

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

JONATHAN HARVEY’NİN *BHAKTI* ADLI ESERİNİN
MÜZİKAL ANALİZİ İLE ODA ORKESTRASI İÇİN
LIPAROS POLIFONIA

1. Cilt

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

Hazırlayan:

20136041 Mehmet Ali UZUNSELVİ

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. ÖZKAN MANAV

İSTANBUL - 2019

Mehmet Ali UZUNSELVİ tarafından hazırlanan **JONATHAN HARVEY’NİN BHAKTI ADLI ESERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ İLE ODA ORKESTRASI İÇİN LIPAROS POLIFONIA** adlı çalışmalar aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle Yüksek Lisans Eser Metni ve Eseri olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 24/09/2019

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

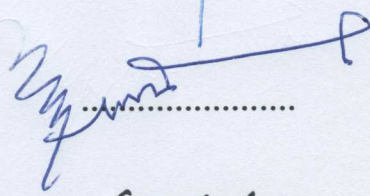
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Özkan MANAV (Danışman)

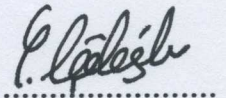
Jüri Üyesi : Prof. Mehmet NEMUTLU

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Erdem ÇÖLOĞLU (Anadolu Üniv.)

İmzası :


.....


.....


.....

İÇİNDEKİLER**Sayfa No:**

ÖNSÖZ.....	V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VIII
KISALTMALAR.....	X
1. GİRİŞ.....	1
1.1 ÇALIŞMANIN AMACI.....	1
1.2 ÇALIŞMANIN KAPSAMI.....	1
1.3 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ.....	1
2. 20. YÜZYILIN ORTALARINDAKİ TEKNOLOJİK GELİŞMELER VE MÜZİĞE YANSIMALARI.....	2
2.1 ELEKTRONİK MÜZİKTE ÖNCÜ ÇALIŞMALAR, İLK ATILIMLAR.....	2
2.1.1 40’lı Yıllardaki Bazı Denemeler ve Öncü Sentezleme Yöntemleri.....	2
2.1.2 Columbia Üniversitesi Stüdyoları ve Arel-Ussachevsky Estetiği.....	3
2.1.3 GRM Stüdyoları ve Pierre Schaeffer’in İlk Denemeleri	4
2.1.4 RAI Stüdyoları ve İtalya’daki İlk Atılımlar	5
2.1.5 Almanya’da Elektronik Müzik ve WDR Stüdyoları.....	5
2.2 ELEKTROAKUSTİK MÜZİK VE GETİRDİĞİ BAZI AÇILIMLAR.....	6
2.2.1 Elektronik Ses ve Çalgı Birlikteliği.....	6
2.2.2 Elektronik Ses Ortamının Kaynakları.....	7
3. JONATHAN HARVEY’NİN MÜZİK DİLİ.....	8
3.1 Harvey’nin Müziğinde Diziselcilik ve Webern Etkisi.....	8

3.2 Harvey'nin Müziğinde Spektral Eğilim.....	11
3.3 <i>Bhakti</i> 'de Mikrotonalite.....	13
4. BHAKTİ'NİN FELSEFİ ARKA PLANI.....	16
4.1 Harvey'nin Yaratım Sürecinde Soyut Perspektif.....	16
4.2 <i>Rigveda</i> Metinleri.....	17
4.2.1 Metinlerin Yapısı.....	18
4.2.2 <i>Bhakti</i> 'nin <i>Rigveda</i> Metinlerinin Anlam Dünyasıyla İlişkisi.....	18
5. DÖRT KANALLI BANT.....	19
5.1 Kaydedilmiş Seslerin Kaynakları, Yapısı ve Notasyonu.....	19
6. BHAKTİ'NİN PARTİSYONU.....	23
6.1 <i>Bhakti</i> 'nin Ortaya Çıkışı ve Partisyona İlişkin Ön Bilgiler	23
6.2 <i>Bhakti</i> 'nin Notasyonu ve Bazı İcra Pratikleri.....	24
7. BHAKTİ'NİN MÜZİKAL ANALİZİ.....	30
7.1 I. Bölüm.....	31
7.2 II. Bölüm.....	40
7.3 III. Bölüm.....	50
7.4 IV. Bölüm.....	60
7.5 V. Bölüm.....	71
7.6 VI. Bölüm.....	95
7.7 VII. Bölüm.....	107
7.8 VIII. Bölüm.....	117
7.9 IX. Bölüm.....	132

7.10 X. Bölüm.....	137
7.11 XI. Bölüm.....	143
7.12 XII. Bölüm.....	163
8. SONUÇ.....	183
KAYNAKÇA.....	184
ÖZGEÇMİŞ.....	186



ÖNSÖZ

2016 yılında sevgili hocam Özkan Manav'ın “70'ler ve Sonrası” dersinde sunum yapmak üzere incelediğim, yapısı ve içeriği oldukça ilgimi çeken Jonathan Harvey'nin *Bhakti* adlı eserindeki bazı ayrıntılar, bu yapıtı daha sonra tez konusu olarak seçmemde önemli bir rol oynadı. 37 yıl önce yazılan ve yakın dönem müzik tarihindeki bazı kırılmaların merkezinde yer alan bir üretim olan bu yapıt, Batı Avrupa merkezli bilimsel vizyonun sunduğu çeşitli imkânlardan da yararlanarak estetik, çalgılama ve notasyon pratiği bakımından literatüre sunduğu katkı bakımından 21. yüzyılda yaşayan besteciler olarak bizlere değerli bir örnek teşkil etmektedir. Bu motivasyondan yola çıkarak, karşılaştığım bazı teknik ve estetik ayrıntılar dönemin üretimine farklı bir gözle bakmamı sağladı ve literatürü yeni bir perspektifle değerlendirme hususunda oldukça teşvik edici oldu.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında sağladıkları yardım ve katkılar için, başta Şahin Kureta olmak üzere mensubu olduğum ICC (Istanbul Composers Collective) ailesine, kaynaklara ulaşma hususunda beni çok büyük bir yükten kurtaran Barkın Engin'e, gösterdiği sabır ve sunduğu destek için değerli hocam Özkan Manav'a ve bu çalışmaya katkıda bulunan tüm dostlarıma ne kadar teşekkür etsem azdır. Eminim, aynı süreçten geçen herkes böyle bir desteğe gerçekten ihtiyaç duymuş ve müteşekkir olmuştur.

Mehmet Ali UZUNSELVİ

Nisan 2019

ÖZET

2000’li yılların başından itibaren, özellikle internetin giderek yaygınlaşmaya başlamasının sağladığı ivmeyle, müziğin bilimsel boyutunu temel alan yapıt, makale ve araştırmalara daha kolay ulaşmaya başladık. Çağımızın vazgeçilmez bir gerçeği olan bilgiye ulaşmadaki kolaylıklar herkes gibi bestecileri de bazı gerçekliklerle yüz yüze getirdi.

Özellikle 70’li yıllarla birlikte, fizik ve matematik gibi alanların müziği ve ses olgusunu kavrayışımıza etki etmesi, spektral, fraktal ve benzeri kuramlar üzerinden önerilen farklı yaklaşımların ortaya çıkmasını da beraberinde getirmişti. Dinleyicinin geleneksel yordamlarla bağından kaynaklanan bazı alışkanlıklardan özgürleşerek, kitleden uzaklaşma pahasına kendini ifade etmekten çekinmeyen bilim odaklı bu bakış, özellikle yöntem, tını, çalgılama ve biçim konusunda farklı bir perspektif sundu. İşte tam da bu kırılma noktasının merkezinde bulunan bestecilerden biri olan Jonathan Harvey’nin tarihsel olarak bu ilginç noktada konumlanması bu yapıta odaklanmamda itici güç olmuştur. 20’li yılların cüretkâr ve işlevsel sistem arayışlarından yola çıkarak 70’lere uzanan serializm, minimalizm ve spektralizm gibi doktriner ve yarı-doktriner kuramların bütünlükçü yaklaşımlarının ortasında bulunan, buna rağmen bireysel tercih ve eğilimlerinin peşinden giderek kendine özgü bir “damga” yaratabilmeyi başarmış bir besteci olan Harvey kanımca oldukça ilgiye değer bir konumdadır. *Bhakti*, 70’lerin gözde bir kavramı ve daha çok IRCAM merkezli bir tanım olan *musique savante* vizyonunun getirdiği ivmenin de etkisiyle bestecinin müzik dilini ve tarihsel konumunu anlamak açısından çok iyi bir örnektir.

20. yüzyılın ilk yarısı, dünyayı bilimsel teorilerle anlamak ve ona yön vermek perspektifi ile inanç olgusuna vurgu yapan soyut önermeler, olguları sadece eldeki verilerden yola çıkarak okumaya ve anlamaya çalışan birbirine karşıt iki bakış açısı arasındaki kutuplaşmaya sahne olmuştu. Bu durum –bazı kabulleri ve uzlaşmaları bir kenara koysak bile– anlayışlar ve ekoller arasında bazı çatışmaların hâlâ tazeliğini koruduğunu bize hatırlatmakta. 20. yüzyılda doğup 21. yüzyılda üretime devam eden besteciler olarak, çağımızda olan bitenlere tek bir açıdan bakarak yönümüzü doğru

tain edemeyeceğimizi, bulunduğumuz konumu daha iyi okuyabilmek adına anlamamız gerekir. Pozitivizmin arkasında saf tutan bakış açısı ile soyut maneviyat arasındaki restleşmede belirli bir taraf seçmeme kararının Harvey için oldukça cesaretli, bir o kadar da zor ve riskli bir tercih olduğunu özellikle vurgulamalıyız. *Bhakti*'de kullanılan dizisel, tınısal ve betimleyici çalışma sistematiği, farklı bir coğrafyaya ait manevi bir perspektifle kurduğu içsel bağların yanı sıra bunları kendine özgü ve son derece pratik işleyen yöntemlerle sunma başarısı, günümüz kuşakları ve gelecek kuşaklar için oldukça değerli bir örnek oluşturmaya adaydır. Bu nedenle yapıt, salt sistematik bir teknik analiz yerine bu tarihsel konumu göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir. Yapıtın bestecinin üretimi içerisindeki yeri, bestecinin diğer yapıtlarıyla ve dönemin bestecilerinin üretimleriyle ilişkisi onun tarihsel konumunu anlayabilmemiz açısından önemlidir. Çalışmamız *Bhakti*'nin tarihsel konumu üzerinde de ağırlıklı olarak durmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Jonathan Harvey, *Bhakti*, *Quadrasonic Tape*, Rigveda, Diziselcilik, Spektral Müzik, Elektronik Müzik, Elektroakustik Müzik, Çağdaş Müzik, 20. Yüzyıl Müziği, Çağdaş İngiliz Müziği, Çağdaş İngiliz Bestecileri, Metin ve Müzik İlişkisi.

ABSTRACT

Since the early 2000s, especially with the momentum provided by the internet coming into more widespread use, we have been able to have easier access to works, papers, and research focusing on the scientific aspects of music. Ease of access to information, which is an essential aspect of our age, made everyone, including composers, to face certain facts.

Especially during the 70s, introduction of fields such as physics and mathematics into music and the phenomenon of sound by way of software languages, brought about different perspectives based on spectral, fractal and similar theories. As a matter of fact, this science-oriented perspective, independent of some habits stemming from its connection with the listeners based on traditions, expressing themselves without hesitation even at the risk of alienating the listeners, provided a different perspective especially on methods, timbre, instrumentation and form. One of the composers who was at the epicenter of this breaking point was Jonathan Harvey, and the fact that he was positioned at such crucial point in contemporary music has been the primary reason to select *Bhakti* as the subject of my research. Stemming from highly courageous and functional systems of 1920s up until the 70s, being located at the exact center of the holistic approaches brought by some doctrinaire and semi-doctrinaire theories such as serialism, minimalism, and spectralism, Harvey has been able to follow his personal preferences and tendencies, and create an idiosyncratic signature. Therefore, in my opinion, Harvey's sonic world is fascinating. *Bhakti*, with the momentum brought by the *musique savant* vision, which was one of the favorite concepts of 1970s and was mostly centered around IRCAM, constitutes a great example for learning the composer's musical language and historical position.

One must keep in mind that the first half of the 20th century, especially within the context of new theories put forward by the scientists and from the perspective of understanding and shaping the world, has witnessed the polarization between two opposing views: one that is based on abstract propositions that emphasize the phenomenon of belief, the other trying to interpret and understand the natural phenomena based only on the facts at hand. Furthermore, even if we set aside some

concessions and reconciliations, we shouldn't forget that some conflicts between institutions and disciplines remain fresh. As composers who were born in the 20th century and continue to create in the 21st century, the fact that we have to realize in order to better understand the position we are in is that we cannot clearly chart our direction by looking at the goings-on of our age from only one perspective. Within this context, we should specifically emphasize that in this showdown between concrete positivist perspective and the abstract spiritual one, the decision not to choose a specific side may have been a highly courageous and risky choice for Harvey. Its serial, timbral and descriptive operating systems, its intrinsic connections with the spiritual perspective of a different geographical region, as well as its success in presenting all these with idiosyncratic methods that work in a highly practical manner, makes *Bhakti* a valuable output for today's composers and even future generations. Therefore, when analyzing the work, instead of adopting a purely technical approach, I preferred to analyze the work with its historical position. The work's position in composer's *oeuvre* and its position relative to the works of contemporary composers are all important considerations when it comes to pinpointing the work's position in history. For this reason, our study strongly emphasizes the historical position of *Bhakti*.

Key Words: Jonathan Harvey, *Bhakti*, *Quadrophonic Tape*, Rig Veda, Serialism, Spectral Music, Electronic Music, Electroacoustic Music, Contemporary Music, 20th Century Music, Contemporary British Music, Contemporary British Composers, Text and Music Relationship.

KISALTMALAR

bkz. bakınız

CD compact disc

Hz hertz

kHz kilohertz

s. sayfa

vb. ve benzeri

IRCAM: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

MSGÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

1. GİRİŞ

1.1 ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışma, 20. yüzyılın ikinci yarısında tarihsel olarak önemli bir kırılma noktasında aktif olarak üretim yapmış bir bestecinin müzik dilini, dönemin koşullarındaki pozisyonunu ve kendine özgü bir kimlik oluşturma çabasını irdelemek amacıyla, söz konusu besteciye bu yönleriyle temsil eden en önemli yapıtlarından birini incelemeye yönelir. Bu çalışmanın, ele alınan besteci ve yapıttan yola çıkarak günümüz bestecilerinin tercihlerine, kişisel yönelimlerine ve konumlanmalarına ilişkin tartışma zemini oluşturma arzusu edilir. Çalışma, bu yönüyle yaklaşık 40 yıl öncesinden günümüze tutulan bir ayna olma amacını da taşımaktadır.

1.2 ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Çağdaş bir İngiliz bestecinin üretimi üzerinden, ele alınan besteci ve yapıtın bağıntılı olduğu kompozisyon teknikleri, akımlar ve üsluplar üzerinde durulmuştur. Bu çalışma, üzerinde odaklanılan bestecinin müzikal kimliğini açığa çıkarmak üzere kendi yazı ve makalelerin yanı sıra, yaşadığı ve içinden geçtiği süreçleri etkileyen çeşitli müzikal ve yazısal kaynaklar ile elektronik müzik, diziselsellik, 12-ses müziği, spektralizm ve elektroakustik müzik gibi birçok teknik, akım, kavram ve tanımı kapsayan, tarihsel ve estetik bir panoramayı da içermektedir.

1.3 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Yazarın, besteci ve yapıt özelindeki bakış açısı ve gözlemleri ön planda olmakla birlikte, yapıt üzerine daha önce yazılmış makale ve yazılardan, yapılmış röportajlardan da yararlanılmıştır. Yapıt, teknik, estetik, biçimsel ve tarihsel yönleriyle açılanmaya çalışılmıştır.

2. 20. YÜZYILIN ORTALARINDAKİ TEKNOLOJİK GELİŞMELER VE MÜZİĞE YANSIMALARI

2.1 ELEKTRONİK MÜZİKTE ÖNCÜ ÇALIŞMALAR, İLK ATILIMLAR

2.1.1 40'lı Yıllardaki Bazı Denemeler ve Öncü Sentezleme Yöntemleri

50'li yıllarda ivme kazanan bazı yöntemleri anlamak için 30'lu ve 40'lı yıllarda özellikle klavyeli çalgı türlerinin geliştirilmesiyle ortaya çıkan, sonrasında bu çalgıları elektrik voltajı ile birleştiren bazı ön buluşlardan söz etmek gerekir. Dört kanallı bantın (*quadrophonic tape*) çalışma mantığını, kullanım kolaylıklarını ve müzik içerisindeki işlevini, ses sentezleme pratiğinin elektronik müzik geleneğindeki belirleyiciliğini kavrayarak anlayabiliriz.

Hammond Organ şirketinin baş tasarımcısı John M. Hanert, ünlü *hammond organ* serisinin ardından Solovox¹ ve Novachord² enstrümanlarındaki vakum tüpte olduğu gibi bağımsız çalışan yeni bir cihaz tasarlamıştı. Kompozisyonel akış, ses sentezleyici ve gramofon üretim aracı olarak üçe ayırabileceğimiz bu sistemin çalışma mantığı, Hanert'in "Elektrikli Otomatik Orkestra" adını verilen yeni bir sistematigi meydana getirdi.³ Hammond Instrument şirketinin Chicago, Illinois'de bulunan ses stüdyolarındaki büyük bir odada kurulan bu makinenin üç temel işlevi vardı: Makinenin sesleri okuyarak notasyona dönüştüren bir noktasal işaret tablosu, bu notasyonu sese dönüştüren vakum tüplü bir sentezleme modülü ve bu ses çıktılarını daha sonra kesip kullanabilmek için depolayan bir lake disk. Aslında bunu, günümüzün notasyon programlarında kullanılan yazılım kodlarını MIDI platformlarına aktararak sese dönüştürme uygulamasının ilkel bir versiyonu olarak görebiliriz. Pierre Schaeffer'in *musique concrète*⁴ (somut müzik) kavramını oluşturan ses örnekleme yöntemlerinin ilk öncü atılımları, bu sistematik içerisinde oluşan

¹ <https://120years.net/the-solovoxhammond-organs-companyusa1940/> Erişim tarihi: 20 Mart 2019.

² <https://120years.net/the-novachordl-hammond-c-n-williamsusa1939/> Erişim tarihi: 20 Mart 2019.

³ <https://120years.net/hanert-electric-orchestra-hanertusa1945/> Erişim tarihi: 20 Mart 2019.

⁴ Elektronik ortamda üretilmiş veya doğal olarak kaydedilerek örneklenmiş olan, birbirinden çok farklı içeriklerdeki ses kaynaklarının aynı havuz içerisinde kullanılmasıyla üretilen müziği ifade eden bir tanımdır. (Carlos PALOMBINI, **Music Concrète Revisited**, UFPr Arts Department Electronic Musicological Review, Vol. 4, Portekiz, 1999, s. 3)

seslerin diske kaydedilmesiyle ortaya çıkmıştır. Jonathan Harvey'nin⁵ *Bhakti*'de yararlandığı dört kanallı bantın çalışma mantığı Hanert'in bu cihazıyla benzer bir işleve odaklanmış olmakla birlikte, günün teknolojik imkânları çerçevesinde daha gelişmiş bir sistem olarak karşımıza çıkar.

2.1.2 Columbia Üniversitesi Stüdyoları ve Arel-Ussachevsky Estetiği

Otto Luening, Vladimir Ussachevsky, Milton Babbitt, Bülent Arel ve Mario Davidovsky gibi isimlerin ön plana çıktığı Columbia Üniversitesi Elektronik Müzik Stüdyosu, elektronik müzik alanındaki öncü kurumların başında gelmektedir. Bu noktada büyük önem arz eden bir konuya vurgu yapmamız Harvey'nin müziği ve genel olarak “elektroakustik” olarak adlandırılan kompozisyon geleneğinin bugün geldiği nokta bağlamında hayati olabilir.

60'lı yılların teknolojisi ses üretmek için büyük bir zahmet gerektiriyordu. Ses kaynaklarının birbirine çokça bağımlı, uyum gerektiren, masraflı ve kompozisyonun deneme yanılma olgusuna mahkûm olması başlı başına bir sorundu. Teknolojinin çok hızlı gelişmesiyle raflara kaldırılan ve daha sonraları yeniden üretilmeyen bazı cihazlar da eserlerin gelecekteki seslendirilişlerinin önünde bir engeldi. Ayrıca, üretilen sesler her ne kadar elektronik ortamda elde edilen yapay sesler olsalar da dinleyici tarafından bazı karakteristik çalgı sesleriyle ilişkilendirilebiliyordu. Bu durum, 70'li yıllarla birlikte elektronik müzik ve akustik müzik geleneklerinin birleşmesini sağlayan ve “elektroakustik” olarak adı konulan uzlaşmanın önemli nedenlerinden biri gibi görünmektedir. Bu sorunsal ve ardından gelen bu uzlaşma, “elektroakustik” adlandırmasının günümüzde oldukça sık kullanılmasına etki eden ana unsurlardan biri olabilir. İlhan Usmanbaş'ın 17 Nisan 2018 tarihinde muziksoylesileri.net internet platformunda yayınlanan röportajında, sorulan bir soru üzerine yaptığı yorum bu durumun çok yerinde bir tespittir:

Soru: Bülent Arel'in neredeyse tüm yaratıcılığını elektronik müziğe yöneltmesi sizce bir cesaret örneği olarak değerlendirilebilir mi? Bugün Arel'in 1960'larda yazdığı bir eseri

⁵ Bestecinin soyadı “Harvi” olarak okunmaktadır. Ekler bu okunuşa göre yazılacaktır.

seslendirmek isterseniz notasyonu çözmek bir sorun olabilir. Dahası geliştirdiği elektronik devreleri bile bulamazsınız; oysa akustik çalgılar için yazsa yüzlerce yıl eserleri seslendirilebilirdi.

İlhan Usmanbaş: Eserlerindeki ses arayışı, hiç duyulmayı keşif süreci ilginçtir. Akustik sesi böldüğü, farklı filtrelerden geçirip kullandığı olmuştur. Bende tek eserinin partiyonu mevcut. Elektronik sesin frekansını, süresini belirtiyor. Osilatör için yazdığı, yirmi yıl sonrasının eseridir belki. Bu sesleri akustik çalgıların devamı gibi düşünebiliriz. Kompozisyonlar kayıtlı bütünleşmiş, türünün klasiğine dönüşmüştür. Yeniden inşa edilecek bir müzik gibi düşünmememiz gerekir. Zamanının elektronik ses olanaklarını tümüyle değerlendirdiği mükemmel eserleri vardır Arel'in. Mesela Columbia'daki yıllarında bestelediği *Study Number 1*. Kullanılan seslerle akustik çalgılar arasında bağlantı kurulmaya "Bak bu sesi keman yerine kullanmış" denmeye başlandığı için 1970'lerde elektronik müzik pek çok besteci için cazibesini yitirdi. Bülent de o dönemde sadece elektronik müzik bestecisi olarak anılmaktan rahatsızlık duymaya, hatta nefret etmeye başlamıştı. Geçmişte olduğu gibi, akustik çalgılara yöneldi. Bazı eserlerinde elektronik ve akustiği birlikte kullandı. Haydn'a sunu, Suna Kan'a ithaf ettiği *Duo* başlıklı keman piyano ikilisi tamamen akustik çalgılar için yazılan eserlerdir. Ardından sadece öğretmenliğe yöneldiği dönemler geldi. Öğrencileri arasında parlak isimler çıktı.⁶

2.1.3 GRM Stüdyoları ve Pierre Schaeffer'in İlk Denemeleri

Ses teknisyeni, radyo yayıncısı ve yazar kimliğiyle bilinen Pierre Schaeffer, klasik formasyonda eğitim almış bir besteci olan Pierre Henry ile birlikte Paris Radyosu'ndaki bazı ses sinyal ve kayıt araçlarıyla doğal sesleri kullanarak çeşitli denemeler yapmaktaydı. Elektronik sinyaller, kayıt cihazları, doğal sesler ve enstrüman seslerinin birlikteliğiyle ortaya çıkan bu çok bileşenli yapıya *musique concrète* denmekteydi. Schaeffer ve Henry'nin bu girişimi, elektronik müziğin yaygınlaşmasına ve bu alana olan ilginin artmasına yol açan öncü bir hareket olmuştur. Bu girişimin ardından, makara bantlara kaydedilen sesler ve bu bantların kesilip birbirlerine yapıştırılmasıyla elde edilen bu son derece organik ses sentezleme yöntemi

⁶<http://muziksoylesileri.net/klasik-muzik/ilhan-usmanbas-bulent-arelin-muziginde-sesler-ucusan-renk-toplariydi/> Erişim tarihi: 21 Mart 2019.

yaygınlaşmış, özgün bir disipline dönüşmüş ve bazı üniversitelerin eğitim programlarına girmiştir.⁷

Elektronik müziğin 1950’ler sonrası tarihsel gelişimini şöyle özetleyebiliriz: 40’lı ve 50’li yılların *musique concrète* kavramı ve makara bantlar gibi oldukça zahmetli ses üretme araç-gereçleri, yerini giderek daha küçük ve çok daha işlevsel, pratik cihazlara bıraktı. 70’li ve 80’li yıllar, özellikle ses fiziği ve müzik teknolojisi alanlarındaki ilerlemelerin çok arttığı ve giderek ivme kazanmaya başladığı yıllardır. Bununla birlikte, ilkel teknolojilerle ve büyük zahmetlerle sonuçlanan ancak çığır açan ve ağırlıklı olarak enstrüman harici soyut ses kaynaklarından yararlanarak sentezlenen elektronik seslere tutunan gelenek, Amerika ve Almanya’daki bazı kurumlarda oldukça popüler olmuş ve maddi anlamda da büyük destek bulmuştur.

2.1.4 RAI Stüdyoları ve İtalya’daki İlk Atılımlar

50’li yılların başında İtalya’da Maderna ve Berio’nun rehberliğinde Marino Zuccheri ve Alfredo Lietti tarafından tasarlanan RAI Stüdyoları’nın kuruluşu, elektronik müziğin bu ülkede kurumsal bir çatı altında üretilmesine imkân sağlamıştır.⁸ 2. Dünya Savaşı’nın getirdiği büyük yıkımın etkisi ve soykırıma olan büyük tepkinin dönemin İtalyan bestecileri üzerindeki etkisine bağlı olarak, bu kültür coğrafyasında anti-faşizm içerikli politik metinlerin çıplak sesle okunduğu, akustik geleneği dışarıda bırakan, oldukça keskin ve kışkırtıcı bir elektronik müzik geleneği yeşermiştir. Schaeffer’in *musique concrète* perspektifinin aksine, teatral metinlerin bu üretimdeki baskınlığının müzikal içeriği gölgede bıraktığı bile söylenebilir. Luigi Nono’nun *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) adlı yapıtı buna güzel bir örnektir.

2.1.5 Almanya’da Elektronik Müzik ve WDR Stüdyoları

Almanya’nın ulus olarak dünya bilimine katkısı “bazı ülkelerin bilim insanları, bazı ülkelerin bilim kurumları, bazılarının da bilim gelenekleri vardır” sözünü haklı çıkartacak boyuttadır. Araştırma ve geliştirmeye verilen önem ve bunun her zaman bir

⁷ Thom HOLMES, *Electronic and Experimental Music*, Routledge, New York, 2008 s. 45.

⁸ <https://120years.net/milan-electronic-music-studiorector-luciano-berioitaly1960/> Erişim tarihi: 21 Mart 2019.

devlet politikası olması, Almanları birçok alanda olduğu gibi müzik ve ses teknolojilerinde de öncü uluslardan biri konumuna getirmiştir. Köln'deki ünlü Westdeutscher Rundfunk (WDR) Elektronik Müzik Stüdyosu, Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer ve Herbert Eimert tarafından 1951 yılında kurulmuş ve Ernst Krenek, György Ligeti, Franco Evangelisti gibi dönemin öncü bestecilerini bir araya getiren önemli bir buluşma noktası konumuna gelmiştir. Meyer-Eppler'in kitaplarının birinin altbaşlığında 1949'da kullandığı adlandırma, "Elektronische Musik und Synthetische Sprache", bu stüdyonun elektronik ortamda sentezlenmiş seslere dayalı bir çizgide ilerlemesinde etkili oldu. Bu çizgi, kaydedilmiş ve sentezleme seslerin bir arada işlendiği, Schaeffer'in 40'li yılların sonundan başlayarak geliştirdiği *musique concrète* anlayışından ayrılan bir yönelimdi. Meyer-Eppler'in çizgisi, sesi çeşitli filtrelerin kullanıldığı sentezleme cihazlarıyla (*synthesizer*) çeşitlendirmek ve deforma etmek üzerine kuruluydu. Mauricio Kagel, Nam June Paik ve Gottfried Michael Koenig gibi dönemin önemli bestecilerinin eserlerine teknik destek sağlayan WDR stüdyosu, Karlheinz Stockhausen'in gelişiyle birlikte bir dönüm noktasına vardı. 70'li yıllarla birlikte *ring modulator*, *oscilloscope*, çeşitli frekans ve gürültü filtreleri, *reverb* modelleme cihazları ve Harvey'in *Bhakti*'de kullandığı 4 kanallı bantın 2 kanallı ve daha az gelişmiş versiyonları olan türlü ses işleme cihazları stüdyonun envanterine girmiş ve özellikle Stockhausen'in yapıtları özelinde çığır açıcı olmuştur.⁹

2.2 ELEKTROAKUSTİK MÜZİK VE GETİRDİĞİ BAZI AÇILIMLAR

2.2.1 Elektronik Ses ve Çalgı Birlikteliği

Gelişen teknolojinin 20. yüzyılın ortalarına doğru yarattığı ivmeyle, geçmişten bugüne insan ve çalgı sesi üzerinden tanımlanan ve gelişen müzik sanatında bu iki ses ortamı arasındaki ilişkinin farklı bir boyuta taşınması imkânı doğdu. Yüzyıl başlarının çığır açıcı yapıtlarının, İgor Stravinski'nin *Bahar Âyini*'nin (1910-13), Arnold Schonberg'in *Pierrot Lunaire*'inin (1912) ve başkaca üretimlerin dönemin Avrupa dinleyicisi üzerinde bıraktığı sarsıcı etki henüz sönümlenmemişken, insan ve çalgı sesi dışındaki ses kaynaklarının müzik serüveninin içerisine bu derece hızlı dahil olması

⁹ <http://120years.net/wdr-electronic-music-studio-germany-1951/> Erişim tarihi: 21 Mart 2019.

ve kısa zamanda kendi manifestosunu ortaya koyacak boyuta ulaşmasının dinleyici açısından nasıl daha da güçlü bir şaşkınlık yaratmış olduğunu tahmin edebiliriz. Geleneksel müzikte belli çalgılarla özdeşleşmiş ve kulağımıza oturmuş şablonlar nedeniyle, 1950’lerdeki radyo frekansları ve elektrik sinyallerinden üretilen sesler bazı dinleyicilerin perspektifinden müzik dahi denemeyecek kapsamda görülüyordu. Öte yandan –daha önce de belirtildiği gibi– elektronik müzik teknolojilerinin çok hızlı ve sürekli değişmesi, bu alandaki üretimlerin gelecekteki icra olanaklarını sınırlamaktaydı. Belki bu olguların da yarattığı ivmeyle, 70’li yıllarla birlikte akustik çalgılar ve elektronik sesler arasındaki uzlaşma kaçınılmaz bir sonuç haline gelmiştir. “Elektroakustik” çatısı altında gerçekleşen bu uzlaşmanın, işin içinde geleneksel çalgılar olması nedeniyle dinleyiciye daha sindirilebilir geleceği açıktı. Bu durum birçok besteciye, elektronik ses işleme tekniklerinin akustik çalgıları deforme ederek sunma seçeneğini de sunmuştur ki, *Bhakti* buna çok iyi bir örnektir. Bu türden elektronik ses işleme teknikleri, *Bhakti*’de akustik çalgıların elektronik seslerle yüksek düzeyde homojen bir kaynaşma içine girmesini sağlamıştır.

2.2.2 Elektronik Ses Ortamının Kaynakları

Harvey’nin, Winchester Katedrali’nin çanlarının seslerini kaydedip daha sonra onları IRCAM’da analiz ettirerek bazı yapıtlarının temel ses gereğine dönüştürdüğü bilinmektedir. Winchester çanların spektral analizinde, örneğin Do sesinin üst doğuşkanlarında bulunmayan tam dördü aralığı gibi birçok benzeri aralığın da mevcut olduğuna tanık olmuştu ki birçok yoğun metal ve döküm malzemede bu tür durumlara rastlanabildiğini biliyoruz.¹⁰ Spektral analizlerde ortaya çıkan sonuçlara göre ses malzemesinin belirlendiği birçok yapıtta, bu durum doğası gereği biraz farklı işleyen bir ses sistematüğini meydana getirmektedir. Harvey’in müziğinde 12-ses ve diziselcilik gibi yöntemler de ön plana çıktığı için analiz sonucu ortaya çıkan bu spektral veriler Grisey ya da Murail’in müzik dilinde olduğu gibi bir ağırlık teşkil etmese de Webern’in dilindeki gibi doktriner bir 12-ses çizgisine de tabi değildir. Bu açıdan baktığımızda Harvey’in bu iki tercih mekanizmasının ortasında pozisyon

¹⁰ Paul GRIFFITHS, “Three Works by Jonathan Harvey: The Electronic Mirror”, *Contemporary Music Review*, 1984, cilt 1, s. 97-98.

aldığını görüyoruz. Yapıtın elektronik ortamına ait atmosferin çalgılarla son derece organik bir biçimde iç içe geçmesi de aslında bestecisinin 50’li ve 60’lı yıllarda olduğu gibi katı bir tutumu benimsememesinden kaynaklanır.

3. JONATHAN HARVEY’NİN MÜZİK DİLİ

3.1 Harvey’nin Müziğinde Dizisellilik ve Webern Etkisi

20. yüzyılın ilk çeyreği, Arnold Schönberg’in belirli bir sistematik çerçevesinde oluşturduğu ve “dodekafoni”¹¹ (12-ses müziği) olarak adlandırdığı, kromatizmin yarattığı kaygan zeminin bir sonucu olarak ortaya çıkan, özellikle ses seçimleri konusunda 20. yüzyıl müziğinin itici gücü ve temel sistematığı olarak ağırlık kazanan bir anlayışın doğuşuna sahne olmuştu. Schönberg’in çağımıza armağan ettiği bu sistem birçok kaynakta dizisellilik kapsamında ele alınır. Bu ilk atılımın ardından Webern, Stockhausen ve Boulez gibi bestecilerin önerdiği, altı, dokuz veya daha farklı sayısal setlerden oluşan, hatta kimi zaman iki farklı setin birleşiminden elde edilen çoklu dizisel türler, sisteme işleyiş bakımından yeni bir boyut kazandırmıştır. Daha sonra, özellikle Boulez’in 50’li yıllardaki üretiminde gözlemlenen bütünsel dizisellilik¹² anlayışı, kompozisyonun ses perdeleri dışında kalan nüans, artikülasyon, ritim gibi öğelerini de katı biçimde örgütleyen bir sistematik olarak 20. yüzyılın ortasında Batı Avrupa müziğinde daha doktriner¹³ bir çizgiyi haberlemiş görünmekteydi. Buna karşılık 70’li yıllarda Fransa’da Gerard Grisey ve Tristan Murail gibi bestecilerle filizlenen, ses olgusunun fiziksel olanaklarını bazen sayısal veriler üzerinden, bazen de şekilsel olarak sistematize eden bir gelenek gün yüzüne çıkmaktaydı. “Spektral Müzik” olarak adlandırılan bu gelenek, ses olgusunun bizatihi kendisini bir fiziki alan olarak kabul edip, onu kompozisyon içerisinde bazen biçimsel/yapısal yönden, bazen de frekans içerikleri üzerinden ses seçimi bağlamında etkileyen yarı-doktriner bir

¹¹ Tonal hiyerarşinin baskın fonksiyon ilkesinin aksine, 12 kromatik perdeden oluşan bir dizideki her bir sesin birbirine eşit olduğu ilkesinden yola çıkarak 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tanımlanan sistemin genel adıdır. (<https://musicterms.artopium.com/d/Dodecaphonic.htm>)

¹² *total serialism / integral serialism*

¹³ Çeşitli kaynaklarda dilimize “dogmatik” ya da “öğretisel” gibi ifadelerle çevrilmiş olan, siyasi ve hukuki alanlarda daha sık kullanılagelmiş, özellikle önceden belirlenmiş ve katı prensipler doğrultusunda oluşturulmuş bir eylem bütünüü ifade eden bir kavramdır.

anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan, diziselciliğin 20. yüzyıl ortalarındaki doktriner çizgisinin aksine spektralizm, ses olgusuna farklı bir perspektiften bakmakla kalmayıp, Boulez çizgisinden ayrılarak, esnek bir yarı-doktriner yaklaşımı tercih etmiştir. Bunda, IRCAM¹⁴ merkezli ses araştırmalarının ve bu kurumun çalışma felsefesiyle özdeşleşen *musique savante*¹⁵ geleneğinin dönem bestecilerine sunduğu imkânların payı büyüktür.

Diziselcilik, besteciliğinin başlangıcından itibaren Harvey'in hemen tüm yapıtlarında göze çarpan bir niteliktir. Harvey'in kimi zaman 9, 12 ve mikrotonal aralıkları da içererek daha geniş düzlemde oluşturduğu bir kaç parçalı diziler Webernesk bir dizisel anlayışa yakın durur. Müzik eleştirmeni ve yazar Paul Griffiths bu olguyu şöyle vurgular:

Bu Webernesk diziselci kavrayış Harvey için her zaman temel niteliğindedir. Sürekli devinim içinde olan ama hep aynı yerde duran bir müzik kavrayışıdır bu. Tonal müzik gelişimle, yönelimle nasıl her şeyin üzerinde ilgileniyorsa, Webern için olduğu gibi Harvey için de atonal müzik özünde durağanlıktır. Herhangi bir figür kendisinin çevrimi ya da sondan okumasıyla sürdürülebilir ya da birleştirilebilir: sesler evreni böylece, bir bas partisinin çekimine tabi değil, bir eksen çevresinde simetriktr.¹⁶

Diziselciliğin hatları daha çok yatay düzlemde ve simetrik olarak ele alan katı yapısı, dikey kurgu ve bas hâkimiyeti üzerinden armonik bütünlüğe vurgu yapan homofonik müzik geleneklerine göre oldukça farklı bir kapı aralamıştı Harvey'e. 20. yüzyıl

¹⁴ Pierre Boulez'in çabalarıyla Fransa'da kurulmuş ve açılımı Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique olan müzik araştırmaları enstitüsüdür. (<https://www.ircam.fr/lircam/>)

¹⁵ Önceleri genel olarak “modern klasik müzik” olarak tanımlanan, 20. yüzyıldan günümüze uzanan müzik üretimi için kullanılan bir terimdir. Kavramın Türkçe'ye birebir çevirisi güç olmakla birlikte, “bilimsel müzik”, “bilgi müziği”, “bilgece müzik” gibi çeviriler önerilebilir. Bu terim, yerel müzikler / halk müziği ya da popüler müzikler gibi türlerin dışında kalan, üretimi özel bir düşünsel bağlam, emek, birikim ve teknik yöntemler gerektiren, dahası bunları zorunlu kılan müzik türleri için kullanılmaktadır. (Benoît DUTEURTRE, Richard MILLET ve Nathalie de BAUDRY D'ASSON, *Revue des Deux Mondes*, Ocak 2001, s. 78-82)

¹⁶ “This Webernian conception of serialism is fundamental for Harvey. It is a conception of music in constant motion, but remaining always in the same place. If tonal music is above all concerned with development, with direction, then atonal music is for Harvey as for Webern a music of essential stasis. Any figure may be followed by or combined with its inversion or its retrograde: the universe of pitches is therefore symmetrical about an axis, not subject to the gravitation of a bass.” Paul GRIFFITHS, “Three Works by Jonathan Harvey: The Electronic Mirror”, *Contemporary Music Review*, 1984, cilt 1, s. 88.

modernizminin 50'li yıllarda diziselseliliği merkeze oturtmasının altında yatan önemli nedenlerden birinin de bu olduğu söylenebilir. Öte yandan Harvey'yi sadece diziselseliliği benimsemiş bir modernist olarak görmemiz pek mümkün değil. Müziğinde sık sık atıf yaptığı doğu felsefesinin yanı sıra, batı müziğinin teknik imkânlarından farklı kültürel zenginlikleri kendi müziğine davet ederek yararlanması ve bunları bazen felsefi, bazen de spiritüel bağlamda yan yana getirmesi, bestecinin sanatsal kimliğini farklı bir yerde konumlar. Teknik olarak dizisel bir anlayışı benimsemiş gibi görünse de, Harvey'nin IRCAM'da çalıştığı dönemlerde bestelediği üç yapıt, II. Viyana Okulu bestecilerinin post romantizmden 12-ses modernizmine evrilen çizgisini tersten işletmiş gibi durur. Bu süreç Harvey için bir kırılma noktası olarak okunabilir. Bestecinin *Inner Light*'daki katı 12-ses kullanımı, *Bhakti*'de birçok bölüme hâkim olan ve ses tekrarlarının görünür olduğu daha serbest makro melodik yapı üzerinden 1994 tarihli *Advaya*'nın ton merkezi hissi yaratan uzun ve taşıyıcı seslerine doğru ilerleyerek, modernist çizgiyi benimseyen öncü bestecilerde gözlemlediğimiz gelişim sürecinin tam tersi bir istikamete işaret eder.

IRCAM, müziği öncelikle bilimsel boyutta araştıran ve yaratım sürecine dahil eden *musique savante* geleneğinin 70'li yıllardaki öncü kurumuydu. Schaeffer'le temelleri atılan, Stockhausen ve Davidovsky ile önemli açılımlar sunan bir elektronik müzik geleneğine aktif olarak 70'lerin sonlarına doğru dahil olan Harvey'nin besteci kimliğine bu kurumun çatısı altında ve desteğiyle yaptığı çalışmalar kuşkusuz anlamlı bir katkı sunmuş, 80'lerin başında IRCAM tarafından sipariş edilen iki eser, *Mortuos plango, vivos voco* ile *Bhakti*, bestecinin kişisel müzik dilinin oluşumunda güçlü bir etki yaratmıştır. Burada iki unsura dikkat çekmemiz gerekir: 1) Elektronik ve akustik ses dünyaları aracılığıyla ruhsal ve felsefi boyuta yapılan vurgu.¹⁷ 2) Tek bir sesin spektral içeriğindeki dizilimlerden elde edilen organik bir ses dünyası ile diziselseliliği daha ayrıntıcı ve kompleks bir çerçevede, oldukça kendine özgü bir kimliğe dönüştürme çabası. (Spektralizmin bir akım olarak temel aldığı ham maddenin bu tek seslerin akustik/fiziksel içeriği olduğunu unutmamak gerekir.)

¹⁷ Elektronik sesler, Harvey için aşkın ve ruhani boyuta açılma anlamı taşımaktaydı. (<http://brahms.ircam.fr/jonathan-harvey>) Erişim tarihi: 25 Mart 2019.

3.2 Harvey'nin Müziğinde Spektral Eğilim

Tek bir sesin fiziksel yapısını belirli yönleriyle temel alarak bir müzikal yapı meydana getirmeye odaklanan spektralizm, oldukça kompleks bir kuramsal bakışı zorunlu kılar. Harvey'nin tekil bir sesin içeriğindeki kompleks yapıya yaptığı vurgu ve ses gerecini oluştururken IRCAM'ın olanaklarında yararlanarak yaptığı analiz ve sentezleme, zamanla müzik diline yön veren en önemli unsurlardan biri olmuştur. *Bhakti*'nin ses dünyasını ve mekânsal atmosferini kurgularken yararlandığı Winchester Katedrali'nin büyük çanlarının spektral analizi, bestecinin dizisel anlayışı ve ses tercihlerine etki etmiş, onlarla bütünleşmiştir. Harvey'yi spektral bir besteci olarak nitelendirmek mümkün olmamakla birlikte, bestecinin başvurduğu bazı yöntemler ve sesin fiziksel ayrıntılarına olan merakı ve vurgusu, onunla ilgili bu alt başlığı açma gereğini hissettirir.

40'lardan 70'lere uzanan elektronik müziğin erken evresinde, çalgı seslerinden çok, farklı ses kaynaklarından üretilen seslerin makara bantlara kaydedip çeşitli filtrelerden geçirdikten sonra bantların kesilip birbirlerine yapıştırılması yöntemi, bilgisayar yazılımlarının sunduğu olanaklarla 80'li yıllarda büyük bir dönüşümü haberlemişti. 1980'de Boulez tarafından IRCAM'a davet edilen Harvey, bu tarihten 2000'li yılların başlarına değin bu kurumda uzun sürelerle çalışma olanağı bulmuş, araştırmacı-besteci etkinliğinin yanı sıra IRCAM'da eğitimcilik de yapmıştır. 50'lerin ses üretme tercih ve yöntemlerinden farklı olarak, çalgıların seslerini kaydettikten sonra –kendi doğalarından ileri ölçüde soyutlamadan– onları akustik çalgı gruplarının içerisinde bir nevi “öteki dünya” vurgusuyla kullanması ve elektronik müzik geleneklerinde yerleşik olan ses üretme yöntemlerinin getirdiği alışkanlıklara kapılmadan kendi ses dünyasını yaratabilmesi, besteciye elektronik müzik tarihinde ayrıcalıklı bir yerde konumlandırır. Harvey modaya uymamış, tekniği imgeleminin hizmetine sunmuştur. Bu, sıradan olanla sıradışı olanı ayırmamızı sağlayan önemli niteliklerden biri değil midir? Harvey'i ayırt edici kılan, ses dünyasını salt ezgisel-armonik ilişkiler bağlamında değil felsefi bir arka plana dayalı olarak kurgulamış olması ve aynı zamanda / eşit düzeyde, ses olgusunun, tekil sesin bizi kendisine atfettiği önemdir. Bu noktada bestecinin sözlerine kulak verelim:

Şeylerin doğasını kavramak, insanın evrendeki konumunu anlamaktır. Müziğin gelecekteki gelişimi maneviyata doğru olacak ve tek bir sesin özel karakterinin farkına varılmasını gerektirecektir. Bugün tekil sesi armoni ya da ezgiyle ilişkilendirebiliyoruz, ki bu ses öbür seslerle birlikte müziğin gizemini açığa vurabilir. Gelecekte tekil sesi artık yalnızca öbür seslerle ilişkisi içinde –bir başka deyişle– salt düzlemsel boyutuyla tanımayacağız, derinlemesine kavrayacağız; içine nüfuz edeceğiz ve gizli komşu seslerle içsel benzeşimini keşfedeceğiz. Ve şunu duyumsamayı öğreneceğiz: Benliğimizi tek bir sesin içine daldırırsak, bu ses üç, beş ya da daha çok sesi açığa çıkaracak, bu tek ses doğrudan ruh dünyasına yönelen bir ezgi ya da armoniye doğru genişleyecektir. Bazı modern müzisyenler tekil sesi derinlik boyutuyla böylece deneyimlemenin ilk adımlarını attılar. Modern müzisyenlikte sesi ruhani derinliğiyle [hikmetiyle] kavramaya yönelik bir arzu ve –öbür sanatlarda olduğu gibi bu sanatta da– maddi öğeden manevi olana geçmeye yönelik bir dilek var.¹⁸

Harvey burada sesin çok boyutlu bir tanımından bahsetmektedir ki bu aslında tek bir sesin doğuşkanlarında içkin olan, hedeflediği nesne ya da çalgının doğasında var olan spektral dizilimlerdir.

Bestecinin –özellikle 80’li yıllardan başlayarak– kaydettiği seslerin spektral analizlerine dayanarak oluşturduğu ses kümelerini temel ses malzemesi olarak aldığı akustik ve elektroakustik çalışmalara sıkça rastlarız. Harvey bunları genellikle 12 kromatik ses, bazen de çeyrek perdeleri de dahil ederek daha geniş bir ses paleti içinde tasarlamaktadır. Bu yönelimi, doğuşkanların doğasında zaten mevcut olan, eşit düzene dayanmayan mikro aralıklar aracılığıyla gerçek ve gerçeküstü iki dünya arasındaki ayrımı ses frekanslarıyla vurgulamanın bir işareti olarak algılayabiliriz. Bu yaklaşımı

¹⁸ “To grasp the essential nature of things is to understand man’s position in the cosmos. The future development of music will be toward spiritualization, and involve a recognition of the special character of the individual tone. Today we relate the individual tone to harmony or melody in order that, together with other tones, it may reveal the mystery of music. In the future we will no longer recognize the individual tone solely in relation to other tones, which is to say according to its planal dimension, but apprehend it in depth; penetrate into it and discover therein its affinity for hidden neighbouring tones. And we will learn to feel the following: If we immerse ourselves in the tone it reveals three, five or more tones; the single tone expands into a melody and harmony leading straight into the world of spirit. Some modern musicians have made beginnings in this experience of the individual tone in its dimension of depth; in modern musicianship there is a longing for comprehension of the tone in its spiritual profundity, and a wish—in this as in the other arts—to pass from the naturalistic to the spiritual element.” Rudolf STEINER, “The Arts and Their Mission—Lecture VIII” Dornach, İsviçre, Mayıs 27-Haziran 9, 1923; Jonathan Harvey’nin “Reflection After Composition” adlı makalesinde alıntılanmıştır. *Tempo*, New Series, no. 140 (1982): 3.

1982 tarihli *Bhakti*'de açıkça ve sıklıkla görüyoruz. Bestecinin Winchester Katedrali'nin çanlarını kaydederek sentezlediği seslerin spektral içeriğine dayanarak yaptığı perde (*pitch*) seçimleri, tını ve atmosfer olarak birbirinin alternatifi olan ve iç içe geçen bu iki dünyanın varlığını hissettirerek, yapıtı dogmatiklikten uzak bir perspektife yerleştirmektedir. Böylece Schönberg, Webern ya da Boulez'in müziğinde olduğu gibi, baskın bir ses merkezini ret eden¹⁹ doktriner bir yaklaşıma hapsolmayan, yeri geldiğinde eksen algısı yaratabilen ses kullanımlarından çekinmeyen bir besteciyle karşılaşıyoruz *Bhakti*'de. Aynı durumun bestecinin genel müzikal kimliği için de geçerli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Çok boyutlu bakış, sentezleme yetisi ve geniş bir imgelem Harvey'nin müzisyen kimliğini özel kılan unsurlardır.

3.3 *Bhakti*'de Mikrotonalite

Harvey'nin müziğinde ve *Bhakti* özelinde, Marc Sabat ya da Ivan Wyschnegradsky'nin müziğinde gördüğümüz türden sistematik çerçeveye oturtulmuş bir mikrotonal anlayış gözlemlenmez. *Bhakti*'deki çeyrek sesler, bazen bir tür frekans çarpışması meydana getiren efektif bir çerçevede, bazen Webern'e özgü bir diziselseliliğin içerisinde, bazen de doğu müziklerinin makamsal özelliklerini çağrıştıran nitelikte, çok amaçlı bir kullanımla karşımıza çıkar.

İlk bölümde 22. ölçünün devamında, bant (*tape*) ve çelloda gelen Sol sesinin çeyrek perde üstündeki yarım diyezli Sol'le birlikte tınlatılması, frekans çarpışması yaratan, bazı eski analog *synthesizer*'lardaki filtrelerin yarattığı etkileri çağrıştıran bir karaktere sahiptir.

¹⁹ Kromatizmin ton merkezini kaygan ve güvensiz bir zemine itmesi ve özellikle Wagner ve R. Strauss'un müziklerinde kaybolmaya başlayan eksen duygusu ve sürekli havada kalma hissiyatı, bu ses dünyasını yeni bir sistem etrafında toplayarak tutarlı bir temele dayandırma ihtiyacını tetiklemiştir. 12-ses sisteminde sesler artık tonal hiyerarşik ilişkilere bağlı olarak değil, bu ilişkiler ağının tümünden ret edilmesiyle eşit düzlemde var olurlar. Bu yeni sistem, geline nokta tutarlı bir zemine oturtmak için zorunlu olarak ortaya çıkmıştır. Webern'in bu olguyla ilgili şu tespiti son derece önemlidir: "Tonalitenin parçalanıp dağılmasıyla ortaya çıkan bu durumu biz yaratmadık, o kendini zorla bize kabul ettirmiştir." Anton WEBERN, **Yeni Müziğe Doğru**, çev. Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 77.

Örnek 3.3.1 *Bhakti*, I. bölüm, 22. ölçü, *tape* ve çello partileri

Aynı iki perde arasındaki frekans çarpışması bölümün ilerleyen ölçülerinde de karşımıza çıkar. Örnek 3.3.2 ve 3.3.3'te klarnet ve korangle partilerindeki kullanımlar görülebilir. Bu ölçülerdeki frekans çarpışmaları solo 3. keman, flüt ve trompetle kurgulanmıştır.

Örnek 3.3.2 *Bhakti*, I. bölüm, 26. ölçü, klarnet partisi

Örnek 3.3.3 *Bhakti*, I. bölüm 33. ölçü, korangle partisi²⁰

Aşağıdaki örnekte ise, III. bölümün başında *Rigveda*'yı simgeleyen ve yer yer ses tekrarları içeren serbest bir 12-ses dizisi, Fa ve Fa diyez sesleri yerine çeyrek perde diyezli Sol ve Do sesleriyle 12 sese tamamlanmaktadır. Burada çeyrek perdeler efektif

²⁰ Yazıldığı gibi tınlar. Bu durum *Bhakti*'nin öbür aktarımlı partileri için geçerlidir. Partisyon Do partisyonudur.

bir anlayış yerine 12-ses dizisinin parçası olarak kullanılmış gibi görünmekle birlikte, bir önceki sesten *portamento*'yu andırarak yukarıya kayan yapısıyla ilk bölümün başındaki efektif karaktere yapılan bir tür gönderme olarak da görülebilir. Bu kullanımla ilgili kesin bir teşhis koymak kolay değildir.

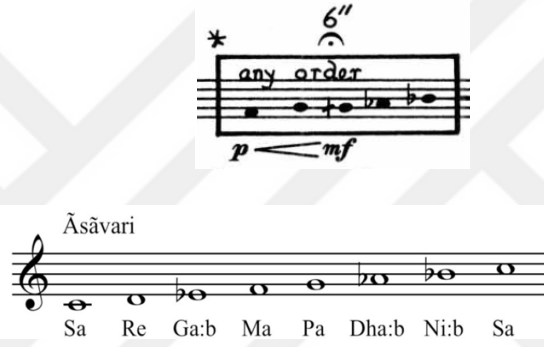
Örnek 3.3.4 *Bhakti*, III. bölüm 1-7. ölçüler, obua partisi ve perde özeti

Öte yandan, bestecinin bu diziye çeyrek perde tiz Sol perdesini eksen olarak simetrik düzende yapılandığını görüyoruz. Çeyrek perde, küçük 2'li, küçük 3'lü ve büyük 3'lü aralıklarını ikişer adet içeren, 10 sestem oluşan yapının sonuna tiz bölgede iki perde daha eklenerek ana dizi 12 sese tamamlanmıştır. Eklenen sesler arasındaki küçük 2'li ve 10.-11. sesler arasındaki tam 4'lü aralıkları da dikkat çekicidir. *Bhakti*'nin armonik arka planı birçok bölümde bu diziye dayanmaktadır. Çeyrek perde tiz Sol ve çeyrek perde tiz Do sesleri çevresinde 4 adet çeyrek perde içeren simetrik yapılı bu özel 12-ses dizisini bu çalışmada “Rigveda” 12-ses dizisi olarak adlandıracamız.

Örnek 3.3.5 “Rigveda” 12-ses dizisi

“Rigveda” 12-ses dizisinden türeyen akorlar ve ezgisel hatların örneklerini ilerleyen sayfalarda bölümleri ayrı ayrı ele aldığımızda vereceğiz.

Son bölümde kutu içerisine alınmış olan sesler, son bölmedeki (ölçü 47 ve sonrası) devingen hatların çerçevesini çizer. Bu kutulardaki sesler Hint ragalarının²¹ bazı türleriyle yakınlık kurmakta, çeyrek perdeler ise bazı dizi sesleri arasında geçiş sağlayan alterasyonlar gibi görünmektedir. Bu bakış açısı spekülâtif gibi görünmekle birlikte, aşağıdaki raga dizisinin bu ses bileşimlerinden bazılarıyla olan yakınlığı oldukça dikkat çekicidir. Örnek 3.3.5'te flüt partisinde görülen çeyrek ses, Asawari makamının V. ve VI. dereceleri arasında kullanılan bir tür geçit notası olarak görülebilir. Ayrıca flüt partisindeki bu doku, Asawari'nin ilk dört sesindeki aralık yapısının Fa sesinden başlayan bir aktarımıdır.



Örnek 3.3.6 *Bhakti*, XII. bölüm 12. ölçü.

Flüt partis i ile Asawari dizisinin karşılaştırılması

4. BHAKTİ'NİN FELSEFİ ARKA PLANI

4.1 Harvey'nin Yaratım Sürecinde Soyut Perspektif

Harvey'nin Vedik meditasyon ve Budist felsefeyle olan bağı 60'lı yılların sonlarından başlayarak müziğinin arka planında belirleyici olmuştur. Bu ilişki, bestecinin müziği çok daha insanüstü ve yüce bir olgu olarak görmesini de beraberinde getirmiş, müzik Harvey için giderek yüceliğe ulaşmanın bir yoluna dönüşmüştür. Bu süreç, besteciyi, müziği seslerin birbirleriyle olan yatay ya da dikey ilişkilerinden çok, tek bir sesin

²¹ Soubhik CHAKRABORTY, Guerino MAZZOLA, Swarima TEWARI, Maujhuri PATRA, *Computational Musicology in Hindustani Music*, Springer, İsviçre, 2014, s. 5-9.

bizatihi kendisinin gizemli ve zengin dünyasının keşfine vurgu yapan anlayışa yaklaştırmıştır.²² Bu anlayışın meditatif bir yönelimden de esinlendiği açıktır.

Harvey'nin Doğu düşüncesiyle (ya da daha geniş açıdan dinsel bir mistisizmle) ilişkisinin, bestecilik kariyerlerinin başlarında modernizmden beslenen bazı başka besteciler için de geçerli olduğunu not düşmeliyiz. Bu bağlamda Cage, Pärt, Glass, Reich, Stockhausen, Penderecki, Takemitsu gibi bestecilerin yanı sıra, yakın kuşaktan Mark Andre gibi besteciler de akla gelebilir. Yine de, seslerin diziselci örgütlenmesini önkoşul olarak temele yerleştiren ve sesler arasındaki yatay/dikey ilişkileri merkeze alan Webernci anlayışı benimsemiş bir bestecinin, o anlayıştan tümüyle kopmadan Doğu mistisizmiyle bu denli derin bir ilişki kurması dikkate değerdir.

4.2 *Rigveda* Metinleri

Rigveda, Hindistan'a Arilerle birlikte yaklaşık M.Ö. 1500'lü yıllarda gelen, Hinduların en eski kutsal kitabının adıdır. Sanskrit dilinin en eski biçimiyle yazılmış olan bu kitabın başta Max Müller olmak üzere, H. H. Wilson, Roth, Benfey, Weber, Ludwig, Grassman, Monier Williams, J. Muir gibi araştırmacılar tarafından yapılmış birçok yorum ve çevirisi bulunmaktadır.²³

"Veda", kökü "vid" olan, bilmek fiilinden türemiş ve tam olarak "bilgi" anlamına gelen, "rig" ise dua anlamına gelen sözcüklerdir. Veda'lar *Rigveda*, *Sâmaveda*, *Yacurveda* ve *Atharvaveda* olmak üzere dört tanedir. Bunların hepsine birden "Samhitâ Koleksiyonu" denmektedir. Ancak üzerinde durulması gereken asıl kaynak kitap, içinde yüksek sesle okunması gereken ve çeşitli tanrılara hitap eden beyitlerin, yani Rc'lerin (veya Rca) toplandığı kitap olan *Rigveda*'dir. *Rigveda*, her birine "Mandala" denilen 10 bölüm altında toplanmış 1028 ilahiden oluşan geniş bir koleksiyondur.²⁴

²² Bestecinin bu konudaki görüşlerini 11-12. sayfalarda kendi sözleriyle aktarmıştık. (Ayrıca bkz. 16 no.lu dipnot.)

²³ Korhan KAYA, "**Vedaların Bilinmeyen Tanrısı Ka**", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, cilt 33, sayı 1-2, 1990, s. 281.

²⁴ John DOWSON, *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature*, Trübner & Co., Ludgate Hill, Londra, 1888 s. 344-351.

4.2.1 Metinlerin Yapısı

Çoğunlukla sembolik bir dille konuşan, belirsizlikler içeren *Rigveda* metinlerinin içeriğiyle ilgili farklı görüşler mevcuttur. Metinlerin pek de samimi olmayan methiyelerle dolu olduğunu ancak dil ve üslubun sanatsal olduğunu savunan Edward Byles Cowell’a karşılık, *Veda* yorumlarıyla bilinen Ralph T.H. Griffith, bu ilahilerin Tevrat ya da Mezmurlar’ın çeşitli bölümleri kadar gerçekçi ve sanatsal olmadığını söylemektedir.²⁵ Bu metinlerde sürekli olarak çeşitli tanrılara atfedilen büyüklük, yücelik methiyeleri, bir tür “yüce kuvvet” fikrine vurgu yapan methiyeler göze çarpar. Bu tanrıların doğaya ait hemen her olguyu simgeleyen isimlerine rastlanabilir. Bunlardan başlıcaları *Dyaus* (gökyüzü ya da cennet), *Agni* (ateş), *Uşas* (şafak ya da tanyeri), *Sūrya* (güneş), *Prthivi* (dünya) tanrılarıdır. Brahmanlar tarafından içilen kutsal içkinin bile *Soma* adlı bir tanrısı vardır.

4.2.2 *Bhakti*’nin *Rigveda* Metinlerinin Anlam Dünyasıyla İlişkisi

“Bağlılık, katılım, sevgi, saygı, inanç, ibadet, dindarlık” anlamlarına gelen “*bhakti*”, Hinduizm’de kendini adanmış kişinin bir tanrıya bağlılığını ve sevgisini ifade eder.²⁶ Çalgı ve kaydedilmiş bant (*tape*) tınlarının çoğu zaman ayırt edilemeyecek düzeyde birbirini içinde eridiği I. bölümle, bu iki dünyanın oldukça zıtlığı VII. bölüm bu iki ses kaynağının yakınlaşması ve karşıtlaşması bağlamında iki kutbu oluşturmaktadır.

Harvey, IRCAM’da çalışmaya yenice başladığı 80’ler başında bu kurumun kendisine sunduğu üst düzey teknoloji ve insan kaynağı desteğinden yararlanarak *Bhakti*’de akustik ve elektronik ses kaynaklarını bir arada kullanmıştır. Besteci, akustik ve elektronik seslerin atmosfere yönelik ve tınısal imkânlarından yararlanmayı, *Rigveda*’nın eski metinlerinin imâ ettiği gerçek ve gerçeküstü iki dünya analogisiyle bağ kurabilmek için tercih etmiş olabilir. Yapıtta çalgılar ve kaydedilmiş sesler arasındaki ilişkinin birçok yerde gerçek ve sanal dünyalar arasındaki geçişliliğe vurgu yaptığını görüyoruz. Bu müziğin etkisini, gerçek yaşamımızdaki bazı mekânları

²⁵ Ralph T.H. GRIFFITH, *The Hymns of the Rigveda*, Delhi, 1976, s. 6.

²⁶ <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmhha3Rp> Erişim tarihi: 28 Mart 2019

rüyamızda görmemize, bir yerde gerçekten bulunduğumuzu duyumsadığımız, ancak ayrıntılarda hissedilir farkları olan, ilginç bir tereddütte kalma haline benzetebiliriz. *Bhakti*'de iki dünya arasındaki geçişler bazen birbirine yakın, bazen de uzak gibidir.²⁷ Paul Griffiths bu durumu şu sözlerle vurgular:

Bant bize orkestranın aynasını gösterir –çoğu zaman, dinlediğimiz kesitteki piyano, alto flüt ve korno gibi aynı çalgıları işitiriz, ancak içerikleri değişmiştir. Kendilerini dönüştürebilir, birbirlerine dönüşebilirler; çözülüp gürültü ya da tanımlanabilir elektronik sesler haline gelebilirler. Büyülü bir dünyadır bu. Ve –orgçunun görünmediği kilisedeki bir org, kuleden yankılanan bir çan gibi görünmeyen başkaca müziklerimizin de kültürümüzde usdışı bir yanı olduğu gibi– görünmeyen bir dünya olduğu için de benim için önemlidir bu.²⁸

Bhakti'de, ayırt edilebilir düzeyde karakteristik müzikal fikirlerin, metinlerdeki tanrılar ve onlarla ilgili soyut, şiirsel ifadeleri resmedercesine açık bir dille sunulduğuna sıklıkla tanık oluruz. Bu tür betimlemelerin en güzel örneklerden biri de, ilk bölümde çelloda gelen, evrenin oluşumunu başlatan ilk kıvılcımı işaret edercesine narin bir dokunuşla öne atılan doğuşkan sesidir. Bestecinin imge zenginliğine tanıklık eden bu tür ayrıntıları çalışmamızın ilerleyen sayfalarında açıklamaya çalışacağız.

5. DÖRT KANALLI BANT

5.1 Kaydedilmiş Seslerin Kaynakları, Yapısı ve Notasyonu

Quadraphonic, dört kanallı stereo ya da dört kanallı *surround*²⁹ ses çıkışı ifade eden bir tanımdır. 70'li yılların teknolojisi, makara bantlarını 50'li ve 60'lı yıllarda olduğu gibi dışarda fiziki olarak değil, cihazın üzerinde bir tekerlek mekanizmasıyla

²⁷ Edgard Varèse, *Deserts* adlı yapıtında bu geçişlilikten özellikle kaçınmayı tercih etmiştir.

²⁸ “The tape shows us the mirror of the orchestra—often we hear the same instruments, like the piano, the alto flute and the horn in the extract we heard, but their properties are changed. They can transform themselves, into one another; they can dissolve, becoming noises or definably electronic sounds. It is a magical world. And it seems to me important also that it is an unseen world, since our other unseen musics — the organ in a church where one does not see the organist, the bell that sounds from a tower — also have in our culture the aspect of the irrational.” Paul GRIFFITHS, “Three Works by Jonathan Harvey: The Electronic Mirror”, *Contemporary Music Review*, 1984, cilt 1, s. 97.

²⁹ “Kuşatmak”, “çevrelemek” anlamına gelen, ses monitörlerinin çoğunlukla 4, 6 ya da 8 kanallı olarak dairesel bir düzende konumlandırılmasını ifade eden terimdir.

döndürmekteydi. Dört kanallı bantın (*quadraphonic tape*'in) ses kaydetme ve bu sesleri dört kanallı olarak mekâna yayma olanakları eskiye göre çok daha pratik hale gelmişti böylece. Sahneyi karşımıza aldığımız klasik oturum yerine, dört adet hoparlör ön ve arka düzlemde sağ ve sola konumlandığında, etrafımızı saran bir ses çemberi içerisinde kalırız. Ses kaynaklarının böylesi farklı yönlerde konumlanması, dinleyiciyi sesin mekânsal boyutuyla yüzleştirmektedir. Bir çift stereo hoparlör geniş bir açıyla konumlandırıldığında da –bu kadar olmasa bile– oldukça etkili bir mekânsallık elde etmek mümkündür.

Harvey'nin *Bhakti*'de –*Rigveda* metnlerinin işaret ettiği metafizik perspektifi de vurgulayarak– “gerçek” ve “gerçeküstü” ikilemi inandırıcı kılmak adına çevremizi akustik çalgılardan türetilmiş seslerle (gerçeküstü yansımalarla) kuşatması oldukça işlevseldir. *Quadraphonic tape*, sahneden ana kontrol masasına (PA)³⁰ bağladığımız bilgisayar ve ses kartları aracılığıyla aslında günümüzde de kullandığımız dönemsel bir teknolojidir. Öte yandan, dört kanallı kaydın *Bhakti* özelinde sunduğu boyutun, teknik işlevinin çok ötesine geçtiği de bir gerçektir. Dört kanallı kayıttan gelen seslerin bazı çalgıların tek tek ve bazen grup olarak kaydedilip IRCAM stüdyolarında işlenerek oluşturulmuş olması, besteciyle ses teknisyeninin kolektif çalışmasının gerekliliği ve yararını da gözler önüne sermektedir. Burada –oldukça farklı bir işbirliği gibi dursa da– opera ve bale gibi türlerde besteci ve sahneye koyucu (reji) arasındaki koordinasyona benzer bir işbirliği söz konusudur.

Bhakti'nin bant partisinde yer alan sesler geniş ölçüde çalgı topluluğunda yer alan çalgıların sesleridir. Besteci bu sesleri/tınıları önceden kaydederek bilgisayar desteğiyle işlemiş, birbirleriyle karıştırmış ve dönüştürmüştür. Harvey, bant partisinin yapıtaki işlevlerini şöyle açıklar:

[Bantın] pek çok işlevi vardır: diyalog, başkalaştırma [dönüştürme], bellek, önceden duyurma, ‘eşzamanlı çeviri’ ve çalgısal ölçeğin ötesine geçerek daha evrensel bir boyuta erişme.³¹

³⁰ “Power amplifier” sözcüklerinin kısaltılmışı olan ve sahnedeki tüm ses bileşenlerini ana kolonlara dengeli bir biçimde göndererek dinleyiciye ulaştıran sisteminin adıdır.

³¹ “It has many functions: of dialogue, transformation, memory, anticipation, ‘simultaneous translation’ and of reaching beyond the instrumental scale to a more universal dimension.” Jonathan HARVEY, *Bhakti*, partisyon, açıklama sayfası, bestecinin program notu. Faber Music, Londra, 1989.

Bestecinin bant partisine yüklediği bu işlev ve görevler yapıt boyunca geniş bir imgelem, buluş yetisi ve teknik ustalıklarla sergilenir. Yapıtın 1980’lerin çağdaş müzik üretiminde ayrıcalıklı bir yerde konumlanmasının nedenlerinden biri de hiç kuşkusuz çalgı topluluğu ve bant arasında öngörülen bu çoğul, esinleyici ilişkidir.

Bhakti’nin seslendirilişinde, topluluğun şefi partisyonda *CUE*³² ifadesiyle işaret edilen yerlerde sunulan bilgiler aracılığıyla koordinasyonu sağlar, gerekli yerlerde yorumculara komutlar verir. Besteci, elektronik seslerin yer aldığı *quadraphonic tape* partisine ilişkin olarak *INSTRUMENTATION* başlığı altında şu notu düşmüştür: “Bu partisyonda kayıt partisinin notasyonu yalnızca girişlere rehberdir.”³³ Bu açıklamanın çift yönlü bir anlamı olduğu aşikârdır: 1) Bu notasyon genel bir kılavuzdur; dört kanallı kayıta işitilen bütün sesleri göstermez. 2) Bu notasyon topluluğun kayıtle birlikteliğini sağlamak ve şefe [bazı yorumculara] ipuçları sunmak üzere verilmiştir yalnızca.

Aşağıdaki örnekte, viyolonsel partisinin satırın sonundaki yeniden girişi için kayıt partisinde özet olarak sunulan bir notasyon görmekteyiz. Burada giriş işaretinin (*cue*) çello için verildiğini görüyoruz.

³² “*Cue*” İngilizcede “*sign*”, “*remind*” ya da “*indication*” gibi eşanlamlıları bulunan ve çoğunlukla “giriş”, “başlatma” ya da “devreye sokma” gibi anlamlara gelen yaygın bir komut ifadesidir. <https://www.lexico.com/en/definition/cue> Erişim tarihi: 28 Mart 2019

³³ “*The notation of the tape part in this score is only a cue guide*” Jonathan HARVEY, *Bhakti*, partiyon, *INSTRUMENTATION* [Çalgılama] sayfası. Faber Music, Londra, 1989.

Örnek 5.1.1 *Bhakti*, I. bölüm, 20-22. ölçüler

Aşağıdaki kesitte ise kayıt partisi ile çalgılar (burada flüt ve obua) arasındaki koordinasyon açık bir ritmik notasyonla gösterilmiştir; giriş işareti (*cue*) yoktur.

Örnek 5.1.2 *Bhakti*, XI. bölüm, 1-3. ölçüler

6. BHAKTI'NİN PARTİSYONU

6.1 *Bhakti*'nin Ortaya Çıkışı ve Partisyona İlişkin Ön Bilgiler

Partisyonun giriş sayfalarındaki bilgilere göre *Bhakti*, Mme Vasso Devetzi tarafından sağlanan bir fonla IRCAM tarafından sipariş edilmiş, ilk seslendirilişi 3 Aralık 1982 tarihinde IRCAM'ın Paris'teki stüdyolarında Denis Cohen yönetimindeki Ensemble Intercontemporain topluluğu tarafından yapılmıştır. Yapıtın elektroakustik bant içeriği Stanley Haynes, Denis Lorrain ve Jean-Baptiste Barrière'in yardımıyla yine IRCAM stüdyolarında hazırlanmıştır.

Aynı açıklama sayfasında yapıtın toplam icra süresi yaklaşık 50 dakika olarak belirtilmiştir. Bununla birlikte yapıtın bazı kısaltmalarla yaklaşık 37 dakikalık ikinci bir versiyonunun da seslendirilebileceği söylenmiştir. Bu seçeneğe göre VI. ve VII. bölümler bütünüyle atlanabilir, seslendirmeye VIII. bölümün ilk ölçüsü dışarıda bırakılarak 2. ölçüden devam edilir. Bu seçenekte, IX. bölümde topluluk 1.-4. ölçüleri seslendirirken, bant partisi ilk iki ölçüyü (17 no.lu girişi) atlayarak partisyonunda 3. ölçüde 18 no.lu giriş olarak gösterilen bant kaydını topluluğun 1.-4. ölçülerdeki müziğiyle eşzamanlı olarak duyuracaktır. Kısaltılmış versiyonla ilgili bu açıklamanın hemen altında, bu versiyon için hazırlanmış özel partilere böylece gereksinim duyulmayacağı, bununla birlikte bant partisinin kesilmiş versiyonunun [yayınevinden] temin edilebileceği notu düşülmüştür.

Bu denli ayrıntılı tınısal katman ve özel tekniklerin bulunduğu yapıtlarda, yorumculara ait özel seslendirme tekniklerinin giriş sayfalarında ayrıntılı olarak açıklandığına sıkça tanık oluyoruz. Kimi bestecilerse bu tür teknikleri partisyonun giriş sayfalarında uzun uzadıya açıklamak yerine, müziğin akışı içinde yeri geldiğinde açıklamayı tercih etmektedir. Jonathan Harvey'nin *Bhakti*'nin partisyonunda bu ikinci yöntemi tercih ettiğini, çalgıları aktarımlarıyla birlikte listeledikten ve vurma çalgıları ayrıntılı olarak belirttikten sonra, notasyonda kullanılan mikrotonlara ilişkin simgeleri ve sol el *pizzicato*'su simgesi ile elde edilebilen en tiz sesi gösteren işareti açıklamakla yetindiğini görüyoruz. (Bkz. Örnek 6.1.1) Partisyon Do partisyonudur.

NOTATION

- † = 1/4 tone sharp
- ## = 3/4 tone sharp
- ♭ = 1/4 tone flat
- ♭♭ = 3/4 tone flat
- ↑ = slightly sharp
- ↓ = slightly flat
- + = l.h. pizzicato
- ▲ = highest possible note

Örnek 6.1.1 *Bhakti*, partisinin 3. açıklama sayfası

6.2 *Bhakti*'nin Notasyonu ve Bazı İcra Pratikleri

Bhakti'nin partiyonunda, konvansiyonel notasyonla yazımı oldukça zahmetli olabilecek kimi ses dokularının son derece pratik bazı önermelerle notaya aktarıldığını görmekteyiz. Bunlar arasında, belirli ses kümelerinin ve ritmik hareketlerin çerçeve içerisine alınarak ve yaklaşık süreleri belirtilerek sürdürüldüğü oldukça kullanışlı bir notasyon, Lutosławski başta olmak üzere bazı Polonyalı bestecilerin başvurduğu dokusal notasyon yöntemiyle oldukça benzeşmektedir. Lutosławski'nin yapıtlarında şefin kontrolünde çalınan ve tekrar işaretleriyle çerçeve içine alınan, diğer partilerden bağımsız olarak yinelenen dokusal hareketlerin bu yapıtta da benzer bir mantıkta, "repeat independently till..." ("... 'e kadar bağımsız olarak yinele") direktifiyle notaya alındığını görüyoruz.

28

Fl. repeat independently till CUE

C. ang. $\text{♩} = 88$ *pp cresc. poco a poco to bar 36*

Cl. repeat independently till double bar *cresc. poco a poco*

B. Cl.

CUE: Tpt. entry fast

Örnek 6.2.1 *Bhakti*, I. bölüm, 28-32. ölçüler, flüt, korangle, klarnet, bas klarnet partileri

Örnek 6.2.2 Witold Lutosławski, *Mi-Parti*, s. 19, üç pikolo ve 1. obua partileri

Bhakti'nin notasyonunda, “irreg. accents (bow changes)” (düzensiz vurgulamalar [yay değişimleri]) ya da “bow touching the bridge” (yay köprüye dokunarak) türü ifadelerle yorumculara tanınan serbestliklere de rastlıyoruz. *Bhakti*'nin notasyonunda, Lutosławski ve bazı başka Polonyalı bestecilerin özgürlük içeren kesitlerde süreleri saniyelerle belirtmesine de rastlıyoruz. Aşağıdaki örnekte bant partisindeki 6”, 7” ve 14” rakamları, saniyelerle gösterilen sürelere ilişkindir. Bir sonraki örnekte “AD LIB.”³⁴ ifadesiyle icra serbestliğine kapı aralanmış, partiler arasındaki bağımsızlığa işaret edilmiştir. Saniyelerle gösterim, Örnek 6.2.4’te, sus işaretlerinin üzerindeki 1” rakamlarıyla karşımıza çıkıyor.

Örnek 6.2.3 *Bhakti*, I. bölüm, 22. ölçünün bir bölümü

³⁴ “İsteğe bağlı” anlamına gelen, genellikle 50’ler sonrası partiyonlarında görülen, yorumcuya belli oranda icra serbestliği tanıyan “*ad libitum*” teriminin kısaltılmışıdır.



Örnek 6.2.4 Witold Lutosławski, *Livre pour orchestre*, s. 39, arp ve piyano partileri

Yarı-raslamsal kesitlerin heterofonik karakterli dokuları *Bhakti*'nin IV. bölümünde oldukça etkindir. Aşağıdaki alıntı, bestecinin bu tür dokuları nasıl pratik yöntemlerle elde ettiğine güzel bir örnek oluşturmaktadır. Burada yaylı çalgılar 5/4'lük ölçüler içinde eşritimli (homoritmik) jestler sunarken, topluluğun geri kalanı yaylılardan bağımsız olarak devinmekte, üstelik kendi motiflerini yaylıların vuruşuna göre biraz daha hızlı ya da yavaş seslendirmektedir. Bu kesitte raslamsal dokuya eklemlenen bütün partiler, tekrar işaretleri arasında seslendirdikleri motifleri 2. kez sunduklarında biraz daha hızlı bir tempo içinde ilerleyecektir. Bestecinin sayfanın altında yerleştirdiği, raslamsal partilerin değişken hızlarını vurgulayan notlar³⁵ bu kesitin karakteri açısından belirleyicidir.

³⁵ “* *independently, very slightly slower or faster than the beat*” [bağımsız olarak, vuruştan çok az yavaş ya da hızlı] ve “† *repeat once at slightly faster tempo*” [biraz hızlı bir tempoda bir kez yinele].

5

Pic. rit. trill

Ob. rit. trill

E♭Cl. rit. trill

B. Cl. rit. trill

Hn.

Trp.

Tbn.

Perc. Crotales

Hp.

Pft. p una corda sempre

1.

VI. 2.

3.

Vla.

Vcl.

* independently, very slightly slower or faster than the beat

† repeat once at slightly faster tempo

Örnek 6.2.5 *Bhakti*, IV. bölüm, 5. ölçü [yaylılarda 5-7. ölçüler]

Bu tür kompleks dokuların Brian Ferneyhough'nun müziğinde yorumcuları ne düzeyde güçlüklerle yüzleştirdiği aşağıdaki örnekte görülebilir.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. It features eight staves, each representing a different instrument or section: Violin I (Vln), Piccolo (Picc), Double Bass (Db), Horn (Hn), Trumpet (Tpt), Clarinet (Cl), Trombone (Tbn), and Cello/Bassoon (Ca/Bsn). The music is written in 7/8 time, as indicated by the time signature at the beginning of each staff. The score includes various dynamic markings such as fortissimo (ff), mezzo-piano (mp), piano (p), forte (f), and pianissimo (pp), along with crescendo and decrescendo markings. There are also performance instructions like "poco a poco vibr." and "sempre". The notation includes complex rhythmic patterns, often involving triplets and sixteenth notes. The page number "43" is visible in the top left corner.

Örnek 6.2.6 Brian Ferneyhough, *Terrain*, s. 43

Harvey’de vuruşların içeriklerini düzensiz kılan ritmik *crescendo/decrescendo* grafikleri de Ferneyhough’nun iç bölünmelerindeki ritmik çözümlmeleri gerektirmez. Yorumcunun ifadeye odaklanmasına daha fazla imkân sağlar ve son derece açık ve kullanışlıdır.

Örnek 6.2.7 *Bhakti*, VI. bölüm,
6. ölçü, çello partisi

Örnek 6.2.8 *Bhakti*, IV. bölüm,
3. ölçü, klarnet partisi



6.2.9 *Bhakti*, IV. bölüm, 3. ölçü, bas klarnet partisi

Öte yandan, yapıtın birçok bölümünde yukardaki örneklerde görülen esnek ritmik yapılar yerine, aşağıdaki örneklerdeki gibi kesin olarak belirlenmiş iç bölünmelerin tercih edildiğini gözlemliyoruz.



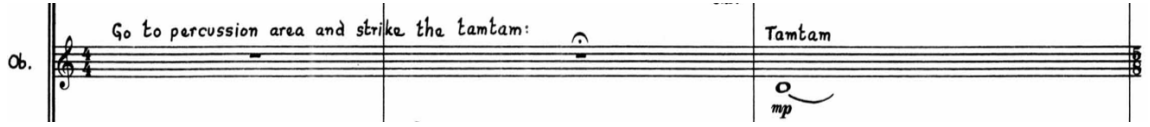
Örnek 6.2.10 *Bhakti*, IV. bölüm,
14. ölçü, flüt partisi



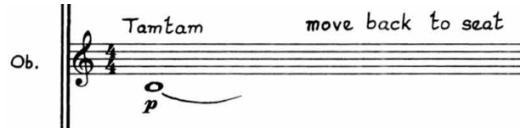
Örnek 6.2.11 *Bhakti*, IV. bölüm,
15. ölçü, klarnet partisi

Kesinlik ifade eden ritmik yapılarla esnek ritmik yapılar / ritmik ilişkiler arasında sürekli gidip gelen bu mekanizma, yapıtın gerçek ve gerçeküstü iki dünya arasındaki ikileminin ritimler evrenindeki yansıması olarak düşünülebilir –ki bu tür ikilikleri yapıtın hemen tüm katmanlarında görebiliyoruz.

Son bölümde ise, 1980’ler başında bestelenen bir eserde muhtemelen çok az rastlanabilecek bir durum göze çarpmakta: Herhangi bir yorumcunun, bir başka çalgı grubuna destek olmak üzere farklı bir çalgıyı (bu tür yardımlaşmalarda daha çok gözlemlendiği üzere bir vurma çalgıyı) geçici bir süreyle seslendirmesi. *Bhakti*’nin son bölümünün ilk ölçülerinde (3., 5, ve 7. ölçülerin ilk vuruşlarında) obuacı, bulunduğu alandan vurmalarının bulunduğu alana giderek tamtama *mp* ve *p* gürlüklerde üç kez vurduktan sonra yeniden kendi sehпасına dönmekte. Bu ölçülerde vurma çalgı yorumcusu vibrafon çalmakta ve ilk iki ölçüde flüt, klarnet, korno, piyano, arp ve yaylılar kendi partileriyle ilgilenmekte olduğu için, Harvey bu görevi (nispeten küçük bir çalgı taşımakta olan) obuacıya vermeyi uygun görmüş olmalıdır.



Örnek 6.2.12 *Bhakti*, XII. bölüm, 1-3. ölçüler, obua partisi



Örnek 6.2.13 *Bhakti*, XII. bölüm, 7. ölçü, obua partisi

Harvey'in obuacıya yüklediği bu görev, hiç kuşkusuz, toplulukta tek vurmali çalgıcının yer alması durumunda yerine getirilecektir. Besteci, çalgı/yorumcu listesinde vurmali yorumcularının sayısını "1 ya da 2 çalgıcı" olarak belirtmiştir. Bu beklenmedik görevlendirmenin, teatral bir tercihten çok, vurmali grubunda tek yorumcunun görev üstlendiği durumlar için öngörülen bir çözümden kaynaklandığını düşünebiliriz.

7. BHAKTI'NİN MÜZİKAL ANALİZİ

Bölümleri tek tek incelemeye başlamadan önce, kişisel analizlerimizi çerçeveleyen başlangıç ve final metinlerinden söz etmek istiyoruz. *Bhakti*'nin IRCAM'daki ilk seslendirilişine eşlik eden program notlarında, her bir bölümün yapısını kısaca özetleyen metinlere yer verilmiştir. Bu metinler, Lorraine Vaillancourt'un yönetimindeki Nouvel Ensemble Moderne'nin 27-29 Kasım 1994 tarihlerinde IRCAM'da³⁶ kaydettiği, miksajı 12-16 Haziran 1995 tarihlerinde yine bu kurumda yapılarak 1996 yılında yayınlanan kayda³⁷ CD kitapçığında da yer almıştır. Yapıtın hem ilk seslendirilişinin program kitapçığında hem de bestecinin gözetiminde yapılan bu kayda CD kitapçığında yer alan bu metinlerin Türkçe çevirilerini biz de bölümleri

³⁶ Centre Georges Pompidou, Paris, Espace de Projection

³⁷ Montaigne – MO 782086 (Auvidis/Montaigne etiketiyle yayınlanmıştır.)

tek tek ele alırken en başta (Fransızcalarını³⁸ ise dipnotlarla) vereceğiz. Ayrıca, bestecinin partisyonda her bölümün sonunda İngilizce çevirileriyle yer verdiği *rigveda*’ların bölümlerin içeriğini ve karakterini anlamlandırmadaki rolü yadsınamaz. Bu nedenle biz de –tıpkı bestecinin partisyonda yaptığı gibi– aşağıdaki analitik metinlerin sonunda bu *rigveda*’ları sunacağız.

7.1 I. Bölüm

Bölümün tüm karakteristiğinin oluştuğu zeminin “tek bir ses üzerinden” çeşitleme biçimindeki bir genişleme olduğunu görüyoruz. Scelsi’nin uzun ve yoğun seslerini hatırlatan ve tek bir baskın sesin açılışı ile başlayan bu yolculuk, Sol sesinin üst doğuşkanlarının yavaş yavaş duyurulmasıyla oluşan zengin bir içeriğe sahiptir ve tüm çevreyi bu genişleme belirler. Çalgısal olan akustik alan, sırasıyla üst doğuşkanlara doğru genişler, daha sonra bant ve çalgı sesleri iç içe geçerek bölümü sonlandırır.³⁹

Yapıtın atmosferi, tınısal ortam ve ses seçimlerinin yanı sıra *Rigveda* metinleriyle kurulan ilişki bağlamında da akustik ve elektronik olarak bazen ayrışıp bazen iç içe geçen iki dünya arasındaki etkileşim, tüm bölümlerde kendini gösteren başat bir unsurdur. Yapıt özelindeki bu durumu öncelikle not edelim.

Scelsi’nin *Quattro Pezzi per Orchestra*, Ligeti’nin 2. Yaylı Dörtlü,⁴⁰ *Lontano* gibi yapıtlarının başlangıçlarını anımsatan, tek bir sestten yavaş yavaş açılan uzun soluklu pedal sesleriyle kurgulanan giriş fikri, *Bhakti*’nin I. bölümünde orta bölgedeki Sol sesi üzerinde sergilenmeye başlar. Önce çellonun, bu sesi tınlatan kısa bir doğuşkan atağını işitiriz. 2. ölçüden itibaren uzayan Sol pedalı, ilk ölçüdeki bu hafif darbenin ardından platoya dönüşen bir wav grafiğinin görselini andırır. 4. ölçüden itibaren duyulan bant

³⁸ CD kitapçığının Fransızca program notlarını Eric de Visscher kaleme almıştır.

³⁹ “*Véritable ouverture sous forme de variation «sur une seule note», à savoir le sol à partir duquel se construit toute l’harmonie de l’œuvre. Ce voyage à l’intérieur d’un son, rappelant Scelsi, en fait découvrir toutes les richesses; il en explore également le voisinage, et donc tous les battements qui en découlent. Ce n’est qu’à la fin du mouvement que l’espace acoustique s’ouvre et que d’autres intervalles apparaissent. Les sons de la bande et ceux des instruments sont étroitement mêlés.*” Eric de VISSCHER, “*Jonathan Harvey – Bhakti*”, CD kitapçığı makalesi, s. 9. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996. (Bu metinlerin çevirileri bize aittir. Çeviriler İngilizce üzerinden yapılmıştır.)

⁴⁰ II. bölümün başlangıcı.

Perc. Tamtam approximate pitch obtained by scraping tamtam with thin metal pointed object ppp < p

Hp.

Pfte. plucked (nasal sound) p

1. VI. 2. con sord. sul pont., senza vib. nat. pp

3. VIa. o < ppp nat. pp

Vcl. molto senza vib. sul pont., pp

Tape CUE 8va 20''

Örnek 7.1.2 *Bhakti*, I. bölüm, 6-11. ölçüler

Tek bir ses merkezinin yavaş yavaş açılmasıyla karakterize olan müzikal sürecin, Ligeti'nin bir dönem sıkça peşine düştüğü bir yapısal tasarım olduğunu bu noktada hatırlayabiliriz. Harvey'in farkı, bunu Ligeti'nin 60'lı ve 70'li yıllardaki üretiminin başat niteliğini oluşturan "mikropolifoni"⁴⁴ kavramsal çerçevesinde değil, bu yapıta özgü meditatif karakter çevresinde gerçekleştirmiş olmasıdır. Bu ise *Bhakti*'deki müzikal atmosferin özgünlüğüne ilk adımda işaret eden önemli bir özelliktir. Yapıtın henüz en başında bu kadar net ayırtılabildiğimiz, aynı zamanda birbirini mükemmel biçimde destekleyerek iç içe geçen sanal dünya ile gerçeklik arasındaki bu iki ses dünyası, Harvey'in üzerinde durmak istediği ve kanımca yapıtı özgün kılan çok önemli bir ana unsurdur. Daha da ilginç olanı, ilk 11 ölçüde sadece metal malzemelerden ses üreten çalgıların (Winchester çanından türetilen bant partisinin sesleri, *sul ponticello*

⁴⁴ Ligeti'nin kendi tanımladığı, bir müzik yapıtında yatay düzlemde dar aralıklar içinde sergilenen yoğun figüratif hareketler bütünü ifade eden çokseslendirme tekniğinin adıdır. David COPE, *Techniques of the Contemporary Composer*, Schirmer Books, New York, 1997, s. 101.

yaylılar, piyano ve tamtam) kullanılmış olmasıdır. Bu tınılar arasındaki iletişimin ne kadar zengin olduğunu fark ettiğimizde, Harvey'nin, ses gerecini adeta bir heykeltraş gibi işlediğini idrak ederiz. Scelsi'nin müziğinde akustik yollarla elde edilen bu tür bir yoğunlaşmaya elektroakustik ortamda tanık olmak Harvey'nin özgü yönünüdür. Öte yandan, bu sonucun elde edilmesinde IRCAM'ın sunduğu imkânların da önemli bir rolü olduğuna kuşku yoktur.

11. ölçünün sonuna kadar durağan bir yapıda ilerleyen Sol sesi, 12. ölçüden itibaren yaylılardaki doğuşkanlarla birlikte ritmik bir hareket alanı oluşturmaya başlar ve bu kırırdanma düzensiz doğuşkan tremololarına varır. Bu hareket, titreşen bir tür pedal karakterindeki Sol sesine, bir merminin namlu içerisindeki yive girerek dönmesine benzetilebilecek fiziki bir özellik yükler. 17. ölçüden itibaren ise yaylıların metalik bir etkiyle yankılanan *sul ponticello* tınısını surdinli karakterleriyle devralan bakır üflemeliler ve 9. ölçüde piyanoda parmakla çekilen Sol teli ile flütün 15. ölçüdeki *key click* (tuş sesi) efekti arasındaki etkileşimlere dikkat çekmek gerekir. Burada özellikle vurgulanması gereken, *tape* ve çalgılar arasında kurgulanmış olan tınısal dönüşüm işleminin çalgı grupları arasında da öngörülmüş olmasıdır.

Şimdi 21. ölçüden itibaren bambaşka bir boyut kazanan 2. kesitte, özellikle *tape* partisinde bir özellik göze çarpar: 22. ölçünün başlarında, Harvey'in Winchester çanlarındaki Sol sesinin spektral analizinden yola çıkarak elde ettiği üst doğuşkanların bir içeriğine rastlarız.⁴⁵ Öte yandan, çanın spektral içeriğindeki doğuşkanlar bir piyano telinden elde edilen üst doğuşkanlar kadar net değildir; bazı bölgelerde çok yakın frekanslarda birbirleriyle çarpışan uyumsuz sesler bulunmaktadır.

⁴⁵ 22. ölçünün ilk adımında rastladığımız “*harmonic series*” ibaresi bu içeriğe işaret etmektedir.

Örnek 7.1.3 *Bhakti*, I. bölüm, 20-21. ölçülerle 22. ölçünün ilk bölümü

Harvey belki de bu olgudan yola çıkarak, 21. ölçünün başında 23.125 Hz Sol ve 25.957 Hz La bemol seslerini çarpıştırarak bu etkiyi müziğe yansıtmayı amaçlamıştır. Bu çarpışmanın daha sonra ikili aralıktan genişleyerek devam eden bir gelişim olduğunu anlıyoruz: 392 Hz Sol, 415.30 Hz La bemol ve bu iki ses arasındaki çeyrek tonu içeren genişleme, *tape* partisinde filtre edilmiş ses ve çellodaki çeyrek ton triline kendini göstermekte.

Örnek 7.1.4 *Bhakti*, I. bölüm, 22. ölçünün devamı (sayfa 5, 1. sistem)

Bu kesitin ardından, çellodan elde edilen seslerle üretilmiş olduğu belirtilen *tape* partisi, bu tril hareketini devralarak yaklaşık 25 saniyelik bir gelişim sunar ve bir *diminuendo*'nun ardından, 23. ölçüden itibaren sözü yine akustik çalgılara bırakır. Eklenen yeni sesler, *rigveda*'yı simgeleyen bir 12-ses dizisine kadar genişleyecek olan hamleyi başlatır. Uzun seslerden tremolo ve trillere dönüşen hareket sıralaması, 28. ölçüden itibaren yavaş yavaş flüt ve koranglede başlayan dokusal kesite evrilir. 60'lar sonrasının Lutosławski yapıtlarında sıkça rastladığımız, onunla özdeşleşmiş olan, tekrar işaretleri içerisinde sunulan yinelemeli motifler, yapıtın tamamında kullanılan pratik bir notasyon tercihi olarak karşımıza çıkar.

Bu aşamada, Harvey'in yapıtın tümünde kendini gösteren bu 12-ses dizisini incelemekte yarar var. Dizinin, bölümün bütünü içerisinde üçlü, dörtlü, ikili ses çekirdekleri halinde art arda eklenerek oluştuğunu görüyoruz: Bölümün başlangıcından 33. ölçüye kadar Sol - La bemol - Re (bant, tahta üflemeliler, vurmaları, arp ve yaylılar), 36. ölçünün başında Si - Do diyez - Mi (piyano ve trompet), aynı ölçünün hemen devamında Do - Fa - Fa diyez - La (*glockenspiel* ve piyano) ve 36-37. ölçülerde La diyez - Re diyez (piyano ve bant). (Bkz. Örnek 7.1.6)



Örnek 7.1.5 *Bhakti*, ana 12-ses dizisi⁴⁶

Yapıtın başından bu yana kulağımızda hâkimiyet kuran, Sol ve La bemol perdeleri çevresindeki çeyrek perdelerle “kirlenilmiş” Sol pedalı, *Rigveda*'nın felsefi boyutunu simgeleyen meditatif bir görselle önümüze konmuştu. Bu aşamadan sonra bölümün 12 sese doğru gelişimi ve Webern etkisindeki bir dizisel anlayışın bir anda ön plana çıkması, soyut ve somut olan iki dünya arasındaki karşıtlığı ustaca bir araya getiren bir meydan okuma niteliğindedir. Yapıtı geçmiş örneklerinden ayıran en önemli özelliklerden birinin bu olduğunu söylemek yanlış olmaz.

⁴⁶ İkinci 12-ses kuşağının (Milton Babbitt'in ve 20'ler, 30'larda dünyaya gelmiş olan 12-ses bestecileri ve kuramcılarının) tercih ettiği yöntemi kullanarak, bu çalışmada dizi seslerini 0'dan başlayarak numaralandıracağız.

28

Fl. *repeat independently till CUE* CUE:
Tpt. entry *fast*

C. ang. $\text{♩} = 88$
pp cresc. poco a poco to bar 36

Cl. *repeat independently till double bar*
cresc. poco a poco - - - - -

B. Cl.

Hn. *slow gliss. + repeat independently till double bar*
ppp

Tpt. *senza sord. pp*

Tbn. *one breath; slow gliss. repeat independently till double bar*
(con sord.) ppp

Perc.

Hp. *trem. (not measured)*
pppp

Pfte.

1. *repeat independently till double bar*

2. *repeat independently till double bar*

3. *repeat independently till double bar*

Vla. *ppp*

Vcl. *ppp*

33

Fl. *tr* *overblow (harmonics)* *gliss.* repeat, varying order of segments till double bar.

C. ang. *rapid* *gliss.* repeat independently, varying order of segments till double bar. *mp*

Cl. *mp*

B. Cl.

Hr.

Tpt. *flz.* *tr rapid* *ff* *f* *full breath*

Tbn.

Perc. *cresc.* *mf*

Hp. *cresc.* *mf*

Glock. *take hard Glock. stick in R.H.* *ff* *15^{va}*

Pfte. *tr* *mf* *ff* *f* *L.H.* *ff*

Ped.

1. *pp cresc.* *mf*

2. *pp cresc.* *mf*

3.

Vla. *pp cresc.* *mf*

Vcl. *pp cresc.* *mf*

(36) short raise bell and move in a semicircle finish together

Tpt. *mf* *fp* *fff*

Glock. *fff* *fff*

Pfte. *mf* L.H. / R.H. *fff*

③ echo

Tape

37 con sord. CUE

Tpt. *mf* *mp*

Pfte. *mf* *mp*

Tape Tpts. *mf* *mp* *fff*

9" 16"

(37) 1" slightly irregular etc. continue till tape G has faded

Pfte. *p* *f* *pp*

Tape *accel.* *f* *pp*

senza ped. una corda

23"

(There was neither non-existence nor existence then; there was neither the realm of space nor the sky which is beyond. What stirred? Where? In whose protection? Was there water, bottomlessly deep?
 . . . That one breathed, windless, by its own impulse . . .
 . . . Desire came upon that one in the beginning; that was the first seed of mind.) 10.129

Örnek 7.1.6 *Bhakti*, I. bölüm, 28-39. ölçüler

Rigveda 10.129

O zamanlar ne yokluk ne de varlık vardı; ötede ne boşluk âlemi ne de gökyüzü vardı. Harekete geçiren neydi? Nerede? Kimin korumasında? Su mu vardı, sınırsız derinlikte? / Tek soluklu, rüzgârsız, kendi dürtüsünden ibaret. / Başlangıçta arzu açığa çıktı; aklın ilk tohumuydu o.⁴⁷

Başlangıçta ne yokluk ne de varlık vardı. Ne bir hava ne de bir gök vardı ötede. O neyi kapsadı? Nerede, kimin korumasında? O anlaşılmaz derin şey su muydu? / Rüzgârsız kendi gücüyle soludu o. / Başlangıçta istek ortaya çıktı; aklın ilk tohumu odur.⁴⁸

7.2 II. Bölüm

Topluluk, bant partisinin solo giriş karakterini arka arkaya akorsal *staccato*'larla güçlendirir: ritmik yapı tınısal olarak mekanik ve yinelenmelidir, fakat sürekli farklı aksanlarla değişken ve dönüşen bir yapıya sahiptir. Bu görev, giderek düzensizliği arttıran klarnet ve piyano tarafından devralınır. Diğer çalgılar hemen müdahale ederek bu söylemi bozar ve sona doğru tüm ses elemanları bu yapıya eklenerek büyük ses blokları meydana getirirler.⁴⁹

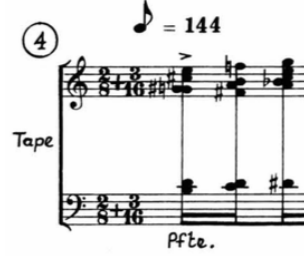
İlk bölüme göre çok daha ritmik ve dinamik bir karakter taşıyan bu bölüm, ileri düzeyde değişken ölçü yapılarına sahiptir. Ses malzemesi piyano, trompet ve klarnet tınılarıyla yapılandırılmış olan bant solosuyla başlayan bölüm, Winchester çanının spektral analizinden elde edilen seslere dayanarak, ilk bölümde olduğu gibi Sol'e ait üst doğuşkanların 25. ölçünün sonuna kadar tiz seslere doğru genişleyerek açıldığı bir

⁴⁷ “There was neither non-existence nor existence then; there was neither the realm of space nor the sky which is beyond. What stirred? Where? In whose protection? Was there water, bottomlessly deep? ...That one breathed, windless, by its own impulse... ..Desire came upon that one in the beginning; that was the first seed of mind.” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partiyon, s. 8. Çeviri: Özkan Manav.

⁴⁸ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 948-949, No. 1, 2, 4. Korhan Kaya'nın çevirilerinin *Bhakti*'nin partiyonundaki İngilizce metinlere yer yer oldukça uzak düşmesinin ana nedeninin, bu çevirilerin Sanskritçe metinlerle karşılaştırılarak yapılmış olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Çevirilerdeki anlam farklılıkları nedeniyle bu çalışmada iki farklı çeviriye bir arada sunmayı tercih ettik. Korhan Kaya'nın çevirilerinin dipnot bilgilerinde sayfa numaralarını izleyen numaralar beyit no.larıdır.

⁴⁹ “La bande intervient solo sous forme d’une rapide succession d’accords ou sons staccato: la forme rythmique est mécanique et répétitive, mais en constante transformation. Cette pulsation est reprise par la clarinette et le piano, qui y introduisent de plus en plus d’irrégularités. Dès que les autres instruments interviennent, le discours se déconstruit et les instruments forment, dans cet espace déchiré, des blocs sonores.” Eric de VISSCHER, “Jonathan Harvey – **Bhakti**”, CD kitapçığı makalesi, s. 9. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

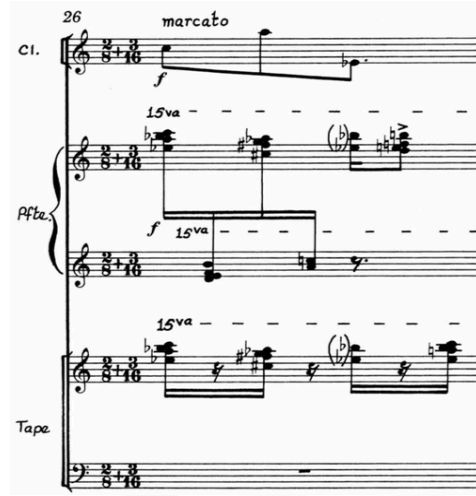
plan sergiler. İlk bölümdeki ekonomik kullanımın aksine, burada 12-ses dizisinin dağılımını ilk üç *sextachordal*⁵⁰ akorun içeriğinde hemen görürüz.



Örnek 7.2.1 *Bhakti*, II. bölüm, 1. ölçüde ilk üç akor

Ancak, bütün bu tespitler bir yana, bölümün başlangıcında duysal olarak vurgulanması gereken ana nitelik, dört kanallı bant partisinin kulağımızda yarattığı mekânsallıktır. Bu melez akorların döngüsellliği ve ritmik yapının karakteri, Messiaen'ın *Quatuor pour la Fin du Temps* adlı yapıtının mekânsal boyut kazanmış bir güncellemesi gibidir. *Tape*'in bir an çok yakınımızdan duyulması ile aniden uzaklaşması arasında gidip gelen, hareketin etrafımızda dolaştığını net bir biçimde duyuran bu realizasyon, bu müziğin başka bir boyutta da değerlendirilmesinin ne kadar önemli olduğunun bir göstergesidir. Çalgı topluluğunu oluşturan müzisyenler sabit olarak oturmakta, dört kanallı banttan gelen sesler gezgin bir karakterle topluluğun etrafında dolaşmaktadır. 26. ölçüde bant partisinin sunduğu ritmik dokuya eklemlenen piyano ve klarnet, mekânsallığı ikincil bir karakter olarak kulağımızda sabitler.

⁵⁰ Altı sestten oluşan akorları ifade eden terimdir.



Örnek 7.2.2 *Bhakti*, II. bölüm, 26. ölçü

Bazen tam olarak üst üste bazen de farklı alt bölünmelerde çarpışan Messiaen etkisindeki bu akorlar, kendi içlerinde belirgin dizilişlere sahip gibi görünseler de kesitin devamında, tınısal olarak iç içe geçerek deforme olmuş ses çamurlarını andıran bir yapıya evrilmekte.



Örnek 7.2.3 *Bhakti*, II. bölüm, 29-33. ölçüler

Klarnette ise, bu izlenimin aksine, katı olmayan bir dizisel anlayış içerisinde parçalı yapıda birbirlerine eklenerek gelişen, 37 ve 38. ölçülerde 12 sesi tamamlayan, geniş



Örnek 7.2.5 *Bhakti*, II. bölüm, 12 seston 15 sese genişleyen mikrotonal yapı

Bunlara ek olarak, Harvey'in dizisel tekniklerin ötesine geçen mikrotonal önermelerinden de söz etmek gerekir. Özellikle klarnette kullanılan mikrotonları iki grupta toplayabiliriz. 42. ölçüde gördüğümüz, dudağı kasarak uygulanan *lip glissando* tekniği bunların ilkidir.



Örnek 7.2.6 *Bhakti*, II. bölüm, 42. ölçü, klarnet partisi

Mikrotonal perdelerle ilgili ikinci teknik ise 36. ölçüde örneği görülen, üflemlerli çalgıların yeni imkânlarına odaklanan kitaplarda monofonik teknikler arasında sınıflandırılan pozisyon önerileridir.



Örnek 7.2.7 *Bhakti*, II. bölüm, 36. ölçü, klarnet partisi

Burada ilginç bir ayrıntı vardır: 36. ölçüde yer alan iki farklı çeyrek tonun parmak pozisyonları belirtilmiş olmasına rağmen, 51. ölçüde tiz Re sesinin iki farklı pozisyonundan alınması istenmiş ancak pozisyonlar verilmemiştir. Bestecinin sergilediği yaklaşım farkının, ilk örnekte standart 12 kromatik ses dışındaki perdelerin (mikrotonal perdelerin) kullanılmış olmasından kaynaklandığı aşîkârdır.



Örnek 7.2.8 *Bhakti*, II. bölüm, 49-52. ölçüler, klarnet partisi

II. bölümün 2. kesiti, 38. ölçüde klarnetin ritmik *decrecendo*'suyla başlar. Bu kesiti ilginç kılan özellik, çalgısal ve dinamik konseptin değişimidir. Tahta bloklar ve büyük tomtoma cevap vererek kesite daha dinamik bir hava getiren *tape* partisi, aynı çalgılardan üretildiği için perküsyonun tınısal bir aynasını oluşturur ve oldukça esprili kullanılmıştır.

Örnek 7.2.9 *Bhakti*, II. bölüm, 37-39. ölçüler

57. ölçüye kadar süren bu kesitin bir diğer özelliği ise, klarnetin 45. ölçüden itibaren tiz Re sesi üzerine yerleşen uzun bir kadansla, ritmik dokuda egemen olan dağınık yapıya karşıtlık oluşturması (Örnek 7.2.10) ve dağınık yapının 58. ölçüye doğru yavaş yavaş yok olarak çalgısal akor bloklarının oluşmaya başlamasıdır (Örnek 7.2.11).

49

Cl.

ppp

alternative fingerings

f sub.

Perc.

(15va)

(8va)

Tape

ppp

f sub.

Örnek 7.2.10 *Bhakti*, II. bölüm, 49-54. ölçüler

55 $\text{♩} = 132$

Fl.

C. ang.

Cl. *alternative fingerings* *fast* *within*

B. Cl.

Hn.

Tpt. *balance with woodwind* *senza sord.*

Tbn. *senza sord.*

Perc. *(15va)*

Pfct. *(8va)*

1. VI.

2. VI.

Vla.

Vcl.

Tape *f* *etc., double tape with different timbres*

Tbn. Hn. Tpt. Tbn. Ob.

Örnek 7.2.11 *Bhakti*, II. bölüm, 55-59. ölçüler

58. ölçüde başlayan 3. kesitte, uzun bir aradan sonra tüm çalgı grupları ve bant partisi aynı hizaya girerek eşritimli devinmeye başlar. Bir kadans karakteri sergileyen 3. kesitin bant partisinde trombon, korno, trompet ve obua seslerinin art arda gelen dokunuşlarıyla tınısal konsept, akustik çalgıların çiftlenmesiyle hacim kazanır. Besteci, bu durumu “*double tape with different timbres*” (“farklı tınılarla bantı katla”) notuyla pratik biçimde tarif eder.



Örnek 7.2.12 *Bhakti*, II. bölüm, 58-59. ölçüler, bant

3. kesite kadar onaltılık değerlerin egemen olduğu yoğun yazı, bu kesitle beraber sekizlik ve noktalı sekizlik değerlerle genişlemeye başlar. 68. ölçüden itibaren, bölümün başında sergilenen tizlere doğru yürüyen gam fikriyle yeniden buluşuruz. 71. ölçüde pikolo flüt, krotaller, arp, piyano ve bant partisinde beliren çıkıcı gamlar, geri kalan çalgıların salkımsı akor bloklarının üzerinde ilerler.



Örnek 7.2.13 *Bhakti*, II. bölüm, 71. ölçü, pikolo flüt



Örnek 7.2.14 *Bhakti*, II. bölüm, 71. ölçü, vurmaları (krotaller), arp ve piyano

75. ölçüden itibaren onaltılık akışta kesintiler açığa çıkar. Bölümün son üç ölçüsünde orkestral eksiltme tekniği göze çarpar. Ritmik dinamizmi sağlayan onaltılık nota değerlerinin kesintiye uğramasıyla açığa çıkan boşlukların arasına yerleştirilen akor kümeleri, tuvaldeki fırça darbeleri gibidir.

(Like impetuous winds, the drinks have lifted me up. Have I not drunk Soma?) 10.119

Örnek 7.2.15 *Bhakti*, II. bölümün sonu, 75-77. ölçüler

Rigveda 10.119

İçtiklerim, şiddetli rüzgârlar gibi beni göğe yükseltti. Başımda Soma'nın sarhoşluğu mu var?⁵¹

İçtiğim içkiler beni şiddetli rüzgârlar gibi havaya kaldırdı. Soma'dan sarhoş değil miyim?⁵²

7.3 III. Bölüm

Tümüyle çalgısal olan bu bölüm, iki üflemeli çalgı, iki yaylı çalgı ve arptan oluşan beşlinin ana akordan kaynaklanan bir ezgisel temayı açılımıyla huzurlu biçimde başlar. Ezgi, bu kez ilk temelinden başlayarak giderek daha geniş aralıklara doğru genişler. Bu ezgi ve içerdği örtük müzikal jestler (süreklilik ve telaşlı atlamaların dönüşümü), bütün bölümün biçimlenişine kaynaklık eder: Telaş arttığında, bölüm yeniden geniş aralıklara sekmeden önce, [müzik] hemen trillerden oluşan dingin bir duruşa aktarılır.⁵³

III. bölüm, ilk bölümde Sol pedalı üzerinde gelişimini sürdüren meditatif karakterin sıkıştırılmış bir varyantı gibi başlar. Sergilediği atmosfer ve gelişim çizgisi yönünden Toru Takemitsu'nun *Rain Spell* ya da *Stanza I* gibi oda müziği yapıtlarında göze çarpan dizisel yapıya ve fotoğrafik atmosfere öykünür gibidir.

⁵¹ “Like impetuous wind, the drinks have lifted me up. Have I not drunk Soma?” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partiyon, s. 18. Çeviri: Mehmet Ali Uzunselvi.

⁵² **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 940, No. 2.

⁵³ “Ce mouvement, entièrement instrumental, commence de manière paisible par un quintette constitué de deux vents, deux cordes et une harpe déployant à l’unisson le thème mélodique issu de l’accord de base: celle-ci, partant du sol initial, atteint des intervalles de plus en plus étendus. Cette mélodie, et les gestes musicaux implicites qu’elle contient (alternance entre continuité et sauts agités), donnent lieu à toute la forme de cette section: si l’agitation croît, elle est aussitôt relayée par une période calme formée de trilles, avant que le mouvement ne rebondisse à nouveau vers des intervalles plus grands.” Eric de VISSCHER, “Jonathan Harvey – Bhakti”, CD kitapçığı makalesi, s. 9-10. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

Örnek 7.3.1 Toru Takemitsu, *Stanza I*, sayfa 11, 2. sistem

Örnek 7.3.2 Toru Takemitsu, *Rain Spell*, 3. sayfadan bir kesit

Ses malzemesi ve motif karakteristiği açısından Webern'in op. 6 Altı Orkestra Parçası adlı yapıtındaki dizisel yapıya gönderme yapan (Örnek 7.3.3), anlık sahne geçişleriyle neredeyse Debussy'nin müziğine işaret eden, çoklu bir kimliğe sahiptir.

6 1 7 rit. 8 a tempo 9 10 rit.

Fl. pp ppp

Ob. pp ppp

Cl. p ppp

Cl. b. p ppp

Cor. III pp ppp

Tr-be. con sord. pp

Tr-ni I pp ppp

II pp ppp

III pp ppp

Tuba pp ppp

Arpa p ppp

P-tti p ppp

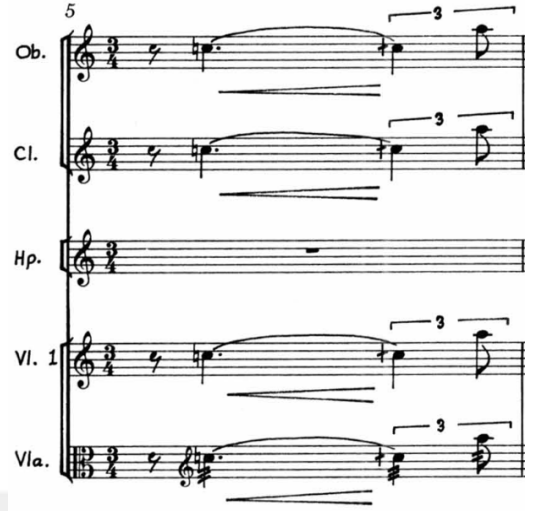
Cassa pp

Örnek 7.3.3 Anton Webern, Altı Orkestra Parçası, V. bölüm, 6-10. ölçüler

Bu bölümü bir önceki bölümle ilişkilendirebileceğimiz bazı ipuçları da vardır. II. bölümün sonunda ritmik senkronizasyonun sağlandığı blok yapıyla birlikte *Rigveda*'yı simgeleyen 12-ses dizisinin tamamlanması, bu bölümün başlangıç karakterini belirler niteliktedir. Bölümün açılışında sunulan ezgi, bazı ses çeyrek perde değiş tokuşlarına başvurarak mikrotonal bir dizisel anlayışı tercih ettiğini açıkça belli eder. 2. ölçüdeki çeyrek perde tiz Sol ile 5. ölçüdeki çeyrek perde tiz Do'nun tampere Sol – La bemol ve Do – Do diyezle mikrotonal değişimleri bu durumun açık bir göstergesidir.



Örnek 7.3.4 *Bhakti*, III. bölüm, 2. ölçü
[obua, klarnet, arp, keman, viyola]



Örnek 7.3.5 *Bhakti*, III. bölüm, 5. ölçü
[obua, klarnet, arp, keman, viyola]

İlk dört ölçüde tiz Sol, Sol, La bemol, Re, Si, Do diyez, Mi sesleriyle 7 perdesi sunulan mikrotanal dizi, 5. ve 6. ölçülerde Do, tiz Do, La, Mi bemol, Si bemol perdeleriyle 12 sese tamamlanır.



Örnek 7.3.6 *Bhakti*, III. bölüm, 1-4. ölçüler

Örnek 7.3.7 *Bhakti*, III. bölüm, 5-6. ölçüler

İlk aşamada çok dikkat çekmese de, bölümün ses çizgileri, büyük ve küçük planda çıkıcı bir yönelim sergiler. Rejistirel olarak aşağıdan yukarıya tırmanarak yapılandırılmış bir gelişim rotası bu bölümde net bir biçimde göze çarpar. III. bölümü ilk bölümle ilişkilendirmemize neden olan bir diğer özellik de uzun sesler, tril ve tremolo gibi gereçlerin bölümün motiflerinin oluşumunda taşıdığı ağırlıktır. Genellikle yaylı ve üflemeli çalgılarda karşımıza çıkan uzun sesler, ilk bölümdeki *tape* partisinin görevini devralmış görünmektedir.

24. ölçüde yeni bir gelişim hamlesi başlatan ikinci kesit, başlangıçta ilk kesitin bir varyantı izlenimi bırakır. Bununla birlikte, 46. ölçüdeki ani atağa kadar bağlayıcı bir gelişimsel yapı ortaya koymaktan çok, gelişim sürecini geciktiren, uzatılmış bir tekrar niteliğindedir. Bu kesitin, kendisini izleyen atakla karşıtlık oluşturan yapısal bir işlevi olabilir.

Örnek 7.3.8 *Bhakti*, III. bölüm, 24-25. ölçüler

46. ölçüde başlayan üçüncü kesitte, agresif karakterli arpejimsi figüratif hareketlerin yön ve ses aralıkları bakımından dar serimde başlayıp, *arpeggiando* hareketleriyle genişledikten sonra yeniden daralarak sönümlenen dalgalı bir yapı sergilediği göze çarpar. Seslerin genellikle 8 ila sonradan tamamlanan en fazla 11 perde arasında olduğu ve serbest bir sıralamayla kullanıldığı görülür.

Örnek 7.3.9 *Bhakti*, III. bölüm, 46. ölçü, tahta üflemeliler

Tiz Sol perdesiyle başlayıp 12 ses tamamlanan simetrik dizinin, bu kesitte bölümün başlangıcında olduğu gibi mikrotonlarla genişletilmemiş olmasının ana nedeninin, bu hızlarda mikrotonal pozisyonların özellikle üflemelilerde yol açacağı güçlüklerden kaynaklandığı düşünülebilir. Tahta üflemelilerdeki çeyrek perdelerin daha çok uzayan seslerle ve çalgıcıya pozisyon geçişi süresi tanıyan avantajlı bölgelerde kullanılması bunun bir göstergesidir.

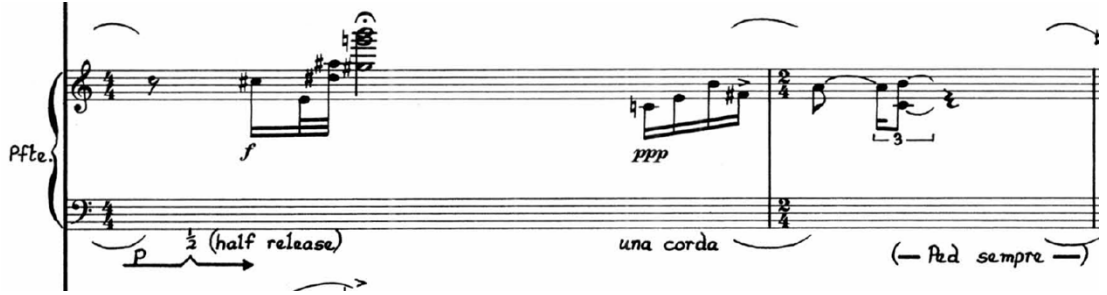
Arpeggiando fikrinden türetildiği çok belli olan motifleri kesitin devamında da görürüz.

Example 7.3.10 is a musical score for five staves. The staves are labeled 1, VI. 2, 3, Vla., and Vcl. The music is written in 4/4 time. The first staff (1) starts with a forte (f) dynamic and features a series of eighth notes with slurs and accents. The second staff (VI. 2) also starts with a forte (f) dynamic and has similar notation. The third staff (3) starts with a fortissimo (ff) dynamic and has a pizzicato (pizz.) marking. The fourth staff (Vla.) starts with a forte (f) dynamic and has a sul pont. marking. The fifth staff (Vcl.) starts with a forte (f) dynamic and has a sul pont. marking. The music is characterized by arpeggiated patterns and slurs.

Örnek 7.3.10 *Bhakti*, III. bölüm, 48. ölçü, yaylılar

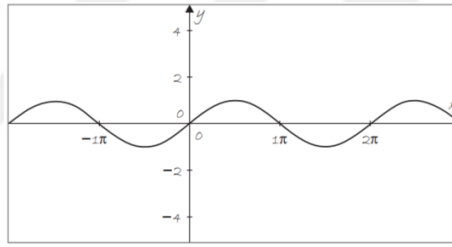
Example 7.3.11 is a musical score for three staves: Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The music is written in 4/4 time. The Horn staff starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and features a series of eighth notes with slurs and accents. The Trumpet staff starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and has a forte (f) dynamic marking. The Trombone staff starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and has a forte (f) dynamic marking. The music is characterized by arpeggiated patterns and slurs.

Örnek 7.3.11 *Bhakti*, III. bölüm, 52. ölçü ve 53. ölçünün ilk vuruşu, bakır üflemeliler



Örnek 7.3.12 *Bhakti*, III. bölüm, 60-61. ölçüler, piyano

Bu hareketler, sesin fiziksel/biçimsel görselleriyle çokça zaman geçirmiş bir besteci için sinüs dalgasını sembolize eden bir anlam bile taşıyabilir.



Örnek 7.3.13 Sinüs dalgası grafiği



Örnek 7.3.14 *Bhakti*, III. bölüm, 46. ölçü, flüt ve obua

64. ölçüde geniş bir rejistrel kayma ve *decrescendo* ile başlayan final kesiti, adeta görsel bir sahnenin geriye sarılmasını sese uyarlayarak bölümü sonlandırır.

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pft.), Violin 1 (Vl. 1), Violin 2 (Vl. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score starts at measure 63 and ends at measure 66. It features a wide register shift and a decrescendo leading to a final section. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *ppp*, as well as performance instructions like *senza sord.*, *gliss.*, *bottom i.v.*, *rasping tone*, and *sul pont.*.

Örnek 7.3.15 *Bhakti*, III. bölüm, 63-66. ölçüler

71. ölçüden itibaren, uzayan seslerle Sol bemol – pes Sol bemol – Fa perdeleri üzerinden adım adım aşağıya kayarak sönümlenen anlatı, 64. ölçüde başlayan final hamlesini tamamlayan bir kodetta niteliği sergilemesinin yanı sıra, bölümün giriş karakterini de anımsatır.

71

Cl. *ppp*

B.Cl. *dim.*

Hn. *con sord.*

Tbn. *con sord.*

Perc. *damp* *Tam-tam* *Vibraphone* *mp*

Hp. *mf* *i.v.*

Pfte. *p* *una corda* *i.v.*

Vla. *nat.* *pp* *mf* *dim.* *gliss.*

Vcl. *nat.* *pp* *mf* *dim.* *gliss.*

(She of the waters flashed lightning like a falling lightning-bolt and brought me the pleasures of love. From the water was born a noble, manly son. . .
I, the lover of Urvaśi, long to draw her to me, though she fills the air and measures the middle realm of space.) 10.95

Örnek 7.3.16 *Bhakti*, III. bölüm, 71-74. ölçüler

Rigveda 10.95

Suların kızı, çakan bir şimşek gibi sulara bir anda parladı ve bana aşkın zevklerini sundu. Suyun içinden soylu, yiğit bir erkek çocuk doğdu... Ben, Urvaşi'nin sevgilisi, havayı doldurmasına ve kâinatın merkezinin ölçüsü olmasına rağmen onu bana çekmeyi arzuluyorum.⁵⁴

Gökten düşen yıldırım gibi parlayan o kadın bana sulardan çok güzel hediyeler getirdi. Sudan genç ve kuvvetli bir evlat doğdu. / Havayı ve tüm yönleri dolduran Urvaşi'yi onun sevgilisi olan kendimle birleştirmek için çabalıyorum.⁵⁵

7.4 IV. Bölüm

Bütüncül formu ve işlenmiş seslerle doğrudan seslerin mahir karışımıyla birinci bölüme yakın duran bu bölüm, armonik olarak çok daha zengindir: Tek bir ses odaklanmanın çok ötesinde, yoğun ses kümelerinin sürekli kaynaşmasını sunar. Çalgıların seslendirdiği bütün sesleri eşzamanlı olarak alan bant, armoniyi zamana yayar.⁵⁶

Bu bölümü, 12-ses dizisi içerisinde seçilen ses kümeleriyle inşa edilen polifigüratif⁵⁷ hareketlerin yavaş yavaş yüzeye çıkarak tremolo karakterlerine evrildiği ve bant partisinin çalgılarla sunulan ses yığınlarını eşzamanlı olarak yoğunlaştırıp başka bir boyuta taşıdığı, sıcak bir lav kütesinin fokurdayan kabarcıklarını çağrıştıran bir karakterle özetleyebiliriz.

Tahta üflemeliler, marimba, piyano, viyola ve viyoloncelin tremolo kütesiyle başlayan ilk kesit, polifigüratif hareketlerin iç içe geçtiği bir yapıya doğru yavaş yavaş evrilir.

⁵⁴ “*She of the waters flashed lightning like a falling lightning-bolt and brought me the pleasures of love. From the water was born a noble, manly son . . . I, the lover of Urvaşi, long to draw her to me, though she fills the air and measures the middle realm of space.*” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partiyon, s. 33. Çeviri: Özkan Manav.

⁵⁵ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 914, No. 10, 17.

⁵⁶ “*Proche du premier mouvement par sa forme déliée et son habile mélange entre sons traités et sons directs, ce mouvement est harmoniquement beaucoup plus riche: loin de se concentrer sur une seule note, il présente des ensembles de sons compacts en perpétuelle fusion. La bande, qui reprend simultanément tous les sons joués par les instruments, prolonge l'harmonie.*” Eric de VISSCHER, “**Jonathan Harvey – Bhakti**”, CD kitapçığı makalesi, s. 10. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

⁵⁷ “Çok” anlamına gelen *poli* ile en küçük görsel ya da müzikal hareket grubunu ifade eden *figurative* sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen ve birbirinden farklı yapılardaki figürlerin aynı anda kullanılması durumunu tanımlayan bir kavramdır.

34

IV

$\text{♩} = 66$
rit. trill

Fl. *tr* *ppp*

Ob. *tr* *ppp*

Cl. *tr* *ppp*

B. Cl. *tr* *ppp*

Hn.

Trpt.

Tbn.

Perc. Marimba; soft sticks *tr* *ppp*

Hp.

Pf. *ppp*
p una corda

1

Vi. 2

3

Vla. *tr* *ppp*

Vcl. *tr* *ppp*

rit. trill

rit. trill

rit. trill

rit. trill

rit. trem.

* independently, but in roughly the same tempo

3

Fl. (diaphragm) *tr* *p*

Ob. *tr* *nervous* *tr*

Cl. *tr* *swaying* *ppp*

B. Cl. *tr* *p*

Hn. (con sord.) *p*

Trp.

Tbn.

Perc. *mechanical* *p* *Lge. temp. blk.* *Med. wd. blk.* *Marimba* *Gong* *ppp*

Hp.

Pf. *pp nonchalant* *very little pedal*

1

Vla. *tr* *jetté* *sul pont. nat.*

Vcl. *tr* *3* *sul pont. nat.*

Örnek 7.4.1 *Bhakti*, IV. bölüm, 1-2. ölçüler ve 3. ölçünün başlangıcı

Rigveda'yı simgeleyen temel 12 ses, burada her çalgıda farklı sıralamalarla ve farklı zamanlarda yatay olarak tamamlanarak çoklu bir karışım oluşturur.

Örnek 7.4.2 *Bhakti*, IV. bölüm, 3. ölçü (devam)

Dikey olarak baktığımızda ise, başlangıçtaki tremolo bloğunun içerisinde, çellodan flüte kadar (2. ölçüde bas klarnette sonradan eklenen Re diyezle birlikte) dizinin her bir sesini görüyoruz. Bu kütlenin içerisinde asılı kalarak pürüzsüz bir pedal gibi uzayan korno, şefin komutuyla birlikte (Örnek 7.4.3) yavaşça sönümlenerek yerini bant partisine ve kütleyi genişletiren ikinci boyuta bırakır. Burada, soyut ve somut iki dünyanın iç içe geçişine tanık oluruz.

38

Fl. (3) *ppp*

Ob. (tr) *ppp*

Cl. *ppp*

B. Cl. *ppp* R F#

Hn. Conductor
fade out

Tpt.

Perc. *ppp* tr

Hp.

Pfta. *ppp* Ped

Vl. 1

Vl. 2

Vla. *ppp* sul pont.

Vcl. *ppp*

6
Tape
trills
ppp

Örnek 7.4.3 *Bhakti*, IV. bölüm, 3. ölçü (devam)

Başlangıç kesiti, ilk ve en büyük doruk noktasını 5.-7. ölçülerde yapar.

* independently, very slightly slower or faster than the beat
† repeat once at slightly faster tempo

Örnek 7.4.4 Bhakti, IV. bölüm, 5-7. ölçüler

12. ölçüde *tape*'in manyetik *crescendo*'su, ilkinden daha düşük ikinci bir doruk noktası oluşturduktan sonra çalgı kütlesinin içinde sönümlenir ve 15. ölçüde eriyerek yok olur.

When all players have stopped moving, and have settled on their final note, play this bar. 6"

6"

to Flute

to B^b Clarinet

1.v.

1.v.

1.v.

1

VI. 2

3

Vla.

Vcl.

Tape

trills

etc.

Örnek 7.4.5 *Bhakti*, IV. bölüm, 10-12. ölçüler

Bu bütüne başka bir açıdan baktığımızda, iki doruk noktasının çalgılar ve bant partisi arasındaki değiş tokuşunu ve kütleli sönümlenmelerini yoğunluk ve nüans

bakımından büyük bir *wavy decrescendo*⁵⁸ hareketi olarak tanımlayabiliriz. Harvey için bu da sinüs dalgasının fotoğrafik imgesinin bir yansıması olabilir. 23. ölçüden itibaren yine çalgısal bir polifigüratif atakla başlayan 2. kesitte çalgısal doku, 25. ölçüde bantın triller yaparak yukarıya doğru blok halinde çeyrek perdelerle kayan salkımsı akor *glissando*'su ile değiş tokuş yapar. Bant partisi sonraki iki ölçüde çalgısal katmanın içine karışarak ilk büyük hamlesini sönümlendirir.

Örnek 7.4.6 Bhakti, IV. bölüm, 23-25. ölçüler

⁵⁸ Daha çok 20. ve 21. yüzyıl müziklerinde görülen, yüksek bir gürlükten azalarak düşme eyleminin dalgalı olarak (küçük ölçekli yükseliş ve alçalışlarla) yapıldığı bir *decrescendo* türüdür.

30. ölçüde yeni bir *cluster*⁵⁹ akor, yine triller yaparak ikinci hamlesini başlatır. İlkinde göre daha yoğun olan bu blok hareket ilk kesitte söz ettiğimiz yapısal ilişkiyi bize bu kez tam tersinden sunar: ilk doruk noktası güçlü, ikincisi daha da güçlü ve yoğundur.

Örnek 7.4.7 *Bhakti*, IV. bölüm, 29-32. ölçüler

⁵⁹ Herhangi bir akor türünü çağrıştırmayacak kadar çok sesin üst üste yığılmasıyla kurgulanmış akordur.

Bölüm, bu son hamlenin içinden çıkan ve ilk fikre gönderme yapan kütesel trillerle sönümlenerek sonlanır. Yaylılarda son iki ölçüde beliren tremololu *glissando*, 25. ölçüde bant partisinde gelen çeyrek perde içerikli salkımsı akor *glissando*'sunun farklı bir renkteki tezahürü niteliğindedir.

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Ob. (Oboe):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Cl. (Clarinet):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Hn. (Horn):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Tpt. (Trumpet):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Perc. (Vibraphone):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Hp. (Piano):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- 1. (Violin I):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- VI. 2. (Violin II):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- 3. (Viola):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Vla. (Violoncello):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Vcl. (Violoncello):** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.
- Tape:** Measures 33-35, starting with a trill (tr.) and a glissando (gl.) in measure 35.

The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- Dynamic markings:** *mp*, *ppp*, *ffp*, *sf*, *ff*, *p dim.*, *sfz.*
- Performance instructions:** *sul pont.*, *nat. tr.*, *tr.*, *gl.*, *table*.

36

Fl. (tr) *ff* *p*

Ob. (tr) *p dim.*

Cl. (tr)

B. Cl. (tr)

Hn. (tr) *p dim.*

Tpt. (tr)

Rec. (tr) *p dim.*

Hp. *dim.*

Vl. 1 (tr) *sul pont.* *ff* *p dim.* *slow gliss.* *tasto*

Vl. 2 (tr) *slow gliss.* *tasto*

3 (tr) *slow gliss.* *tasto*

Vla. (tr) *dim.* *slow gliss.* *tasto*

Vcl. (tr) *p dim.* *slow gliss.* *tasto*

Tape

(Purusha stretches the warp and draws the weft; Purusha has spread it out upon this dome of the sky. These are the pegs, that are fastened in place; the gods made the melodies into the shuttles for weaving.) 10.130

Örnek 7.4.8 *Bhakti*, IV. bölüm, 33-38. ölçüler

Rigveda 10.130

Puruşa çözgüyü uzatır ve atkıyı çeker. Puruşa onu gökyüzünün kubbesine yayar. Bunlar mekânda bağlanan vidalardır. Tanrılar ezgileri dokuma için mekiğin içine yaptılar.⁶⁰

İnsan onu uzatır, insan onu çözer; onu gökkubbeye kadar örür. Bu çiviler ibadet koltuğuna bağlanır; Sāma ilahilerini mekik gibi dokurlar.⁶¹

7.5 V. Bölüm

III. bölümden kaynaklanan başlangıç ezgisi yeniden döner; çalgılar armonik kontrpuan oluştururken ezgi bu kez banttadır. Ardından ileri düzeyde vurgulu bir çalgısal pasaj gelir ve bölüm tutkulu patlamalarıyla, anlık dinlenmeleriyle, virtüöz pasajlarıyla ve elektronik ile doğal sesleri arasındaki derin örgüsüyle bir dalga gibi evrilir.⁶²

Rigveda'yı simgeleyen, 12 sestten oluşan diziden serpilerek ve III. bölümde çalgılarla sunulan temanın bant partisinde kendini göstermesiyle (Örnek 7.5.1) başlayan bölümün en önemli özelliği, banttın yankılanan modellenmiş orkestra renkleriyle çalgılar arasındaki sanal ve gerçek iki ses dünyasının iç içe geçme halidir. Banttaki modellemenin orkestra renklerini içermesi nedeniyle bir önceki bölüme oranla daha akustik tınlayan bu bölüm, metrik olarak değişken ölçülü yapılar üzerine inşa edilmiş, zaman zaman Messiaen (Örnek 7.5.2) ve Dutilleux'nün (Örnek 7.5.3) müziklerinde sıkça karşılaştığımız *polychordal* (çok akorlu) blokları anımsatan, 20. yüzyıl Fransız müziğinin kimliğine temas eden kesitlere (Örnek 7.5.4) sahiptir.

⁶⁰ “*Purusha stretches the warp and draws the weft; Purusha has spread it out upon this dome of the sky. These are the pegs, that are fastened in place; the gods made the melodies into the shuttles for weaving.*” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partiyon, s. 50. Çeviri: Özkan Manav.

⁶¹ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 949, No. 2.

⁶² “*La mélodie initiale, issue du mouvement III, revient, cette fois dans la bande, tandis que les instruments forment un contrepoint harmonique. Suit un passage instrumental extrêmement martelé, tandis que le mouvement évolue comme une vague, avec ses emportements fougues, ses courts moments de répit, ses passages virtuoses et ses imbrications profondes entre sons électroniques et naturels.*” Eric de VISSCHER, “**Jonathan Harvey – Bhakti**”, CD kitapçığı makalesi, s. 10. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

V

51

$\text{♩} = 66$

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pfta.

1.

VI. 2.

3.

Vla.

Vcl.

Tape

Mad. cym. soft sticks

Marimba

Gong

con sord. (harmon)

nat.

ppp

p

mf

f

tre corde

sul pont.

10

Örnek 7.5.1 *Bhakti*, V. bölüm, 1-4. ölçüler

17 25

Pic. Fl.
 2 Fl.
 2 Hib.
 C. angl.
 2 Clar. Sib.
 Cl. basse Sib.
 2 Bass.
 4 Cors Fa
 Pic. Trp. Ré
 2 Trp. Ut
 Corneil Sib.
 2 Trbn.
 W. bl. Marac.
 Caisse cl. Cymb. ch.
 Cloches
 Célésta
 Timbres
 Vibr.
 Piano
 Oude
 1^{re} v. y. Div.
 2^e v. y. Div.
 Altos Div.
 Violles
 C.B.

W. bl.
 Marac.
 W. bl.
 (son tourment)
 Div. (arco) martelé
 Div. (pizz.)
 f sec

Örnek 7.5.2 Oliver Messianen, *Turangalîla Senfonisi*,
17. prova rakamına geçiş

32 (♩ = ♩)

Cors

Trp.

Ymb. susp. aiguë

Harpe

6 Violons

1. div. *sempre ff*

2. div. *sempre ff*

3. div. *sempre ff*

4. div. *sempre ff*

5. div. *sempre ff*

6. div. *sempre ff*

3 Violoncelles

1. 2. 3. div. *ff* (*ff*) *mf* *pp*

4. 5. div. *ff* (*ff*) *mf* *pp*

H. 32608

Örnek 7.5.3 Henri Dutilleux, *Timbres, Escape, Mouvement*,
I. bölüm, 32. prova rakamına geçiş

16

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pftz.

1.

2.

3.

Vla.

Vcl.

pizz.

arco

secco

ff

pp

ppp

Örnek 7.5.4 Bhakti, V. bölüm, 16-19. ölçüler

Bölümün açılışında “Rigveda” 12-ses dizisinin sesleri bantta, sanki I. bölümün sıkıştırılmış bir gölge görüntüsü gibi gelir. 12 kromatik sesi tamamlayan iki perde (Fa

ve Sol bemol) ise çello ve trombonda uzatılan seslerle sunulur. Harvey ilk ölçüdeki çeyrek perde tiz Sol ve 4. ölçüdeki çeyrek perde tiz Do'yu “Rigveda” 12-ses dizisine ait sesler olarak almıştır. Böylece banttaki hat, 12 sestten oluşan diziyi mikrotonal iki perde ile tamamlar. Bestecinin gerçek ve gerçeküstü dünyaları, bant ve çalgılar arasındaki ilişkinin yanı sıra, bu dünyaları temsil eden iki farklı 12-ses vizyonu ile ifade etmiş olması da mümkündür.

Örnek 7.5.5 *Bhakti*, V. bölüm, 1-4. ölçüler

Bantın 8. ölçüde sözü topluluğa bırakmasının ardından, 11-19. ölçülerde arasında, II. bölümün ses katlamalarıyla güçlendirilmiş devingen blok-motiflerini andıran motiflerle kurgulanmış bir pasajla karşılaşırız.

16

Fl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Ob. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Cl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

B. Cl. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Perc. *ff*

Hp. *secco* *ff*

Pftz.

1. *pizz.* *ff* *arco*

Vi. 2. *pizz.* *ff* *arco*

3. *pizz.* *ff* *arco*

Vla. *pizz.* *ff* *arco*

Vcl. *pizz.* *ff* *arco*

Örnek 7.5.6 *Bhakti*, V. bölüm, 16-19. ölçüler

64

Fl.

C. ang.

Cl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pf.

1.

VI. 2.

3.

Vla.

Vcl.

Tape

ff

f

mf

Med. wd. blk.

Small susp. cym.

Small woodblock

Med. tontom

High tontom

pizz.

arco

sul D

Örnek 7.5.7 *Bhakti*, II. bölümden benzer bir kesit, 64-67. ölçüler

20. ölçüde bantın yeniden anlatıya katılmasıyla birlikte, Lutosławski'nin tekrarlı döngülerle kurguladığı dokularını çağrıştıran bir bağlantı pasajı belirir. Harvey'in serpiştirdiği motiflerde (kısmen aşağıdaki Lutosławski örneğinde de görüldüğü üzere) arpej karakteri öne çıkmaktadır.

♩ = 130

20

Fl. *sf* *ppp* *flz.* *ppp*

Ob. *sf* *ppp* *ppp*

Cl. *sf* *ppp* *flz.* *ppp*

B. Cl. *sf* *ppp*

Hn. *sf* *ppp*

Tpt. *sf*

Tbn. *sf*

Arc. *sf* *Vibraphone* *ppp* *a little pedal*

Hp. *sf* *pp* *ppp*

Perc.

Vl. 1 *ppp* *sul pont.* *nat.* *pizz.* *arco* *nat.*

Vl. 2 *ppp* *pizz.* *p*

Vla. *ppp* *sul pont.* *pizz.* *arco* *nat.*

Vcl. *sf* *pp*

Tape (11) *w.w. + Strings* *Hp.* *CUE* *etc.*

* All grace note groups should be separated by brief rests: play the boxes as soon as the grace note material is finished.

Örnek 7.5.8 *Bhakti*, V. bölüm, 20-21. ölçüler

13

fl 1

fl 2

ob 1

ob 2

cl 1

cl 2

cl b

cr 1

cr 3

mp

p

mf

f

poco f

rit.

Örnek 7.5.9 Witold Lutosławski, *Mi-parti*, 56-59. ölçüler, üflemeli çalgılar

24. ölçüden itibaren yeniden beliren blok devinimler, bantın hatlarından ayrıışan bir katman oluşturur. Üç keman ve tahta üflemelilerin güçlendirilmiş ünison hattı ile bantın ikiz karakterli dalgali hatları 24-27. ölçülerde birbirlerini dokuyarak ilerlerken, 29-30. ölçülerde (bağlantı köprüsünün hemen öncesinde) ritmik olarak buluşurlar.

The musical score is written for measures 24 to 30. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 24-27 have a melodic line with accents and slurs. Measures 28-30 have a more rhythmic, dotted pattern. Dynamics: *mf*, *ff*.
- Ob. (Oboe):** Similar to Flute, with a melodic line in measures 24-27 and a rhythmic pattern in 28-30. Dynamics: *mp*, *ff*.
- Cl. (Clarinet):** Similar to Flute and Oboe. Dynamics: *mp*, *ff*.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Rests throughout the measures.
- Hn. (Horn):** Rests throughout the measures.
- Trpt. (Trumpet):** Rests throughout the measures.
- Tbn. (Trombone):** Rests throughout the measures.
- Perc. (Percussion):** Rests throughout the measures.
- Hp. (Harp):** Rests throughout the measures.
- Pf. (Piano):** Measures 24-27 have a melodic line with accents and slurs. Measures 28-30 have a more rhythmic, dotted pattern. Dynamics: *ff*.
- Violins (VI. 1, 2, 3):** Measures 24-27 have a melodic line with accents and slurs. Measures 28-30 have a more rhythmic, dotted pattern. Dynamics: *mf*, *ff*. There are also markings for *nat.* (natural) and *mf*.
- Viola (Via.):** Measures 24-27 have a melodic line with accents and slurs. Measures 28-30 have a more rhythmic, dotted pattern. Dynamics: *mf*.
- Cello (Vcl.):** Rests throughout the measures.
- Tape:** Measures 24-27 have a melodic line with accents and slurs. Measures 28-30 have a more rhythmic, dotted pattern. Dynamics: *ff*.

poco accel. Poco più mosso ed accel.

29

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Marimba

Rc.

Hp.

Pf.

cluster

6im.

1.

VI. 2.

3.

Vla.

Vcl.

Tape

poco accel.

Örnek 7.5.10 *Bhakti*, V. bölüm, 24-31. ölçüler

Kemanlar ve tahta üflemelilerin sunduğu bu tekil hattın tınısal olarak değinmemiz gereken önemli bir özelliği vardır: Tahta üflemeliler, kemanlar gibi blok hareket etmez, hattı birbirlerinden devralırlar ve bulundukları ses bölgesinde mikro ölçekli tınısal dönüşümler / renk değişimleri ve yoğunlaşma farkları meydana getirirler. Bu durum, banttaki renk geçişlerine çalgısal düzlemde bir yanıt olarak görülebilir.

Örnek 7.5.11 *Bhakti*, V. bölüm, 24-28. ölçüler, flüt, obua, klarnet

30. ölçüde bu hareketin içinden doğan marimba, piyano ve flütle başlayıp 37-38. ölçülerde flüt, piyano ve arpta sabitlenen, çok keskin figüratif karakteriyle öne çıkan kesit, bağlantı köprüsü niteliğindedir.

Örnek 7.5.12 *Bhakti*, V. bölüm, 29-31. ölçüler, flüt, obua, klarnet

Marimba

fl

Hp.

Pfte.

cluster

(ff)

(sim.)

Örnek 7.5.13 *Bhakti*, V. bölüm, 29-31. ölçüler, marimba ve piyano

Flüt ve piyanonun tiz bölgede biriken ses yığınlarıyla giderek yükselen, hırçınlaşan ve *accelerando* ile desteklenen yoğunlaşmanın ardından, 38. ölçüde bantın girişiyle birlikte bölümün 2. kesiti başlar.

37

Fl.

Hp.

Pfte.

senza misura

8va

continue accel. independently

glawieh gliss.

8va

presto possibile

vary the pitch a little

(12)

Tape

f

pp

♩ = 66

Örnek 7.5.14 *Bhakti*, V. bölüm, 37-38. ölçüler

2. kesit, ilki kısa ama hırçın karakterli bir gelişim hissi yaratan, ikincisi daha uzun, hacimli ve agresif, sonuncusu ise keskin darbelerin ardına sarkan uzun seslerle sönümlenen üç aşamalı bir büyük gelişim üzerinde kurgulanmıştır. Bu üç hamlenin

Örnek 7.5.15 *Bhakti*, V. bölüm, 39-43. ölçüler

44. ölçüde bantın sert girişiyle başlayan ikinci hamle, çalgı grupları arasında paylaştırılan arpejli figürler, gam ve blok akor malzemelerinin devinimleriyle kurgulanmış polifigüratif hamlelerle ilerleyerek 53-54. ölçülerde bir *climax*⁶⁴ meydana getirdikten sonra 59. ölçüde puandorg üzerinde asılı kalarak sonlanır.

⁶⁴ “Tepe noktası”, “doruk” anlamına gelen ve müzikal yapıda büyük bir köşe oluşturan an’dır.

44

Fl. *lip* $\leq f$ pp ff

Ob. *lip* $\leq f$ pp ff sfz pp ff p 3

Cl. *lip* $\leq f$ pp ff p 3

B.Cl. *lip* $\leq f$ pp ff p 3

Hn. 3 sfz pp mf p

Tp. *senza sord.* sfz pp mf p 3

Tbn. *senza sord.* sfz pp mf p 3

Marimba

Perc. f f mp 3

Hp. ff

Pf. ff mp ff mf 3

1. f sfz pp fff *sul pont. senza vib.*

VI. 2. f sfz fff *sul pont.*

3. f sfz fff *sul pont.*

Vla. f sfz fff *sul pont.*

Vcl. f sfz fff *sul pont.*

13 sfz f $cresc.$ 3

47

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

B.Cl. *ff*

Hr. *ff* *p* *ff*

Tpt. *ff* *p* *ff*

Tbn. *ff* *p* *ff*

Vibraphone hard sticks *ff*

Hp.

Pfte. *f* *ff*

1. *nat.* *ff* *sul pont.*

Vi. 2 *nat.* *ff* *sul pont.*

3 *nat.* *ff* *sul pont.*

Vla. *nat.* *ff* *sul pont.*

Vcl.

Tape *w.w.* *Strings* *w.w.* *Brass* *8va* *Pfte.*

50

Ob.

Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pf.

1.

VI. 2.

3.

Vla.

Vcl.

Brass

Tape

Vibra.

Brass

The musical score for page 89, measures 50-52, is written for a large orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pf.), Violin 1 (1.), Violin 2 (VI. 2.), Violin 3 (3.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Brass, and Tape. Measures 50-52 show a complex orchestral passage. The woodwinds and brass play a melodic line with triplets and slurs, marked with dynamics such as *sf p*, *ff*, and *mp*. The piano part features a prominent triplet figure in the right hand, marked *ff*, and a bass line with a triplet and a *sf* marking. The harp and strings are mostly silent in these measures. The tape part includes a long, sustained note in the right hand and a triplet figure in the left hand, marked *sf*. The brass section has a short, sustained note in the right hand and a triplet figure in the left hand, marked *sf*.

53

Fl. *tr.* *ff* *pp* *ff sub.* *sf* *to Piccolo*

Ob. *tr.* *ff* *mp* *f* *ff* *sf*

Cl. *tr.* *mf* *mp* *f* *ff* *sf*

B. Cl. *ff* *sf*

Hn. *3* *p*

Trpt. *3* *p*

Tbn. *3*

Perc. *Tam tam* *mf* *nat.* *mp* *f*

Hp. *f* *mp* *f*

Pfta. *ff* *mf* *8va*

1. *nat.* *f* *3* *mf* *3* *sul pont.* *3*

VI. 2. *nat.* *tr.* *mf* *3* *f* *3* *sul pont.* *3*

3. *nat.* *mp* *pp* *3*

Vla. *nat.* *mf* *3* *f* *3*

Vcl. *nat.* *tr.* *mf* *p* *pp* *3*

Tape *tr.* *mf* *p* *pp* *3* *sf p*

Pfta. *ff* *8va* *sf* *tam tam*

56

Picc.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Hn.

Trpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pfbc.

Vla.

Vcl.

Tape

con sord.

Crotales

chords

Vibra.

chords

8va

Pfbc., Crot., Hp.

Örnek 7.5.16 *Bhakti*, V. bölüm, 44-59. ölçüler

60. ölçüde banttan yankılanan krotaller ağırlıklı sert bir akor gamıyla başlayan üçüncü ve son hamle ise piyano, arp ve vurmaları figüratif jestlerinin ardından 63, 64 ve 67. ölçülerde tril ve hafifçe kayan uzun sesler üzerinde asılı kalan üç parçalı bir kadans kimliğine sahiptir. (Asılı kalma anları puandorglarla belirginleştirilmiştir.)

The musical score is written for measures 60 through 63. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, measures 60-63.
- Ob.**: Oboe, measures 60-63.
- Cl.**: Clarinet, measures 60-63.
- B.Cl.**: Bass Clarinet, measures 60-63.
- Perc.**: Percussion, measures 60-63. Includes *Tam tam*, *Crotale sticks*, and *Crotales*.
- Hp.**: Harp, measures 60-63.
- Pfte.**: Piano, measures 60-63.
- 1.**: Violin 1, measures 60-63.
- VI. 2.**: Violin 2, measures 60-63.
- 3.**: Violin 3, measures 60-63.
- Vla.**: Viola, measures 60-63.
- Vcl.**: Violoncello, measures 60-63.
- Tape**: Tape, measures 60-63. Includes *chords* and *Brass*.

Key performance instructions and markings include:

- hold until well after Tape has finished**: Written above the Clarinet part in measure 63.
- tr**: Trill, marked above the Clarinet part in measure 63.
- pp**: *pianissimo*, marked below the Clarinet part in measure 63.
- mf**: *mezzo-forte*, marked below the Piano part in measure 61.
- ff**: *fortissimo*, marked below the Harp part in measure 61.
- pp dim.**: *pianissimo diminuendo*, marked below the Violin 1, Violin 2, Violin 3, Viola, and Violoncello parts in measures 61-63.
- bottom notes cluster**: Written below the Violoncello part in measure 61.
- nat.**: *natural*, marked above the Violin 1 and Violin 2 parts in measure 61.
- supra**: *supra*, marked above the Violin 1 part in measure 61.
- 3**: Triplet, marked above the Violin 1, Violin 2, Violin 3, and Harp parts in measures 61 and 62.
- S**: *Sforzando*, marked above the Violin 1, Violin 2, Violin 3, Viola, and Violoncello parts in measures 61 and 62.

64

13" approx.

6" approx.

Picc.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hn.

Tpt.

Med. cym. hard sticks
scrape round rim.

Vibraphone; Crotales

Perc.

Tam-tam

Crotales

Hp.

ff

l.v.

Pfbs.

ff

mf

P

1

pp

vib. - - -

gliss.

mf

p

VI. 2

pp

mf

p

3

pp

mf

p

Vla.

pp

with Cello

Vcl.

pp

with Viola

* , = c. $\frac{1}{2}$ "

66

15" approx.

attacca

Picc.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hn.

Trpt.

Vibraphone
soft sticks
ppp

Hp.
ppp

Pf.
p
una corda

1
gliss.
dim.

VI.2
gliss.
dim.

3
gliss.
dim.

Vla.

Vcl.
gliss.
dim.

attacca

Örnek 7.5.17 *Bhakti*, V. bölüm, 60-67. ölçüler

Bu bölümü tüm bu söylediklerimizden ayrı olarak ayrıcalıklı kılan özellik, bant ve vurmali partilerinde sanki iki dünya arasında yansıma görevi üstlenmişcesine işitilen

krotaller sesidir. Bestecinin büyük olasılıkla Winchester Katedrali'nin çanlarından kaydettiği seslerden türettiği bu tını ve onun kurduğu ilişkiler, yapıt özelinde, form, ses seçimleri, tını mekanizmaları ve orkestrasyon gibi unsurların ötesine geçen bir özgünlük olarak hissettirir kendini.

VI. bölüme *attacca* ile bağlanan V. bölümün sonunda bir *Rigveda* metni yoktur. Yapıtı oluşturan 12 bölüm içinde herhangi bir *Rigveda* metniyle ilişkilendirilmeyen tek bölüm V. bölümdür.

7.6 VI. Bölüm

Bütün yapıtın en vahşi bölümüdür. Öfkeli biçimde başlar, ancak seslendirilen akorlar kısa bir bas klarnet solosuna bağlanarak hızlıca dağılır. Eriyip giden gerçekte tümünden müzik maddesidir: Rastgelelik burada girer (çalgıcılar dört köşe kutular içine yerleştirilmiş notaları herhangi bir düzende yorumlayarak çalar); sonra, vurmaları ve çalgısal tınlar giderek ses bölgesinin yukarılarına doğru yönlendirilirken, yorumculara “bantı öykünmeleri” tavsiye edilir. Paradoksal seslere –kesintisiz yükselişin illüzyonunu sunarlarken– gönderilen bir selam ve bölümün yalnızca elektroniklerin erişebileceği keskin bir ses bölgesinde solo bantla sona erişir.⁶⁵

Tınısal olarak alt frekanslardan üst frekanslara doğru kayan büyük bir kütleli *glissando* hareketine sahne olan bölüm üç belirgin kesitten oluşur. Diğer bölümlerdeki benzer dokulara göre çalgı seslerinin daha sanal duyulduğu, akustik seslerin mekanik hallerine daha fazla vurgu yapar nitelikte, kısa süreli, oldukça etkili bir gelişim fikri üzerine kurulmuştur. Bant tınları son kesitte çalgı kümelerinin arasından doğar.

İlk kesit, IV. bölümdeki polifigüratif dokuları andıran bir atakla başlayıp, yaylılarda uzayan pedal akorunun üzerine çözülerek erken bir kadans yapar.

⁶⁵ “C’est certainement le mouvement le plus brut de toute l’œuvre: il commence de manière rageuse, mais les accords joués se décomposent rapidement, débouchant sur un court solo de clarinette basse. En fait, c’est toute la matière musicale qui est en dissolution: l’aléatoire s’y introduit (les instrumentistes jouent des notes insérées dans des carrés à interpréter dans n’importe quel ordre); puis, les interprètes sont enjoins «d’imiter la bande», alors que celle-ci présente des mélanges de percussion et de sons instrumentaux de plus en plus guidés vers le haut du spectre. Clin d’œil aux sons paradoxaux (qui donnent l’illusion de monter constamment) et le mouvement se termine par la bande en solo, dans un registre aigu que seul l’électronique permet d’atteindre.” Eric de VISSCHER, “Jonathan Harvey – Bhakti”, CD kitapçığı makalesi, s. 10. Jonathan Harvey 2: Bhakti, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

♩ = 60

Picc. *f* *trance* (ba) *mp* *To Flute*

Ob. *f* *freely* *trance* 7:8 *p* 7:8

E♭Cl. *f* *freely* *trance* 7:8 *echo* *pp* *p* 7:8 *trance*

B. Cl. *f* *trance* *mp*

Hn. *con sord.* *pp* 5:4 *trance*

Tpt. *(con sord.)* *p* 3 5:4 *trance*

Tbn. *con sord.* *p* 3

Örnek 7.6.1 *Bhakti*, VI. bölüm, 1-2. ölçüler, tahta ve bakır üflemliler

15

Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

tr

mf

p

mp

p

mp

tr

rit. trill

pp

Örnek 7.6.2 *Bhakti*, IV. bölüm, 15-18. ölçüler, tahta ve bakır üflemliler

Bu açılış, bir anlamda tüm bölümü özetler niteliktedir. Polifigüratif ses kütlesi içerisinde bazı çalgılar sıkıştırılmış olarak, aceleci bir davranışla daha ilk ölçüde

“Rigveda” 12-ses dizisini tamamlarken (Örnek 7.6.3), bazıları daha geniş bir söylem içinde diziye yarıda bırakarak sönümlenir (Örnek 7.6.4).



Örnek 7.6.3 *Bhakti*, VI. bölüm, 1. ölçü, pikolo flüt ve bas klarnet



Örnek 7.6.4 *Bhakti*, VI. bölüm, 1-4. ölçüler,
6 sestten sonra kadans yapan korno partisi



Örnek 7.6.5 *Bhakti*, VI. bölüm, 1-3. ölçüler,
9 sestten sonra kadans yapan arp partisi

Bölümün ilk ölçülerinin IV. bölümün benzer karakterli ölçülerinden ayrılan yönü, partiler arasında farklı ritmik bölünmelerle kurgulanan poliritmik yapıdır. Harvey bu yöntemle, bu tür bir ses kütlesi içinde açığa çıkacak olan köşe noktalarının hizalarını kaydırarak daha heterojen, daha raslamsal bir karmaşa elde etmeyi amaçlamış olabilir. (Bkz. Örnek 7.6.1) İkinci kesitin başlangıcında ise, bölümün ilk atağına oldukça benzer nitelikte ancak nispeten homojen ritmik hareketlerle başlayıp sonradan polifigüratif karaktere bürünen büyük hamle göze çarpmakta.

Örnek 7.6.6 *Bhakti*, VI. bölüm, 6-7. ölçüler

Tekil figürlerin yer yer trilli pedallara dönüşüp sonra yeniden iç içe geçen motiflere evrildiğini görüyoruz. Bölümler arasında kompozisyonel işçiliğin bütünlüğü sağlayan bu nitelik, bir bukalemunun renk değiştirmesi halinin görsel ve işitsel karşılığıdır adeta. Kesit, 9. ölçüdeki sönümlenmenin ardından beliren bas klarnet kadansıyla sonlanır.

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 8 through 11. The second system begins at measure 12. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pftz.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is rich with musical details, including trills, triplets, and various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *ff*. Performance instructions like *slow (rit.)*, *rit.*, *tr. rit.*, *lingering*, *Marimba*, *Gong*, *Small temp. blk.*, *rit.*, *slow*, *3:4*, *5:4*, *poco*, *ppp*, *ff*, and *accal.* are interspersed throughout the notation.

Örnek 7.6.7 *Bhakti*, VI. bölüm, 8-11. ölçüler

Bantın içeriğiyle kurulan ilişki, 15. ölçünün son vuruşundan başlayarak yaylı ve üflemeli çalgılara, 21. ölçüden başlayarak arp ve vurmali partilerine bireysel inisiyatif alma olanağı sunan oldukça cesaretli bir kapı aralar. Harvey'nin “*imitate tape*” komutu bant içeriğinin elverdiğince taklit edilmesini ifade ederken, çalgıcıları bant partisini dikkatlice dinlemeye yönlendirmektedir. Burada, önceden kaydedilmiş olan sesler (i.e. bant), alışlagelmiş icra geleneklerinde örneğine rastlayamayacağımız biçimde çalgıcıları yönlendiren bir şef (belki de hem şef hem besteci) rolünü üstlenmektedir.

[illegible]

Örnek 7.6.9 *Bhakti*, VI. bölüm, 15-17. ölçüler

14. ölçüden başlayarak bölümün sonuna kadar süregiden, çalgılar ve bantın iç içe geçen farklı karakter ve renklerdeki tremolo ve trilleri bölümün en temel gelişim ögesidir. 19. ölçüde, tahta ve bakır üflemelilerin agresif figürlerindeki ses seçimleri müzisyenlere bırakılmıştır.

18

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Marimba

Perc.

Hp.

Pfte.

1

VI. 2

3

Vla.

Vcl.

Tape

w.w., Brass: pitch ad lib., very fast

gliss.

flz.

sim.

fz.

f

ff

3 Tomtoms

imitate tape

stacc. - pointillistic

Gongs

+ freq. mod.

instr. sounds sustained -> stacc.

Tomtoms

+ as before

* play notes in any order, irregularly, staccatiss. ff the Fl. + Brass adding occasionally.

†† = continually transposing upwards

Örnek 7.6.10 Bhakti, VI. bölüm, 18-20. ölçüler

Çalgısal ortamın bütüncül karakterine 15. ölçünün sonundan başlayarak yön veren bantın içeriğiyle 25. ölçünün sonuna kadar ilişki kuran ses katmanlarını üç başlık altında sınıflandırabiliriz. Geniş bir blok akorun içerisindeki seslerin noktasal karakterli *staccato*'larla üst üste bindiği ilk katman.

18

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Marimba

Perc.

Hp.

Pfte.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vcl.

Tape

stacc. - pointillistic

Gongs

† as before

* play notes in any order, irregularly, staccatiss.

†† † = continually transposing upwards

Örnek 7.6.11 *Bhakti*, VI. bölüm, 18. ölçü

İyice sıkışarak sanal bir jest olma durumuna doğru evrilen gong ve tomtom atakları.



Örnek 7.6.12 *Bhakti*, VI. bölüm, 19-20. ölçüler

Üçüncü olarak, 24. ölçüde bestecinin not düştüğü, La – Do – Do diyez – Mi üst köşeleriyle döngüsel motifler sunan *polyphonic chord*’lardır.⁶⁶ Bu karakter, bant partisinde “*continually transposing upwards*” açıklamasıyla 19. ölçüden başlayarak yukarıya yönelmiş olan kaygan akor bloğu karakteridir.

24. ölçüden başlayarak, uzunlukları ölçü yerine saniyelerle belirtilen birimler üzerinde yavaş yavaş tiz rejistire doğru kayan blok hareketler görüyoruz. Burada çello, 1. keman ve pikolo flütte kutu içine alınmış olan dört seslik kümeler “*transpose ever higher*” ibaresiyle yukarı doğru kaymakta ve bu seslerle şekillenen motifler “*use in varied form from time to time*” yönlendirmesiyle adım adım çeşitlenmektedir. Vurmalı partisinde göze çarpan “*imitate tape, using any appropriate instruments, with fewer and faster gestures*” komutları ise yorumcuya çok agresif ve hızlı hareketlerle uygun enstrümanları seçerek bantı taklit etme özgürlüğü tanır.

⁶⁶ Köşe noktaları ile yatay olarak belirli bir hat ya da ezgisel yapı oluşturan akor kümelerini niteleyen tanımdır.

78

40"

use in varied form from time to time

24 tape, with ever fewer and faster gestures

Picc. *transpose ever higher*

Tpt.

Tam. imitate tape, using any appropriate instruments, with fewer and faster gestures

Perc. *transpose ever higher*

VI. 1 *transpose ever higher*

Vcl. *transpose ever higher*

Tape

Tomtoms

Gongs

gva →

polyphonic chords

Tomtoms

Örnek 7.6.13 *Bhakti*, VI. bölüm, 24. ölçü

Çalgıların adım adım tizlere tırmanan ilerleyişi, 25. ölçüde “*change gradually to sustained trills/tremolandi blending with tape*” komutuyla kademeli olarak tril ve tremolo jestlerine dönüştürülerek bantın içeriğiyle daha da etkin bir ilişki kurulur. 26. ölçü, bantın bu aroma içerisinden sıyrılarak gelişimi en uçtaki tizliğe vardırıldığı otuz saniyelik bir finaldir. Bu tiz pedal karakterinin dört kanaldan geniş bir panorama otomasyonu ile etrafımızda dönmesiyle açığa çıkan mekânsallık, VI. bölümü VII. bölüme bağlayan bir köprü işlevindedir.

25 change gradually to sustained trills blending with tape to Fl.

Picc.

Perc. 2 Susp. cyms. 6" sustained rolls/trills blending with tape, on varied instruments

Pfte. L. forearm: R. forearm

Vi. 1 change gradually to sustained trills/tremolandi blending with tape

Vcl. change gradually to sustained trills/tremolandi blending with tape

Tape Gongs Tomtoms 15 va trills etc.

30"

26 (15 va)

Tape

(The celestial coursers, revelling in their strength, fly in a line like wild geese, the ends held back while the middle surges forward, when the horses reach the racecourse of the sky. Your body flies, Swift Runner; your spirit rushes like wind. Your mane, spread in many directions, flickers and jumps about in the forests.) 1.163

Örnek 7.6.14 Bhakti, VI. bölüm, 25-26. ölçüler

Rigveda 1.163

Göksel atlar güçlerinin tadını çıkararak vahşi kazlar gibi tek çizgi üzerinde uçarlar. Atlar gökyüzünün koşuyoluna eriştiklerinde, ortadakiler ileriye doğru fırlarken sondakiler gecikir. Bedenin uçar, Hızlı Koşucu, ruhun rüzgâr gibi koşuşturur. Yelen her yöne savrulur, ormanlar içinde titreşir ve sıçar.⁶⁷

Göksel atların böğürleri simetriktir, kalçası yuvarlaktır, kahramanlar gibi yürür. Uzunca sıra içindeki kuğular gibi onların gücü de ileriye uzanır; atlar göksel yollarına varmışlardır. / Ey at, sen uçmaya uygun

⁶⁷ "The celestial coursers, revelling in their strength, fly in a line like wild geese, the ends held back while the middle surges forward, when the horses reach the racecourse of the sky. Your body flies, Swift Runner; your spirit rushes like wind. Your mane, spread in many directions, flickers and jumps about in the forests." Jonathan HARVEY, *Bhakti*, partiyon, s. 78. Çeviri: Özkan Manav.

bir bedene sahipsin, rüzgâr gibi hızlı bir ruhun var. Boynuzların dışarıya doğru her yöne uzanır. Kırdı durmak bilmez vuruşlar yapar.⁶⁸

7.7 VII. Bölüm

VI. bölümü sonlandıran bant partisi devam eder ve bu yüksek perdeli ve kararsız sesler (IX. bölümün “göksel” akorunu ima eden) parlak çalgısal akorlarla vurgulanır. Akorlar, ses tozuna indirgenen elektroniklerin sesini de sonlandırarak son bulur. Geriye kalan, vurmaları, arp, piyano ve bant tınlarının karışımıyla yaratılan büyük sonoriteli arınmanın uzun kesitini haberleyen çanın yinelenen vuruşlarıdır yalnızca. Bant giderek sözü devralır ve bu kesit Harvey’nin çalgısal ve elektronik ustalığına tanıklık eder: Her bir ses, önceden kaydedilmiş ve birleştirilmiş çalgılarla karıştırılarak özenle inşa edilmiştir; bir tınıdan öbürüne geçerek, böylece olağanüstü bir havadarlık yaratarak.⁶⁹

Bölümün başlangıcında, önceki bölümden arta kalan, kısa figüratif hareketlerle dokunmuş panoramik karakterli, tiz, sentetik pedalın çalgısal katmanın uzun blok akorlarına karışmasına tanık oluruz. Burada önceki bölümün bas klarnet kadansına gönderme yapan, analog *synthesizer* etkisinde, uzun soluklu, meditatif karakterli bant solosu da göze çarpar. Bu karakter, iki bölümün anlatımını bütünler. Çan sesinden üretildiği anlaşılan ve bölümün başından 7. ölçüye kadar yankılanan, sabit metronom çağrışımlı sinyal dikkat çekicidir.

⁶⁸ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 162, No. 10, 11.

⁶⁹ “La partie sur bande qui termine le mouvement VI se prolonge et ces sons aigus et instables se retrouvent ponctués par de brillants accords instrumentaux (ils préfigurent l'accord «céleste» du mouvement IX). Ceux-ci finissent par désagréger également le son électronique, qui se réduit en poussière sonore. Ne subsistent plus que les coups répétés d'une cloche, qui annoncent un long passage d'un grand raffinement sonore, créé par un mélange de timbres de percussion, harpe, piano et bande. Peu à peu la bande prend le dessus et ce passage témoigne de la maîtrise instrumentale et électronique chez Harvey: chaque son a été minutieusement construit par le mélange de différents instruments préenregistrés et fusionnés, par le passage d'un timbre à un autre, créant ainsi une légèreté aérienne remarquable.” Eric de VISSCHER, “Jonathan Harvey – Bhakti”, CD kitapçığı makalesi, s. 10. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

♩ = 80 ♩ = 60

Fl. *ff* *senza sord.*

Ob. *ff* *senza sord.*

Cl. *ff* *senza sord.*

B.Cl. *ff* *senza sord.*

Hn. *sfz* *senza sord.*

Tpt. *sfz* *senza sord.*

Tbn. *sfz* *senza sord.*

Vibraphone *ff*

Hp. *ff*

Pfta. *ff*

1. *nat.* *ff* *senza vib., sul tasto*

VI. 2. *nat.* *ff* *senza vib., sul tasto*

3. *nat.* *ff* *senza vib., sul tasto*

Vla. *nat.* *f* *senza vib., sul tasto*

Vcl. *nat.* *f* *senza vib., sul tasto*

CUE

isva *etc....*

Bell (15va) *ff* *dim.*

Örnek 7.7.1 *Bhakti*, VII. bölüm, 1-5. ölçüler

7. ölçüde Harvey'nin, bant ve tüm çalgılarda blok bir akor sinyali olarak kullandığı ve belki de Veda'ların spiritüel niteliğini canlandırmak için kullanmayı tercih ettiği Dorien karakterli akor, La eksenini üzerinden Do – La – Re – Mi – Fa diyez sıralamasıyla dizilmiştir. Hemen ardından, bant partisinde önceki bölümden kalan dokunun krotaller, *glockenspiel*, arp, vibrafon, piyano ve boru çan sıralamasıyla çalgılardan sentezlenen noktasal doku karakterine dönüştüğüne, seçilen seslerinse (7. ölçü, bant partis) Dorien dizisinden yola çıkarak 11 sese tamamlandığına tanık oluyoruz. (Örnek 7.7.2) Bu noktada Alban Berg'in anlatımına yakın düşen, diyatonik karakterli bir 12-ses kavrayışı kendini hissettirir.



6

6"

to Piccolo

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Arc.

Hp.

Pf

1

VI. 2

3

Vla.

Vcl.

(15va) →

(15va) →

Tape

Crotales

+ Glock.

+ Hp.

+ Vibra.

Bell

Örnek 7.7.2 *Bhakti*, VII. bölüm, 6-9. ölçüler

Bant partisindeki dağılma ve çözülmenin ardından 10. ölçüde rezonansa dönüşen çan sesleri, aynı ölçünün devamında, bölümün açılışında işittiğimiz metronomik sinyale yeniden bağlanır. Aynı çan sesinden sentezlenmiş olan metronomik sinyal bu kez daha

yavaş bir nabızla ($\text{♩} = 69$ hızında) işitilmektedir. Bölümün başlangıcında en tiz bölgedeki Mi perdesi üzerinde yankılanan sinyal, bu kez 24 vuruş olarak tiz Do perdesinde sunulur.

The musical score for Example 7.7.3, Bhakti, VII. bölüm, 10. ölçü, is presented in three systems. The first system features a Vcl. part with a 10-measure rest, followed by a Tape part with a 10-measure rest and a 24-measure sequence of notes. The second system shows a Tape part with a 10-measure rest and a 24-measure sequence of notes. The third system shows a Tape part with a 10-measure rest and a 24-measure sequence of notes, followed by a CUE section with a 2-measure rest and a 1-measure sequence of notes.

Örnek 7.7.3 Bhakti, VII. bölüm, 10. ölçü

Bunun hemen öncesinde (7-10. ölçülerde), metalik vurmali tınısının bant partisinde krotaller, *glockenspiel*, arp, vibrafon, piyano ve boruçan sıralamasıyla birbirlerine eklemlendiğine ve bir tınısal dönüşüm zinciri yarattığına tanık olmuştuk. (Örnek 7.7.2)

11. ölçünün başında, aynı ses karakterleriyle iç içe geçen gerçek ve gerçeküstü ses dünyalarının oldukça homojen biçimde birbiri içinde eridiği bir anlatıya rastlıyoruz. Besteci, bu uyumu yakalamak için bantta sentezlediği çalgıları sert bagetlerle çalınan idiofonlarla birleştirmiştir. 11-13. ölçülerde akustik çalgıların sergilediği dağınık “fotoğraf”, yapıtta sıkça kullanılan polifigüratif hareketlerin farklı bir varyantı gibi

görünmekle birlikte, burası bantın bir önceki hamledeki tınısal zincirini devralan, sanal ve gerçek dünyalar arasında yaratılan bir bağlantı niteliğindedir.

Örnek 7.7.4 *Bhakti*, VII. bölüm, 11-13. ölçüler

14-19. ölçülerde ise banttan yankılanan metalik tınlar, süreleri yaklaşık olarak belirtilen puandorgların ve çalgısal uzun seslerin eşliğinde devam eder. Harvey, bu kez çalgıları tek tek birbirine eklemek yerine ikili gruplamalarla kullanmayı tercih etmiştir. Bant partisinde farklı uzunluklarla tınlayan ikili kombinasyonlar piyano-boruçan, *glockenspiel*-krotaller, arp-piyano, vibrafon-krotaller, piyano-*glockenspiel* ve boruçan-vibrafon düzenindedir. Burada gerek bant partisinde gerekse akustik çalgılarda metalik tınılı ve sönümlenme süresi uzun, yankılı çalgılar kullanılmıştır. Tınısal nitelikleri birbirine çok yakın çalgısal sentezlemelerin böylesi zincirleme dizilimi, bant partisini de içeren sanal bir çalgı bilgisi dersi niteliğindedir.

The musical score is divided into four systems, each representing a different instrument or sound source. The first system is Percussion (Perc.), featuring a 5-second approximation (5" approx.) at the start, followed by a 1.5-second (1.5.) interval, a Vibra. soft stick (p), and Tub. bells (pp). The second system is Harp (Hp.), with a 1.5-second (1.5.) interval, a loco (mp) section, and a 1.5-second (1.5.) interval. The third system is Glockenspiel (Glock.), with a 1.5-second (1.5.) interval, a loco (f) section, and a 1.5-second (1.5.) interval. The fourth system is Tape, which includes a CUE section, a 4-second (4") interval, a 5-second (5") interval, a CUE section, a 3.5-second (3.5") interval, a CUE section, a 1.5-second (1.5") interval, a CUE section, and a 5-second (5") interval. The Tape part also includes a 1.5-second (1.5") interval, a CUE section, and a 5-second (5") interval. The Tape part is divided into six measures, each with a specific sound source: Pfte./T. bell, Glock./Crot., Pfte./T. bell, Hp./Pfte., (sim.) Vibra/Crot., and Pfte./T. bell/Glock. Vibra.

Örnek 7.7.5 *Bhakti*, VII. bölüm, 14-17. ölçüler

Bant partisindeki çiftli dizilim, *glockenspiel*-krotaller ikilisinin Fa diyez - Si aralığındaki hamlesi dışında, 18-22. ölçüler arasında krotaller, piyano, boru, krotaller, vibrafon ve arp düzeninde tekli dizilime dönüşür. 22. ölçüde, bölümün açılışında işittiğimiz metronomik sinyal bu kez ♩ = 38 metronomda (daha da yavaşlamış bir nabızla), bir önceki sinyalin küçük 10'lu altında 9 vuruş olarak belirir. Bu statik hareketin aslında bölümün tınısal dönüşüm yerlerini belirten bir haberci gibi kullanıldığını anlıyoruz.

18 Crotales (♩ = 60) Tub. bells Vibra. bowed

Perc. mf pp p mp pp

Hp. p mp p

Glock. Piano p mp

Pft. p

Tape 4.3'' 7'' 3'' 1.2'' CUE 3.3''

Crot. beating ritardandi Pft. T. bell Crot.

22 Vibra. Hp. Glock. Crot. Bell x 9

Örnek 7.7.6 Bhakti, VII. bölüm, 18-21. ölçüler, 22. ölçünün ilk sistemi

22. ölçünün 2. sisteminde, boru çan tınısıyla uzayan tek bir sesin altı sesli bir akor kümesine bir *glissando* ile genişlemesine rastlıyoruz. Hemen ardından gelen arp-*glockenspiel*-krotaller akor bloğu, bir önceki akorun dikey aynasına benzeyen, onun mikrotonal içerikli bir yankısı gibidir. 3. ve 4. akorlar, ayrışık olarak *glockenspiel* ve boru çan sıralamasıyla, 5. akor ise marimba-krotaller ikilisiyle sunulur. Dar pozisyonlu 5. akor vurgulu olarak, tiz bölgede çınlar. 22. ölçünün 2. sistemine yayılan bu akor bloklarına yakından baktığımızda, önceki bölümlerde sözünü ettiğimiz, 12 kromatik sesi aşan mikrotonal içerikli bir yapı karşımıza çıkmakta. 22. ölçünün bütününe bu açıdan baktığımızda açığa çıkan dizi ağağıdaki tablodaki gibidir (ölçünün 3.-4. seslerinden başlayarak).



Örnek 7.7.7 *Bhakti*, VII. bölüm, 22. ölçüdeki 20 sesli mikrotonal dizilim

Mikrotonal perdeler içeren bu kesit, duyuş olarak, akordu bozuk bir *synthesizer* etkisi bırakır. 3. sistemde bu çalgılara eklenen gong ve tam-tam ile “metal vurmaları geçidi” tamamlanır. Bölümün sonunda metalik tınılı vurmaları ve arpın birbirlerine eklenmesiyle elde edilen tınısal çeşitlilik ve dizilim, 12-ses dizisini oluşturan seslerin art arda diziliminin bir adaptasyonu gibidir ve bu yönüyle bütünsel diziselciliikten esinli olduğunu hissettirir.

Örnek 7.7.8 *Bhakti*, VII. bölüm, 22. ölçünün 2. ve 3. sistemleri

22. ölçüde yankılanan akorların yoğunluğu bölümün sonuna doğru giderek azalır. Bu durum sonlanmanın habercisi olmakla birlikte, finali duyuran asıl sinyal son sistemde ♪ = 20 metronom hızıyla iyiden iyiye genişleyen ve artık orta ses bölgesine inmiş olan statik çan sesleridir.

(22)

Tape

♪ = 20

Bell

(When the drop came to the ocean, looking upon the wide expanse with the eye of a vulture, then the sun, rejoicing in the clear light, takes on his own names in the third realm.) 10.123

Örnek 7.7.9 *Bhakti*, VII. bölüm, 22. ölçünün sonu

Çalgılar ve bant arasındaki tınısal aynalar öne çıkmakla birlikte, akustik çalgılar bu bölümde büyük bir mikrotanal *synthesizer*'ın içerisinde kaynayan mekanik bir öğe gibidir.

Rigveda 10.123

Damla okyanusa düştüğünde, geniş enginliğe bir akbabanın gözüyle bakıldığında, parlak ışıyla haz veren güneş üçüncü âlemde kendi adlarını alır.⁷⁰

Bir kıvılcım gibi okyanusun kenarına geldiğinde, bir akbaba gözüyle göğe bakarken, kendi görkemi içindeki parlaklık aşağı diyarda ihtişamlı görüşler yaratır.⁷¹

⁷⁰ “When the drop came to the ocean, looking upon the wide expanse with the eye of a vulture, then the sun, rejoicing in the clear light, takes on his own names in the third realm.” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partiyon, s. 83. Çeviri: Özkan Manav.

⁷¹ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 944, No. 8.

7.8 VIII. Bölüm

Bas klarnet ve bantın eşliğiyle trombon bir soloyla çıkıp gelirken, bu tuhaf bölüm, önce yinelenen seslerle bir interlud biçimini alır. Derinlerin bu araştırması, aralara sessizliklerin serpiştirildiği ezgi parçacıklarını işlemekle yetinen öbür çalgılarla kesintiye uğrar. Bölümün başlangıcındaki yinelenen notalar bu kez yalnızca bantta geri döner, daha “kirli” ancak son derece kademeli olarak damıtılan bir sesle ve başlangıç zeminine yönlendirir. Böylece, herhangi bir bağlantı olmadan sonraki bölümü takdim eder.⁷²

Biçimsel olarak, birbirinden farklı karakterdeki kesitlerin arka arkaya dizilip tekrar geriye sardığı, bir çeşit ayna formu olarak kurgulanmış VIII. bölüm, bant ve bas klarnet arasında paylaştırılmış, statik bir “in Tempo” hissiyatı veren, fikir olarak önceki bölümde haberci görevi üstlenen metronomik ses tekrarlarından türetilmiş, yayvan bir *smorzato* pedalı ile başlar.

⁷² “Ce curieux mouvement prend d’abord la forme d’un interlude aux sons répétés, tandis que le trombone éructe un solo, accompagné par la clarinette basse et la bande. Cette exploration des profondeurs est interrompue par les autres instruments qui n’élaborent que des fragments mélodiques entrecoupés de silences. Les notes répétées du début du mouvement reviennent, cette fois uniquement dans la bande, dans un sonorité plus «sale» mais qui très progressivement s’épure et mène au sol initial, introduisant ainsi, sans transitions, le mouvement suivant.” Eric de VISSCHER, “Jonathan Harvey – Bhakti”, CD kitapçığı makalesi, s. 10. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

♩ = 69
♩ = 138

B.C. smorz. gliss. mf mp f

Tbn. senza sord. crudely violent flz. slide: vib. esag. sing same note a i vowel mouth shapes

Tape B.C. + Tbn. B.C.

Marim. Hp. Perc.

Tbn. ↔ B.C. pp

5

B.C. smorz. gliss. mf mp f

Tbn. a i sing con sord. flz. very fast ff

Tape

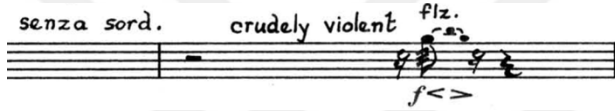
Örnek 7.8.1 *Bhakti*, VIII. bölüm, 1-7. ölçüler

İlk 20 ölçüde istikrarını koruyan bu yapı belki de yapıt içerisinde bu an'a kadar en istikrarlı, en düzenli ritmik karakterdir. Bu yapının üzerinde trombona gayet alaycı bir ifadeyle gelen, *jazzy* karakterli *glissando* jesti ise bölümün en sürprizli müzikal buluşlarından biridir.

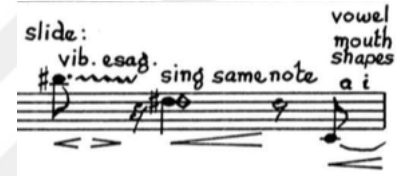
Tbn. gliss.

Örnek 7.8.2 *Bhakti*, VIII. bölüm, 20. ölçü, trombon

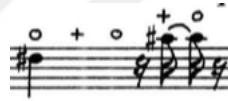
Bu iki malzeme çevresinde bant ve çalgılarda görülen hareketlerin yalnızca gölgeleme ve renklendirme görevi üstlenen, fikir olarak ön plana çıkmayan tınısal bir örgü olduğu söylenebilir. Bu örgüyü bas klarnet ve trombon aracılığıyla açığa çıkararak bazı çalgı tekniklerinden söz etmek gerekir. Bunlar, trombonun yukarı yönlü üçlü aralıkla gelen kurbağadil *mordant*'ı (Örnek 7.8.3), kulis vibratosu eşliğinde çalgıya üflerken içine söylenen vokal sesler (Örnek 7.8.4), uzayan bazı seslerde fonetik olarak kullanılan harflerin sesin tınısına etki edecek yönde kullanımı ve surdini açıp kapayarak elde edilen renk vibratosu (Örnek 7.8.5) olarak sıralanabilir. (Bütün örnekler Fa anahtarı ile okunacaktır.)



Örnek 7.8.3 *Bhakti*, VIII. bölüm, 3. ölçü, trombon



Örnek 7.8.4 *Bhakti*, VIII. bölüm, 4. ölçü, trombon



Örnek 7.8.5 *Bhakti*, VIII. bölüm, 7. ölçü, trombon

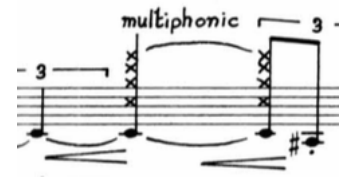
Bas klarnet ise kurbağadiller, çalgının içine söylenen sesler ve multifoniklerle açılış kesitindeki örgüye katılır. Bas klarnetteki bazı çarpma ve *staccato* figürler, bir sonraki kesitteki (Örnek 7.8.10) noktasallık ortamının ana gereci olan ama şimdilik kendini gizleyen arka plan öğeleridir.



Örnek 7.8.6 *Bhakti*, VIII. bölüm, 17. ölçü, bas klarnet



Örnek 7.8.7 *Bhakti*, VIII. bölüm, 14. ölçü, bas klarnet



Örnek 7.8.8 *Bhakti*, VIII. bölüm, 15. ölçü, bas klarnet



Örnek 7.8.9 *Bhakti*, VIII. bölüm, 18-19. ölçüler, bas klarnet
(Fa anahtarı ile okunacaktır.)

23

Picc.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Hr.

Trpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Flte.

1

VI. 2

3

Vla.

Vcl.

Low Tomtom

Sm. Tomtom

Marimba

Low Tomtom

Sm. Tomtom blk.

gva

L. H. pizz. + (near nut)

(arco)

(as before)

ppp

mf

f

Örnek 7.8.10 *Bhakti*, VIII. bölüm, 23-26. ölçüler

Bant partisindeki çalgı sentezlemeleri ile algılar arasındaki soyut-somut dengesi yapının genelinde olduğu gibi burada da kendini gösterir. Banttaki *smorzato* etkisi bas klarnet ve yer yer trombonla değiş tokuş yaparak kullanıldığından oldukça özgün bir tınısal nitelik açığa çıkar. Ayrıca, bas klarnetle gayet homojen bir birliktelik de olur. Banttaki her dizek, belli jestlere/fikirlerle ve çalgısal katmanlara zglemiřtir.

69
 138
 B. Cl.
 Tbn.
 Tape
 smorz.
 gliss.
 mf
 senza sord.
 crudely violent
 flz.
 f
 slide:
 vib. esag.
 sing same note
 vowel mouth shapes
 a i
 B. Cl.
 + Tbn.
 B. Cl.
 Marim.
 Hp.
 Perc.
 Tbn.  B. Cl.
 pp

Örnek 7.8.11 *Bhakti*, VIII. bölüm, 1-4. ölçüler

Bantın sonlanmasıyla 21. ölçünün sonunda başlayan ikinci kesit, tümüyle çalgısal olmanın yanı sıra ilk kesite göre oldukça zıt karakterdedir. Bu kesit, beyaz bir tuval üzerine resmedilmiş siyah noktalar gibi noktasal bir karaktere sahiptir. 25-30. ölçüler arasında ön plana çıkmaya başlayan boşluklar ise bu siyah noktaların yarattığı köşelerin aksine geniş, beyaz bulut kümeleri gibidir.

23

Picc. *9*

Ob. *3*

Cl. *3*

B. Cl. *3*

Hr. *3*

Trpt. *3*

Tbn. *3* *pppp* *ppp*

Perc. *Low tom tom* *Sm. tam. blk.* *Marimba* *Low tom tom* *Sm. tam. blk.*

Hp. *mf*

Pf. *gva* *pppp*

1 *gva*

VI. 2 *3*

3 *3*

Vla. *3*

Vcl. *L. H. pizz. + (near nut)* *(arco)* *(as before)*

27

Picc. *mf* *ppp*

Ob. *mf* *ppp*

Cl. *mf* *ppp*

B. Cl. *mf* *ppp*

Hn. *mf* *ppp*

Trpt. *mf* *ppp*

Tbn. *mf* *ppp*

Perc. Low tomtom Marimba Low tomtom Marimba *mf* *ppp*

Hp. *mf* *ppp*

Pftz. *mf* *ppp*

1. *mf* *ppp*

Vi. 2. *mf* *ppp*

3. *mf* *ppp*

Vla. *mf* *ppp*

Vcl. *mf* *ppp*

Örnek 7.8.12 *Bhakti*, VIII. bölüm, 23-29. ölçüler

30. ölçünün sonunda başlayan arp solosu ve devamında giren bantla, sanal ve gerçek arp sesinin iki boyutlu görünümüne tanık oluruz. Banttaki mekanik arpanın başlattığı hareketi bir pedal tremolosu ile tamamlayan akustik arp, solosunu 35. ölçüye kadar sürdürür. Bu kesitteki kurgu ve anlatım, II. bölümde blok hareketlerle gelen sanal ve gerçek piyanolar arasındaki ilişkinin (Örnek 7.8.14) bir başka içerikle, farklı bir çalgı üzerinden sergilenmesidir. Bantta yeniden karşılaştığımız *smorzato* fikri ise, ilk kesitin başında pes Mi sesiyle başlayan bas klarnet hattından türetilmiştir.

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt is for Harp (Hp.) and features a solo with dynamic markings of *mp* and *ff*. It includes performance instructions such as "Pedal glissandi" and "ad lib.". The bottom excerpt is for Tape and includes a "Tape" label, a "CUE" arrow, and various performance markings including "with pedal", "tr", "vibr.", and "percussive". It also features a tempo marking of "♩ = 96" and a "Tape" label.

(31)

Hp.

$\text{♩} = 108$

ff (with plectrum)

vibrato

gva

p

nat.

Tape

(31)

32

p

nat.

mp

table

l.v.

1

VI.

2

(pizz.)

mp

pizz.

mp

Vla.

3

pizz.

mp

Vcl.

pizz.

mp

Örnek 7.8.13 *Bhakti*, VIII. bölüm, 30-34. ölçüler

34

Cl.

(gva)

15va

15va

15va

Pf

(gva)

(gva)

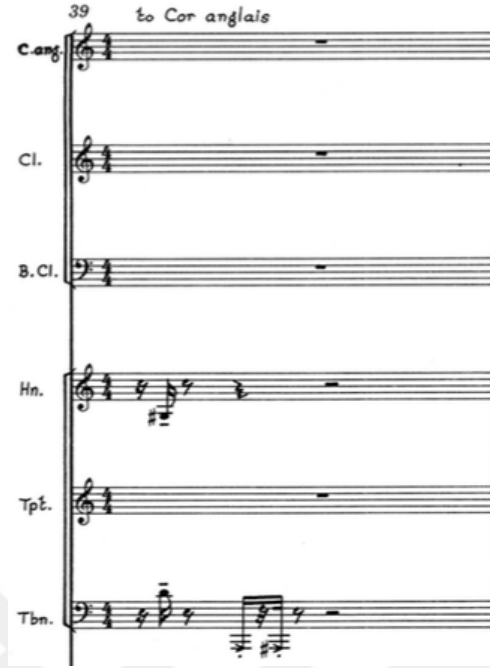
(gva)

Tape

Örnek 7.8.14 *Bhakti*, II. bölüm, 34-36. ölçüler

32. ölçünün sonunda yeniden ortaya çıkan noktasal figürler, üç ölçümlük bir bağlantı köprüsünün ardından, 35. ölçüde ikinci kesitin (kısaltılmış olarak) tersten okunmasını andıran yeni bir blok hareket başlatır. İlk jestin tüm çalgılarda blok olarak üç kez tekrarıyla sunulan bu kısa kesit, 39. ölçünün ikinci yarısındaki büyük boşlukla son bulur.

The musical score is for measures 35 to 39. It features a variety of instruments and includes several performance markings. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Marimba, Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Acoustic Guitar (Gt.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *p*. Performance instructions include *to Flt.*, *nat. o*, *gva*, *arco*, *pizz.*, and *arco*. The score is written in 4/4 time and includes a tempo marking of 88. The measures are numbered 35, 36, 37, 38, and 39. The score is written for a full orchestra and includes a variety of woodwinds, brass, percussion, and strings.



Örnek 7.8.15 *Bhakti*, VIII. bölüm, 35-39. ölçüler

40. ölçüde bantta yankılanmaya başlayan Sol pedalı hem bölümün başındaki uzayan ses fikriyle ilişki kurar, hem de ilk bölümde rigvedaların meditatif etkisini hatırlatan büyük bir *flashback*⁷³ olma özelliği taşır. VIII. bölümün finalinde, çalgı efektlerinin bantın ve yer yer öbür çalgıların seslendirdiği Sol pedalına karıştığı, koda karakterli uzunca bir kesit yer alır. Bu büyük *flashback*'in içine bölümün açılışındaki *smorzato*'ların da karışması, bölümler üzerinden bizi bütüne ulaştıran oldukça parlak ve etkili bir buluştur.

⁷³ Sinema dilinde, hatırlatma amacıyla önceki bir sahneye yapılan dönüşü ifade eder.

$\text{♩} = 38$
 $\text{♩} = 76$

Fl.

C. ang.
pp

Cl.
pp

B. Cl.
S: 6
smorz.
key-slap
pp

Hn.
pp
slap mouthpiece with hand

Tpt.
slap mouthpiece with hand

Tbn.
slap mouthpiece with hand
rhythm of open mute:
pp

Perc.
Tam tam damp Gong damp Marimba: soft sticks
p pp pp

Hp.
p mp gva - - - -

Pfte.
p mp loco gva

1.
arco
pp
pp

VI. 2
arco nat.
pp

3.
arco nat.
pp

Vla.
pp accents with vibrato
pp

Vcl.
arco
slap finger down arco (no bow)
slap finger down
pp p pp

Tape
VI. ↔ Cl. + RM VI. ↔ Gong Tbn. ↔ Gong

Örnek 7.8.16 *Bhakti*, VIII. bölüm, 42-45. ölçüler

Violins 1, 2, 3
Viola
Cello
TAPE

ppp
ppp
p dim.
6''
6''

Örnek 7.8.17 *Bhakti*, I. bölüm, 1-5. ölçüler

[VIII. bölümün 40. ölçüsünde başlayan *flashback*'in kaynağı olan,
yapıttaki ilk pedal fikri]

Bu son büyük hamle, 48, 50 ve 51. ölçülerdeki “frenler” aracılığıyla karakteristik Sol pedalını yavaş yavaş sönmüldürür.

46

Fl.

C. ang. key slaps

Cl. key slaps smorz. *pp*

B. Cl. *pp*

Hn. *pp*

Trpt. *pp*

Tbn. *pp*

Perc. Sm. susp. cym. damp Gong *p*

Hp. knock table *p* *mf* 8va *loco* *pp*

Pf. *mf* 3 *pp* 8 *loco*

1. *p* *<mf*

Vi. 2 *p* *<mf*

3. slap finger down (no bow) *arco* *pp* *<mf*

Vi. slap finger down (no bow) *arco* *pp* *<mf*

Vcl. knock belly with thumb *arco* *pp* *<mf*

Tape Vcl. ↔ Cym. Cym. ↔ Trpt. Trpt.

51

Hn. (con sord.) attacca

Tpt.

Tbn.

Perc. (damp) Tamtam top edge damp Vibraphone with bow damp

Hp. pp

Pf &c. pp

1

Vi. 2

3

Vla. sul pont. pp<mf>

Vcl. sul III IV pp IV pp

Tape pp Pf &c. ↔ Hn.

attacca

(Let them raise their voices, and let us raise our voices. Speak your speech to the stones that speak, when you stones, you mountains full of Soma, rush to bring the rhythmic sound to Indra. . . .
They speak loudly, excited by the exhilarating drink. They shout to Indra: they have found the honey. Artfully they danced with the sisters that embrace them, making the earth echo with their stampings.
The eagles have sent their cry up to the sky. Ardent the dark hinds danced in the meadow. They plunge deep to the rendezvous with the lower stone; they infuse it with floods of the seed of the sun-bright one.) 10.94

Örnek 7.8.18 *Bhakti*, VIII. bölüm, 46-54. ölçüler

Rigveda 10.94

Bırak seslerini yükseltsinler ve bırak sesimizi yükseltelim. Sözü konuşan taşlara söyle. Siz Soma'yla dolup taşan taşlar, dağlar, ritmik sesleri İndra'ya getirmek için koşun... / Onlar yüksek sesle konuşurlar, coşturan içkiyle heyecanlanarak. İndra'ya bağırlar: balı bulmuşlardır. Kendilerini kucaklayan kızkardeşlerle ustalıklarla dans ettiler, ayaklarının yere vuruşuyla yeryüzü yankılandı. / Kartallar onların çığlıklarını gökyüzüne gönderdi. Koyu renkli dişi geyikler coşkuncada dans etti. Altındaki taşla buluşmalarına sürüklendiler; onu güneşle parıltıyan tohum selleriyle aşıladılar.⁷⁴

Bu konuşmayı bağırlarla yapalım; yüksek sesle konuşalım. Yüksek sesle konuşan Ezme Taşları sözü söyler, o Soma suyu bol olanlar; dağların taşları; İndra için tez birleşip duaların sesini getirirsiniz. / Coşturan içki için yüksek sesle İndra'yı çağırırlar, çünkü besinin özünü bulmuşlardır. Kız kardeşlerle dans ettiler, onlar onlara sarıldı, çınlayan sesleri yeryüzüne aksetti. / Kartallar göğün yükseklerinden çığlık attılar; gökkubbede kara ve zorlu olanlar dans ettiler. Sonra aşağıda alttaki taşın sabit yerinde battılar ve güneş gibi görkemli sayısız nehirlerini yaydılar.⁷⁵

7.9 IX. Bölüm

Burası yapıtın ruhsal merkezidir: Çalgılarla belirtilen ve sonrasında elektroniklerle genişletilen tek bir notayla (Sol, bu kez bütün ses alanını ele geçirmiş olarak) Harvey, tını ve gürlük içeriğiyle sürekli evrilen, son derece zengin bir ses dokusu inşa eder. Elektronik ve çalgısal vurgulamaların birbirini izleyişi, doyum noktasından sessizliğe geçiş, elektronik çalışmayı gerçek anlamda canlı ve “insani” kılar. Harvey, ses gerecinin içinde aradığı belli bir dramatizasyon ve teatralliğe vücut verir.⁷⁶

⁷⁴ “Let them raise their voices, and let us raise voices. Speak your speech to the stones that speak, when you stones, you mountains full of Soma, rush to bring the rhythmic sound to Indra... / They speak loudly, excited by the exhilarating drink. They shout the Indra: they have found the honey. Artfully they danced with the sisters that embrace them, making the earth echo with their stampings. / The eagles have sent their cry up to the sky. Ardently the dark hinds danced in the meadow. They plunge deep to the rendezvous with the lower stone; they infuse it with floods of the seed of the sun-bright one.” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partiyon, s. 95. Çeviri: Özkan Manav.

⁷⁵ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 911-912, No. 1, 4, 5.

⁷⁶ “Celui-ci constitue le centre spirituel de l'œuvre: au départ d'une seule note (le sol, cette fois repris sur l'ensemble du spectre) ponctuée par les instruments puis prolongée par l'électronique, Harvey construit une texture sonore extrêmement riche, évoluant constamment au niveau des timbres et des dynamiques. L'alternance entre ponctuations électroniques et instrumentales, le passage de la saturation au silence rendent le travail électronique foncièrement vivant et «humain». Harvey fait naître une certaine dramatisation ou théâtralité qu'il cherche à l'intérieur même de la matière sonore.” Eric de VISSCHER, “Jonathan Harvey – Bhakti”, CD kitapçığı makalesi, s. 10-11. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

Yapıtın ilk bölümünde Sol pedalıyla yapılan açılışa gönderme niteliğindeki bu bölüm, bir önceki bölümün ardından belirgin bir hamleyle başlayıp, kütleli çalgı ataklarının sönümlenmesiyle açığa çıkan bant içeriğinde Winchester çanlarının spektrallerini duyuran üç büyük kesitten meydana gelmektedir.

Özellikle bantta ayrıntılandırılan pedal karakteristiği, her hamlede çanların doğuşkan spektrumlarının farklı bölgelerini işittiğimiz uzun ses bloklarını içerir. Winchester çanlarının varlığını belki de en yakından duyduğumuz bölüm bu bölümdür. Bu tınının çalgı kümelerinin öncül darbelerinin ardından ortaya çıkması ise yapıtın felsefi arka planını yansıtarak, Harvey'nin yapıt boyunca sürekli vurguladığı gerçek ve gerçeküstü dünyalar ikiliğini bize açıkça hissettirir.

İlk kesit, Gustav Mahler'in "Titan" başlıklı ilk senfonisinin açılış karakteriyle oldukça benzeşen, hatta o açılışa gönderme yapar niteliktedir. On bir çalgının gerçekleştirdiği ilk atağın, yaklaşık 20 saniye içinde sönümlenerek kaybolduğunu görüyoruz. Bu atakla aynı anda başlayıp sonradan belirginleşmeye başlayan bant ise bir dakika uzunluğundaki bir pedalın ardından üç salkım akor darbesiyle sonlanır. Ardından 7 saniye süren belirgin bir boşluk belirir ki bu ve 12 saniye süren bir sonraki boşluk, ana kesitleri birbirinden ayıran sessizliklerdir. Yaklaşık bir dakikalık bir zaman dilimi boyunca ağırlıklı olarak alt frekanslarını hissettiren bu ses kütlesi, büyük bir *crescendo* ve *decrescendo* yapıp, sesin yoğunluğu arttıkça yavaş yavaş orta frekansları verip, ardından yeni bir *crescendo* ile birlikte yeniden alt frekansları duyurarak sonlanır. Burada sesin salt şiddetini içeren bir *crescendo* değil, ses bölgeleri arasındaki farkları da duyuran bir tınısal dönüşüm söz konusudur.⁷⁷ Bu tınısal dönüşümün ilginç bir özetini, bir tür kodettaya benzetebileceğimiz sondaki üç salkım akor hamlesinde görürüz.

⁷⁷ Bu tınısal dönüşüm ve sesin yaklaşması/uzaklaşması (*crescendo/decrescendo*) olguları notasyonda gösterilmemiştir.

At this barline the conductor and players concerned should adopt motionless postures as if just about to play.

20" approx.

Cl.

mf

20" approx.

B.Cl.

mf

senza sord.

20" approx.

Hn.

mf

Crotale

Perc.

mf Vibra. hard sticks

Hp.

f

15va

Pf & Co.

mf

pizz.

1

f

20" approx.

Vi. 2

mf

pizz.

3

f

20" approx.

Vla.

nat.

f

pizz. + arco

20" approx.

Vcl.

f

60"

17

Tape

mf

7"

Örnek 7.9.1 *Bhakti*, IX. bölüm, 1-2. ölçüler

3. ölçüde başlayan ikinci kesit, ilkinin bir tekrarı gibi görünmekle birlikte çalgılama ve bant içeriği yönlerinden bazı farklılıklar sergiler. Besteci, burada 3. keman, klarnet ve bas klarneti eksilterek kütleli atağın hacmini düşürmüş, tını karakteristiğini ilkinin göre biraz değiştirmiş, ayrıca bantın içeriğinde de bazı farklar öngörmüştür. İlk hamlede iki doruklu bir *crescendo* ve *decrescendo* olarak sunulan gong tınısı, burada aynı açılma ve kapanma hareketini tek doruklu olarak duyurmakta, ayrıca ilk bant içeriğindeki tınısal değişimi sergilemeden sadece alt frekanslarını koruyarak sönümlenmektedir. Belki de bu farklılığa bağlı olarak besteci, özet niteliğindeki salkım akor hamlesini bu kesitin sonunda üç yerine tek hamleyle sınırlandırmıştır. İlk kesitin sonundaki 7 saniye süren boşluğa karşılık, ikinci ve üçüncü kesitleri birbirinden ayıran boşluk da 12 saniyeye genişlemiştir.

3

20"

mf

Hn.

Perc.

mf

Hp.

f

Pizz. B.

mf

VI.

20"

mf

Vla.

20"

mf

Vcl.

pizz. arco

20"

mf

60"

12"

as before

18

Tape

Örnek 7.9.2 *Bhakti*, IX. bölüm, 3-4. ölçüler

Üçüncü ve son kesiti başlatan atakta çalgısal kütlelerin hacmi iyiden iyiye düşmüş, arp ve krotaller olmak üzere iki çalgıyla sınırlandırılmıştır. Buna karşılık bant içeriğinde, özellikle Winchester çanlarının üst doğuşkanlarının çok daha net yankılanmasına ve sonradan mekânsal bir rüzgâr efektine dönüşecek olan dalgalı bir vibrato karakterinin ortaya çıkışına tanık oluruz. Üçüncü kesit, öncekiler gibi bir salkım akor hamlesiyle sonlanmak yerine, derinlik (*reverb.*) efektiyle mekânsallaşan çok dingin bir anlatıma açılır ki bu etki, yine gerçek ve gerçeküstü dünyalar arasındaki geçişi vurgulayarak bize bir nevi “rüya içinde rüya” hissi yaşatır.

(The quarters of the sky live on the oceans that flow out of her in all directions. The whole universe exists through the undying syllable that flows from her.) 1.164

Örnek 7.9.3 *Bhakti*, IX. bölüm, 5-6. ölçüler

Rigveda 1.164

Gökyüzünün yaşam alanları onun tüm yönlere akan okyanuslarında yaşar. Tüm evren, ondan akan ölümsüz heceyle var olur.⁷⁸

Onun inişinden su denizleri oldu; bundan dünyanın dört bölgesi mevcut hâle geldi. Sonra yok olmayan su taşkını ve her şey hayat buldu.⁷⁹

7.10 X. Bölüm

VIII. bölümün muadili olan bu kesit [bölüm], korno ile bantın (geçiş sırasında her çalgının böylelikle sunulduğunu, solist olarak genellikle bantla diyalog halinde olduğunu not edin) çok anlatımcı bir diyaloguyla başlayıp neredeyse hiç geçiş yapmadan, bu kez bantın olmadığı çalgılarla yüksek sesli, şiddetli, hatta vahşi bir haleye yönelir.⁸⁰

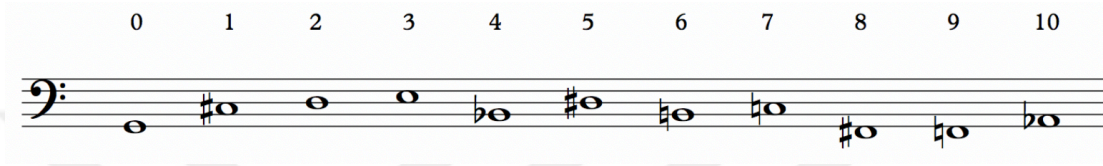
⁷⁸ “The quarters of the sky live on the oceans that flow out of her in all directions. The whole universe exists through the undying syllable that flows from her.” Jonathan HARVEY, *Bhakti*, partiyon, s. 97. Çeviri: Özkan Manav.

⁷⁹ *Rigveda*, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 167, No. 42.

⁸⁰ “Constituant le pendant du mouvement VIII, cette section débute par un dialogue très expressif entre le cor et la bande (remarquons au passage que chaque instrument est ainsi mis en avant, en tant que soliste, généralement en dialogue avec la bande) qui mène quasiment sans transition à un halo sonore, vigoureux et même violent, des autres instruments, cette fois sans la bande.” “Jonathan Harvey – *Bhakti*”, CD kitapçığı makalesi, s. 11. Jonathan Harvey 2: *Bhakti*, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

Önceki bölümdeki sönümlenmenin ardından korno ve bant arasında resitatif karakterli uzun soru-cevap ilişkisinin, diğer çalgıların katılımı ve bantın artan hacmiyle aynı yönde ilerleyen dokusal bir yapıya evrildiği kısa bir bölümdür.

Bantın içeriğinde sentezlenmiş olan kornoda, *Rigveda*'yı simgeleyen Sol'le başlayıp 3. sistemin sonundaki La bemol notasıyla 11 sese genişleyen bir dizi görürüz.



Örnek 7.10.1 *Bhakti*, X. bölüm, 11 sesli dizi

Bu ilginç yapı, alt ses bölgesinden yukarı doğru açılan bir yörünge sergiler.

X

Hn. *mp* *p*

Tape *distant* *reverb.*

13" 8" 4"

Hn. (1) *mfpp* *sing* *mf* (♩ = 60)

Tape *ppp*

7.5" 1.5" 4"

Hn. (1) *f* *mp* *(sing)* *f* *f*

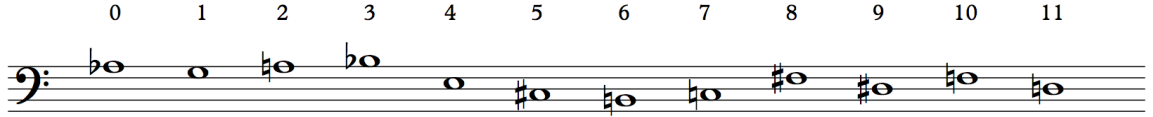
Tape *gliss.*

Hn. (1) *fz.* *(with tape)* *fz.* *broadening* *f*

Tape *+ FM* *dis.* *+ FM*

Örnek 7.10.2 *Bhakti*, X. bölüm, 1. ölçü

Akustik korno partisinde ise, bantın sunduğu 11 sesli dizinin son notası olan La bemolle başlayıp 11. sesten sonra dizinin ilk iki sesine (La bemol – Sol) dönen ve 4. sistemin 3. vuruşundaki Re sesiyle 12 sese tamamlanan bir dizi göze çarpmakta.



Örnek 7.10.3 *Bhakti*, X. bölüm,
korno partisinde 1. ölçüde sunulan 12-ses dizisi

Akustik korno partiside de bantla benzeşerek yukarı doğru genişleyen bir yörünge sergiler. Koronun alt pedal ses bölgesinden başlayıp, “*distant*” ibaresiyle notalanan banttaki sentezlenmiş korno sesinin içinden çıkarak yukarıya doğru açılan bir rotada ilerlemesi, tınısal ve atmosferik farklar sergileyen iki fikrin birleşme noktasıdır. Bant ve korno arasındaki ayrım, dizinin genişlemesiyle net bir şekilde ortaya çıkar. Bölümün açılışında gözlemlediğimiz 12-ses uygulamasının en ilginç özelliği, farklı seslerden başlayan iki dizinin 3. sistemin sonunda ortak perdeler üzerinde buluşarak kanonik yapıda bir soru-cevap ilişkisine dönüşmesidir. (Bkz. Örnek 7.10.2)

Bölümün ikinci kesiti 5. ölçüde başlar. 3. ölçünün sonunda koronun uzayan Mi bemol perdesi üzerine Sol – La bemol triliyle eklenen vibrafon, iki kesitin birbirine bağlanışında köprü görevi üstlenir. İkinci kesit, ani bir ataktan sonra yavaş yavaş sönümlenen, devingen bir salkım akor yapısındadır. Kesitte egemen olan tremololar bazı çalgılarda açık dizilimden dar dizilime doğru kapanarak (flüt, klarnet, trompet), bazılarında tam tersi yönde (obua, bas klarnet, korno, vurmaları, arp, piyano), bazılarında ise sabit yapıda (yaylılar, trombon) sıralanmış olmakla birlikte bu durum icra gerçekliğiyle örtüşmez. Zira besteci, kutu içinde notaladığı tremoloların sıralama olmaksızın, istenilen dizilimle/karışım ile seslendirilebileceğini belirtmiştir.

20" approx.

Fl. *ff dim.* rapid tremolo, fluctuating to slow irregularity Boxes: in any order: durations between 5"-10"

Ob. *ff dim.* rapid tremolo, fluctuating to slow irregularity Boxes: in any order: durations between 5"-10"

Cl. *irregular trem.* *ff dim.* rapid trem., fluctuating Boxes: in any order: durations between 5"-10"

B. Cl. *ff dim.* rapid trem., fluctuating Boxes' durations between 6"-12"

Hn. (con sord.) *ff dim.* irregular trem. Boxes' durations between 6"-12"

Tpt. (con sord.) *ff dim.* irregular trem. Boxes' durations between 6"-12"

Tbn. (con sord.) *ff dim.* irregular trem.

Perc. (tr) *ff dim.* Small Tambourine * Vibraphone Boxes: in any order: durations between 4"-8"

Hp. *ff* Boxes: in any order: durations between 4"-8"

Pf. *ff* Boxes: in any order: durations between 4"-8"

1. *arco* * *ff dim.* *dim. poco a poco*

VI. 2. *ff dim.*

3. *arco* * *ff dim.*

Vla. *sul pont. y* * *nat.* *ff dim.*

Vcl. *p* *ff dim.*

Tape

* Rapid tremolo, fluctuating slightly

10" approx. 15" approx. $\text{♩} = 60$

Fl. *mp dim.* *p dim.* *trem. rit.* *ppp*

Ob. *mp* *mf* *p dim.* *trem. rit.* *ppp*

Cl. *mp* *mf* *p dim.* *trem. rit.* *ppp*

B.Cl. *mp dim.* *p dim.* *trem. rit.* *ppp*

Hn. *mp* *mf* *p dim.*

Tp. *mp* *mf* *p dim.*

Tbn. *mp* *mf* *p dim.*

Perc. *mp dim.* *p* *mp* *pp*

Hp. *mp dim.* *p* *mp* *pp*

Pfte. *mp dim.* *p dim.*

1. *mp dim.* *p* *mp* *pp*

VI. 2. *mp dim.* *p* *mp* *pp*

3. *mp dim.* *p* *mp* *pp*

Vla. *mp dim.* *p* *mp* *pp*

Vcl. *mp dim.* *p* *mp* *pp*

près de la table

una corda

sul pont.

sul pont.

sul pont.

sul pont.

sul pont.

(Like a dancing girl, she puts on bright ornaments; she uncovers her breast as a cow reveals her swollen udder. Creating light for the whole universe, Dawn has opened up the darkness as cows break out from their enclosed pen. Her brilliant flame has become visible once more; she spreads herself out, driving back the formless black abyss.) 1.92

Örnek 7.10.4 *Bhakti*, X. bölüm, 4-7. ölçüler

Rigveda 1.92

Dans eden bir kız gibi ışıltılı süslemelerini kuşanır; bir inek gibi göğsünü açar, şişkin memesini açığa çıkarır. Tüm evren için ışık yaratan Şafak, ineklerin kapalı ağıllarından dışarıya kaçışması gibi karanlığı açtı. / Onun parlak alevi yeniden görülür oldu; kendini dışarıya yaydı, biçimsiz siyah cehennemi geri püskürttü.⁸¹

Bir dansçı gibi süslü püslü elbisesini giyer, ineğin memesini vermesi gibi o da göğsünü açar. Tüm ışık dünyası için ışık yaratan şafak, inek ağıllarının açılması gibi karanlığı açar. / Biz onun ışığının parlaklığını gördük; onu yayar ve karanlık canavarını uzaklaştırır.⁸²

7.11 XI. Bölüm

Flüt ve obuanın bantı yanıtladığı kısa bir girişin ardından, önceden II. bölümde (*staccato* olarak) duymuş olduğumuz altışar sesli akorların solo pasajı, vurma çalgıları anımsatan tınılarla (*marimba*, *glockenspiel*, vibrafon) ve bazı bakır çalgı sesleriyle geri gelir. Kendi rezonanslarının takip ettiği bu sesler, çıkıcı bir dizi yönelimi içinde giderek daha süslü duruma gelirler. Bütünün şiddetle birbirine karıştığı andır bu. Bölümün geri kalanı, VIII. bölümü de akla getiren, yinelenen notaların birbirini izlemesi üzerine kuruludur. Bununla birlikte, kesit Webernimsi bir sofulukla biter.⁸³

Yapıtın önceki bölümlerinden alınma bazı gereçlerin sıkça değerlendirildiği bu bölüm, yer yer Messiaen'in kuş dağırındaki kimi karakterleri anımsatan figüratif paslaşmalara yaslanmakla birlikte, bir anda sanki başka bir müziğe aitmiş gibi çok zıt ve durağan bir bant atmosferine girdikten sonra daha akustik, köşeli ve durağan karakterlerin öne çıktığı bir özettir.

⁸¹ "Like a dancing girl, she puts on bright ornaments; she uncovers her breast as a cow reveals her swollen udder. Creating light for the whole universe, Dawn has opened up the darkness as cows break out from their enclosed pen. / Her brilliant flame has become visible once more; she spreads herself out, driving back the formless black abyss." Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partisyon, s. 101. Çeviri: Özkan Manav.

⁸² **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 87, No. 4, 5.

⁸³ "Après une courte introduction où flûte et hautbois répondent à la bande, celle-ci entame un passage solo où les accords de six sons, que l'on avait déjà entendus (*staccato*) dans le mouvement II, reviennent dans des sonorités rappelant les instruments de percussion (*marimba*, *glockenspiel*, *vibraphone*) et certains sons de cuivres. Suivis de leur résonance, ces sons deviennent de plus en plus ornementés, selon une gamme ascendante. C'est le moment où l'ensemble intervient de manière vigoureuse; toute la suite du mouvement est basée sur des alternances de notes répétées qui rappellent également le mouvement VIII. La section se termine cependant dans une ascèse quasi-webernienne." "Jonathan Harvey – **Bhakti**", CD kitapçığı makalesi, s. 11. **Jonathan Harvey 2: Bhakti**, Mouton – MO 782086, Fransa, 1996.

20. ölçünün sonuna kadar süren ilk kesit, bantta sentezlenmiş vurmaları ile flüt-obua ikilisi arasındaki atışmaya sahne olur.

♩ = 112

Fl.

Ob.

(20)

Tape

mp

ff

p

Perc.

4

Fl.

Ob.

Tape

mp

ff

8

Fl.

Ob.

Tape

mp

ff

12

Fl.

Ob.

Tape

mp

ff

p

15

Fl.

Ob.

Tape

18

Fl.

Ob.

Tape

to Piccolo

Örnek 7.11.1 *Bhakti*, XI. bölüm, 1-20. ölçüler

Bu atışma, 10. ölçüdeki ani duruşla birlikte giderek seyreden bir ses dokusuyla sonlanır. Bütün sürece, bantta ısrarla gelen kısa bir kadans figürü eşlik etmektedir. 2. ölçüden başlayarak sırasıyla 4, 5-6, 7-8, 9, 11, 13, 15-16 ve 18. ölçülerde sürekli kendini gösteren bu ısrarcı motif bant partisinin alt dizeğinde karşımıza çıkar.

20

Tape

mp

Örnek 7.11.2 *Bhakti*, XI. bölüm, 1-2. ölçüler, bant

Bu kesitte bantın ses içeriği, 10 sestem oluşan tamamlanmamış bir dizisel yapı sergiler.



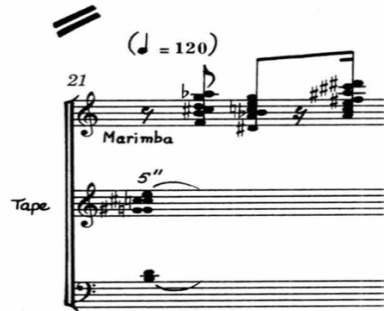
Örnek 7.11.3 *Bhakti*, XI. bölüm, bant partisindeki 10 sesli dizi

Flüt partisinde ise 12 kromatik ses, bant partisindeki ilk iki perdeyi yineleyerek başlar ve 4. ölçüde tamamlanır.



Örnek 7.11.4 *Bhakti*, XI. bölüm, flütün 3.-4. ölçülerdeki 12-ses dizisi

İkinci kesit, bantın oldukça ilginç ve kontrastlı içeriğiyle 21. ölçüde başlar. Bantın marimba ataklarındaki akor bloklarıyla 12 ses ilk üç hamlede tamamlanır. Bu kesitte, II. bölümdeki hızlı ve çıkıcı akor blokları aralarındaki boşluklar artırılarak kullanılmıştır.



Örnek 7.11.5 *Bhakti*, XI. bölüm, 21. ölçünün başlangıcı

21. ölçü boyunca bant partisinde marimba tınısıyla yinelenen ve her adımda tizleşen motifin ilk kesitin ısrarcı motifinden türediği açıktır (bkz. Örnek 7.11.2). Bu motif, kesitteki diğer fikirlerden ayrılan karakteristik bir köşedir.

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a tempo marking of (♩ = 120) and a measure number of 21. It features a Marimba part with a melodic line and a Tape part with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, with measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32. The Marimba part continues its melodic development, while the Tape part provides a steady rhythmic foundation. The Trumpet part (Tpt.) is also present, adding to the overall texture of the music.

Örnek 7.11.6 *Bhakti*, XI. bölüm, 21. ölçü, ilk iki sistem

İkinci kesitin 2. hamlesi, bantta sentezlenmiş olan marimba, vibrafon, trompet, *glockenspiel* ve arp tınlarıyla işlenmiş, banttaki dalgalanma ve vibrasyon efektlerinin oldukça hissedilir olduğu, hareket ile durağanlık arasında gidip gelen bir yapıdadır.

(21)

Tape

etc. (Vibra.)

(Tpt.)

(Glock.)

(21) Marimba

Tape

etc.

(Hp.)

(Tpt.)

(Tpt.)

(21)

Tape

(Tpt.)

(Tpt.)

(Glock.)

(21)

Tape

gva

11

7

5

10

4

3

2

8

7

6

5

4

3

2

1

130

CUE (repeated notes)

Örnek 7.11.7 *Bhakti*, XI. bölüm, 21. ölçünün devamı ve sonu

21. ölçünün sonundaki “*repeated notes*” uyarısı ve bant partisinde duyulan vuruşlar, üçüncü kesitin temposunu belirleyen bir tür sinyaldir. Bu kesitin en önemli ayrımı akustik çalgıların yeniden söze girmesidir.

♩ = 130

22

Picc. *f marcato*

E♭Cl. *f marcato nat.*

VI. 1 *mf*

Vcl. *nat. senza vib. mp*

Tape *wa. blk. Temp. blk. R.M.*

Örnek 7.11.8 *Bhakti*, XI. bölüm, 22-24. ölçüler

25-31. ölçülerde Messiaen’ın müziğine özgü kuş figürlerini anımsatan paslaşmalara rastlıyoruz ki bunların armonik yapı ve etki bakımından bestecinin müziğine yapılmış bilinçli bir gönderme olduğu rahatlıkla söylenebilir.

25

Picc. *mp* *ff* *pp* *f*

E $\flat$ Cl. *mp* *ff* *pp* *f*

Vi. 1 *mf* *p* *ff* *pp* *f*

Vcl. *mf* *p* *ff* *pp* *f*

Tape *Bva* *wd. blk.* *Temp. blk.*

29

Picc. *ff* *ff*

E $\flat$ Cl. *ff* *ff*

Vi. 1 *f* *f*

Vcl. *f* *f*

Tape

Örnek 7.11.9 *Bhakti*, XI. bölüm, 25-32. ölçüler

25

V on *pp*

V elle *pp*

P *ppp* *f*

26

V on *pp*

V elle *pp*

P *ppp* *f*

Örnek 7.11.10 Oliver Messiaen, *Quatuor la fin du temps*, II. bölüm, 25-26. ölçüler

37. ölçüde başlayan dördüncü kesit, ikinci kesitin sonundaki tekrarlı notaları ana gereç olarak kullanan bir gelişim kesitidir. Dördüncü kesit, ilk hamlesini 37-47. ölçüler arasında, ilk kesitteki boşlukları anımsatarak sergiler. Burada 41. ölçüden itibaren mikro ölçekli poliritmik⁸⁴ yapılarla da rastlıyoruz.

The musical score is for measures 36 to 47, with a tempo of 138. The instruments and their parts are as follows:

- Ob.** (Oboe): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Measures 36-47, starting with a piano (p) dynamic.
- Hn.** (Horn): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic and a "senza sord." (without mutes) instruction.
- Trpt.** (Trumpet): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic.
- Tbn.** (Trombone): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic.
- Perc.** (Percussion): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic and a "High tomtom at edge (high sound)" instruction.
- Hp.** (Harp): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic and a "nat." (natural) instruction.
- Pf/bz.** (Piano/Bassoon): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic.
- VI. 1.** (Violin I): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic.
- Vcl.** (Violoncello): Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic.
- Tape**: Measures 36-47, starting with a forte (f) dynamic and a "(sva)" instruction.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p). It also features a "senza sord." instruction for the Horn and a "nat." instruction for the Harp. The percussion part includes a "High tomtom at edge (high sound)" instruction. The string parts (VI. 1. and Vcl.) include a "tre corde" instruction. The Tape part includes a "(sva)" instruction.

⁸⁴ Farklı iç bölümelere sahip ritmik yapıların eşzamanlı kullanımını niteleyen terim.

40

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

1

Vl. 2

3

Vla.

Vcl.

Tape

senza sord.

senza sord.

Lge. tam. blk.

Med. tom-tom (in centre)

nat.

nat.

mf

f

p

ff

44

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B. Cl.

Hr.

Trp.

Tbn.

Perc. Med. w.d. blk. Marimba

Hp.

PF

1

VI. 2

3

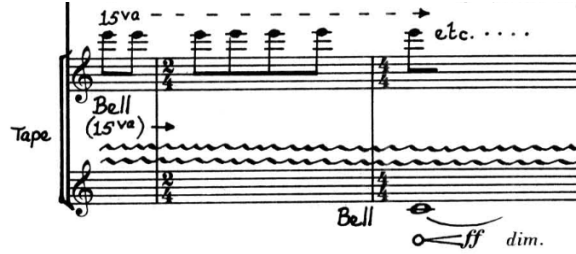
Vla.

Vcl.

Tape

Örnek 7.11.11 *Bhakti*, XI. bölüm, 36-47. ölçüler

Ses yinelenmeleri fikri, VII. bölümün başında bant partisindeki statik hareketten evrilmiş gibidir.



Örnek 7.11.12 *Bhakti*, VII. bölüm, 1-3. ölçüler

Dördüncü kesit, kısa bir yoğunlaşmanın ardından trombon ve kornonun kalışıyla sonlanır gibi olsa da bantın bu kadans akorunun içerisinden çıkmasıyla, bu duruşun aslında kesitin hamlelerini birbirine bağlayan bir eklem yeri olduğunu anlaşılır. Harvey, bu bağlantı noktasının düğüm yerini gösterirken gerçek ve gerçeküstü dünyalar arasındaki geçişin metafizik boyutuna da vurgu yapmaktadır adeta.

52

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pf

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

Vcl.

Tape

Med. wd. blk.

sf/mf

pp

tune to tape

sul tasto senza vib.

pp (RM)

fade

CUE

wd. blk.

Örnek 7.11.13 *Bhakti*, XI. bölüm, 52-56. ölçüler

57. ölçüde yeniden başlayan poliritmik akış bu kez öncekinden daha da yoğun olarak 60. ölçüdeki kadansa kadar sürer. Bant, bir önceki hamlede olduğu gibi burada da kesitin ayırım/bağlantı noktasını belirginleştirir. Bu ani duruşun ardından, dördüncü

61 *to Piccolo* $\frac{4}{4}$ *2" Piccolo* $\frac{4}{4}$

Picc. *ff*

Ob. *ff*

E^b Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Hr. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Perc. *Sm. susp. cym.* *ff* *Low tom tom*

Hp. *ff*

Pfte. *ff*

1. *ff*

VI. 2. *ff*

3. *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff* *CUE*

Tape *R.M.* *Temp. blk.* *Wa. blk.* *ff*

[illegible]

Örnek 7.11.14 *Bhakti*, XI. bölüm, 57-67. ölçüler

Poliritmik içerikli statik yapının bakır çalgılar, vurmaları ve piyanoyla sınırlandırıldığı son kesit, geniş ve hacimli bir arp *glissando*'sunun banttaki yansımasıyla birleşmesiyle başlar. Bu eklem noktasının hemen ardından, yine bantta duyulan statik tomtom vuruşlarıyla kesitin son hamlesi için akustik çalgılara komut verilir ve bant bölümün sonuna kadar sahneden çekilir. 69. ölçüde son sözü çalgılara bırakan bu sürprizli hamle, çalgı sayısının azaltılmasıyla yoğunluğun minimize edildiği, bölümün önemli kontrastlardan birisidir. Harvey, bu yaklaşımıyla sadece renk ve atmosfer boyutuyla değil biçimsel boyutuyla da öne çıkan zengin bir bütünlük meydana getirmeyi başarmıştır.



69 $\text{♩} = 152$

Hn. *f p* *mp*

Tpt. *p ff* *f*

Tbn. *f p* *ff* *p* *f*

Perc. *Marimba susp. cym.* *Small sec.* *Low tom-tom*

Hp. *gliss.* *près de la table* *sim.*

Pfta. *f p* *ff* *f*

73 *9:8*

Hn. *ff* *f* *f*

Tpt. *f p* *f* *f*

Tbn. *f p* *ff* *f*

Perc. *Small wd. blk.* *p* *f* *ff*

Hp.

Pfta. *ff* *f*

77

Hn. *f* *fp* *ff*

Tpt. *f* *fp* *ff*

Tbn. *f* *fp*

Perc. *f* *Low tom tom* *Small wd. blk.*

Hp.

Pfta. *8va loco* *8va* *Ped*

81

Hn. *fp* *ff* *f* *p* *fp* *ff*

Tpt. *f* *p* *fp* *ff* *f* *p* *ff*

Tbn. *ff* *p* *ff*

Perc. *Sm. wd. blk.* *Small tamp. blk.* *f* *ff* *Low tom tom*

Hp.

Pfta. *8va* *f* *8va loco* *Ped*

85

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pfte.

89

Hn.

Tpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pfte.

Small wd. blk.

Med. + low tom toms

8va

8va

(The bird carries in his heart Speech that the divine youth spoke of inside the womb. The poets guard this revelation that shines like the sun in the footprint of Order. I have seen the cowherd who never tires, moving to and fro along the paths. Clothing himself in those that move towards the same centre but spread apart, he rolls on and on inside the worlds.) 10.177

Örnek 7.11.15 *Bhakti*, XI. bölüm, 69-94. ölçüler

Rigveda 10.177

Kuş, kutsal gencin rahmin içinde zikrettiği Söz'ü yüreğinde taşır. Şairler Buyruk'un ayakzinde güneş gibi parlayan bu ifşaati korudular. / Hiç yorulmayan sığırtmacı gördüm, yollar boyunca gidip gelen. Aynı merkeze doğru giden ancak ayrı düşenler gibi giyinerek dünyaların içinde yuvarlanır durur.⁸⁵

Uçan kuş, sözü ruhunda taşır; onu ilk önce rahimdeki Gandharva telaffuz etti. Kurban yerindeki bilge kişiler bu göksel ve parlak icadı aziz tuttular. / Yürüme yollarına hiç dinlenmeden yaklaşıp ayrılan çobanı gördüm. O, derli toplu veya dağınık giyimiyle sürekli dünyalar arasında gezinir durur.⁸⁶

7.12 XII. Bölüm

Son bölüm dingince başlar: Altı sesli akorlar piyano ile alınmıştır ve [akorlar] yaylıların seslendirdiği yavaş ezginin altında, vibrafonun da vurgulamasıyla esnek bir ritmik zemin oluştururlar. Bant III. ve V. bölümlerde işitmiş olduğumuz başlangıç ezgisini (başkalaşimsız olarak) duyururken, yeni bir raslantısal pasaj izler. Bölümün sonu, bant ve çalgılar arasındaki incelikli değiş tokuşlar ve son bir zirveye doğru kademeli kayma ile daha anlatımcı, hatta dışavurumcu bir duruma gelir.⁸⁷

Biçimsel olarak çok net biçimde ayrışan iki büyük kesitten oluşan son bölüm, Messiaenesk ve Webernesk niteliklerin hissedilir biçimde iç içe geçtiği, motif temelli bir bütünlükten ziyade meditatif bir anlayışla başlayıp dokusal bir yazıya dönüşen ve önceki bölümlerdeki bazı ana fikirlerin iç içe geçtiği akustik ağırlıklı bir özetleme karakteri sergiler.

⁸⁵ “The bird carries in his heart Speech that the divine youth spoke of inside the womb. The poets guard this revelation that shines like the sun in the footprint of Order. / I have seen the cowherd who never tires, moving to and fro along the paths. Clothing himself in those that move towards the same centre but spread apart, he rolls on and on inside the worlds.” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partisyon, s. 116. Çeviri: Özkan Manav.

⁸⁶ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 975, No. 2, 3.

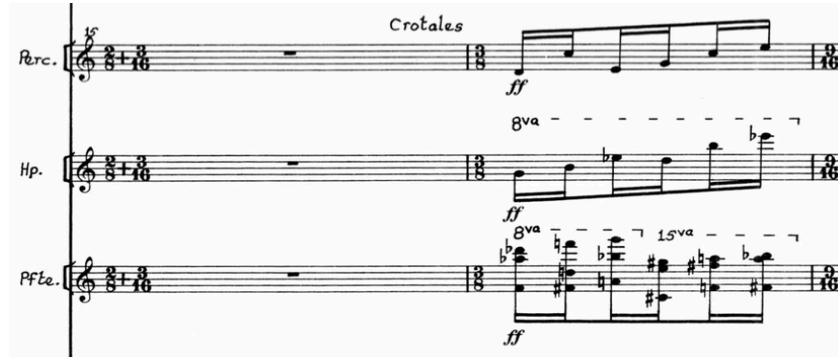
⁸⁷ “Le mouvement final commence sereinement: les accords de six sons sont repris par le piano et constituent, ponctués par le vibraphone, une base rythmique souple au-dessous d’une mélodie lente jouée par les cordes. Suit un nouveau passage aléatoire, tandis que la bande fait entendre (sans transformation) la mélodie initiale, celle que l’on avait déjà entendue dans les mouvements III et V. La fin du mouvement redevient plus expressive, expressionniste même, avec de subtils échanges entre bande et instruments et le glissement progressif vers un climax final.” “Jonathan Harvey – Bhakti”, CD kitapçığı makalesi, s. 11. Jonathan Harvey 2: Bhakti, Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

24. ölçünün sonundaki geniş *decrecendo* ile sonlanan ilk kesitte, Harvey'in belki de Winchester Katedrali'nin çanlarını canlandırmak istediği köşeli karakter temel fikir olarak ağırlık kazanır. 3-10. ölçülerde piyano, arp ve vibrafonda karşımıza çıkan melez akorlar, alt ve üst ses bölgelerinden başlayıp merkeze doğru daralan baskın bir karakter sergiler.

The musical score consists of three staves: Percussion (Perc.), Harp (Hp.), and Piano (Pfte.). The Percussion staff features a Vibraphone section with a 'motor on (fast)' instruction and a 'mf' dynamic. The Harp staff includes a 'nat.' section with a 'p' dynamic. The Piano staff has a 'poco f' section with a 'p' dynamic. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Örnek 7.12.1 *Bhakti*, XII. bölüm, 1-6. ölçüler, vibrafon, arp ve piyano

Bu fikrin, aynı üçlü çalgı grubundan II. bölümde işittiğimiz benzerinden türetilen bir hatırlatma olduğu ileri sürülebilir.



Örnek 7.12.2 *Bhakti*, II. bölüm, 69. ölçü, krotaller, arp ve piyano

Zıt bir karakter olarak, 2. ölçüde “Rigveda” 12-ses dizisinin (Sol ve Do’daki çeyrek perdeler hariç) bant partisinde özetlendiğini görüyoruz. Bu ölçü, yapıtın ana 12-ses gerecinin bir ölçü içerisinde özetlendiği en belirgin yerlerden biridir.



Örnek 7.12.3 *Bhakti*, XII. bölüm, 2. ölçü, bant

Kesitin üçüncü tematik gereci ise, inici bir rotayla 5. ölçüden 10. ölçüye kadar süren ve genellikle 8 ila 9 sesli dizilerle sınırlandırılmış olan hattır. Yaylı çalgılarda beliren bu hat, yön ve arpej karakteri bakımından inici, aralık yapısı olarak ise her çalgıda küçük farklılıklar gösteren esnek bir yapıya sahiptir. Dikey olarak baktığımızda ise ikili aralıklarla çarpışan Fa – Sol – Sol diyez (La bemol) – La diyez (Si bemol) tetrakordu göze çarpar. Bu tetrakort, “*Bhakti*’de Mikrotonalite” bölümünde daha önce değindiğimiz *Asawari* dizisinden türetilmiş olma olasılığı bulunan modal karakterli bir yapıdır. Messiaen’ın *Turangalila Senfonisi*’sine selam gönderen bu hat belirgin biçimde köşeli bir karaktere sahiptir.

1 (con sord.) *ppp* *p sweet*

Vi. 2 (con sord.) *ppp* *p sweet*

3 (con sord.) *ppp* *p sweet*

Vla. con sord. *ppp* *p sweet*

Vcl. con sord. *ppp* *p sweet*

Örnek 7.12.4 *Bhakti*, XII. bölüm, 4-6. ölçüler, yaylılar

(clavier) (Timbre amplifié C 8 8 1)

Onda *ff*

5 *Très modéré, avec amour (passionné, généreux) (♩ = 88)*

1^{re} Vous *ff*

2^{de} Vous *ff*

Altos Div. *ff*

Violles Div. *ff*

C.B. *ff* *dim.*

* (Cymb. susp.) Tam-tam: les notes liées indiquent qu'il faut laisser vibrer le métal (pas de notes répétées pas de trille)

Örnek 7.12.5 Oliver Messiaen, *Turangalîla Senfonisi*, IV. bölüm,
5. prova rakamı, yaylılar ve ondes Martenot

11. ölçüdeki boruçan atağının ardından çalgılarda kutu içerisine alınmış dokulara dönüşen bu diziler, içlerindeki bazı kromatik ya da mikrotonal alterasyonlar ayırıştırıldığında *Asawari* dizisinin birer türevi olmaya yatkın içerikler sergilerler.

10 $\text{♩} = 66$

Fl. mf $\text{p} \rightarrow \text{mf}$ any order $\text{p} \rightarrow \text{mf}$

Ob. mf $\text{p} \rightarrow \text{mf}$ any order $\text{p} \rightarrow \text{mf}$

Cl. mf

B.Cl. mf

Hn. mf

Tpt. mf

Tbn. mf

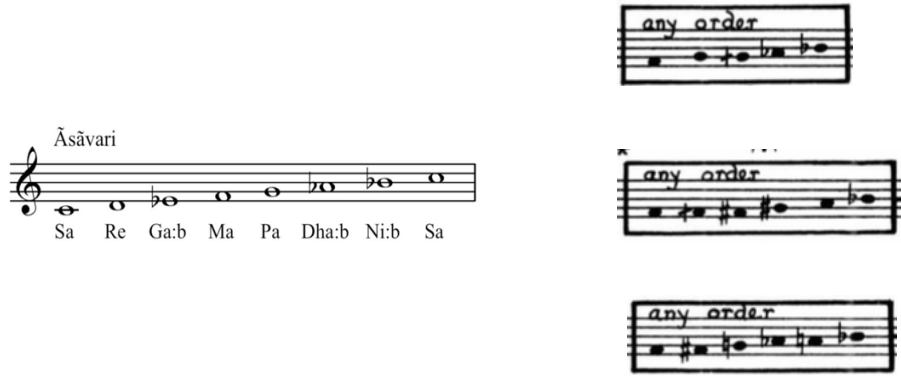
Perc. f Tub. bells_3 f any order $\text{continue with similar rhythms}$

Hp. f any order $\text{similar rhythms to those of Tub. bells}$

Pfte. p Ped sempre

Örnek 7.12.6 *Bhakti*, XII. bölüm, 10-13. ölçüler,
üflemeliler, vurmaları, arp ve piyano

Asawari makamı dizisi ile kutu içerisine alınmış kromatik ve mikro kromatik yapılar arasındaki yakınlıklar aşağıdaki örnekte görülebilir. *Bhakti*'deki yapılar, bu dizinin ilk dört sesinin Fa perdesine aktarımıdır.

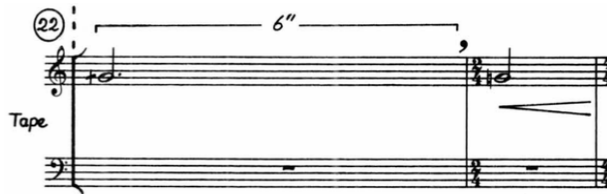


Örnek 7.12.7 *Bhakti*, XII. bölüm, 12. ölçü.

Flüt, obua, vurmali ve piyano partilerindeki modal karakterli yapılarla

Asawari dizisinin karşılaştırılması.

Aynı ölçüde, ilk bölümdeki *Rigveda*'yı simgeleyen, mikrotonal kıvrımlar sergileyen Sol pedalının tek ölçüye sıkıştırılmış bir görünümüyle bantta karşılaşıyoruz. Bantın özetleyici karakteri ve bestecinin deyimleriyle⁸⁸ “dönüştürme” ve “bellek” (ya da anımsatma) işlevi müziğin bu anında belirgin biçimde hissedilmektedir.



Örnek 7.12.8 *Bhakti*, XII. bölüm, 12. ölçü.

Bantta sunulan ana ezginin başlangıcı.

12. ölçüden 24. ölçüye kadar süren alt kesitte, raslamsal dokuların genellikle mikro kromatik düzende, bazen de yanaşık hareketlerden düzensiz arpejlere doğru genişleyerek yoğunlaşmasına tanık oluyoruz. Bozuk akortlu bir *synthesizer*'ı çağrıştıran bu büyük *crescendo*'dayla birlikte bant, daha önce III. ve V. bölümlerde duymuş olduğumuz “*Rigveda*” 12-ses dizisi üzerine yerleşen geniş soluklu ezgiyi bütün olarak sunar.

⁸⁸ **Bhakti**, partiyonun girişindeki açıklama metni, Faber Music, Londra, 1989.

14

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hr.

Tpt.

Tbn.

Trc.

Hp.

Pftz.

1

VI. 2

3

Vla.

Vcl.

Tape

any order

mf

imitate rhythms of Tub. bells in bar 11

senza sord.

any order

mf

any order

mf

any order

mf

any order

mf

3

3

* see footnote on P. 120

19

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hn.

Trpt.

Tbn.

Perc.

Hp.

Pf.

1

VI. 2

3

Vla.

Vel.

Tape

* See footnote on P. 120

Örnek 7.12.9 *Bhakti*, XII. bölüm, 14-23. ölçüler

Son bölümün ikinci kesiti 25. ölçüde, III. ve IV. bölümlerde gördüğümüz farklı yönsel çizgileri olan polifigüratif hareketlere gönderme yapan dingin bir atakla başlar. Harvey, müziğin bu anlatımla devam edeceğini düşündüğümüz bir anda sürpriz bir şekilde ilk kesitin sonundaki *decrecendo*'ya (24. ölçü) ani bir dönüş yaparak iki kesit arasındaki zincirin halkalarını birleştirmeyi tercih eder.

25 $\text{♩} = 66$

1 *espr.* *p* *pp* *f* *vib.*

VI. 2 *espr.* *p* *pp* *f* *vib.*

3 *espr.* *p* *pp* *f* *vib.*

Vla. *espr.* *p* *pp* *f* *vib.*

Vcl. *espr.* *p* *pp* *f* *vib.*

30 *fade out into tape*

B.Cl. *ppp* *p*

1 *senza vib.* *with tape* *senza sord. (vib.)*

VI. 2 *senza sord.*

3 *senza sord.*

Vla. *senza sord. (vib.)*

Vcl. *senza sord. (vib.)*

29 *12''* *10''* *6''* *3''* *1''* *CUE* *vib.*

Tape *4''* *6''* *CUE*

Örnek 7.12.10 *Bhakti*, XII. bölüm, 25-32. ölçüler

2. kesitin başlangıcındaki lirik söylem 33. ölçüde biraz daha yürük bir karakterde yeniden belirir ve 46. ölçüdeki köşeye kadar yoğunlaşarak gelişir. I. bölümden bu yana karakteristik biçimde kendini duyuran çan tınısı ise 44. ölçüde yeniden açığa çıkarak yapıtın anlatım bütünlüğünü pekiştirir. İkinci kesitteki ritmik yoğunlaşmada, ilk atağın hemen hemen iki katına ($\text{♩} = 66$ 'dan $\text{♩} = 112$ 'ye) çıkarılmış olan tempo da önemli bir rol oynamaktadır. Buradaki dönüşüm, ani tempo değişimlerinin ritmik yoğunlaşmadan çok daha belirgin bir kontrast meydana getirebileceğinin güzel bir örneğidir.

The musical score is for measures 33 to 46, with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The score is written for several instruments and includes various dynamics and articulations.

- VI. 2:** Measures 33-46. Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*. Articulations: *senza vib.*, *pizz.*
- VI. 3:** Measures 33-46. Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*. Articulations: *senza vib.*, *pizz.*
- Vla.:** Measures 33-46. Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*. Articulations: *senza vib.*, *pizz.*
- Vcl.:** Measures 33-46. Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*. Articulations: *senza vib.*, *pizz.*
- Perc.:** Measures 33-46. Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*. Articulations: *senza vib.*, *pizz.*
- Brass:** Measures 33-46. Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*. Articulations: *senza vib.*, *pizz.*
- ww.:** Measures 33-46. Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*. Articulations: *senza vib.*, *pizz.*

[illegible]

41

Fl. *f* *ppp* < *mf* >

Ob. *f* *ppp* < *mf* >

Cl. *f* *ppp* < *mf* >

B.Cl.

Hn. senza sord.

Tpt. senza sord.

Tbn. senza sord.

Perc. *f* *pp* Vibraphone

Hp. *f* *pp*

Pf & c. *f* *pp*

1. *ppp* < *mf* > point

VI. 2. *pp* *ppp* < *mf* > point

3. *pp* *ppp* < *mf* > point

Vla. *pp* *ppp* < *mf* > point

Vcl. *pp* *ppp* < *mf* > point

Tape *ff* *pp*

strings' grace notes:
each player
independently

[illegible]

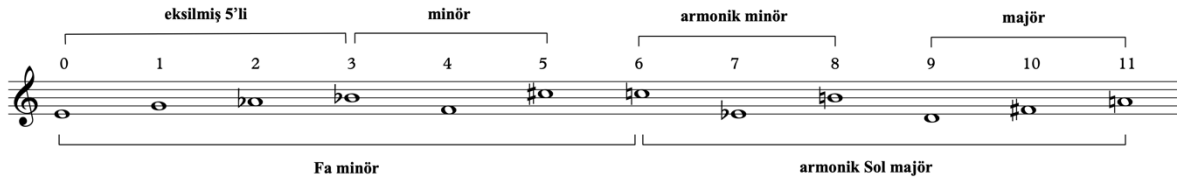
Örnek 7.12.11 *Bhakti*, XII. bölüm, 33-47. ölçüler

35. ölçüde bantın duyurduğu akorlarda, 3/8'lik süre içerisinde tamamlanan 12-ses diziliminde Webernesk bir duyuştan ziyade Alban Berg'in major-minör dizilerle ilişki kuran 12-ses dizilerindeki diyatonik duyuşun izlerine rastlıyoruz. Bu akorları yatay

olarak sıraladığımızda, ilk 7 sesin indirgemesinin “Rigveda” 12-ses dizisini yarım perdelerle tamamlayan son ses olan Fa’ya, son 6 sesin indirgemesinin ise yapıtın kurucu sesi olan Sol’e yönelmiş olduğunu görüyoruz (Örnek 7.12.13). Bu ilginç bir rastlantı mıdır yoksa bilinçli bir tercih midir bilemeyiz.



Örnek 7.12.12 *Bhakti*, XII. bölüm, 35. ölçüde ilk 3 sekizlik, bant



Örnek 7.12.13 Akorların açılımı ve analizi

47. ölçüden itibaren gelen, köşeli ritimlerle açıklanan ses çizgileri, 12-23. ölçülerde kutu içine alınmış olarak serbest sıralamayla çalınan çekirdek motiflerin bir başka biçimlenişi olarak görülebilir. Ligeti ve Lutosławski gibi bestecilerin bazı yapıtlarının final kesitlerinde karşılaştığımız geniş soluklu bu ünison/oktav çizgiler (Örnek 7.12.14, Örnek 7.12.15), 35. ölçüde bantta özetlenmiş olan 12-ses dizisinin belli köşelerini içeren, düzensiz bir büyük final kontrastı meydana getirmektedir.

Örnek 7.12.14 György Ligeti, *Yaylı Dörtlü No. 2*, I. bölüm, son dört ölçü

83

1. fl. 2. 3. 1. ob. 2. 3.

1. cl. 2. 1. fg. 2. 3.

1.2. cor. 3.4. 1. trb. 2. 3. 1. trbn. 2. 3.

pialto picc. H f

tam. 1. f

mar. ff

pf. *simile* ped. ped. ped.

vni I e II vle vc.

84

1. fl. 2. 3. 1. ob. 2. 3.

1. cl. 2. 1. fg. 2. 3.

1.2. cor. 3.4. 1. trbe 2. 3. 1. trbni 2. 3.

tam-t. piatto plcc. f

mar. ff

pf. ped. ped. ped.

vni I e II vle vc.

Örnek 7.12.15 Witold Lutosławski, Senfoni No. 4, s. 70-71.

[Ünisonlar bakır ve yaylı çalgılarda]

44

$\text{♩} = 66$

$\text{♩} = 88 \text{ subito}$

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hrn.

Tpt.

Tbn.

Flz.

Tub. balls

Vibra (motor on)

Tub. bells

l.v.

ff (any order)

Hp.

Pfla.

Ad sempre

15va

loco

1

VI.2

3

Vla.

Vcl.

gva

25

Tape

ff + RM

RM accel. l.v.

TamTam

48

Fl.

Ob.

Cl.

B.Cl.

Hr.

Tpt.

Tbn.

(Tub. bells) *tr*

Arc.

Hp.

Pftz.

1.

Vi. 2.

3.

Vla.

Vcl.

Tape

dim. a niente

to Piccolo

ff

mf $\leftarrow$ *ff*

f

ff

l.v.

p

pizz.

arco

[illegible]

(We have drunk the Soma; we have become immortal;
we have gone to the light; we have found the gods . . .
O drop of Soma, flow for Indra.) 8.48

Örnek 7.12.16 *Bhakti*, XII. bölüm, 44-58. ölçüler

Rigveda 8.48

Soma'yı içtik, ölümsüz olduk, ışığa gittik, tanrıları bulduk... Ey Soma damlası, Indra için ak.⁸⁹

Biz Soma içtik, ölümsüz olduk; ışığa gittik tanrıları bulduk. / Ey Soma, yaşam günlerimizi uzat.⁹⁰

8. SONUÇ

Jonathan Harvey, İngiltere gibi geleneklerine oldukça bağlı bir ülkenin yetiştirdiği bir besteci olmasına rağmen, 1920'ler ve 50'lerdeki modernist kırılmaların müzik sanatına taşıdığı yeni kavram ve önermeleri iyi özümsemiş, dönemin kuramsal ve teknolojik gelişmelerine yakın durmasının yanı sıra bunları kendi müzikal perspektifinde kendileştirmeyi başarmış, özgün sesini yaratma bağlamında birçok Avrupalı besteciden daha cesaretli davranarak duruşu ve üretimiyle sonraki kuşakları etkilemiştir. Katı modernist yaklaşımların ve yeni kuramsal önermelerin havada uçuştugu yüzyıl ortasının Avrupasında, farklı coğrafyaların periferide kalan kültürleriyle *musique savante* geleneğinin bilimsel bakış açısını bir araya getirerek bunu kendi kimliğinin vazgeçilmez bir parçası haline getirmiştir. Bu müzikal kimliğin en temsil edici yapıtlarından biri olan *Bhakti*, özgün perspektifi/sentezi ve anlatım gücüyle bestecisinin Avrupa çağdaş müziğindeki seçkin konumunu perçinlemiştir.

⁸⁹ “We have drunk the Soma; we have become immortal; we have gone to the light; we have found the gods . . . O drop of Soma, flow for Indra.” Jonathan HARVEY, **Bhakti**, partiyon, s. 130. Çeviri: Özkan Manav.

⁹⁰ **Rigveda**, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviri: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s. 659, No. 3, 4.

KAYNAKÇA

CHAKRABORTY, Soubhik; MAZZOLA, Guerino; TEWARI, Swarima; PATRA, Maujhuri (2014), **Computational Musicology in Hindustani Music**, Springer International Publishing, İsviçre.

COPE, David (1997), **Techniques of the Contemporary Composer**, Schirmer Books, New York.

DUTILLEUX, Henri (1978), **Timbres, Escape, Mouvement** (partisyon), Editions Alphonse Leduc & Dci, Paris.

DOWSON, John (1888), **A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature**, Toronto.

DUTEURTRE, Benoît; MILLET, Richard; BAUDRY D'ASSON, Nathalie de (Ocak 2001), *Revue des Deux Mondes*, Fransa.

FERNEYHOUGH, Brian (1993), **Terrain** (partisyon), Edition Peters, Londra.

GRIFFITHS, Paul (1984) **“Three Works by Jonathan Harvey: The Electronic Mirror”**, *Contemporary Music Review*, Vol. 1, New York.

GRIFFITH, Ralph T.H. (1976), **The Hymns of the Rigveda**, Delhi.

HARVEY, Jonathan (1982), **“Reflection After Composition”**, *Tempo*, New Series, no. 140.

HARVEY, Jonathan (1989), **Bhakti** (partisyon), Faber Music, Londra.

HOLMES, Thom (2008), **Electronic and Experimental Music**, New York.

LIGETI, György (1971) **String Quartet No. 2**, B. Schott's Söhne, Mainz.

LUTOSŁAWSKI, Witold (1976), **Mi-parti** (partisyon), PWM Edition, Varşova.

LUTOSŁAWSKI, Witold (1969), **Livre pour Orchestre** (partisyon), PWM Edition, Kraków.

LUTOSŁAWSKI, Witold (1994), **Symphony No. 4** (partisyon), Chester Music, Londra.

MESSIAEN, Olivier (1953), **Turangalîla Symphonie** (partisyon), Durant & Cci, Paris.

PALOMBINI, Carlos (1999), **Music Concrète Revisited**, *UFPr Arts Department Electronic Musicological Review*, Vol. 4, Portekiz.

TAKEMITSU, Toru (1973), **Stanza I** (partisyon), Universal Edition, Londra.

TAKEMITSU, Toru (1998) **Rain Spell** (partisyon), Schott Edition, Yokohama.

STEINER, Rudolf (1923), “**The Arts and Their Mission–Lecture VIII**”, Dornach, İsviçre, 27 Mayıs – 9 Haziran 1923.

VISSCHER, Eric de (1996), “**Jonathan Harvey – Bhakti**”, **Jonathan Harvey 2, Bhakti** (CD), Montaigne – MO 782086, Fransa, 1996.

WEBERN, Anton (1956), **Sechs Stücke für Orchester op. 6** (1928 versiyonu), Universal Edition, Viyana.

Rigveda, Sanskrit ve İngilizce dillerinden çeviren: Korhan KAYA, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.

ÖZGEÇMİŞ

Türk bestecisi ve serbest doğaçlamacıdır. Müziğe 1991 yılında MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü’nde trombon çalışarak başladı. Lise öğrenimini Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı’nda sürdürdü. Müzikal eğilimleri daha sonra piyano ve kompozisyona yönelen Uzunselvi, lisans öğrenimini aynı kurumun Kompozisyon Sanat Dalı’nda tamamladı.

2000 yılında Avusturya Kültür Derneği’nin verdiği bir bursla gittiği Salzburg Mozarteum’da Alman besteci Wolfgang Rihm’le çalışma fırsatı bulan besteci, 2006 yılında 6. Nejat Eczacıbaşı Kompozisyon Yarışması’nda viyola ve orkestra için *Sürüt Bil* adlı yapıtıyla mansiyon ödülüne, 2010 yılında X. Dünya Arp Kongresi’nin siparişi üzerine yazdığı ve Meriç Dönük tarafından Amsterdam Musiekgebouw’da ilk seslendirilişi yapılan *Çengir* adlı yapıtıyla Baki Komsuoğlu Bilim ve Sanat Teşvik Ödülü’ne, 2012’de Nieuw Ensemble tarafından düzenlenen *Turkey Now* festivaline seçilen ve Amsterdam Musiekgebouw’da ilk seslendirilişi yapılan *Babel Grupettos* adlı yapıtıyla 2.lik ödülüne, Bulgaristan’da düzenlenen Computerspace Kompozisyon Yarışması’nın elektroakustik kategorisinde *On Uyul* adlı yapıtıyla 2012’de 2.lik ve *Katrak Boldı* adlı yapıtıyla 2013’te 1.lik ödüllerine değer bulundu. Yapıtları Swiss Contemporary Music Duo UMS ‘n JIP, Ensemble Airborne Extended, Nieuw Ensemble, Klankforum Wien gibi önde gelen topluluklar tarafından 40’tan fazla ulusal ve uluslararası festivalde seslendirilen besteci, serbest doğaçlamacı olarak pek çok organizasyonda aktif olarak yer almış, AGS, YSM, Akademie der Künste, Kennesaw State University, IGNM-VS gibi kuruluşlarda konserler, seminerler ve ustalık sınıflarında dersler vermiştir.

Ağırlıklı olarak elektroakustik ve *fix-media* kategorilerinde üretim yapan bestecinin müzik dili, 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze uzanan yeni müzik geleneklerinden yararlanır. Yazdığı eserlerde kullandığı ve tamamen kendisine ait olan bazı özel teknik ve işaretler, internet üzerinden yayın yapan çeşitli resmi sitelerde yayınlanarak literatüre geçen bestecinin müzik dilindeki bazı ayırıcı özellikler arasında, 2017 yılından bu yana üzerinde çalıştığı ve kendisine ait olan “Gliding

Complexity” kuramı, “Visual Puantilism” ve “Open Form” (Açık Biçim) gibi çeşitli kavramların yanı sıra, modal-makamsal malzemelerin soyutlaması sayılabilir.

2008 yılında meslektaş Emre Dünder’la birlikte kurdukları “Boratav Project” adlı doğaçlama ikilisiyle, o tarihten bu yana, özellikle 20. ve 21. yüzyıl çağdaş müzik geleneklerinin verilerinden esinlenerek kurgulanan çeşitli doğaçlama konserleri vermektedir.

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü’nde 2006 yılından beri Kompozisyon, Çağdaş Müzik, Çalgı Bilgisi, Orkestrasyon ve Müzik Teknolojileri dersleri vererek akademik hayatını sürdüren besteci, İstanbul Besteciler Kolektifi (*Istanbul Composers Collective - ICC*) adıyla 2010 yılında kurulan yeni müzik topluluğu ve örgütlenmesinin de aktif bir üyesidir.

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

JONATHAN HARVEY’NİN *BHAKTI* ADLI ESERİNİN
MÜZİKAL ANALİZİ İLE ODA ORKESTRASI İÇİN
LIPAROS POLIFONIA

2. Cilt

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

Hazırlayan:

20136041 Mehmet Ali UZUNSELVİ

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. ÖZKAN MANAV

İSTANBUL - 2019

PROGRAM NOTES

Liparos Polifonia is a piece based on the notion of Gliding Polyphony on which the composer has been working for a while.

Gliding Polyphony is the name of a slippery and complex system that gains its character through gliding of each repeating pitch in the motivic parts of a large form section up or down by a quarter tone. The result that can be achieved when one plays a texture on a MIDI keyboard that has a pitch-bend feature with the right hand, and moves the pitch-bend latch to right and left at various speeds and by different amounts with the left hand, might be a good example to describe the auditory character of this concept in practice. After a while, this slippery character, which is formed by gliding pitches in the flow of the work, starts to appear also in tempo, rhythm and register.

The goal is to achieve a structure that is complex, unique and open to diverse surprises, through a state of instability and indecision, in contrast with our basic hearing and listening habits.

Liparos Polifonia ist ein Stück basiert auf den Begriff "Gliding Polyphony" woran der Komponist seit einigen Zeiten arbeitet.

Gliding Polyphony ist der Name des rutschigen komplexen Systems, das durch Gleiten jeder wiederholende Tonhöhe, einen Viertelton höher oder tiefer, der in den motivischen Teilen eines großen Formabschnitts zu finden ist. Das Ergebnis, das herauskommt, wenn man eine Textur mit der rechten Hand auf ein MIDI Keyboard mit Pitch-Bend-Funktion spielt und die linke Hand den Pitch-Bend-Latch nach rechts und links mit verschiedenen Geschwindigkeiten und Mengen bewegt, könnte ein gutes Beispiel sein, den auditiven Charakter dieses Begriffs in einem praktischen Rahmen zu beschreiben. Nach einer Weile beginnt dieser rutschige Charakter, der durch gleitende Tonhöhen im Arbeitsablauf gebildet wird, die Grundzüge des Begriffs auch im Tempo, Rhythmus und Register zu zeigen.

Das Ziel ist zu einer komplexen Struktur zu erreichen, die einzigartig und offen zu diversen Überraschungen ist, durch einen Zustand der Instabilität und der Unentschlossenheit, im Gegensatz zu unseren grundlegenden Hörgewohnheiten.

INSTRUMENTATION

WOOD WINDS

2 Flutes
2 Oboes
2 Clarinets in Bb (2nd Clarinet doubling Bass clarinet in Bb)
2 Bassoons

BRASSES

2 Horns in F
2 Trumpets in C
1 Tenor Trombone
1 Tuba in F

PERCUSSIONS

Percussionist I

2 Timpanies (26" & 29")

Percussionist II

1 Large Bass Drum
1 Cymbale (upside-down and loosely screwed in its place)
Bongos (Hembra & Macho)

Percussionist III

1 Suspended Large Gong
Congas (10" & 11")
Crotales ("two-octave set")
Vibraphone

STRINGS

6 Violins I
6 Violins II
4 Violas
4 Cellos
2 Double Bases

All instruments are notated in C

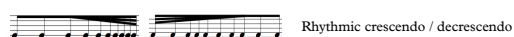
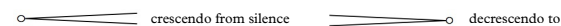
PERFORMANCE NOTES

GENERAL CONVENTIONS

ACCIDENTALS

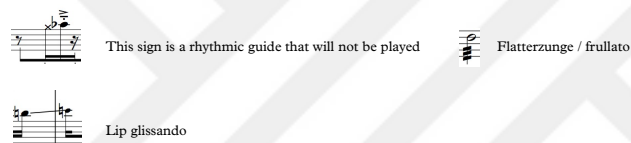


LINES

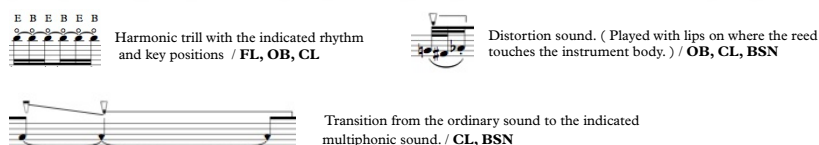


SPECIAL CONVENTIONS

WOODS & BRASSES

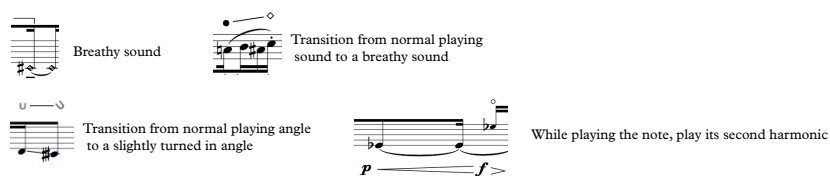


WOODS



* All quarter tones must be played with fingerings indicated in the score. If the player knows fingerings that would be more comfortable for them, they may use those.

FLUTE



Alternate microtone fingering for open hole flute.



* The fingering chart is taken from Robert Dick's book *The Other Flute, Oxford University - 1975*

OBOE



Glissando with both fingering and lip.

* The all fingering chart is taken " *The Techniques of Oboe Playing* " book
Peter Veale, Claus Steffen Mahnkopf, Wolfgang Motz, Thomas Hummel - 1994

CLARINET



Monophonic trill with the indicated rhythm and alternate fingering.

* The all fingering chart is taken Phillip Rehfeldt's book
New Direction for Clarinet - The Scarecrow Press, Inc - 1994

BASSOON



Transition to 1/4 flat note from natural position
 ("a" syllable) by playing with a "ü" syllable.

* The all fingering chart is taken Sergio Penazzi's book
Metodo Per Fagotto - Edizioni Suvini Zerboni, Milano

* The syllables are written using German phonetics.

BRASSES



Transition to 1/4 sharp note from
 natural position ("tu" syllable) by
 playing with a "ta" syllable / **HN,TP,TBA**



Transition to 3/4 sharp note from
 ordinary sharp position ("tu" syllable)
 by playing with a "ta" syllable / **HN,TP,TBA**



Transition to 1/4 flat note from
 natural position ("ta" syllable) by
 playing with a "tu" syllable / **HN,TP,TBA**



Transition to 3/4 flat note from
 ordinary flat position ("ta" syllable)
 by playing with a "tu" syllable / **HN,TP,TBA**



Very short glissando approximately 1/4 tone
 below the indicated note with a "tu" syllable / **HN,TP,TBA**

HORN



Glissando with "stopped" technique



1/4 tone up with "stopped" technique

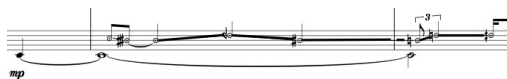
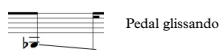
+ stopped
 O open

TROMPET



Irregular (improvised) vibrato between close and open positions
 of the wah-wah sourdine, as indicated by the graphic line.

TROMBONE



Sing the glissando line at the top into the instrument, while playing the line at the bottom.



While playing the irregular glissando line from position 7 to 1, imitate the same motion with your voice.

TUBA



While playing the line at the bottom, sing the vocal line at the top into the instrument.

PERCUSSION



Ordinary Right mallet Strike, muted with the left hand on the middle part of the skin / **TP, BD, BG, CG**



Pedal Glissando / **TP**



Motor half open / **VB**



While striking with the right mallet, mute with your left hand, starting at the rim, moving towards the middle part of the skin, increasing pressure on the way / **TP, BG, CG**



While striking with the right mallet, mute with your left hand, starting at the middle part of the skin, moving towards the rim, decreasing pressure on the way / **TP, BG, CG**



While striking with your right hand using the vibraphone mallet, mute with your left hand using the gong mallet, starting at the middle part of the skin, moving towards the rim / **CG**



With the cello or double bass bow at the indicated pitch / **VB, CT & CYM**



Play with the right hand mallet on the edge of the key while muting it with the left hand mallet / **VB**



Play with the right hand mallet on the edge of the key while muting it with the left hand mallet, moving it from the middle of the key towards the edge / **VB**

MALLETS



Soft Xylophone mallets



Soft Timpani mallets



Soft Bass drum mallets



Double Bass or Cello bow



Hand

STRINGS

n : naturale (ord)

t : sul tasto

a.t : alto sul tasto

p : sul ponticello

a.p : alto sul ponticello

n ----- **p** : From ordinario to sul ponticello

n ----- **a.p** : From ordinario to alto sul ponticello

p ----- **n** : From sul ponticello to ordinario

a.p ----- **n** : From alto sul ponticello to ordinario

cr : crini (Full hairy bow - 1/1)

s.cr : semi crini (Half hairy bow in lateral position - 1/2)

● : L.H ordinary pressure

◐ : L.H half pressure

◇ : L.H harmonic pressure



Very short glissando
approximety 1/4 tone
below the indicated note.



Very short glissando
approximety 1/4 tone up.



Very short glissando
approximety 1/4 tone down.



Bartok pizzicato



Scratch tone.



Bartok pizzicato
and glissando



From yhe ordinary bow
pressure to scratch tone.



From harmonic pressure to ordinary pressure.



From ordinary pressure to harmonic pressure.



From ordinary pressure to half pressure.



From half pressure to ordinary pressure.



Non vibrato



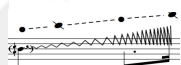
Vibrato from slow to fast



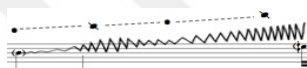
Vibrato from fast to slow



Irregular vibrato



Wavy glissando with ossilations at irregular
amplitudes, with indicated finger pressure
transitions (always 'nervoso')



Wavy glissando with ossilations
widening from minor second to
perfect fourth with indicated finger
pressure transitions (always 'nervoso')

Duration : approx. 13'

LIPAROS POLIFONIA
FOR CHAMBER ORCHESTRA

Mehmet Ali Uzunelçi (1980 -)

Score for Chamber Orchestra, featuring multiple staves for woodwinds, brass, strings, and percussion.

Tempo markings: $\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 80$ (Rubato), $\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 80$.

Instrument parts include:

- FLT (Flute)
- OB (Oboe)
- CL Bb (Clarinet Bb)
- BSN (Bassoon)
- HNF I (Horn F I)
- TPT C (Trumpet C)
- TBN (Trombone)
- TBA (Tuba)
- PRC I Timpani II 29 C
- Ba Drum
- PRC II Cymbals
- Bong
- Gong
- PRC III Gong
- Croch
- Vibraphone
- VIN I (Violin I)
- VIN II (Violin II)
- VLA (Viola)
- VC (Violoncello)
- CB (Contrabass)

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, p, mf, ff), and articulation marks.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments, including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), Horns (Hrn.), Trumpets (Tpt.), Percussion (Perc.), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score is divided into two main sections, marked with 'f' and 'p' dynamics. The first section is marked 'f' and the second section is marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large 'A' watermark is visible across the center of the page.

This page of a musical score, labeled 'B' and '4', contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet in B-flat (CL Bb), Bassoon (BSN), and Horn in F (HN F). The brass section includes Trumpet in C (TPT C), Trombone (TRN), and Trombone in A (TRA). The percussion section includes Timpani (PERC I Tim), Bells (B.D.), Cymbals (PERC II Cym), Snare Drum (Bongos), Gong, and Congas (PERC III Conga). The string section includes Violins I and II (VLN I I, VLN I II), Viola (VLA), Violoncello (VC), and Double Bass (CB). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). A large, light gray watermark 'X' is visible across the center of the page.

6

rit. $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 85$ **C** rit.

FL

OB I

CL Bb I

BSS I

BN F I

TPT C I

TBN

TBA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Bongos

Gong

PERC III Conga

Cong

Va

VLN I III

V

VLN II III

V

VLA I

V

VC

CB I

70 71 72

FL

OB 1

CL Bb 1

BSN 1

BSN F 1

TPT C 1

TBN

TBA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Drum

Gong

PERC III Conga

Cong

Vln I

Vln II

Vla I

Vla II

Vcl

CB

This page of a musical score, labeled '8' in the top left and 'J = 805' in the top right, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet in B-flat (CL Bb), Bassoon (BSS), Bassoon in F (BSS F), Trumpet in C (TPT C), Trombone (TRN), and Trombone in A (TRA). The percussion section includes Percussion I (PERC I), Percussion II (PERC II), and Percussion III (PERC III). The string section includes Violin I (VLN I), Violin II (VLN II), Viola (VLA), Violoncello (VC), and Contrabass (CB). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*. A large, faint watermark 'X' is visible across the center of the page.

[illegible]

This page of a musical score, page 10, is for a large orchestra. The tempo is marked as ♩ = 808. The score is divided into several sections:

- Woodwinds:** Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet in B-flat (CL Bb), Bassoon (BSS), Bassoon in F (BSS F), and Tuba (TUB). Each instrument has a staff with musical notation, including dynamics like *f* and *p*, and articulation marks.
- Brass:** Trumpet in C (TPT C), Trombone (TRB), and Tuba (TUB). The Tuba part includes a section labeled "TUBA" with specific musical notation.
- Percussion:** Percussion I (PERC I) and Percussion II (PERC II). Percussion I includes a section labeled "PERC I" with specific musical notation. Percussion II includes a section labeled "PERC II" with specific musical notation.
- Strings:** Violin I (VLN I), Violin II (VLN II), Viola (VLA), and Cello (CB). Each instrument has a staff with musical notation, including dynamics like *f* and *p*, and articulation marks.

The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and dynamic markings. The page number 10 is in the top left corner, and the tempo marking ♩ = 808 is in the top center.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is filled with multiple staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The staves are arranged in a vertical column, with the instrument names listed on the left side. The musical notation includes notes, rests, and various symbols indicating dynamics and articulation. A large, diagonal watermark is visible across the center of the page, reading "Musical Score". The page number "11" is located in the top right corner. The instruments listed on the left include: FL (Flute), OB (Oboe), CL.Bs (Clarinet Bass), BSN (Bassoon), HN.F (Horn First), TPT.C (Trumpet C), TRB (Trumpet B), TRBA (Trumpet Bass), PERC.I (Percussion I), PERC.II (Percussion II), PERC.III (Percussion III), Vln.I (Violin I), Vln.II (Violin II), Vla (Viola), Vcl (Violoncello), and Cb (Cello). The notation is complex, with many notes and rests, and some staves have additional markings like "p" (piano) and "f" (forte). The overall layout is professional and detailed, typical of a high-quality musical score.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left side of the page are:

- FL I (Flute I)
- FL II (Flute II)
- OB I (Oboe I)
- OB II (Oboe II)
- CL Bb I (Clarinet Bb I)
- CL Bb II (Clarinet Bb II)
- BAS I (Bassoon I)
- BAS II (Bassoon II)
- HN F I (Horn F I)
- HN F II (Horn F II)
- TPT C I (Trumpet C I)
- TPT C II (Trumpet C II)
- TBN I (Trombone I)
- TBN II (Trombone II)
- TBN III (Trombone III)
- PERC I (Percussion I)
- B.D. (Bass Drum)
- PERC II Cym. (Percussion II Cymbal)
- Bongos
- Cling
- PERC III Congas (Percussion III Congas)
- Cant.
- Vib.
- VLN I I (Violin I I)
- VLN I II (Violin I II)
- VLN II I (Violin II I)
- VLN II II (Violin II II)
- V
- VI
- VII
- VIII
- IX
- X
- XI
- XCII
- XCIII
- XCIV
- CV
- CVI
- CVII
- CVIII
- XCIX
- C
- CI
- CII

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *p<f*, and *f>p*. The page is numbered 10 at the bottom right.

This page of a musical score contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet in Bb (CL Bb), Bassoon (BSN), and Bassoon in F (BSN F). The brass section includes Trumpet in C (TPT C) and Trombone (TRN). The percussion section includes Timpani (PERC I), Bells (B.D.), Cymbals (PERC II), Bongos, Gong, Congas (PERC III), and Cymbals. The string section includes Violins I and II (VLN I, VLN II), Viola (VLA), Violoncello (VC), and Contrabass (CB). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. A large, light gray watermark is visible across the center of the page.

FL

OB

CL Bb

BSN

BSN F

TPT C

TRN

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Bongos

Gong

PERC III Congas

Cym

Vla

VLN I

VLN II

VLA

VC

CB

FL

1

OB

2

CL Bb

1

2

BSS 1

2

HN F

1

2

TPT C

1

2

TRN

TBA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Bong

Gong

PERC III Conga

Cou

Va

1

2

VLN I III

1

2

V

1

2

V

1

2

VLA II

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

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

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

FL 1
2

OB 1
2

CL Bb 1
2

BSN 1
2

HN F 1
2

TPT C 1
2

TRN 1
2

TBA

PERC I Tim
B.D.

PERC II Cym
Bong
Gong

PERC III Conga
Cong

VLN I 1
2
3
4
5
6

VLN II 1
2
3
4
5
6

VLA 1
2
3
4

VC 1
2
3
4

CB 1
2

[illegible]

FL I

Oboe I

CL Bb I

B.SN I

HN F I

TPT C I

TBN I

TBA

PERC I Timp

B.D.

PERC II Cym.

Bongos

Conga

PERC III Conga

Casa

Vib.

VLN I I

VLN I II

VLN I III

VLN I IV

VLN I V

VLN I VI

VLN II I

VLN II II

VLN II III

VLN II IV

VLN II V

VLN II VI

VLA I

VLA II

VLA III

VLA IV

VLA V

VLA VI

VC I

VC II

VC III

VC IV

CB I

CB II

FL 1

O1

CL Bb 1

B.C1

B.SN 1

H.F 1

TPT C 1

TBN

TBA

PERC I Timp

B.D.

PERC II Cym

Bongos

Conga

PERC III Conga

Con

Vla

VLN I I

VLN I II

VLN I III

VLN I IV

VLN I V

VLN I VI

VLN II I

VLN II II

VLN II III

VLN II IV

VLN II V

VLN II VI

VLA II I

VLA II II

VLA II III

VLA II IV

VC I

VC II

VC III

VC IV

CB I

CB II

This page of a musical score is for a large orchestra. It features staves for the following instruments:

- FL (Flute)
- OB (Oboe)
- CL Bb (Clarinet in B-flat)
- B.C (Bassoon)
- BSS (Bassoon)
- HN F (Horn in F)
- TPT C (Trumpet in C)
- TBN (Trombone)
- TBA (Tuba)
- PERC I (Percussion I)
- B.D (Bass Drum)
- PERC II (Percussion II)
- Bong (Bongos)
- Gong (Gong)
- PERC III (Percussion III)
- Cym (Cymbal)
- CR (Cymbal)
- VLA (Viola)
- VCL (Violoncello)
- VC (Violoncello)
- CR (Cymbal)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark 'X' is visible across the center of the page. The tempo is marked as ♩ = 60.

FL

OB

CL Bb

B.C

BSS

HN F

TPT C

TRN

TRA

PERC I Tim

B.D

PERC II Cym

Bongos

Guiro

PERC III Conga

Cas

Vla

Vln I III

Vln II

Vla II

VC

CR

FL

OB I

OB II

CL Bb I

B.C.

BSS I

B

HN F

TPT C

TBN

TBA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Bong

Gong

PERC III Conga

Cra

Vla

VN I I

VN I II

VN II I

VN II II

VLA I

VLA II

VLA III

VLA IV

VC I

VC II

VC III

VC IV

CB

25

This page contains the musical score for measures 272 through 300. The instruments and parts are listed on the left margin:

- FL (Flute)
- OB 1 (Oboe 1)
- CL Bb 1 (Clarinet Bb 1)
- Bb 2 (Bassoon 2)
- BSS 1 (Bassoon 1)
- HN F (Horn F)
- TPT C 1 (Trumpet C 1)
- TRN (Trumpet)
- TRA (Trumpet)
- PERC I Tim (Percussion I Timpani)
- B.D. (Bass Drum)
- PERC II Cym (Percussion II Cymbal)
- Bong (Bongos)
- Gong (Gong)
- PERC III Conga (Percussion III Conga)
- Cow (Cowbell)
- Vla (Viola)
- Vln I I (Violin I I)
- Vln I II (Violin I II)
- Vln II I (Violin II I)
- Vln II II (Violin II II)
- Vla B (Viola B)
- Vcllo (Violoncello)
- VC B (Violoncello B)
- CB 1 (Cello 1)

The score is written in 4/4 time. It features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The percussion section includes complex rhythmic patterns, including a large section of rapid sixteenth-note rolls in measures 292-294. The string section provides a harmonic and rhythmic foundation, with some parts featuring tremolos or sustained notes. The woodwinds and brass sections contribute to the overall texture with various melodic and harmonic lines.

FL

OB

CL Bb

BSS

HN F

TPT C

TRN

TBA

PERC I

PERC II

PERC III

VLN I

VLN II

VLA

VC

CB

1. A. 1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

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

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

This page of a musical score, numbered 29, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet in B-flat (CL Bb), Bassoon (B.S.), Bassoon in F (B.S. F), and Trumpet in C (TPT C). The brass section includes Trombone (TRN) and Trombone in A (TRA). The percussion section includes Timpani (PERC I), Snare Drum (B.D.), Cymbals (PERC II Cym), Gong, and Congas (PERC III Conga). The string section includes Violins I (VLN I I), Violins II (VLN II II), Viola (VLA II), and Violoncello (VC). The score is written in a single system with multiple staves per instrument. The woodwinds and strings have active parts, while the brass and percussion are mostly silent. The page is marked with a large 'X' watermark.

FL

OB

CL Bb

B.S.

B.S. F

TPT C

TRN

TRA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Gong

PERC III Conga

Cong

Vla

VLN I I

VLN II II

VLA II

VC

CB

This page of a musical score, labeled 'J. 70' in the top right, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet in B-flat (CL Bb), Bassoon (Bb), and Bassoon in F (BN F). The brass section includes Trumpet in C (TPT C), Trombone (TRN), and Trombone in A (TRA). The percussion section includes Timpani (PERC I), Snare Drum (B.D.), Cymbals (PERC II), and Congas (PERC III). The string section includes Violins I and II (VLN I, VLN II), Viola (VLA), and Cello (CB). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. A large, light gray 'X' watermark is visible across the center of the page.

FL

OB

CL Bb

Bb

BN F

TPT C

TRN

TRA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Bong

Gong

PERC III Conga

Cra

Vla

VLN I

VLN II

VLA

CB

FL 1

OB 1

CL Bb 1

CL Bb 2

BSS 1

BSS 2

HN F 1

HN F 2

TPT C 1

TPT C 2

TBN 1

TBN 2

PERC I Toms

B.D.

PERC II Cym

Bongos

Gong

PERC III Congas

Cym

Vln I 1

Vln I 2

Vln I 3

Vln I 4

Vln I 5

Vln I 6

Vln II 1

Vln II 2

Vln II 3

Vln II 4

Vln II 5

Vln II 6

Vln III 1

Vln III 2

Vln III 3

Vln III 4

Vln III 5

Vln III 6

Vln IV 1

Vln IV 2

Vln IV 3

Vln IV 4

Vln IV 5

Vln IV 6

VC 1

VC 2

VC 3

VC 4

VC 5

VC 6

CB 1

CB 2

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for multiple instruments, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), strings (Violin, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Timpani, Snare, Cymbal, Gong, Conga, Bass Drum, Snare Drum, Tuba, and various mallet instruments). The score is written in a standard musical notation with staves, notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The page is numbered '107' in the top left corner. The score is written in a single system, with each instrument part on its own staff. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The page is a single system of a larger score, with each instrument part on its own staff. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The page is a single system of a larger score, with each instrument part on its own staff. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The page is filled with staves for various instruments, including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bsn.), Horns (Hr.), Trumpets (Tpt.), Percussion (Perc.), and Strings (Str.). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*, and a large, stylized watermark in the background. The page number 35 is visible in the top right corner.

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including the following instruments and parts:

- Flutes (Fl.):** Flute I and Flute II.
- Oboes (Ob.):** Oboe I and Oboe II.
- Clarinets (Cl.):** Clarinet in Bb (Cl. Bb) and Clarinet in C (Cl.).
- Bassoons (Bsn.):** Bassoon I and Bassoon II.
- Horns (Hn.):** Horn in F (Hn. F) and Horn in C (Hn. C).
- Trumpets (Tpt.):** Trumpet in C (Tpt. C).
- Percussion (Perc.):** Percussion I (Timp.), B.D. (Bass Drum), Cym. (Cymbal), Bongos, Gong, and Congas.
- Violins (Vln.):** Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II).
- Violas (Vla.):** Viola I, Viola II, and Viola III.
- Cellos/Double Basses (Vcl.):** Violoncello I, Violoncello II, and Violoncello III.

The score includes musical notation, dynamics (e.g., *mp*, *f*), and a large diagonal watermark across the page.

[illegible]

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is filled with numerous staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The staves are arranged in a vertical column, with the instrument names listed on the left side. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a standard musical notation, with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The page number '227' is visible in the top left corner. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

This page of a musical score, labeled 'P' and '40', contains staves for the following instruments:

- FL** (Flute): Includes a key signature change from G to C and dynamic markings *p* and *f*.
- OB** (Oboe): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- CL Bb** (Clarinet in B-flat): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- CL** (Clarinet): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- BSS** (Bassoon): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- BN F** (Bassoon in F): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- TPT C** (Trumpet in C): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- TBN** (Trombone): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- TBA** (Tuba): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- PERC I** (Percussion I): Includes a triangle (*Tri*).
- B.D** (Bass Drum): Includes a triangle (*Tri*).
- PERC II** (Percussion II): Includes cymbals (*Cym*), bongo (*Bongo*), and gong (*Gong*).
- PERC III** (Percussion III): Includes congas (*Con*).
- VL** (Violin): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- VLA** (Viola): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- VC** (Violoncello): Includes dynamic markings *p* and *f*.
- CB** (Contrabass): Includes dynamic markings *p* and *f*.

The score is divided into four measures. The first measure includes a key signature change from G to C for the Flute. Dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout the score. The string section (VL, VLA, VC, CB) features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The woodwind and brass sections provide harmonic support with various note values and rests.

41

FL

OB

CL Bb

CL

BSS

HN F

TPT C

TBN

TBA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Snare

Gong

PERC III Conga

Cym

Vln I

Vln II

Vla

Vcl

DB

cel A

cel B

cel C

cel D

cel E

cel F

cel G

cel H

cel I

cel J

cel K

cel L

cel M

cel N

cel O

cel P

cel Q

cel R

cel S

cel T

cel U

cel V

cel W

cel X

cel Y

cel Z

cel AA

cel AB

cel AC

cel AD

cel AE

cel AF

cel AG

cel AH

cel AI

cel AJ

cel AK

cel AL

cel AM

cel AN

cel AO

cel AP

cel AQ

cel AR

cel AS

cel AT

cel AU

cel AV

cel AW

cel AX

cel AY

cel AZ

cel BA

cel BB

cel BC

cel BD

cel BE

cel BF

cel BG

cel BH

cel BI

cel BJ

cel BK

cel BL

cel BM

cel BN

cel BO

cel BP

cel BQ

cel BR

cel BS

cel BT

cel BU

cel BV

cel BW

cel BX

cel BY

cel BZ

cel CA

cel CB

cel CC

cel CD

cel CE

cel CF

cel CG

cel CH

cel CI

cel CJ

cel CK

cel CL

cel CM

cel CN

cel CO

cel CP

cel CQ

cel CR

cel CS

cel CT

cel CU

cel CV

cel CW

cel CX

cel CY

cel CZ

cel DA

cel DB

cel DC

cel DD

cel DE

cel DF

cel DG

cel DH

cel DI

cel DJ

cel DK

cel DL

cel DM

cel DN

cel DO

cel DP

cel DQ

cel DR

cel DS

cel DT

cel DU

cel DV

cel DW

cel DX

cel DY

cel DZ

cel EA

cel EB

cel EC

cel ED

cel EE

cel EF

cel EG

cel EH

cel EI

cel EJ

cel EK

cel EL

cel EM

cel EN

cel EO

cel EP

cel EQ

cel ER

cel ES

cel ET

cel EU

cel EV

cel EW

cel EX

cel EY

cel EZ

cel FA

cel FB

cel FC

cel FD

cel FE

cel FF

cel FG

cel FH

cel FI

cel FJ

cel FK

cel FL

cel FM

cel FN

cel FO

cel FP

cel FQ

cel FR

cel FS

cel FT

cel FU

cel FV

cel FW

cel FX

cel FY

cel FZ

cel GA

cel GB

cel GC

cel GD

cel GE

cel GF

cel GG

cel GH

cel GI

cel GJ

cel GK

cel GL

cel GM

cel GN

cel GO

cel GP

cel GQ

cel GR

cel GS

cel GT

cel GU

cel GV

cel GW

cel GX

cel GY

cel GZ

cel HA

cel HB

cel HC

cel HD

cel HE

cel HF

cel HG

cel HH

cel HI

cel HJ

cel HK

cel HL

cel HM

cel HN

cel HO

cel HP

cel HQ

cel HR

cel HS

cel HT

cel HU

cel HV

cel HW

cel HX

cel HY

cel HZ

cel IA

cel IB

cel IC

cel ID

cel IE

cel IF

cel IG

cel IH

cel II

cel IJ

cel IK

cel IL

cel IM

cel IN

cel IO

cel IP

cel IQ

cel IR

cel IS

cel IT

cel IU

cel IV

cel IW

cel IX

cel IY

cel IZ

cel JA

cel JB

cel JC

cel JD

cel JE

cel JF

cel JG

cel JH

cel JI

cel JJ

cel JK

cel JL

cel JM

cel JN

cel JO

cel JP

cel JQ

cel JR

cel JS

cel JT

cel JU

cel JV

cel JW

cel JX

cel JY

cel JZ

cel KA

cel KB

cel KC

cel KD

cel KE

cel KF

cel KG

cel KH

cel KI

cel KJ

cel KK

cel KL

cel KM

cel KN

cel KO

cel KP

cel KQ

cel KR

cel KS

cel KT

cel KU

cel KV

cel KW

cel KX

cel KY

cel KZ

cel LA

cel LB

cel LC

cel LD

cel LE

cel LF

cel LG

cel LH

cel LI

cel LJ

cel LK

cel LL

cel LM

cel LN

cel LO

cel LP

cel LQ

cel LR

cel LS

cel LT

cel LU

cel LV

cel LW

cel LX

cel LY

cel LZ

cel MA

cel MB

cel MC

cel MD

cel ME

cel MF

cel MG

cel MH

cel MI

cel MJ

cel MK

cel ML

cel MM

cel MN

cel MO

cel MP

cel MQ

cel MR

cel MS

cel MT

cel MU

cel MV

cel MW

cel MX

cel MY

cel MZ

cel NA

cel NB

cel NC

cel ND

cel NE

cel NF

cel NG

cel NH

cel NI

cel NJ

cel NK

cel NL

cel NM

cel NN

cel NO

cel NP

cel NQ

cel NR

cel NS

cel NT

cel NU

cel NV

cel NW

cel NX

cel NY

cel NZ

cel OA

cel OB

cel OC

cel OD

cel OE

cel OF

cel OG

cel OH

cel OI

cel OJ

cel OK

cel OL

cel OM

cel ON

cel OO

cel OP

cel OQ

cel OR

cel OS

cel OT

cel OU

cel OV

cel OW

cel OX

cel OY

cel OZ

cel PA

cel PB

cel PC

cel PD

cel PE

cel PF

cel PG

cel PH

cel PI

cel PJ

cel PK

cel PL

cel PM

cel PN

cel PO

cel PP

cel PQ

cel PR

cel PS

cel PT

cel PU

cel PV

cel PW

cel PX

cel PY

cel PZ

cel QA

cel QB

cel QC

cel QD

cel QE

cel QF

cel QG

cel QH

cel QI

cel QJ

cel QK

cel QL

cel QM

cel QN

cel QO

cel QP

cel QQ

cel QR

cel QS

cel QT

cel QU

cel QV

cel QW

cel QX

cel QY

cel QZ

cel RA

cel RB

cel RC

cel RD

cel RE

cel RF

cel RG

cel RH

cel RI

cel RJ

cel RK

cel RL

cel RM

cel RN

cel RO

cel RP

cel RQ

cel RR

cel RS

cel RT

cel RU

cel RV

cel RW

cel RX

cel RY

cel RZ

cel SA

cel SB

cel SC

cel SD

cel SE

cel SF

cel SG

cel SH

cel SI

cel SJ

cel SK

cel SL

cel SM

cel SN

cel SO

cel SP

cel SQ

cel SR

cel SS

cel ST

cel SU

cel SV

cel SW

cel SX

cel SY

cel SZ

cel TA

cel TB

cel TC

cel TD

cel TE

cel TF

cel TG

cel TH

cel TI

cel TJ

cel TK

cel TL

cel TM

cel TN

cel TO

cel TP

cel TQ

cel TR

cel TS

cel TT

cel TU

cel TV

cel TW

cel TX

cel TY

cel TZ

cel UA

cel UB

cel UC

cel UD

cel UE

cel UF

cel UG

cel UH

cel UI

cel UJ

cel UK

cel UL

cel UM

cel UN

cel UO

cel UP

cel UQ

cel UR

cel US

cel UT

cel UY

cel UZ

cel VA

cel VB

cel VC

cel VD

cel VE

cel VF

cel VG

cel VH

cel VI

cel VJ

cel VK

cel VL

cel VM

cel VN

cel VO

cel VP

cel VQ

cel VR

cel VS

cel VT

cel VU

cel VV

cel VW

cel VX

cel VY

cel VZ

cel WA

cel WB

cel WC

cel WD

cel WE

cel WF

cel WG

cel WH

cel WI

cel WJ

cel WK

cel WL

cel WM

cel WN

cel WO

cel WP

cel WQ

cel WR

cel WS

cel WT

cel WU

cel WV

cel WW

cel WX

cel WY

cel WZ

cel XA

cel XB

cel XC

cel XD

cel XE

cel XF

cel XG

cel XH

cel XI

cel XJ

cel XK

cel XL

cel XM

cel XN

cel XO

cel XP

cel XQ

cel XR

cel XS

cel XT

cel XU

cel XV

cel XW

cel XX

cel XY

cel XZ

cel YA

cel YB

cel YC

cel YD

cel YE

cel YF

cel YG

cel YH

cel YI

cel YJ

cel YK

cel YL

cel YM

cel YN

cel YO

cel YP

cel YQ

cel YR

cel YS

cel YT

cel YU

cel YV

cel YW

cel YX

cel YY

cel YZ

cel ZA

cel ZB

cel ZC

cel ZD

cel ZE

cel ZF

cel ZG

cel ZH

cel ZI

cel ZJ

cel ZK

cel ZL

cel ZM

cel ZN

cel ZO

cel ZP

cel ZQ

cel ZR

cel ZS

cel ZT

cel ZU

cel ZV

cel ZW

cel ZX

cel ZY

cel ZZ

This page of a musical score, numbered 42, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet in Bb (CL Bb), Clarinet in C (CL), Bassoon (BSN), and Horn in F (HN F). The brass section includes Trumpet in C (TPT C), Trombone (TRN), and Tuba (TBA). The percussion section includes Timpani (PERC I Tim), Bells (B.D.), Cymbals (PERC II Cym), Snare (Snare), Gong (Gong), and Congas (PERC III Conga). The string section includes Violin I (VLN I), Violin II (VLN II), Viola (VLA), Violoncello (VC), and Double Bass (CB). The score is written in a single system with three measures. The woodwinds and strings have complex passages with many notes and rests, while the brass and percussion have more sparse, rhythmic parts. Dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *ff* are indicated throughout the score.

43

FL 1

FL 2

OB 1

OB 2

CL Bb 1

CL 1

Bsn 1

Bsn 2

Hn F 1

Hn 2

Tpt C 1

Tpt C 2

Trbn

Tba

PERC I Tmp

B.D.

PERC II Cym.

Bongos

Gong

PERC III Conga

Casa

Vib.

Vln I 1

Vln I 2

Vln I 3

Vln I 4

Vln I 5

Vln I 6

Vln I 7

Vln I 8

Vln II 1

Vln II 2

Vln II 3

Vln II 4

Vln II 5

Vln II 6

Vln II 7

Vln II 8

Vla 1

Vla 2

Vcllo 1

Vcllo 2

Vcllo 3

Vcllo 4

Cb 1

Cb 2

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is filled with numerous staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The staves are arranged in a vertical column, with some sections grouped together. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., 'f' for fortissimo, 'p' for piano). A large, light-colored 'X' watermark is superimposed over the center of the page. The page number '45' is visible in the top right corner. The score is written in a standard musical notation style, with clefs and key signatures indicating the instrument and key. The overall layout is professional and detailed, typical of a high-quality musical score.

40

rit. *rit.* *rit.*

FL

OB

CL Bb

CL

BN

HN F

TPT C

TBN

TBA

PERC I Tim

B.D

PERC II Cym

Bong

Gong

PERC III Conga

Cro

Va

VN I

VN II

VLA

VC

CB

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

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left side of the page are:

- FL I
- II
- OB I
- II
- CL Bb I
- CL
- BSN I
- II
- HN F I
- II
- TPP C I
- II
- TBN
- TBA
- PERC I Temp
- B.D.
- PERC II Cym
- Bongos
- Gong
- PERC III Conga
- Cms
- Vib
- VLN I I
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VLN II I
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VLA I
- II
- III
- IV
- VC I
- II
- III
- IV
- CB I
- II

The score includes musical notation, dynamics (e.g., *p*, *f*, *ff*), and a large 'X' watermark across the center. The page number '47' is visible in the top right corner.

This page of a musical score, numbered 48, is for a symphony. It features a variety of instruments, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals, Gong, Conga, Tom-tom). 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 as ♩ = 80. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). There are also performance instructions like *accél.* (accelerando) and *rit.* (ritardando). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are grouped by horizontal staves. The page is numbered 48 in the top left corner.

1

♩ = 180 ♩ = 182 ♩ = 20 ♩ = 180 ♩ = 180 40

FL

OB 1

CL Bb 1

CL

BN 1

HN F

TPT C 1

TBN

TBA

PERC I Tim

B.D.

PERC II Cym

Bong

Gong

PERC III Conga

Cro

Vln I

Vln I II

Vln I III

Vln I IV

Vln I V

Vln I VI

Vln I VII

Vln I VIII

Vln I IX

Vln I X

Vln I XI

Vln I XII

Vln I XIII

Vln I XIV

Vln I XV

Vln I XVI

Vln I XVII

Vln I XVIII

Vln I XIX

Vln I XX

Vln I XXI

Vln I XXII

Vln I XXIII

Vln I XXIV

Vln I XXV

Vln I XXVI

Vln I XXVII

Vln I XXVIII

Vln I XXIX

Vln I XXX

Vln I XXXI

Vln I XXXII

Vln I XXXIII

Vln I XXXIV

Vln I XXXV

Vln I XXXVI

Vln I XXXVII

Vln I XXXVIII

Vln I XXXIX

Vln I XL

Vln I XLI

Vln I XLII

Vln I XLIII

Vln I XLIV

Vln I XLV

Vln I XLVI

Vln I XLVII

Vln I XLVIII

Vln I XLIX

Vln I L

Vln I LI

Vln I LII

Vln I LIII

Vln I LIV

Vln I LV

Vln I LVI

Vln I LVII

Vln I LVIII

Vln I LIX

Vln I LX

Vln I LXI

Vln I LXII

Vln I LXIII

Vln I LXIV

Vln I LXV

Vln I LXVI

Vln I LXVII

Vln I LXVIII

Vln I LXIX

Vln I LXX

Vln I LXXI

Vln I LXXII

Vln I LXXIII

Vln I LXXIV

Vln I LXXV

Vln I LXXVI

Vln I LXXVII

Vln I LXXVIII

Vln I LXXIX

Vln I LXXX

Vln I LXXXI

Vln I LXXXII

Vln I LXXXIII

Vln I LXXXIV

Vln I LXXXV

Vln I LXXXVI

Vln I LXXXVII

Vln I LXXXVIII

Vln I LXXXIX

Vln I XL

VC I

CB

This page of a musical score, labeled 'U' and '50', is for a large orchestra and includes vocal soloists. The tempo is marked as ♩ = 80. The score is organized into systems of staves, each with a label on the left:

- FL** (Flute): Staff 1, with dynamics *p* and *f*.
- OB** (Oboe): Staff 2.
- CL Bb** (Clarinet in B-flat): Staff 3, with dynamic *mp*.
- CL** (Clarinet): Staff 4.
- BSS** (Bassoon): Staff 5, with dynamics *p* and *f*.
- HN F** (Horn in F): Staff 6.
- TPT C** (Trumpet in C): Staff 7, with dynamics *p*, *f*, *mp*, and *mf*.
- TBN** (Trombone): Staff 8.
- TBA** (Tuba): Staff 9.
- PERC I** (Percussion I): Staff 10, with dynamic *sf*.
- B.D.** (Bass Drum): Staff 11, with dynamic *sf*.
- PERC II** (Percussion II): Staff 12, with dynamic *sf*.
- PERC III** (Percussion III): Staff 13, with dynamic *sf*.
- VC** (Vocal Soloist): Staff 14, with dynamics *mp* and *f*.
- CB** (Cello): Staff 15, with dynamics *p* and *f*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*p*, *f*, *mp*, *mf*, *sf*). The percussion section (PERC I, II, III) is marked with *sf* (sforzando). The vocal soloist (VC) and cello (CB) parts also feature dynamic markings.

Fl. I
 Oboe I
 Clarinet Bb I
 Bassoon I
 Horn F I
 Trumpet C I
 Trombone I
 Percussion I Tympani
 Percussion II Cymbals
 Percussion III Congas
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Double Bass

MusicalScoreCloud.com