleri, hangi ekolden geldikleri, hangi akımlardan beslendikleri veya kimlerden etkilenip hangi anlayışları benimsedikleri gibi etmenler, bestecilerin müzikal dilinin şekillenmesinde büyük rol oynar. Bahsedildiği üzere görülecektir ki bestecilik dünyasında 20. ve 21. yüzyıl, bestecilerin özgün ses dünyasına ve yine özgün müzikal kimliğe sahip olmayı önemsedikleri, bu kaygıyla birlikte yeni tınıları da gözettikleri önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Anlatılan süreçler ile çizilmeye çalışılan bu geniş çerçeve içerisinde, değinilebilecek birçok besteci içerisinde, bu eser metninin de esas konusu olan Pascal Dusapin üzerinde durulacaktır. 20. ve 21. yüzyıl müziği içerisinde kendine yer bulabilmiş Fransız besteci Pascal Dusapin, çalıştığı ve/veya etkilendiği Iannis Xenakis ve Edgard Varèse gibi isimlerin aksine, geliştirilmiş enstrüman tekniklerini veya elektronik ses dünyası gibi farklı tınıları tercih etmeden, geleneksel tınlar ve notasyon tercihleri ile kendine ait bir müzikal dil oluşturmayı başarmıştır. Çağdaş birçok besteciyle beraber, hocası olan ve onun kariyerinde büyük öneme sahip olan Xenakis'in de yeni ses malzemeleri ve tını arayışlarının olmasının aksine Dusapin, geleneksel yöntemlerle Fransız ve Avrupa müziği içerisinde kendine yer edinebilmiştir.

Pascal Dusapin'in kendine özgü müzikal dilini oluştururken bilinçli tercihler ve sınırlandırmalar yaptığı düşünülmektedir. Bu kanı, eserleri üzerinde duyumda beliren, müzikleri arasında ortak bir şekilde tekrarlanan fikirler, belirli kompozisyon teknikleri ve yaklaşımlarla güçlenmiştir. Dusapin'in müziğinde belirgin olan bu unsurların ne kadar derinlikli ve tutarlı bir şekilde kullanıldığını anlamak amacıyla, *Exeo* adlı eseri analiz edilmek üzere seçilmiştir. Dusapin'in, 'orkestra için solo' başlığıyla ürettiği 7 müzikten biri olan *Exeo*, bestecinin müzikal karakterini ve dilini en iyi yansıtan yapıtlarından biri olarak görülmüş ve Dusapin'in malzeme seçimi ile kompozisyon anlayışı üzerine önemli ipuçları sunacağı tahmin edilerek bu çalışmada incelenmeye değer bulunmuştur.

Bu eser metninde, Pascal Dusapin'in Xenakis'e ithaf ettiği *Exeo* adlı orkestra yapıtının ses ve doku açısından incelenmesiyle birlikte, Dusapin'in müziklerinde hangi malzemelere sahip olduğu ve müzikal dilini ne tür unsurların oluşturduğu gibi konu başlıkları incelenerek analiz edilmesi amaçlanmıştır.

## 2. PASCAL DUSAPİN VE MÜZİĞİ

### 2.1 Pascal Dusapin

Pascal Dusapin, Fransa'nın Nancy kentinde 29 Mayıs 1955'te dünyaya geldi. Gençliğinde piyano ve org eğitimi alan Dusapin, Panth on-Sorbonne  niversitesi'nde Plastik Sanatlar ve Bilim programında Sanat ve Estetik eğitimi aldı. Fransız besteci Andre Boucourechliev, Dusapin'in bir orkestra eserini görüp onu bestecilik yönünde ilerlemesi için teşvik etti.<sup>16</sup> 1981-83 yılları arasında Roma'da Villa Medici'nin bursuyeri olan besteci, kariyerinde neredeyse başlangıçtan itibaren 1979'daki *Herv  Dugardin*  d l  gibi birçok ödül aldı. 1974-1978 yılları arasındaki eğitimi sırasında Iannis Xenakis ile  alıŐan Dusapin, Fransız müziğinin önemli isimlerinden Olivier Messiaen ve İtalyan besteci Franco Donatoni gibi bestecilerin de ustalık sınıflarına ve seminerlerine katılma Şansı buldu.<sup>17</sup>

Temmuz 2006'da Münih Sanat Akademisi  yeliğ-i, 2006-2007 yıllarında College de France'de sanatsal yaratım kürsüsünde profesörlük yapan besteci, 2008'de Roma'daki Fransız Akademisi'nin direktörlük pozisyonunda rol aldı. 1993'te Acad mie des Beaux-Arts  d l  ve Syndicat de la Critique  d l , 1994'te SACEM senfonik müzik  d l , 1995'te Fransız kültür bakanlığ-ı tarafından verilen ulusal müzik büyük  d l ,

---

<sup>16</sup>[https://web.archive.org/web/20080421023412/http://www.sospeso.com/contents/composers\\_artists/dusapin.html](https://web.archive.org/web/20080421023412/http://www.sospeso.com/contents/composers_artists/dusapin.html)

<sup>17</sup> Noudelmann, François (2011) **Beckett et la Musique**, France Culture Press, s.17.

2007 yılında Zubin Mehta ile birlikte layık görüldüğü Dan David ödülü gibi birçok ödüle sahiptir.

Dusapin'in üretken kariyeri boyunca yazdığı eserler, solo eserlerden çeşitli kombinasyonlara sahip oda müziği eserlerine, konçertolardan sahne eserlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Vokal kategori başlığı altında *Anacoluthe*, *Ó Berio* ve *L'Homme aux liens* gibi örnekleri çoğaltılabilecek eserlerin yanı sıra, *Semino*, *Granum sinapis* ve *Umbrae mortis* gibi koro müzikleri de bulunmaktadır. *Romeo et Juliette*, *Faustus*, *Last Night* ve *Macbeth Underworld* gibi toplamda 9 operanın haricinde, orkestra başlığı altında çeşitli topluluklarla da harmanladığı birçok eser bestecinin kataloğunda gözlemlenmektedir. Orkestra başlığı altında yer alan çok sayıda eser arasında, Dusapin'in özel olarak oluşturduğu "orkestra için solo" başlığını taşıyan yapıt dizisi de dikkat çekmektedir. Bu eser metninde analizi yapılacak olan *Exeo* isimli yapıt, toplamda 7 farklı yapıtın bulunduğu bu dizinin içerisinde yer almaktadır.

Müzikal dilini şüphesiz ki oldukça etkileyen ve şekillendiren Xenakis, Donatoni ve Messiaen gibi bestecilerin dışında, ilham aldığı Samuel Beckett ve Edgard Varèse gibi önemli isimler de etkilendiği ve/veya ilham aldığı kişiler arasında sayılmalıdır.

## 2.2. Pascal Dusapin'in Müzikal Dili

Özgün bir müzikal kimliğe sahip olan Pascal Dusapin, günümüz müziği içerisinde önemli yer tutan bestecilerdendir. En çok etkilendiği hocası Xenakis'in aksine, müziğin elektronik dünyasına girmekten, bu yönde eser vermekten geri durmuştur. Günümüz müzik yazılarında olan yeni tını arayışları, genişletilmiş çalım teknikleri onun müziğinde pek yer bulmazken, müzik dili temelde geleneksel enstrüman çalım tekniklerine dayanır. Geleneksel çalım ve notasyon teknikleriyle beraber temelde üzerine dayandığı bazı ses ve doku tercihleri, müziğini “akış halinde olup değişim ve gelişimlere uğrayan bir nesne” olarak bestelemesi gibi, analizlerde de bahsi geçecek belli başlı unsurlar onun müzikal dünyasını şekillendirir.

Bestecinin kendi müzik yazısı için de belirttiği üzere, müziğini; müzik akıp giderken, ellerinin arasında buruşturup açtığı, sürekli şekilden şekile sokup değiştirip geliştirdiği bir kağıt parçası olarak gördüğünü ve özünde hep tek bir nesneyi işlediğini belirtir.<sup>18</sup> Bu hem yapısal, hem de biçimsel olarak Dusapin'in müzikal dilini anlamaya yaklaştıracak önemli tanımlamalardan biridir.

Dusapin, müziğinde getirdiği her dokuyu ve karakteri, en verimli şekilde kullanmayı amaçlayıp, baştan sona aynı malzemeyi geliştirerek ve vurgulayarak getirir. Sürekli tek bir fikir etrafında dönüp, bu fikri çeşitli varyasyonlarla geliştirmeyi amaçlar. Bu bağlamda, besteleme anlayışı geleneksel bir doğru üzerinde görülebilir. Bu görüşü Pugin'in yazısı da destekleyecektir:

---

<sup>18</sup> Richardson, O. Sidney ve Dusapin, Pascal (2018), **Reflection On Form: An Interview with Pascal Dusapin**, Tempo, Cambridge Press, s. 40.

*“...Her hareketten en iyi şekilde yararlanan bir sınırlandırma sanatını tercih ediyor... (Bu sınır içerisinde müzik) Ne kadar gergin hale gelmiş olursa olsun, Boulez’in çizgisindeki “écriture” ile geleneksel olarak ilişkilendirilen stabil süren çizgi duygusu vardır.”<sup>19</sup>*

Dusapın, müzikteki her malzemesini sonuna kadar kullanmakta fraktal geometri benzeri bir ilerleyiş içerisinde. Müzikte kullandığı malzemeleri esas kabul ederek, formal ve dokusal açılardan müziğin temeline dönüştürerek, bu malzemeleri büyük ölçekte hizmet eder halde kullanır. Ancak bununla birlikte, duyurduğu her malzemeyi kendi içerisinde geliştirerek, mikro boyutlarda da düzen içerisinde olduğunu ima eder. Özetlemek gerekirse, tıpkı bir ağaç geometrisi gibi tek bir gövde etrafında müziğin şekillenip büyümesinin yanı sıra, çeşitli dallara bölündükçe bu dallar da kendi içerisinde gelişip büyür. Bunun örneklerine, Dusapın’ın fikirlerini nasıl geliştirdiği ile alakalı anlatılacak kısımlarda denk gelinecektir.

Bestecinin müzikleri arasında değinilen bu yapısal olarak sıkça denk gelinen tek bir konu işleyişi bir yana, Dusapın’ın kendi müziğini, tıpkı Stravinsky gibi bir yaklaşımla “zamansal bir sanat”<sup>20</sup> olarak gördüğü ve bu zamansal mekanizma içerisinde müziğinin doğup, büyüüp geliştiğini düşündüğü çıkarımı da yapılabilir. Bu çerçevede içerisinde Dusapın, çoğunlukla ilk ölçüye başlarken ikinci ölçüde ne olacağını bilmeden, müziği izleyerek müziğin kendi yolunu çizmesine izin verdiğini, müziğin kaderini, yine müziğin kendi ihtiyaçlarının şekillendirdiğini “oyun kendi kurallarını belirler” diyerek vurgular.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Pugin, Tristram, (2000), **Through the Spectrum: The New Intimacy in French Music**, Tempo, no. 212, French Music Issue, Cambridge University Press, s.18.

<sup>20</sup> Stravinsky, Igor, (2000) **Altı Derste Müziğin Poetikası**, çev. Cem Taylan, Pan Yayıncılık, s. 50.

<sup>21</sup> Stoianova, I. (1993), **Pascal Dusapin: Febrile Music**, Contemporary Music Review, vol. 8, Harwood Academic Publishers, Malaysia, s. 188.

Burada Varèse ismi üzerinde biraz daha durmakta fayda vardır. Bu Dusapin’i daha iyi anlayabilmek adına önemlidir. Dusapin, Varèse’in *Arcana* isimli eserini ilk duyduğunda şok geçirdiğini ve onun müzikal kimliğinin, kendi müzikal dili içerisinde ne kadar önemli yer tuttuğunu, manevi olarak Varèse’i büyükbabası, Xenakis’i ise babası olarak gördüğünü söyleyerek belirtir.<sup>22</sup>

Bu bağlamda Dusapin de tıpkı Varèse gibi ses kütlelerini uzayan sesler olarak sürdürüp şekillendirir. Bunun gibi tercih ettiği dokulara etki eden elbette farklı değişkenler de bulunur. En başta dokuyu yaratan tınılarda, orkestrasyona dair tercihleri bulunur. Buna tercih etmedikleri demek belki daha doğrudur çünkü onun müzikal dilini etkileyen isimlerden Varèse veya Xenakis gibi isimlerin aksine, bestecinin müziğin elektronik kısmıyla ilgilenmemesinin haricinde, tercih etmediği enstrüman grupları da bulunmaktadır. Örneğin perküsyon kullanmaya (timpani dışında) çoğunlukla mesafeli durur. Hatta esasen caz piyanisti olmasına<sup>23</sup> rağmen piyano da dahil olmak üzere – elbette ki piyano triosu *Rombach* veya piyano için etütler gibi besteleri mevcut olmakla beraber– statik ve keskin tınılara sahip enstrümanlara sıcak bakmaz.<sup>24</sup>

Dusapin’in müzikal kimliğinde, Varèse ve Xenakis’in yanı sıra, müzikleri incelendiğinde Franco Donatoni’den de oldukça etkilendiği gözlemlenecektir. Donatoni’nin müziklerinde olan bazı ses ve doku tercihleri Dusapin’in müziklerinde de sıkça görülebilir. Donatoni müziklerinde, bazı “ses ısrarları” olarak tanımlanabilecek dokuları çok sık kullanır. “Ses ısrarları” diye tabir edilen dokuda, sanki kaçırılmasını istemediği, üzerinde durulmasını istediği bazı sesleri çokça defa işaret eder. Bir sesin farklı zamanlarda, neredeyse ardı ardına duyuracak şekilde farklı partilerden duyulması gibi dokuları kullanmayı sever. (Örnek 2.2.1)

---

<sup>22</sup> (Stoianova), A.g.m. s. 183.

<sup>23</sup> Pace, Ian, (1997), **Never to Be Naught**, The Musical Times, Vol. 138, s. 17.

<sup>24</sup> (Stoianova, I.), A.g.m. s. 184.



partisinde de kendine yer bulur. Benzeri yaklaşımlar Dusapin'in müziklerinde de sık sık gözlemlenebilir. (Örnek 2.2.2)

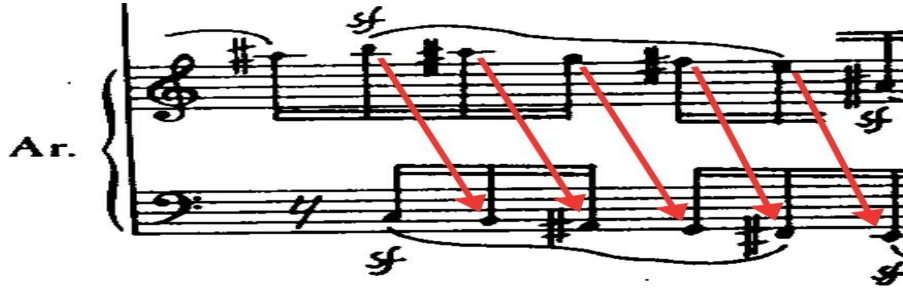
The image shows a musical score for Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.) parts, measures 38-39. The Piccolo part is in the upper staves and the Flute part is in the lower staves. The score includes dynamic markings like mf and f, and articulation marks like accents and slurs. Blue lines connect notes across staves, indicating a specific musical technique or motif.

Örnek 2.2.2 P. Dusapin, *Clam* (orkestra için solo no. 4)

Dusapin'in ilham kaynakları arasında plastik sanatlar, mimari gibi alanların yanı sıra Samuel Beckett ismi de önemli bir yer tutar. Dusapin, Örnek 2.2.2'de verilen müziğin kapağında da Samuel Beckett'in *Eşlik* isimli eserinden bir pasaja yer vermiştir. Dusapin'in orkestra için bestelediği bu müzikte, Donatoni'nin kullandığı bahsi geçen dokuya birçok defa denk gelinir. Bu dokunun benzeri kullanımlar Dusapin'in müziklerinde aynı orkestra grupları arasında –örneğin tahta nefesliler grubu üyeleri arasında veya yaylı sazlar grubu üyeleri arasında– gözlemlenmekle beraber farklı enstrüman grupları arasında da bu birlikteliklere denk gelinir. Örnek 2.2.2'de verilen kesitte aynı enstrüman grubu üzerinde ısrar edilen seslerin farklı partilere geçişleri yine ok işaretleriyle belirginleştirilir.

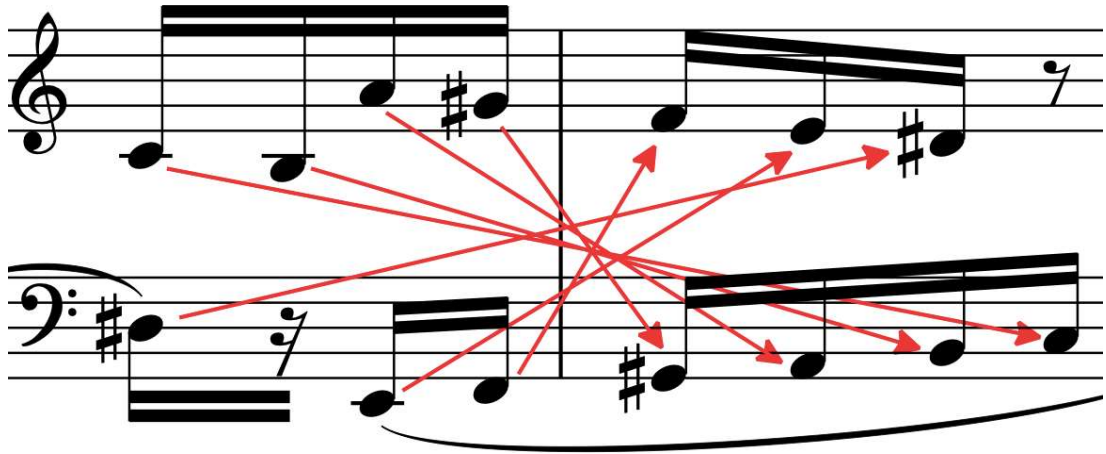
Açıklanılmaya çalışılan bu dokunun tek kullanım örneği elbette bu değildir. Donatoni, Dusapin'i bir dokuyu eğip büküp değiştirmek, şekilden şekile sokmak, kısacası yaşadığını varsayıp büyütüp öldürmek gibi bir yaklaşımla ele alınabilecek bağlamda da etkilemiştir. Donatoni kullandığı bu malzemeyi ilerleyen kısımlarda biraz daha görülebilir, niyetini daha net anlaşılır ve üzerinde şüpheye yer bırakmayacak halde

tekrar sunarak getirir. Bununla alakalı örnekte (Örnek 2.2.3) aynı konu başlığı tekrar incelenebilir.



Örnek 2.2.3 F. Donatoni, *Small*, 97. ölçü

Örnek 2.2.3’de verilen bu kesitin örnekleri müzikte daha erken de duyulur. Ancak aynı parti üzerinde bir örnek olması yönüyle bahsedilen “ses ısrarı” iddiasını kesinleştirecektir. Bu örnekte de görüleceği üzere besteci, aynı sesin tekrarı aynı parti içerisinde farklı zamanda ve farklı oktav üzerinde verilerek tını farkı da yakalayarak ısrarını yine belirtir. Bir sonraki örnekte bu ısrarın değişimi tekrar gözlemlenebilir. (Örnek 2.2.4)



Örnek 2.2.4 F. Donatoni, *Small*, 99. ölçü (arp partisi)

Yukarıda verilen örnekte yine arp partisi içerisinde bir kesit bulunur. Bu kesit gibi örneğine sık rastlanacak pasajlar, Donatoni'nin müziğinde gelişime verdiği önemi gözler önüne serer. Örnek 2.2.4'te verilen kesitte arp partisi içerisinde görülen takıntı, farklı bir evrede sunulur. Besteci, müziğin önceki evrelerinde ses tekrarlarını sunarak sonunda bu tekrarları bir kırılmayla getirir. Yukarıdan aşağı uzanan ilk ok işareti kesitteki son notaya uzanır. İkinci ok işareti ondan bir öncesine uzanırken, aşağıdan yukarı uzanan ilk ok işareti ise kendine en uzak noktaya uzanır. Sondan başa veya baştan sonra gibi görülen bu döngüyü, Donatoni bu sefer neredeyse ayna simetrisi şeklinde sunar.

Dusapin'in buna benzer bir diğer tercihten bahsedecek olursak, o da 2'li aralık ve bunun 7'li, 9'lu gibi çevrimlerini sıkça kullanması olacaktır. Dusapin'in bu tercihi çoğu müziğinde karşımıza çıkar.

The image shows a musical score for three instruments: Alto (Alt.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into two measures. The first measure shows a melodic line starting with a forte (f) dynamic and ending with a pianissimo (pp) dynamic. The second measure shows a similar melodic line starting with a pianissimo (pp) dynamic and ending with a forte (f) dynamic. Blue arrows indicate the melodic movement, showing a downward arrow from the first measure to the second, and an upward arrow from the second measure back to the first, illustrating a cyclical or mirrored structure. The dynamics are marked as f, pp, mf, and pp throughout the score.

Örnek 2.2.5 Pascal Dusapin, *Clam*, 60. ölçü

Örnek 2.2.5 üzerinde gözlemleneceği gibi, Dusapin'in orkestra için bestelediği bu eserin yaylı sazlar grubu içerisinde, bahsi geçen ses aralık tercihleri görülecektir. Bu aralık tercihleri, mavi renkteki ok işaretleri ile daha net gözlemlenecektir. Dusapin, bu tercihleri müziklerinde aynı anda duyurmanın haricinde, zaman zaman da bu tercihini geliştirerek farklı formlarda kullanır.

Örnek 2.2.6 P. Dusapin, *Quatuor IV*, 150. ölçü

Yukarıda verilen Örnek 2.2.6'daki kesitte, benzeri bir tercihin biraz daha farklılaştırılmış örüntüsü, kırmızı çizgilerle yapılmış işaretlerle görülebilir. Dusapin'in 4. Yaylı Dörtlü'sünden alıntılanan örnekte, 2'li, 7'li ve 9'lu gibi aralık tercihleri, bu sefer zikzak çizecek şekilde işaretlemelerle karşımıza çıkarır. Bununla beraber Re ve Sol diyez (La bemol) sesleri hem viyolonsel hem de keman partisinde ardışık olarak getirilir. Bu da bize hem bir önceki bahsi geçen ses ısrarı başlığını hatırlatır, hem de re sesi pedal olarak uzamış olarak getirilir. Bu Re sesinin uzatılmasıyla beraber diğer seslerin ve aralıkların değişmesiyle, etrafında şekillenilen sesin Re olduğunu vurgulanır.

Örnek 2.2.5'te görülen pasajda da olduğu gibi Dusapin, aynı enstrüman grubu içinde yer yer iki komşu parti arasında, yer yer ise farklı çalgı grupları arasında da bu tarz ilişkilere yer verir. Buna benzer tercihler birlikte çalıştığı Xenakis ve Donatoni'nin eserlerinde de görülebilir.

Örnek 2.2.7 Franco Donatoni, *Small*, 34. ölçü

Örnek 2.2.7’de verilen kesitte, sadece klarnet ve arp partileri arasındaki ilişki mavi çizgilerle işaretlenmiş, bu işaretlerle benzeri bir tercih olduğu gösterilmiştir. Donatoni, bu aralık tercihinin bu müziğinde sık sık kullanarak esas malzemelerinden biri olduğuna dikkat çeker. Benzeri dokulara Xenakis’in müziklerinde de denk gelinir.

Örnek 2.2.8 Iannis Xenakis, *Pithoprakta*, 5. ölçü (II. Kemanlar)

Xenakis'in *Pithoprakta* isimli yapıtının 5. ölçüsünden alınan bu pasajda da benzer aralık tercihleri görülecektir. Verilen bu örnekte, Xenakis I. ve II. kemanları sololara dek böldüğü görülür. Gördüğümüz pasajda II. keman grubu içerisinde, bahsi geçen ses ilişkileri görülür, ancak Xenakis'in amacı elbette Donatoni ve Dusapin örneklerinde olduğundan farklıdır. Xenakis örnek olarak verilen müzikte, seslerin sıkışıp birleştiği bir kütle yaratmayı amaçlamıştır. Dusapin ve Donatoni örneklerinde aralıksal bir tercih olmalarının yanı sıra bu aralıkların duyumdaki yeri büyük ölçüde önem taşıırken, Xenakis'te salkım akor benzeri, atmosfer oluşturma amacı olduğu söylenebilir.

Örnek 2.2.9 E. Varèse, *Arcana*, 1. ölçü

Xenakis benzeri bir kullanım örneği de yukarıda, Örnek 2.2.9'da verilmiştir. Dusapin'in ilk duyduğunda şok yaşadığını belirttiği Varèse'in *Arcana*'sından alınan bu kesitte, Varèse'in de Dusapin ve Donatoni ile aynı tercihte bulunduğu bir kullanım bizi karşılar. Örnek 2.2.9'da gördüğümüz tahta nefesli grubundan alınan kesitte, yine mavi çizgilerle işaretlenen notalar arasında 2'li, 7'li ve 9'lu gibi aralıklar görülür.

Müziğin başından alınan kesitte görülen bu dokuyu tuba, davul, çellolar ve kontrbaslar da benzer şekilde destekler. Örnek 2.2.9’da mavi çizgilerle işaretlemelerin yanı sıra kırmızı çizgiler de bulunur. Bu kırmızı işaretlemeler ise, Varèse’in bu kesitte getirdiği her yeni harekette, bir başka aralık tercihi daha bulunduğunu gösterir. Bu aralık tercihi artmış 4’lü veya eksilmiş 5’li diye de açıklanabilecek triton aralığıdır. Bu aralık tercihi Dusapin’in müziklerinde de bolca görünür. *Exeo* başlığında yapılacak analizle de bahsedilen bu aralık bolca gözlemlenecektir. Örnek 2.2.9’da görülen artmış 4’lü veya eksilmiş 5’li aralıkları, Dusapin’in birçok müziğinde karşımıza çıkar.

accel. - - - - ♩ = 92

Örnek 2.2.10 P. Dusapin, *Quatuor IV*, 9. ölçü

Şimdiye kadar olan kısımda da olduğu gibi, artmış 4’lü veya eksilmiş 5’li aralığının da bu kadar üzerinde durulmasının sebebi olarak, Dusapin’in çoğu müziğinde bu aralıklara denk gelinmesi gösterilebilir. Bahsi geçen bu tercihler Dusapin’in birçok müziğinde herhangi bir yerde denk gelinebilecek detaylardır. Besteci eserlerinin kurgusunda belirgin aralık tercihlerine büyük ölçüde yer verir. Bunların özellikle tercih olduğuna dair ortaya atılabilecek tüm iddiaları, müziklerinde sıkça karşımıza

çıkarak yine bestecinin kendisi destekler. Benzeri bir durum örnek 2.2.11'de de gözlemlenebilir.

The image shows a musical score for six horns (Cors) in 4/4 time. The score is divided into two measures. The first measure is mostly empty. The second measure contains a sequence of notes: G4 (Horn 1), G4 (Horn 2), F#4 (Horn 3), F#4 (Horn 4), F#4 (Horn 5), and G4 (Horn 6). Dynamics include pp, mf, and p. A blue circle highlights the G4 notes in staves 1, 3, 5, and 6. A blue line connects these notes, and a blue circle highlights the F#4 notes in staves 3 and 5. A yellow highlight is under the F#4 notes in staff 4. The text 'A4/E5' is written in blue above staff 4.

Örnek 2.2.11 P. Dusapin, *Clam*, 2. ölçü

Örnek 2.2.11'deki pasaj, müziğin 2. ölçüsünde bestecinin kornları 6 ayrı parti şeklinde yazdığı kısma aittir. Bestecinin bu aralıkları özellikle tercih ettiği iddiasını, Dusapin'in çoğu müziğinde bu aralıklara denk gelinmesi destekleyecektir. Ayrıca, bestecinin bunları gizleme kaygısının da olmadığı açıkça söylenebilir. Bu tercihler, müziğin ilerleyen kısımlarında karşımıza çıkabileceği gibi Örnek 2.2.11'de de müziğin henüz başlangıcı olmasına rağmen, esas malzemenin gizlenmeden vurgulandığı durumlar mevcuttur.

Dusapin'in müziğinde, ani değişimler, beklenmedik hamleler olarak nitelendirilebilecek dokular sık sık görülür. Bu değişimleri aynı tınılar sürmesine rağmen, seçtiği bazı enstrüman gruplarını belirginleştirmeyi, sesleri kütle olarak iç içe geçmiş, sıkışmış durumlarından bir anda aradan sıyrılan öğeler haline getirmeyi çok kullanır. Dusapin bu ani değişimleri güçlendirmek adına çoğunlukla nüanslardan da destek alır.

The image displays a page of a musical score for P. Dusapin's 'Clam', 21. ölçü. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Cms (Corns), Trp. 1 & 2 (Trumpets), Tbn. 1, 2, 3, 4 (Tubas), Perc. 1 & 2 (Percussion), and strings (VI. I, VI. II, Alt., Vlc.). The second system includes parts for Perc. 1 & 2, VI. I, VI. II, Alt., and Vlc. The score features various dynamics (pp, p, f, ff) and articulation marks. Red and yellow highlights are used to indicate specific musical textures and timbres. A tempo marking of J = 80 and an 'accel.' marking are also present.

**Örnek 2.2.12** P. Dusapin, *Clam*, 21. ölçü

Örnek 2.2.12'de verilen kesitte kırmızı renkler, bahsi geçen nüanslarla belirginleştirilen, öne çıkarılan dokuları işaret eder. Sarı renkler ise, Dusapin'in müziklerinde zaman zaman karşımıza çıkan ses ısrarı olgusunu gösterir. Ses ısrarını daha önce verilen Örnek 2.2.2'de de olduğu gibi, yer yer farklı zamanlarda ve farklı partilerde art arda duyururken, bu örnekte olduğu gibi aynı parti içerisinde art arda

kullanımı da görülür. Örnek 2.2.12’de görüleceği gibi, besteci bu dokuyla, neredeyse pedal işlevinde sürekli bir ses duyurarak ısrar ettiği sese dikkat çeker. Sarı renkteki işaretlemelerde elbette ki nüanslar sabit değildir, besteci bu dokuyu da zaman zaman bütün içerisinden öne çıkacak şekilde duyurur. Ancak Dusapin kırmızı renkte olan dokularda, bir dalgalanma etkisi de yakalamayı amaçlar. Çoğunlukla aynı melodik dokuyu, örnekte olduğu gibi bakır nefesli grubu içerisinde farklı zamanlarda getirerek bir yankı efekti yakalar. Bu melodik dokuyu sona doğru genişleterek geliştirdiğini de görebiliriz. Geliştirerek Re – Mi bemol – Fa – Sol seslerini içeren bu melodik doku ile, Dusapin’in müziklerinde sık sık görülecek olan bir başka tercih ortaya çıkarılacaktır.

Dusapin’in eserlerinde sıklıkla kullandığı bir diğer ses malzemesi de, belirli ses aralıklarını dikkate alarak 3 sestem oluşturduğu bir fikri, çeşitli varyasyonlarla sık sık kullanmasıdır. Dusapin’in çok etkilendiğini belirttiği Varèse’in *Arcana* isimli eserinde, Varèse temel olarak tek bir fikri ele aldığı duyum olarak da kendini gösterir. Bunu Cömert’in yaptığı analizde de gözlemek mümkündür:

*“Eserin temel planı geleneksel senfonik temadan ziyade, tek bir fikir üzerine kurulmuştur. Varèse’in “Idée fixe” olarak belirttiği takıntılı-sabit fikir, (Berlioz’dan aldığı bir terim) üç notadan oluşmaktadır. (La-Sib.-Do) Senkoplu ritim içinde tekrarlanan, inisi ve üçlü minör aralıklardır. İlk ölçüdeki tema (Idée fixe), Fagot, Tuba, Çello ve Timpanilerin karanlık bir birleşimidir.”<sup>25</sup>*

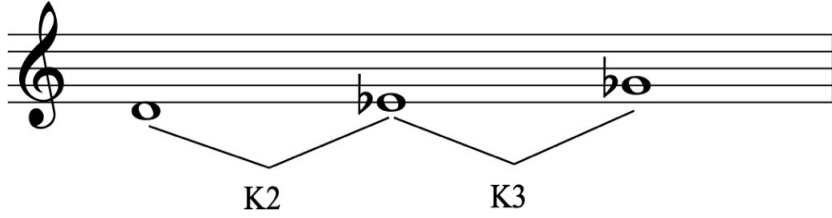
Berlioz’un da sabit fikir (*idée fixe*) olarak tanımladığı yöntemde, belirli karakterlere ait motif veya temalar yinelenerek, bu ısrarlı durum müzikte ön planda duyurulur. Bu yöntem de temelde Liszt’in ‘motto tema’, Wagner’in ise ‘leitmotif’ diye isimlendirdiği fikir temeline dayanır.

Dusapin’in müziklerinde de, Varèse’in kullanımı ile benzer bir durumda olan bu fikir sıklıkla görülebilir. Bu kullanımın örneklerini *Exeo* analizi başlığında da göreceğimiz gibi, Örnek 2.2.12’de de görebiliriz. Örnek 2.2.12’de verilen kesitte, kırmızı işaretlemelerin içerisinde re – mi bemol – fa – sol sesleri ile bir melodik doku

---

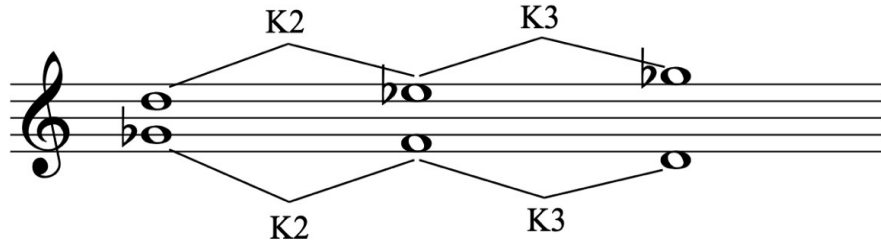
<sup>25</sup> Cömert, Atilla (2013), *Edgard Varèse’in Çalgısal Ses Üretim Teknikleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, s. 54.

oluşturulmuştur. Dusapin, bu fikirle 3-4 sestem oluşan küçük çekirdekler kurar. Müzik içerisinde bu dokuyla yarattığı tınıyı, müziğin çoğu yerinde aynı aralıksal tercihlerle getirir.



Şekil 2.2.1 P. Dusapin – *Clam*, temel ses aralıkları

Örnek 2.2.12’de görülen kırmızı işaretlemelerle bahsedilen melodik dokunun temelinde, Varèse’in kullanımında (La-Sib-Do) bahsedildiği gibi aynı aralıksal tercihlerle oluşturulmuş 3 sesli hat görülür. Örnek 2.2.12’de verilen kesitteki tercih, Şekil 2.2.1 ile daha net gözlemlenebilir. Dusapin, bahsi geçen pasajda, aynı aralıksal düzende Şekil 1.2.1’de gösterildiği gibi bir 3 sesli hat daha kullanır. Şekil 2.2.1’de olduğu gibi, Şekil 2.2.2’de de aynı durumun olduğu ve birbirleriyle simetrik yapıdaki iki ayrı 3 sesli hattın, Örnek 2.2.12’deki pasajda aynı anda kullanıldığı açıklanılmaya çalışılmıştır.



Şekil 2.2.2 – P. Dusapin, “*Clam*, temel ses aralıkları (simetrik yapı)

Dusapin’in müzikal dilinde çoğunlukla denk gelinebilecek bir diğer olgu ise çeyrek seslerin kullanımınıdır. Dusapin’in *Musique Fugitive* ve *Musique Captive* isimli iki eseri üzerine Stoianova’nın da değindiği üzere, bestecinin müzikte küçük ses partiküllerini yakalama amacı vardır.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Stoianova, I., A.g.m. s.190.

6  
picc.  
hautb.  
sax. s.

Örnek 2.2.13 P. Dusapin, *Musique Captive*, 6. ölçü

34

Örnek 2.2.14– P. Dusapin, *Musique Fugitive*, 34. ölçü

Örnek 2.2.13'te ve Örnek 2.2.14'te verilen kesitlerde görülebileceği gibi, mikrotonal seslere Dusapin'in birçok müziğinde sıklıkla denk gelinir. Dusapin, müziklerinde çeyrek sesleri kullanarak, müziklerinin kendine özgü tınısal bir atmosfere sahip olacağına inanır. Kendi ifadesiyle, müziğini tampere sistemden ziyade barok akort

çerçevesinde düşündüğünü ve müziğinde çeyrek sesleri kullanmanın “müziklerini Dusapin’leştirdiğini” belirtir.<sup>27</sup>

Pascal Dusapin müziklerine eklediği her detayda, duyumda belirgin düzeyde olmasa dahi, analizlerde bahsedildiği üzere görülebilecek ilişkiler kurar. Pascal Dusapin’in müzikal dili başlığı altında şimdiye kadar anlatılan bu süreçte, bestecinin tercihlerine dair yapılan bu çıkarımları, Dusapin’in müziklerinde bahsi geçen bu çıkarımların sık sık bulunması ve bahsi geçen bu tespitleri geliştirerek üzerinde ısrar etmesi, bunların özellikle amaçlandığını destekleyecektir. Bu verilerin doğruluğunu bestecinin müzikal diline dair söylediği kendi sözleri de destekler. Müziklerinde gereklilik olarak görmediği, amacı olmayan hiçbir şeyi besteleme sürecinde dikkate almadığını, müziğinde bunlara yer vermediğini belirtir.<sup>28</sup>

Bu başlık etrafında yapılmaya çalışılan çıkarımlarla görülecektir ki, tüm bu çıkarımlar, Dusapin’in birçok müziğinde gözlemlenebilir olgular olmalarının yanı sıra bir sonraki başlıkta analizi gerçekleştirilecek olan eseri *Exeo* üzerinde de çok sık değinilecek konu başlıkları olacaktır.

---

<sup>27</sup> Pugin A.g.m. s. 20.

<sup>28</sup> Stoianova, I., A.g.m, s. 189.

### 3. DUSAPİN'İN EXEO İSİMLİ YAPITININ ANALİZİ

#### 3.1 Exeo' da Kullanılan Ses ve Doku Tercihleri

Pascal Dusapin'in müzikal diline dair açıklanan tüm başlıklar, bu analiz kapsamında da gözlemlenecektir. Dusapin'in *Exeo* üzerindeki tercihlerini özetlemek gerekirse:

- Formal olarak tek parça halindeki yapının sunumu
- Ses ısrarları / takıntılı ses yinelemeleri
- Uzayan ses kümeleri
- Ses kütlelerini yaratırken tercih edilen 2'li ve 7'li-9'lu gibi çevrimi sayılabilecek aralıklar
- Aşırı uçlardaki gürlüklerle belirli dokuların, sürekli olarak birbirinin içerisinden öne çıkarılması
- Artmış 4'lü veya eksilmiş 5'li gibi tınların eser boyunca sürdürülmesi
- Çeyrek seslerin kullanımı
- K2'li (m2, yarım perde) ve ardından K3'lü (m3, 1.5 perde) aralıklarla oluşturulmuş 3 sesli hatların sürekli olarak kullanımı gibi konu başlıkları gösterilebilir.

Dusapin'in *Exeo* analizi üzerinde bu konu başlıkları detaylı olarak belirtilecektir. Dusapin'in, *Exeo*'nun da dahil olduğu orkestra için bestelediği 7 eser vardır. Besteci bunların herbirini “orkestra için solo” olarak tanımlar. Orkestra için solo no. 5 olan *Exeo*'nun partiyon sayfaları üzerinde, bestecinin ses malzemesini kurgularken aralıkları gözettiği durumlar (örneğin bahsi geçen 2'li, 7'li ve 9'lu gibi ses aralıkları veya artmış 4'lü gibi ses aralığı tercihleri), nota üzerinde kırmızı renklerle işaretlenecektir.

Clarinette basse

Bassons

Contrebasson

Cors

Trompettes

Trombones

Tuba

Violons I

Violons II

Alto

Violoncelles

Contrebasses

4/4 = 58 Tempo "pesante" e sostenuto

A4/E5

A4/E5

Örnek 3.1.1 Exeo, 1.-4. ölçüler

Dusapin, *Exeo*'nun açılışında görülen artmış 4'lü veya eksilmiş 5'li olarak ele alınabilecek aralıkla, müziğin odağına yerleşen bir malzemeye dikkat çeker. Kırmızı çizgilerle hem bu artmış 4'lü aralığını oluşturan Mi bemol ve La sesleri hem de 2'li, 7'li gibi aralıklar da işaretlenmiştir. Müzik Si bemol ve Re sesleriyle başlarken, ilerleyen kısımda I.-II. keman grupları, viyola, çello grubunun üstte bulunan partisi ve kontrbas partisi haricindeki tüm enstrüman grupları bu artmış 4'lü aralığını vurgular.

Besteci *Exeo*'da, temelde Re-La ve Mi bemol-Si bemol gibi tam beşli aralıklarını kullanarak, 2'li ve çevrimlerini içeren aralıksal ilişkiler üzerinde durmaktadır. 2. ölçünün ikinci yarısında I. keman grubunda getirdiği La sesi ile çellodan aldığı Re sesiyle tam beşli aralığını duyurduğu gibi, aynı zamanda viyola grubunda verilen Si bemol sesiyle çello partisinin alt kısmındaki Mi bemol sesi ile de ikinci bir tam beşli aralığı oluşturur. Bu tam beşli aralıkları bazen burada olduğu gibi aynı anda, bazen de sadece tam beşli aralıklardan birinin baskın olduğu şekillerde getirilir.

Dusapin, müziğin 10. ölçülerine kadar yeni bir ses eklemeyen aralıksal değişimleri duyurduğu dokuyu, başlangıçta bu değişim süreci daha yavaş ilerler haldeyken ilerledikçe bu değişimlerin hızı ve karmaşıklığını da arttırarak kurgulamıştır.

Bunlarla beraber seslerin orkestrasyon içerisindeki dağıtımında 2'li, 7'li ve 9'lu gibi aralıklar oluşturmuştur. Örneğin müziğin ilk ölçüsündeki kontrbas partisi çello grubunun bir kısmıyla 9'lu aralık, çello grubunun kendi içindeki bölünmeleri sonucuyla 7'li aralık, viyola grubu ile ikinci keman grubu arasında ise 7'li aralık ve I. ve II. keman gruplarının içinde ise yine 9'lu aralık elde edilmiştir.

*Exeo*'daki başlangıç sayfasına bakıldığında, Dusapin'in elde etmek istediği dokuyu bas ve tiz seslerle uç noktalarda keskin tınılarla getirerek, sunduğu malzemeleri duyumda daha belirgin ve dikkat çekici hale getirmek istediği görülür.

Re-La ve Mi-Sib  
Tüm 5'li aralıkları  
zaman zaman kaydırılıp  
zaman zaman burada olduğu  
gibi aynı anda duyuruluyor.

Örnek 3.1.2 Exeo, 5.-9. ölçüler

Örnek 3.1.2 üzerinde de görüleceği üzere, Dusapin yakaladığı tınıları sürdürür. Bunu hem yeni bir ses eklemeyerek hem de aynı enstrümanlar üzerinde kalmaya devam ederek elde eder. Örnek 3.1.2’de görülen pasajda eklenen notta bahsi geçen, aralıklara dayalı kurduğu tınıları, elinde olan sesleri (re-la ve mi bemol-si bemol) yer değiştirerek, duyumda verilen kaygan ve köşesiz bir zeminde olduğu hissini devam ettirir.

Bunun haricinde Dusapin’in kullanmayı sevdiği bir diğer doku ise, nüanslarla belirli ses veya ses gruplarını öne çıkarmaktır. Nota üzerinde yapılan analizde nüans yükselişleri mor renkle belirginleştirilmiştir.

Dusapin elde etmek istediği dokuları, çoğunlukla aynı enstrüman gruplarını benzer işlevlerde kullanarak ortaya çıkarır. Örnek 3.1.1 ve Örnek 3.1.2’de görülebileceği üzere tahta nefesli sazların bas renklerini aynı anda aynı notalarla getirerek sunar. Uzayan sesleri bu gruptan enstrümanlar ve bunları destekleyen yaylı sazlar grubu ile ortaya çıkarır. Müzikte şimdiye kadar verilen örneklerde daha hareketli sayılabilecek dokuları trompetler sunar. Bunlar yer yer yaylı sazlar grubunun üyeleriyle desteklenir ancak onlar da kesinlikle trompetler kadar aktif kullanılmamaya devam eder.

The image displays a musical score for Example 3.1.3, covering measures 10 through 14. The score is organized into systems for various instruments: Woodwinds (Cl., Cl. b., Ba., Chu.), Brass (Cor., Trp. 1., Trp. 2., Trb., Tuba), and Strings (Vl. I., Vl. II., Ab., Vc., Cs.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ff*. Annotations include blue and red boxes highlighting specific notes and lines, and blue and red lines connecting these annotations across different staves. A blue circle highlights a note in the Tuba staff, and a red circle highlights a note in the Cello staff. Vertical dashed lines indicate specific time points in the score.

Örnek 3.1.3 *Exeo*, 10.-14. ölçüler

Örnek 3.1.3 ile verilen kesitte, Dusapin'in kullandığı bir diğer doku mavi renkle yapılan işaretlemelerle gözlemlenebilir. Mavi renklerle vurgulanan kısımlarda daha önce bahsedilen ses tekrarı/ses ısrarı başlığı görülmektedir. Aynı ses, farklı partilerde, farklı zamanlarda tekrar getirilerek besteci tarafından vurgulanır. Kontrbas partisinde olan Re notası, aynı ölçünün sonuna doğru yine diğer kontrbas partisinden yinelenir. Bu aynı zamanda yankı hissi de yaratır. Ancak 11. ölçüde tahta nefeslilerden gelen Mi bemol sesi, aynı ölçünün sonunda bakır nefesliler grubunda da blok halinde gelir. Bu açıdan bakıldığında da, Dusapin'in hâlâ enstrüman gruplarını birbirinden ayırmadığını, onlara aynı grupta kabul edip, aynı işlevi blok halinde bu gruplarla kullandığını gözlemleyebiliriz.

Dusapin henüz başlangıçta bu ses ısrarlarını, daha geniş bir zamana yayarak getirir ancak ilerledikçe ses ısrarları arasındaki mesafenin, nota değerlerinin küçüldüğü gözlemlenecektir. Bu yolla gitgide hareketlerini geliştirdiğini, dinamizmin hızlanacağını gösterir. Müzikteki dinamizmin yükselip hızlanacağını destekleyecek bir diğer işaret ise 12. ölçüde eklenen do sesi, 13. ölçünün sonunda gelen si bekar sesi ve 14. ölçüde I. keman ve tahta nefesliler grubunda görülen Re bemol sesi gibi yeni eklenen seslerdir.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Exeo', measures 20 through 24. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoons (Cb. 1, 2), Percussion (Cym., Tom., Tel., Tuba), Violins (Vl. I, II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, f). Performance instructions like 'accel.' and 'rit. a 1º' are present. A red box labeled 'A4/E5' is located in the lower strings section. Blue lines and arrows are drawn across the score, highlighting specific melodic and harmonic paths. A large blue arrow points from the lower strings section towards the upper woodwind section.

Örnek 3.1.4 Exeo, 20.-24. ölçüler

Örnek 3.1.4'te verilen kesitte, göze çarpacak olan artmış 4'lü aralığın yanı sıra, Dusapın'ın ses ısrarlarını biraz daha geliştirmeye çalıştığı da gözlemlenecektir. Mor kutucuklardan ilki yaylı sazlar grubunda görülür; bu enstrüman grubu içerisinde çeşitli ses tekrarlarının daha küçük ritmik değerlerle getirilerek hızlandığı söylenebilir. Daha sonrasında ise bu ses tekrarlarını tahta üflemleri grubu üzerine aktararak karşımıza çıkarmaktadır.

### Örnek 3.1.5 *Exeo*, 76.-77. ölçüler

*Exeo*' da kullanılan ses ve doku tercihleri başlığı altında bahsedeceğimiz maddelerden biri de uzayan ses kümeleridir. Bunlar şimdiye kadar verilen örneklerde ve müziğin ilerleyen kısımlarına dair daha sonra verilecek analiz örneklerinin genelinde de görülür ki, Dusapın, elde etmeyi amaçladığı ses kümelerini çoğunlukla (Örnek 3.1.5'te olduğu gibi) uzattığı seslerle sağlamaktadır. Besteci bu dokunun sonucu olarak, arka planda sürekli olarak arzuladığı renkleri duyuracak bir atmosfer elde etmiştir. Bu atmosferin çerçevesini de bestecinin müzikal dili çerçevesinde açıklanılmaya çalışılan ses ve doku tercihleri oluşturur.

Örnek 3.1.6 *Exeo*, 82.-83. ölçüler

Örnek 3.1.6'da, I. keman ve II. keman partilerine baktığımız bu pasajda, Dusapin'in kullanmayı tercih ettiği bir diğer tını olan çeyrek seslerin kullanımı görülecektir. İlerleyen başlıkta, partiyonun geri kalanında da görülebileceği üzere, Dusapin müziğin bu kısmında tahta ve bakır nefesli enstrümanlarda uzayan sesler bulundururken, yaylı sazlarla getirdiği bu pasajla birlikte daha karmaşık çizgilerden oluşan bir doku ekler. Eklediği bu dokuyla, müzikte gelen bu kısmı daha köşesiz hale getirme niyeti olduğu iddia edilebilir. Örnek 3.1.6'da sunulan pasaj ile, müziğin öncesinde daha köşeli, blok halde mevcut olan ve uzayan sesler varken, bu pasajda yaylı sazlara eklenen dokuyla beraber müziğin ilerleyen kısmında daha karmaşık halde gelecek dokulara yumuşak bir geçiş sağlanır. Dusapin'in bu dokunun içerisinde çeyrek sesleri bulundurması ise dokunun kendisinin haricinde dokunun içerdiği sesleri de yine köşesiz hale getirerek, geçiş sürecini yumuşak hale getirmesine yardımcı olur.

Örnek 3.1.7 ve Örnek 3.1.8’de, daha önce bahsi geçen aralıklar gözetilerek oluşturulan 3 sesli hatlar görülebilir. Dusapin, sırasıyla önce K2 sonra K3 aralık oluşturacak şekilde 3 sestem oluşan trikortlar oluşturur. Bu trikortlardan ve onların dikey olarak kullandığı çeşitli versiyonlarından faydalanır. Farklı ses merkezleri üzerine kurulmuş trikortların aynı anda kullandığı durumlar da Dusapin’in malzemelerini geliştirme arzusuna tekraren işaret etmektedir.

Dusapin’in müzikal dilinde büyük rol oynayan ses ve doku tercihlerine yönelik bu konu başlıkları, bir sonraki başlıkta müziğin notaları içerisinde karşımıza çıkacaktır. Konu başlıklarının daha net ve hızlı görülmesine yönelik işaretlemelerle bu malzemelerin kullanımları ve gelişimleri bir sonraki başlık altında incelenecektir. Bahsedilen başlıkta analize yönelik işaretlemelerle birlikte notaların akışı, açıklama ihtiyacına gerek görülmedikçe bölünmeden ilerleyecektir.

Dusapin, her ne kadar formal olarak tek bir nesneyi (Dusapin’in kendi besteleme sürecini ‘kağıt parçasını dönüştürmek’ olarak betimlediği örnek) işlediğini düşünse de, müziğin formal olarak birkaç kesite sahip olduğu, buna dair tespitlerin yapılabileceği söylenebilir. Bir sonraki başlıkta, analize dair işaretlemeler ve açıklamalarla birlikte müziğin formal tasarımını sergileyen kesit ayrımlarına da değinilmeye çalışılacaktır.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 52-53 of the piece 'Exeo'. The score is written for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamics. Red and blue lines are drawn across the staves to highlight specific melodic and rhythmic elements. A red box highlights a passage in the first violin part, and a blue box highlights a passage in the second violin part. The text 'Sol - Lab - Si' is written in red above the second violin staff, indicating a specific interval or chord.

Örnek 3.1.7 *Exeo*, 52.-53. ölçüler

Alt.

Vlc.

**Mib - Re - Si**

Örnek 3.1.8 *Exeo*, 44. ölçü

### 3.2 Exeo Yapıtının Analizi

Müziğin ismi olan *Exeo*, Latince kökenli olmakla beraber, kelime anlamı olarak ‘dışarı çıkmak, dışarı çıkıyorum’ anlamına gelmektedir. Dusapin’in müziğine verdiği bu isim ile müziğin formal ilişkisi arasında bir bağlantı bulunduğu iddia edilebilir. Bu bağlantı, Dusapin’in müzik hakkında yaptığı açıklamalarla birlikte, müziğin formal ilerleyişe değindikten sonra anlam kazanacaktır. Dusapin, müziğinin albümünde bulunan program notunda şunları aktarır;

“...*Exeo*’da, kararlı ve kararsız arasında sallanan, yer kabuğunun derinliklerinden gelen bir güçle yönlendirilen bir müzik üretmek istedim. *Exeo* ani bir şekilde başlar. Biçimsel olarak, olay bir geri çekilme ile başlar ve hemen ardından şiddetli bir açılım gelir. Bu bir bükülmedir. Orkestra, yüksek ve düşük frekanslara çekilerek fortissimo ile yankılanır, aniden boş bir armonik alan tasarlayarak bir ses boşluğu ve yeni bir bölgenin hatlarını oluşturur. Ardından müzik, enerjiyi tüketen bir süreç olan bir dalga formuna bürünür; tıpkı denizdeki dalgaların periyodik yüzey salınımları gibi. Bu noktada, yukarıda bahsettiğim ses dengesinin kaybı fikriyle ilgilenmeye başladım. Bir dalganın altında kalarak derinliğini kaybettiğini hisseden herkes, ne demek istediğimi anlayacaktır. Eserin başlangıcındaki aşırı gerilim, paradoksal bir şekilde içeriden yoğun bir sıkıştırma ile yavaşça aşınan bir denge üretir...İşte bu noktada bırakmak gerekir. Kulak, birkaç dakika boyunca bir dalganın çukuruna dalmış gibi kaybolur, ancak sonrasında yeniden bir denge noktası bulur. Bu nedenle *Exeo*, birbirine şiddetle dolanan ve karışan çoklu ses eğrilerinden bükülmüştür. Orkestra tek bir blok, bir kütle gibi ele alınır...”<sup>29</sup>

Dusapin müziğinin tarifinde, güçlü dalgalarla başlangıçtan sonra dalgaların altına girildiğinden ve tekrar bu noktadan çıkıldığından bahseder. Besteci bu söylemlerle müzik hakkında ilk izlenimleri edinmemize yardım ederken, öte yandan birbirine zıt

---

<sup>29</sup> Dusapin, Pascal, (2009), **Dusapin – 7 Solos for Orchestra**, (Kayıt: Orchestre Philharmonique de Liège Wallonie Bruxelles/Pascal Rophé), Belgium, February 2008 (*Go, Exeo*), June 2008 (*Apex*), April 2009 (*Reverso, Uncut*) and June 2009 (*Extenso, Clam*), Naïve.

iki karakter tarifinde bulunur. İlerleyen paragraflarda, müziğin biçimsel ilerleyişine değinilirken bu zıt karakterlerin besteciden farklı ele alındığı görülecektir. Besteci dalgaların içine, aşağıya dalındığında suyun derinlikleri içerisinde bu dalgaların gücünün anlaşılabilir hale geldiğinden bahsetmektedir. Şekil 3.2.1’de gösterilen formal ilerleyiş şeması ve bunun açıklamalarında bu çember ilerleyişi benzeri tarif yerine siyah ve beyaz kadar birbirine zıt tarifler yapılması uygun görülmüştür. Ancak bahsedilen kısım da görülecektir ki bağlamlar farklı olsa da, bestecinin tarifleriyle formal ilerleyişe dair yapılan saptamalar birbirleriyle tutarlılık göstermektedir.

*Exeo* analizine başlarken, ilk olarak müziğin biçimsel olarak tanımlanması, müziği algılamada önemli derecede yardımcı olacaktır. Müziğin ne tür bölümlere sahip olduğuna dair verilecek bu bilgilendirmeye, müziğe yaklaşımımız şekillenecektir. Şekil 3.2.1’de görüleceği üzere müzik 3 büyük bölmeden meydana gelmektedir.

1. ve 105. ölçüler (1.ve 23. sayfalar)		106. ve 150. ölçüler (24.ve 32. sayfalar)		151. ve 227. ölçüler (33.ve 52. sayfalar)
A	+	B	+	A

**Şekil 3.2.1** *Exeo*’nun Formal İlerleyişi

Bu bölmelerin sınırlarının çizilmesinde müziğin yapısı en önemli etken olarak görülmelidir. Müziğin başlangıcında görülen hareketli, dinamik, ‘harlı ateş’ olarak betimlenecek yapı, 106. ölçüye kadar sürmektedir. 106. ölçüden 151. ölçüye kadar olan süreçte de ‘harlı ateş’ karakterinin aksine, ‘dingin bir göl’ karakteri bizleri karşılar. Bu sakin karaktere bürünmüş yeni yapının ardından, 151. ölçüde tekrar gelen dinamik dokular ilk yapıyla büyük ölçüde benzerlik görülür. Dolayısıyla Şekil 3.2.1’de yapılan bu işaretlemelerde, müzikteki bu karakter değişimi büyük ölçüde rol almıştır. Bunun yanısıra analizdeki işaretlemeler de formal ilerleyişe dair ortaya konulan iddiayı destekleyecek deliller arasında görülmelidir. Müziğin B bölümüne

ulaşıldığında, analizdeki işaretlemelerin, formal ilerleyişi ne ölçüde desteklediği, daha detaylı olarak gözlemlenecektir.

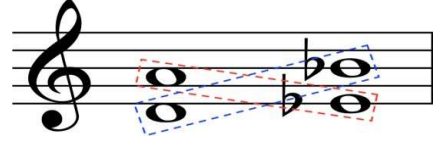
Açıklanacak olan bu bölmelerin sayısını, müziğin akışı içerisinde arttırmak elbette mümkündür. Ancak Şekil 3.2.1’de de gösterilen biçime dair iddialar, bestecinin niyetini anlamaya yönelik yeterli deliller bulunduğu gerekçesiyle ortaya atılmıştır. Duyumda, yeni bir bölme hissi veren daha fazla pasaj olduğu düşünülebilir ancak bunları delillerle desteklemek daha zordur. Bu zorluğun temelinde birkaç unsur rol oynamaktadır. İlk olarak; Dusapin, müziğini düzenli şekillere sahip olmadan, köşesiz bir biçimde tasarlamış ve doğal bir yapı olarak ortaya koymuştur. Dusapin’in müziğini, doğada göreceğimiz herhangi bir nesne veya canlıda olduğu gibi düzgün, net, köşeli çizgilere sahip olmayan şekillerde düşünmek yanlış olmayacaktır. Bahsedilen köşesizlik fikri bu başlık altında biçimden farklı olarak, doku ve malzemeler üzerinde de daha detaylı açıklanacaktır.

Bu köşesizlik fikrinde iddia edildiği gibi, Dusapin’in müziğinde buna benzer başka kurgular da açıkça görülecektir. Örneğin; Dusapin, elindeki dokular ve ses malzemeleri üzerinde de birtakım sınırlamalar, planlamalar yapmıştır. Fakat biçime dair bahislere geri dönecek olursak, bestecinin *Exeo* üzerinde odaklandığı amaçlar içerisinde, ilk olarak bu köşesizlik fikri olduğu kabul edilmelidir.

Bölmeler belirlenirken bahsedilen zorluklara ek olarak; tempo değişiklikleri veya malzeme farklılıkları gibi unsurlar bu konuda yeterli delil olarak görülmemiştir. Çünkü müzikte sıkça gelen bu farklılıklar, zaten müziğin köşesizliğine hizmet etmektedir. Örneğin; duyumda iddia edilmesi mümkün olan farklı bölmelerin, analizdeki işaretlemeler ve tespitler gözetildiğinde daha büyük ölçekte bir amaca hizmet ettiği görülecektir. Bu muhtemel bölmeler, esasında Dusapin’in müziğindeki organik yapıyı sürekli olarak geliştirdiğine işaret etmektedir.

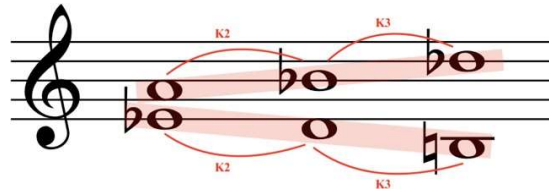
Bunun gibi bazı konu başlıklarına dayanarak, Dusapin’in müziğini organik bir yapıda sunmayı amaçladığı, net olarak söylenecektir. Bu konudaki iddiayı ise, analiz üzerindeki işaretlemelerle beraber yapılacak olan tespitler destekleyecektir. *Exeo* analizi sırasında yapılan işaretleme ve tespitlerin tutarlılığı iddianın haklılığını şüphesiz kılacaktır.

Pascal Dusapin'in, 2002 yılında Iannis Xenakis anısına bestelediği *Exeo isimli* yapıtının başlangıcında, bas ve tiz uçlardaki Re ve Si bemol sesi ile karşılar. Dusapin, temelde iki farklı aralık üzerinde bir açılış yapmıştır. Bu aralıklar başlık 3.2.2'de de değinildiği gibi "Re-La" ve "Mi bemol-Si bemol" aralıklarıdır.



Şekil 3.2.2 Kurucu Sesler ve Aralıklar

Bu aralıkları başlangıçta direkt olarak tam beşli olarak duyurmaz ancak müzikte ilerledikçe bu iki aralıktan türettiği çeşitli şekilleri kullanır. Notanın 10. ölçüsüne kadar en çok üzerinde durduğu kullanım ise Şekil 3.2.2'de belirtildiği mavi ve kırmızı kutucuklardan oluşan aralıklardır. Kırmızı kutucukla olan işaretlemeye görülen artmış 4'lü aralığı Dusapin'in bir diğer aralık tercihidir. Dusapin, 10. ölçüden itibaren eklenen Re bemol ve Si sesleri gibi yeni sesler işitilene kadar, Şekil 3.2.2'de görülen notalarla müziği devam ettirir. Burada eklenen yeni seslerle Dusapin'in bir diğer tercihinin dair hazırlık söz konusudur. O da bir önceki başlıkta anlatılan, ses aralıkları dikkate alınarak oluşturulmuş 3 sesli çekirdekler, trikortlardır. Bu trikortlarda ilk aralık K2 aralığı, sonraki aralık da K3 aralığıdır. Dusapin, Şekil 3.2.2'de kullandığı seslerin etrafına bu 3 sesli hatlar oluşturacak şekilde yeni notalar getirir. Başlangıçta oluşturduğu küçük çerçeveyi, adım adım eklediği yeni seslerle geliştirerek, müziğine kendi rengini veren malzemelerden bir diğerini dahil etmiş olur. Bu yeni düzen Şekil 3.2.3'de gösterilmiştir.



Şekil 3.2.3 Kurucu Ses Çekirdekleri ve Aralıkları

# EXEO

solo n°5 pour orchestre

Pascal DUSAPIN

$\frac{4}{4}$  ♩ = 58 Tempo "pesante" e sostenuto

Flûtes  
2.1  
2.2

Hautbois  
1  
2.1

Clarinettes  
1  
2

Clarinetto basso  
1  
2

Basson  
1  
2

Contrebasse

Corn  
2.1  
2.2

Trumpettes  
1  
2.1  
2.2

Trombones  
1  
2.1  
2.2

Tuba

$\frac{4}{4}$  ♩ = 58 Tempo "pesante" e sostenuto

Violon I  
Violon II  
Viola  
Violoncelles  
Contrebasse

Örnek 3.2.1 Exeo, 1.-4. ölçüler

Örnek 3.2.1'e ve Örnek 3.2.2'ye bakıldığında Şekil 3.2.2'de değinilen ses aralıkları ve bunların etrafında yapılan açıklamalar daha net olarak gözlemlenecektir. Bahsi geçen ses aralıkları ayrıca işaretlenmemiştir. Kırmızı çizgilerle yapılan işaretlemeler, eserin analizi boyunca ses tercihlerine yönelik işaretlemeler olarak kullanılmıştır. Triton aralık gibi aralıklara, partitür üzerinde ayrıca not olarak dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Dikey veya eğik kırmızı çizgiler ağırlıklı olarak, 2'li, 7'li ve 9'lu gibi aralıklarla oluşturulmuş sesleri işaret etmektedir. Bunlar daha önce Dusapin'in müzikal diline dair değinilmiş unsurlar arasındadır.

Bunların haricinde, Dusapin'in müziğini bas ve tizde bulunan birbirine uzak kutuplarla başlattığı görülür. Yeni seslerin eklenmesi için acele etmeden, doğru zamanı müziğin seçmesine izin verdiği gibi orkestrasyonda da çeşitli renkleri kullanmakta acele etmediği söylenebilir. Besteci bir süre boyunca zaten paletinde bulunan renkleri harmanlayarak ortaya farklı bir renk çıkarmayı amaçlar. Müzikte bulunan bu kısıtlı malzemenin yaşayıp büyümesine sabırla izin verir.

Bir diğer işaretleme ise mor renklerle fosforlu boyamalardır. Bu işaretlemeler müzikte bulunan gürlük terimlerine dikkat çekmek amacıyla yapılmıştır. Müziğin başlangıcında olduğu gibi, besteci müziğinde dinleyiciyi ani bir atılımla karşılar. İlk sayfalarda görülen sınırlı yoğunluk henüz müziğin ilk tohumlarını izlediğimize ikna edecektir.

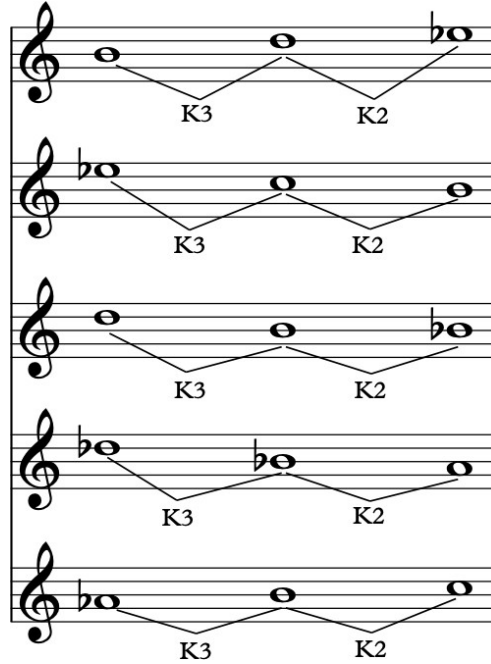
The image displays a page of a musical score for the piece 'Exeo, 5.-9. ölçüler'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl. b.), Bassoon (Ba.), Contrabass (Cb.), Cello (Cello), Double Bass (Cb.), Trumpet 1 (Trp. 1), Trumpet 2 (Trp. 2), Trombone 1 (Trb. 1), Trombone 2 (Trb. 2), Tuba (Tuba), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Al.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, ff, p). There are several instances of pink shading and red lines drawn across the staves, likely indicating specific musical passages or transitions. A vertical dashed line is also present, marking a specific point in the music.

Örnek 3.2.2 Exeo, 5.-9. ölçüler

Örnek 3.2.3'te görülen kısımda, partitür üzerindeki işaretlemelerimize yeni bir renk daha dahil olur. Mavi renkli bu işaretlemelerle birlikte, çoğunlukla Dusapin'in ses takıntılarına, yinelemelerine dikkat çekmek amaçlanmıştır. İşaretlemelerin geometrik şekilleri müzikle örtüşmektedir. Dusapin burada niyetlerini bloklar halinde bize sunar.

11. ölçüde tuba ve tahta nefesli grubundaki bas klarnet, fagot ve kontrfagot partilerinde bulunan Mi bemol sesi başlar. Aynı ölçünün son vuruşunda bakır nefesli grubunda korno ve trompet partilerinde yine Mi bemol sesi yankı niteliğinde yer bulmaktadır. Bahsedilen bu ses ısrarı dokusu, mavi renkle yapılan işaretlerle gösterilmektedir. Benzer olarak diğer örnekler de analiz üzerinde mavi renkli işaretlemelerle görülecektir.

Bunların yanısıra, başlangıçta Şekil 3.2.3'te verilen şemada, partisyona eklenecek yeni seslerle, trikortların oluşacağından kısaca örnekler göstererek bahsedilmişti. Şekil 3.2.3'te kısaca bahsedilen trikortlar, Örnek 3.2.3'te görülecek olan 12. ve 15. ölçüler arasında, dahil olan yeni notalarla (sırasıyla Do, Si, Re bemol ve La bemol sesleri) beraber ortaya çıkmaktadır. Şekil 3.2.4 üzerinde, yeni notalarla ne tür trikortların ortaya çıkacağı gösterilmiştir.



Şekil 3.2.4 Yeni Trikortlar

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 10 through 14. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Hrn. (Horn), Cl. (Clarinet), Cl.B. (Bass Clarinet), Ba. (Bassoon), Cha. (Chamberlain), Cor. (Cor Anglais), Trp. 1 & 2 (Trumpets), Trb. (Trombone), Tuba, Vln. I & II (Violins), Vcl. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaş). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *f*, *ff*, *ppp*, *fff*). Annotations are present throughout the score: a blue box highlights a passage in the Clarinet and Bassoon staves, with blue lines connecting it to the Trombone and Tuba staves; a red box highlights a passage in the Clarinet and Chamberlain staves, with red lines connecting it to the Violin and Violoncello staves. A red text annotation 'Yeni bir seslerin eklemeesi g demleniyor.' is located below the Tuba staff, with a blue line pointing to a circled note in the Tuba staff. The score is set in a 2/4 time signature and features a key signature of one flat.

 rnek 3.2.3 *Exeo*, 10.-14.  l uler

Örnek 3.2.4'te de inceleneceği üzere, müzikte ilerledikçe daha karmaşık ve gittikçe hızı artan bir doku görülür. Bu yapının temelini bahsi geçen konu başlıkları oluşturur. Kırmızı çizgilerle gösterildiği gibi, bolca 2'li, 7'li ve 9'lu aralıkları tercih edilmiştir. Müziğin başlangıcında daha ağır ve asılı kalmış gibi hissettiren uzayan sesler, Örnek 3.2.4'de verilen pasajda olduğu gibi, ritmik değerleri küçültülerek karmaşıklaşıp, hızlanır. Dusapin'in müziğinde kurduğu bu gelişim süreci, maviyle işaretlenen ses ısrarları ve takıntı haline dönüştürülmüş dokuların artmasında da görülür.

Bunun dışında orkestrasyonda da bir büyüme süreci sergilenir. Müziğin başlangıcından Örnek 3.2.4'teki 15. ölçüye gelene kadar enstrümanların eklendiği ve bu yolla bir genişletme, geliştirme olduğu görülecektir. Müziğin başlangıcında yaylı sazlar, bakır üflemeliler grubundan trompet ve tuba, tahta üflemeliler grubundan yine bas renkleri elde edebileceği bas klarnet, fagot ve kontrfagotlar bulunur. 11. ölçüden itibaren korno grubunun, 14. ölçüde klarnet grubunun, 15. ölçüde ise obua grubunun dahil olduğu gözlemlenir. Yeni eklenen bu gruplar grup olarak ortak bir işlevle getirilir. Dusapin, bütün yeni eklemeleri mutlaka müziğin içerisindeki diğer malzemelerle ilişki kuracak şekilde getirir.

11. ölçüde mavi kutucukla işaretlendiği üzere, korno grubu blok halinde hep beraber bir ses tekrarı göreviyle müziğe dahil olur. 14. ölçüde gelen klarnet grubu ise korno grubunun sürdürdüğü mi bemol sesi ile 7'li aralık oluşturacak şekilde müzikte yer bulmaktadır. Obua grubunun dahil olduğu 15. ölçüde göze çarpan yine benzeri bir aralıksal ilişki kırmızı işaretlemelerle belirtilmiştir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 15 through 19. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. (Flute), Fl. 2 (Flute 2), Ob. 1 (Oboe 1), Ob. 2 (Oboe 2), Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), Cl. 3 (Clarinet 3), Cl. 4 (Clarinet 4), Bassoon (Bsu), Contrabassoon (Cba), Cor Anglais (Cora), Trumpet 1 (Trp. 1), Trumpet 2 (Trp. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Violin 1 (Vl. I), Violin 2 (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). The annotations consist of blue lines and circles, and red lines and circles. A red box labeled 'AVES' is present in the Cor Anglais staff. The annotations highlight specific melodic lines and their interactions across different instruments.

Örnek 3.2.4 Exeo, 15.-19. ölçüler

Müziğin 20. ölçüsüyle başlayan, Örnek 3.2.5'te görülen pasajda gitgide yoğunlaşır hızlanan dokular nota üzerindeki işaretlemelerde görülecektir. Dusapın şimdiye kadar olan süreçte çoğunlukla aynı enstrüman gruplarını benzeri işlevlerle kullanırken, burada farklı enstrümanları birbirleriyle ilişkilendirdiği görülür.

Yaylı sazlar grubunun hemen üzerinde belirtilen A4/E5 kutucuğunu oluşturan kırmızı çizgiler incelendiğinde, bu aralığı oluşturan notaların hem yaylı sazlar grubundan hem de tahta üflemeli grubundan elde edildiği gözlemlenecektir. Besteci şimdiye kadar bakır ve tahta üflemeli gruplarında gelen notaları çoğunlukla aynı nota olacak şekilde getirirken, bu kısımda bir parçalanmaya götürerek farklı notalarla ortaya koymaktadır.

21. ölçüde II. keman grubunda bulunan si sesinden birkaç farklı enstrümanın partisine uzanan mavi çizgiler, aynı sesin başka partilere aktarılarak Dusapın'ın yine bir ses tekrarında bulunduğu işaret etmektedir. Besteci tek bir partiden birkaç partiye doğru bu notayı dağıtıp ısrarını vurgulamasının ardından, çok yoğun bir ses tekrarları sürecini başlatır. Yaylı sazlar grubunda birkaç partinin üzerinde dikdörtgen bir alan mor renkle boyanmıştır. Bu partilerin içerisinde ayrıca hangi notanın, hangi sesin yinlendiğini gösteren mavi çizgiler de görülecektir. Bunun bir benzeri bir ölçü sonra tahta nefesli grubunun flüt, obua ve klarnet gruplarında görülür. Besteci ilk önce yaylı sazlarda sergilediği bu dokuyu ardından tahta nefesli grubuna aktarır. Dusapın, ses ısrarı dokusundaki tekrar figürünü, benzeri bir aktarımla farklı bir grupta getirerek ses ısrarı dokusundaki tekrara dayalı dokuyu taklit etmektedir.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Exeo', measures 20 through 24. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments: Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoons (Cb. 1, 2), Trumpets (Tr. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), Percussion (Perc.), Violins (Vl. 1, 2), Violas (Vla.), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.).

Key annotations and markings include:

- A red box labeled "A4/E5" is positioned above the Violin I staff, with red lines connecting it to notes in the Violin I, Violin II, and Double Bass staves.
- Two blue circles are drawn around notes in the Clarinet 1 and Clarinet 2 staves, with blue lines extending upwards to notes in the Flute 1 and Flute 2 staves.
- A large blue arrow points from the Clarinet 1 staff towards the upper right corner of the page.
- Two blue shaded rectangular regions highlight specific passages: one in the upper woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and another in the strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses).
- Performance markings such as "accel." (accelerando) and "rit." (ritardando) are present in the lower right section of the score.

Örnek 3.2.5 *Exeo*, 20.-24. ölçüler

Müziğin 25. ölçüsüyle başlayan Örnek 3.2.6'da benzer dokular sıklaşarak sergilenir. Dusapın, artmış 4'lü / eksilmiş 5'li aralığının kullanımını birçok hatta bulundurarak dikkati çeker. 25. ölçüde La bemol ve Re sesiyle başlattığı aralığı diğer ölçülerde de uzatarak duyurmaya devam ederken, 26. ölçüde Fa ve Si sesleriyle beraber aynı anda iki farklı ses merkezli artmış 4'lü aralığını duyurur.

Dusapın bu aralıkları birçok partide güçlüce başlatırken, bunu ilerleyen kısımda biraz daha zayıflatıp, 28. ölçüde ses yinelemeleriyle yarattığı dokuyu tekrar sunar. Mavi kutucuk içine alınan bu dokuyu suslar getirerek veya uzayan seslere dönüştürerek tekrar zayıflatır. Nüanslar aracılığıyla ani değişimler yarattığı dokularda olduğu gibi, Dusapın bu dokuları da uzun soluklu sunmaz, geliştirme sürecine devam eder. Bunun benzeri bir yaklaşım, bir sonraki örnekteki (Örnek 3.2.7) 30.-34. ölçüler arasında da görülebilir. Besteci yarattığı dokuları burada da yer yer ani şekilde öne çıkarıp ani şekilde geri çekmeye devam etmektedir. Bunları sağlarken nüansları da yine aktif şekilde kullanmaya devam eder.

a tempo ♩ = 58

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Cb. I  
Cb. II  
Cb. B.  
Cor.  
Tpt. I  
Tpt. II  
Tbn. I  
Tbn. II  
Tbn. III  
Tuba.  
Vl. I  
Vl. II  
Vla.  
Cb.  
Cb. B.

A4/E5 (Re-Lab)  
A4/E5 (Fr-S)

a tempo ♩ = 58

A4/E5 (Re-Lab)

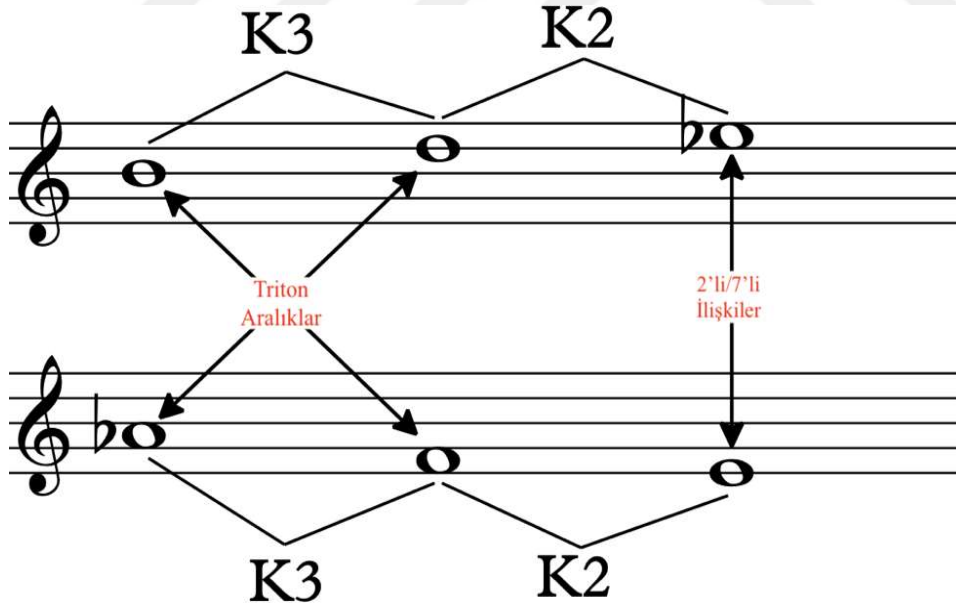
Örnek 3.2.6 *Exeo*, 25.-29. ölçüler

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo), and performance instructions like *accel.* (accelerando) and a tempo change to  $\text{♩} = 66$ . The score is annotated with red and blue lines connecting notes across staves, and a red box highlights a specific section in the string parts. A red box in the bottom left corner contains the text "Re - Lab A4 / ES".

Örnek 3.2.7 Exeo, 30.-34. ölçüler

Örnek 3.2.8’de görülen 35.-38. ölçülerde, müziğin tekrar sakinleştirildiği bir pasaj görülür. Dusapın belirli aralıklarla elde ettiği ses kümelerini burada uzatmayı tercih eder. Fakat uzayan sesleri bir anda blok halinde getirmez, bizi bu duyuma 31. ölçüde yaylı sazlar grubuyla, 32. ölçüde bakır nefesli grubu üyelerinden bazılarıyla, 33. ölçüden itibaren tahta nefesli grubunun bazı üyeleriyle hazırlar. Dusapın bu yolla, 35. ölçüye gelindiğinde kademeli olarak bu dokuya geçişi yumuşakça hazırlamış olur.

Örnek 3.2.8’de verilen 35.-38. ölçülerde, müziğin 25. ölçüsünden itibaren başlayan aynı anda iki farklı ses merkezli triton aralık kullanım fikrini, 3 sesli çekirdeklerle bağdaştırdığı görülecektir. Re-La bemol ve Si-Fa sesleriyle oluşturduğu bu aralıkların, Şekil 3.2.5’te gösterilen şekilde, trikortlarla bağlantısı belirgin hale gelmektedir. Trikortlar ile ilişkili hale getirilirken kullanılan notalar da, birbirleriyle 2’li, 7’li gibi aralık ilişkileri içerisinde bulunmaktadır. Bunlarla birlikte, müzikte hiçbir dokunun aceleyle getirilmediğini tekrar hatırlatmak faydalı olacaktır. Dusapın’ın müziğinde dokular, aşırı belirgin olmayacak şekilde, sabırla işlenerek, dönüştürülerek yer bulur.



Şekil 3.2.5 Trikort İlişkileri

Örnek 3.2.9’da görülen 39. ölçüye gelindiğinde hızlandırmaya başlayacağı dokulardan önce, 35. ölçüde bestecinin müziğe nefes aldırıldığı söylenebilir. Burada bütüncül bir durağanlık söz konusu değildir. Besteci bazı gruplamalar yaparak onları aynı nüanslarla kütleli olarak birbirinin içerisinde ortaya çıkarıp geri çeker. Dalgalanma hissi veren bu dokular mor renkle yapılan işaretlemelerde gözlemlenebilir. Dusapın burada oluşturduğu dokularla zamansal, ritmik bir referans olmamasını arzular. Yarattığı dokuyla bunu zaten elde ettiği söylenebilir; ancak besteci 37. ölçüde yaylı sazlar grubundan keman ve viyola grupları üzerine düştüğü notla bunu destekler: “*Ne pas accentuer sur le temps!*” (Zaman belirgin olmamalı!)

35.-38. ölçülerde bestecinin yine benzeri aralıkları gözetilen ses tercihleri kırmızı çizgilerle işaretlenmiştir. Burada iki farklı artmış 4’lü (La bemol-Re ve Fa-Si aralıkları) tekrardan aynı anda getirilir. 36. ve 37. ölçüde yine ses yinelenmeleri görülebilir. Besteci pasajın sonuna doğru bakır üflemeli grubunda getirdiği *sfffz* gibi abartılı nüanslarla yine bazı partilerdeki sesleri öne çıkarmakla birlikte, 38. ölçüde yaylı sazlar grubuna yazdığı *sul ponticello* tekniğiyle daha farklı, metalik bir tını elde eder.

accel. .... = 76

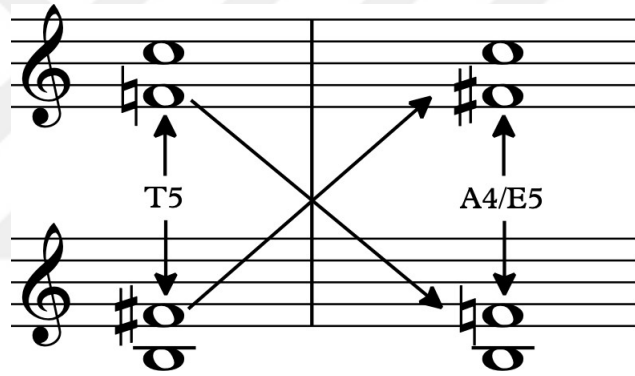
accel. .... = 76

poco decresc.

Örnek 3.2.8 Exeo, 35.-38. ölçüler

Bir sonraki örnekte görülen 39.-43. ölçülerde Dusapin'in yine 2'li, 7'li, 9'lu ve eksilmiş 5'li gibi aralık tercihleri ve ses tekrarları gözlemlenecektir. Bunlara ek olarak, nüanslarla elde edilen ani enstrüman vurgulamaları gibi detaylar da yine analiz üzerinde yapılan işaretlemelerde görülebilir.

Örnek 3.2.9'da görülen 39. ölçüden 43. ölçüye kadar olan kesitte, 44. ölçüdeki analizde de işaretlenmiş iki artmış 4'lü aralığı yer alır. Buradaki aralıklar da Şekil 3.2.1'de olduğu gibi beşli aralıklar esas alınarak getirilmiştir. Ancak burada seçilen aralık çifti Şekil 3.2.1'de olduğu kadar birbirlerine yakın değildir. Dusapin, Si-Fa diyez ve Fa-Do sesleriyle ortaya çıkan beşli aralıklarla oynamaya devam eder. Bu aralıkların seslerini Si-Fa ve Fa diyez-Do olarak çapraz şekilde eşleştirerek, Şekil 3.2.6'da gösterildiği gibi iki eksilmiş 5'li aralığı oluşturur.



Şekil 3.2.6 Eksilmiş 5'lilerin Oluşumu

Bu aralıkları açığa çıkaran 42. ölçüdeki seslerle Şekil 3.2.2'dekine benzer bir doku elde eder. 44. ölçüdeki sesler incelendiğinde, Do diyez-Re-Fa, Do-Do diyez-Mi ve Mi-Re diyez-Do gibi aynı aralıklardan oluşan 3 sesli dokuları hazırladığı söylenebilir.

The image displays a complex musical score for the piece 'Exeo', measures 39-43. The score is arranged in three systems of staves. The instruments included are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 (Trp. 1), Trumpet 2 (Trp. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Al.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

Key annotations and markings include:

- Measure 39:** A pink oval highlights a melodic phrase in the Flute 1 part.
- Measure 40:** A pink oval highlights a melodic phrase in the Flute 2 part.
- Measure 41:** A pink oval highlights a melodic phrase in the Oboe part.
- Measure 42:** A pink oval highlights a melodic phrase in the Clarinet part.
- Measure 43:** A pink oval highlights a melodic phrase in the Bassoon part.
- Measure 40-41:** A blue oval highlights a melodic phrase in the Violin I part.
- Measure 41-42:** A blue oval highlights a melodic phrase in the Violin II part.
- Measure 43:** A blue oval highlights a melodic phrase in the Viola part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Cello part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Double Bass part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Flute 1 part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Flute 2 part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Oboe part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Clarinet part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Bassoon part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Trumpet 1 part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Trumpet 2 part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Trombone 1 part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Trombone 2 part.
- Measure 43:** A red oval highlights a melodic phrase in the Trombone 3 part.

At the bottom of the score, there is a legend:

[Red oval] = *argomenti con il titolo*  
 [Blue oval] = *gli argomenti a titolo*

Örnek 3.2.9 *Exeo*, 39.-43. ölçüler

Örnek 3.2.10’de görülen 44.-48. ölçülerde, bahsi geçen 3 sesli dokulara daha fazla denk gelinir. Analiz üzerinde not edilen bu dokular dikey olarak getirilirler. Bir sonraki örnekte (Örnek 3.2.11) ise Dusapın’ın bu hatları yatay olarak getirip niyetini daha açıkça belirttiği gözlemlenecektir.

Örnek 3.2.10’daki triton aralıklar incelenecek olursa, bu aralıkların Şekil 3.2.7’de gösterildiği üzere trikortlarla ilişkili olduğu gözlemlenecektir. Dusapın’ın bu tarz ilişkilerinin tespit edilmesi, bu kullanımların tesadüfi olmadığı, özellikle amaçlandığının en büyük kanıtları olacaktır. Analizde ilerledikçe benzeri tespitlere sıklıkla denk gelinecektir. Şekil 3.2.7’de üzerinde de trikortlarla ilişkili triton aralıklar işaretlenmiş olup, Dusapın’ın trikortlarla ilişkilendirerek kullandığı triton aralık sesleri kırmızı renklerle işaretlenmiştir.

Şekil 3.2.7 Trikortlarla İlişkili Triton Aralıklar

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 44-48. The score is arranged in a vertical stack of staves, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Saxophone), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), percussion (Cymbal, Triangle, Tom-tom, Snare, Bass Drum), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is annotated with various markings:

- Red boxes and lines:** These highlight specific musical elements. One box contains the text 'Fa-Mi A4/E3', another 'Fa-Mi A4/E3', and a third 'Du-Fa-Mi A4/E3'. Red lines connect these boxes to corresponding notes in the vocal and instrumental parts.
- Purple boxes and lines:** These highlight other musical elements. One box contains the text 'Si-Bi Lab-Mi', and another 'Si-Bi Lab-Mi'. Purple lines connect these boxes to notes in the vocal and instrumental parts.
- Other annotations:** There are several other text annotations in red, such as 'Si-Bi Lab-Mi' and 'Si-Bi Lab-Mi', which appear to be related to the purple annotations.

Örnek 3.2.10 Exeo, 44.-48. ölçüler

Örnek 3.2.11’de, Dusapin’in şimdiye kadar sırayla sunduğu malzemelerini bu kez hep birlikte getirdiği gözlemlenebilir. Farklı seslerdeki artmış 4’lü aralığının kullanımları, 2’li, 7’li ve 9’lu gibi aralıksal ilişkilerin gözetildiği ses tercihleri, mavi çizgilerle daha rahat görülebilecek ses yinelemeleri ve uzayan seslerin nüanslarla belirginleştirilmesi gibi uygulamalar 49.-53. ölçülerde hep birlikte belirir.

Tüm bu uygulamaların dışında, daha öncesinde gelişini hazırladığı, ara ara değindiği bir malzeme olan, belirli aralıkları gözeterek oluşturduğu trikortlar, 52. ölçünün sonundan itibaren ilk defa yatay olarak duyurulur. Sırasıyla K2 ve K3 aralıkları oluşturacak şekilde yarattığı bu 3 notalık hatları, besteci birkaç farklı parti üzerinde küçük ritmik aralıklarla gösterir. Bu hatların kullanımını bir anda çok yoğun bir şekilde duyurmasının yanı sıra, bir sonraki sayfada Örnek 3.2.12 üzerinde görülebileceği üzere daha da yoğunlaştırır.

Bu tespitlerle birlikte, Örnek 3.2.11’de olan dokuların yoğunluğu üzerinde durmak da önemli olacaktır. Triton aralıkları eserin hemen hemen başından sonuna eksik bulundurmaz. Bunun yanı sıra nüansların bazı gruplamaları öne çıkaracak şekilde kullandığı, ses ısrarları ve trikortlarla oluşturduğu yatay hatları başlattığı görülür. Bestecinin burada dahil ettiği yeni malzeme, bahsedilen trikortlardır. Dusapin ilk defa yatay olarak duyurduğu trikortları, bariz görünecek şekilde dahil etmemiştir. Bu trikortlar oktav olarak da parlayacak renklere bulunmazlar.

Eserin 3.2.11’de bulunan ölçülerine dair verilen bu detayların anlamsız ve gereksiz olduğu düşünülebilir. Ancak bu verileri zihnin bir köşesinde tutmak, Dusapin’in malzemelerini nasıl getirdiği ve nasıl geliştirdiğini kavramak adına önemli olacaktır. 49.-53. ölçüler arasında, birçok malzemesini aynı anda duyurduğu ortadayken bu durumun eserin bir sonraki sayfası olan Örnek 3.2.12’de değiştiğini göreceğiz. Buradaki değişimin, Dusapin’in kurgusal tasarımı içerisinde bulunan bir diğer konu başlığı ile alakalı olduğu, ilerleyen sayfalarda da çokça defa görülecektir. Örnek 3.2.12 üzerinde de değinilecek olan bu önemli konu başlığı ise, Dusapin’in sürekli gözettiği dengelilik ilkesidir.

The image displays a complex musical score for the piece 'Exeo', measures 49-53. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Horn (Hrn.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon (Bn.), Oboe (Oba.), Cor Anglais (Cor. 2), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tuba). The bottom system includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is marked with 'accel.' and a tempo of quarter note = 84. Various annotations are present, including red boxes and lines connecting notes across staves, and purple shaded areas under the strings. Specific annotations include 'Lab - Bn. 44/53' and 'Vn. I - II 44/53' in red boxes, and 'Vn. I - II' in red text. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Örnek 3.2.11 *Exeo*, 49.-53. ölçüler

Eserin 54.-57. ölçülerine ait olan Örnek 3.2.12’de, birbirinden farklı ses merkezleri üzerine kurulmuş 3 sesli hatlar mevcuttur. Bu ölçülerin genelinde aynı seslerden oluşan hatların farklı zamanlarda farklı partilerde getirilmiş olduğu görülebilir. Bu yaklaşım Dusapin’in kullanmayı sevdiği malzemelerden biri olan ses veya dokuyu yineleme başlığı çerçevesinde yorumlanabilir. Bu takıntılı tekrarlar sonunda, üzerinde ısrarcı olduğu malzemeyi iyice belirginleştirmesinin haricinde, besteci sevdiği bir diğer malzeme olan belirsizlik, köşesizlik başlıklarına da değinmiş olur. Dusapin bu farklı zamanlarda farklı partilerden gelen, iç içe geçmiş birçok hatla birlikte seslerin boşlukta yankılanışını elde eder. Bestecinin, elindeki kağıdı eğip bükerken kağıdın aldığı şekilleri net olarak göremediğimiz süreci müziğe belki de bu şekilde aktardığı düşünülebilir.

Şimdiye kadar olan süreçte olduğu gibi, Örnek 3.2.12 üzerindeki ölçülerde de geleneksel anlayıştaki orkestrasyon gruplamaları görülür. Dusapin, dokularını enstrüman gruplarına göre pay etmektedir. 54.-57. ölçülerde de bu gruplama görülecektir. Önce K3, ardından K2 aralığını getirerek oluşturduğu trikortlarını, tahta üfleme ve yaylı sazlar grubunun tiz karakterdeki üyelerine dağıtmaktadır.

Dağıtılan bu dokular arasında, analizde işaretlenmemiş olsa da yine bir ısrar fikri bulunmaktadır. Farklı ses merkezlerinde oluşturulmuş trikortlar birbirinin ardı sıra duyurulmaktadır. Örneğin; 54. ölçünün ikinci sekizlik vuruşunda gelen ‘Fa-Re-Do diyez’ trikordu başlar. Başlayan bu trikordun yankısı, çok kısa bir ritmik aralıkla obua partisinde duyulur. Buna benzer olarak flüt partisindeki ‘Re-Si-Si bemol’ trikordu, ufak bir zamansal farkla II. keman partisinde duyulur.

Bu tespitlerle eserin devamında da sıklıkla denk gelinecek bir konuya daha değinmek faydalı olacaktır. Dusapin, müzikte yoğunlaşan belirli dokular bulunduğu zaman, başka bir şekilde azaltmaya gitmektedir. Bestecinin, ilerleyen ölçülerde de benzeri görülecek kullanımlarına sıklıkla denk gelinecektir. Bu durum, bestecinin müzikteki amaçlarından birinin de denge olduğunu ispatlayacak unsurlardan biridir.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The staves are arranged vertically and include parts for Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsa.), Oboes (Ob.), Horns (Hr.), Trumpets (Tup.), Trombones (Trb.), and Violins (Vl.). The score is heavily annotated with red markings, including boxes, circles, and lines, which highlight specific musical elements and connections between staves. A large purple shaded area is visible in the Bassoon staff. The annotations include red boxes around notes and phrases, red circles around specific notes, and red lines connecting notes across different staves. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Örnek 3.2.12 Exeo, 54.-57. ölçüler

Eserin 58.-73. ölçüleri arasında, (Örnek 3.2.13'ten başlayıp Örnek 3.2.17'ye gelene kadar) Dusapin'in daha önce açıklanan malzemeleri kullanılmaya devam ettiği gözlemlenir. Bu ölçülerde, Dusapin'in tercih ettiği dokuları aynı enstrüman grupları dahilinde kullandığı görülür. Mavi renklerle işaretlenen farklı zamanlardaki ses tekrarları veya artmış 4'lü /eksilmiş 5'li gibi triton aralıklarının kullanımını gibi malzemelerin, farklı gruplarda aynı zamanda kullanılmak yerine, çoğunlukla bir malzemeyi seslendirme görevinin bir enstrüman grubuna verildiği söylenebilir. Dusapin bu şekilde hem aynı enstrüman grubunun üyeleriyle benzeri karakterde ses tınları elde eder hem de farklı malzemeleri farklı enstrüman gruplarıyla duyurarak bir malzemenin farklı tınlarla sunumunu sergilemiş olur.

Dusapin müziğin akışı içerisinde, duyurduğu malzemelerin sürekli olarak yerlerini değiştirerek bir yandan dinleyiciyi monotonluktan uzaklaştırırken bir yandan da müziğin karakterinde bulunan dalgalanma etkisini destekler. Bu dalgalanma etkisi, müziğin başlangıcından beri süregelen duyumdaki gerilimi de destekler. Müziğin karakterinde kararlı, sabit, stabil bir ilerleyiş bulunmaz, bunun yerine sürekli olarak çeşitli değişimlerin yaşandığı görülür.

Dusapin'in müzikal dilinin ayrılmaz parçası olan uygulamaları müziğin akışı içerisinde farklı enstrüman grupları arasında yer değiştirerek getirmesi, aşırı uçlardaki nüanslarla çeşitli enstrümanları veya enstrüman gruplarını birbirinin önüne geçirmesi gibi etkiler müziğin özellikle stabil bir karakterde olmamasının amaçlandığına işaret eder. Bu durum, Dusapin'in müziklerinde ses tercihleriyle oluşturduğu tınların yanı sıra, bestecinin müzikal dilini oluşturan dokulara dair bahsedilebilecek unsurlardandır.

Dusapin, 58.-73. ölçüler arasında bahsedilen değişimler ve stabil bir ilerleyiş haricinde, yeni bir doku dahil etmeyi düşünmemiş, elinde biriktirdiği malzemeleri ve bu malzemelerin çeşitli kombinasyonlarını sergilemeyi seçmiştir. 58. ölçüden itibaren hareketli dokularını bakır nefesli grubuna tayin ederken, tahta nefesli ve yaylı sazlar gruplarına uzayan sesleri dağıtmıştır. Tahta nefesli ve yaylı sazlarda ara ara gelen uzun olmayan dinamik pasajlar, minik dalgalanmalar görülecek, bunlar müziğin tamamen dingin bir karaktere geçmediğinin işaretleri arasında sayılacaktır. Analizdeki işaretlemeler de bahsi geçen çeşitli kombinasyonları göstermek adına yeterli düzeydedir.

The image shows a page of a musical score, numbered 13 in the top right corner. The score is divided into two systems. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Cello/Double Bass (Cb.). The bottom system includes parts for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Red annotations are present: a box labeled 'S - 50 - MB' with red lines connecting to notes in the Flute and Oboe parts; a box labeled 'F - 30 - A433' with red lines connecting to notes in the Flute, Oboe, and Clarinet parts; a box labeled 'B - 30 - A433' with red lines connecting to notes in the Oboe, Clarinet, and Bassoon parts; and a box labeled 'V - 30 - A433' with red lines connecting to notes in the Violin I and Violin II parts. Purple shaded areas highlight specific passages in the Cello/Double Bass, Trombone, and Viola parts.

Örnek 3.2.13 Exeo, 58.-61. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 62-65. The score is arranged in three systems, each containing multiple staves for different instruments and vocal parts. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trbn.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Trk.), Cymbal (Zn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The vocal parts are labeled Soprano I, Alto I, Tenor I, and Bass I. The score is annotated with purple shading and red circles highlighting specific musical elements. A red circle labeled 'F#-G# A-B-C#' is visible in the Viola part.

Örnek 3.2.14 *Exeo*, 62.-65. ölçüler

Örnek 3.2.15 *Exeo*, 66.-69. ölçüler

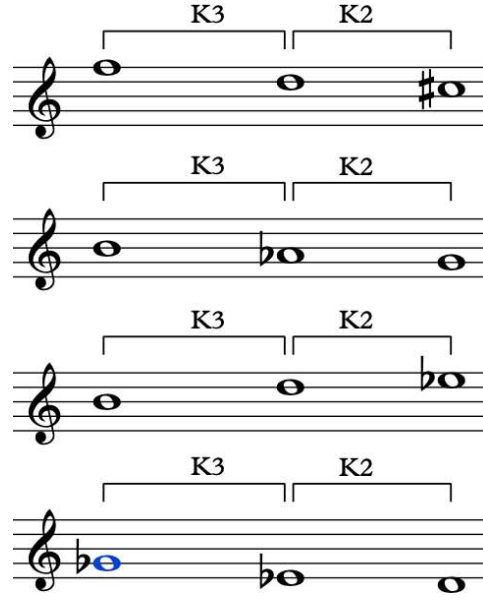
The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 70-73. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cor., Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 (Tbn. 1), Trumpet 2 (Tbn. 2), Trombone (Tbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Several passages are highlighted with pink shading, and some are marked with red and blue lines. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black text.

Örnek 3.2.16 *Exeo*, 70.-73. ölçüler

Örnek 3.2.17’de görülen, müziğin 74.-77. ölçülerine ait görselde ise bir önceki paragrafta belirtilenin aksine, farklı enstrüman gruplarına dağıtılmış malzemeler göze çarpar. Bu ölçülerde, bestecinin ses tekrarı/ısrarı olarak bahsedilen malzemesini yaylı sazlar grubundan tahta nefesli sazlara aktarımı mavi renklerle işaretlenerek belirtilmiştir. Bunun gibi benzer nüanslarla aynı anda yükseltip alçaltılan enstrüman grupları ve aynı anda farklı enstrüman gruplarında kullanılan triton aralıkları da yine işaretlenerek gösterilmiştir.

Örnek 3.2.17 üzerinde, triton aralığının çeşitli gruplar arasında kullanıldığı görülse de, bu kullanım yine de farklı tınlar yaratmaya yönelik girişimler barındırmamaktadır. Örneğin; viyola, çello ve trompet gruplarıyla yeni bir tını arayışı görülmez, bunun yerine müziğin başlarından itibaren bahsedilen geleneksel anlayıştaki orkestrasyon yaklaşımı bulunmaktadır. Bestecinin 76. ölçüde ortaya çıkardığı dokunun temelini yine iki ayrı grup oluşturur; bakır üflemeliler ve yaylı sazlar grubu.

Dusapin’in aynı anda duyurduğu iki farklı triton aralığına (analizde işaretlenen Fa-Si ve Re-La bemol) bakıldığında, ses merkezlerinin seçiminde yine bir amaç olduğu iddia edilecektir. Bu iki farklı triton aralık, Si eksilmiş 7 akoru oluşturmak dışında birbirleriyle ilişkili değildir. Ancak bahsi geçen 76. ölçü ve devamında gelen ölçülerde ara ara duyurduğu Do diyez ve Sol sesleri de esas alındığında, ortaya yine trikortları çıkmaktadır. Fa-Re-Do diyez ve Si-La bemol-Sol trikortları olarak bu noktada belirlemektedir. Şekil 3.2.8’de de belirtilen trikortların özellikle amaçlandığı, eserin bir sonraki sayfası olan Örnek 3.2.18 üzerinde de yoğunlaşarak görülecektir.



Şekil 3.2.8 Trikortların Belirginleşmesi

Örnek 3.2.17’de başlayıp, Örnek 3.2.18’de daha belirgin halde ortaya çıkan bu trikortlar Şekil 3.2.8’de işaretlenmiştir. Besteci, trikortları ortaya çıkarırken sıklıkla kullandığı aralık olan triton aralıkları kullanmıştır. Bu triton aralıkların ses merkezlerini seçerken trikortlarıyla ilişki içerisinde olmasını özenle kurguladığı rahatlıkla iddia edilebilir. *Exeo*’nun genelinde, trikortlar ile ilişki içerisinde bulunan triton aralıklar ve *Dusapin*’in birbirleriyle ilişkili hale getirdiği diğer müzikal malzemeler sıklıkla bulunmaktadır. Bolca tespit edilecek bu veriler ışığında, tüm bu ilişkilerin tesadüfi olarak bulunduğunu düşünmek oldukça yersiz olacaktır. Müziğin analizi sırasında benzer ilişkilerle tekrar karşılaşılacak, bu karşılaşmaların kanıtları ise yine müziğin kendisi olacaktır. Bu bakımdan rahatlıkla söylenecektir ki; *Dusapin*, müzik üzerindeki niyetini anlamamız için gerekli tüm ipuçlarını müziğin içerisine cömertçe serpiştirmiştir.

Bunlara ek olarak, Örnek 3.2.17’de görülen 74.-77. ölçülerde, *Dusapin*’in aynı malzemeyi birden fazla enstrüman grubuna paylaştığı görülebilir. Bu yolla elde edilen dokular daha sonra (Örnek 3.2.18) yaylı sazlar ve tahta üflemeli gruplarında bulunan uzayan kütesel ses dokularına dönüşerek getirilmiştir. Bu doku değişimi *Dusapin*’in daha önce de bahsedilen müziğin dalgalanan yapısını sürdürmesine yardımcı olan unsurlardandır.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 74-77. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Bb.). The score is annotated with several elements:

- Red Annotations:** A red oval highlights a specific measure in the Flute part, labeled 'Ex. 3.2.17 Lab 4433'. A red line connects this oval to a similar oval in the Cello part, also labeled 'Lab. 4433'. Another red oval is present in the Trombone part.
- Purple Annotations:** A large purple oval highlights a section of the score in the Flute, Oboe, and Clarinet parts. Another purple oval highlights a section in the Cello and Double Bass parts.
- Blue Annotations:** A blue oval highlights a section in the Cello and Double Bass parts. A blue line connects this oval to a purple oval in the Flute part.
- Other Annotations:** Numerous small purple circles are scattered throughout the score, marking specific notes or rests. A red line also connects a purple oval in the Trombone part to a purple oval in the Cello part.

Örnek 3.2.17 *Exeo*, 74.-77. ölçüler

Örnek 3.2.18’de görülen 78.-81. ölçülerde, kırmızı kutucuklar içine alınan seslerde daha önce de bahsedilen bir diğer malzeme görülecektir. Bunlar, Dusapin’in kullanmayı sıklıkla tercih ettiği, önce K2 ardından da K3 aralıklardan oluşan 3 sesli hatlardır. Bu 3 sesli hatların birden fazla olarak aynı anda kullanımları, kırmızı kutucuklarla işaretlenen uzayan seslerde görülebilir. Bu pasajda Mib–Re–Si, Sol–Lab–Si, Re–Mib–Solb gibi 3 sestem oluşan 3 farklı hat aynı anda görülür. Besteci, müziğin akışı içerisinde bu küçük hatların aynı anda kullanımını, uzayan sesler olarak sık sık getirerek dizisel bir tını da ortaya koyar. Bu hatların aynı anda bulunduğu durumlarda çoğunlukla bir triton aralığın mevcut olduğu görülecektir. 78.-81. ölçülerde ise bahsedilen triton Re–Lab olarak bahsedilen durumda bulunmaktadır.

Örnek 3.2.18’de ve Örnek 3.2.19’da bulunan ölçülerde, bestecinin kütleli ses malzemeleri kullandığı, malzemelerini dağıtırken grupların tamamını düşündüğü görülecektir. Ancak sürekli olarak uzunca bir süre aynı dokunun, malzemenin gelmediğini ilerleyen ölçülerde de görebiliriz. Analizin başlangıcında, biçime dair yapılan bilgilendirme çerçevesi ile birlikte bakılırsa, içerisinde bulunan A bölmesinin yapısının bu sabit olmayan ve değişimleri sıkça barındıran hiperaktif karakterde olduğu anlaşılacaktır.

The image displays a page of a musical score for the piece "Exeo", measures 78-81. The score is arranged in systems, with woodwinds and strings in the upper half and percussion in the lower half. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Tuba (Tuba). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The percussion section includes Cymbals (Cym.), Snare Drum (Sn.), and Tuba (Tuba). The score features dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo), and an *accel.* (accelerando) instruction. Purple shaded areas highlight specific musical passages across the woodwind and string sections. Red vertical lines mark the beginning of these passages. The score is numbered 94 at the top right and 94 at the bottom right.

Örnek 3.2.18 *Exeo*, 78.-81. ölçüler

Şimdiye kadar yapılan tespitlere paralel olarak, devam eden ölçülerde de benzer malzemeler ve malzeme gelişimi görülecektir. Örnek 3.2.21’de verilen pasajda müziğin dokusal anlamda sadeleştiği görülür. Bu kısımda 3 sesli hatların aynı anda veya kısa bir süre sonra getirilmesiyle beraber triton aralıkların kullanımının gözetildiği göze çarpar.

Bestecinin blok hale dönüştürdüğü dokular, müziğin akışı içerisinde sonraki ölçülerde de görülecektir. Ancak bu dönüşüm elbette kalıcı değildir. Dusapin’in nüanslarla yaptığı ani değişimler, triton aralıkların tonal merkezini değiştirmesi veya partiler arasında yer değiştirmesiyle elde edilen diğer tınısal oyunlar gibi, hareket halinde olan dokuların uzayan seslere dönüştürerek bir anda grupların karakterini değiştirmesi de müziğin dinamik ve tutarsız karakterini sürekli kılan unsurlardandır. Örnek 3.2.19’da, söz konusu uzayan seslerin bahsedildiği gibi ani olarak dinamik bir yapıya dönüşümü görülebilir.

Müziğin 82.-85. ölçülerinde ise mavi çizgilerle belirtildiği üzere, Dusapin’in müzikteki dokuyu bir anda kısa bir değişime uğrattığı söylenebilir. Bu değişim, bir sonraki sayfada 86.-89. ölçülerde görüleceği üzere, yine 3 sesli hatlarla harmanlanarak kullanılmaya devam etmektedir. Bu iki müzikal malzemeye ek olarak, besteci müziğin başından beri çok uzun süre duyurmayı bırakmadığı triton aralıkları kullanmayı da ihmal etmemektedir. Dusapin, Fa–Si ve Re–Lab gibi triton aralıkları kullanırken bir yandan da Sol–Lab–Si ve Re–Mib–Solb gibi 3 sesli hatları bu triton aralıklarla ilişkilendirmektedir.

Müziğin ilerleyişi, bir süre boyunca sunulan malzemelerin çeşitli kombinasyonları üzerine seyredecektir. Örnek 3.2.19’da ağırlıklı olarak ses ısrarı ve nüans oyunları görülürken, Örnek 3.2.20 üzerinde bu ses ısrarları içerisinde bulunan trikortların belirginleşmesiyle devam etmektedir. Örnek 3.2.20’de başlattığı aralıksal ilişkilere dayalı materyallerini, Örnek 3.2.21 üzerinde ana malzeme haline getirmektedir. Örnek 3.2.22’deki 94.-98. ölçülerde bulunan dokuların ise, öncesinde açıklanan ölçülere kıyasla daha köşeli, blok şekillere dönüştüğü görülecektir. Analizdeki işaretlemeler, bahsedilenleri açıkça göstermeye yardımcı olacak şekilde yapılmıştır.

The image displays a musical score for measures 82-85 of the piece 'Exeo'. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trbn.), Tuba (Tbn.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is annotated with pink and blue markings. Pink shading is used to highlight specific melodic lines in the woodwind and brass sections. Blue lines are drawn across the string staves, indicating complex bowing patterns or articulation. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Örnek 3.2.19 *Exeo*, 82.-85. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 86-89. The score is written for voice and piano. The vocal lines are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The score is annotated with various markings:

- Red ovals highlight specific chords in the vocal lines, labeled 'Si - Lab - Si' and 'Fa - Si'.
- Red rectangles highlight specific chords in the piano accompaniment, labeled 'Si - Lab - Si'.
- Blue lines connect notes across staves, indicating voice leading and harmonic relationships.
- Red lines connect notes across staves, indicating harmonic relationships.
- Red text boxes at the bottom of the score provide harmonic analysis:
  - 'Si - Re - Fa - Lab' eksik akoru ile beraber 'Si - Lab - Si' çekirdeği aynı anda çeşitlenerek kullanılıyor.
  - 'Fa - Si' ve 'Re - Lab' triton aralıkları yine duyuruluyor.

Örnek 3.2.20 *Exeo*, 86.-89. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 90-93. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and vocal parts. The instruments shown include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trbn.), Tuba (Tbn.), Percussion (Perc.), and Cymbals (Cym.). The vocal parts are labeled 'Soprano' (Sopr.), 'Alto' (Alto), and 'Tenor' (Ten.). The score is heavily annotated with red markings, including brackets and boxes, which highlight specific musical elements and dynamics. These annotations are particularly prominent in the vocal parts and the lower strings. The markings include dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano), and various musical notations like slurs and accents. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

Örnek 3.2.21 *Exeo*, 90.-93. ölçüler

The image displays a page of a musical score for the piece 'Exeo', measures 94 through 98. The score is organized into systems for various instruments: woodwinds (Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Contrabassoon), brass (Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Tuba, Euphonium), strings (Violin I & II, Viola, Cello, Double Bass), and percussion (Cymbal, Triangle, Snare Drum, Tom-tom, Bass Drum). The score includes complex rhythmic patterns, with time signatures of 7/8 and 3/8. A 'rit.' (ritardando) marking is present in the later measures. Red and blue annotations are used to highlight specific rhythmic and melodic elements across the score.

Örnek 3.2.22 *Exeo*, 94.-98. ölçüler

Örnek 3.2.23'te görülen 99.-104. ölçülere gelindiği zaman, bu blok doku daha belirgin olarak işaretlenen kutucuklarda gözlemlenir. Bestecinin aynı ses merkezli 3 sesli hatları, 2'li aralık gibi aralıksal ilişkileri aynı anda daha fazla enstrümana dağıttığı görülür. Dusapin, bir yandan hatlarını daha köşeli hale dönüştürmeye, diğer yandan enstrümantasyonda daha sade bir renk paleti kullanmaya karar vermiştir. Bu yolla, dalgalanan müzik akışının daha durağan dalgalara sahip olmasını sağlamıştır.

Benzer durumlar Örnek 3.2.23'ün ardından gelen sayfalarda da gözlemlenecektir. Müziğin 130. ölçüsüne kadar daha sade bir ilerleyiş süregelmektedir. Besteci müziğin dalgalanan yapısını bu sade dokuyla dingin bir göle dönüştürürken, öte yandan ortaya çıkarmak istediği bazı hatları daha iyi vurgulama şansı elde eder. Bunu yaparken müziğin karakterini güçlü olmaktan alıkoymayıp, güçlüce vurgular. Bahsi geçen hatlarda olduğu gibi öne çıkarmak istediği hattı, dokuyu, ilerleyen sayfalarda da ara ara dahil ettiği bakır nefesli gruplarında olduğu gibi, herhangi bir anda rahatlıkla duyurduğu görülür. Dusapin, müziğin karakterinden ödün vermemiş, şimdilik sadece hacimsel bir zayıflamaya götürmüştür.

Yukarıdaki paragrafta anlatılan hatların yanı sıra, Dusapin'in müziğindeki tınısal tercihleri de dikkati çeker. Örnek olarak, müziğin 105.-112. ölçülerini içeren sayfada kemanlarla bereber flütlere de verilen hat, besteci tarafından öne çıkarılmıştır. Öne çıkarılan bu hatları incelediğimizde, 2'li, 7'li ve 9'lu gibi atlamalar, triton aralıklar ve sık sık duyurulan 3 sesli hatların kullanımı gözlemlenecektir. Bestecinin müziğini, bahsedilen tercihlere dayanan hatlarla, gelişimini tamamladığı söylenebilecek evreye getirdiği söylenebilir. Müziğin ilerleyen evrelerinde malzemelerini dönüştürerek kullanmaya devam etmekle birlikte, Dusapin, yeni bir doku eklemeye yaklaşık olarak Örnek 3.2.28'de verilen 130.-133. ölçülerden itibaren yer vermemiştir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo' by Sakin Aksoy, covering measures 99 to 104. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked as  $\bullet = 76$ . The score is annotated with red boxes, red lines, and purple shaded areas. A blue scribble is present in the lower system.

The score is divided into two systems. The first system (measures 99-104) features a complex rhythmic structure with time signatures of 7/16, 7/8, 4/4, 1/8, and 7/16. The second system (measures 105-110) features a similar rhythmic structure with time signatures of 7/16, 7/8, 4/4, 1/8, and 7/16. The score is annotated with red boxes, red lines, and purple shaded areas. A blue scribble is present in the lower system.

Örnek 3.2.23 *Exeo*, 99.-104. ölçüler

Müziğin 104. ölçüsünden itibaren, bahsi geçen sık değişimlerin haricinde, uzunca bir süre boyunca sürececek olan sadelik görülecektir. 106. ölçüye (Örnek 3.2.24) gelindiği zaman, flüt ve keman partilerinde yatay bir hat başladığı görülecektir. Bu yatay hattın etrafında şekillenen dokular, müziğin karakteri gibi unsurlar da bize bazı fikirler verecektir. Analizin başlangıcında Şekil 3.2.1 ile gösterilerek açıklanan B fikri tam olarak buradan itibaren başlamaktadır.

Bahsi geçen yatay hat, hem duyum içerisinde hem de nota üzerinde çok net gözlemlenecektir. Analizdeki işaretlemelerde de görülecektir ki müzik artık bu yatay çizgi etrafında şekillenir. Şekil 3.2.1’de de belirtilen (106.-150.) ölçüler arasında, hem analizdeki işaretlemelerin, hem de orkestrasyondaki dokuların sadeleştiği, açıkça görülecektir. Bahsedilen sadelik ile, Dusapin’in başlattığı yatay hattın arka planda kalmamasına sağladığı görülecektir.

Rahatlıkla iddia edilecektir ki Dusapin, müziğin ilerleyişi içerisinde artık bu karakteri duyurmak istemektedir. Bu karakterin yapısının, müziğin başlangıçtan itibaren süregelen hararetli yapısına zıt bir şekilde bulunması, olası şüpheleri ortadan kaldıracak, yeni bir bölmeye geçtiğimize emin olmamızı sağlayacaktır. Bahsedilen ölçüden itibaren yeni bir bölme içerisinde olduğumuz konusunda bir diğer dayanak da müziğin yapısı tekrar değiştiğinde ortaya çıkmaktadır. Müzikte ilerleyen kısımlarında Örnek 3.2.33’e gelindiğinde, müziğin tekrar değişecek olan yapısı, bölmelerin işaretlenmesi konusunda ikna olmaya yardım edecektir.

The image displays a complex musical score for the piece 'Exeo', measures 105-112. The score is organized into two systems, each with seven staves. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trom.), Trombone (Tuba), and Cymbal (Cym.). The bottom system includes staves for Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vl.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

The score is characterized by intricate rhythmic patterns, with time signatures changing frequently: 3/4, 3/8, 7/16, 3/4, 2/4, 3/4, and 3/16. A tempo marking of ♩ = 72 is present at the beginning of each system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Red annotations, including lines and boxes, highlight specific rhythmic and melodic elements across the staves.

Örnek 3.2.24 *Exeo*, 105.-112. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 113 through 119. The score is organized into two systems, each containing multiple staves. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cym.). The bottom system includes staves for Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). Above the staves, the time signatures for each measure are indicated: 3/16, 3/8, 4/4, 5/8, 7/8, 4/4, and 3/8. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Red lines are drawn across the score, connecting specific notes or rests between different staves, likely indicating cross-staff relationships or specific performance techniques. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat.

Örnek 3.2.25 *Exeo*, 113.-119. ölçüler

Örnek 3.2.26 *Exeo*, 120.-125. ölçüler

Müziğin 104. ölçüsü dolaylarından itibaren analize dair işaretlemelerde görülen sadeleşme, bir süre bu şekilde sürmeye devam eder. Dusapın'ın duyurmak istediği şeyin artık bu yatay hat, doku olduğu rahatlıkla iddia edilebilir. Daha önce de bahsedildiği üzere bu hattın içerdiği müzikal tercihler, Dusapın'ın özellikle tercih ettiği tınların temeline dayandırdığını kanıtlar niteliktedir. Besteci 2'li, 7'li ve 9'lu gibi aralıkların kullanımı, yer yer görülebilecek tritonlar ve tüm bunları birden fazla enstrümana dağıtarak oluşturduğu yatay hatların altını çizerek vurgulamaktadır.

Örnek 3.2.27'de yer alan 126.-129. ölçülerde, aynı seslerin farklı zamanlarda farklı enstrümanlarda getirildiği bir dokunun başladığı görülmektedir. Bu dokunun, Örnek 3.2.30'a gelene kadar gitgide yoğunlaştığı analizde de işaretlenmiştir. Bununla birlikte çoğunlukla kemanlar ve flütlerle öne çıkarılan ezginin içerisinde görülen 3 sesli hatların kullanımı, diğer partilerde de görülür. Bu hat, Örnek 3.2.27'de kontrbas partisindeki işaretlemede de görülebilir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 126-129. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific section of the Double Bass part is highlighted with a red box and labeled '201-148-20'. This section contains a sequence of notes and rests. Red and blue lines are drawn across the score, connecting notes between different staves, likely indicating cross-staffing or specific musical relationships. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Örnek 3.2.27 *Exeo*, 126.-129. ölçüler

Pascal Dusapin Örnek 3.2.28’de başlayan kesitte, 130.-133. ölçülerde alevlendirdiği dokuyu tekrar dinginleştirir. Örnek 3.2.28’de görülen kısımda, kısa bir süreliğine dinlendirdiği bakır nefesli grubunun üyelerini 140. ölçüden itibaren tekrar güçlüce devreye sokar. Tekrar dahil olan bakır nefeslilerin seslendirdiği notaları, çello grubunda görülebileceği gibi diğer enstrümanlarla da destekler.

Örnek 3.2.28’de (130.-133. ölçüler) analizde görülen yoğun işaretlemeler ise Dusapin’in sık sık yaptığı anlık yükselmelerden birini işaret etmektedir. Besteci, bu ölçülerde partiler arası kalabalık görülen işaretlemelerde önceki müzikal tercihlerini sürdürmektedir. Bu kesitte triton aralıkları açığa çıkaran dikey veya blok doku tasarımı, aralıksal tercihlerden oluşan uzayan sesler ve bunlarla oluşturulan salkım akor tınısına ek olarak sürdürülmeye devam edilen yatay hatlar bulunmaktadır.

Bir önceki paragrafta anlatılan dokunun haricinde, bakır nefesli grubunda görülen notalarla farklı enstrümanlardaki notaların ilişkisine bakıldığında, Dusapin’in kullanmayı çok sevdiği bir diğer malzeme olan “ses aralıkları” tercihleri tekrar dikkatimizi çeker. Kırmızı renklerle yapılan işaretlemelerde bestecinin kurguladığı aralıklar açıkça görülebilir. Bunların yanı sıra, mavi renkli işaretlemelerle belirtilen aynı sesin tekrarı, ses ısrarı olarak açıklanan doku bu örneklerde görülmeye devam ettiği gibi ilerleyen örneklerde de görülecektir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 130-133. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts included are:

- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (Cl.)
- Bassoons (Cb.)
- Trumpets (Tr.)
- Trombones (Tbn.)
- Timpani (Tim.)
- Drum (Dr.)
- Violins I (V.I.)
- Violins II (V.II)
- Violas (Vla.)
- Cello (Cb.)
- Double Bass (Db.)

The score is annotated with red and blue lines and boxes. Red boxes highlight specific musical phrases in the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. Red lines connect these boxes across different staves, indicating relationships or patterns. Blue lines highlight specific phrases in the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Violin I parts. A red box labeled 'Lab - Re' is located in the Bassoon part, and another red box labeled 'Del - Sol' is located in the Trumpet part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Örnek 3.2.28 *Exeo*, 130.-133. ölçüler

The image displays a page of a musical score for the piece 'Exeo', measures 134 through 137. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo (Pic.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), Bassoon 1 (Fag. 1), Bassoon 2 (Fag. 2), Contrabassoon (Cb.), Cymbals (Cim.), Snare Drum (Trp.), Tom-tom (Tm.), Triangle (Tri.), and Tambourine (Tbn.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is the use of colored lines: red lines connect notes across staves, and a long blue line connects notes from the Piccolo staff down to the Bassoon 1 staff. A small red box highlights a specific passage in the Bassoon 1 staff at the beginning of measure 137.

Örnek 3.2.29 *Exeo*, 134.-137. ölçüler

Örnek 3.2.30 *Exeo*, 138.-141. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 142-145. The score is arranged in three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Cymbal (Cim.). The second system includes Snare Drum (Tr.) and Tom-tom (Tbn.). The third system includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Red annotations, including lines and arrows, are present throughout the score, highlighting specific musical elements and connections between staves. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Örnek 3.2.31 *Exeo*, 142.-145. ölçüler

The image displays a complex musical score for the piece 'Exeo', measures 146 through 149. The score is arranged in a multi-system format, with each system containing multiple staves. The instruments and parts are labeled on the left side of the page: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red and blue lines are drawn across the score, connecting notes across different staves, likely indicating phrasing or articulation. The score is divided into four measures, with measure numbers 146, 147, 148, and 149 clearly visible. The overall layout is professional and detailed, typical of a conductor's score.

Örnek 3.2.32 *Exeo*, 146.-149. ölçüler

Örnek 3.2.30’da görülen 138.-141. ölçülerin ardından gelen 142. ölçüden itibaren Dusapın’ın yeni bir doku tercihinin gittiği söylenebilir. Örnek 3.2.31’den itibaren nüanslarla öne çıkardığı belirli gruplara ait tınlar, Örnek 3.2.33’te mor renkle analiz üzerinde vurgulanmıştır. Besteci bu dokuyu bir başka doku olan ses ısrarlarını gitgide eksilterek getirir. Bu tespitle beraber bestecinin aklında, müziği tekrar yoğunlaştırmak yerine, elindeki hacmi sabit tutarak tınısal değişiklik yapmak olduğu çıkarımına ulaşılabilecektir. Öte yandan sade enstrümantasyonla edindiği hacmi ilerleyen sayfalarda gitgide arttırdığı nota üzerinde de görülebilir.

Örnek 3.2.30 üzerinde bahsedildiği gibi, Örnek 3.2.28’de de kısa süreliğine dokularını yoğunlaştırdığından bahsedilmiştir. Dusapın, müziği üzerinde gerçekleştirdiği bu davranışlarıyla, dönüştüreceği yapıların, dokuların içeriğine dair beklentiler oluşturmaktadır. Benzeri davranışlar müzikte birçok yerde görülmektedir. Bu davranışların arka planında bestecinin iki farklı amacı olduğu düşünülebilir. Bunlardan ilki; dinleyiciye ipucu vermektir. Birazdan duyuracağı dokuların, yeni bir haber olmadığını, beklenmedik bir şey içermediğini bu yöntemle elde etmektedir. Bu imalarla, dinleyicinin önceden bir beklenti içerisinde olmasını sağlar.

Bestecinin ikinci amacı ise; müziği mümkün olduğunca köşeli olmaktan, sınırlardan, net bölünmelerden uzak tutmaktır. Dusapın’ın bu kullanımı, müziğini işlerken gözettiği doğallık arayışına işaret etmektedir. İçinde bulunduğumuz süreçte, bir süre sonra bir dalga ortaya çıkacaksa, akan zaman içerisinde onun etkilerini daha önce görebilecek olmamız kadar doğaldır. Dusapın bu davranışı, bir süre sonra yağacak olan yağmurdan önce doğanın yağmurun işaretlerini bize haber vermesi kadar doğaldır. Bunun gibi tespitler müziğin birçok noktasında görülecektir. Hem bu gözlemler, hem de doğallıkla bağdaştırılabilecek birçok tespitle beraber, Dusapın’ın müziklerinde organik olmayı hedeflediğini iddia etmek, yerinde yapılmış bir iddia olacaktır.

Besteci bu yöntemle elindeki yükselmiş hacmi uzun bir süre bu şekilde devam ettirmemiştir. Bu yükselişin besteci tarafından söndürüleceği, yine notada yer yer gelen enstrümanların eksilmesiyle görülebilecektir. Ancak Dusapın müziğini, karakter bakımından tek bir yatay hattın bulunduğu bir önceki dinginlikten çıkarmaktadır.

Yukarıdaki paragraflarda anlatılanlardan da yola çıkarak, müziğin bu bakımdan ikinci büyük bölümü olan dinginlikten tamamen çıktığımız söylenebilecektir. Formal bakımdan, Dusapin'in müziklerinde herhangi bir geleneksel biçim amacı gütmemesiyle beraber, müziğinin açığa çıkardığı formal yapının bu şekilde ilerlediği görülecektir. Müziğinin karakterini sürekli dalgalanan, dinamik bir üslupla başlatan Dusapin, ardından bu dalgalı zemini sadeleştirerek formdaki ilerleyişinde bir B fikri yaratır. Bunun ardından ilk fikri olan dinamikliğe tekrar geri dönerek biçimsel olarak A + B + A ilerleyişinde bulunur. Özetle, bu çıkarım yaklaşık olarak Şekil 3.2.1'de olduğu gibi görülecektir.



The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 150-153. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A large, purple, wedge-shaped graphic is superimposed on the score, starting from the middle of measure 150 and expanding towards the right, covering the upper and middle sections of the orchestra. Red lines and boxes highlight specific annotations: 'A4/ES Re-Lab' is written in a red box in the Clarinet and Bassoon staves; 'A4/ES St-Pa' is written in a red box in the Percussion staff; 'A4/ES Def-Sol' is written in a red box in the Trombone staff; and 'A4/ES Re-Lab' is written in a red box in the Cello and Double Bass staves. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Örnek 3.2.33 *Exeo*, 150.-153. ölçüler

Müziğin 150. ölçüsünde başlayan dinamizmin, 154.-161. ölçülerde yoğunlaştığı analizdeki işaretlemelerin yoğunlaşmasıyla da net olarak gözlemlenecektir. Burada daha önce bahsedilen Dusapin'in tercih ettiği dokuların hemen hemen hepsinin kullanılmaya başlandığı görülür. Bestecinin ilerleyen sayfalarda da bu yaklaşımı sürdürdüğü net olarak gözlemlenir. Ancak koda bölmesine ulaşana kadar düzenli olarak ilerleyen bir yükselme ve alçalma fikri Dusapin'in bu müziğinde yer bulmamaktadır.

Dusapin, müziğinde dokularının değişimini mümkün olduğunca gizlemeyi tercih eder, onları belli belirsiz getirirerek geçiş hissini oldukça yumuşak gerçekleştirir. Müziğinde duyumla da saptanabilecek birkaç bölme bulunmasına rağmen bunların net olarak nerede başladığını ve sonlandığını algılamak zordur.

Büyük bir A + B + A formunun ardından koda ile tamamlanan müziğin daha küçük yapıtaşlarını da bulmak mümkündür. Ancak bahsedildiği üzere geçişlerin köşesiz olması tespitlerin yapılmasını açıkladığı gibi zorlaştırır. Formal tasarımı yer yer nüanslarla, yer yer aralıklara dayalı ses tercihleriyle ayrıştırmak mümkünken, çoğunlukla orkestrasyon tercihleri de bu konuda önemli ölçüde ipucu vermektedir. Örneğin, 146.-149. ölçülerdeki pasajda daha az sayıdaki üyesi tercih edilen bakır nefesliler grubu bulunurken, bir sonraki sayfada eksik olan üyeler dahil olur. Dahil olan bakır nefesli grubu üyeleri yerine besteci bu sefer daha önce duyurmayı seçtiği korno grubunu susturmayı tercih eder. Ardından 154.-157. ölçülerde tüm bakır nefesli grubunu kullanmaya başladığında bu sefer de tahta nefeslileri susturmayı tercih ettiği görülecektir. Bunun gibi notasyonda da tespit edilebilecek çeşitli fikirlerle, bestecinin “elinde oynadığı kağıt parçasını” köşeleri belli olmayacak şekilde biçimlendirdiği söylenebilir.

The image displays a musical score for measures 154-157 of the piece 'Exeo'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and vocal parts. The instruments shown include Percussion (Perc.), Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bs.), Contrabassoon (Cb.), Cor Anglais (Cor), Trumpets (Trp.), Trombones (Trb.), Tuba, Violins I (VI I), Violins II (VI II), Viola (VA), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb.). The vocal parts are labeled 'AU I' and 'AU II'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, ff). There are several instances of crescendo and decrescendo markings, often accompanied by purple shaded areas. Red and blue lines and boxes highlight specific passages and dynamics. The score is divided into four measures, with measure numbers 154, 155, 156, and 157 indicated at the top of each staff.

Örnek 3.2.34 Exeo, 154.-157. ölçüler

Dusapin'in aralıklara dayalı tınısal tercihlerle yarattığı ajilite içeren dinamik figürler veya asılı kalmışlık hissi veren uzayan sesler (*drone*, dem sesi etkisi) gibi müzikal gereçleri çoğunlukla aynı enstrüman grubu içerisinde kullandığından daha önce de bahsedilmişti. Örnek 3.2.35'te görülen 161. ölçüye doğru flüt, obua ve klarnet partilerinde başlatılan ajilite içeren dinamik dokuya, birazdan yakılacak yeni ateş için minik bir kıvılcım olarak bakılabilir. Besteci, buradaki dokuyu bir anda başlatıp sürdürmek yerine dinleyiciyi aniden söndüğünü düşünmeye iter. Çok geçmeden 162.-165. ölçülerde, yaylı sazlarda II. keman ve viyola grubunda kaybolan kıvılcımın yansımaları görülecektir. Buradaki yansıma tekrar tahta üflemeli grubuna sıçrayarak artık daha sürekli bir ateş haline dönüşür. Bu dokunun yansımaları ilerleyen örneklerde de hem tahta nefesliler grubunda hem de yaylı sazlar grubunda görülebilecektir.

Dusapin'in, müziğinde birçok defa benzeri şekilde izlediği bu süreçte kendi amaçlarına uygun iki farklı fayda gözlemlenir. Tahta üflemelilerde başlatılan bu dokunun yansıma olarak bakılabilecek şekilde yaylı sazlarda ufakça duyurularak getirilmesi, öncelikle müziğindeki köşesizliğe hizmet etmektedir. İkinci olarak da ajilite içeren bu dokunun hem tahta nefesliler hem de yaylı sazlarda duyurulması, bestecinin aynı dokuyu orkestrasyon bakımından iki farklı renk grubuyla farklı farklı sunmasına yaramaktadır. Yine de Dusapin'in öncelikli amacının yine müziğin köşesiz akışı üzerine olduğunu iddia etmek analiz kapsamında yersiz olmayacaktır. Daha önce de bahsedildiği üzere müziğin karakteri, tek bir gövde halinde bestelenmiş formal yapısı ve Dusapin'in kendi fikri olan "kağıt parçasının buruşturularak dönüştürülmesi" söylemi bu iddiayı destekleyecektir.

*animez dans une extrême tension sonore...*

The image displays a musical score for measures 158-161 of the piece 'Exeo'. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense, with many notes and rests. The score is annotated with several elements:

- Dynamic Markings:** 'pp' (pianissimo) is used frequently throughout the score.
- Performance Instructions:** The instruction 'animez dans une extrême tension sonore...' is written twice, once at the top and once in the middle of the score.
- Color Coding:** Blue lines connect notes across staves, and red lines connect notes across staves, indicating specific melodic or harmonic relationships.
- Shaded Areas:** Large purple shaded areas are present in the lower staves, likely indicating sustained or complex textures.
- Annotations:** Several red boxes contain text such as 'Ex-10', 'Ex-11', and 'Ex-12', which likely refer to specific examples or sections within the score.

*animez dans une extrême tension sonore...*

Örnek 3.2.35 Exeo, 158.-161. ölçüler

Dusapın'ın orkestrasyona dair düşüncesinden bahsederken bazı geleneksel yaklaşımlardan da söz edilebilir. Örneğin, 165. ölçüde tuba partisi ile kontrbas partisini birbirinin yansıması gibi duyulacak şekilde aynı seslerle zaman zaman buluşturur veya daha önceki ve ilerleyen sayfalarda da gözlemlenecek şekilde, bas karakterini kontrbas, tuba, kontrfagot ve bas klarnet gibi bas renkli enstrümanlara eşzamanlı olarak paylaştırdığı görülür. Bunun gibi bir diğer tercihi de kemanlarda seslendirdiği tiz karakterli dokuları flüt ve pikolo gibi enstrümanlarla eşzamanlı olarak kullanımınıdır. Bunun yansıma figürü olarak kullanımını aynı şekilde Örnek 3.2.36'da pikolo ve I. keman grubu arasında görülebilir.

Yukarıdaki paragrafta bahsedilen geleneksel yaklaşımlara ve daha önce bahsedilen ajilite içeren dokulara ek olarak bir diğer dokudan daha söz edilebilir. *Exeo*'nun biçiminde işlenen B fikriyle ilişkilendirilebilecek aralıksal tercihlere dayalı yatay hat fikri, açıklanan bu tiz ve bas uçlardaki enstrümanlara paylaştırılan hatlar olarak görülmektedir. Dusapın'ın 158. ölçüde başlattığı tiz karakterdeki dokusunu, 174. ölçüye doğru adım adım aşağıya doğru indirdiği gözlemlenir. Ancak besteci, bu tiz karakteri bekleneneği üzere aniden kesmemiş, II. keman grubunda getirerek aynı sonoriteyi orkestra içerisinde farklı bir yerden dinleyiciye duyurmayı tercih etmiştir.



Örnek 3.2.37 *Exeo*, 166.-169. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', specifically measures 170 through 173. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbal, Triangle, Tom-tom, Gong, Chimes, Bells, Cymbal, Gong, Chimes, Bells). The score is annotated with a complex network of blue and red lines. A red box highlights a specific passage in the woodwind section, and several red lines connect notes across different staves. A dense network of blue lines connects notes across various staves, illustrating a complex web of relationships or a specific analytical path through the music. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures.

Örnek 3.2.38 *Exeo*, 170.-173. ölçüler

Örnek 3.2.39 ve Örnek 3.2.40'a doğru ilerledikçe, Dusapin'in yaylı sazlara da yaydığını söylediğimiz ajilite içeren dokunun, tahta nefesli grubuna göre daha geniş ölçekli bir biçime dönüştüğü görülür. Daha önce de denk gelinen, büyük ritmik kalıplarla duyurulan uzayan seslerin burada etkisini yitirdiği, B fikrinin ardından hemen hemen tüm orkestra elemanlarının, tabiri caizse “yeniden başlatılan yangına” destek verdiği söylenebilir.

Dusapin'in elindeki bu dinamik doku, yapısal olarak müzikal dilinde mevcut bulunan ses tekrarı fikrini içermektedir. Besteci tarafından getirilen ses tekrarları, tüm partilerin bu aceleci fikre nasıl dahil edildiği analiz üzerindeki mavi renkli işaretlemelerle daha rahat gözlemlenecektir.

Müzikte yeniden başlayan bu dalgalanma fikrinin gitgide yoğunlaşması ve hemen hemen tüm partilerin dahil edilmesi, hem bahsedildiği üzere özellikle 174. ölçüye doğru hem de sonraki sayfalarda analizdeki işaretlemelerle daha net algılanabilir. Dusapin'in müzikal diline ait önceden kullandığı malzemeler bu sayfalarda da görülebilir. Triton aralıklar, 3 sesli hatlar, 2'li aralıklar ve çevrimleriyle elde edilen aralıksal kurulumlar gibi gereçler yine kırmızı renkle işaretlenmiştir.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Exeo', measures 174 through 177. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Tom-toms, Gong, Chimes, Bells, Cymbal, Triangle, Tom-toms, Gong, Chimes, Bells). The score is annotated with blue and red lines. A red bracket on the left side of the first five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) highlights a specific section. Numerous blue lines connect notes across different staves, indicating cross-staff relationships or specific musical connections. Two red boxes with arrows point to specific notes in the Violin I and Violin II parts, with the text 'KARAR' written inside each box. The score is written in a standard musical notation with various clefs, time signatures, and dynamic markings.

Örnek 3.2.39 *Exeo*, 174.-177. ölçüler

The image displays a page of a musical score for the piece 'Exeo', measures 178-181. The score is arranged in a system of staves, including parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is annotated with red and blue lines and boxes. Red annotations include boxes with the text 'MIDI' and 'Ex. 3.40' and lines connecting specific notes across different staves. Blue annotations include lines connecting notes across staves, likely indicating phrasing or articulation. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

Örnek 3.2.40 *Exeo*, 178.-181. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 182-185. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Piano (Pno.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Horn (Hr.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is heavily annotated with blue lines, which appear to be a complex web of connections or paths across the staves, possibly indicating a specific performance technique or a structural analysis. Additionally, there are several red annotations, including curved lines and text labels such as 'Ez - Lak' and 'Ez - Lak' in red, which likely refer to specific musical elements or performance instructions. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Örnek 3.2.41 *Exeo*, 182.-185. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', specifically measures 186 through 189. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbal, Tom-tom, Triangle, Tambourine). The score is annotated with blue and red lines and boxes. Blue lines connect notes across different staves, indicating melodic or harmonic relationships. Red boxes highlight specific notes or phrases, with red arrows pointing to them from labels such as 'Düf-ku-ya', 'Sul-Lah-ül', 'Sü-ül', 'Sü-ül', 'Sü-ül', and 'Sü-ül'. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Örnek 3.2.42 *Exeo*, 186.-189. ölçüler

Örnek 3.2.40'ta bakır nefesli grubuyla başlatılan uzayan sesler, 185. ölçüye doğru çok kısa süreliğine tahta üflemelelilerde de görülür. Tahta nefesliler bunun ardından 186.-189. ölçülerde eski dokusu olan dinamik görevine geri dönerken, bakır üfleme grubunun uzayan sesleri bir süre daha sürdürdüğü görülür. Bu bilgiler ışığında, Dusapin'in dinleyiciyi yeniden uzayan ses fikrine hazırladığını düşünmek yerinde bir beklenti olacaktır. Ancak yine Dusapin'den bekleneceği üzere, bu doku değişimi aniden gelmeyecek, mümkün olduğunca yumuşakça taşınarak ortaya çıkacaktır (Örnek 3.2.44).

Dusapin'in, daha önce de kullandığı nüanslarla birtakım sesleri ortaya çıkarma fikrini de 190.-193. ölçülerde daha belirgin olarak dahil ettiği görülür. Nüanslarla bazı seslerin öne çıkışı *Exeo*'da yeni bir fikir değildir. Ancak Dusapin'in nüans dokusunu da bu aşamada geliştirip dönüştürdüğü rahatlıkla söylenebilir. B fikrinde bulunan yatay hat fikrinin birtakım aralıksal ses tercihlerine dayandığından (2'li, 7'li, 9'lu aralıklar, tritonlar ve 3 sesli hatlar gibi) daha önce bahsedilmişti. Notalarıyla birlikte (mor renkle fosforlu biçimde çizilen daireler) işaretlenen nüanslarla benzeri biçimde gelen sesler öne çıkarılır. Besteci bir anda patlatarak duyurduğu seslerle, triton aralıklara, 2'li, 7'li ve 9'lu aralıklara ve 3 sesli hatları inşa ettiği aralıklara dikkati çeker. Bu bağlamda bu fikrin B bölmesi içerisinde geldiği rahatlıkla iddia edilebilir. Örnek 3.2.45'e doğru ilerledikçe nüanslarda yapılan işaretlemelerle notalar incelendiğinde, açıklanan aralıksal tercihlere dayalı hat fikri daha da açık bir şekilde belirginleşir.

The image displays a complex musical score for the piece 'Exeo', covering measures 190 to 193. The score is written on multiple staves, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Percussion, and Piano). The notation is dense, featuring various rhythmic values, dynamics, and articulations. Overlaid on the score are numerous blue lines that trace paths between specific notes across different staves, indicating cross-staff relationships or melodic connections. Small pink dots are placed on several notes, likely marking key points of interest or specific harmonic events. The overall layout is organized into systems, with measure numbers 190, 191, 192, and 193 clearly visible on the left side of the page.

Örnek 3.2.43 *Exeo*, 190.-193. ölçüler

Örnek 3.2.44 *Exeo*, 194.-197. ölçüler

Örnek 3.2.44'te başlayan uzayan seslerin devamı müziğin 198.-201. ölçülerinde de bulunmaktadır. Dusapın'ın aynı aralıkları gözeterek oluşturduğu 3 sesli hatları ve triton aralıkları, bu sayfalarda da devam etmektedir. Örnek 3.2.45'te tahta nefeslilerde en üstteki işaretlemele bu grup üyelerinin hangi aralıklarla oluşturulmuş 3 sesli hattı seslendirdiği gösterilmeye çalışılmıştır. Tahta üflemeli grubunun notaları incelendiğinde, işaretlemede yazan Sol–Lab–Si ve Mib–Re–Si aralıklarına dayalı 3 sesli hatlar görülebilir. Bununla bir kez daha görülecektir ki besteci müziğin sonlarına yaklaşırken fikirlerini hâlâ dönüştürüp geliştirmeye devam etmektedir.

Aralıklarla oluşturulmuş bu tınların yanı sıra nüanslarla da belirtilen seslerin aynı paydada bulunması tesadüfi değildir. Dusapın'ın bağlamsal olarak getirdiği söylenen yeniden A fikri, açıklanan bu veriler ışığında bakılınca, bir nevi gelişim özelliği de göstermektedir. Besteci şimdiye kadar kullandığı tüm malzemelerini burada bir araya getirip sürekli değişip, dönüştürmeye devam etmektedir. Bu dönüşümlerin de mutlaka bambaşka bir şekilde getirilerek, birbirleriyle ilişki içerisinde sunulduğu gözlemlenmektedir. A ve B bölmelerinin ardından yeniden gelen A bölmesinin aynı zamanda gelişim bölmesi olduğu iddiası, bu bağlamlarla birlikte daha da güçlenir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 198-201. The score is written for voice and piano. The vocal line is at the top, and the piano accompaniment is below. The score is annotated with red circles and lines, highlighting specific musical features. A red box at the top center contains the text 'Sol - Lah - Si', and a red box at the bottom center contains the text 'Do - Sol'. A red line connects the 'Do - Sol' box to the vocal line, and another red line connects the 'Sol - Lah - Si' box to the piano accompaniment. The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system is for the vocal line, the second system is for the piano accompaniment, and the third system is for the piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is annotated with red circles and lines, highlighting specific musical features. A red box at the top center contains the text 'Sol - Lah - Si', and a red box at the bottom center contains the text 'Do - Sol'. A red line connects the 'Do - Sol' box to the vocal line, and another red line connects the 'Sol - Lah - Si' box to the piano accompaniment. The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system is for the vocal line, the second system is for the piano accompaniment, and the third system is for the piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is annotated with red circles and lines, highlighting specific musical features.

Örnek 3.2.45 *Exeo*, 198.-201. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 202-205. The score is arranged in three systems. The top system includes staves for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Bass (B.), and Cello/Double Bass (Cb.). The middle system includes Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tuba.). The bottom system includes Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Key annotations and markings include:

- Red boxes containing the text 'Re - Lab' and 'Si - Fa' at the top, with red lines connecting them to specific notes in the upper staves.
- Red lines connecting notes across various staves in the bottom system, indicating relationships between different parts.
- Blue lines connecting notes in the Violin I and II staves.
- Red boxes containing the text 'Re - Lab', 'Re - Mi - Sol', 'Fa - Sol - Si', 'Mi - Re - Si', 'Do - Si - Lab', 'Si - Fa', 'Lab - Re', and 'Sol - Lab - Si' at the bottom, with lines pointing to specific notes.
- Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte) are present throughout the score.

Örnek 3.2.46 *Exeo*, 202.-205. ölçüler

Örnek 3.2.45'teki tahta üflemeli grubunda kısa süreliğine görülen dinamik doku, yine kısa bir süre boyunca uzayan seslerle birlikte devam eder. Besteci bu ufak kıvılcımı, yine yavaş yavaş büyüterek köşesizliğini yine korur; müziğin 208. ölçüsüne gelindiğinde mavi çemberlerle işaretlendiği gibi onu daha büyük gruplamalarla görülecek şekilde kullanır. Bestecinin malzemesini geliştirme yöntemi, daha önce de bahsedildiği üzere müziğin köşesiz tasarımına hizmet etmektedir. Bu geliştirme fikrine yakın bir yaklaşım, farklı bir malzeme üzerinde daha görülebilir.

Pascal Dusapin'in müzikal diline dair yapılan açıklamalarda, bahsedilen malzemeyi Donatoni'nin de çok belirgin şekilde kullandığı görülmektedir. Ancak Donatoni'nin aksine, Dusapin o kadar belirgin kullanmamış, bunun yerine her malzemesine yaptığı gibi, ısrar fikrini geliştirmeyi seçmiştir. Bestecinin kullandığı malzemeler arasında yer alan ses tekrarı dokusu müzik içerisinde sürekli olarak yer bulmaktadır. Bu ses ısrarlarının/tekrarlarının en önemli özelliği, kısa ritmik aralıklarla art arda duyulacak şekilde gelmesidir. Ufak ritmik aralıklarla gelen ses tekrarı fikrinin, farklı bir malzeme olan 3 sesli hat fikriyle de harmanlandığını düşünmek, bu noktada yersiz olmayacaktır. Örnek 3.2.47'de yaylı sazlar grubunda çizilen kırmızı üçgenlerle bu tespit işaretlenmeye çalışılmıştır. Farklı ritmik aralıklarla, 3 sesli hatlar, triton aralıkların ortaya çıkması gibi gereçler de bu üçgenlerle işaretlenmiştir.

Açıklanan bu gelişme iddiasına, müziğin başlarında zorlayarak da olsa benzeri dokulara denk gelmek mümkündür. Ancak bestecinin kurguladığı bu dokunun duyumda yatay bir hat olarak öne çıkmasıyla birlikte, B fikrinden sonra daha belirgin olarak görülmesi, müziğin içerisinde var olan malzemenin geliştirilerek öne çıkarıldığına işaret eder. Bu yönüyle de besteci, bir yandan nüanslarla bazı doku ve tınıları öne çıkardığı malzemesiyle de ilişki kurulabilmektedir. Dusapin'in, müzikte halihazırda var olan ve sınırları belli olmadan istediği şekle dönüştürebileceği noktalarda, bunun gibi fırsatları değerlendirip geliştirerek sunduğu gözlemlenebilir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 206 through 209. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the score include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is annotated with red and blue lines and boxes. Red lines and boxes highlight specific musical phrases or motifs, while blue lines and boxes highlight other musical elements. The annotations are most prominent in the upper and lower string sections and the woodwind section.

Örnek 3.2.47 *Exeo*, 206.-209. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 210-213. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is annotated with various colored lines and boxes. Red lines and boxes highlight specific musical elements, including a large red triangle in the upper staves and a red box labeled '101-102' in the lower staves. Blue lines connect notes across different staves, indicating relationships or patterns. Orange lines and boxes are also present, with labels such as '101-102-103', '101-102-103-104', '101-102-103-104-105', and '101-102-103-104-105-106'. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other musical symbols.

Örnek 3.2.48 *Exeo*, 210.-213. ölçüler

Örnek 3.2.48'de görülen 210.-213. ölçülerde, Dusapin'in aralıkları gözeterek oluşturduğu 3 sesli hatların kullanımı, uzayan sesler arasındaki aralıksal ilişkiler gözetildiğinde ortaya çıkmaktadır. Yaylı sazlar grubunda görülen 3 sesli küçük hatlar, analizdeki işaretlemelerin karmaşık görünmesini engelleme amacıyla turuncu işaretlerle belirtilmiştir. Burada yaylı sazlar grubunun dışında diğer partilerde de ağırlıklı olarak 3 sesli hatların kullanımı görülmektedir. Besteci, bu örnek üzerinde daha önceden sürdürdüğü ses tekrarları figürünü ve triton aralıktaki ilişkilerini sürdürmeye devam etmektedir.

Örnek 3.2.49'ta yer alan 214.-217. ölçülere gelindiği zaman, yine uzayan seslerle oluşturulan dokuların devam ettiği görülecektir. Besteci uzayan seslerle oluşturduğu dokuyla, Örnek 3.2.52'de görülen koda olarak nitelendirilebilecek bölme hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra yine ses tekrarları, nüanslarla farklı gruplamalarla öne çıkarılması amaçlanan farklı tınılar ve aralıksal ilişkilere dayalı ses kullanımları gibi malzemeler de 214.-217. ölçülerde devam ettirilmektedir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 214-217. The score is written on multiple staves, with various instruments and voices. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights a specific measure in the upper part of the score. Blue lines connect notes across different staves, indicating voice leading or cross-staff relationships. Pink shaded areas are used to highlight specific musical phrases or textures. The score is presented in a vertical orientation, with the staves running from top to bottom.

Örnek 3.2.49 *Exeo*, 214.-217. ölçüler

The image displays a musical score for the piece "Exeo" by Exco, covering measures 218 to 221. The score is arranged in a multi-staff format, with instruments listed on the left side of each system. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is annotated with several red boxes and lines, indicating specific musical elements or dynamics. These include "Luk. 21" and "Luk. 22" in the upper staves, "Luk. 21-22" in the middle staves, and "Luk. 21" in the lower staves. A large, light purple shaded area covers the right side of the score, extending across multiple staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "mf" (mezzo-forte). The overall layout is professional and detailed, typical of a high-quality musical score.

Örnek 3.2.50 Exeo, 218.-221. ölçüler

218. ölçüden 225. ölçüye kadar verilen örneklerde, açıklanan malzemelerin müziğin ilerleyişinde bir süredir daha stabil sayılacak şekilde devam ettiği söylenebilir. Örnek 3.2.50’de bir süreliğine görülen eksilmenin ses tekrarı figürü olduğu görülecektir. Ancak Dusapin, ses tekrarı malzemesini Örnek 3.2.51’de yeniden getirerek hem bir anda kaybolmamasını sağlar, hem de daha durağan bir atmosfere girileceğini önceden haber verir. Bu malzeme 230.-233. ölçülerde de zaman zaman yer bulacaktır.

Bahsedildiği üzere ses tekrarları, Dusapin’in kurguladığı yapı gereği, uzayan seslere kıyasla daha hareketli, daha dinamik ilişkilerle gelmektedir. Net bir geçiş olmamakla beraber, 227. ölçünün sonuna doğru flüt ve onu destekleyen II. keman gruplarıyla başladığı söylenebilecek koda bölmesinin daha durağan bir yapıda sürdüğü görülecektir. Kodadaki dokuyu daha hantal, dinamizm içermeyen uzayan seslerle getiren besteci, müziğinin hiçbir yerinde olmadığı gibi burada da geçişi bir anda getirmeyi tercih etmemiştir. Koda öncesinde daha dinamik dokularıyla kodadaki uzayan sesleri birbirine bağlarken, 227. ölçünün sonuna doğru flüt ve II. keman gruplarıyla başlattığı dokunun bir köprü görevi gördüğü ileri sürülebilir.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', measures 222-225. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Horn (Hörn.), Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl. III), Cello (Vcl. IV), and Double Bass (Kontrabaß). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in red and blue. Red boxes and lines highlight specific measures and notes, with labels like '12-13', '14-15', '16-17', '18-19', '20-21', '22-23', '24-25', '26-27', '28-29', '30-31', '32-33', '34-35', '36-37', '38-39', '40-41', '42-43', '44-45', '46-47', '48-49', '50-51', '52-53', '54-55', '56-57', '58-59', '60-61', '62-63', '64-65', '66-67', '68-69', '70-71', '72-73', '74-75', '76-77', '78-79', '80-81', '82-83', '84-85', '86-87', '88-89', '90-91', '92-93', '94-95', '96-97', '98-99', '100-101', '102-103', '104-105', '106-107', '108-109', '110-111', '112-113', '114-115', '116-117', '118-119', '120-121', '122-123', '124-125', '126-127', '128-129', '130-131', '132-133', '134-135', '136-137', '138-139', '140-141', '142-143', '144-145', '146-147', '148-149', '150-151', '152-153', '154-155', '156-157', '158-159', '160-161', '162-163', '164-165', '166-167', '168-169', '170-171', '172-173', '174-175', '176-177', '178-179', '180-181', '182-183', '184-185', '186-187', '188-189', '190-191', '192-193', '194-195', '196-197', '198-199', '200-201', '202-203', '204-205', '206-207', '208-209', '210-211', '212-213', '214-215', '216-217', '218-219', '220-221', '222-223', '224-225'. Blue lines connect specific notes across different staves, indicating relationships or patterns. There are also several pink shaded areas, likely representing specific musical phrases or sections. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Örnek 3.2.51 *Exeo*, 222.-225. ölçüler

The image displays a musical score for the piece 'Exco', measures 226-229. The score is organized into three systems. The first system includes Percussion (Perc.), Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoons (Bn. 1, 2), and Contrabass (Cb.). The second system includes Cymbals (Cym.), Snare Drum (Sn.), Tom-toms (Tom.), and Tubas (Tuba). The third system includes Violins I (V.I.), Violins II (V.II), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Db.). The score features various musical notations, including dynamics (p, f), articulation (acc), and phrasing. A large pink shaded area covers the first system, and blue lines connect notes across staves in the third system. Two red boxes highlight specific measures in the Cello and Double Bass parts.

Örnek 3.2.52 *Exco*, 226.-229. ölçüler

The image displays a musical score for Example 3.2.53, covering measures 230 to 233. The score is organized into two systems. The upper system includes staves for Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tuba). The lower system includes staves for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The score is marked with 'rit.' at the beginning and end. Blue lines connect notes across staves, and a red line is present in the Cello staff.

Örnek 3.2.53 *Exeo*, 230.-233. ölçüler

Müziğin koda bölmesinden itibaren ortaya çıkan sade ve dingin atmosfer, Örnek 3.2.53'ten itibaren kendisini enstrümantasyondaki sadeleşme ve gitgide tiz seslere doğru tırmanan uzayan notalarla gösterir. Müziğin 226. ölçüsünden itibaren müzikal malzemelerin besteci tarafından eksiltildiği görülür. Burada bulunan uzayan sesler arasında 3 sesli hatlarla birlikte ses tekrarları görülürken, bir sonraki örnekte yer alan 230.-233. ölçülerde neredeyse sadece ses tekrarları devam etmektedir. Nüanslarla ortaya çıkarılan tını farkları da orkestrasyondaki azalmayla beraber burada etkisini yitirir.

Örnek 3.2.54'e gelindiğinde, bizi kodaya bağlayan figür olan yatay hat karşılamaktadır. Bu yatay hattın içeriğinde yine 3 sesli hatlara denk gelmek mümkün olmakla beraber, bu kez kemanların hepsine birden aynı dokunun paylaştırıldığı gözlemlenir. Bu yapısıyla kodanın, müziğin başındakine benzer bir doku olarak sadece yaylı sazlardaki bas ve tiz tınılardan oluşan atmosfere dönüştüğü görülecektir.

Dusapın, başlangıçta ses sahası olarak yukarıda olan müziğini finalde tekrar yukarı doğru sürükleyerek bitirir. Bu yönüyle, müziğin başladığı yere tekrar geri döndüğü düşünülebilir. Dusapın'ın müziklerindeki serüvenini benzettiği "kâğıt ile oynama" analogisi burada da mantıklı bir zemin olarak yer bulacaktır. Dusapın'ın müziği, geçirdiği serüven sonrasında aynı noktaya gelse dahi farklı değişimlere uğrayıp olgunlaşmıştır. Müziğin sonunda, kendi tabiriyle "oynadığı kâğıdı" tekrar açar ve başlangıçtaki sade yapısına tekrar kavuşur. Ancak besteci, bu finalle birlikte eserini başlangıçtaki sade haline getirirse de, kırışmış bir kâğıt olarak tamamlamaktadır.

The image displays a musical score for the piece 'Exeo', specifically measures 234 through 237. The score is organized into two systems. The first system, labeled '234' on the left, shows the orchestration with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The second system, labeled '237' on the left, shows the vocal line with lyrics in red boxes: 'L'ALBA' and 'L'ALBA L'ALBA'. The tempo is marked as quarter note = 58. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Örnek 3.2.54 *Exeo*, 234.-237. ölçüler

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Exeo', measures 238-245. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto (Alt.), and Cello (Cb.). The second system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto (Alt.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). Red annotations highlight specific musical elements: 'Lad - Re' in the first system, 'Mi - Re - Si' in the second system, and 'Si - La - Si' in the third system. These annotations are connected to specific notes in the staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ppp*, *f*, and *fff*, and articulation marks like slurs and accents. The bottom right corner of the page contains the text '(Lima 2002 - 8 dicembre 2002)'.

Örnek 3.2.55 *Exeo*, 238.-245. ölçüler

#### 4. SONUÇ

Bu eser metninde Pascal Dusapin'in *Exeo* isimli yapıtının analizi üzerinden müzikal kimliği incelenmiştir. Dusapin'in çeşitli eserlerine de değinilerek, bestecinin eserleri genelinde ortak olarak bulunan ses ve doku tercihleri *Exeo* analizinde tekrar gözlemlenmiştir. Dusapin, müzikal kimliğinin temellerini geleneksel enstrümanları ve geleneksel enstrüman çalım tekniklerini kullanarak oluşturmuştur. Dusapin, müzikal kariyerinde büyük rol oynayan bestecilerin aksine, elektronik ortamda üretilmiş ses malzemelerini, çeşitli perküsyonları ve geliştirilmiş enstrüman teknikleri gibi yeni ses malzemelerini ve birçok yeni tınıyı kullanmaktan kaçınmıştır. Dusapin müzikal dilini, eser metni boyunca anlatılmaya çalışılan ses ve doku malzemeleriyle şekillendirmiş, yeni tını arayışlarına ihtiyaç duymadan kendine ait bir müzikal kimlik oluşturmayı başarmıştır.

Dusapin'in *Exeo* isimli bu eserinde, eserin temelini oluşturan ses ve doku malzemeleri, bu malzemelerin gelişimi ve birbirleriyle ilişkileri, ses ve doku tercihlerinin müziğin formal yapısındaki önemi gibi konu başlıkları araştırılmıştır. Müzikal diline dair incelemeler ve analizler sonucunda, Dusapin'in kendine özgü müzikal dilini oluştururken çizdiği bazı sınırlar ve kısıtlamalar onun genel çerçevesini oluşturur. Dusapin'in müzikal dilindeki bir diğer dikkat edilmesi gereken özellik burada belirir. Fransız besteci Dusapin'in müzikal karakterini oluşturan en önemli olgulardan biri de enstrüman ve enstrüman çalım teknikleri gibi tınısal tercihleri, ses ve doku tercihleri gibi odaklarla kendine çizdiği sınırlarla oluşturduğu çerçeve olacaktır. Müzikal diline dair analizde yapılan diğer tespitler kadar, bestecinin müziğine çizdiği sınırlar da üzerinde durulması gereken önemli unsurlar arasında bulunmaktadır.

Bunlara ek olarak, hem dikey hem de yatay hatlardaki aralıklar gözetilerek oluşturulan 2'li, 7'li ve 9'lu gibi ses aralıkları, artmış 4'lü / eksilmiş 5'li gibi aralıklar, ses tekrarları/ısrarları, mikrotonal/çeyrek seslerin kullanımı ve asılı kalmış hissi veren

uzayan seslerin kullanımı gibi dokularının içeriğine dair yaklaşımlar da yine Dusapin'in müziğini çevreleyen diğer kısıtlamalara örnek gösterilebilir.

Dusapin'in *Exeo* üzerinde orkestrasyona dair yaklaşımını, çoğunlukla geleneksel sayılabilecek orkestrasyon mantığı ve orkestra gruplamaları çerçevesinde şekillendirdiği söylenebilir. Aralıksal tercihlerle oluşturduğu dokuları, uzayan seslerin kullanımı, dinamik dokularının dağılımı ve nüanslarla belirginleştirdiği gruplar gibi malzemeleri çoğunlukla sadece belirli gruplarla sınırlandırılan analizdeki işaretlemelerle sergilendi. Bahsedilen dokuların enstrüman grupları çevresinde paylaşılması gibi benzeri çokça gözlemlenebilecek pasajla, bu iddianın güçlendirilebileceği görüldü. Yakın seviyede sayılan bas veya tiz tınılara sahip enstrümanları birbirleriyle eşleştirmesi gibi geleneksel sayılabilecek orkestrasyon anlayışı tespit edildi.

Bestecinin, müziğinde karşıtlıklara çokça yer verdiği ve bu karşıtlıklarla yine birtakım imalarda bulunduğu da analizde değinilmiştir. Müzikteki bu karşıtlıklara, bas ve tiz karakterdeki tınların aynı anda duyurulması, uzayan sesler ve ajilite içeren dinamik dokuların eşzamanlı kullanılması ve formal ilerleyişte yapılan saptamayı da güçlendiren alevli bölmeden sonra gelen dingin bölme gibi başlıklar olarak karşılaşılmaktadır. Besteci, müziğinde örneği çoğaltılabilecek kontrastlara dair bu başlıklar sayesinde hedeflediği tınları ve dokuları belirgin hale getirmektedir.

Bestecinin müziklerine, kaba bir tabirle çoğunlukla “doğan, büyüyen ve sonunda da ölen” bir yaşam formu gibi yaklaştığı söylenebilir. Bestecinin bizzat verdiği kağıt örneğinde olduğu gibi, müziğine tek bir bütün olarak yaklaştığı çoğu müziğinde tespit edilebilir. Diğer eserlerinin de incelenmesi halinde, bestecinin formal yaklaşımındaki “tek bir bütün” fikrini destekleyecek birçok örnek ortaya çıkarılabilecektir. Bir pasajın veya bölmenin tekrarına ihtiyaç duymaması, üzerinde ısrar ettiği bir dokunun olmaması, bunun yerine dokularının sürekli değişim ve gelişim halinde olması, bestecinin form yaklaşımına dair iddia edilen çıkarımları kanıtlar niteliktedir.

Form anlayışındaki bu fikirle beraber, tek bir bütün olarak yaklaştığı müziği, formal olarak geleneksel form anlayışı ile uyuşan bir düzen sunabilmektedir. Dusapin'in geleneksel form anlayışı çerçevesine bağlılık hissettiği söylenemeyeceği gibi, yazdığı

müziğin geleneksel form anlayışıyla kesişmesi konusunda da bir rahatsızlık hissettiği iddia edilemeyecektir. Analizi yapılan *Exeo* üzerinde tespit edilen A+B+A+Koda çerçevesindeki formal düzen, bestecinin bu konuda bir kaygı hissetmediğini kanıtlar niteliktedir.

Dusapın'ın, materyalleri üzerinde görülen kompozisyonel anlamlılık, formal kompozisyonla doğrudan bağlantılıdır. Dusapın'ın kullandığı dokuları, müzikal malzemeleri, müzik içerisinde bir anlamlılık çerçevesi gözetilerek yer bulmaktadır. Müziğinde hiçbir doku veya tınıya dair malzeme, anlamsızca veya tesadüfen kendine yer bulmaz. Dusapın, müzikleri içinde eklediği her notanın ve dokunun, çizdiği çerçeve içerisinde bir noktaya hizmet etmesine dikkat eder. Tercihleri doğrultusunda her malzemeyi başka bir konuyla bağlantılı halde getirir, onları bu ilişkiler etrafında şekillendirip geliştirerek sunar. Dusapın'ın malzemelerini işleyiş sıralaması, müziğini tınısal ve dokusal anlamda da kompozisyonel düşünce etrafında şekillendirdiğini işaret etmektedir.

Başlangıçta sade bir şekilde sunduğu malzemelerini gitgide geliştirmesi, çeşitli materyalleri birbirleriyle ilişkili hale getirerek sunması ve gelişimi bir noktadan itibaren tamamlaması gibi süreçler, formal düzenle doğrusal bir ilişki içerisinde bulunmaktadır. Yaşamı başlayan müzik, bir noktadan sonra gelişimini tamamlayıp, kabaca bir benzetmeyle “artık yaşlılığa geçer” ve yaşanmışlıkların izi sürmeye devam ederken sona doğru yaklaştıkça parlaklığını kaybedip sönmeye başlar. Yapılan bu benzetmeye karşın, akıllarda oluşabilecek, müzikte açıkça ima edilen, abartılı bir “yaşam döngüsü” fikri bulunmamaktadır.

Tüm bu çıkarımlar, ancak analizde işaretlenen ve yapılan tespitler üzerine düşününce gözlemlenecektir. Müzikteki formal ilerleyişe dair yapılan işaretlemelerde de görülecek olan bölmeler arasında bir baskınlık olmadığı, müzik boyunca bir dengelilik planı olduğu iddia edilebilir. Örnek 3.2.33'e dair yapılan açıklamalarda, bestecinin bir doku eklerken süregelen başka bir dokudan vazgeçtiği görülecektir. Müziğin birçok noktasında, materyali sabit bir düzeyde tutmaya yönelik yaklaşım niyeti görülecektir. Bu çıkarımlar, müzikte düzensizlik ve karmaşadan kaçınıldığını göstereceği gibi, bestecinin yarattığı kurgusal dengelilik fikrini de destekler.

Besteci, bahsedilen yaklaşımlarıyla beraber müziğinde organik bir yapı elde etmektedir. Kullandığı ses malzemesi, enstrümantasyon teknikleri, tını tercihleri gibi bestecinin kurguya dair yaklaşımı da tamamen organiktir. Genişletilmiş enstrüman çalım teknikleri, elektronik seslerin kullanımı, organik olarak çıkmayan çeşitli müdahalelerle ortaya çıkarılabilecek yeni tınılara olduğu gibi, müziği içerisinde yapaylık hissi uyandıracak tüm müdahalelerden, girişimlerden uzak durur.

Müziğinin akışında görülen hiçbir değişim ve gelişim, analizde de bahsedildiği üzere aniden gelmez. *Exeo* bu yapısıyla, sıradan bir yaşamı tasvir eder nitelikte olmakla birlikte, hayatın akışını değiştirecek ani olaylardan uzaktır. Dusapın müziğini, akıştaki değişimleri, önceden yapılan imalarla ve birtakım hazırlıklarla getirerek, yapaylık hissi uyandıracak, akıştaki sadelik ve doğallığı bozacak eylemlerden uzak tutmuştur.

Açıklanılmaya çalışılan bu çerçeveye ve çerçeve içerisindeki malzemelerini işleyiş sürecine bakıldığında, Dusapın daha kapsamlı algılanabilecektir. Dusapın'ın *Exeo* analizi ile elde edilen çıkarımlar sonucunda görülecektir ki, bestecinin diğer müziklerinin genelinde de bulunan tercihlerinin tamamını, onun müzikal kimliğini oluşturan bir bütünün parçaları olarak düşünmek gerekmektedir. Dusapın'ın müzikal dilini algılamak adına, bir bütün olarak baktığı müziği ve bu bütünün işleniş şekline dair yapılan tespitler bu eser metninin en değerli bulgularından olacaktır.

## 5. KAYNAKÇA

Anderson, Julian (2000), **A Provisional History of Spectral Music**, Contemporary Music Review, Vol. 19, no. 2, Overseas Publishers Association.

Boran, İ. ve Şenürkmez, K.Y. (2018) **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cömert, A. (2013) **Edgard Varèse'in Çalgısal Ses Üretim Teknikleri**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dallin, L. (1974) **Techniques of Twentieth Century Composition**, Wm. C. Brown Company Publishers, Iowa.

Dusapin, Pascal, (2009), **Dusapin – 7 Solos for Orchestra**, (Kayıt: Orchestre Philharmonique de Liège Wallonie Bruxelles/Pascal Rophé), Belgium, February 2008 (*Go, Exeo*), June 2008 (*Apex*), April 2009 (*Reverso, Uncut*) and June 2009 (*Extenso, Clam*), Naïve.

Giner, B. (2000) **Musique Comtemporaine Française: quelques tendances**, Fontes Artis Musicae Vol. 47 No. 2/3, International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML).

Gombrich, E.H. (1950) **The Story of Art**, Phaidon Press,

Griffiths, Paul, (1978), **A Concise History of Avant-Garde Music from Debussy to Boulez**, Oxford University Press, New York and Toronto.

Hancı, S. (2022) **Olivier Messiaen'in Kuşlar Kataloğu Albümünün Analizi**, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Harvey, Jonathan, (2001), **Spectralism**, Contemporary Music Review, Vol.19, Part 3, Overseas Publishers Association.

Henri Collet, (16 Ocak 1920), **La Musique chez soi (XII): Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau - Les Cinq russes, les Six français, et Erik Satie**, in: *Comœdia*.

Leroy, Louis, (25 Nisan 1874), **Critic on Impressionism**, Le Charivari.

Kütahyalı, Ö. (1981) **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbaası.

Messiaen, Olivier, (1944), **The Technique of My Musical Language**, (çev. Satterfield, John), Editions Musicales, Paris.

Mimaroğlu, İ. (2013) **Onbir Çağdaş Besteci**, Pan Yayıncılık, Ankara.

Noudelmann F. (2011) **Beckett et la Musique**, Je l'entends comme je l'aime, France Culture Press.

Pace, I. (1997) **Never to Be Naught**, The. Musical Times, Vol.138. Musical Times Publications Ltd.

Pugin, T. (2000) **Through the Spectrum: The New Intimacy in French Music**, Tempo, no. 212, French Music Issue, Cambridge University Press.

Richardson O.S. ve Dusapin, P (2018) **Reflections On Form; An Interview With Pascal Dusapin**, Tempo, vol. 72, Cambridge University Press.

Schuller, G. ve Varèse, E. (1965) **Conversation with Varèse**, Vol. 3 No. 2  
Perspectives of New Music.

Stoianova, I. (1993), **Pascal Dusapin: Febrile Music**, Contemporary Music  
Review, vol.8, Harwood Academic Publishers, Malaysia.

Stravinsky, I. (2000) **Altı Derste Müziğin Poetikası**, (Cem Taylan çev.) Pan  
Yayıncılık.

Yöre, Seyit (2011) **Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve  
Başlıca Besteciler**, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, cilt 20,  
sayı 3, Adana.

[https://web.archive.org/web/20080421023412/http://www.sospeso.com/contents/composers\\_artists/dusapin.html](https://web.archive.org/web/20080421023412/http://www.sospeso.com/contents/composers_artists/dusapin.html)

## 6. ÖZGEÇMİŞ

Şanlıurfa Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun olduktan sonra 2014'te İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'ne girmeye hak kazandı. Öğrenimi boyunca Oğuzhan BALCI ve Eray ALTINBÜKEN ile kompozisyon; Nail YAVUZOĞLU ve Oğuz USMAN ile teori ve armoni; Adil Feridun ÖNEY ve Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN ile makam teorisi; Kandemir BASMACIOĞLU ile piyano çalıştı. 2021 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Bestecilik ve Orkestra Şefliği bölümünün yüksek lisans programına girmeye hak kazandı. Buradaki yüksek lisans eğitimi süresince Ahmet ALTINEL, Hasan UÇARSU, Mehmet NEMUTLU ve Özkan MANAV gibi isimler ile çalışma şansı buldu. İTÜ Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu'nda, İTÜ BİSED Etkinlikleri kapsamındaki konserlerde, Sesin Yolculuğu Genç Besteciler Festivali kapsamında düzenlenen konserlerde, Selanik'te düzenlenen SKG Bridges Festivalinde, Çanakkale Zaferi Kahramanlık Hikayeleri Besteleri projesinde ve Cemal Reşit Rey konser salonunda gerçekleşen Mimar Sinan Güzel Sanatlar İstanbul Devlet Konservatuvarı Senfoni Orkestrası konseri gibi çeşitli platformlarda birçok müzikleri seslendirildi. Kadıköy Belediyesi tarafından 2019 ve 2020 yıllarında düzenlenen, Ulusal Beste Yarışması kapsamındaki her iki yarışmada da mansiyon ödülleri alarak, bu platformun projesi olan "Piyanolu Dörtlüler" ve "Piyanolu Üçlüler" albümlerinde yer alma şansına layık görüldü. Ressam Devrim ERBİL' in resimleri üzerine bestelediği müzikleri ile "Buluşma Üzerine Deneyimler" isimli albümde yer aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde başladığı yüksek lisans programını bu eser metni çalışmasıyla tamamlama sürecine gelmiştir.