



**MEHMET ALİ UZUNSELVİ’NİN MÜZİKAL KİMLİĞİ
VE “BASIK TUNG” BAŞLIKLİ ESERİNİN YAPISAL ANALİZİ**

Sanatta Yeterlik Tezi
Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN
Eskişehir 2024

**MEHMET ALİ UZUNSELVİ’NİN MÜZİKAL KİMLİĞİ
VE “BASIK TUNG” BAŞLIKLİ ESERİNİN YAPISAL ANALİZİ**

Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Oytun EREN

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Mayıs 2024**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN'ın "**MEHMET ALİ UZUNSELVİ'NİN MÜZİKAL KİMLİĞİ VE "BASIK TUNG" BAŞLIKLİ ESERİNİN YAPISAL ANALİZİ**" başlıklı tezi **24/05/2024** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "**Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği**"nin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Tezli Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı-Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı) :	Prof. Oytun EREN	
Üye :	Prof. Serla BALKARLI	
Üye :	Doç. F. Eren YAHŞİ	
Üye :	Prof. Elif ÖNAL	
Üye :	Prof. H. Hande DALKILIÇ ÖZKOÇAK	

Prof. Dr. Saime ÖNCE

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

MEHMET ALİ UZUNSELVİ’NİN MÜZİKAL KİMLİĞİ VE “BASIK TUNG” BAŞLIKLİ ESERİNİN YAPISAL ANALİZİ

Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mayıs, 2024

Danışman: Prof. Oytun EREN

Bu çalışmada, yirmi birinci yüzyıl bestecisi Mehmet Ali Uzunselvi’nin hayatı, müzik dilini oluşturan unsurlar ve bu bağlamda piyano ve elektronikler için bestelemiş olduğu eseri “Basık Tung” incelenmiştir.

Yirminci yüzyılın ardından sanatın tüm alanlarında pek çok yeni akım ve disiplinlerarası çalışma ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu nedenle, yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde de yenilik arayışı bir gereklilik haline gelmiştir. Mehmet Ali Uzunselvi, tam da böyle bir dönemde kendi müzik dilini oluşturmayı başarmış bestecilerden biridir. Onun müzik dilini oluşturan faktörler arasında doğaçlama, puantilizm, mikrotonal armoniler, elektronik ses ortamları, farklı akort edilmiş sistemler bulunmakta ve eserleri edebiyat, psikoloji ve felsefe gibi dallarla da bağıntılı olarak disiplinlerarası unsurlar içermektedir. Tüm bu nedenler doğrultusunda bu çalışmanın amacı, dönem bestecilerine ve müziklerine ışık tutmak ve Uzunselvi’nin eserlerini seslendirmek isteyen icracılar için bir kılavuz niteliği taşıyabilmek gayesiyle, besteci Mehmet Ali Uzunselvi’nin müzik dilini mercek altına alarak kompozisyon dilini sunmak ve disiplinlerarası bağlantılar içeren “Basık Tung” başlıklı yapıtı derinlemesine bir bakışla analiz etmektir.

Çalışmada bestecinin hayatı ve müzik dilini kapsayan ilk iki bölüm, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan birebir görüşme tekniği, metin analizi ve temel araştırma yöntemleri ile yapılmış, üçüncü bölümde ise “Basık Tung” başlıklı eser yapısal olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Ali Uzunselvi, Basık Tung, Yirmi birinci yüzyıl, Yeni müzik, Piyano müziği, Elektronikler.

ABSTRACT

MEHMET ALİ UZUNSELVİ'S MUSICAL IDENTITY AND STRUCTURAL ANALYSIS OF HIS WORK TITLED "BASIK TUNG"

Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Education Institute, May, 2024

Supervisor: Prof. Oytun EREN

In this study, the life of contemporary composer Mehmet Ali Uzunselvi, the factors that make up his musical language, and his work "Basık Tung" for piano and electronics are examined by the light of these factors.

After the twentieth century, many new movements and interdisciplinary works began to emerge in all fields of art. That is why, also by the twenty first century, the search for innovation became a necessity. Mehmet Ali Uzunselvi is one of the composers who managed to create his own musical language in just such a period. Among the factors that make up his musical language are improvisation, pointillism, microtonal harmonies, electronic sound environments, different tuning systems and his works contain interdisciplinary factors related to fields such as literature, psychology, and philosophy. In line with all these reasons, the aim of this study is to shed light on century composers and their music and to provide a guide for the performers who want to perform Uzunselvi's works, by focusing on the musical language and innovations of composer Mehmet Ali Uzunselvi by examining his musical language and to analyze in depth his piece, "Basık Tung", which contains interdisciplinary connections.

In this work, the first two sections which includes the composer's life and musical language were conducted using one-on-one interview technique, text analysis and basic research methods, which are one of the qualitative research methods and the third section the piece titled "Basık Tung" was musically analyzed.

Keywords: Mehmet Ali Uzunselvi, Basık Tung, Twenty first century, New music, Piano music, Electronics.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma, uzun yıllardır çalışmalarını beğeniyle takip ettiğim ve modern müzikte önemli bir yere sahip olduğunu düşündüğüm yirmi birinci yüzyıl bestecisi Mehmet Ali Uzunselvi'nin müzikal dünyasına adım atarak “Basık Tung” başlıklı eserinin detaylı bir analizini sunmaktadır. Sanatta Yeterlik eğitimime başladıktan sonra aldığım dersler sayesinde araştırıp öğrenmeye başladığım Carl Gustav Jung’a yönelmem sonucu, Jung’un çalışma alanlarından olan rüyalar ve semboller gibi alanlara karşı ilgim oldukça büyümüş; ardından Jung ve semboller hakkında pek çok sunum da gerçekleştirmiştım. Tez çalışmamı da, yirmi birinci yüzyıl müziğine ışık tutmak ve disiplinlerarası bir çalışma yapabilmek amacıyla, farklı alanlarla bağıntılı çalışmalar ve eserler üretmiş, yaşayan veya bu dönemde yaşamış olan bir besteci üzerine yapma gayesinde idim. Buna yönelik araştırmalarım sonucu Mehmet Ali Uzunselvi’nin eserlerinde de edebiyat, resim ve felsefe gibi alanlarla disiplinlerarası bağlantılar olduğunu, hatta piyano eserlerinin Nusret Kaya, Jung ve rüyalarla ilintili bir ideası olduğunu öğrenmemin ardından, konum Mehmet Ali Uzunselvi oldu ve bu tez doğdu.

Bu tezi hazırlamama olanak sağlayan herkese teşekkür etmek isterim. Beni bu çalışmayı yapmaya teşvik eden önceki danışmanım Prof. Lilian Maria Tonella Tüzün’e, ardından bu çalışmayı yürüttüğüm danışmanım Prof. Oytun Eren’e emekleri için çok teşekkür ederim. Kendilerinin müzik bilgisi ve destekleri sayesinde bu çalışmayı tamamlamak mümkün oldu. Bugünlere gelmemde büyük emekleri olan, başta merhum Prof. Zöhrab Adıgüzelzade olmak üzere tüm hocalarıma da teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, tez boyunca gerek sık sık ve uzun uzun yaptığımız Zoom görüşmeleriyle, gerekse eserlerini ve müzikal portresini daha iyi anlamamı sağlaması adına benimle paylaştığı tüm kaynaklarla; hiçbir yardımı esirgemeyerek vaktini ve bilgilerini benimle paylaştığı için Mehmet Ali Uzunselvi’nin kendisine çok teşekkür ederim.

Son olarak sevgili eşime, aileme ve sevdiklerime verdikleri destek ve motivasyon için çok teşekkür ederim.

24/05/2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEHMET ALİ UZUNSELVİ.....	2
1.1. Bir Portre Olarak Uzunselvi.....	2
1.2. Uzunselvi'nin Yapıtları	4
1.2.1. Solo piyano eserleri	4
1.2.2. Oda müziği eserleri.....	5
1.2.3. Orkestra eserleri.....	6
1.2.4. Akustik, elektroakustik ve fixmedia eserleri.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. UZUNSELVİ'NİN KOMPOZİSYON DİLİ.....	9
2.1. 2000-2007 Arası Dönem.....	9
2.1.1. Doğu/Batı ikilemi bağlamında merkez-perifer ilişkisi.....	9
2.1.2. Zaman kavramı ve geleneksel sürecin tersi: doğaçlamadan partisyona.....	11
2.2. 2008-2014 Arası Dönem.....	14
2.2.1. Görsellik ve teatrallık.....	14
2.2.2. Mekânsallık.....	17
2.2.3. Çalgılar üzerinde yeni ses arayışları.....	19

2.4. 2015-2021 Arası Dönem.....	21
2.4.1. Açık yapı ve yaşayan form.....	21
2.4.2. Puantilizm.....	26
2.4.3. Hareket ve boşluk dengesi.....	31
2.4.4. Kademeli eksiltme: tersten puzzle.....	32
2.4.5. Paralel kompozisyon kuramı.....	34
2.4.6. Rüyalar, alt beyin-üst beyin ikilemi ve çift anlamlılık: sesin deformasyonuna karşı partisionun deformasyonu.....	37
2.5. Gliding Complexity Kuramı.....	38
2.5.1. Doktriner ve yarı doktriner çerçeve.....	41
2.6. Bestecinin Kimlik Perspektifi: Tekil Kimlik Anlayışına Karşı Çok Kimliklilik	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. “BASIK TUNG”	44
3.1. Eserin Jungiye Arketiplerle ve Rüyalarla İlişkisi.....	44
3.2. Puantilistik Çerçeve	45
3.3. Paralel Kompozisyon Kuramının Esere Yansımaları	46
3.4. Serbest Atonalite ve On İki Ton Sisteminin Esere Yansımaları.....	46
3.5. “Basık Tung”un Bestecinin Diğer Piyano Müzikleri ile İlişkisi	49
3.5.1. “Basık Tung” ile “Clipped Miniatures” arasındaki farklılıklar.....	49
3.5.2. “Basık Tung”un “Clipped Miniatures”e etkileri.....	51
3.6. Performans Akışı ve Teknik Kurulum.....	53
3.6.1. Hoparlör açısı.....	53
3.6.2. İcracının şeflik misyonu.....	54
3.7. Elektronik Seslerin Organizasyonu ve Tercih Edilen Ses Kaynakları.....	55
3.8. Eserin Bölümleri ve Yapısal Analizi.....	55
3.8.1. Birinci bölüm.....	57
3.8.2. İkinci bölüm.....	59
3.8.3. Üçüncü bölüm.....	61
3.8.4. Dördüncü bölüm.....	62

3.8.5. Beşinci bölüm.....	65
3.8.6. Altıncı bölüm.....	67
3.8.7. Yedinci bölüm.....	70
3.8.8. Sekizinci bölüm.....	72
3.8.9. Dokuzuncu bölüm.....	76
3.8.10. Onuncu bölüm.....	79
3.8.11. On birinci bölüm.....	82
3.8.12. On ikinci bölüm.....	86
3.8.13. On üçüncü bölüm.....	90
3.8.14. On dördüncü bölüm.....	92
3.8.15. On beşinci bölüm.....	93
3.8.16. On altıncı bölüm.....	95
3.8.17. On yedinci bölüm.....	98
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1. “Asta Tushmaq”, s. 1	14
Şekil 2.2. “Pollaples Roes”, s. 3, göğüs vuruşları, “BS-Body Strike”	15
Şekil 2.3. “Pollaples Roes”, s. 12, yanak vuruşları	15
Şekil 2.4. “Pollaples Roes”, s. 3	16
Şekil 2.5. “Vahsiyona Puflamoq”, Performance Layout	18
Şekil 2.6. “Vahsiyona Puflamoq”, “Space Within Space”	19
Şekil 2.7. “The Metamorphosis”, enstrüman partileri	23
Şekil 2.8. “La Parade du Cirque”	26
Şekil 2.9. Calligrammes, “Il Pleut” (Yağmur Yağıyor) adlı somut şiir	28
Şekil 2.10. “For Grilly”, 39., 40. ve 41. ölçüler	29
Şekil 2.11. “Piyano Sonatı”, No. 1, 47. ve 48. ölçüler.....	29
Şekil 2.12. “Klavierstück”, No. 1, 7., 8. ve 9. ölçüler	29
Şekil 2.13. “Paralel Textures III”, s. 1	30
Şekil 2.14. “Paralel Textures III”ün ilk kesitindeki dokusal çamur ve erime.....	31
Şekil 2.15. “Paralel Textures III”ün ikinci kesitindeki ilk dokusal çamur ve farklı bir sistematikte erime.....	31
Şekil 2.16. “Paralel Textures III”ün son kesitindeki genişleme ve genişleme.....	31
Şekil 2.17. “Parallel Textures III”, s. 3 ve s. 10	32
Şekil 2.18. “Clipped Miniatures” No. 5, s. 1 ve 2	33
Şekil 2.19. “Maziye Bakma Mevzu Derin” adlı sergiden, İsimsiz	34
Şekil 2.20. EXS24 programında çeşitli ses örneklerinden oluşturulmuş ses kütüphanesinden bir kesit.....	36
Şekil 2.21. “Clipped Miniatures”, No. 2 (Accult Theatre), son üç ölçü	37
Şekil 3.1.12 ton dizi tabloları.....	47
Şekil 3.2. “Basık Tung”, 9. Bölüm, sıralı 12 ses	48
Şekil 3.3. “Basık Tung”, 15. Bölüm, sıralı 12 ses	48
Şekil 3.4. “Basık Tung”, 12. Bölüm, tamamlanmamış 12 ses	48
Şekil 3.5. “Basık Tung”, 1. Bölüm, tekrarlı 12 ses	48
Şekil 3.6. “Clipped Miniatures”, No. 2, s. 3	50

Şekil 3.7. “Clipped Miniatures”, No. 5, ilk iki satır	50
Şekil 3.8. “Clipped Miniatures”, No. 4, 1.-10 ölçüler	50
Şekil 3.9. “Clipped Miniatures”, No. 5, s. 3, ilk iki satır	51
Şekil 3.10. “Clipped Miniatures”, No. 2, s. 2, ilk iki satır	51
Şekil 3.11. “Basık Tung”, No. 4, s. 1, son iki satır	52
Şekil 3.12. “Clipped Miniatures”, No. 2, s. 2, son satır	52
Şekil 3.13. “Basık Tung”, No. 3, son satır	52
Şekil 3.14. “Clipped Miniatures”, No. 3, s. 1, son iki satır	53
Şekil 3.15. “Basık Tung”, No. 14, son satır	53
Şekil 3.16. “Basık Tung”, Performance Layout	54
Şekil 3.17. “Basık Tung”, 1. Bölüm, 1. ölçü	57
Şekil 3.18. “Basık Tung”, 1. Bölüm, 1. ve 2. ölçüler	58
Şekil 3.19. “Basık Tung”, 1. Bölüm, 3.-5. ölçüler	58
Şekil 3.20. “Basık Tung”, 1. Bölüm, 6. ölçü	59
Şekil 3.21. “Basık Tung”, 2. Bölüm, vuruş çizgileri	59
Şekil 3.22. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 1. ölçü	60
Şekil 3.23. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 2. ölçü	60
Şekil 3.24. “Basık Tung”, 2. Bölüm, son ölçü	61
Şekil 3.25. “Basık Tung”, 3. Bölüm	62
Şekil 3.26. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 1. ölçü.....	62
Şekil 3.27. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 1.-8. ölçüler.....	63
Şekil 3.28. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 9.-12. ölçüler.....	63
Şekil 3.29. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 13. ve 14. ölçüler.....	64
Şekil 3.30. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 15. ve 16. ölçüler.....	64
Şekil 3.31. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 17.-19. ölçüler.....	64
Şekil 3.32. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 1. ölçü.....	65
Şekil 3.33. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 2.-4. ölçüler.....	65
Şekil 3.34. Soldan Sağa, “Basık Tung”, 5. Bölüm, 2. ölçü ve 3. Bölüm, 5. ölçü.....	65
Şekil 3.35. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 5. ölçü.....	66
Şekil 3.36. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 6. ve 7. ölçüler	66
Şekil 3.37. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 8. ölçü	66
Şekil 3.38. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 9. ve 10. ölçüler	67
Şekil 3.39. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 1. ölçü	67

Şekil 3.40. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 2. ölçü	68
Şekil 3.41. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 1. ve 3. ölçüler	68
Şekil 3.42. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 4. ölçü.....	68
Şekil 3.43. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 2. ve 5. ölçüler.....	69
Şekil 3.44. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 7.-10. ölçüler	69
Şekil 3.45. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 11. ölçü.....	70
Şekil 3.46. “Basık Tung”, 6. Bölüm, ilk ve son ölçü.....	70
Şekil 3.47. “Basık Tung”, 7. Bölüm, 1.-5. ölçüler.....	71
Şekil 3.48. “Basık Tung”, 7. Bölüm, 5. ölçünün son vuruşu ve 6. ölçü.....	71
Şekil 3.49. “Basık Tung”, 7. Bölüm, 7. ve 8. ölçüler.....	72
Şekil 3.50. “Basık Tung”, 7. Bölüm, son altı ölçü.....	72
Şekil 3.51. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 1.-4. ölçüler	73
Şekil 3.52. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 5. ve 6. ölçüler	73
Şekil 3.53. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 7. ve 8. ölçü	74
Şekil 3.54. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 9.-11. ölçüler	74
Şekil 3.55. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 12. ve 13. ölçüler	75
Şekil 3.56. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 14.-16. ölçüler	75
Şekil 3.57. “Basık Tung” 8. Bölüm, son iki ölçü	76
Şekil 3.58. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 1. ve 2. ölçü	77
Şekil 3.59. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 3.-8. ölçüler	77
Şekil 3.60. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 9.-16. ölçüler	77
Şekil 3.61. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 17.-19. ölçüler	78
Şekil 3.62. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 20.-23. ölçüler	78
Şekil 3.63. “Basık Tung”, 9. Bölüm, son on ölçü	78
Şekil 3.64. Solda “Basık Tung”, 8. Bölüm, son ölçü ve sağda “Basık Tung”, 9. Bölüm, 24.-27. ölçüler.....	79
Şekil 3.65. “Basık Tung”, 10. Bölüm, 1.-7. ölçüler	80
Şekil 3.66. “Basık Tung”, 10. Bölüm, 1.-16. ölçüler	80
Şekil 3.67. “Basık Tung”, 10. Bölüm, 16.-26. ölçüler	81
Şekil 3.68. “Basık Tung”, 26. ölçüden itibaren sona kadar	81
Şekil 3.69. “Basık Tung”, 10. Bölüm, parantezin ardından, son iki ölçü	82
Şekil 3.70. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 1. ölçü	82
Şekil 3.71. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 2.-5. ölçüler	83

Şekil 3.72. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 6.-11. ölçüler	83
Şekil 3.73. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 1. ölçü	84
Şekil 3.74. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 12.-14. ölçüler	84
Şekil 3.75. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 15. ve 16. ölçü	85
Şekil 3.76. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 17.-19. ölçüler	85
Şekil 3.77. “Clipped Miniatures”, 5. Bölüm, 8. ölçü	85
Şekil 3.78. “Basık Tung”, 11. Bölüm, son iki ölçü	86
Şekil 3.79. “Basık Tung”, 12. Bölüm, ilk satır	86
Şekil 3.80. “Babel Grupettos”, 7. ölçü, keman partisi	87
Şekil 3.81. “Babel Grupettos”, 13. ölçü, inici hattın gelişimi, keman, viyola ve kontrabas partisi	87
Şekil 3.82. “Babel Grupettos”, 15. ölçü, inici hattın gelişimi, keman, viyola ve kontrabas partisi.....	87
Şekil 3.83. “Parallel Textures III”, 2. ölçü, keman, piccolo flüt ve soprano blok flüt partisi	88
Şekil 3.84. “Basık Tung”, 12. Bölüm, ikinci satır	88
Şekil 3.85. “Basık Tung”, 12. Bölüm, 11. ölçü	89
Şekil 3.86. “Basık Tung”, 12. Bölüm, son sayfa	89
Şekil 3.87. “Basık Tung”, 13. Bölüm, 1.-4. ölçüler	90
Şekil 3.88. Metrik Modülasyon Tablosu	91
Şekil 3.89. “Basık Tung”, 13. Bölüm, 10.-20. ölçüler	91
Şekil 3.90. “Basık Tung”, 14. Bölüm, 1.-6. ölçüler	92
Şekil 3.91. “Basık Tung”, 14. Bölüm, son sayfa, 7.-19. ölçüler	93
Şekil 3.92. “Basık Tung”, 15. Bölüm, 1.-6. ölçüler	94
Şekil 3.93. “Basık Tung”, 15. Bölüm, ikinci kesit, 7.-22. ölçüler	95
Şekil 3.94. “Basık Tung”, 16. Bölüm, ikinci satır	95
Şekil 3.95. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 1.-7. ölçüler	96
Şekil 3.96. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 7. ölçü	96
Şekil 3.97. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 8. ve 9. ölçüler	96
Şekil 3.98. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 10.-12. ölçüler	97
Şekil 3.99. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 13. ölçü	97
Şekil 3.100. “Basık Tung” 16. Bölüm, son iki ölçü	98
Şekil 3.101. “Basık Tung”, 12. Bölüm, 8.-10. ölçüler	98

Şekil 3.102. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 9.-11. ölçüler	99
Şekil 3.103. “Basık Tung”, 11. Bölüm, ikinci satır	99
Şekil 3.104. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 9.-11. ölçüler	99
Şekil 3.105. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 1.-4. ölçüler	100
Şekil 3.106. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 1. ölçüdeki üçleme	100
Şekil 3.107. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 5.-11. ölçüler	101
Şekil 3.108. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 12.-15. ölçüler.....	101



GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren başlayan ve yirmi birinci yüzyılda artan disiplinlerarası çalışmalar tıpkı görsel sanatlar gibi müzik dünyasını da etkilemiş, müzik eserlerinin manifestolarını oluşturan ögelerde artık plastik sanatlardan, edebiyat ve felsefeye, hatta psikoloji bilimine kadar pek çok alan birbiriyle bağlantılı hale gelmiştir. Bu çalışmada, dönem bestecilerine ve müziğine ışık tutmak ve Uzunselvi'nin eserlerini seslendirmek isteyen icracılar için bir kılavuz niteliği taşıyabilmek amacıyla, çoğunlukla doğaçlamadan yola çıkarak oluşturduğu yazı diliyle ürettiği bestelerine, sanatın tüm dallarından edindiği etkilenimlerin izdüşümlerini yansıtan yirmi birinci yüzyıl bestecilerinden Mehmet Ali Uzunselvi'nin hayatı, içine doğup büyüdüğü çevre ve dönem, felsefi bakış açısı, kompozisyonel olarak ortaya koyduğu yenilikler ve müzik dilini oluşturan unsurlar ayrıntılı bir şekilde anlatılmakta, bu unsurlar eşliğinde piyano ve elektronikler için bestelediği “Basık Tung” başlıklı eserin detaylı bir yapısal analizi gerçekleştirilmektedir.

Tez üç bölümden oluşmakta olup; ilk bölümde, Uzunselvi'nin genel portresi çizilerek hayatı, solo piyano, oda müziği, orkestra, elektroakustik ve fixmedia eserleri hakkında bilgi verilmektedir.

İkinci bölümde, bestecinin kompozisyon dili 2000-2021 yılları arasındaki üç ayrı döneme ayrılarak incelenmektedir. Bu dönemlerde bestecinin Doğu-Batı ikilemi bağlamında merkez-perifer ilişkisi, zaman kavramı, doğaçlama, görsellik ve teatrallik, mekânsallık ve çalgılar üzerinde yeni ses arayışları gibi konulardaki fikirleri ayrı başlıklarda ele alınmaktadır. Ayrıca bestecinin yazı dilini oluşturan, kendi bulduğu kuramlara ilişkin detaylı başlıklara da yine bu bölümde yer verilmektedir. Çalışmanın ilk iki bölümü, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan birebir görüşme tekniği, metin analizi ve temel araştırma yöntemleri ile yapılmaktadır. Besteciye, eserlerine ve bestecinin yazı diline dair tüm bilgilerin kaynağı bestecinin kendisidir.

Üçüncü bölümde ise, on yedi bölümlük karakter parçalarından oluşan “Basık Tung” başlıklı eser detaylı bir şekilde analiz edilmektedir. Eserin Jungiyen arketipler ve rüyalarla ilişkisi, diğer piyano eserleriyle ilişkisi, puantilistik çerçevesi, paralel kompozisyon kuramının esere yansımaları, performans akışı ve teknik kurulumu, hoparlör açısı, icracının şeflik misyonu, elektronik seslerin organizasyonu ve tercih edilen ses kaynakları, eserin bölümleri ve yapısal analizi gibi konular bu bölümde ele alınmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEHMET ALİ UZUNSELVİ

1.1. Bir Portre Olarak Uzunselvi

Baba tarafından Makedon, anne tarafından Bulgar göçmeni olan Mehmet Ali Uzunselvi, seksen darbesinin ardında bıraktığı Türkiye’de avukat bir babanın ve tasarımcı bir annenin oğlu olarak 24 Kasım 1980 yılında İstanbul’da doğmuştur (Uzunselvi, 2024). Bestecinin doğduğu bu dönemde Bulgaristan’da Rus Ekolü ve Sovyet etkisi, Makedonya’da Avrupa etkisi vardı. Doğduğu topraklar olan Türkiye için ise tarihi ve siyasi olarak zorlu bir dönemdi. Ülke, 1980 askeri darbesi sonrası karışıklık, şiddet ve ekonomik sıkıntılarla mücadele ediyordu; işsizlik oranları yükselmiş, yoksulluk ve eşitsizlik artmıştı. Şehir hızlı bir kentsel dönüşüm geçiriyor, şehir nüfusu hızla artarken, geleneksel mahalle dokuları yerini modern binalara bırakıyordu. Kentleşme süreci, birçok insanın geleneksel yaşam biçimlerini terk etmelerine neden oldu ve sosyal yapıda köklü değişiklikler meydana geldi. Ancak 1980’lerde ve sonrasında İstanbul’da klasik müzik kültürü ve eğitimi önemli bir yere sahipti. Şehir, Türkiye’de klasik müziğin en önemli merkezlerinden biriydi ve birçok ünlü müzisyen İstanbul’da yaşıyordu. Şehirde dünya çapında tanınan yapımlar sergileyen pek çok konser salonu ve bir opera binasının yanı sıra, klasik müzik eğitimi veren müzik okulları ile klasik müzik eğitimi alanında öncü bir rol oynayan konservatuvarlar vardı.

Uzunselvi, bu dönem İstanbul’unda müzik çalışmalarına Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarında önce iki sene trombon, ardından dört sene perküsyon eğitimi alarak başladı. Türk Beşleri’nin okulda eğitim verdiği döneme yetişemeyen bestecinin okuduğu süreçte kurumda eğitmen olarak Saygun’un öğrencileri vardı ve Saygun’un okula getirdiği ekol bu sayede devam etmişti. Yine o yıllarda kompozisyon bölümü öğrencilerinin eğitimlerinde İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç’ın da önemli katkıları görülmüştür. Uzunselvi, eğitimini 1980-2000 dönemleri arasında internet, kayıt ve nota kaynaklarındaki kısıtlılık gerçekliğiyle sürdürmüştür. Seksen kuşağı çocuğu olarak hem teknolojinin kısıtlı olduğu hem de çığır açtığı yıllarda yaşama şansı bulan bestecinin, hayatın akışındaki bu değişikliklerle birlikte yazı dili de değişmiş ve bu gelişmelere bağlı olarak dört farklı evresi olmuştur. İlk evresi olan 2000-2007 seneleri arasında yazdığı eserlerde Doğu-Batı sentezi görülür. İkinci evresi olan

2007-2012 arası ise *fixmedia* ve *musique concrete* tarzında eserler ürettiği zamanlardır. 2012-2017 seneleri yarışmalar ve Avrupa merkezli çeşitli topluluklar tarafından sipariş verilen eserler üzerine yoğunlaştığı üçüncü evre olup, 2018-2022 ise yeni eser siparişlerinin yanısıra “İstanbul Composers Collective” ile ortak projeler yaptığı bir dönem olmuştur (Uzunselvi, 2024).

Bestecinin yaşadığı yüzyıl ve coğrafya incelendiğinde, Ankara ve İstanbul merkezli iki farklı perspektifin ortaya çıktığı ve bu farklılıkların ortaya çıkardığı avantaj ve dezavantajlara değinmek gerekir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında her alanda merkez başkent iken, kurulan ilk konservatuvar ve tüm kurumlar da başkentte, ayrıca edebiyat ve müzik camiası da yine bu şehirde yaşamakta iken, İstanbul da zamanla ikinci bir merkez haline gelmiştir. Ankara merkezli bazı bestecilerin daha çok yerel ve folklorik öğeleri merkez alan perspektifine karşı, İstanbul’un dünyadaki farklı gelişmelere görece biraz daha yakın duran perspektifi oldukça gözle görülür bir durumdaydı.

Bestecinin eğitim gördüğü MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı, bu iki perspektifin de görülebileceği, oldukça farklı eğilimleri olan bir eğitimci kadrosuna sahipti. Uzunselvi, lise yıllarında artan beste merakı sonucunda giderek piyanoya ve kompozisyon çalışmalarına yönelmiş, İstanbul Devlet Konservatuvarında Hatice Mercan ile 11 yıl piyano eğitimi alırken, beraberinde Volkan Barut ile armoni ve form bilgisi, Hasan Uçarsu’yla orkestrasyon ve kompozisyon, Özkan Manav’la kontrpuan ve füg, ardından Ağustos 2000’de Avusturya Kültür Derneği’nin verdiği bursla Salzburg’a giderek “Summer Academy 2000” kapsamında Mozarteum’da Wolfgang Rihm ile kompozisyon çalışmıştır (Uzunselvi, 2024).

Bestecinin 2002 yılında viyola ve orkestra için yazdığı mezuniyet parçası “Sürüt Bil”, 2006 yılında “6. Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması”nda ([http-1](http://1)) mansiyon ödülü almıştır. “10. Dünya Arp Kongresi” tarafından sipariş edilen “Çengir” isimli solo arp parçası ise, Meriç Dönük tarafından “Amsterdam Muziekgebouw”da seslendirilmiştir. Bu çalışmasıyla 2010 yılında Kocaeli Üniversitesi tarafından her yıl verilen “Baki Komşuoğlu Bilim ve Sanat Teşvik Ödülü”ne layık görülmüştür. 2012 yılında Sofya’da düzenlenen “Computer Space” uluslararası yarışmasının elektronik müzik kategorisinde “On Uyul” başlıklı eseriyle ikincilik, 2013 yılında ise “Katrak Boldı” başlıklı eseriyle birincilik ödülü almıştır. 2006 yılından bu yana, ses kayıt ve performans teknolojileri, serbest doğaçlama ve bilgisayar destekli kompozisyon alanlarında çalışmaktadır. Ayrıca çeşitli ülkelerde hem solo olarak hem de meslektaş Emre Dündar

ile birlikte kurdukları doğaçlama ikilisi “Boratav Project” ile verdiği konserler, ustalık sınıfları ve seminerler de dikkat çekmektedir. Eserleri Meriç Dönük, Metin Ülkü, Kevin Fairbairn Toksöz, Juan Aguilera Cerezo gibi sanatçıların yanısıra, Winston & Goepfert Duo, Ensemble Airborne Extended, Nieuw Ensemble, İsviçre Çağdaş Müzik Duo UMS & JIP gibi önemli topluluklar tarafından Almanya, İspanya, İsviçre, Hollanda, Japonya, Avusturya, Letonya, Amerika Birleşik Devletleri, Meksika, Yunanistan, Birleşik Krallık ve Rusya gibi ülkelerde seslendirilmiştir (Uzunselvi, 2024).

Eserlerinde ileri çalgı teknikleri kullanan besteci, modernizmin getirilerinin yanında, eserlerinde mikrotonal ses malzemesini hem Batı modernizminin etkisinde hem de Doğu müziğinin modal incelikleri ve geleneksel bağlamları çerçevesinde değerlendirir (http-2). Asya ve Avrasya bölgesinin otantik makamlarına (Hicaz, Rast, Hicazkar, Nihavend, Bayati, Saba, Hüseyini, Kurdilihicazkar, Uşşak, Suzinak gibi) ve bunların doğaçlama ile hayat bulan kültürel mirasına ilk dönemindeki eserlerinde üstü kapalı göndermelerde bulunur ve bunu, özellikle müzisyenlerin çalgılarıyla ilişkilerindeki özel teknik davranış ve tutumlar bağlamında değerlendirir. Yapıtlarını sıklıkla doğaçlamanın verdiği anlık reflekslerin katkısıyla ve ileri çalgı tekniklerini kullanarak oluşturmasının yanı sıra, mikrotonal ses malzemelerini işler. Bazen akustik enstrümanların tınlarını kullanır, bazen de bazı canlı performans yazılımlarıyla bu tınları bozar ve enstrüman ötesi bir ses kavramını benimser (http-3). *Gliding polifoni-gliding complexity, parallel composition* ve *pseudo phonetic* gibi kendi bulduğu yeni kavram ve kuramlar da bulunmaktadır.

Besteci, 2006 yılından bu yana Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.

1.2. Uzunselvi’nin Yapıtları

1.2.1. Solo piyano eserleri

Uzunselvi’nin piyano için yazdığı improvizasyonları içeren eserler dışındaki solo piyano eserleri, piyano ve canlı elektronikler için yazmış olduğu “Basık Tung” (2017) ve solo çeyrek ton piyano için bestelediği “Clipped Miniatures” (2020)’dür. İki eser de kısa, minimal bölümlerden oluşur. “Basık Tung”, on yedi bölümden oluşan bir bütün gibi görünse de bölümler tek tek seslendirilebilir. Solo piyano eserleriyle ilgili bestecinin görüşleri şu şekildedir:

“Akustik piyano için yazdığım müziklerde puantilizm daha ön planda oluyor. Ezgisel ya da motifsel bir kurgu yerine, dil olarak daha çok dokunuşlardan oluşan bir perspektif tercihimdir. Dolayısıyla böyle bir dil içerisinde daha motifsel bir karakter geldiği zaman, bu durum radikal bir değişim etkisi yaratır. Puantilizmde staccato karakterinin ön planda olduğu bir etki olduğu için, bir uzatma pedalı ya da bir legato karakteri bile duyduğumuzda radikal bir değişim yaratabilmektedir (Uzunselvi, 2024).”

Yukarıda da belirtildiği gibi, bestecinin solo piyano eserlerinde ön plana çıkan ve en göze çarpan özellik puantilizmin ön planda olması ve eserlerin genellikle doğaçlamaya dayalı, kısa karakterli parçalardan oluşmasıdır.

1.2.2. Oda müziği eserleri

Oda müziği kavramı besteci için Türkçe düşünüldüğünde hem toplu hem solo müziklerini içine almaktadır. *Ensemble* ve solo çalgılar için yazmış olduğu eserler Uzunselvi’ye göre oda müziği alanına dâhildir. Bestecinin bu alanda yazdığı eserler sırasıyla “Yaylı Dörtlü” (2001), solo klarnet için “Yandan” (2001), Tarık Günersel’in iki şiiri için bariton ve piyano için yazdığı “Konçerto ve Kararlar” (2003), solo arp eseri olan ve 2010’da Prof. Baki Komsuoğlu Sanat Teşvik Ödülü almış “Çengir” (2008), 2012’de “Nieuw Ensemble Turkish Composers Competition”da performans ödülüne layık görülen “Babel Grupettos” (2012), tenor ses ve bas blok flüt için yazılmış “Asta Tushmaq” (2014) ve “Pollaples Roes” (2017), soprano blok flüt, piccolo flüt, hazırlanmış arp ve MIDI klavye için olan “Parallel Textures III” (2018), tenor trombon ve elektrik gitar için “Tunxh Tela” (2019), solo keman için “Tranceviolucer” (2020), klarinet, trompet, arp, viyola ve kontrabas için yazılmış “The Metamorphosis” (2020), solo çello için yazılmış “Sürük Tung” (2021) ve trombon ve elektronikler için yazdığı “Vahsiyona Puflamoq” (2022)’tur.

“Oda müziği çok geniş bir paleti içerdiği için, bunlar tezde bahsedilen kavramların tamamını yer yer içeren müzikler aslında. Fakat 2008 öncesi olan eserlerde bu kavramlar daha az ön plana çıkıyor. “Konçerto ve Kararlar” adlı eserimde Kararlar şiiri üzerine yazılmış bölümün piyano partisinde ise, son dönem piyano müziklerinde görünen puantistik yapının öncü izleri göze çarpmakta. Aynı şey 2001’de “Yaylı Dörtlü” için de söz konusu (Uzunselvi, 2024).”

Bestecinin hem solo hem de çalgı topluluklarını düşünerek yazmış olduğu oda müziği eserleri ile ilgili vermiş olduğu bazı bilgiler de yukarıdaki gibidir.

1.2.3. Orkestra eserleri

Uzunselvi'nin orkestra eserleri oda müziği eserlerine kıyasla daha azdır. Bunlar sırasıyla “Prelüd ve Koral” (2001), 2006'da “Dr. Nejat Eczacıbaşı Beste Yarışması Mansiyon Ödülü”ne layık görülen “Sürüt Bil” (2002) ve “Liparos Polifonia” (2016)'dır. Bestecinin yazdığı orkestra müziği sayısının daha az olması ile ilgili görüşleri ise şu şekildedir:

“Orkestra müzisyenliği daha çok klasik, romantik ve yirminci yüzyılın ilk yarısını kapsayan ve geleneksel repertuvara dayalı olan, daha ana akım bir deneyimdir. Dolayısıyla orkestralarda çalan birçok müzisyen, kendi çalgılarıyla ilgili literatüre geçmiş en son gelişmelerden pek haberdar olamayabiliyor. Bu sebeple besteciler bir ensemble müziğinde çok daha özgür davranabilirken, bir orkestra eseri yazacağı zaman daha kısıtlı hissedebilmekteler. Bu durum açıkçası beni de orkestra müziği yazma konusunda biraz isteksiz kılıyor. Bir oda müziği eseri yazarken çok daha özgür olabiliyorum ancak orkestra için yazarken güncel davranamıyorum. Orkestradan bir düzeltme veya kolaylaştırma talebi gelmemesi için daha dikkatli yazmak gerekebiliyor, bu sebeple orkestra müziği bestelemeye karşı daha mesafeliyim. Günümüzde yeni eserleri oturtmak için gerekli prova sayıları da pek yeterli olamayabildiği için şefler ve orkestralar açısından bir eseri mümkün olan en az sürede çıkarabilmek önemli oluyor. Dolayısıyla icracılar bireysel olarak zorlayıcı partilerle uğraşmayı pek istemiyorlar. Bu sebeplerle, daha kompleks teknikleri kullanmak ve spesifik renk arayışlarına girmek, bir orkestra müziği yarışmasında bile elenme sebebi olabiliyor. Bu kısıtlamalardan ötürü, özellikle yirmili yaşların başında yazdığım orkestra müziklerimde de puantilistik pasajlar olmakla beraber, ağırlıklı olarak bir motifin gelişimi üzerine kurulu olan, daha mainstream bir dili benimsedim diyebilirim (Uzunselvi, 2024).”

Yukarıda da belirtildiği gibi, dönem müziği icrasının teknik farklılıkları, orkestra icracılığındaki özgürlüğün kısıtlılığı vb. gibi nedenler dolayısıyla, bestecinin orkestra için yazmış olduğu eser sayısı diğer eserlerine kıyasla daha azdır.

1.2.4. Akustik, elektroakustik ve fixmedia eserleri

Akustik eser kategorisinde “Kararlar ve Konçerto” (2003), “Bu eller miydi?” (2002), “Liparos Polifonia” (2014), “Pollaples Roes” (2017), “Tranceviolucer” (2020), “The Metamorphosis” (2020), “Sürük Tung” (2021), “Asta Tushmaq” (2022) başlıklı eserler vardır. Özellikle “Pollaples Roes”ün arka planında eseri özgün kılan sözde fonetik (pseudophonetic), opsiyonel akış seçenekleri ve açık biçim gibi bazı önemli kavramlar yer almaktadır. Bu kavramları besteci şu şekilde açıklamıştır:

“Sahte (sözde) fonetik: Konuşma eyleminin ağız içerisinde oluşturduğu fonetik yapının bazı unsurlarını; konuşma sesi dışındaki ses kaynaklarıyla elde ederek, insan sesi etrafında sahte bir fonetik yapı meydana getirme durumudur.

Bu yapı akustik çalgılar üzerinden elde edilebileceği gibi elektronik ya da elektroakustik ses kaynaklarının birlikteliği ile de elde edilebilir. Bu, örneğin “s, h, f, ş, p, ç, k, r, t, z” gibi sessiz harflerin oluşturduğu efektif yapıyı konuşma sesi dışındaki ses kaynaklarından elde ederek, konuşma tonundaki sesli harflerin arasına yerleştirdiğimizde ortaya çıkan sanal bir etkidir.

Ör: Hasan, haşhaş işine girmiş.

Aynı yöntem, konuşma sesine hiç müdahale etmeden hedef sessiz harfleri farklı ses kaynaklarıyla destekleyerek de yapılabilir.

Ör: HaSan, HaŞHaŞ işine giRmiŞ.

Örneğin, Pollaples Roes’in *refrain* olarak çalınan final kesidinde, ses perdelerinin tamamen kesilip yerini perküsif seslere bıraktığı bir kısım vardır. Buradaki etki, konuşma eylemindeki sesli harflerin tamamen kesilip, yerini sadece sert sessiz harflere bıraktığı kırılmış etkiyi temsil eder.

Opsiyonel akış seçenekleri ve açık biçim özelliği yapının performans notları bölümünde ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Buna göre, harflerle simgelenen her bir bütüne ayrıntılı olarak baktığımızda fikir olarak birbirine benzeyen hatta bazen birbirinin aynısı olan bazı kesitler görürüz. Bu kesitler her bölüme serpiştirilerek bölümler arasındaki etkileşimi ve bütünlüğü sağlamaktadır. Böylelikle parçayı hangi sırayla çalarsak çalım; genel formu çok da değiştirmeyen ancak bazı ayrıntıların farklılaştığı birbirine yakın süreçleri deneyimleriz.

Örneğin, gerçek hayatta bulunduğumuz mekânları rüyamızda görüp rahatlıkla tanır ve rüya içerisindeyken gerçekten de orada olduğumuzu hissederiz ama ayrıntılara indiğimizde orada bize gözüken halleri gerçeğinden biraz daha farklıdır. Gerçek gibidir evet ama bazen oraya benzeyen başka biryer gibi de hissettirir. Parçanın farklı icra seçenekleri ile ortaya çıkan değişken ruh hali işte bu görsel ve düşsel farklılığı deneyimlememizi sağlar (Uzunselvi, 2019).”

Elektroakustik kategorisindeki eserlerinden biri “Parallel Textures III” (2018), diğeri ise “Vahsiyona Puflamoq” (2022)’tur. “Paralel Textures III”ün arka planında görsel puantilizm (Bkz: 2.3.2. Puantilizm) ve kademeli eksiltme (tersten puzzle) öne çıkarken, “Vahsiyona Puflamoq”da mekânsallık (Bkz. 2.2.2. Mekânsallık) hâkimdir.

Bu iki eserde de enstrümanların amplifikasyonu ve farklı mekân özelliklerine göre düzenlenmiş efektleme konseptleri ve teknik kurulum seçenekleri mevcuttur. Bunun sebebi ise; seyircinin her icrada mekânın akustik farklılıklarından kaynaklanan özelliklere göre bestecinin çizdiği çerçevenin dışında bir mekânsallaşmayla karşılaşmaması ve daha standart bir akışı deneyimlemesidir.

Fixmedia kategorisindeki eserlerinden biri “İkılık Park” (2013) başlıklı eseridir ve bu eserde de çok katmanlı bir mekânsallaştırma göze çarpar. Bu kavramı besteci şu şekilde tanımlamıştır:

“Çok katmanlı mekânsallık: “İkılık Park”, çeşitli reverb simülasyon programlarını kullanarak sanal ortamda oluşturulmuş mekânlar içinde etkileşime geçen çalgı grupları ve elektronik seslerle ön plana çıkan geleneksel bir fixmedia çalışmasıdır.

Mekânsal katmanlar müziğin akışı içerisinde daralıp genişlemekte ve sese hacim bakımından etki etmektedir. Bu, reverb programındaki *mix* ve *size* parametrelerinin otomasyon komutları ile hareket etmesiyle oluşan gerçeğe oldukça yakın bir sanal etkidir. Parça içerisinde, akustik çalgılar ve bazı nesnelerin stereo kayıtlarından üretilmiş ses örneklerinin yanında, çeşitli analog ve software synthesizerlar ve panoramik efektlerin belirginleştiğini görürüz. Yapısal özelliği ise birbirinden küçük farklarla ayrılmış iki büyük kesite dayanmaktadır (Uzunselvi, 2019).”

Doğaçlama tabanlı fixmedia üretimi olan eserlerden biri ise “Poltergeist” (Agresif Cin)’tir. Bestecinin eserle ilgili açıklamaları şu şekildedir:

“Poltergeist, Macar blok flütçü Dodo Kis, besteci ve doğaçlamacı Emre Dünder ve benim kanal kayıt yöntemiyle arka arkaya çaldığımız anlık ve duysal bir etkileşimin ürünüdür. Parça, üç doğaçlamacının birbirlerini dinleyerek ayrı ayrı çaldıkları bir toplu doğaçlamanın çeşitli yazılımlar ile işlenmesi ve düzenlenmesiyle vücuda gelmiştir.

Parçanın akışı içerisinde Emre Dünder bir Moog synthesizer ve panflüt ile, ben ise birkaç perküsyon ve arşeyle çaldığım bir metal lamba ile onlara katıldım ancak doğaçlamanın ana hattı Dodo Kis’e ait dört ila beş dakikalık bir bütünden oluşmaktadır. Emre Dünder ve benim de bu hattı dinleyerek ayrı ayrı çaldığımız kanal kayıtlar bittikten sonra yapım aşamasına geçtim ve bu dağınık bütüne çeşitli biçimsel müdahaleler yaparak yapıtı son haline getirdim (Uzunselvi, 2019).”

Bunlar dışındaki fixmedia eserleri ise “Karız” (2006), “Ötünç Bil” (2009), “Yokluk Tigin” (2010), “Kontrapreparegrandbas” (2011), “On Uyul” (2012), “Katrak Boldı” (2013), “Parallel Textures I” (2017), “Parallel Textures II” (2017) ve “Akrokopis” (2019)’tir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. UZUNSELVİ’NİN KOMPOZİSYON DİLİ

2.1. 2000-2007 Arası Dönem

Bestecinin bilgisayarla ve yazılım tabanlı kompozisyonla yeni yeni tanıştığı, bazı ses işleme programlarını öğrenmeye başladığı yıllardır. Bu yılların en önemli özelliği, Uzunselvi’nin çeşitli çalgılar satın alıp kayıt teknolojilerine girmesiyle birlikte, o çalgılarla kendi doğaçlamalarını ve kayıtlarını yapmaya başlamış olması, özellikle de MIDI klavye üzerinde mikrotonal akortlarla doğaçlamalar yapmaya başladığı dönem olmasıdır. “Karız” (2005) ve “Devr-i Daimler” (2007) isimli eserleri dönemin kayda değer ürünlerindendir. “Devr-i Daimler” başlıklı eserde, bazı taverna müziği örneklerinin soyutlanması ve bazı Balkan akordeon çalma geleneklerinde kullanılan üç parmak tekniği üzerine yoğunlaşma çabası göze çarpmaktadır (Uzunselvi, 2024).

2.1.1. Doğu/Batı ikilemi bağlamında merkez-perifer ilişkisi

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Merkez Avrupa’nın çeşitli halk müzikleri, coğrafi özellikleri ile ön plana çıkan bazı yerel müzikler gibi Klasik Batı müziği kültürü dışında kalan diğer kültürlerle bakış açısı değişmiş ve oryantalizm kavramı, özellikle de Batılı müzikologların bu müziklerdeki ritim, form ve melodi gibi öğelere daha dikkatli bakmasına sebep olmuştur. Bu ayrıca Batı müzik gelenekleri üzerinde çeşitli etkiler yaratmıştır. Ancak, Batı müzik geleneklerini merkeze alarak diğer müzik kültürlerini egzotik bir malzeme olarak gören Merkez Avrupalı perspektifi, perifere bir alt kültür olarak bakma eğilimini pek de değiştirmemiştir (Uzunselvi, 2024). Bu durum bir tür merkez-periferi ilişkisi/çelişkisini de ortaya çıkarmaktadır.

“Batı müziği, özellikle klasik müzik, genellikle “merkez” olarak kabul edilirken, diğer müzik türleri, özellikle Doğu müziği, “perifer” olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, Batı müziği eleştirmenleri, Doğu müziğini “egzotik” ve “ilkel” olarak tanımlamış; bu müzik türlerini Batı müziğinden farklı, yani alt kültür olarak görmüştür. Bu yaklaşım, oryantalizmin Batı müziği alanında görülen bir yansımasıdır ve Doğu müziğine yönelik bir tür önyargı ve aşağılama olarak değerlendirilir. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında, Batı müziği bestecileri, Doğu müziği motiflerini ve çalgılarını kendi eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Ancak bu kullanım sıklıkla “kültürel sömürü” olarak görülmüştür. Batılı besteciler, Doğu müziğinin özelliklerini kendi

müziklerinde kullanırken, genellikle Doğu müziğinin derin anlamını ve estetiğini anlamak konusunda isteksiz olmuşlardır (Uzunselvi, 2024).”

Müzikte merkez-perifer ilişkisi ve oryantalizm, özellikle Batı Avrupa perspektifinin önemli bir tartışma konusu olmuştur. Bu önyargı, Batı müziğindeki oryantalist eğilimlerin eşitlikçi bir yaklaşımla ele alınmaması gerektiği gibi bir yaklaşıma sebebiyet vermektedir.

Bu bağlamda Uzunselvi’nin “Karız” ve “Devr-i Daimler” başlıklı iki yapıtında, bazı geleneksel Doğu müziği enstrümanlarının diğer Batı müziği enstrümanları üzerindeki yansımasıyla değil, doğal halleriyle (tavır, duate, makamsal özellikler, çalma yordamı vb.) kullanılması, Batı müzik geleneklerinin perifer bakışına tamamen karşı durur. Besteci Mehmet Nemutlu ve mimar Aykut Köksal’ın 2008 yılında Yahşibey Seminerleri’ndeki bir oturumda geçen diyalogu, bu durumu özetleyen çarpıcı bir örnek niteliğindedir:

“Mehmet Nemutlu: Mehmet Ali’ nin müziğinde kategoriler yok, sanki kıtaları birbirine çekiyormuş gibi bir hava var ama kıtaları derken öyle Doğu müziği Batı müziği gibi düşünmeyelim de, böyle bağdaşmaz olan şeyleri birbirine yaklaştırmaya çalışıyor gibi ama bazen andırıyor olsa da sentezleme yapmak gibi bir derdi olduğunu sanmıyorum. Bir yan yana getirme durumu ve mizahi bir dil var ki, bu her zaman kendini gösteriyor. Bu müzikte bana en antipatik gelen şey MIDI sesi olması. Tamam eldeki imkanlar bu belki ya da başka bir yöntem düşünülebilirdi ama dinlerken şimdi düşündüm; verdiği referanslar da aslında taverna müziği referansları, yani bu müziği çalanlar da bu sesi kullanıyorlar. Tamam, bu müzik türüne dayanarak yepyeni bir şey çıkarılabilir diye düşünülebilir belki ama bir yandan da doğru bir şey aslında, çünkü bazı motifleri otantik olarak bırakıyor hatta önümüze ikonlar asıyor ve müzik de hem ses hem ortam olarak bunu getiriyor. Bu açıdan da haklı görüyorum. Sonuç olarak neresinden yakalayacağımı bilemediğim bir durum var ortada.

Aykut Köksal: Ama işte o nereden kaynaklanıyor biliyor musun? Bu aralar hep siyasi planda merkez perifer ilişkisinden hatta çatışmasından söz ediyoruz ve siyasi planda da bu çatışmayı yaşıyoruz. Modernizm sonrasının perifer bakışı, aslında periferi merkezin kendi içinden üretmekten öteye geçmedi. Örneğin Kronos Quartet’ in Doğu müziği ile olan ilişkisi bana öyle geliyor. Perifere bir bakış var ama o yine merkezin içerisinden üretilmiş bir bakış. Bu müzik ile ilgili Mehmet Nemutlu’nun ve hatta Mehmet Ali’ nin de söylediği “Nereye koyacağız bu müziği” sorusu ki bence bu müziğini ilginç kılan, “Ya, Mehmet Ali gelecekte ne yapacak acaba?” diye bizi meraklandıran, “bu dil nereye gidecek” diye bizi düşündüren ve bu merkez perifer ilişkisini, periferin içinden konuşan sığ bir düzeye indirgmeden, hiçbir şekilde popülist bir çizgiye ve geleneksel dinleme sorunlarına herhangi bir taviz vermeden, ama hiçbir zaman bu merkez perifer çelişkisini

de unutmadan, periferik merkezin bakışının karşısında duran, o yüzden de Orhan Gencebay'ın müziğine merkezin baktığı gibi bakmayan, Orhan Gencebay'ı sadece sosyolojik bir olgu olarak görmeyip tanımladığı müzikal karakteri de görmeye çalışan, hatta bunu periferin belki de en uç noktasındaki taverna müziğine kadar götürüp bunu merkezle birlikte yeniden çatışmaya sokan, ama bunu yaparken de birini diğerinin gözüne sokmamaya özen gösteren, bu yüzden de konumu hep kararsızlıkta kalıp yarın ne olacağı merak edilen bir müzik (Uzunselvi, 2008).”

Sonuç olarak, Mehmet Ali Uzunselvi'nin kompozisyon dilinde, Batı müziği geleneklerinin periferik bakışına tamamen karşıt bir biçim olduğu açık bir şekilde görülebilir.

2.1.2. Zaman kavramı ve geleneksel sürecin tersi: doğaçlamadan partisyon

Zaman kavramı, özellikle modernist ve deneysel müzikte önemli bir rol oynamaktadır. Stockhausen'ın “deneyimlenen zaman” adlı bir tanımı vardır. Bu tanım, yaratılan müziğin, zaman akışı içerisinde akarken matematiksel ve kişisel algı boyutlarının birbirinden farklı olduğuna dikkat çeker (Uzunselvi, 2024). Bu bakış açısından yola çıkarak Uzunselvi de, doğaçlayıp sonra doğaçlanan bütünü yazma fikrine oldukça yakın durur.

Doğaçlama, müzisyenlerin anlık olarak yarattığı müziği ifade eder. Uzunselvi, doğaçlayarak yarattığı bu süreçlere değer vermekte, onları kaydetmekte ve doğaçlamadan sonra, müzikal öğelerin yazıya dökülmesi işlemini gerçekleştirmektedir (Uzunselvi, 2024). Bu işlem, doğaçlama ile partisyon arasındaki bir geçiş sürecini ifade eder. Müzikal materyalin kesinleştirilmesi, bir müziğin farklı müzisyenler tarafından çalınabilmesi ve ortak bir bütüne sahip olabilmesi için önemlidir. Ancak doğaçlama ve partisyon arasındaki ilişki, yazarak besteleme sürecinden oldukça farklıdır. Yazılı müzikte, eserler notasyonun takip edilmesiyle çalınırken, deneysel müzikte partisyon, geleneksel notasyon dışındaki bazı şekillerin de kullanıldığı, serbest doğaçlamanın görece özgürlükleri ile birlikte de kurgulanabilir. Bu yaklaşım, icra pratiklerinin gelişiminde yeni bir boyut açmıştır (Uzunselvi, 2024).

İşte bu aşamada besteci doğaçlayarak ürettiği eseri dinler, çalarkene kıyasla dinlerkenki algısı çok farklıysa notaya alma aşamasında küçük müdahalelerle bütüne yön verir. Ancak doğaçlama besteciye yüzde yüz ikna ediyor ise, aynı şekilde de dikte edip partisyonla yansıtılabilir (Uzunselvi, 2024). Buna örnek olarak verilecek eserler, İsviçreli çağdaş müzik topluluğu “UMS'n JIP” tarafından besteciye sipariş verilen iki müziktir:

“Asta Tushmaq” (2013) ve “Pollaples Roes” (terim Yunanca’da “çoklu akışlar” anlamına gelir: İki icracı, bestecinin doğaçladıktan sonra yazdığı, birbirinden bağımsız olan partileri çalar ve bunlar kendi içerisinde farklı bir bütünlük meydana getirir). Bu eserlerdeki kesitlerin bazıları, bestecinin yaptığı bir doğaçlamanın partisyona geçirilmesinden oluşmaktadır.

Doğaçlamadan partisyona geçiş, yapıtı zaman kavramının merkezine koyar. Bu yaklaşım, müzikte doğaçlamanın önemini vurgularken, aynı zamanda müzikal materyalin yazıya dökülmesini de sağlar.

Bestecinin doğaçlama hakkında kaleme aldığı bazı fikirler şu şekildedir:

“Doğaçlamanın anlık çağrışımlarla oluşan ve çok yüksek konsantrasyon gerektiren bir süreç olması onu, yazılı bir kompozisyonun üzerinde incelikle düşünülmüş ve kararlaştırılmış (kapalı sistem) yapısına göre farklı bir yere koymamızı gerektiriyor gibi görünse de, aslında aralarında oldukça doğrudan bir ilişki olduğunu düşünüyorum. Bu düşüncemin sebebi, özellikle W. Lutoslawski, ya da İ. Usmanbaş gibi kimi bestecilerin bazı yapıtlarında gördüğümüz; bestecinin icracıyı tamamen ya da görece olarak özgür bırakabildiği yapıların sıkça kullanması. Burada partisyonun belirleyiciliği içerisinde oldukça esnek ve icracının da kompozisyona yön verebildiği bazı anlar meydana gelebilmektedir. Bu durumda kompozisyon ve doğaçlamanın, kapalı ya da açık bir sistem olarak birbirinin zıttı olma durumu aslında çok da belirgin değil. Keza bir caz piyanistin bile her zaman performans sırasında kullandığı çeşitli motif ve jestlerin aslında tamamen o ana mahsus olduğundan yola çıkamayız ki, birçoğu da bazı kalıpları önceden oturtmuş olarak kullanır ve çeşitli bağlantı noktalarını anlık olarak çalma (yedirme) yoluna giderler.

Doğaçlama ve kompozisyonun iki farklı sistematik olduğu düşüncesini sorgulayabileceğimiz farklı durumlar da söz konusu. Örneğin; Bir MIDI klavyeyi notasyon yazılımı olan bir bilgisayara bağladıktan sonra *record* tuşuna basıp yaptığımız bir doğaçlamayı kaydetsek, MIDI sinyalleri bunu notasyona aynen yansıtacaktır. Ortaya çıkan bu çıktıyı artikülasyonlar, nüanslar, cümle ya da motif bağları gibi unsurları da ekledikten sonra; mizampajını düzeltip, bir başlık da atıp bir icracının önüne koyduğumuzda; kendisi bu yapıyı üzerinde düşünülmüş, karar verilmiş bir yapı olarak kabul edip onun üzerinden eleştirilerini yapıp çalışmaya başlayacaktır çünkü doğaçlama olduğunu anlaması oldukça güç olacaktır. Bu örneği tersine çevirdiğimizde ise daha ilginç bir durumla karşı karşıya kalıyoruz. Örneğin; bazen doğaçlama yaparken kullandığımız bazı parmak kombinasyonları hafızamızda yer eder ve çalgının başına her oturduğumuzda bunları aynen çalabilecek hale gelebiliriz. Bunun üzerine gittiğimizde her icrada yaklaşık olarak yüzde doksan beşe yakın bir oranda oturmuş ve artık anlık çağrışım olmaktan çıkmış bir kapalı sistem ortaya çıkar (örneğin Oytun Eren’in “Alaşağı” adlı eseri). Dolayısıyla artık ortaya çıkan bu bütünün notaya alınmadı diye kompozisyon olmadığını,

sadece anlık bir doğaçlama pratiği olduğunu nasıl iddia edebiliriz? Çünkü, notaya alınmasa bile, aslında özünde sanki yazılıp çalışılmış bir yapıt ortaya çıktığı gibi, birçok deneyimden arta kalan, çeşitli fikirlerden süzülerek karara bağlanmış net fikirler bütünü, yani kapalı bir yapı da belirgin hale geliyor.

Oluşan bu iki seçenek, yapıtlarımı oluştururken sıkça başvurduğum “yapılan anlık bir doğaçlamanın notaya alınması” yöntemini tetikleyen ve en önemlisi benim için inandırıcı kılan kayda değer bir yoldur. Bu yolun en önemli özelliği; geleneksel besteleme yöntemlerinde baş vurduğumuz “önce notasyon daha sonra icra” olarak tanımlayabileceğimiz sıralamanın aksine, önce icrayı yapıp daha sonra notaya alınması durumudur. Burada bitmiş ve bizi zaten ikna etmiş olan bir sonucu yazmış oluyoruz ki, başka bir icracı tarafından da çalındığında yakın bir sonuç elde edebilelim. Ayrıca baştan sona dinlediğimizde akış içerisinde oluşan iniş çıkışları, kontrastları ve yapısal tutarlılığı da görmüş oluyoruz. Tabii ki bizi tam olarak ikna etmeyen bazı kesitler varsa, bunları notasyon üzerinden müdahale ederek telafi etmek de çok pratik bir yol.

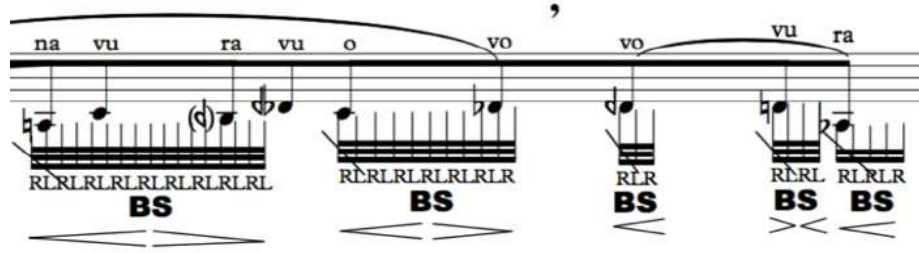
Doğaçlama sırasında bu sonucun isteklerimize cevap vermesi çalgı üzerindeki hakimiyet ve doğaçlama kabiliyetimizle de doğrudan ilintili bir durum. Dolayısıyla doğaçlama yaparken ihtiyacımız olan en temel gereksinimlerle ilgili ana başlıkları ayrıntılandırarak açıklamak isterim... (Uzunselvi, 2015)”

Uzunselvi, doğaçlama yapabilmek için kompozisyonel yatkınlık, hassas bir duyum kabiliyeti, repertuara hakimiyet, güçlü refleksler, çalgıların yapısal olasılıklarını tanıma ve teknik yetkinliğe sahip olma gibi temel gereksinimlere ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Bu yetkinliklerin, sanki önceden bestelenmiş bir bütünün icra edildiğini düşündüren bir algı oluşturacağı savını sunar ve bu sebepten ötürü doğaçlama ile kompozisyon arasındaki ince çizginin varlığını sorgulayarak ekler (Uzunselvi, 2015):

“...Doğaçlama yoluyla oluşan bir bütün, üzerinde günlerce düşünülerek yazılmış bir kompozisyonundan çok daha bütünsel ve yaşamsal niteliklere sahip olabilir mi?

Doğaçlama, tanım itibarıyla yapıldığı ruh hali içerisindeki zihinsel etkinliğin belirleyici ancak değişken de olduğu; özünde “o ana ait” bir icra pratiği olsa bile, ortaya çıkan sonucun kompozisyonel bir bütünlüğü meydana getirmeyeceğini göstermez. Sonuç olarak sadece o ana ait bir faaliyet olması ona “doğaçlama” denmesinin sebebidir diyebiliriz. Oysa herhangi bir kendine özgülüğü, bütünlüğü ve akışı olmayan alalade bir yapıyı, -düşünülerek yapılmış ve ayrıntılı olarak yazılmış olsa bile- doğaçlama sonucu ortaya çıkan bir yapıyla kompozisyonel bağlamda yanyana koyabilir miyiz? Bunlar kanımca cevabı çok basit olmayan ve üzerinde uzlaşmamış konular (Uzunselvi, 2015).”

Doğaçlama kavramı, Mehmet Ali Uzunselvi’nin kompozisyon dilini oluşturan en önemli unsurlardan birisidir denilebilir. Hem Klasik Batı müziğinde, hem Türk



Şekil 2.2. “Pollaples Roes”, s. 3, göğüs vuruşları, “BS-Body Strike” (Uzunselvi, 2017)

FINALE (REFRAIN)

Şekil 2.3. “Pollaples Roes”, s. 12, ayak vuruşları (Uzunselvi, 2017)

Aynı müzik içerisinde, iskambil kağıtlarının rasgele çekilerek belirlendiği bir performans seçeneği mevcuttur. Buna göre icracılar, iskambil kağıtlarını karıştırıp içerisinden tek tek çekerek nota üzerinde yazılı olan aynı sembollerin bulunduğu pasajları okuyarak esere bir açık biçim olma özelliği yükledikleri gibi, bu teatral icra pratiği ile dinleyicinin konsantrasyonunu da dinamik tutarlar (Bkz. Şekil 2.4).

[illegible]

Şekil 2.4. “*Pollaples Roes*”, s. 3 (Uzunselvi, 2017)

Partisyonda noktasal bir takım görsel hareketlerin ritim ve ses perdelerini, hatta kısa ve uzun birçok kesidi etkilemesi, Uzunselvi'nin müziğinde görsel unsurların ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Uzunselvi'nin müziğinin dinlenilebilirliğinin yanı sıra seyircinin dikkatini dinamik tutan bir görselliğe de sahip olduğu söylenebilir.

2.2.2. Mekânsallık

Mekânsallık, müzik tarihinin evrimi içerisinde genelde dikkatten kaçan fakat oldukça büyük bir öneme sahip olan unsurdur. Barok öncesinden modern döneme, başta vokal müzik türlerinde olmak üzere birçok estetiğe yön vermesi, mekânsallık olgusunu modern müzik bestecileri için de oldukça önemli hale getirmiştir. Mahler'den Stockhausen'e, Xenakis'den Boulez'e kadar pek çok besteci, çok sayıda yapıtta mekânsallık olgusunu merkeze koymuş besteciler olarak tarihe geçmişlerdir. Bu durum modern dönemde elektroakustiğin, *software* yazılımların hatta yapay zekanın da devreye girmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Oldukça küçük mekânlarda dahi çeşitli 4.1, 5.1 ve 7.1 *surround*, 7.1.4 “Dolby Atmos” teknolojileri ve hatta daha da karmaşık kurulumlar içeren çeşitli panoramik hoparlör konumlamaları ile oldukça ilginç mekânsallaştırmalar yapılabilmektedir (Uzunselvi, 2024).

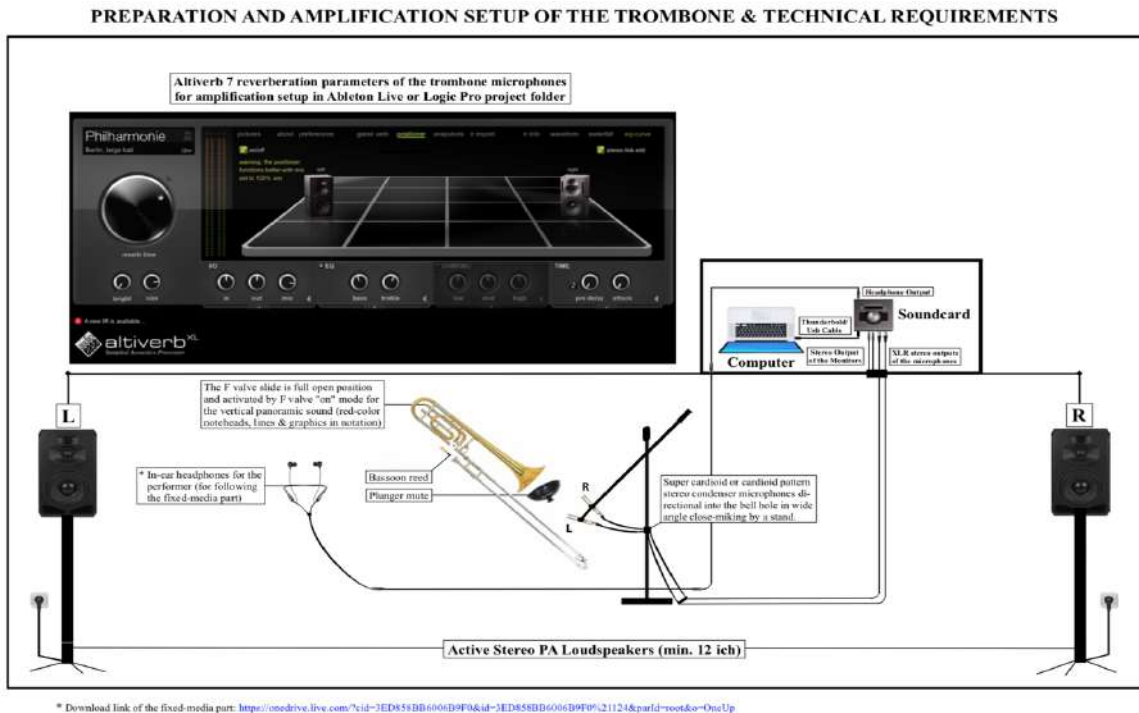
Teknolojinin sağladığı olağanüstü imkanlardan kaynaklanan bu ivme ile; Uzunselvi'nin kayıt ve performans teknolojileri ile ilgilenmeye başladığı 2005 yılından itibaren, mekânsallaştırma olgusunu özellikle fixmedia eserlerinde çok sık kullanmaya başladığı görülür. İlk denemeler, çeşitli *software DAW* programları içerisindeki *panorama* ve *reverb* otomasyonları ile her bir *audio* kanalda birbirinden farklı derinlikler yaratarak oluşturduğu sanal mekânsallaştırmalardır. Bu örneklerde çalgılar ve diğer ses kaynakları ayrı ayrı *stereo* mikrofonlama ile kaydedildikten sonra “DAW” yazılımı içerisindeki çeşitli panorama opsiyonları ile kimi zaman kulaktaki sağ-sol (L-R) dengesi içerisinde sabit bir alanda konumlanarak, kimi zaman da akış sırasında hareket ederek belirir. Yapıtı *stereo* ya da *surround* bir kulaklıkla dinlerken, sol taraftan gelen bir ses yavaş yavaş ya da hızlı olarak sağ tarafa geçebilir ve bu hareketlilik süreklilik arz ettiğinde mekân içerisinde bir tür dolaşan üç boyutlu ses algısı deneyimini ortaya çıkartır (Uzunselvi, 2024).

Uzunselvi'nin 2016 yılında İsviçreli çağdaş müzik ikilisi “Ums n' Jip” tarafından sipariş edilen tenor ses ve bas blok flüt için yazdığı “Pollaples Roes” başlıklı eserinde, farklı tip sahnelerde çalınma ihtimaline karşı kullanılabilecek bir amplifikasyon seçeneği sunulmuştur. Bu seçenek mekânın çok kuru bir karakterde olmasına karşı sesin hafifçe yankılanan bir mekânda tınladığı hissini veren özel bir derinlik seçeneği sunar.

Derinlik oranının doğal olarak yüksek olduğu mekânlarda ise bu amplifikasyon seçeneği tercih edilmez. Örneğin, “Pollaples Roes”ın 14 Haziran 2017’de “Kunstraum Walcheturm Zürich”deki ilk seslendirilişinde amplifikasyon kullanılmış, ancak 1 Ekim

2019’da “Mexico City”deki “Ex Teresa Arte Actual CDMX” icrasında herhangi bir amplikasyona gerek duyulmamıştır (Uzunselvi, 2024).

Bestecinin mekânsallık ile ilgili en yaratıcı kullanımına şahit olunan eseri ise 2021 yılında Kevin Toksöz Fairbairn tarafından sipariş verilen “Vahsiyona Puflamoq”tur. Yapıtın ilk icrası İstanbul Teknik Üniversitesi Maçka Kampüsü’ndeki İlhan Usmanbaş Salonu’nda yapılmıştır. Eser trombon ve elektronikler için yazılmış ve trombonun stereo mikrofonlama ile amplifiye edilerek ana hoparlörlere gönderildiği bir kurulumla sahiptir ki, bu yirmi birinci yüzyılda oldukça sık yapılan standart bir kurulumdur. Eseri farklı kılan özellik ise, stereo hoparlörlerin oluşturduğu yatay konumlamaya karşı trombonun önceden hazırlanarak çapraz bir panoramik etki oluşturmaktır. Burada sanal ve doğal mekânsallaştırma bir arada kullanılarak ilginç bir *surround* etki meydana getirilmiştir. Çalgının ventil ile kontrol edilen *F valve* borusunu kapatan aparat, arkadan sökölerek açık bırakılır. Notasyonda kırmızı renkle gösterilen ve performans sırasında tromboncunun F ventiline her bastığında sesin arkadan gelmesini sağlayan bu kullanım, performans sırasında sahne arkasında ikinci bir tromboncu çalışıyormuş hissini veren dikey bir derinlik meydana getirir. Bu noktada, hoparlörlerden gelen elektronik arka planın duyulduğu sanal mekânsallaştırma ile hazırlanmış trombonun oluşturduğu doğal akustik mekânsallaştırma, çift katmanlı bir yapı meydana getirir. Besteci, eserin “Performance Layout” kısmında bu hazırlığı şu şekilde göstermiştir (Bkz. Şekil 2.5):



Şekil 2.5. “Vahsiyona Puflamoq”, Performance Layout (Uzunselvi, 2022)

Bu yapıttaki bir diğer önemli özellik ise trombon sesinin hem hoparlörlerden reverb efekti ile mekânsallaştırılarak elektronik arka planın içine girmesi, hem de kullanılan bu dikey akustik panoramanın ikinci bir katman oluşturmaktır. Elektronik arka planda da trombon ve trompet gibi enstrüman seslerinin deforme edilerek kullanıldığı sesler bulunduğu için bu seslerin hangisinin elektronik ortama, hangisinin trombona ait olduğu zaman zaman belirsiz hale gelir. Besteci bu belirsizliğin yoğun olduğu kesitlerden birini partisyonda “mekân içinde mekân” anlamına gelen “Space Within Space” başlığıyla belirtmiştir (Bkz. Şekil 2.6).

SPACE WITHIN SPACE

Gently

T 45 *mf f > poco mf mp < f mp < pochiss. mf sf < poco sp < poco sp < mf mp < poco mf > p mp > poco mp > poco*

F *f 3 3 3 mf 3 3 ppp*

Wind Synth. Decreasing delay effect Decreasing wide delay effect

T 48 *mp > poco pochiss. p > pochiss. mf < f mf < poco mp < pochiss. mp f sp mf mp*

F *mp poco mp < pochiss. p < pochiss. mp poco 3 3 3 f*

Soft Brassy Synth. Wind Synth. increasing delay effect

T 51 *sf mp sf mf < pochiss. p mf sp mf < poco spp f mp poco p poco mp*

F *mf poco mp < poco p poco mf poco mf poco mp poco mp < poco mf*

Reverberations of the indicated pitches of the trombone Reverb Time (+40) Reverb Time (+40)

Şekil 2.6. “Vahsiyona Puflamoq”, “Space Within Space”, (Uzunselvi, 2022)

2.2.3. Çalgılar üzerinde yeni ses arayışları

Müzik tarihine bakıldığında dönem dönem yeni çalgıların icat edildiği ve bu çalgıların zaman içerisinde geliştiği görülür. Gelişmiş çalgılarla yapılan bir sonraki adımsa çalgılar üzerinde yeni ses arayışları ve çalgıların sınırlarını zorlamak olmuştur. Mehmet Ali Uzunselvi de, yeni sesler elde etmek adına geleneksel çalgıların teknik olanaklarını zorlamış, hatta bunun için çeşitli nesneler kullanmıştır. Bu, çalgının

geleneksel tınısını ve renk paletini genişletmenin bir yolu olarak görülebilir. Özellikle piyano eserlerinde ve yaylı çalgılar üzerinde mandal, tel ve kâğıt gibi farklı nesneleri kullanarak, çalgıların geleneksel seslerini köklü olarak deforme etmiştir ve bu yöntemlerle sık sık doğaçlama yapmaktadır.

Uzunselvi'nin bu dönemdeki çalışmaları, sadece yeni seslerin keşfedilmesiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda, elde ettiği bu yeni sesleri farklı parçalarda ses materyali olarak kullanmak üzere kaydederek çeşitli ses bankaları oluşturmuştur. Bu yöntemle, tek bir çalgıdan çok katmanlı bir renk paleti elde ederek çalgıların müzikal anlatımda farklı bir rol üstlenmelerini sağlamıştır.

Uzunselvi'nin çalgılara dışarıdan farklı nesneler takarak elde ettiği yeni sesler, müzikteki hareket noktalarını etkileyerek, müzikal anlatımın farklı bir boyut kazanmasını sağlayan önemli bir unsura dönüşmüştür. Tarihte de birçok besteci, bu arayışlarla geleneksel müzik anlayışına yeni bir soluk getirerek, çağdaş müzik pratiğinde kendine özgü bir yön çizmiştir. Uzunselvi'nin konuyla ilgili ayrıntılı olarak yazmış olduğu kendi görüşleri şu şekildedir:

“Müzikle ve hatta seslerle düşünsel, bilimsel ya da organik bir bağı olmayan insanların müziğe yaklaşımı aslında müzik dışı ihtiyaçlardan kaynaklanır. Trafiğin kitlendiği bir anda rahatlamak için arabasında popüler müzik dinleyen veya Cumartesi günü dans edip rahatlama amacıyla bir mekâna giden, ya da sadece sosyalleşmek için bir konsere giden birinin müzikle olan ilişkisi, aslında hedonistik hatta kaba tabirle mastürbatif bir ilişkidir. Oysa müzik kanımca; insanların sıradan ihtiyaçlarını karşılamak zorunda olmayacak kadar önemli bir sanattır. Bu sebeple insanların müzikle ve seslerle duygusal ve bedensel ihtiyaçları dışında düşünsel ve derinlikli bir ilişki kurması gerçekten güç görünüyor. Dolayısıyla popüler olan müzik türleri doğal olarak hedonistik ihtiyaçlara göre şekillenecek ve daha geniş kitlelere ulaşacaktır.

Tabii bir de işin manipülasyon boyutu var. Müziğin insan duygularını tetiklemede hatta çığırından çıkarmada üstlendiği rolü de hiç yabana atmamak lazım. Örneğin dram türünde bir film seyredip sinemadan hüngür hüngür ağlayarak çıkan biri, sadece sahnenin ve çeşitli anların kendisinde bıraktığı etki dolayısıyla mı ağlar, yoksa müziğin manipülasyonu dolayısıyla mı? Bir an müziği bu sahneden çıkartalım. Acaba sonuç ne olurdu?

Oysa, duyguları ve psikolojik halleri bir kenara bırakıp seslere doğrudan ve düşünsel bir bağ ile yaklaşırsak, artık belirgin bir çalgı sesi bile oluşturduğu tarihsel bağlar ve kültürel kodlar sebebiyle birçok müzisyende çoğunlukla sıradan bir iz bırakır. Bu hissedildiği an duyguya odaklanma eğilimi başlar. Diğeri -belki de zor olan- ise, çalgılar üstü bir ses dünyasını hayal etmek ve ses kavramına köşelerden arınarak yaklaşma güdüsüdür. Bu da üç temel ihtiyacı ortaya çıkartır. Sanal ortamda ses üretmek, yeni çalgılar yapmak ya da

geleneksel çalgılara dışarıdan müdahale ederek varolan paternleri geliştirmektedir. Dolayısıyla, bir çalgının geleneksel sesine müdahale etmek aslında sadece merak güdüsünden kaynaklanmaz. Temel renklerin sıradanlaşmasıyla ortaya çıkan kısıtlılıktan kaynaklanan bir ara renk ihtiyaıdır. evremize baktığımızda milyonlarca renk tonu ve ışık oranına ait bir paternle karşı karşıyayken, sadece temel renklerle resim yapmanın verdiği eksiklikten kaynaklanan bir tamamlanma ihtiyaı gibidir bu. Bu sebeple böyle bir çağda bir çalgıya bazen farklı yerlerini kullanarak, bazen çalma şeklini değiştirerek, bazen de mekânizmasına müdahale ederek tınısal bir söylem yüklemeye çalışmak kadar doğal ne olabilir? Bu ara renk elde etme ve paleti genişletme isteği üzerine oluşmuş bir gddr. Artık besteciler ve hatta müzikologlar, standart akort düzenlerine bile farklı bir çerçeveden bakarak mikrotonal sistemler üzerine kafa yormaktalar. Dolayısıyla yirmi birinci yüzyıl bize, sadece perdeler arası armonik ilişkilerle yetinemeyeceğimiz kadar zengin bir renk ve tını çeşitliliği sunarken; bunları organize etmek, kendileştirmek ve bir söyleme dönüştürmek kanımca bir tercih değil, zorunluktur. Dolayısıyla, günümüzde bir bestecinin müzikal kimliğini belki de geleneğe bakış şekli değil, oluşan bu muazzam malzeme çeşitliliğine yaklaşım biçimi ve buna verdiği yn belirleyecek. Bu gerçek açıkça ortadayken, hala sadece armoni, tonalite, ritim gibi geleneksel malzemelerle üretim yapan bir besteci; dünya prodüksiyon yapabilecek kalitede kameralı ve yapay zekâ tabanlı cep telefonu üretirken, hala çevirmeli telefon üretmeyi marifet zanneden bir mahalle elektrikçisi gibi (Uzunselvi, 2015).”

Sonuç olarak, Mehmet Ali Uzunselvi’nin hemen hemen bütün yapıtlarında çalgıların olanaklarının sınırlarını zorladığı ve çalgılara bu bağlamda yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir.

2.4. 2015-2021 Arası Dönem

2.4.1 Açık yapı ve yaşayan form

Besteci bu yapıyı “engir”, “Pollaples Roes”, “The Metamorphosis” başlıklı eserlerinde kullanmıştır. Açık formun en çok kendini gösterdiği müzik ise “Pollaples Roes”tur. 2017 yılında yayımlanmıştır ancak “Pollaples Roes”, bestecinin 2008-2014 arası dönemdeki çalışmalarının bir zeti niteliğinde kabul edilmektedir. Eser, Uzunselvi’nin ses araştırmaları ve doğaçlama tekniklerine dayanan özgün bir yaklaşımla oluşturulmuştur. Tenor ses ve bas blok flüt için yazılan eser, müzisyenlerin icra sınırlarını zorlayan özgün bir parçadır (Uzunselvi, 2024).

“Pollaples Roes”, minimalizm ve deneysel müzik gibi farklı tarzlardan etkilenerek oluşturulmuştur ve Uzunselvi’nin geleneksel müzik anlayışının sınırlarını aşarak, ağdaş

müzik pratiğinde kendine özgü bir yer edinmesini sağlamıştır. İlhan Usmanbaş'ın iki numaralı yaylı dörtlüsünde ve Terry Riley'nin "In C" başlıklı eserinde de bu eserle benzer bir yapı görülmektedir. Yorumcuların kendi seçtikleri akış sıralamasının yanı sıra iskambil kağıtlarının belirlediği sıralamayla çaldıkları, yani tamamen şans faktörünün belirlediği, biraz da John Cage'in para atma yöntemine gönderme yapan akış seçeneği mevcuttur "Pollaples Roes"de. Bestecinin çalgıcılara bu geniş tercih alanını bırakması, aynı yapıtın her yorumda farklı karakterlere dönüşebilmesini sağlar; tıpkı bir kişinin giyimi, saç, makyaj, taktığı gözlüğü, kısacası stili değiştirilerek hergün farklı bir karaktere bürünebilmesi gibi.

Bir diğer yandan, Uzunselvi'nin 2021 yılında yazdığı Metamorphosis projesi kapsamında Gedik Sanat tarafından sipariş verilen "The Metamorphosis" başlıklı eserde de, icracıların partilerindeki saniye çizgilerine göre birbirinden bağımsız olarak çaldığı çok katmanlı bir bütünlük meydana gelmektedir. Bu ayrıntılara odaklanıldığında bu yapıt da, bütünü değiştirmemekle beraber, her bir icrada farklı bir trafiği meydana getiren bazı özellikler taşımaktadır (Bkz. Şekil 2.7).

THE METAMORPHOSIS

Si Bemol Klarinet Partisi

Mehmet Ali Uzunselvi - 1980

49" 0:50 1:07

Belirtilen üç farklı üfleme pozisyonu arasında geçiş yaparak çalışmalısınız.

CL B> VLA

$p < mf > poco$ mf $pochiss.$ $poco$ fp ff $pochiss.$ $poco$

Do ya da Si Bemol Trompet Partisi

Mehmet Ali Uzunselvi - 1980

28" 0:29 0:44

Hızlı piston hareketleri ile pedal sesleri.

Plunger Sürdünüsü, belirtilen çizgiler çerçevesinde açıp kapatınız.

Distortion Sesi: Yarak içi içinde bükülen havayı, dairesel nefes tekniğini kullanmak (a - • heccinden a - •) heccesine doğru sıkıştırarak çalınız.

Distortion sesi çıkarırken perde içermeyen hızlı piston hareketleri yapınız.

HP

p $poco$ $pochiss.$ p $poco$ mf mp

Arp Partisi

Mehmet Ali Uzunselvi - 1980

28" 0:29 0:44

Tarajla belirtilen tele-stelin üst kısmından aşağıya doğru sürterek.

Yarı pedal kullanarak "Buza" efekti.

Hp

mf $pochiss.$ mf

Viyola Partisi

Mehmet Ali Uzunselvi - 1980

1" 0:02 0:17

p.sp / m.sp • • • 1/1-1/2 bow

Dokuyu; belirtilen dokunuşlar, ritmik değerler, arızalar ve nûmalar çerçevesinde mavi notalarda verilen aralıklar arasında genişleterek sürdürünüz.

VLA

CB

pp mp

Kontrabas Partisi

Mehmet Ali Uzunselvi - 1980

VLA 0:02 0:17

1" p.sp / m.sp • • • 1/1-1/2 bow

Dokuyu; belirtilen dokunuşlar, ritmik değerler, arızalar ve nûmalar çerçevesinde mavi notalarda verilen aralıklar arasında genişleterek sürdürünüz.

CB

pp mp

Şekil 2.7. "The Metamorphosis", enstrüman partileri (Uzunselvi,2021)

Eser, bestecinin on beş yıla dayanan ses araştırmaları deneyiminin aynı anda vücuda gelmiş bir yelpazesi gibidir (Uzunselvi, 2024). Yaylı ve telli algılardaki çeşitli yay baskıları ve sürtünme seslerinin ortaya çıkarttığı gacırtı efektlerinden, üflemleri algılardaki türlü asimetrik üfleme tekniklerine kadar oldukça geniş bir yelpazeyi içeren çok katmanlı bir ses heykelini andırmaktadır. Uzunselvi'nin Gedik Sanat tarafından talep edilen ve Metamorphosis projesi ile ilgili deneyimlerini yazıya döktüğü notlarında; kullandığı efektlerin, romanın ana karakteri olan Gregor Samsa ve heykeltraş Asaf Erdemli'nin projedeki misyonu ile ilişkiye girdiği bu çok katmanlı süreç, şu şekilde anlatılmış ve an be an örneklenmiştir:

“Yapıt, partilerin solo gibi çalındığı, her icracının nota değerlerinin süre karşılıklarını içermeyen ve ortak bir sayma ihtiyacına dayanmadan tamamen birbirinden bağımsız çaldığı açık bir yapıdadır diyebiliriz. Bu sebeple ana partisiyonu yazılmadan, sadece enstrüman partileri üzerinden bestelenerek yapılandırılmış bir çoklu akış sistemine dayanır. Tempo ve ritmik yapı, saniye çizgilerini gösteren bir düzenle biçimlenir. Buna göre her icracı gördüğü notasyondaki ritmik değerleri geleneksel sürelerine göre değil, gördüğü saniye çizgilerinin arasına yaklaşık olarak sığdırarak almaktadır.

Bu yapı, her icrada birbirinden farklı birikmeler, giriş ve çıkış noktaları ve kısmen esneyen ritmik yapılar meydana getirir de, yapıt boyunca oluşan yoğunlaşma ve dönüşüm durumunu değiştirmemektedir. Her icrada oluşabilecek bu değişken durum aynı yüzdeki farklı mimikler gibidir. Kişi değişmez, ama ifadesi bize farklı imalar verir ki, bu yapıtı yaşamsal kılan önemli bir özelliktir. Bu özelliği önemli kılan unsurlardan biri ise; her çalgıda üç ila dört farklı ya da benzer malzemenin renkli kutucuklarla işaretlenip icracılar tarafından (yarı doğaçlama olarak) geliştirilmesini içeren esnek icra pratiğidir. Her motif ve/veya doku, akış içerisinde farklı renklerle belirtilir ve bu renklerden oluşan kutucuklar icracılar tarafından, belirtilen açıklamalar çerçevesinde serbest olarak geliştirilmektedir. Bir anlamda, tüm bu ayrıntıların eserle aynı adı taşıyan romanın ana karakteri özelindeki karşılığı; bir tür tükenmişlik sendromuna giren Gregor Samsa'nın iç dünyasında biriken bazı ruhsal çalkantıların (bütünden bağımsız icracılar) onu teslim alması ve başka bir organizmaya dönüştüğünü hissettirecek (bağımsız hareketlerin bütüne etkisi) kadar etkili olmasıdır. Ya da, Samsa'nın birikmişliklerinin, onu kendi iradesiyle karşı duramayacağı kadar belirgin bir şekilde dönüştürmesi diyebiliriz.

Yapıtta, bildiğimiz geleneksel çalgı seslerinin yerine, motif ve dokuların tınısal olarak kirletilerek deforme edilmiş kullanımları belirgindir. Bunlar, Gregor Samsa karakterinin kendini bir böceğe dönüşmüş gibi hissetmesinin tınısal karşılığını oluşturmak için tercih edilmiş bir tını ve çalma pratiği olmakla birlikte, daha dikkatli dinlediğimizde; seslerin normalleşmesi ve bozulması arasında gidip gelen (bir bukalemunun renk değiştirmesi gibi) sürekli bir dönüşme halidir. Oluşan bu süreklilik, aynı zamanda Metamorphosis

kelimesinin anlamından yola çıkarak, yakın ve uzak planda tınısal bir başkalaşımı da temsil etmektedir. Bu durumu her bir çalgıda rahatlıkla görebiliriz (Uzunselvi, 2021).”

Bunlara ek olarak Uzunselvi, kullanılan beş çalgının tınısal deformasyonlarının nasıl elde edildiğine dair pratik bazı bilgi ve örnekler de vermiştir (EK-2).

Bestecinin kimliğini tanımlarken kullanılmış olan disiplinlerarası boyut; edebiyat, psikoloji, koreografi, heykel gibi alanların aynı anda vücuda geldiği bu projede belki de en açık şekliyle ortaya çıkar. Kullanılan çalgıların en küçük bir hareketinde bile her bir disiplin ile kurulan bu doğrudan etkileşim açıkça göze çarpmaktadır. Uzunselvi, aynı yazı içerisinde bu etkileşimi daha da ayrıntılı olarak hem kurgu hem de eserin yapısal özellikleri bağlamında “biçimsel yapı ve görsellik ilişkisi üzerine” başlığı altında değerlendiren tespitler de yapmıştır:

“Yapıtın daha önce değinmediğimiz biçimsel inşasına yönelik en belirgin özelliğinden bahsederek: ses düzeyi olarak düşük bir orandan başlayarak gittikçe yükselen ve yoğunlaşan bir tırmanışa sahip olmasıdır. Videoda, Asaf Erdemli’nin canlandığı Gregor Samsa karakterinin yerde sürünerek yavaş yavaş ayağa kalkması ve heykeli yapmaya başlamasına eşlik eden sürecin hareket planları da projenin ilk başında bu yapıya dayalı olarak; yapımcı, heykeltıraş ve besteciler olarak konuşup aşağı yukarı kararlaştırdığımız bir durumdu. Daha sonra da sevgili Caner Akgün, Asaf Erdemli ve Cem Önerürk’ün koordinasyonu ile sahneye konuldu.

Bu plan doğrultusunda, akışın ilk iki buçuk dakikada bireysel çalgı girişlerinin birikmesi ile tırmanma sürecine girmesinin ardından, arpa tek başına kaldığı bölümden sonraki 30 saniyede, tutti (toplu) karakterli bir gövde gibi öne çıkması, Asaf Erdemli’nin yerden ayağa kalkma sürecini öndeleyen bir planın yansımasıdır. Bu büyük hamlenin hemen ardından Didem Coşkunseven’in düzenli karakteri ve masif ses dünyası, heykelin yapım aşamasına bağlanan yepyeni bir süreci başlatmaktadır. Samsa’nın ruh dünyasındaki başkalaşma durumunun iki farklı besteci tarafından üstlenilmesi ve görseller hazırlanmadan önce tüm planların tamamen önceden hayal edilerek oluşturulması da projeyi özgün kılan önemli bir olgudur. Besteciler olarak, iki ruh halinin birbiriyle irtibatının kopmaması ve bu geçişin iyi koordine edilmesi için arkadaşım ve meslektaşım Didem Coşkunseven’le iletişime geçtik ve yapının ilk üç dakikasını yazan kişi olarak ona sadece şöyle bir parola verdim:

-Didem, sana bir gövde bırakacağım.

İşte bu parola Asaf Erdemli’nin maskeyi takıp heykeli yapmaya başladığı o geçiş anındaki ayrıntılarda okunabilir. Sonrası ise Didem’in ses dünyasına ve görsellerle olan ilişkisine aittir.

Özellikle de son sahnedeki heykelin bittiği an: Metal gürültülerle tiz seslerin karıştığı o hengamda oluşan nefis aroma, ön planda böceği (Gregor Samsa) çağrıştıracasına

hareketsiz duran metal heykel, arkada ise; sanki onun yüzyılımızdaki bir yansıması gibi bir imayla hareket eden AI (yapay zekâ) böcekler! İşte tam da bu noktada belli ki Cem Öner Türk'ün imzası var (Uzunselvi, 2021).”

Sonuç olarak ve özetle, bestecinin açık yapıt ve yaşayan formula ilişkisi, hayatının on beş yıla dayanan ses araştırmaları ve doğaçlama teknikleriyle ilgili deneyimlerinin özgün bir sonucu niteliğini taşır.

2.4.2. Puantilizm

Bölmecilik ya da kromo-luminarizm olarak da adlandırılan puantilizm, her ikisi de 1880'lerin sonlarından yirminci yüzyılın ilk on yılına kadar gelişen bir hareket olan neo-empresyonizmi benimseyen, mucidi Georges Seurat ve öğrencisi Paul Signac tarafından temsil edilen, küçük renkli noktaların bir görüntü oluşturmak için tuval üzerine yerleştirildiği bir resim tekniğidir (Hauptman, Seurat ve Buchberg, 2007).

Bu teknikte, noktaların yerleştirilmesi ve renklerin birbirine yakınlığı, gözün optik karışımıyla birleşerek izleyicinin algısında yeni bir renk ve ışık etkisi oluşturur. Puantilizm resminde, çizgiler genellikle kullanılmaz ve figürler genellikle silüet olarak tasvir edilir.

Resim sanatında puantilizmin Seurat'nın stili (Bkz. Şekil 2.8) ve basit model olmak üzere iki türü vardır. Seurat'nın puantilizminin özellikleri; tekniği on bir renk ile sınırlandırması, sınırlarda hale etkisi, vurgulama için tamamlayıcı renklerin kullanımı ve küçük renk noktalarından oluşur. Basit model puantilizmde ise tuvale noktalar, daireler, elipsler ve rastgele şekiller gibi basit kalıplar yerleştirilerek puantilistik görüntüler oluşturulur (Tokura, Kuroda, Ito ve Nakano, 2017, s. 1).

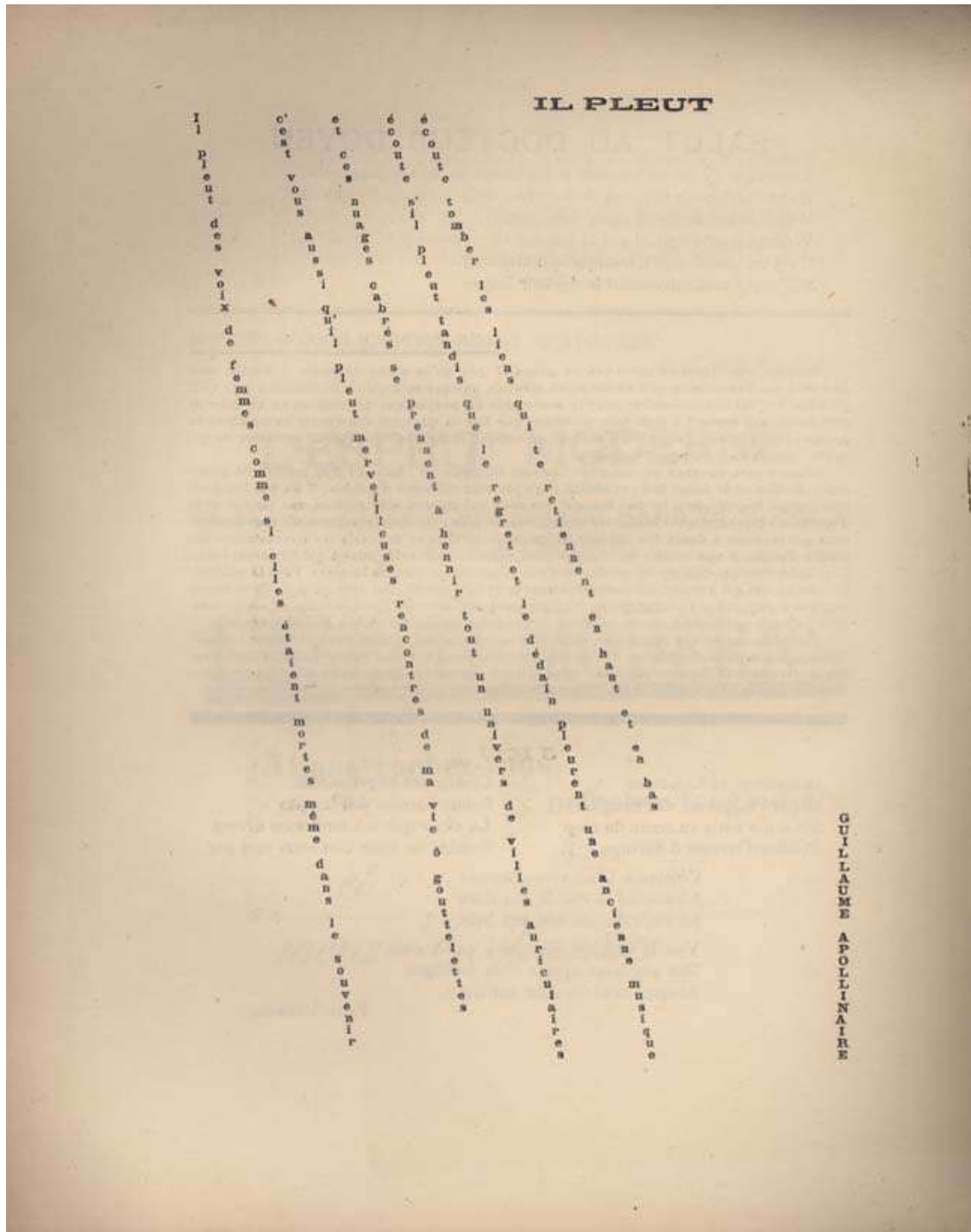


Şekil 2.8. “La Parade du Cirque” (Seurat, 1889)

Yirminci yüzyıl, tüm sanat dallarında çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir (Say, 2000, s. 468). Bu yüzyıl çoğaltma ve yayma araçlarının, iletişim alanlarının gelişmesiyle, müziğin (ve diğer sanat dallarının) sınırlı çevreler içerisinde kalmayıp yeryüzünün dört bucağına yayılma olanağı kazandığı bir çağdır (Mimaroglu, 2014, s. 124). Yirminci yüzyılla birlikte besteciler, o döneme kadar hâkim olan tonal müziğin sınırlarını aşmak istemiş ve bu doğrultuda bir yanda Arnold Schoenberg (1874-1951)'in eserleri çerçevesinde ve merkezi Viyana'da olan *atonal* müziği; öte yanda Igor Stravinsky (1882-1971)'nin eserleri çerçevesinde ve merkezi Paris'te olan *politonal* müziği geliştirmiştir (Finkelstein, 2000: 99-101). Bu iki ana yönelim kapsamında ortaya çıkan ana akımlar arasında, yirminci yüzyılın ilk yarısında, müzikte izlenimcilik, dışavurumculuk, yeni klasikçilik, folklorizm, on iki ton müziği, tüm dizisellik, mikrotonal müzik ve sonrasında puantilizm, elektronik müzik, rastlamsal müzik (aleatory), post-modern müzik gibi yeni akımlar ortaya çıkmıştır (Doğan, 2017, s. 1 ve Dürük, 2009, s. 208,209). Klasik Batı müziğinde görülen bu akımlar, Türkiye'deki bestecileri de etkilemiştir (Doğan, 2017, s. 1). Bu yüzyıldaki akımlardan biri olan puantilizm, resimle birlikte yazın ve müzik gibi alanları da etkileyerek, bazı diğer Türk bestecileri etkilemiş olduğu gibi besteci Mehmet Ali Uzunselvi'yi de etkilemiş ve eserlerinde görsel ve işitsel bir unsur olarak sıklıkla bu akıma yer vermiştir.

Ne var ki, Uzunselvi'nin eserlerinde temsili bir puantilizmden, yani bir portreyi ortaya çıkartmaktan ziyade, puantilistik öğeleri bir dil unsuru gibi kullanarak merkeze koymayı esas alan ve noktalar kadar boşlukları da aynı merkezin içerisinde tanımlayan bir dilden söz edilebilir. Yani resim sanatında yer alan Seurat stili puantilizmden ziyade basit model ve yazın sanatındaki puantilizmdir bu.

Kökenleri Doğu kültürüne, Osmanlı'daki hat sanatına dayanan, Batı'da gerçeküstücü Guillaume Apollinaire'in uyguladığı (Bkz. Şekil 2.9), *calligraphie* olarak da adlandırılan resim yazı, yazıyı bir resmin veya sanat eserinin bir parçası haline getirir.



Türk şairler arasında da bu akıma ilgi gösterenler olmuş ve resim yazı tekniğiyle şiirler üretmişlerdir. Cahit Sıtkı Tarancı, Şükrü Erbaş, Edip Cansever, Özdemir Asaf, İlhan Berk ve Tarık Günersel gibi Türk şairler, resim yazı tekniğini kullanarak görsel ve sözel öğelerin etkileyici bir birleşimini sunmuşlardır. Özdemir Asaf bazı şiirlerinde sayfayı farklı şekillerde kullanmış, araya noktalama işaretleriyle boşluklar koymuş, cümleleri dağınık, çapraz yazmıştır. İlhan Berk ve Tarık Günersel de şiirlerinde puantilistik görsellik kullanmıştır. İşte Uzunselvi, tam da böyle bir puantilizmden etkilenmiş, eserlerinde adeta bir “resim nota” tekniği uygulamıştır.

Uzunselvi’nin yapıtlarındaki dili ve anlatımı etkileyen ve örnek niteliği taşıyan eserlere örnek olarak yukarıda bahsedilen Özdemir Asaf, İlhan Berk ve Tarık Günersel şiirleri verilebileceği gibi, İtalyan besteci F. Donatoni’nin puantilistik öğelere dayanan bazı eserleri (örneğin Bkz. Şekil 2.10), P. Boulez’in “Mallarmé’den Doğaçlamalar” başlıklı eseri veya piyano sonatları (Bkz: Şekil 2.11) ve K. Stockhausen’in “Klavierstück”leri (Bkz. Şekil 2.12) verilebilir.



Şekil 2.10. “For Grilly”, 39.-41. ölçüler (Donatoni, 1960)



Şekil 2.11. “Piyano Sonatı”, No. 1, 47. ve 48. ölçüler (Boulez, 1946)



Şekil 2.12. “Klavierstück”, No. 1., 7.-9. ölçüler (Stockhausen, 1952)

Uzunselvi'nin yapıtlarında kullandığı görsel noktasallık “Parallel Textures III” eserinde de bariz bir şekilde görülür (Bkz. Şekil 2.13).

PARALLEL TEXTURES - III

M. Ali Uzunselvi (1980 -)

♩=80

Piccolo

Soprano Recorder

Harp

25 key keyboard (start)

MIDI Keyboard

Şekil 2.13. “Paralel Textures III”, s. 1 (Uzunselvi, 2018)

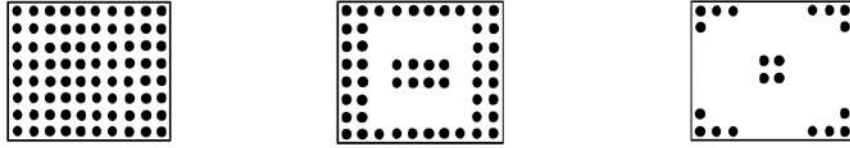
Besteci, Arter sunumunda yine aynı eser için yazdığı açıklamalarında terimi şu şekilde tanımlamaktadır:

“Genellikle boş bir sayfayı çeşitli nota, grafik, ritim, artikülasyon ve nüanslarla doldurarak bir yapıtın notasyonunu (görsel haritasını) meydana getirmekteyiz, ancak bu olguya başka bir açıdan baktığımızda; aslında siyah lekelerden meydana gelen bir fotoğrafın piksellerini işlemekteyiz. Fotoğraf üzerindeki her bir lekeyi tek tek çekerek (bir nevi tersten puzzle gibi) istediğimiz bir boşluklu şekli oluşturduğumuzu düşünelim. Parallel Textures-III, işte bu sistematikte işleyen ve ortaya değişken görseller çıkarak gelişen bir yapıttır.

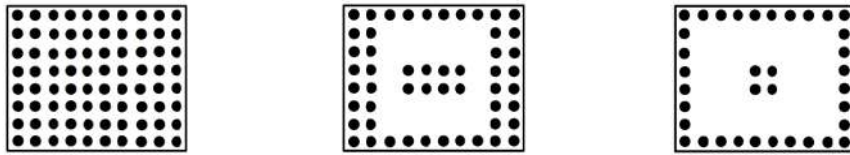
Her bir kesitte, bir başlangıç noktasından hedef noktasına doğru eriyerek (eksilerek) ilerleyen bir yapı kendini gösterir. Görselliğin tetiklediği bu noktasal devrimin gelişim aşamaları ve planlarını aşağıdaki örnek tablolar üzerinden takip edebiliriz... (Uzunselvi, 2021).”

Uzunselvi, açıklamalarına ek olarak bazı görseller de eklemiştir. Bu görseller sırasıyla “Paralel Textures III” eserinin birinci kesitinde agresif bir şekilde yukarıdan aşağı doğru inen bir ses çamurunun gitgide eksilerek ritmik ve köşeli bir noktasal karaktere dönüştüğünü (Bkz: Şekil 2.14), ikinci kesitinde aynı ses çamurunun başka bir sistematikte eksilerek ikinci bir ritmik karaktere dönüştüğü bütünü (Bkz: Şekil 2.15) ve

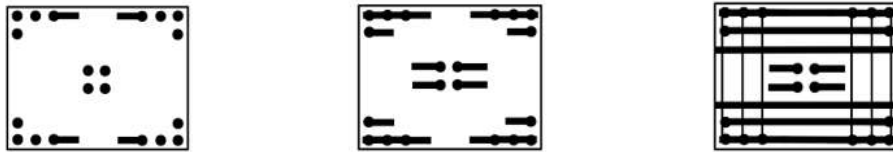
son kesitteki, ikinci kesitin sonunda oluşan sabit köşenin nokta parçacıklarının her bir tekrarda üst üste binen uzun seslere dönüşerek genişmesini (Bkz: Şekil 2.16) örneklendirir (Uzunselvi, 2015).



Şekil 2.14. “Paralel Textures III”ün birinci kesitindeki dokusal çamur ve erime (Uzunselvi, 2015)



Şekil 2.15. “Paralel Textures III”ün ikinci kesitindeki ilk dokusal çamur ve farklı bir sistematikte erime (Uzunselvi, 2015)



Şekil 2.16. “Paralel Textures III”ün son kesitindeki genişleme ve genişme (Uzunselvi, 2015)

Sonuç olarak puantilizm, Mehmet Ali Uzunselvi’nin özellikle solo piyano eserlerinde ön plana çıkmasıyla birlikte, genel olarak onun kompozisyon dilinin temel taşlarından biridir.

2.4.3. Hareket ve boşluk dengesi

Hareket, belirli bir köşe oluşturduğu gibi, hareketin olmadığı boşluklar da kendi içinde farklı bir köşe oluşturarak ritmik denge ve gelişime yön verir. Boşluklar da ritimler gibi farklı uzunluklarda meydana gelir ve bu, ritimlerle boşluklar arasında simetrik veya bazen asimetrik bir denge oluşmasına neden olur. Örneğin, bir sanatçı karakalemle portre çizerken ışık efekti verebilmek için boşlukları kullanabilir veya silgiyle bazı bölgeleri silerek boşlukların ışık dengesini sağlamasını mümkün kılabilir. Bu nedenle, resimdeki ritmik dengeyi ve hareketi destekleyen önemli bir unsur olan boşluklar, Uzunselvi’nin müziğinde de aynı öneme sahiptir ve benzer görsel etkiler yaratmaktadır (Uzunselvi, 2024).

2.4.4. Kademeli eksiltme: tersten puzzle

Bu kuram, besteci Uzunselvi'nin kendi oluşturduğu kuramlardan biridir. Çalgılar, birbiri ile ilişkili veya ilişkisiz motifler ya da dokular bütünü tıpkı hareketli bir ses çamuru gibi çalarken; bu dokular içerisindeki nota kafalarının her bir tekrarda kademeli olarak azalması, boşlukların da tıpkı noktalar gibi ayrı bir şekil meydana getirmesiyle sonuçlanır (Bkz. Şekil 2.17). Yani, bitmiş bir puzzle içerisindeki bazı parçaları çekerek boşluklardan yeni bir görsel elde etmek gibi (Uzunselvi, 2024).

10

18

Şekil 2.17. “Parallel Textures III”, s. 3 ve s. 10 (Uzunselvi, 2018)

Yukarıdaki şekillerde de verildiği gibi, “Parallel Textures III” sayfa üç ve on arasında bariz bir şekilde kademeli eksiltme görülür. “Clipped Miniatures V” de bu kullanıma örnek niteliğindedir (Bkz. Şekil 2.18).

V

♩ = 62

mp mf

S.T. A

2

sfz

Şekil 2.18. “Clipped Miniatures” No. 5, s. 1 ve 2 (Uzunselvi, 2020)

Bir puzzlede farklı farklı parçaların eksilmesiyle oluşacak boşluklarla bütünde yeni ve farklı bir şekil canlandırılabilceği gibi, bazen bu yeni şekil oldukça minimal bir şekilde tek bir boşluktan da kendini gösterebilir (Bkz. Şekil 2.19).



Şekil 2.19. “Maziye Bakma Mevzu Derin” adlı sergiden, İsimsiz (Çelikler, 2017)

Gerek “Clipped Miniatures”, gerekse “Basık Tung”daki karakter parçaları içerisinde daha kısa ve figüratif bir dil kullanan Uzunselvi de, kullandığı küçük nokta notalar ya da boşluklarla üzerine fazlaca düşünülmüş çok derin anlatımların nokta atışını yapmıştır.

2.4.5. Paralel kompozisyon kuramı

Kuram, besteci Uzunselvi’nin oluşturduğu kuramlardan bir diğeridir. Paralel kompozisyon, bir bestecinin, akustik veya elektroakustik ortamda icra edilmesi için yapılandırılmış bir müzik notasyonunun, elektronik bir çalgıyla sanal bir ortamda icra edildiğinde, bir ses tetikleme mekanizmasına dönüşerek başka bir biçim ve ses dünyası meydana getirmesidir. Bu sayede çerçevesini bestecinin çizdiği ikincil bir yapı kurgulanabilir (Uzunselvi, 2024). Kuramın ortaya çıkışı, bestecinin Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarında yaptığı *sample* ve doğaçlama kayıtları ile “Logic Pro X” programındaki çeşitli *sample* ve MIDI programlarını öğrenmeye başladığı süreçte

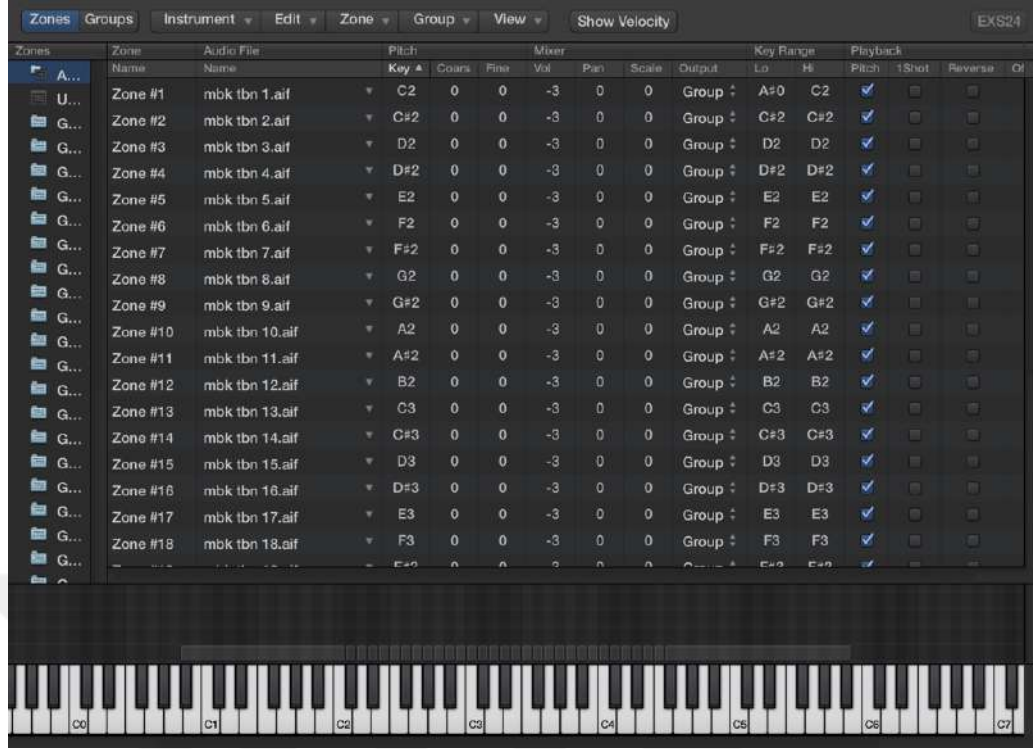
oluşmaya başlamıştır. Besteci kuramın başlığını belirlerken, alt olasılıklı kompozisyon, ikincil kompozisyon ve sembolik/vekil kompozisyon gibi alt başlıklar üzerinde de düşünmüş, daha sonra paralel kompozisyon başlığında karar kılmıştır.

Bestecinin değişiyile paralel kompozisyon kavramı, geleneksel akustik çalgıların alışılmış ses özelliklerini değiştirerek hazırlanması ve kaydedilerek software ortamına taşınması ile şekillenmeye başlar. Ancak geleneksel bir çalgıyı hazırlamak ve onu bağlamından çıkarmak, Klasik Batı müziği geleneklerine son derece bağlı olan bir kurum içerisinde kolayca ulaşılabilecek bir sonuç değildir. Bu nedenle, birçok çalgıyı bireysel olarak satın alıp üzerinde denemeler yapmak kaçınılmazdır.

Besteci, öncelikle satın aldığı çeşitli blok flütler, sipsi, kaval gibi çalgılar üzerinde bazı denemeler yapmış, daha sonra da bir kuyruklu piyanonun üzerinde çeşitli malzemeleri deneyip hazırlayarak kayıt yapma fırsatı bulmuştur. Bu süreçte, piyanonun hangi bölgelerinde hangi malzemelerin iyi sonuç verdiği ve hangi mikrofonlama tekniklerinin bu renkleri daha iyi yansıttığı konusunda kişisel deneyimler elde etmiştir.

Uzunselvi, bu kurulumlarla yapmış olduğu doğaçlamaları kaydederek bazılarını notasyona da dökmüştür. Bu doğaçlamaların bazılarının fikir ve biçim bütünlüğü bakımından son derece tutarlı olduğunu fark ettiğinde, o andaki şekilleriyle bırakmaya karar vermiştir.

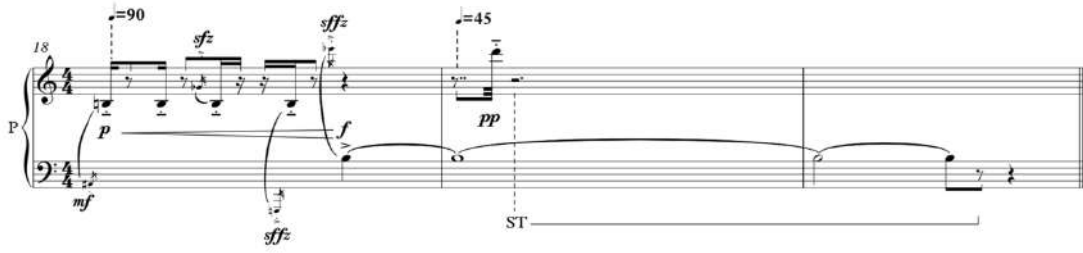
Paralel kompozisyon kuramı, bu kayıt süreçlerinden sonra oluşan ses kütüphanelerinin sanal ortamda örneklenmesinden sonra Uzunselvi'nin zihninde şekillenmeye başlar. Daha sonra piyano için yazdığı birkaç müziği MIDI klavye ile, hazırladığı bu *sample machine* araçlar üzerinde çalar (Bkz. Şekil 2.20).



Şekil 2.20. EXS24 programında çeşitli ses örneklerinden oluşturulmuş ses kütüphanesinden bir kesit
(Uzunselvi, 2010)

Tuşlara atanan ses örnekleri oldukça geniş bir ses kütüphanesini içerdiği için ortaya oldukça farklı sonuçlar çıkar. Ancak en önemlisi, tek bir partisyondan, birbirinden tamamen farklı olan ikincil bir yapının çıkmasıdır. Bir kompozisyonun paralelinde oluşan bu ikincil yapının ne kadar farklı olacağı ise tamamen bestecinin kontrolünde olan bir durumdur. Örneğin tamamen staccato figürlerden oluşan bir performansta, tuşlara yüklenen ses örnekleri uzun seslerden oluşuyorsa, oldukça zıt karakterde bir ikincil kompozisyonla karşı karşıya kalınabilir.

Oluşan bu çift anlamlılığa en güzel örnek ise, bestecinin “Clipped Miniatures” başlıklı solo piyano eserinin ikinci bölümü üzerine paralel kompozisyon kuramıyla oluşturmuş olduğu “Occult Theatre” başlıklı yapıtıdır. Bu yapıtta eserin solo piyano versiyonundaki dokunuşlar arka plana gizlenerek, bu dokunuşların etrafında oldukça zengin bir ses kütüphanesinden oluşan zıt bir devinim meydana gelmektedir. Bu zıtlığı belki de en iyi ifade eden kısım son üç ölçüde tutulan si sesinin içerisinde gittikçe yoğunlaşan hırçın karakterdir (Bkz. Şekil 2.21).



Şekil 2.21. “Clipped Miniatures”, No. 2 (Accult Theatre), son üç ölçü (Uzunselvi, 2020)

2.4.6 Rüylar, alt beyin-üst beyin ikilemi ve çift anlamlılık: sesin deformasyonuna karşı partisiyonun deformasyonu

Rüyalar, insan beyninin en gizemli süreçlerinden biridir. Çok sayıda araştırmacı, bu süreç üzerinde çalışmalar yapmış ve farklı teoriler ortaya koymuştur. Bunlardan en önemlileri S. Freud ve C. G. Jung’dur. Dr. Nusret Kaya da rüyaların, bireylerin psikolojik durumlarını ve bunun bilinç altlarında yatan kökenlerini sembol dille anlattığı tezini ortaya atmış ve birçok rüya analizi yapmıştır ve bu konuda ilginç bir yaklaşım geliştirmiştir. Ona göre rüyalar, alt beyin-üst beyin ilişkisi/ikilemiyle ilgilidir. Alt beyin kolektif bilince bağlıdır, hatta Nobel ödüllü bir çalışmaya göre “RNA dizinleri ile, alt beyne atalardan gelen genetik bilgi şifreleri geçer, bir tek RNA molekülü, yirmi milyon bilgi çipi taşır” (Kaya, 2015, s. 20), delta frekansı ile derinden iletişim kurar (Kaya, 2015, s. 22), EQ burayla bağlantılıdır, sembolik bir dille konuşur; üst beyinse gündelik işleri, IQ seviyesini ve egoyu kontrol ve temsil eder, alfa frekansı ile iletişim kurar, doğrudan bir dille konuşur. Kaya, rüyaların bir tür sembolik dili olduğunu öne sürmektedir ve alt beyin rüyalarının bu semboller aracılığıyla üst beyinle ilişki kurmaya çalıştığını düşünür. Bu sembolik dil, çift anlamlılık ve değişkenlik ile karakterize edilir. Yani rüyalar, sembolik dille anlatılmış bir hikâyenin, doğrudan bir dile çevrilmesiyle oluşan bir kendini dışa vurma halidir ve bir sembolik ifade, üst beyin ve alt beyin arasında farklı anlamlar taşıyabilir.

Bu çift anlamlılık olgusu, müzikte de sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Rüyalarda konuşan alt beyin dili ile üst beyin dili, Uzunselvi’nin paralel kompozisyon kuramında anlam kazanan “sesin deformasyonuna karşı partisiyonun deformasyonu” durumuna benzer. Yirminci yüzyılda birçok besteci ses olgusu üzerine; sesin farklı halleri ve hatta deformasyonu üzerine düşünmüştür. Paralel kompozisyon kuramında ise sesler partisyonda hedeflenen çalgı dışında tamamen farklı notalar üzerine oturduğu için ortaya çıkan sonuç sadece sesin değil notasyonun da deformasyonu olarak belirir. Sesin

deformasyonu, sesin değişen yönlerini ifade ederken, partiyonun deformasyonu, bir notasyonun farklı yönlerdeki yansımalarını ifade eder. Benzer şekilde, rüyalar da sembolik dildeki değişkenlik nedeniyle farklı yorumlamalara imkân verir. Bu durumda, bir besteci, müzik notalarını oluştururken, belirli semboller kullanarak bir hikâye anlatır, ancak müzik, icra edildiği esnada her dinleyicide farklı çağrışımlar yapabilir. Bu nedenle, soyut müzik olarak adlandırılan notasyonlu müziğin çift anlamlılık özelliği olan sembolik bir dili olduğu söylenebilir.

Rüyalarda sembolik dil kullanılarak anlatılan bir hikâye, çoğu zaman doğrudan dile çevrilemez. Aynı şekilde, müzikte de sembolik dil kullanılarak anlatılan bir hikâye, doğrudan dile çevrilemez. Dolayısıyla müzik ve rüyalar, sembolik dillerinde taşıdıkları çift anlamlılık özelliği nedeniyle, benzer bir şekilde algılanabilirler. Bu benzerlik, müzik notasyonunun sembolik dilinin çift anlamlılık özelliğiyle yüklenmiş olduğunu ve müziğin, icra edildiğinde, her dinleyicide farklı çağrışımlar yapabileceğini ortaya koyar (Uzunselvi, 2024). Bu nedenle, Uzunselvi'nin müzik dilinde de yer yer çift anlamlılık özelliği olan sembolik bir anlatım olduğu söylenebilir.

2.5. Gliding Complexity Kuramı

Gliding complexity kuramı, müzikal fikirlerin kayarak hareket etme eğilimlerinin, belirli bir sisteme bağlı olarak çalışmasıdır. Bu sistem, hareket eylemini bir mekanizmaya bağlar ve müziğin içindeki malzemeleri geliştirmek, eserin formal akışını düzenlemek ve perde seçimlerini belirlemek için kullanılır (Uzunselvi, 2024).

Gliding complexity, notaların birbirine bağlanarak oluşturduğu figür, motif ve ezgi çizgilerinin birbirine kayarak geçiş yapması fikrine dayalı olarak yapılır. Bu mekanizma, müziğin içindeki perde, dizi ve armonik yapıların yanısıra; ritim, artikülasyon ve tempo gibi tüm temel unsurlara da etki eden bir sistemde çalışır. Sistem katı ya da daha serbest olarak ayrılabilir olan doktriner ya da yarı doktriner bir kayma pratiği ile kullanılabilir. Besteci bu sistemi kurgulamadaki ihtiyacını konuyla ilgili yazmış olduğu kendi notlarında şu şekilde ayrıntılandırmaktadır:

“Perde (pitch) merkezli kompozisyonel perspektif, tarihsel açıdan bakıldığında tonaliteden modaliteye, serializm'den spektralizm'e hatta fraktal sistemlere kadar birçok geleneksel ve güncel sistematik içerisinde çeşitli dil ve kimlikler meydana getirmede önemli roller üstlenmiş ve bunun için gerekli mekanizmaları geliştirmiş bir üst başlıktır. Uzun zamandır; bu üst başlığı kullanarak, tüm bu sistemsel önermeler gibi, yine kendine özgü ve farklı bir mekanizma ile işleyecek yeni bir sistem kurmak üzerinde

düşünmektaydım. Bir ton değişimi yaparken bile genellikle eşit düzenli akort sistemine dayalı bir yapı üzerinden hareket ettiğimiz gerçeğinden yola çıktığımızda, belirli kısıtlamalar içerisinde olduğumuz aşikardır. Bir an bu kısıtlamaların ortadan kalktığını ve tüm ara basamakların (çeyrek perdeler) da sınırsız ve pratik bir biçimde kullanımda olduğunu hayal ederken; bir elektronik klavye üzerinde yaptığım doğaçlamada kullandığım bir yöntem, kulağımda oldukça ilginç bir etki meydana getirdi. Yaptığım şey ise son derece basitti. Sağ elde bir melodi ya da birkaç akoru arka arkaya çalarken, sol elimle *pitch bend* mandalını oynattığımda ortaya çıkan kaygan etki, duyuşumda oldukça enteresan bir etki oluşturdu. Kaygan bir zeminde yürüme haline benzeyen böyle bir etkiyi nasıl bir sistem ile işletebileceğim konusunda uzun uzadıya düşünürken, bu karakteri bütünsel olarak ezgi, ritmik yapı, tempo, perdeler, artikülasyonlar ve hatta tını gibi birçok parametre üzerinden yapılandırabileceğimi farkettim. İlk denemelerimde bu sistematiği genellikle bir ezgi çizgisi üzerinden yapılandırıdığım için “Gliding Polifoni” başlığını kullanmıştım ancak tüm parametreler devreye girince sistem oldukça karmaşık ve bütüncül bir boyuta evrildi. Bu durumda artık yeni başlık “Gliding Complexity” olmalıydı (Uzunselvi, 2019)”

Bestecinin böyle bir etkiyi sistematik (katı veya değil) olarak işleyen bir mekanizmaya bağlama ihtiyacı, bir kompozisyonu yazma sürecinde ses seçimlerini neye göre yapacağı sorununa cevap arama sürecinde ortaya çıkmıştır (Uzunselvi, 2019). Uzunselvi’nin konuyla ilgili kaleme aldıkları şu şekilde devam eder:

“Örneğin, fonksiyonel armoniye dayalı bir takım içsel duyum pratikleri veya doğaçlama yaparken oluşan anlık karar mekanizmaları, kaçınılmaz olarak ses seçimleri hususunda 1900’lü yılların başlarına kadar çok temel ve belirleyici -lakin kimi besteciler için hala öyledir- yöntemlerdi. Yirminci yüzyıla girerken, Wagner ve R. Strauss’un müziklerinde açıkça hissettiğimiz ton merkezinin bulanıklaşmasıyla, ses seçimlerini tonalite dışında bir mekanizmayla yapılandırma ihtiyacı; polimodalite ya da serializmin getirdiği önermelerle yeni bir boyut kazanarak bu belirsiz ses dünyasını daha inandırıcı bir zemine oturtmuştu. Özellikle “serializm” başlığı altında yapılandırılan yeni sistem (on iki ses), yüzyıl başındaki sözkonusu havada kalma durumunu inandırıcı kılmak, daha pratik işleyen bir mekanizmaya kavuşturmak adına belki de bir zorunluluktur. Webern’in; “Tonalitenin parçalanıp dağılmasıyla ortaya çıkan bu durumu biz yaratmadık, o kendini zorla bize kabul ettirmiştir.” (Webern, Yeni Müziğe Doğru, Bucak, s. 77, 1998) tespiti, durumun önemini anlatmak bakımından oldukça yerindedir.

Özellikle de tonalite başlığı altında kavramsallaşmış olan yapılar içerisinde önemli bir role sahip olan modülasyon (ton değişimi) fikri, özünde duyuşumuzu bir ton merkezinden başka bir ton merkezine çeken ve bunu ağırlıklı olarak majör ve minör dizi üzerinden pratiğe döken bir tarihsel süreçtir. Bu eksen değişimini yaparken birçok fonksiyondan faydalanarak kulağımızda bir değişim ihtiyacı ve buna bağlı bir hazırlık meydana getirir,

örneğin; do majörden sol majöre geçerken fa-diyez ile birlikte hedef tonun IV ve V gibi temel fonksiyonlarının sıkça kullanılması gibi (Uzunselvi, 2019).”

Gliding complexity kuramının kayma sistematığının ise; bir ton merkezini başka bir merkeze taşımaktan ziyade, değişim ihtiyacına dayanan bu kayma odaklı etkiyi an be an bize hissettiren bütüncül bir özelliğe sahip olduğunu belirten besteci, bu etkiyi açıklamaya şu sözlerle devam eder:

“Bu etki aslında, Wagner’den Schoenberg’e, Boulez’den Ferneyhough’a kadar uzanan tarihsel çerçevede gelişen ve *ultra cromatizm*’den *new complexity*’ ye kadar evrilen sürekli havada kalma hissiyatını, kayma eylemi üzerinden yeni bir işletim mekanizması ile elde etmeyi amaçlar ve bu mekanizmayı birçok parametreden oluşan mikro hareketler üzerinden planlar. Böylece, bu havada kalma durumunu keline özgü bir kayma sistematığı ile elde ederiz.

Günümüzde, özellikle de akademik çerçeveden bakıldığında müzik sanatının oldukça farklı bir boyuta doğru ilerlediği ve geleneksel dinleme alışkanlıklarından oldukça uzaklaştığı kuşkusuz. Bu tabloya göre tonalitenin ve genel olarak perde kavramının oldukça uzun bir zamandan sonra yavaş yavaş yerini tını ve gürültü gibi olgulara bırakmaya başladığı yirmi birinci yüzyılda; perde (pitch) seçme ihtiyacını kayma eylemi üzerinden örgütlemek oldukça kullanışlı ve inandırıcı bir yöntem olma konusunda beni ikna etmeyi başardı.

Gliding complexity zamanın yönetimini sağlamak için planlandığında ritmik değerler, tempo ve ölçü birimleri; ses perdelerinin (pitches) yönetimini sağlamak için planlandığında seslerin frekans değerleri üzerinden; gürülük derecelerinin yönetimini sağlamak için planlandığında ise nüans ve artikülasyonlar üzerinden yapılandırılabilir bir kompleks sistemdir. Pierre Boulez’in “*total serialism*” (bütünsel örgütlenme) ve Bryan Ferneyhough’un “*new complexcity*” (yeni karmaşıklık) kavramlarında kullanıldığı mekanizma, kayma eylemi üzerinden kendine özgü yöntemlerle hareket eden bütüncül bir mekanizmaya dönüşür. Kuramın çalışma pratiği, tercihlerimize göre oldukça katı yöntemlerle işleyebileceği gibi bunun tam aksine daha esnek olarak yapılandırılabilir yarı doktriner bir çerçevede de işleyebilir.

Özellikle ses frekanslarındaki kayma durumunun kulağımızda oluşturduğu etki, daha önce de bahsettiğim; örneğin elektronik klavye üzerinde bir motif ya da dokuyu çalarken, ‘pitch bend’ mandalını çeşitli hızlarda sağa sola oynattığımızda ortaya çıkan kaygan ve güvensiz etkiye oldukça benzemektedir.

Ancak, bu kayma mekanizmasının perdeler üzerinde ortaya çıkan türlerini ana başlıklar içerisinde özetlemeden önce, bu sistemi işletebilmek için bir orjin (ilk fikir) olması gerektiği gerçeği ile karşı karşıya kaldığımızı belirtmeliyim. Bu ilk fikirden bağımsız olarak ya da yazma sürecinde sistemi işletmenin yöntemleri ne olabilir? Bunun üzerinde henüz düşünmekteyim. Bu durum belki de sistemi diğerlerinden ayıran belirleyici bir özellik olabilir. Serialism, ilk fikri oluştururken de (perde seçimleri), bunları çeşitli

çoğaltma yöntemleriyle geliştirirken de oldukça pratik işleyen bir mekanizmayken, *gliding complexity*'nin işletim mekanizması ilk fikirden bağımsız bir işlemler bütünü de programlayabilir. Bu avantaj (belki!) çeşitli müzikal fikirleri sistemden bağımsız olarak tamamen içsel (içsel duyuş ya da esin gibi soyut unsurlarla) olarak oluşturma imkanını da tanımaktadır. Bu perpektifin serialism ya da “New Complexity” gibi kavramlarda olmadığını iddia edemesem de, *gliding complexity* kuramında kendimi biraz daha özgür hissettiğimi söylemeliyim. Sistemin son derece katı (tam doktriner) veya daha esnek (yarı doktriner) işleyebilen iki belirgin yöntemi var.

Katı işleyen yöntem, özetle: Tüm kayma işlemlerinin (tüm parametreleri ile birlikte) ilk fikirden ortaya çıkan bir kayma sistemi üzerinden yapılandırılmasıdır. Esnek işleyen yöntem ise, özetle: Tüm kayma işlemlerinin ilk fikirden ortaya çıkan bir kayma sistemi üzerinden daha esnek bir çerçevede (duyuma dayalı birtakım tercihlerle olabilir) yapılandırılmasıdır. Buna ek olarak; orjinin bir anda çıplak bir şekilde duyulduğu yani sistemin bir anda donduğu (*System Pause*) oldukça sürprizli bir etkiyi de içerisinde barındırmaktadır (Uzunselvi, 2019).”

Kuram, “Liparos Polifonia” ve “Paralel Textures III”de açık bir şekilde görülür. Bu eserlerde, müzikal fikirler bir *pitch shifting* mekanizmasını kullanır gibi kayarak geçiş yapan kompleks bir yapıya dayanır. Besteci, bu kayma türlerinin perde, ritim, tempo, nüanslar ve artikülasyon gibi parametrelerde nasıl işlediğini, yine “Gliding Complexity” başlıklı kişisel notunda farklı başlıklar altında ayrı ayrı açıklamış ve örneklendirmiştir (EK-3).

Gliding complexity kuramı bestecinin açık biçim, doğaçlama ve çift anlamlılık gibi esnetilebilir kurgularına karşı oldukça kapalı ve doktriner bir sistem olma özelliği de taşır. Bu sebeple, bestecinin çok kimliklilik arayışının önemli bir ayağını temsil etmektedir.

2.5.1. Doktriner ve yarı doktriner çerçeve

Gliding complexity kuramındaki doktriner çerçeve, belli kurallar ve prensipler tarafından belirlenmiş sıkı bir müzikal yapıyı ifade ettiği için yapı, belirlenmiş kurallar ve kalıplar tarafından yönlendirilir ve esnekliği sınırlıdır.

Öte yandan, yarı doktriner çerçeve, belirli kurallar ve prensiplerle çevrelenmiş olsa da bu kuralların bir dereceye kadar esnek olduğu ve belirli özgür alanlara izin verildiği bir yapıyı ifade eder. Bu çerçeve içinde besteci, sistemden bağımsız olarak kendi yaratıcılığına göre hareket edebilir ve kuramdaki bazı katı yönleri rahatlıkla esnetebilir ancak, yine de çerçevesi çizilmiş bir yapıya sahip olduğu için tam bir özgürlük içermez.

“Liparos Polifonia” ve “Paralel Textures III” gibi eserlerinde besteci, bu çerçeveleri kullanarak müzikal yapılar oluşturur. Özellikle “Paralel Textures III”de, doktriner bir tercihten ziyade, yarı doktriner bir tercih göze çarpar. Bu çerçeve içinde, belirli kurallar ve prensipler olmasına rağmen bestecinin özgür alanlara sahip olduğu ve yaratıcılığını serbestçe kullanabildiği bir yapı vardır. Bu yaklaşım, “Liparos Polifonia” gibi eserlerde, “Parallel Textures III”e oranla biraz daha katı ve çok boyutlu bir perspektif ile kullanılmıştır.

2.6. Bestecinin Kimlik Perspektifi: Tekil Kimlik Anlayışına Karşı Çok Kimliklilik

Mehmet Ali Uzunselvi’nin kapalı bir yapıt olarak tanımlanabilecek “Liparos Polifonia” başlıklı eserinde kullandığı ve kendi geliştirmiş olduğu gliding complexity kuramı, tıpkı “Paralel Textures III” ve “Pollapres Roes”de olduğu gibi, müziğindeki kimlik perspektifini şekillendirmede önemli bir rol oynamaktadır. Bestecinin müziğindeki kimlik perspektifi, tekil kimlik anlayışına karşı çok kimliklilik kavramını vurgulamaktadır.

Uzunselvi, müziğinde tek bir kimlik veya tarz yerine, farklı kimlik ve tarzlardan oluşan çok katmanlı bir bütünlüğü savunur ve bunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Sanatçının tekil bir stil ya da doktrinde ısrar etmesinin kendi kimliğini tarif etmede çok belirleyici olduğu fikri, hala çok kabul gören bir klişe. Benim için bu, bir süreci ya da kimliği tıkayan ve gelişimini durduran bir ısrar. Tarihte de bazı büyük bestecilerin hayatında bu ısrardan kaynaklı tıkanmışlıktan dolayı çok ani değişimler gözlemliyoruz. Örneğin, K. Pendercki’nin 60’lı yıllardaki çok katmanlı, dokusal ve büyük çalgı kütlelerine dayalı orkestral yığınları, 70’lerden sonra yerini son derece diyatonik bir modal yapı içerisinde hareket eden sade bir dile bırakmıştır. Ya da G. Ligeti’nin 60’lı yıllarda mikro polifoni olarak adlandırılan dokusal yazı stili, 70’lerden itibaren daha neo klasik bir çizgiye evrilmiştir. Bunu ekonomik kaygılar ya da daha fazla dinleyiciye ulaşmak için yapılan bir tercih olarak yorumlayan bir anlayış olsa da, ben, bir tıkanmışlığı aşmak için ani olarak verilen psikolojik bir karar olarak yorumluyorum. Çünkü günümüzde de, bir ressamın sürekli deve çizerek kimliği oturmuş ve çok ilkeli bir sanatçı olacağını düşünen bir anlayış var. Deveyi su içerken, bir ağacın altında otururken ya da bir çölde yürürken çizmek ilkeli bir sanatçı olmaktan ziyade kendini tekrar etme durumunun oldukça ucuz bir örneğidir. Tam tersine bu, parlak bir fikrin ya da bir estetiğin gelişimini durduran, hatta tamamen öldüren bir karardır. Oysa I. Stravinsky, kanımca bu tuzağa düşmemiş ve yaşamının her evresinde müzikal tercihleri çok farklılaşsa da, bunları bir arada kullanmaktan çekinmeyen, çok kimlikli ancak buna rağmen imzasını net bir şekilde

atabilmiş çok kimlikli bir bestecidir. Bu çok kimlikliliği *Rite of Spring*'den *Apollon Musagete*'ye, *Agon* 'dan Orpheus'a kadar çok net bir şekilde görürüz (Uzunselvi, 2024).”

Bu yapı, bestecinin müziğindeki çeşitliliği ve yenilikçi yaklaşımı desteklemektedir. “Liparos Polifonia” gibi yapıtları, tam kapalı bir sistem kullanarak, müziğindeki çok katmanlı yapının derinliğini arttırmaktadır. Yapıtlardaki, farklı kuramların birbirleriyle etkileşimi ve aralarındaki uyum ya da uçurum, bu çok kimlikli müzikal yapıyı güçlendirmektedir.

Uzunselvi'nin gliding complexity kuramı ise, kendi tanımıyla herhangi bir müzikal fikrin kayarak hareket etme eylemini, doktriner ya da yarı doktriner bir mekanizmaya bağlayan kompleks bir sistemi işaret eder.

“Pollapres Roes” gibi açık yapıtları ise, “Liparos Polifonia” nın tam tersine, müziğindeki çok kimlikliliği açıkça vurgulamaktadır. Eserde, doğaçlamadan partisyona yansıyan farklı bir biçim arayışının olması, bu çok kimlikli yapıyı ortaya çıkartan önemli bir unsurdur. Bestecinin, 2000'lerin başlarındaki bazı müziklerinde ve doğaçlamalarında, özellikle periferde kalan bazı yerel müziklerde kullanılan çeşitli tavır ve çalma yordamlarına başvurması, bu çok kimlikliliği daha da geniş bir perspektife yaymaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.“BASIK TUNG”

“Basık Tung” başlıklı eser, Uzunselvi tarafından piyano ve elektronikler için bestelenmiştir. İsim, bazı Ön-Türk lehçelerinde “basılan tuşlar” anlamında kullanılmakta ve “tung” kelimesi de “tuş” anlamına gelmektedir. Besteci bu isimle tuşlara basma eylemi içerisindeki çeşitli artikülasyonlara göndermede bulunmaktadır.

Uzunselvi’nin müziği, sadece kompozisyonel dil ile değil, aynı zamanda isimleriyle de bir anlam taşır. Bu isimler, müziğin kendisine karakteri ile ilgili bir anlam da yükler ve müzikle birlikte anlam kazanır. “Basık Tung” ismi de piyano tuşlarına çeşitli gürlük ve artikülasyonlarla basılmasına atıfta bulunarak müziğin kendine özgü bir anlam taşımasını sağlar.

3.1. Eserin Jungiye Arketiplerle ve Rüyalarla İlişkisi

Mehmet Ali Uzunselvi’nin “Basık Tung” başlıklı eseri, piyanonun metrik sistemle akort edilmiş bir piyanoda çalınan partilerinin yaşadığımız hayatı temsil ettiği, elektroniklerin ise rüya alemini temsil ettiği ideasından yola çıkar. Piyano için yazılmış partiler şayet akordu değiştirilmiş MIDI bir klavye ya da bir *sample machine* ile çalınırsa, yazılıandan farklı bir müzik ortaya çıkacak ve piyano partisi de başka bir ses dünyasını (başka bir boyutu) temsil edecektir (Uzunselvi 2024). Bu bağlamda, Mehmet Ali Uzunselvi’nin “Basık Tung” başlıklı eseri, Jungiye psikolojinin arketip teorisi ve rüya analizi ile ilişkilendirilebilir. Carl Jung, insanların ortak bir kolektif bilinçaltına sahip olduklarını savunmuştur ve bu kolektif bilinçaltında arketipler olarak adlandırdığı evrensel sembollerin bulunduğunu iddia etmiştir (Jung, 1964 ve 2003). Bu semboller, insanların rüyalarında, mitolojilerinde ve diğer kültürel ifadelerinde ortaya çıkarlar. İşte bu kavramlar, Carl Jung’un ortaya attığı arketip teorisi ve rüya analizi ile ilişkilendirilir.

Jung’a göre arketipler, insanın bilinçaltındaki kalıtsal ve evrensel formların temsilleridir. Bu formlar, insanların ortak tecrübelerinden doğar ve bireysel rüyalarımızda, mitlerde ve sembolde kendilerini gösterirler. Rüya da bilinçaltımızın bir ifadesi olarak, bireysel ve evrensel arketipleri taşırlar (Jung, 1964 ve 2003).

Uzunselvi’nin “Basık Tung” eserindeki piyano partisi, uyanıklık halini ve gerçek dünyayı temsil ederken; elektronikler ise rüya alemini, arketipik öğeleri ve sembol dilin getirdiği çift anlamlılığı temsil ederler.

Eserdeki bu arketipik temalar, Uzunselvi'nin müzikal tarzına da yansır. Örneğin, Uzunselvi'nin müziği, sıklıkla tekrarlanan ve kademeli olarak azalan motifler içerir. Bu motifler, rüya alemindeki tekrar eden sembollerle benzerlik gösterirler. Ayrıca, eserin içindeki boşluklar da ritmik denge ve gelişime katkıda bulunur. Bu boşluklar, rüya aleminde sahne geçişlerini temsil eden farklı uzunluklardaki boşluklarla benzerlik gösterirler.

Yani Uzunselvi'nin müziği, rüyaların da sembolik bir dille ifade edilmesi nedeniyle, rüyaların yarattığı sembolizme bir gönderme yapar (Uzunselvi, 2024). Tüm bu bağlamlarda “Basık Tung” başlıklı eser, bestecisinin de ifade ettiği üzere, Jungiye arketipleri ve rüyalarla bağlantılıdır. Notasyonlu müziğin soyut müzik oluşunun bir getirisi olan sembolik dili ve eserde piyano ile elektroniklerin bir araya gelmesi, insan bilinçaltının sembolik dilini temsil eder. Bu nedenle, eser, müzikal anlamda sembolizmin güçlü bir örneği olarak değerlendirilebilir.

3.2. Puantilistik Çerçeve

Mehmet Ali Uzunselvi'nin “Basık Tung” başlıklı eseri, puantilistik bir dili benimseyerek, geleneksel örgütlenme biçimlerine karşı tavır almaktadır. Puantilizmin en büyük özelliği, sesleri farklı registerlere serpiştirerek geleneksel motif gelişiminin bitişik gelişim alışkanlıklarını ortadan kaldırmasıdır. Bu durum, varsa bile melodinin takip edilmesini zorlaştırdığı gibi, geleneksel anlamda bir armonik yapılanmanın oluşmasını da engeller. Eserde ayrıca, disonans aralıkların sık kullanımıyla, kakışimli aralıklar üzerinden kurgulanan bir puantilistik yapı söz konusudur. Besteci, eserinde puantilizmin yanı sıra farklı bir teknik anlayış geliştirerek, tutulan seslerle ortaya çıkan ayrı bir çizgisellik de yaratmıştır. Böylelikle, birbirine zıt, iki farklı kontrapuntal hat ortaya çıkmaktadır (Örnek: “Basık Tung” birinci bölümün bir ve ikinci ölçüleri ile üçüncü bölümün üç, dört, beş ve yedinci ölçüleri (Uzunselvi, 2024)).

Uzunselvi'nin bu tarzı benimsemesinin nedeninin, geleneksel cümle yapısı ve motif gelişiminin dışına çıkarak farklı bir gelişim çizgisinin oluşmasını sağlamak olduğu düşünülmektedir. Puantilizm, farklı bir müzik anlayışı olarak, bestecilerin armoni, ritim ve melodi gibi unsurları parçalayıp dağıtarak flulaştırmalarına imkân tanır. Bu da yeni bir estetik anlayışın oluşmasına katkıda bulunmak için önemli bir yöntemdir.

3.3. Paralel Kompozisyon Kuramının Esere Yansımaları

Mehmet Ali Uzunselvi'nin paralel kompozisyon kuramı üzerine yaptığı çalışmalar, “Basık Tung” başlıklı eserinde kendini göstermektedir. Eser, bir doğaçlama kaydından yola çıkarak, paralel kompozisyon kuramı çerçevesinde yazılmış bir eserdir. Uzunselvi, kaydı notasyona dönüştürerek, farklı katmanlar halinde düzenlemiş ve birbirleriyle paralel ilerleyen farklı mikro formlar oluşturmuştur.

Eserin elektronik arka planında, akustik çalgıların alışılmış ses özellikleri değiştirilerek, farklı bir ses dünyası oluşturulmuştur. Özellikle piyano; metal, plastik ve kâğıt malzemelerden oluşan farklı materyallerle hazırlanarak çalınmış ve böylece farklı renkler ve sesler elde edilmiştir. Ayrıca, çeşitli *software* ses işleme yazılımları da kullanılarak farklı ses karakterleri de kullanılmış ve bunlar, akustik çalgılarla yapılan *sample* örnekleri ile paralel olarak ilerleyen özgün bileşenler yaratmıştır.

Paralel kompozisyon kuramının, Uzunselvi'nin “Basık Tung” eserindeki form ve atmosfere direkt olarak etki etmiş olduğu ve bestecinin özgün ses arama çabasını da tetiklediği düşünülmektedir. Ayrıca, eserdeki atmosfer arayışı, paralel kompozisyon kuramına dayalı çift anlamlılığın çok net bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Uzunselvi, 2024).

3.4. Serbest Atonalite ve On İki Ton Sisteminin Esere Yansımaları

II. Viyana Okulu bestecilerinden A. Schönberg, yirminci yüzyılın başlarında, tonal müziğin getirdiği ton merkezi fikrini geride bırakarak atonalite kavramı üzerinde yoğunlaşmış ve kromatizmin ortaya çıkardığı havada kalma durumunun bir kurala konması gerektiğini düşünmüştür. 1920'lerde, tıpkı empresyonistler gibi tonaliteye bağlı olan klasik armoni kalıplarını yıkma amacıyla, tonatileden kesin bir kopuş olan akımı, “serializm”i, yani on iki ton sistemini, yani “on iki eşit değerde sesle kompozisyon yöntemini Joseph Hauer'in düşündüğü “dizi” yöntemine dayandırarak ortaya koymuş” (Richard, 1991, s. 261) ve geliştirmiştir. Akımın en büyük öncüleri II. Viyana Okulu bestecilerinden A. Schönberg ve öğrencileri A. Webern ile A. Berg'dir. Empresyonistler tonaliteden kopuşu, kısmen arka arkaya dizilen yedili, dokuzlu, on birli ve hatta çözülme-yen alterasyonlu akorlarla sağlarken, serializm ağırlıklı olarak eski kontrpuan dilini temel alan yatay türetme yöntemlerini kullanır. On iki ton sisteminde yazılan eserler, “*matrix*” denilen bir tablo içinde gösterilebilen dizilerden oluşur (Bkz. Şekil 3.1).

Inverted

Original Row

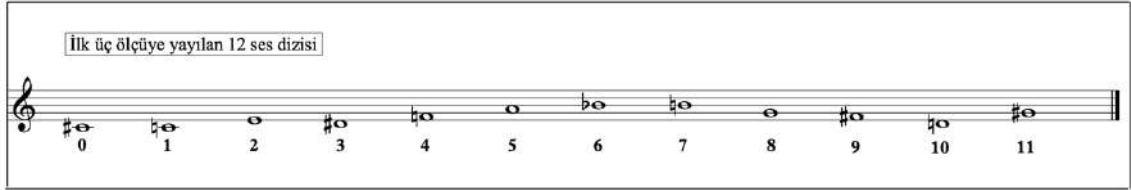
																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																</
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----

Şekil 3.1: 12 ton dizi tabloları (http-8)

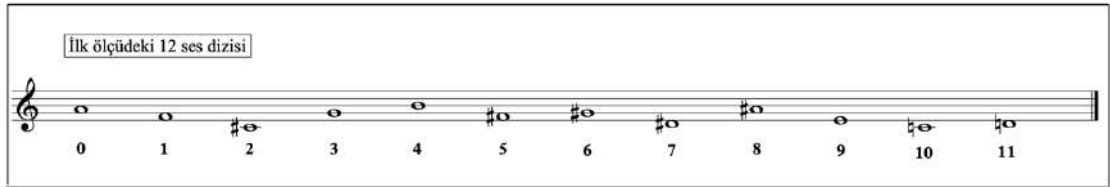
Orjin, dizinin düz halidir. Dizi orjin, orjinin tersten okunması, dikey aynası ve dikey aynasının tersten okunması olmak üzere dört farklı şekilde gelebilir; bu dört farklı dizi de, tüm diğer on iki sese transpoze edilerek kırk sekiz farklı dizi meydana getirebilir. Besteciler tek bir diziden çıkan materyali düz, ters, yukarıdan, aşağıdan olmak üzere kırk sekiz farklı ihtimalle istediği sırada kullanabilir (http-8). Tüm bu dizilerde hiçbir ses dizi tamamlanana kadar tekrar etmeden kullanılırsa bu, katı bir serializm anlayışıdır. Ancak sonraları, on iki ton sisteminden önce atonal müzikte var olan sertbest atonalite ve serbest on iki ton kavramları da, besteciler tarafından (Schönberg ve Berg gibi) sıkça kullanılmıştır (Özçelik, 2001).

Uzunselvi, “Basık Tung”un neredeyse her bölümüne bir on iki ton dizisiyle başlar. Fakat bu dizi, on iki sesin arka arkaya sıralı olarak herhangi bir ses tekrarı yapmadığı katı

serializm kurallarına bağılı olmaktan ziyade, serbest atonalitede var olan ve sesleri tekrar edebilen bir yapıdadır. Bölüm başlarında gelen diziler sıralı (Bkz. Şekil 3.2, Şekil 3.3), tamamlanmamış (dokuz ya da on bir ses dizisi gibi) (Bkz. Şekil 3.4) ya da tekrarlı (Bkz. Şekil 3.5) olarak ortaya çıkabilir.



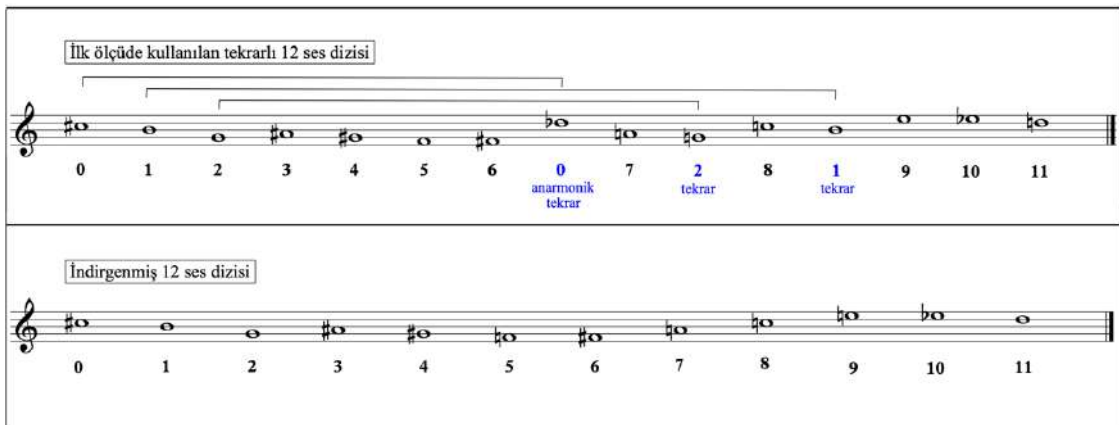
Şekil 3.2. “Basık Tung”, 9. Bölüm, sıralı 12 ses (Uzunselvi, 2024)



Şekil 3.3. “Basık Tung”, 15. Bölüm, sıralı 12 ses (Uzunselvi, 2024)



Şekil 3.4. “Basık Tung”, 12. Bölüm, tamamlanmamış 12 ses (Uzunselvi, 2024)



Şekil 3.5. “Basık Tung”, 1. Bölüm, tekrarlı 12 ses (Uzunselvi, 2024)

Bestecinin tercih ettiği bu on iki ses dizilimleri, her an (ve hatta tamamlanmadan) bestecinin tercih ettiği herhangi bir sestten başlatılabilecek bir potansiyel taşıır.

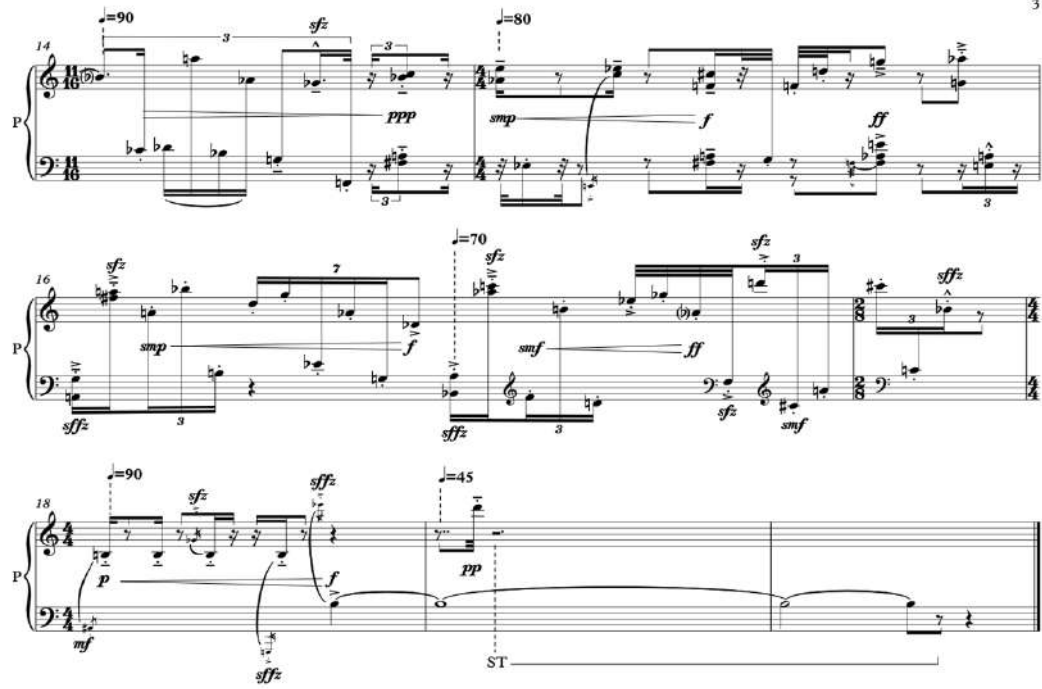
Uzunselvi'nin on iki sese yaklaşımı bu açıdan kendine özgü bir davranış sergiler. Elektronik arka planda kullanılan mikrotanal ve hazırlanmış piyano seslerinden oluşan ses paternleri piyonunun atmosferine karıştığı anda, kullanılan bu on iki ses dizilerinin mikrotanlarla genişletilmiş (adeta kompleks bir mikrotanal serializmi öndeleyen) bazı sonuçları da ortaya çıkar. Bu tercih, ses seçimlerini, daha doğal olan duyuş temeline, yani katı bir teorik çerçeveye yüzde yüz sınırlandırılmamış, isteğe bağılı olarak esnetilebilen yarı doktrinler bir çizgide yapılandırmaya olanak verir. Ayrıca, piyanonun elektronik arka plan sesleriyle olan ilişkilerini de daha esnek bir çerçeveye indirgediği için oldukça kullanışlıdır (Uzunselvi 2024).

3.5. “Basık Tung”un, Bestecinin Diğer Piyano Müzikleri ile İlişkisi

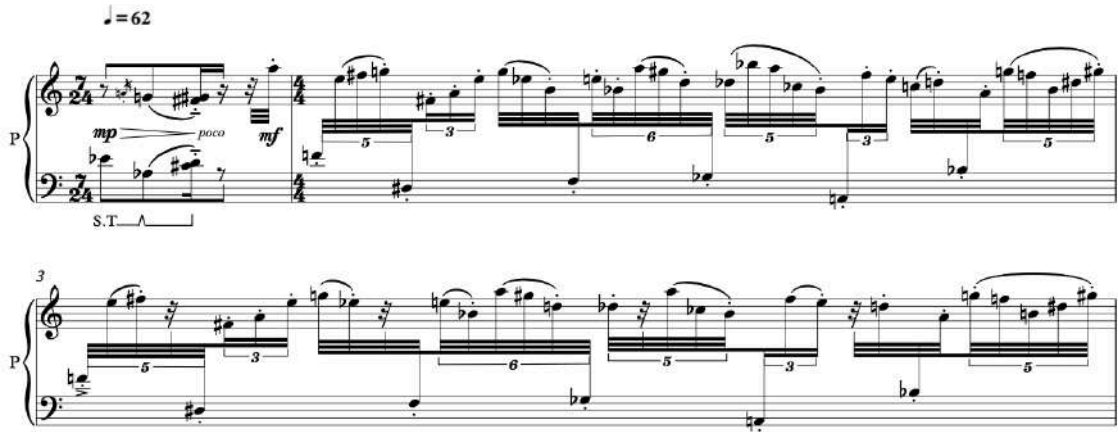
Mehmet Ali Uzunselvi'nin “Basık Tung” başlıklı eseri, bestecinin diğer piyano müziklerinden (“Clipped Miniatures” ve doğaçlamaları) görece farklılıklar içermekle birlikte ortak noktaları da vardır. Uzunselvi'nin diğer piyano eserlerinde puantilistik anlayış daha az göze çarparken, “Basık Tung”, puantilistik öğelerin bütüne yayıldığı daha dağınık bir yapı olarak görülebilir. Bu eserde kullanılan melodi, ritim ve armonik yapılar kendini biraz daha gizli tutmaktadır. Buna ek olarak bazı bölümlerde, Uzunselvi'nin diğer eserlerinde ve doğaçlamalarında bulunan, soyutlanmış bazı Türk müziği motifleri de göze çarpar. Buna örnek olarak “Devr-i Daimler” başlıklı doğaçlamasının üçüncü bölümü verilebilir.

3.5.1. “Basık Tung” ile “Clipped Miniatures” arasındaki farklılıklar

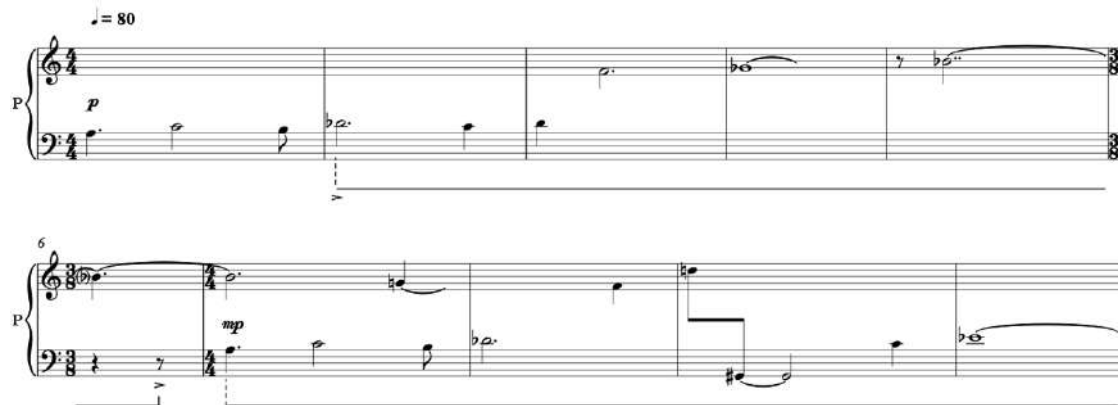
“Basık Tung”da ağırlıklı olarak puantilistik öğelerin kullanıldığı bir dil söz konusu iken, “Clipped Miniatures”te birbirine çok bağılı olmayan fikirlerin oluşturduğu kısa karakter parçaları göze çarpmaktadır. “Clipped Miniatures”ün bazı bölümleri (ikinci bölüm) puantilistik öğeler taşımakla beraber (Bkz. Şekil 3.6), bazıları ise (birinci ve beşinci bölüm) bazen dokusal özellikli bir etüt karakteri gibi (Bkz. Şekil 3.7), bazen de (dördüncü bölüm) uzun seslerden oluşan, daha armonik ve atmosferik bir karakter taşımaktadır (Bkz. Şekil 3.8).



Şekil 3.6. “Clipped Miniatures”, No. 2, s. 3 (Uzunselvi, 2020)

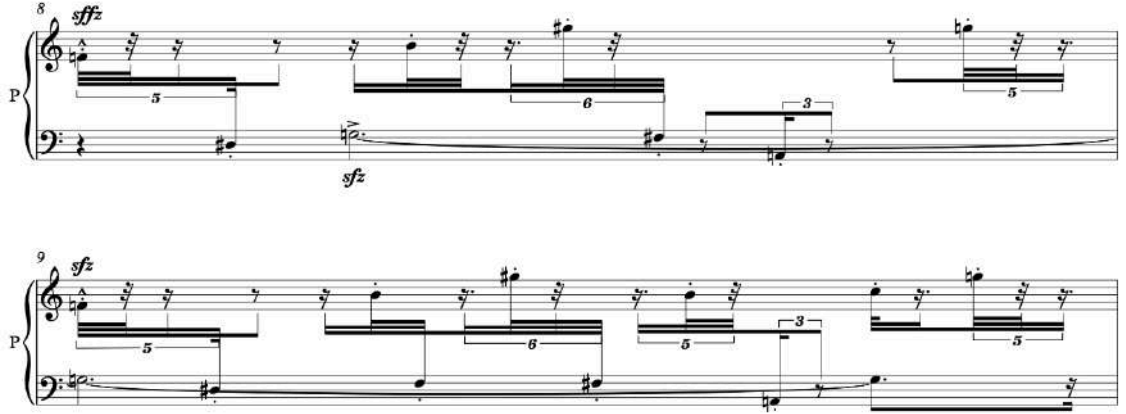


Şekil 3.7. “Clipped Miniatures”, No. 5, ilk iki satır (Uzunselvi, 2020)



Şekil 3.8. “Clipped Miniatures”, No. 4, 1.-10. ölçüler (Uzunselvi, 2020)

Örneğin, “Clipped Miniatures”ün beşinci bölümünde puantilizmden bağımsız olarak “Parallel Textures III”te de kullanılan kademeli eksiltme ve çoğaltma yöntemleri ön plana çıkar (Bkz. Şekil 3.9). Dördüncü bölümde ise uzatma pedalı içerisinde eriyen yatay hatlar dikey olarak armonik bir yapıya değinmektedir.



Şekil 3.9. “Clipped Miniatures”, No. 5, s. 3, ilk iki satır (Uzunselvi, 2020)

Tüm bunlar dışında, iki eser arasında ortaya çıkan en büyük fark, “Basık Tung”da piyano ve elektroniklerin birbirleriyle olan ilişkisinin temsil ettiği alt beyin-üst beyin, rüyalar ve gerçek hayat ilişkisinin “Clipped Miniatures”de yer almamasıdır.

3.5.2. “Basık Tung”un “Clipped Miniatures”e etkileri

“Basık Tung”un müzik dilinde kullanılan bazı karakteristik öğeler “Clipped Miniatures”te de görülür. İki eser de arka arkaya gelen kısa karakter parçalarından oluşur. “Basık Tung”dan gelen puantilistik etkiler yer yer kendini gösterir (Bkz. Şekil 3.10, Şekil 3.11).

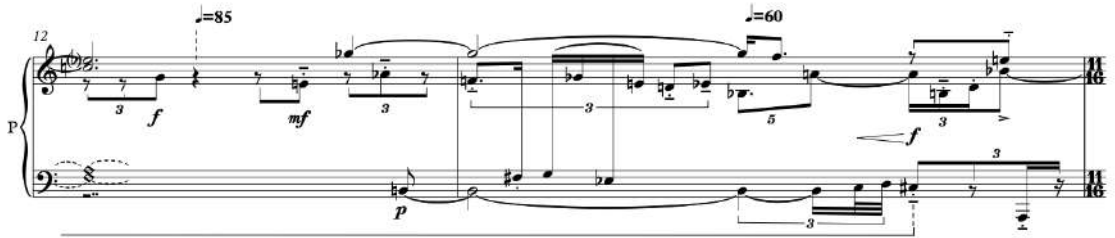


Şekil 3.10. “Clipped Miniatures”, No. 2, s. 2, ilk iki satır (Uzunselvi, 2020)

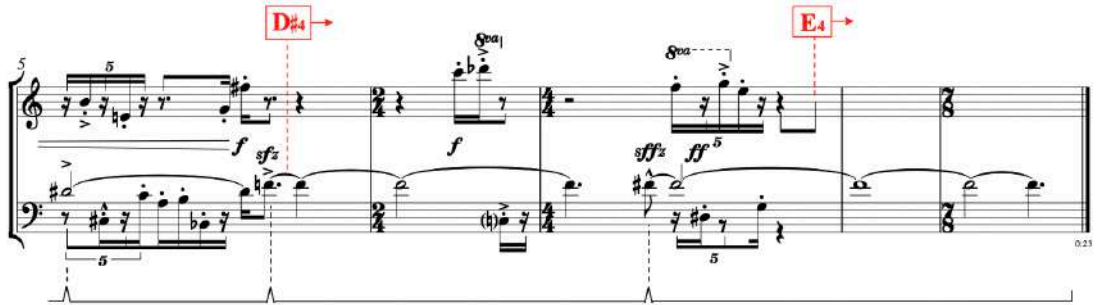


Şekil 3.11. “Basık Tung”, No. 4, s. 1, son iki satır (Uzunselvi, 2017)

Puantilizmdeki dokunuşların ortaya çıkardığı bazı köşeler ve hatlar tıpkı “Basık Tung”da olduğu gibi belirgindir (Bkz. Şekil 3.12, Şekil 3.13).

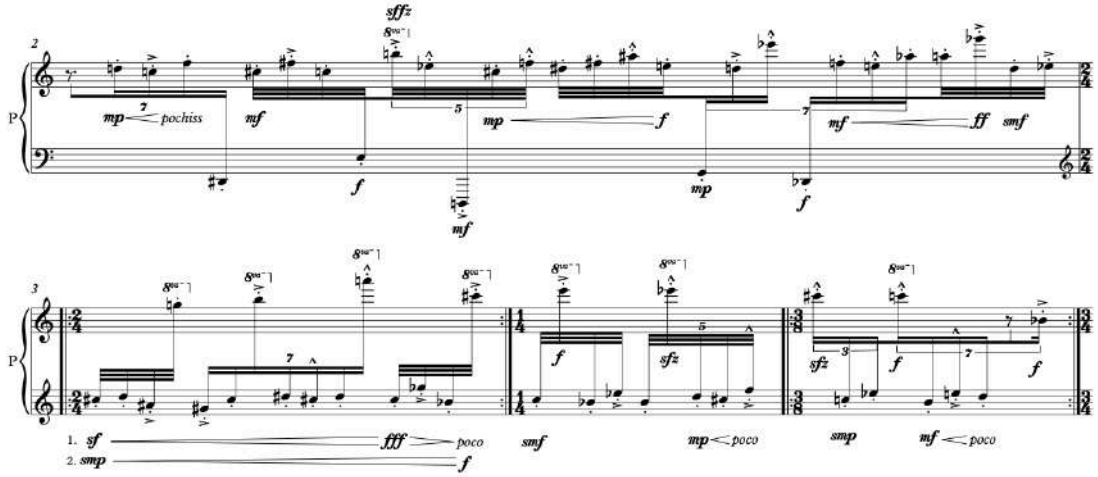


Şekil 3.12. “Clipped Miniatures”, No. 2, s. 2, son satır (Uzunselvi, 2020)

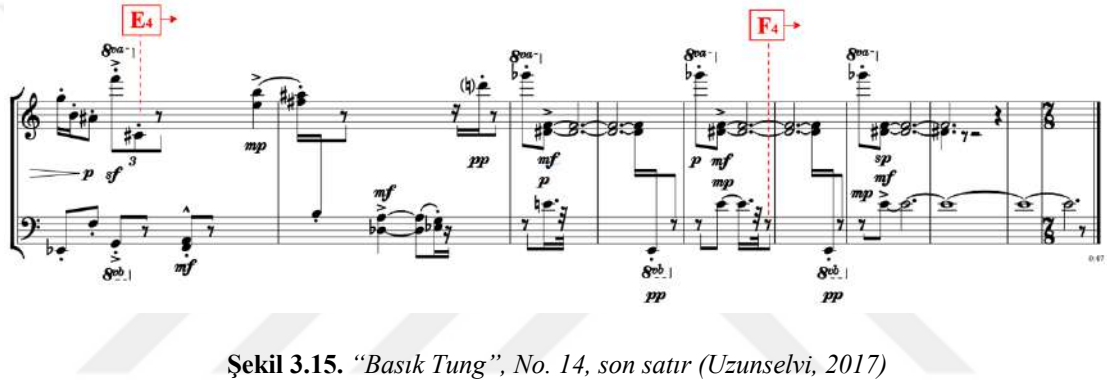


Şekil 3.13. “Basık Tung”, No. 3, son satır (Uzunselvi, 2017)

Dinamik yapı, hücresel ve geniş salınımlı nüans kullanımı da “Clipped Miniatures”te aynen devam etmiştir (Bkz. Şekil 3.14, Şekil 3.15).



Şekil 3.14. “Clipped Miniatures”, No. 3, s. 1, son iki satır (Uzunselvi, 2020)



Şekil 3.15. “Basık Tung”, No. 14, son satır (Uzunselvi, 2017)

3.6. Performans Akışı ve Teknik Kurulum

Elektronik ortam, performans notlarında iki farklı DAW (*digital audio work station*) yazılımı seçeneğiyle kullanmak üzere belirtilmiştir. Ses örneklerinin bu yazılımlara nasıl yükleneceği de eserin notalarında ayrıntılı olarak gösterilmiştir (EK-4). Elektronik ortamdaki ses örnekleri, performans sırasında bir MIDI klavye ya da bir *touchpad* ile devreye sokulabilir. Ancak, bilgisayarı hoparlörlere doğrudan bağlamak yerine bir ses kartı kullanmak, sinyal akışının daha güçlü olmasını sağlar (Uzunselvi, 2024).

3.6.1. Hoparlör açısı

Elektronik altyapı içerisinde kullanılan ses örnekleri kuru bir ses ortamında kaydedilmiştir. Bunun sebebi piyanonun altındaki hoparlörlerden gelen elektronik seslerin, piyano partisine homojen bir şekilde karışabilmesini sağlamaktır. Hoparlörlerin piyanonun altına yerleştirilmesinin sebebi de budur. Hoparlörler, eğer piyanodan uzak bir şekilde konumlanırsa, elektronik seslerle piyano arasındaki ilişki de kopabilir. O sebeple,

bu konumlama, iki ses kaynağının tek bir homojen ses kütlesi gibi gelmesini sağlayan bir kurulum tercihidir (Bkz. Şekil 3.16).



Şekil 3.16. “Basık Tung”, Performance Layout (Uzunselvi, 2017)

3.6.3. İcracının şeflik misyonu

Elektronik seslerin kontrolü ve performans akışı oldukça hassas bir denge üzerine oturmaktadır. Elektronik seslerle piyano arasındaki ilişkilerin belirli bir düzende yürüyebilmesi için elektronik kurulumu kontrol eden kişinin partisiyonu iyi tanınması, yapıttaki karmaşık ritmik öğeleri çözümleyebilen biri olması önemlidir. Bu ritmik yapıların arasında notasyonla birlikte piyanistin vücut hareketlerini de takip ederek elektronik sesleri doğru yerlerde devreye sokması gerekmektedir. Bu trafik, bazı bölümlerde çok yoğun olmakla birlikte, bazı bölümlerde piyanistten bağımsız olarak, performans akışını tek bir hamleyle sürdürür.

Piyanist ise elektronik seslerin nerede devreye gireceğine dair bazı ataklar verir, bu sebeple bir tür şeflik misyonu üstlenmiş olur. Bu durum, piyanisti karmaşık birtakım hatları çalarken, elektronik sesleri takip etme zorluğundan kurtarır. Elektronik seslerin uzunlukları, performans sırasında bazı gecikmeler olabilme ihtimaline karşı, eserin bütünlüğünü bozmayacak şekilde hazırlanmıştır. Bu, elektronik sesleri kontrol eden kişiye belli bir oranda esneklik tanır. Böylelikle, performans akışı sırasında bütünü bozmayan, güvenli ve dinamik bir yapı ortaya çıkar.

3.7. Elektronik Seslerin Organizasyonu ve Tercih Edilen Ses Kaynakları

Sesler içerisinde perküsif karakterli olan ve uzayan ses örnekleri oldukça belirgindir. Perküsif karakterli olanlar, piyanodaki puantilistik dokunuşlara destek vermektedir. Uzayan sesler ise bu dokunuşlara bir çerçeve çizerek esere, sadece tını olmanın ötesinde, anı betimleyen semantik bir anlam da yükler. Bu iki ses karakteri, alt beyin-üst beyin ilişkisindeki ikilem gibidir. Uzayan sesler atmosferi ve çerçeveyi belirlerken, perküsif karakterli olanlar ise adeta piyanoyu bozan, ona dışarıdan müdahale eden huysuz bir çocuk karakterini yansıtır.

Elektronik ortamda besteci tarafından kaydedilerek örneklenen çeyrek perdeli piyano sesleri, hazırlanmış piyanolar, kontrabas, çello ve çeşitli software synthesizerlar ile metal lamba, plaka ve hortum gibi nesnelerden oluşan geniş bir ses kütüphanesi kullanılır.

3.8. Eserin Bölümleri ve Yapısal Analizi

“Basık Tung”, bestecinin piyano ve elektronikler için yazmış olduğu bir eserdir. Eser, on yedi bölümden oluşur ve her bölümde farklı bir jest ve fikri vurgular. Kullanılan noktasal dil, çalgıyı tarihsel gramerinden farklı bir bağlama çekmek amacıyla benimsenmiştir. Eser, canlı akustik ve gerekli teknik kurulumun olduğu bir ortamda icra edilir.

Besteci, eserin açıklamasında, piyanodaki çok katmanlı puantilistik dokuların ve bilgisayar ortamında üretilen ses kaynaklarının akış içinde karmaşık ancak bağıl bir devinim meydana getirdiğini belirtir. Bu karmaşık yapı, yapıtın çok karakterli yapısını organik ve bütüncül bir söyleme dönüştürür. Besteci, eserin hazırlanması için, ses kümelerini MIDI klavyedeki tuşlara yükleyerek kullanmıştır. Bu yöntem, eserin piyanistle olan ilişkisini oldukça pratik bir performans akışıyla kurgulamaktadır.

Bunların yanı sıra, eserde kullanılan bazı unsurlar; polimetrik yapı, ilk motif olarak gelen dağınık motif ve ikinci bölümde gelen üçleme motifi gibi malzemeler sıklıkla diğer bölümlerde de kullanılarak eserin formunu döngüsel kılmaktadır. Bu gibi unsurlar, yani benzerlikler, eserin birbirinden bağımsız bölümler gibi tınlamayıp daha bütünsel bir yapıda olmasını sağlar. Bu durum, “Basık Tung” gibi karakter parçalarından oluşan hemen hemen bütün eserlerde, örneğin Macar besteci G. Kurtag’ın bazı oda müziklerinde (Op. 3 “Sekiz Piyano Parçası”, “Játékok” birinci kitaptan “Tenyeres (1)”, ikinci kitaptan “Harangvirág”, üçüncü kitaptan “Felhangjáték (4)”, beşinci kitaptan “Aus der Ferne” gibi), Boulez’in piyano parçalarında ve hatta Berio’nun çeşitli solo çalgılar için yazılmış “Sequenza”larında da görülebilir. Hepsi farklı parçalar olsa da birbirinden devşirilmiş öğeler, bazen doğrudan, bazen de dolaylı olarak kullanılır. Bu bağlamda besteci, “Basık Tung”da döngüsel, yani *cyclic* forma öykünerek belirli benzer motifleri çeşitli şekillerde farklı bölümlerde değerlendirmiştir.

Bu bölümde yapılacak olan yapısal analiz, elektronik ortamdan gelen sesleri değil, notasyonda belirtilen piyano partisini kapsamaktadır.

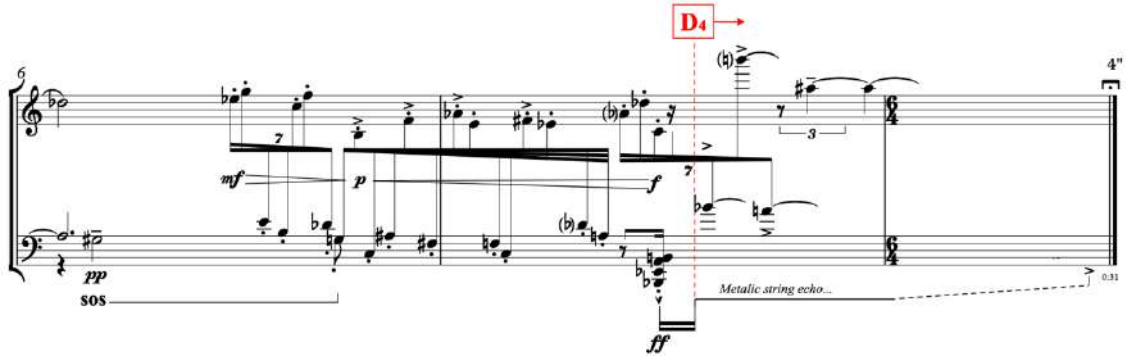
3.8.1. Birinci bölüm

Eserin ilk bölümüne kuş bakışı bakıldığında ataklarla gelerek gelişen üç hareket ve üç kadans bulunduğu görülür. Hareketlerin hemen ardından gelen kadansların her biri ise puantilistik ve “kademeli eksiltme: tersten puzzle” yöntemi açılarından bakıldığında mesafe olarak birbirinden farklıdır.

Bölüm, ikinci ölçünün ilk notasıyla tamamlanan, tekrar eden seslerden oluşan bir on iki ton dizisi ile başlar (Bkz. Şekil 3.5, Şekil 3.17). Yine ilk ölçüde yedileme içerisinde duyurulan bir motif görülür (Bkz. Şekil 3.17). Bu motif, staccato bir tuşuyla farklı registerlerde çalınan dağınık bir karakterdedir. Bestecinin dağınık motif olarak adlandırdığı (Uzunselvi, 2024) bu yapı, birinci bölüme ve bundan sonra gelecek olan tüm bölümlere yön verecek olan bir ana unsurdur.







Şekil 3.20. “Basık Tung”, 1. Bölüm, 6. ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.2. İkinci bölüm

Bölümün en temel özelliği, bestecinin ölçü çizgileri kullanmayarak vuruş odaklı bir zaman örgütlenmesi kurmuş olmasıdır. Eserin başında bir saniyenin aşağı yukarı 57-60 metronoma denk geleceği belirtilmiştir. Bu saniyeler, portenin üst tarafında gösterilen vuruş çizgileriyle temsil edilir (Bkz. Şekil 3.21).

approx. 1 ca = 57-60

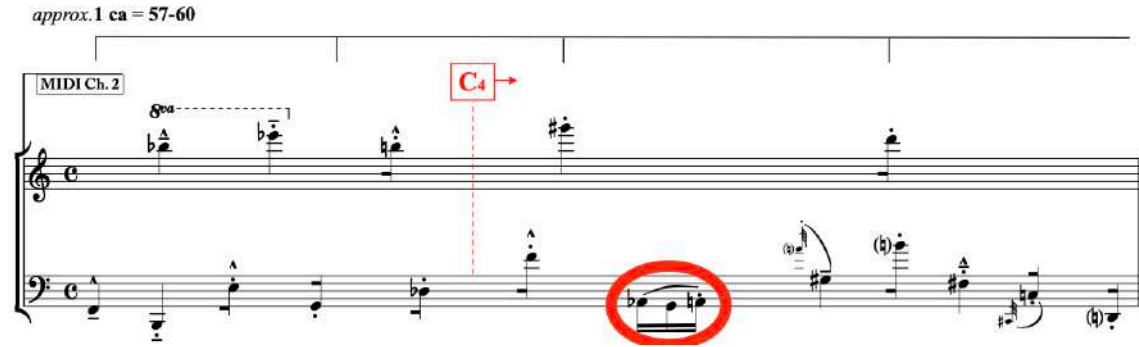


Şekil 3.21. “Basık Tung”, 2. Bölüm, vuruş çizgileri (Uzunselvi, 2017)

Besteci seçmiş olduğu ses kümelerini bu saniye aralıkları içerisine serpiştirerek yapılandırmıştır. Bu yapılandırmadaki notalar dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik veya altmışdörtlük değerlerle görülür, ancak bu ritimler notaların gerçek değerini yansıtmaktan ziyade tutulma oranlarıyla ilişkilidir. Bestecinin böyle bir notasyon kullanmasındaki amaç, eserin her çalınışında bir önceki seslendirilişiyle tam olarak benzerlik göstermeyen bir ritmik örgütlenme oluşturmak istemesidir. Bu sayede yorumcuya özgürlük alanı bırakılmıştır.

Bu bölümde de, önceki bölümde olduğu gibi serbest bir on iki ton dizisi ses tekrarları ile girişte kendini gösterir. Bestecinin seçmiş olduğu seslerin aralıkları ise disonanslardan oluşmaktadır (si bemol-si bekar, mi-mi bemol gibi). Önceki bölümde, puantilistik yapılanmaya tutulan seslerle bir karşıtlık yaratan besteci, bu bölümde, tutulan sesler yerine figüratif döngüsellliği tercih etmiştir. İlk kez bölümün üçüncü saniyesinde görülen bu figür, sıkıştığı zaman da birbirine tezat oluşturan la bemol-sol-la natural gibi disonans seslerden, onaltılık ve otuzikilik üçlemelerden oluşur (Bkz. Şekil 3.22). Motif, “Basık Tung”un döngüsel bütünlüğünü sağlayan temel taşlarından biridir; hem bu

bölümün ilerleyen ölçülerinde, hem de diğer bölümlerde farklı seslerden, bazen de genişlemiş şekillerde çeşitli maskelere bürünerek sıkça tekrarlanacaktır.



Şekil 3.22. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 1. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Yine bu bölümde dağınık motif anlayışı staccato ve tenuto notalarla bölümün sonuna kadar kendini göstermiştir. Besteci, ikinci satırın başına, hiç alışılmadık şekilde, dört kez tekrarlanmak üzere bir röpriz işareti koymuştur. Röpriz, geleneksel müzikte bir melodi ya da kesitin daha iyi anlaşılıp pekiştirilmesi ya da doğaçlamalarla geliştirilebilmesi için kullanılmıştır. Besteci burada geleneksel röpriz anlayışına bir göndermede bulunmuş, ancak bunu döngüsel (*cyclic*) form bağlamında ele almıştır. (Bkz. Şekil 3.23).



Şekil 3.23. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 2. ölçü (Uzunselvi, 2017)

İkinci ve üçüncü satır arasında yapılan tekrarlar, pekiştirme değil, süreklilik izlenimi oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Dağınık motif anlayışının oluşturduğu ortam ve bunun hafızada yarattığı belirsizlik, bestecinin bu amaca ulaşmasındaki ana etken olmuştur. Bölüm, birinci dolabın dört kez tekrar edilmesinin ardından, üçlü ana motifin iki kez duyurulduğu ikinci dolapla sona erer (Bkz. Şekil 3.24).



Şekil 3.24. “Basık Tung”, 2. Bölüm, son ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.3. Üçüncü bölüm

Bu bölümde de yapı, yine dağınık motif anlayışı ve tutulan sesler üzerinden oluşturulmuştur. Birinci bölümdeki gibi dağınık motifle başlayan bölümde bu kez farklı olarak aşağı ve yukarı partilerde birbirinin karşıtı olan notasyonun iki ele paylaştırılmış bir şekilde ve üç katmanlı olarak geldiği görülür. Notalar, eller arasında karşılıklı bir şekilde zamansal olarak birbirlerinin boşluklarına denk gelerek çalınır ve bu iki parti arasında sostenuto pedalla tutulan bir pedal hattı üçüncü katman olarak ortaya çıkar. İkinci ölçünün hemen başında sostenuto pedalla çalınması istenen re notası, bu üçüncü katmanın ve eser boyunca devam edecek olan melodik çizginin başlangıç notasıdır. Staccato sesler içerisinde başlayan bölüm, beşinci ölçünün sonuna kadar soluksuz bir şekilde gelişimini sürdürür. Bu esnada melodik çizgi, üçüncü ölçüde tutulduktan sonra dördüncü ölçünün başında mi notasıyla devam eder, beşinci ölçüde re diyez ve fa notalarıyla değişikliğe uğramasının ardından, eserin sonunda uzatılan fa diyez notalarıyla sona erer. Aslında bu hat, her bölümde çeşitli rollerde ortaya çıkan çekirdek figürün bir augmentasyonudur. Genel hatlarıyla bakıldığında, bölüm başındaki yoğunluğun ve noktasal grafiğin sondaki kadansa doğru “kademeli eksiltme: tersten puzzle” yöntemiyle azaltıldığı ve yoğunluk azalırken boşlukların artırıldığı net bir şekilde görülür (tüm paragraf için Bkz. Şekil 3.25). Bu durum, başlangıçtaki kalabalığın arasına gizlenmiş olan melodik hattın giderek yüzeye çıkmasını da sağlar.

♩ = 88

MIDI Ch. 3

Şekil 3.25 “Basık Tung”, 3. Bölüm (Uzunselvi, 2017)

3.8.4. Dördüncü bölüm

Bölüm en alt registerda sostenuto pedal ile tutulan bir oktavlık *cluster* seslerle başlar (Bkz. Şekil 3.26). Bestecinin bunu yapmasının sebebi, çalınan notaların tutulan seslerin oluşturduğu yoğun atmosfere karışmasını sağlamaktır.

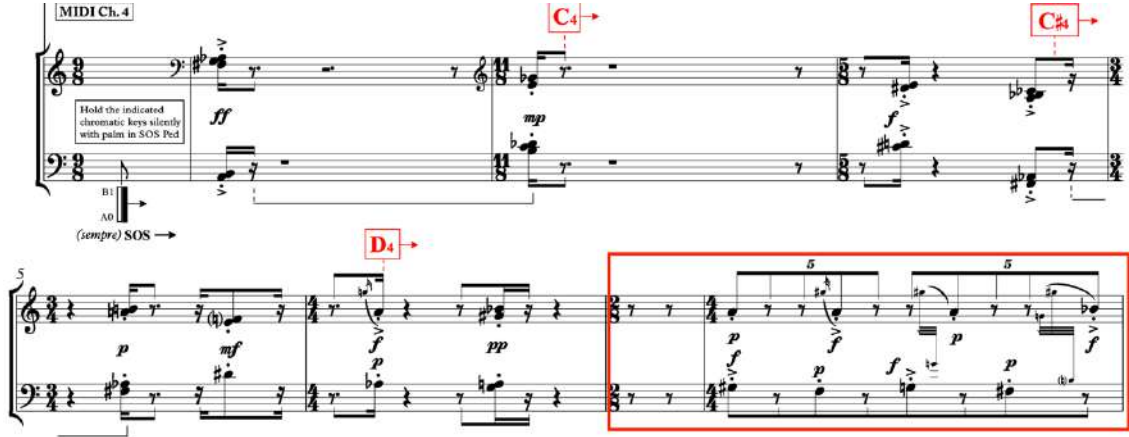
MIDI Ch. 4

Hold the indicated chromatic keys silently with palm in SOS Ped

B1
A0
(sempre) SOS →

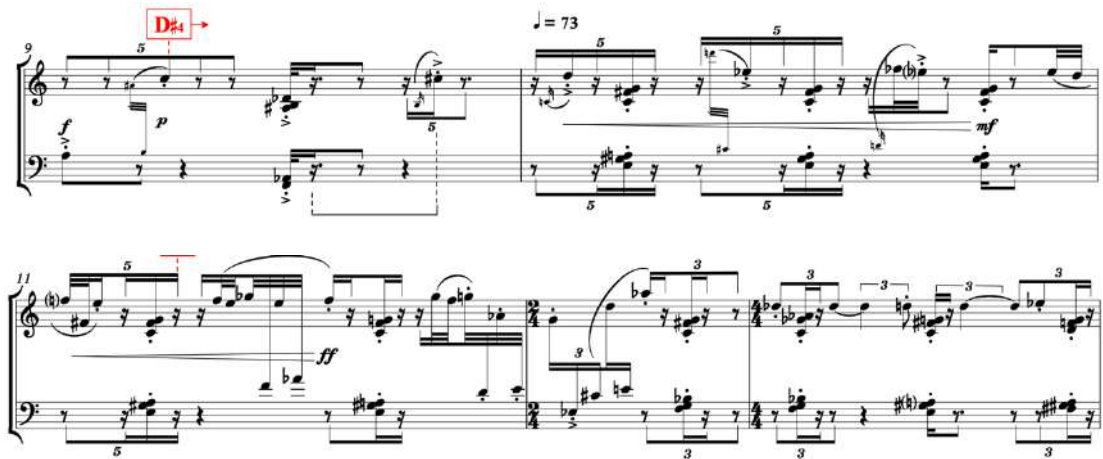
Şekil 3.26. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 1. ölçü (Uzunselvi, 2017)

İlk altı ölçü boyunca birbirine oldukça yakın kromatik seslerden oluşan akor kümeleri görülür. Bir giriş olarak adlandırılabilir bu kesitin ardından sekizinci ölçüde üst partide yeni bir yapılanma belirir (tüm paragraf için Bkz. Şekil 3.27).



Şekil 3.27. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 1.-8. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

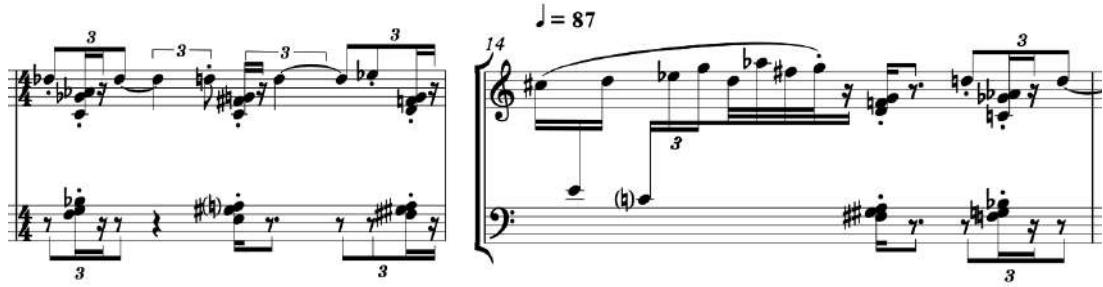
Daha önceki bölümlerde melodik çizgi tutulan seslerle ortaya konmuş, ancak bu bölümde bilinçli bir şekilde staccato seslerle ifade edilmiştir. İlk notası dokuzuncu ölçüdeki la olan bu çizgi, kromatik bir şekilde tiz seslere doğru ilerler ve on ikinci ölçüde la bemol notasıyla zirveye ulaşır (Bkz. Şekil 3.28). Ayrıca dokuzuncu ölçüde besteci başta kullanmış olduğu akor kümelerini bu çizgiye paralel olarak müziğin içine dahil eder ve çok katmanlı bir etki yaratır (Bkz. Şekil 3.28). Bu aynı registre toplanmış akor kümeleri, bestecinin tabiri ile “puantistik ses çamurları”dır (Uzunselvi, 2023).



Şekil 3.28. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 9.-12. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

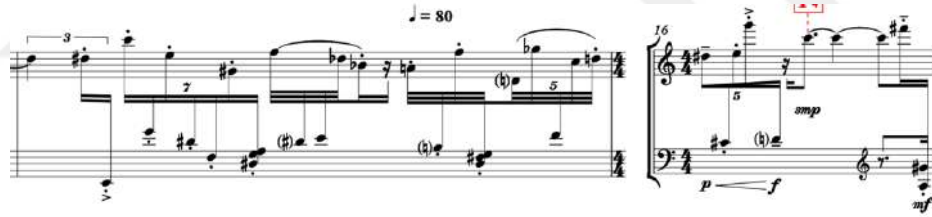
On ve on birinci ölçülerde melodik çizginin altındaki akorların ısrarlı bir şekilde tekrarlandığı görülür (Bkz. Şekil 3.28). On birinci ölçünün sonlarından itibaren

tekrarlanan bu yapının dönüştüğü dağınık motif, birinci bölümdeki dağınık motif anlayışı ile aynıdır ve döngüsel form bu şekilde kendini yeniden hissettirir (Uzunselvi, 2023). On üçüncü ölçüde bu akorlar farklı ses kümeleriyle devam ederken, üst partide yeni bir hat ortaya çıkar. Re bemol sesiyle başlayan bu hat, on beşinci ölçünün başına kadar ısrarlı bir karakterde devam eder (Bkz. Şekil 3.29).



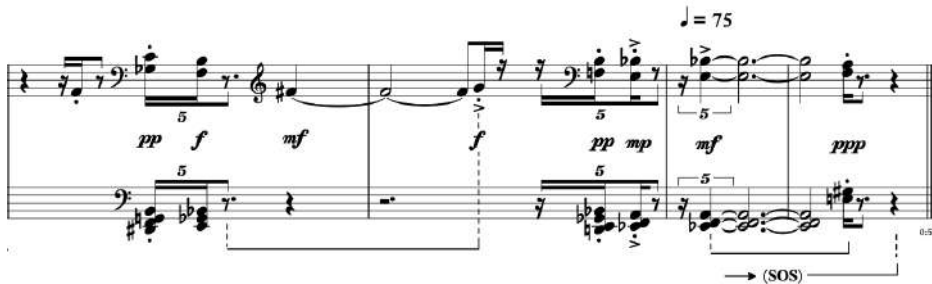
Şekil 3.29. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 13. ve 14. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On beşinci ölçünün ikinci yarısından itibaren melodik çizgi bu kez onaltılık ve otuzikilik notalardan oluşan gruplamaların üst seslerinde kendini gösterir ve on altıncı ölçüdeki tiz sol notasıyla sonlanır (Bkz. Şekil 3.30). Ayrıca bu ölçülerde, yine birinci bölümdekine benzer bir genişleme yapısı görülebilir.



Şekil 3.30. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 15. ve 16. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On yedinci ölçüde kısa bir soluklanmanın ardından melodik çizgi staccato ile çalınan fa notasıyla tekrar ortaya çıkar ve tutulan fa diyez notasıyla devam ederek hemen ardından gelen sol notasıyla biter. Bölüm, eser boyunca sıkça kullanılmış olan benzer disonans akorlar ve bu akorların üstünde yer alan si-si bemol-la sesleriyle sonlanır (Bkz. Şekil 3.31).



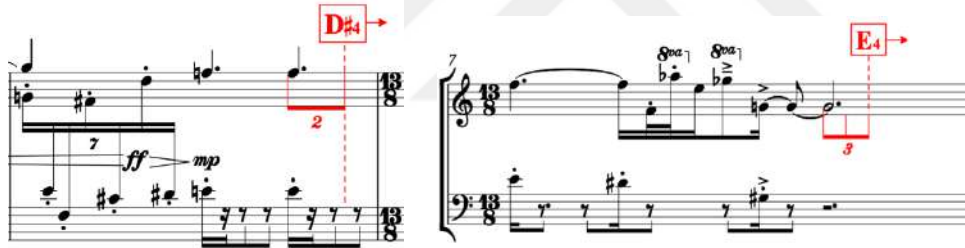
Şekil 3.31. “Basık Tung”, 4. Bölüm, 17.-19. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Beşinci ölçüde melodik çizgi sol diyezle devam ederken alt partilerde dağınık motifin yine staccatolarla devindiği görülür (Bkz. Şekil 3.35).



Şekil 3.35. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 5. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Altıncı ölçüden itibaren dağınık motifte yer alan notalar parçanın sonuna kadar kademeli bir şekilde azaltılmış ve en son bas sesinde gelen la notasıyla sonlandırılmıştır. Melodik çizgi ise aynı ölçünün ikinci yarısından itibaren fa bekar, yedinci ölçüde orta partide sol notasıyla devam ettirilir. Bunun yanı sıra, besteci bir ve ikinci ölçülerde gelen cümle yapısını, yedinci ölçüde, başka bir eksenden getirerek bir hatırlatmada bulunur (Bkz. Şekil 3.36).



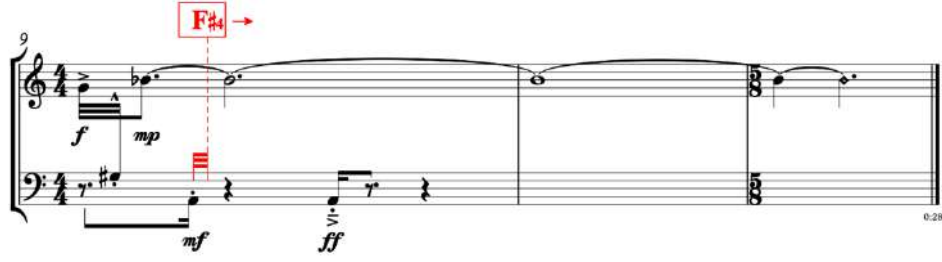
Şekil 3.36. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 6. ve 7. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Sekizinci ölçüde ilk defa melodik çizgi re ve bir üst oktavdan mi bemol notalarıyla katlanmış bir şekilde çift sesli olarak gelir (Bkz. Şekil 3.37). Bu, sol eldeki mi ve fa notalarının oluşturduğu anlık olarak gelen saplantılı motif bir tür pedal etkisi yaratır.



Şekil 3.37. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 8. ölçü (Uzunselvi, 2017)

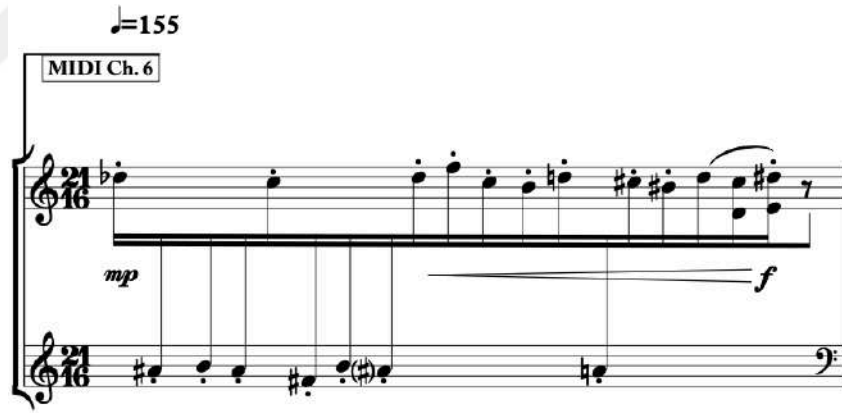
Bölüm, puantilistik dokunuşlar arasından çıkarak tek başına kalan si bemol sesinin uzamasıyla sonlanır (Bkz. Şekil 3.38).



Şekil 3.38. “Basık Tung”, 5. Bölüm, 9. ve 10. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

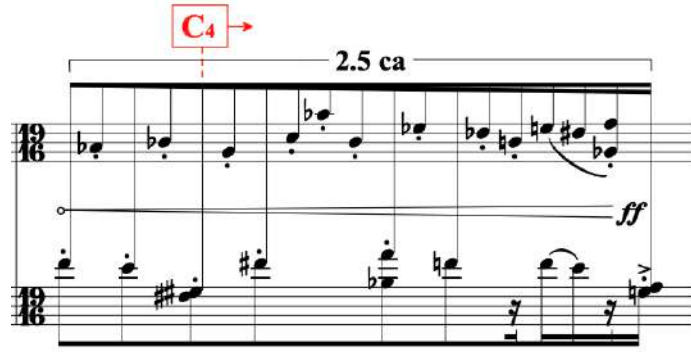
3.8.6. Altıncı bölüm

Bu bölümde ritmik yapı, birinci bölümdeki dağınık motifin daraltılmış şekli gibidir. Birinci bölümde dağınık motif daha açık görünürken, bu bölümde daha dar bir alana sıkışır. Bu nedenle motif, sadece dokunuşlardan meydana gelmesine rağmen ezgisel bir nitelik taşır ve bölümdeki ezgisel çizgi ilk defa, önceki bölümlerden farklı olarak, tutulan seslerle değil, üç notalık bir motifsel örgütlenme üzerinden gerçekleşmiştir. İlk ölçüde, dağınık motifin son kısmında görülen ve özellikle bağ işaretiyle belirtilmiş olan bu iki sesli figür, eserin çekirdek figürü olarak bu motifi sonlandırır ve eserin sonuna kadar kendisini belirli aralıklarla gösterecektir (Bkz. Şekil 3.39).



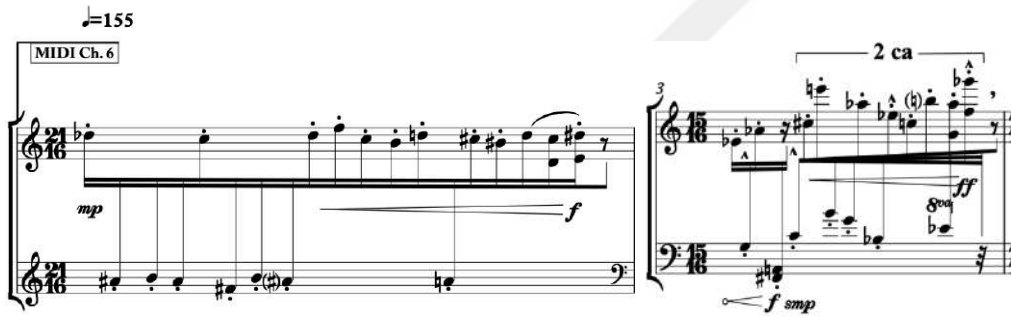
Şekil 3.39. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 1. ölçü (Uzunselvi, 2017)

İkinci ölçüde ise yeniden üçüncü bölümdeki üç katmanlı yapının benzeri bu kez ortada bir hat olmadan, iki katmanlı olarak ortaya çıkar ve bu ölçünün sonundaki figür, bas partisinde bağ işaretiyle belirtilmiş olan fa ve mi notasıyla desteklenir (Bkz. Şekil 3.40).



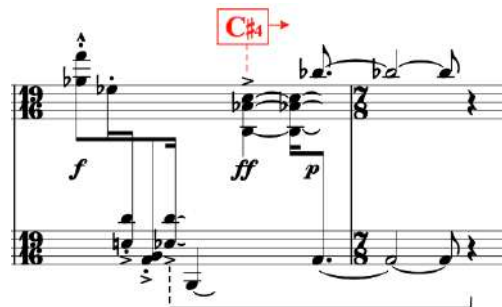
Şekil 3.40. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 2. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Üçüncü ölçüde ise motif, bestecinin gliding complexity kuramındaki genişleyen kayma seçeneğini andıran bir açılma ile dar alandan geniş serime doğru giden bir hareketle genişler. Bu bağlamda ilk ölçünün açılmış versiyonudur denilebilir (Bkz. Şekil 3.41).



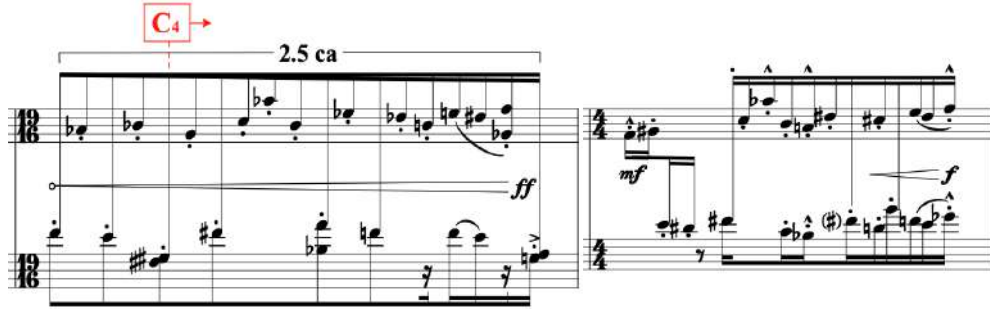
Şekil 3.41. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 1. ve 3. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Üçüncü ölçünün sonuna kadar sıkışarak gelmiş olan dağınık motif yapısının ardından dördüncü ölçüde farklı bir cümle yapısı kendini gösterir (Bkz. Şekil 3.42). Bir kadans hareketi olan bu ölçüde cümle yapısının en temel özelliği, seslerin armonik bir yapılanma içerisinde, tıpkı önceki bölümlerde olduğu üzere, tutularak uzatılmasıdır. Arda kalan la ve si bemol sesleri ise bir önceki bölümün sonundaki kadansa bir gönderme gibidir.



Şekil 3.42. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 4. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Tıpkı birinci ve üçüncü ölçü gibi, ikinci ve beşinci ölçü de yapısal olarak benzerlik göstererek kendini tekrar etmiştir (Bkz. Şekil 3.43).



Şekil 3.43. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 2. ve 5. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Altıncı ve yedinci ölçülerde yine bağ işaretiyle gösterilen motifin ardından dokuzuncu ölçüden itibaren, daha önce dördüncü ölçüde kullanılmış olan cümle yapısı ve kadans fikri tek başına kalarak yüzeye çıkar ve kendisini iki defa tekrarlar (Bkz. Şekil 3.44). Yine bu ölçülerde kromatik seslerin, on altılık ve ardından gelen sekizlik notada oluşturduğu üçlü motif, ikinci bölümde ortaya çıkan üçlü ana motifin bir tekrarı niteliğindedir.



Şekil 3.44. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 7.-10. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On birinci ölçüde partiyon ilk defa üç partili gelerek eserde yeniden üç katmanlı bir yapı oluşturur. Üçlemeler, beşlemeler ve yedilemelerin birbiriyle tutmayan hizalarda asenkronizasyon yaratması oldukça kompleks bir ritmik yapılanma meydana getirir ve bir çeşit polimetrik yapı ortaya koyar. (Bkz. Şekil 3.45). Bu ritmik yapılanma içerisinde, ikinci bölümde görülen çekirdek figür yeniden ortaya çıkarken (Bkz. Şekil 3.45), melodik motif yine bağ işareti ile belirtilmiş seslerle kendini gösterir.



Şekil 3.45. “Basık Tung”, 6. Bölüm, 11. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Bölüm, başlangıç motifinde görülen yakın hareketlerin bir yansıması niteliğindeki agresif karakterle sonlanır (Bkz. Şekil 3.46).



Şekil 3.46. “Basık Tung”, 6. Bölüm, ilk ve son ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.7. Yedinci bölüm

Bölümün daha en başında, bir önceki bölümün polimetrik yapısına olan benzerlik göze çarpar. Bölüm, büyük oranda polisenkronize bir yapıdadır. Besteci bu bölümde, önceki bölümlerde görülmeyen farklı bir ses örgütlenmesi de gerçekleştirmiştir. Üst partide la bemol ve alt partide sol sesiyle başlayan bu yapılanma, sonraki ölçülerde alt ve üst registire doğru kademeli olarak genişler. Bu açılma, yine önceki bölümlerde olduğu

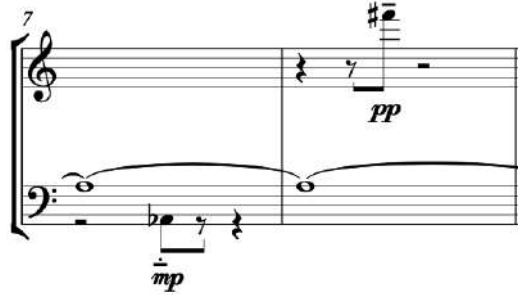
üzere, çok katmanlı bir gelişim sergiler. İlk ölçüye bakıldığında, önce tek parti, sonra iki, üç ve ölçünün sonunda farklı ses bölgelerine genişleyen dört partili bir yazı kendini açık bir şekilde gösterir. Yine bu ölçüden itibaren seslerin açılımı, soprano partisinde üst registre doğru, bas partisinde ise alt registre doğru ilerler. La bemol ile başlayan üst parti sırasıyla do, sol, la, re, fa, fa diyez, la, si notalarına kadar çıkarken; sol ile başlayan bas partisine ise sırasıyla mi, do, sol diyez, fa diyez, mi bemol, la, fa, do diyez, sol notalarına kadar iner. Bu esnada ara partiler ise diğerlerini bir alt registerden takip ederek gelişimini sürdürür (Bkz. Şekil 3.47).

Şekil 3.47. “Basık Tung”, 7. Bölüm, 1.-5. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

İlk defa beşinci ölçünün sonunda, tenor partisinden denilebilecek bir katmanda la sesinin tutulduğu görülür. Bu sesin hemen üzerinde, altıncı ölçüde, bağ işaretiyle belirtilmiş ve geleneksel cümle yapılarında sıkça görülen bir apojatür çözümü dikkat çeker (Bkz. Şekil 3.48).

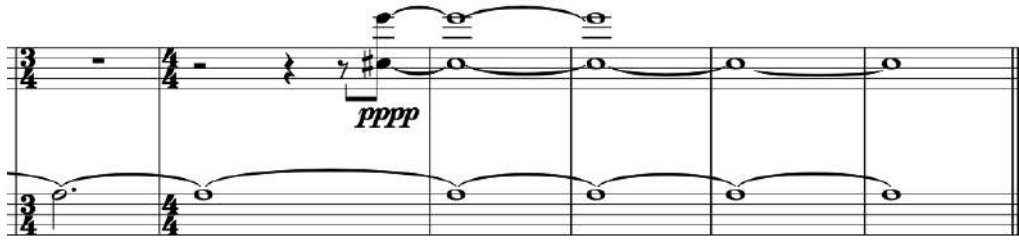
Şekil 3.48. “Basık Tung”, 7. Bölüm, 5. ölçünün son vuruşu ve 6. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Yedi ve sekizinci ölçülerde bas partisinde la bemol, soprano partisinde ise fa diyez sesi, tutulan la sesiyle beraber çalınır (Bkz. Şekil 3.49).



Şekil 3.49. “Basık Tung”, 7. Bölüm, 7. ve 8. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Bölüm, bu eserde belki de ilk defa, minör tondaki barok dönem org müziklerinin finalinde sıkça tercih edilen, tarihsel bir gönderme niteliğindeki majör tonda bitirme geleneğinde olduğu gibi majör bir tonda, la majör akoru ile sona erer (Bkz. Şekil 3.50).



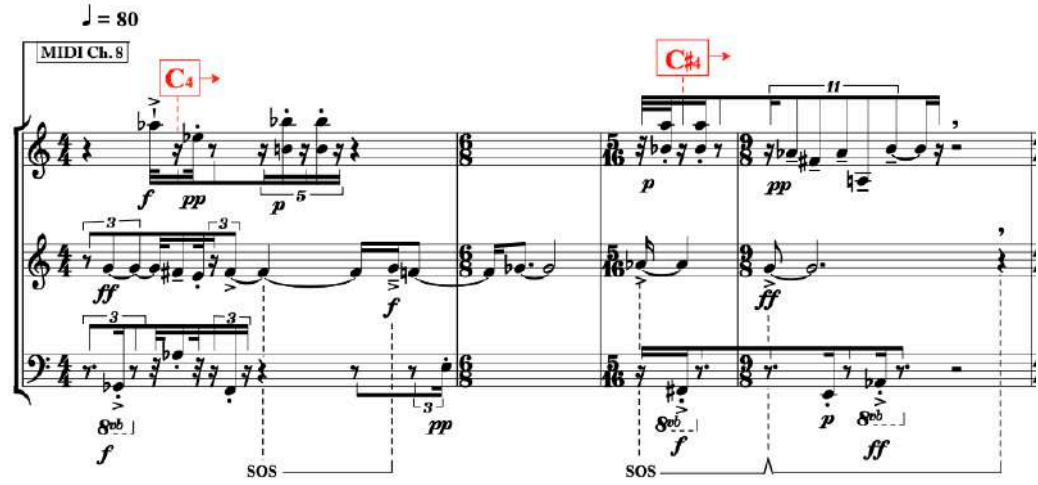
Şekil 3.50. “Basık Tung”, 7. Bölüm, son altı ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.8. Sekizinci bölüm

Bu bölümde yine poliritmik ve üç partiden oluşan katmanlı bir yazı ve kontrpuantal bir dil hakimdir; hatta bu katmanlı yapının en doruğa çıktığı bölüm olduğu söylenebilir. Bölüm, orta partide yer alan bir arya ezgisi ve onun etrafında yine iki ele paylaştırılmış, örgütlenen puantistik dokunuşları ve polisenkronal kirlitmeleri barındırır. Eserin gelişimi ve kurgusu tamamen bu yapı üzerinden oluşturulmuştur. Ara partideki ezgi, bestecinin deyişiyle, Orlando di Lassus’un “Stabat Mater” başlıklı eserinde geçen, apojatürlü sus 4 akorunun çözülmesiyle belirginleşen bir ara partidir. Besteci bu partiyi, poliritmik öğeler ile kirleten bazı disonans seslerle destekleyerek kendine özgü bir Barok stil göndermesinde bulunmuştur.

Birinci ölçüde sol ile başlayan ezgisel karakter, sırasıyla fa diyez, fa bekar, sol bemol, la bemol ve tekrar sol notalarıyla uzatılarak dördüncü ölçünün sonuna kadar devam eder (Bkz. Şekil 51). Gerek üst gerekse alt partide, ezgiye karşıt disonans sesler kullanılarak konsonans bir duyumdan kaçınılmıştır. Bunun yanı sıra besteci, nabız hissini

her partide birbirinden farklı ritmik yapılanmalar kullanarak bilinçli bir şekilde ortadan kaldırmıştır.



Şekil 3.51. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 1.-4. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Beşinci ölçüde çarpmalarla yoluna devam eden ezgi, bir ölçü önceki gibi, yine tutulan sol notasıyla kendini sonlandırır. Burada farklı ritmik bölünmelerle elde edilen ritmik karmaşıklık çarpma notalarıyla sağlanmıştır. Bu, sabit poliritmik dokunuşların statik hareketlerine karşı, icracı için görece okuma kolaylığı yaratan pratik bir tercihtir (Bkz. Şekil 3.52).



Şekil 3.52. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 5. ve 6. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Yedinci ve sekizinci ölçülerde ilk göze çarpan unsur, üst partide onlama, orta partide dokuzlama, alt partide ise onaltılıkların yer aldığı kompleks bir polimetrik yapılanmanın birlikte yer almasıdır. Bu kısım, altıncı bölümün on birinci ölçüsündeki polimetrik yapının biraz daha kompleks bir izdüşümü niteliğindedir. Ezgi, yedinci ölçüde bu kez tutulan değil, staccatolu si sesleriyle kendini gösterir, ardından tutulan mi notasıyla devam eder. Sekizinci ölçüde ezgi ilk defa iki sesli bir yapıya bürünür ve yine ilk defa

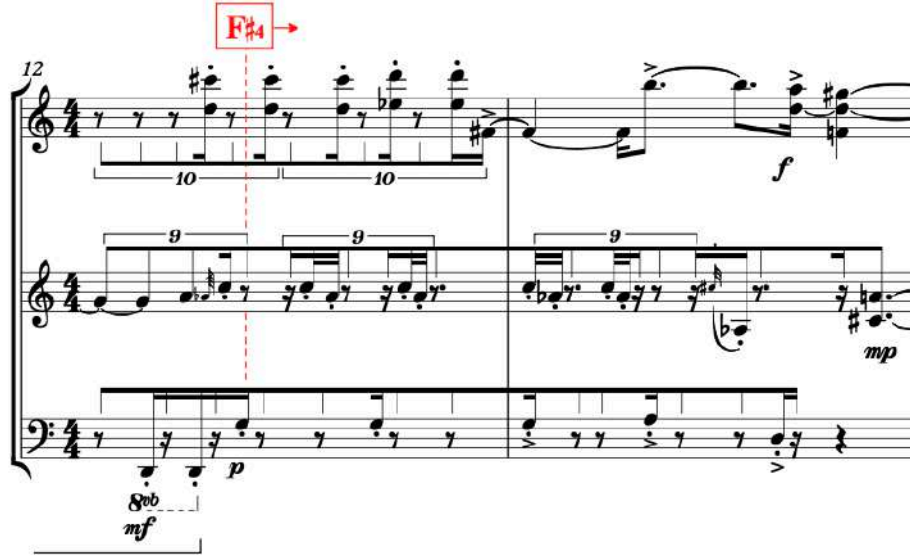
olmak üzere mi ve fa notalarından oluşan küçük ikili bir aralıkta karar kılar. Bu, çarpma notalarının iyice sıkışarak aynı anda basılan bir disonansa evrilmesini ifade eden bir sıkışmadır (Bkz. Şekil 3.53).

Şekil 3.53. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 7. ve 8. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Dokuzuncu ölçüde dissonans bir dört sesli akorun tınlatılmasının ardından, ezgi baştaki gibi sol eksenli ses kümesinin etrafında gezen bir seyre geri döner (Bkz. Şekil 3.54).

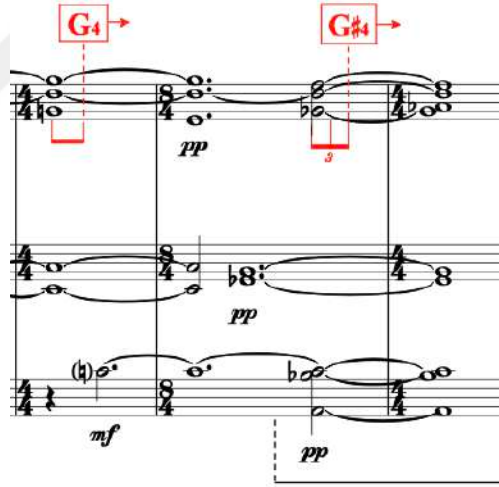
Şekil 3.54. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 9.-11. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On ikinci ölçüde ezgi, saplantılı figür yapısına dönüşerek ve üst partiye destek vererek, yine iki sesli bir yapılanma içerisinde, fakat bu kez çarpma etkisi yaratan otuzikilik notalarla gelişimini sürdürür (Bkz. Şekil 3.55).



Şekil 3.55. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 12. ve 13. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Bu çarpmaların ardından, on altıncı ölçünün sonuna kadar, bir koralı andıran ve belki de ilk defa tonal çağrışımların bu kadar güçlü duyulduğu bir kesit ortaya çıkar (Bkz. Şekil 3.56). Bu, Rönesans ve Barok stil koral müziğine bir çeşit göndermedir.



Şekil 3.56. “Basık Tung”, 8. Bölüm, 14.-16. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Besteci, on yedinci ölçüde bu çok sesliliği yine sol sesinde karar kılarak sonlandırmıştır. Bölüm, re-re diyez-mi-fa kromatik disonanslarının dağıtılmış poliritmik dokunuşlarıyla sona erer (Bkz. Şekil 3.57).

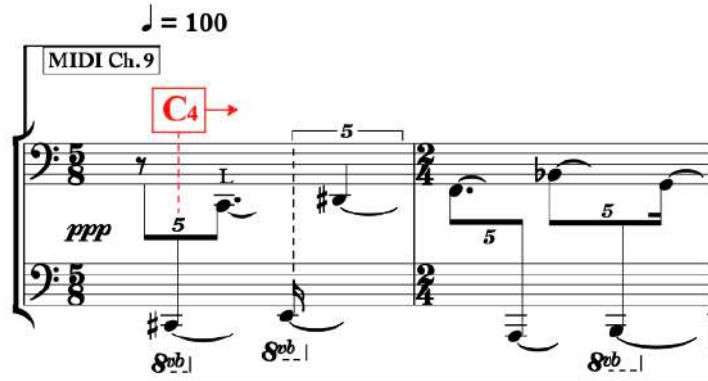


Şekil 3.57. “Basık Tung”, 8. Bölüm, son iki ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.9. Dokuzuncu bölüm

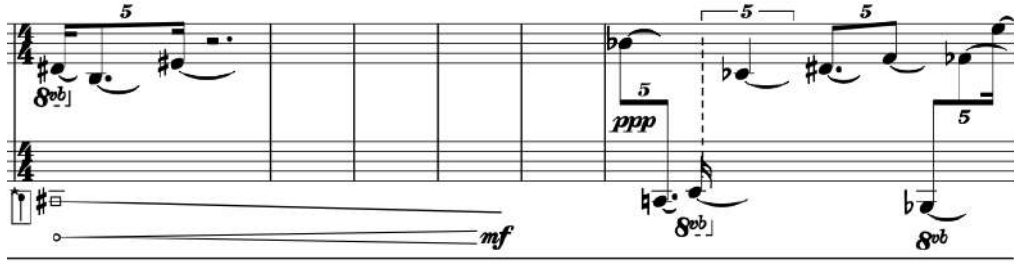
Besteci bu bölümde, önceki bölümlerde görülmemiş bir şekilde tınısallık ve atmosfer fikrini ön plana çıkaran bir yazıya başvurmuş, piyanonun iç mekanizmasıyla elektronik ortam seslerini tamamen homojen bir şekilde iç içe geçirmiştir. Bas registerde yer alan ve baştan sona tek pedal ile çalınan eser, seslerin birbiri içine girdiği yoğun atmosferler oluşturarak puantilizm karşıtı -belki de pedallı puantilizm denilebilecek- bir anlayış sergilemiştir. Notasyona bakıldığında diğer bölümlerdeki gibi görünen puantilistik yapı, pedalın devreye girmesiyle asılı kalan bir karakterde ortaya çıkmaktadır. Bu etki, uzayda ya da yer çekimi olmayan bir ortamda yürümek gibidir denilebilir. Bunun yanı sıra, besteci ilk defa “superball mallet” adı verilen bir baget kullanmak aracılığıyla piyanonun iç mekanizmasına girmiş ve piyanonun tellerini bu bagetle dikey şekilde boydan boya gezerek bir tür glissando etkisi yaratmıştır. Neredeyse eserin tam ortasına denk gelen bu bölüm, bestecinin de değişimiyle bir kontrast fikri yaratarak, bir alemde başka bir aleme, başka bir sete, bir platforma geçişi temsil ediyor gibidir adeta. Bu, rem uykusuna geçişi simgeleyen ve sembol dille konuşan alt bilinç rüyalarına açılan bir kapı gibi de düşünülebilir (Uzunselvi, 2024).

Bölüm beşlemelerden oluşan bir cümle yapısıyla başlar (Bkz. Şekil 3.58). Bu cümle yapısı tüm eser boyunca belirli aralıklarla kendini tekrar eder. Tekrarlar birebir aynı değil, her defasında belirli değişimlere uğratarak kullanılmıştır. Cümle yapısı ritmik olarak ele alındığında, nabız duygusunun kullanılan nota değerleriyle bilinçli olarak kırıldığı görülür çünkü beşlemedeki asal sayı karakteri bu kırmanın rahatlıkla yapabileceği pratik bir tercihtir.



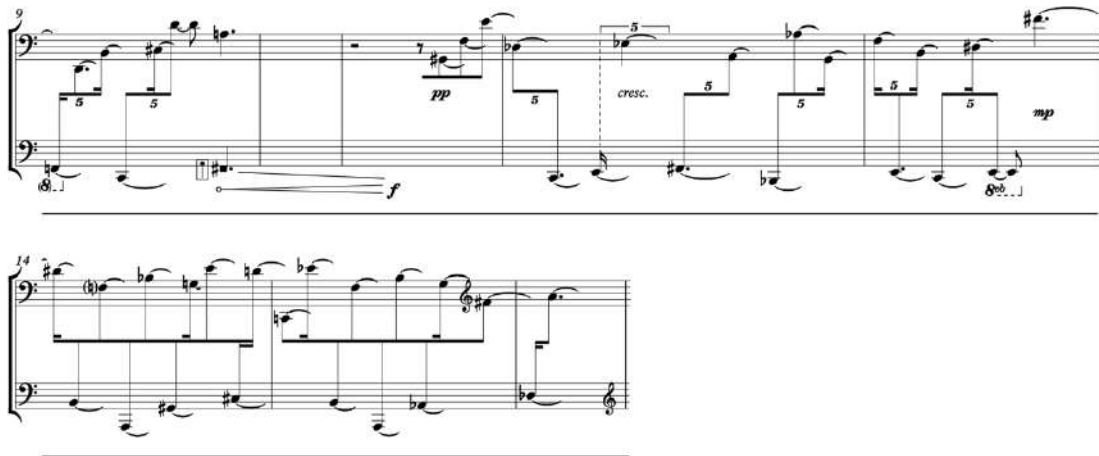
Şekil 3.58. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 1. ve 2. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Üçüncü ölçüde ilk defa “superball mallet” kullanılır ve piyanonun içinde bir glissando yapılır (Bkz. Şekil 3.59). Bunun yarattığı yoğun atmosferin ardından bölümün başındaki cümle yapısının uzatılmış bir versiyonu ortaya çıkar.



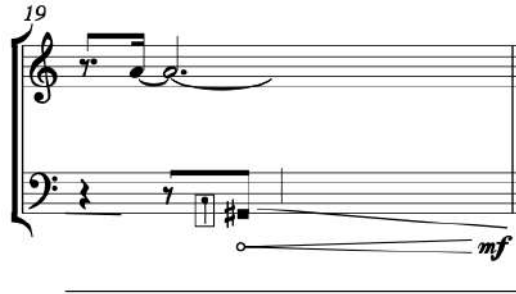
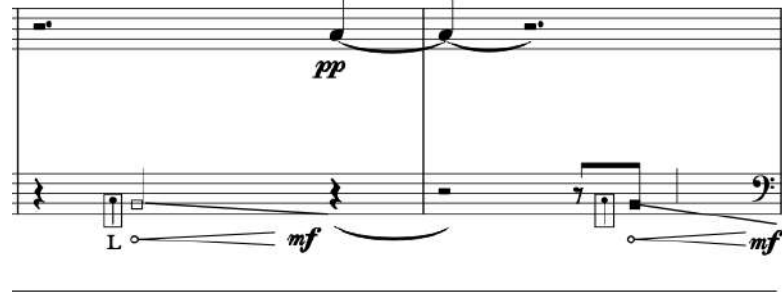
Şekil 3.59. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 3.-8. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Dokuzuncu ölçünün sonunda “superball mallet” tekrar kullanılır ve yaratmış olduğu aynı etkinin ardından bölümün ana cümlesi bu kez çok daha uzatılmış bir şekilde kendini gösterir. Bu, çarpma anından hemen sonraki kırılan parçaların etrafa saçılmasına benzeyen bir karakter meydana getirir (Bkz. Şekil 3.60).



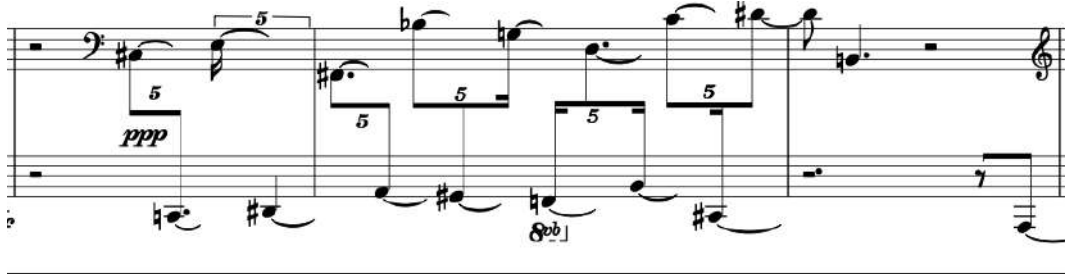
Şekil 3.60. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 9.-16. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On yedinci ölçüde değişik bir yapılanma görülür. Sağ elde la notası tekrarlanırken, sol elde “superball mallet” üç defa olmak üzere inici glissandolar sergiler. Bu bir tür kadans gibidir (Bkz. Şekil 3.61).



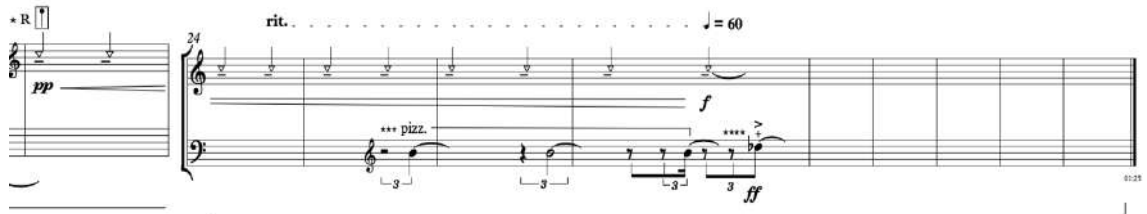
Şekil 3.61. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 17.-19. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Ardından yirminci ölçüde bölümün ana cümlesi tekrar belirir (Bkz. Şekil 3.62).



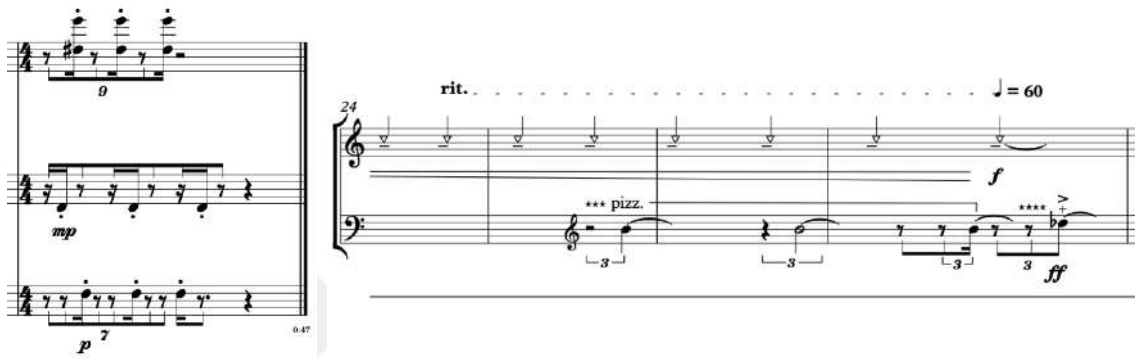
Şekil 3.62. “Basık Tung”, 9. Bölüm, 20.-23. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Yirmi üçüncü ölçüden itibaren tuşlar tamamen terkedilerek piyanonun iç mekanizmasındaki teller kullanılır (Bkz. Şekil 3.63).



Şekil 3.63. “Basık Tung”, 9. Bölüm, son on ölçü (Uzunselvi, 2017)

Sağ el mallet ile on kez do notasına çarparken, sol elde tırnakla çekerek pizzicato gibi bestecinin belirtmiş olduğu farklı teknikler kullanılır. Bu, piyanonun geleneksel sesinin yanında, iç mekanizma seslerini de kullanarak yapılan tınısal açıdan çok katmanlılığı ifade eder. Malletin aynı tel üzerinde kalması ve sabit bir yapıda olması, yani bu efektin saplantılı bir şekilde hareket etmesi, bölümü diğer bölümlerdeki sabit seslerle ve yapılarla ilişkilendirir. Bu durum, önceki bölümlerdeki sabit dokunuşların bir tür yansıması ve onların genişlemiş hali (augmentasyonları) niteliğindedir (Bkz. Şekil 3.64).



Şekil 3.64. Solda “Basık Tung”, 8. Bölüm, son ölçü ve sağda “Basık Tung”, 9. Bölüm, 24.-27. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Bölüm, bu atmosferin pedal ile beş ölçü boyunca uzayarak kaybolmasıyla sonlanır. Bölümde baştan sona kadar tersten puzzle yöntemiyle gerçekleşmiş bir indirgeme hissedilir, bölüm sonunda ise yine kadans fikri göze çarpar.

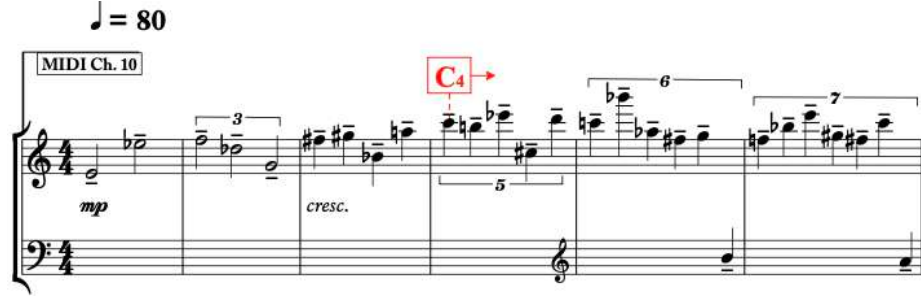
3.8.10. Onuncu bölüm

Besteci, dokuzuncu bölüm hariç önceki tüm bölümlerde tutulan sesler ve bu seslerin etrafında yer alan serpiştirilmiş notalarla katmanlar oluşturuyor ve puantistik anlayışını bu yapı üzerinden gerçekleştiriyordu. Bu bölümde ise yine katmanlılık olmasına rağmen puantizm, farklı bir teknik uygulanarak ortaya konmuştur. Uzun ve tenuto notalarla dar serim başlayan bölüm, aşamalı bir şekilde staccato notalara evrilir ve ilk ölçüden itibaren, matematiksel bir kurgu ile her ölçüye fazladan bir nota eklenerek, yorumcunun iç dinamiğine yönelik olmayan farklı bir hızlandırma etkisi, bestecinin değişimiyle “köşeleri belirlenmiş accelerando etkisi” yaratır.

Bölümün yapılandırılmasına bakıldığında, sınırlı değil, sürekli dönüşen ve gittikçe yoğunlaşan bütüncül bir dokusal anlayış görülür. Bir füğ teması gibi dar serim bir temayla başlayan yapı, sol elin yavaş yavaş temayı ayırarak bu temaya cevap

niteliğinde ortaya çıkardığı ikinci bir hatla devam eder. Bölümün genel karakterini, dar bir serimden (yani dar bir registerden) başlayan ve açılarak geniş serimli kütleli bir yapıya evrilmesi belirler.

Bölüm, ikilik notalarla başlar, dörtlüklerle devam eder ve altıncı ölçünün sonuna kadar tenuto notalarla yedilemeli gruplara ulaşır (Bkz. Şekil 3.65).



Şekil 3.65. “Basık Tung”, 10. Bölüm, 1.-7. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Yedinci ölçüden itibaren tenuto-staccato notalara dönüşen artikülasyon, on beşinci ölçüye kadar hem tenuto-staccato, hem staccato notalarla devam eder. Buraya kadar nota değerleri sekizlik iken, on beşinci ölçüden itibaren müzik onaltılık notalarla ilerlemeye başlar (Bkz. Şekil 3.66).



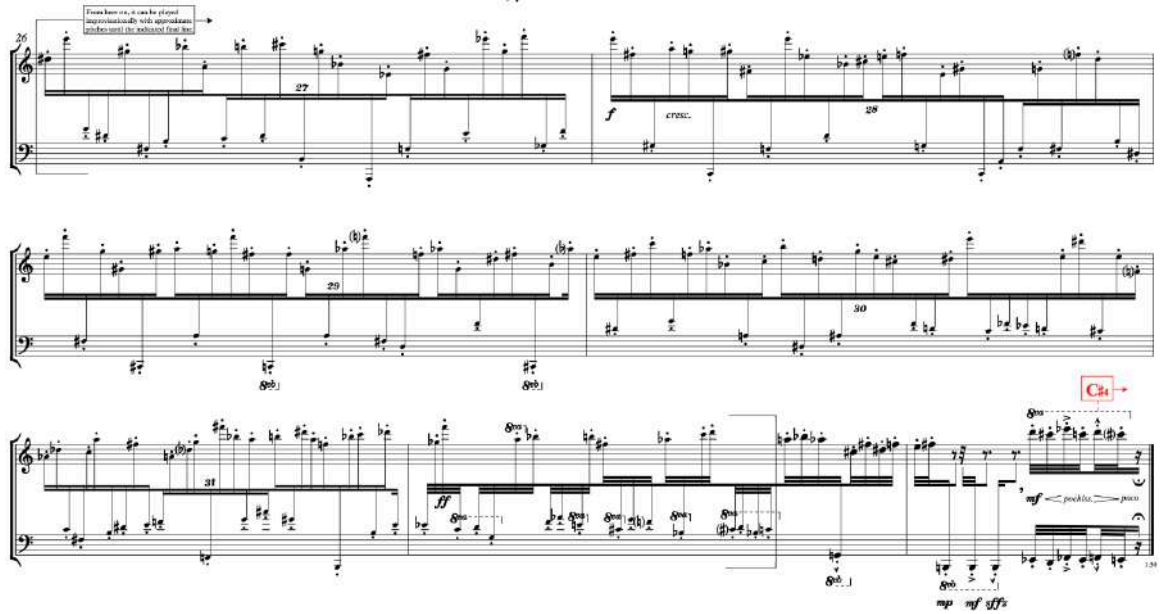
Şekil 3.66. “Basık Tung”, 10. Bölüm, 1.-16. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Bu ölçüden itibaren, parçanın sonuna kadar staccato tuşenin hâkim olduğu yazı, eklemlmeli biçimde gelişerek yirmi altıncı ölçüye kadar dönüşümünü sürdürür (Bkz. Şekil 3.67). Burada dikkat çeken nokta, bestecinin birbirinden kopuk ve uzak registerlara başvurmasına rağmen, yine de doğal bir şekilde çok katmanlılık karakteri yaratabilmesidir. Yani bölüm her ne kadar tutulan seslerin kullanılmadığı bir puantilist anlayışta yazılmış olsa da besteci, takip edilebilen çizgilerin hâkim olduğu kontrpuantil bir yapı kurmayı başarmıştır.



Şekil 3.67. “Basık Tung”, 10. Bölüm, 16.-26. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

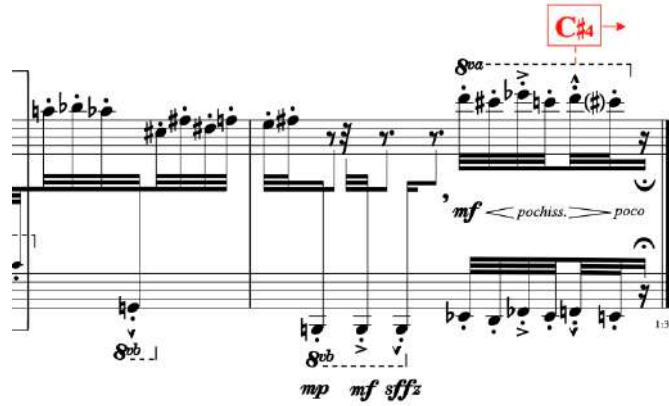
Notaların ve temponun giderek artmasıyla sol ve sağ eldeki dokunuşlar bir avuç içine indirgenmeye başlar. Yirmiyedili gruplamaya ulaşan yirmi altıncı ölçüden itibaren besteci, müziğin partisyondaki notalar haricinde bu notaların yazıldığı oktavlarda ve ritimlerde kalmak üzere doğaçlanarak ilerleyebileceğini belirten bir not bırakmıştır (Bkz. Şekil 3.68).



Şekil 3.68. “Basık Tung”, 26. ölçüden itibaren sona kadar (Uzunselvi, 2017)

Belirtilen parantez işaretine dek süren doğaçlamanın ardından müzik, son iki ölçüde otuzikilik notaların yer aldığı ve bölümün zirvesi denilebilecek otuzbirli gruplamaya ulaşır. Bölüm, kadans niteliğinde olan bu son iki ölçüde, bölümün bu ölçüye

kadar olan dağınık hareketine bir kontrast niteliğinde, iki elin ilk kez aynı anda, oktav karakterli ve hizalı olarak hareket etmesiyle sona erer (Bkz. Şekil 3.69).



Şekil 3.69. “Basık Tung”, 10. Bölüm, parantezin ardından, son iki ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.11. On birinci bölüm

Öncekilere kıyasla yine farklı bir yapılanma içeren bölüm, birinci ölçüde ostinato karakterini andıran ısralı bir yapı ile gelen ritmik motif (Bkz. Şekil 3.70) ve bunun çeşitlemelerinden oluşur. Bu bölüm, şimdiye kadar bütün bölümlerde sık sık görünen sabit dokunuşların, sabit pedalların ve sabit seslerin merkeze konduğu ilk bölümdür denilebilir. Bas ve üst partide gelen sabit sesler ise, ara partide gelen saplantılı dokunuşların düzensiz şekilde sergilenen augmentasyonu gibidir; hatta bunların, ısrarlı dokunuşlardan oluşan bir tür saplantılı/hareketli pedal olduğu da söylenebilir. İlk iki vuruşta kendini gösteren ana motifin en karakteristik özelliği, senkoplu bir yapılanma içinde yer almasıdır. Suslarla oluşturulan bu senkop hissi ana motifin genel ritmik yapısını oluşturur.



Şekil 3.70. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 1. ölçü (Uzunselvi, 2017)

Birinci ölçüde ana motifin iki kez duyurulmasının ardından, ikinci ölçüde tekrar edilen do sesleriyle motif uzatılır. Üçüncü ölçüde ana motif, bu kez ilk iki sesi farklı yön ve notalardan oluşan bir çeşitlemeye uğratılır. Ana motifin ilk iki sesi olan si ve do notaları yerine do ve do diyez notaları kullanılmış olup, yine ana motifin yukarıdan aşağıya doğru olan hareketine karşılık bu kez aşağıdan yukarıya doğru bir örgütlenme gerçekleştirilmiştir (Bkz. Şekil 3.71). Besteci diğer bölümlerde de yer yer kullandığı bu dağınık kromatik yapıyı eserin sonuna kadar ana motife alternatif bir yan unsur olarak devam ettirmiştir.



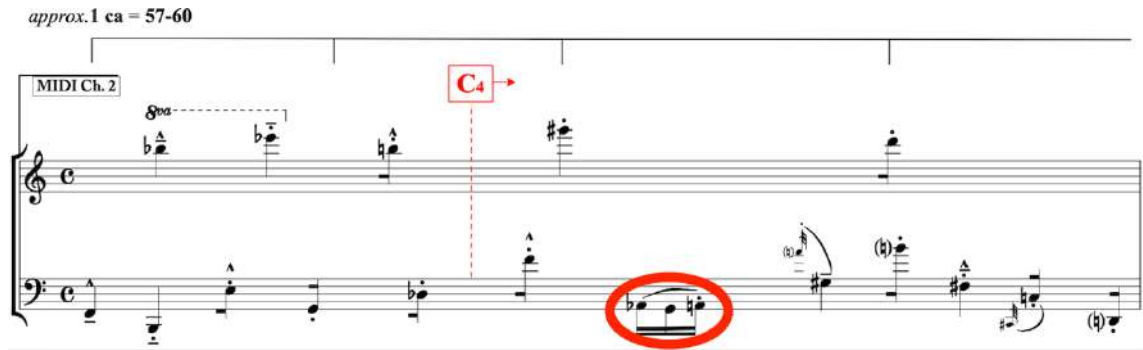
Şekil 3.71. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 2.-5. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Dört ve beşinci ölçülerde ana motifin tekrarlarının ardından altıncı ölçüde ilk defa üst partide tutulan bir fa notası görülür (Bkz. Şekil 3.72). Art arda gelen ana motif kümelerinin ardından dokuzuncu ölçüde tekrardan üst partide tutulan bir ses ortaya çıkar (Bkz. Şekil 3.72). Besteci önceki bölümlerde olduğu üzere, bu bölümde de çok katmanlı yazı stilini bilinçli bir şekilde benimsemiştir. Dokuzuncu ölçüyle beraber dört partili bir yazıya dönüşen bölüm, on ikinci ölçüye kadar bu yapıda devam eder (Bkz. Şekil 3.72). Altıncı ölçüden on birinci ölçünün sonuna kadar üst partideki tutulan seslerle görülen bu üç sesli tema, “Basık Tung”’un üçüncü ve sekizinci bölümlerin ortasında yer alan üç katmanlı yazının orta partisinde duyulan temanın “*sffz*” olarak ortaya çıkmasıdır (Bkz. Şekil 3.72, Bkz. 3.8.3. 3. bölüm ve 3.8.8. 8. bölüm).



Şekil 3.72. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 6.-11. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Fa, mi bemol (re diyez olarak düşünülebilir) ve mi seslerinden oluşan bu hat, aynı zamanda, ilk kez ikinci bölümde ortaya çıkan üçleme motifinin genişletilmiş bir yatay aynası, yani retrogratıdır (Bkz. Şekil 3.73). Bu üç nota ilk kez uzayarak gelmiş ve on üçüncü ölçüde başlayıp, on dördüncü ölçüde devam eden sol bemol notasında kadans yapmıştır (Bkz. Şekil 3.74). Diğer yandan, on ikinci ölçüde ilk kez çift seslerin yer aldığı armonik bir yapılanma ve farklı ritmik unsurlar görülür. Önceki melodinin kadansı niteliğindeki üst partide uzayan ses ise, bu yapılanmayı destekler.



Şekil 3.73. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 1. ölçü (Uzunselvi, 2017)



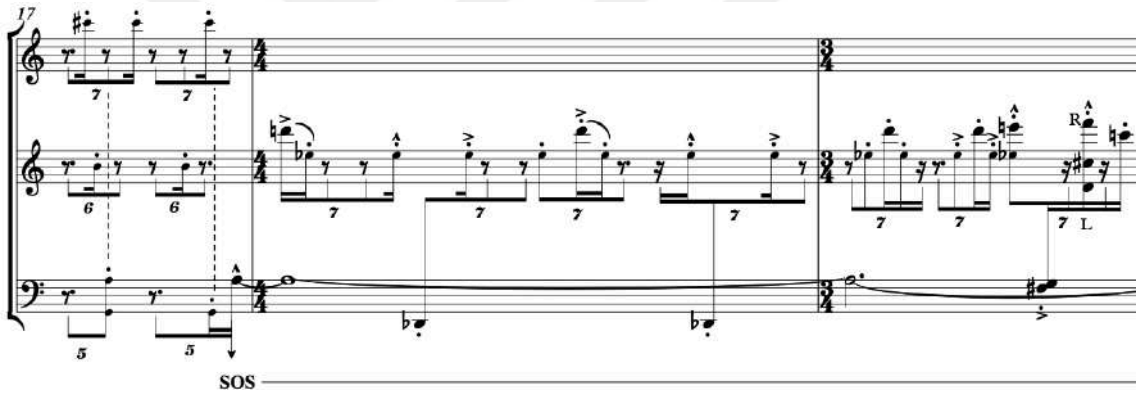
Şekil 3.74. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 12.-14. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On beş, on altı ve on yedinci ölçülerde üç partide aynı anda görülen beşli, altılı ve yedili gruplamaların yarattığı polimetrisinin ardından (Bkz. Şekil 3.75), on sekizinci ölçüde besteci bölümün başındaki saplantılı seslerden oluşan ana motif yapısını bu kez ritmik genişletmeyle farklılığa uğratarak mi bemol transpozeli olarak tekrardan duyurur. Bu yapı devam ederken bas partisinde bölümün sonuna kadar tutulacak olan la sesi ortaya çıkar (Bkz. Şekil 3.76). Bu şekilde uzayarak asılı kalan la sesi, daha sonra sol sesi üzerinden “Clipped Miniatures”ın beşinci bölümünün (Bkz. Şekil 3.77) belki de en belirgin ana hattı olarak ortaya çıkacaktır. Sol sesinin üzerinde kademeli eksiltme sonucu oluşan puantilistik çatı ise Basık Tung’un bu bölümünün saplantılı dokunuşlarına bir gönderme

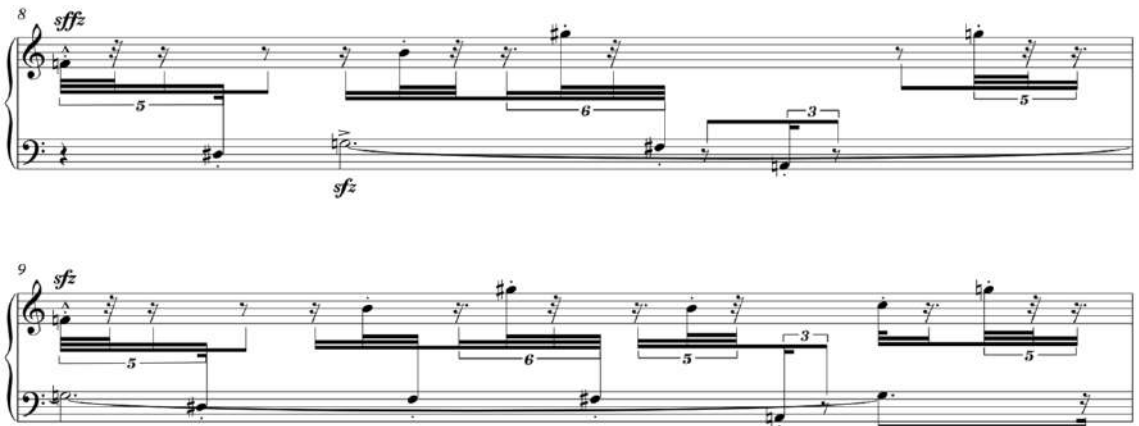
niteliğindedir (Bkz. Şekil 3.77). Bu durum, bir yönetmenin çektiği bir filmdeki bir sahne ile başka bir filmine atıf yapması şeklinde okunabilir.



Şekil 3.75. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 15. ve 16. ölçü (Uzunselvi, 2017)



Şekil 3.76. “Basık Tung”, 11. Bölüm, 17.-19. ölçüler (Uzunselvi, 2017)



Şekil 3.77. “Clipped Miniatures”, 5. Bölüm, 8. ölçü (Uzunselvi, 2020)

Bölüm, üst partide tutulan sol diyez ve buna karşılık bas partisinde tekrar eden sol sesleriyle kadans yapar ve önce bu tuşun, ardından da uzatma pedalının aniden ve agresif

bir şekilde bırakılmasıyla sonlanır (Bkz. Şekil 3.78). Bu tercih, icracının teatral yönünü zorunlu olarak ortaya çıkartan ilginç bir ayrıntıdır.

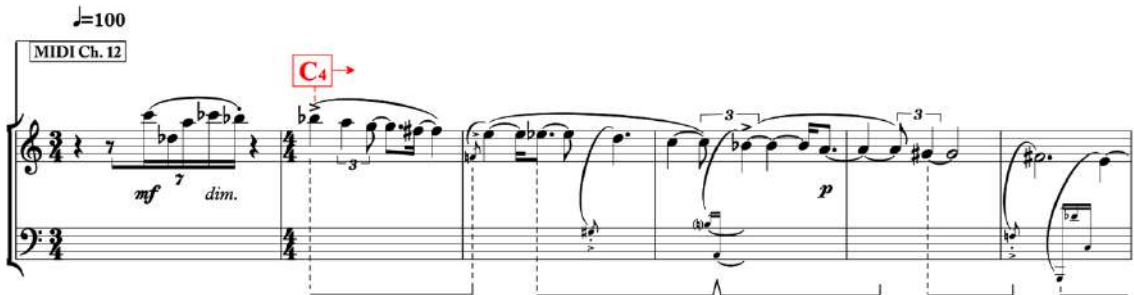


Şekil 3.78. “Basık Tung”, 11. Bölüm, son iki ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.12. On ikinci bölüm

Bölüm, tiz do sesiyle başlar ve eserin sonunda alt rejistride gelen mi notasına kadar inici bir kromatik seyir izler. Bağlarla uzatılan seslerle ilerleyen bu kromatik yapı, önceki bölümlerde olduğu üzere, yine senkop hissi yaratan ritmik örgütlenmelerle oluşturulmuştur.

Bölümün hemen girişinde tek sesle başlayarak, devam eden ölçülerde sol elde gelecek notalarla kendini atmosfere bırakacak olan bir reçitatif karakteri gibidir. İlk ölçüdeki yedilemeli ses grubuyla başlayan kromatik hat, ikinci ölçüde si bemol ile devam ederek beşinci ölçünün sonundaki sol diyez sesine kadar ilerler (Bkz. Şekil 3.79). Üçlemelerin ve çarpmaların görüldüğü bu ölçülerde besteci oldukça hassas bir pedal kullanımı gözetmiştir ve bu kullanımı eserin sonuna dek devam ettirmiştir.



Şekil 3.79. “Basık Tung”, 12. Bölüm, ilk satır (Uzunselvi, 2017)

Bu inici karakter bestecinin gliding complexity kuramında ortaya koyduğu bütünsel kayma işleminin bir yansıması olarak da görülebilir ki, besteci buna benzer

keskin inişleri bazen belirli hatlar üzerinde bazen de dokusal olarak kullanır. Örneğin, bu inici karakter; 2012 yılında “Nieuw Ensemble” tarafından Amsterdam Musiekgebouw’da seslendirilen “Babel Grupettos” başlıklı eserinde çok net bir şekilde göze çarparken, “Parallel Textures III”de dokusal karakterli bir inici yapı olarak belirir ve daha sonra kademeli eksiltme işlemi ile puantilistik bir yapıya dönüşür (Bkz. Şekil 3.80, Şekil 3.81, Şekil 3.82, Şekil 3.83).



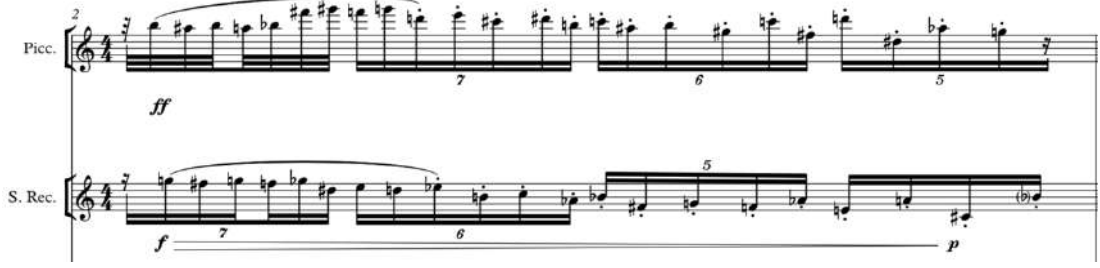
Şekil 3.80. “Babel Grupettos”, 7. ölçü, keman partisi (Uzunselvi, 2012)



Şekil 3.81. “Babel Grupettos”, 13. ölçü, inici hattın gelişimi, keman, viyola ve kontrabas partisi (Uzunselvi, 2012)

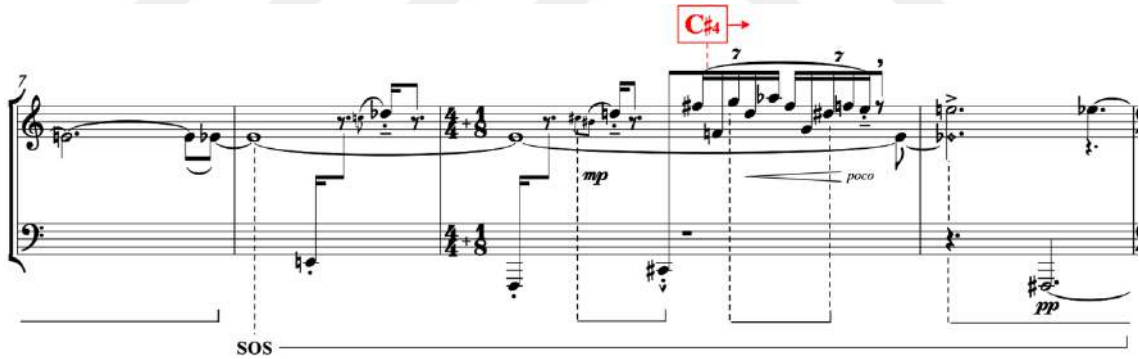


Şekil 3.82. “Babel Grupettos”, 15. ölçü, inici hattın gelişimi, keman, viyola ve kontrabas partisi (Uzunselvi, 2012)



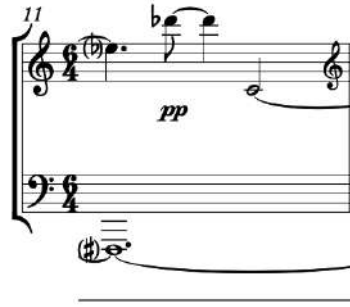
Şekil 3.83. “Parallel Textures III”, 2. ölçü, keman, piccolo flüt ve soprano blok flüt partisi (Uzunselvi, 2018)

Beşinci ölçüde, bas registerde gelen si ile beraber tamamen atmosfere giren bu reçitatif yapı (Bkz. Şekil 3.79), sekizinci ölçüde bir anda kesilerek tek ses üzerinde kalmasının ardından tekrar gelen uzatma pedallarıyla, atmosferin içine yeniden anlık olarak girip çıkar (Bkz. Şekil 3.84). Bu esnada altıncı ölçüde fa diyezle başlayan cümle yapısı, yedinci ölçünün sonundaki mi bemole kadar devam eder ve bu ses ilk kez uzun sürelerle yayılarak onuncu ölçüye kadar tutulur (Bkz. Şekil 3.84). Pedalla legato karakter kazanan üst partideki figüratif yapılar ise, pedalin kesilmesiyle yeniden kuru ve puantilistik bir karaktere bürünür. Dolayısıyla, bu bölümü ayrıcalıklı kılan, puantilistik yapının pedal vasıtasıyla atmosferin içine girip çıkması durumu olur.



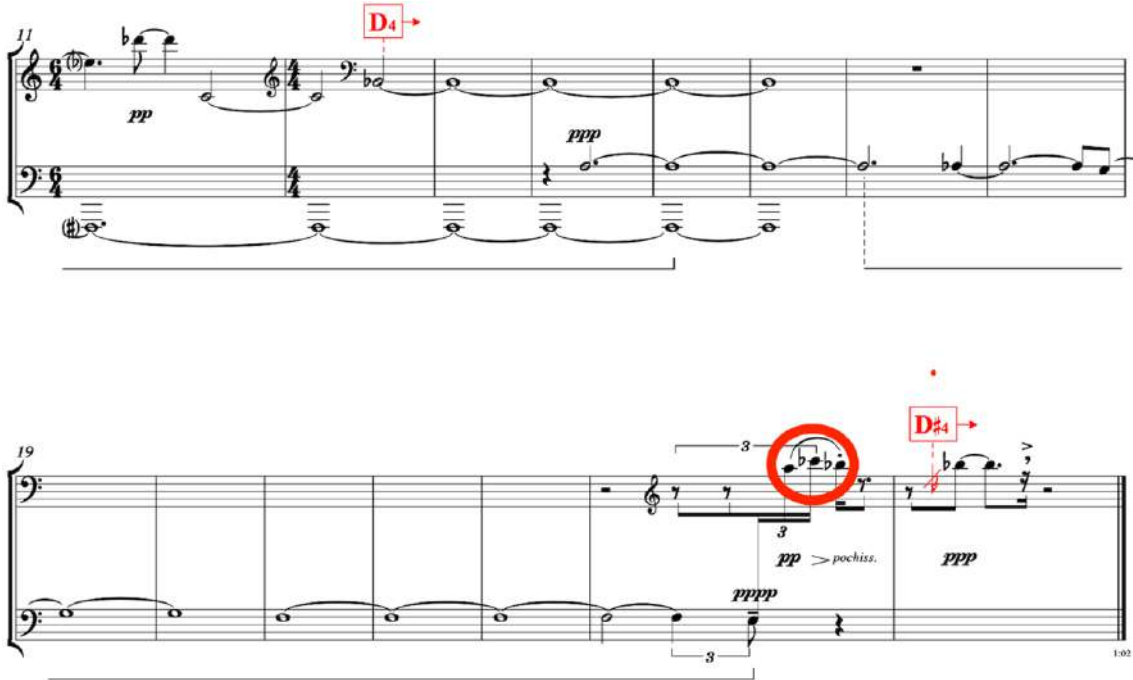
Şekil 3.84. “Basık Tung”, 12. Bölüm, ikinci satır (Uzunselvi, 2017)

Dokuzuncu ölçünün ikinci yarısında, baştaki yedilemeli gruplar tekrar duyurularak bölümün başındaki cümle yapısına bir hatırlatmada bulunulur (Bkz. Şekil 3.84). Onuncu ölçüden itibaren kromatik hat bu kez bir oktav üstten, mi bekar sesi ile tekrar başlar ve on birinci ölçüde başlayan, on ikinci ölçünün başında da devam eden do sesine (Bkz. Şekil 3.85, Şekil 3. 86) kadar devam eder. Bu sırada yine onuncu ölçüden itibaren, kromatik hatta paralel bir şekilde, alt registerde kalın fa diyez sesinin tutulduğu ve buradan bölüm sonuna kadar kromatik hattın besteci tarafından bilinçli bir şekilde ritmik genişlemeye uğratıldığı görülür.



Şekil 3.85. “Basık Tung”, 12. Bölüm, 11. ölçü (Uzunselvi, 2017)

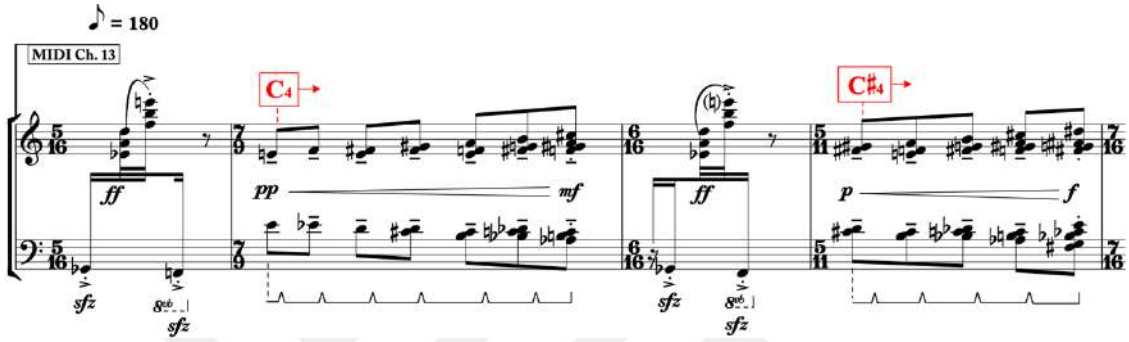
On ikinci ölçüde si bemolle devam eden kromatik hat, on dördüncü ölçüde orta partideki la sesiyle sürer ve hareketine bu partide devam ederek yirmi dördüncü ölçüdeki mi sesine kadar ilerler. Yine on ikinci ölçüden itibaren, pedal içindeki uzayan seslerle ortada tamamen atmosferik bir yapı kalır (Bkz. Şekil 3.86). Pedalı çektikten sonra yeni pedal ile alt seslerde gelen notalar ise, baştaki reçitatifin bu kez pedallı olacak şekilde alt sese geçmiş ve atmosferin kendi yarattığı haline bürünmüş gibidir (Bkz. Şekil 3.86). Buraya kadar olan bölümde, kadansa doğru giderken yavaş yavaş uzayan seslerin ön plana çıkmaya başladığı bir indirgeme yapılmıştır. Yirmi dördüncü ölçünün sonunda gelen üç sesli figür de yine ilk olarak ikinci bölümde ortaya çıkan üçlü figüre göndermedir (Bkz. Şekil 3.86). Kromatik hattın bitişinin ardından bölüm üst partide gelen si bemol sesiyle sonlanır (Bkz. Şekil 3.86).



Şekil 3.86. “Basık Tung”, 12. Bölüm, son sayfa (Uzunselvi, 2017)

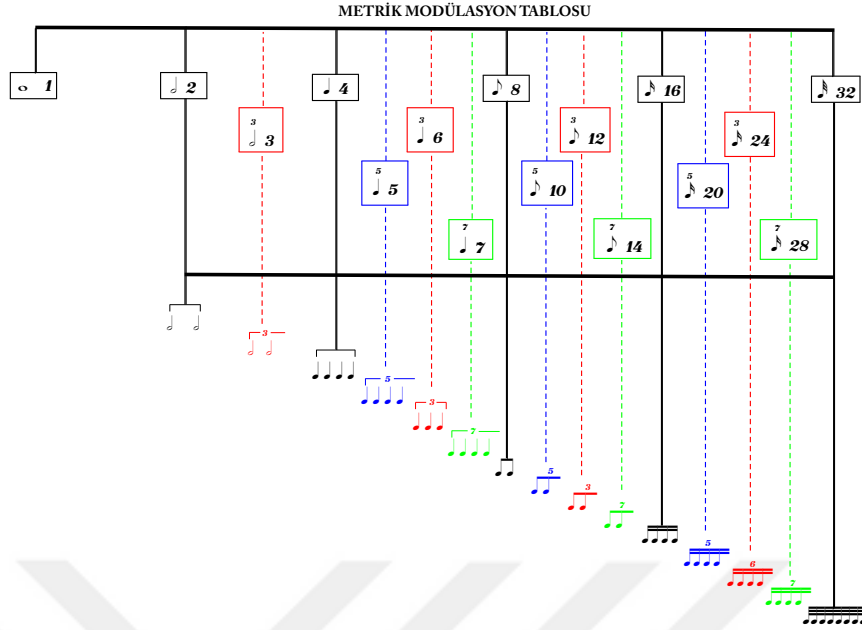
3.8.13. On üçüncü bölüm

Bu bölüm, bestecinin Basık Tung’da en sevdiği bölümlerden biridir. Bölüm, ilk iki ölçüde görülen iki farklı fikrin sürekli tekrar eden oluşumları üzerine kuruludur. Birinci ölçüde daha çok idfix denilebilecek akorlardan oluşan, ikinci ölçüde ise melodik hattın tek sestem “cluster” akorlara, yani ses çamurlarına doğru genişleyen bir gelişim göze çarpar (Bkz. Şekil 3.87). Bu motife bakıldığında iki sesle başlayan melodik çizginin kademeli bir şekilde artarak sekiz sese kadar ulaştığı görülür.



Şekil 3.87. “Basık Tung”, 13. Bölüm, 1.-4. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Besteci, daha önceki bölümlerde olduğu üzere, yine burada da polifonik yazı biçimini bilinçli bir şekilde devam ettirmiştir. Diğer dikkat çeken nokta ise, bestecinin her bir ölçüde farklı ölçü sayıları kullanarak yarattığı metrik düzensizliktir (Bkz. Şekil 3.87). Eserin ilk iki motifindeki ritmik değerler, her gelişinde ölçü birimlerinin oluşturduğu bilinçli bir hızlandırılmaya tabii tutulmuştur. Bu hızlandırma, geleneksel *accelerando* yerine, parametrelerin ölçü değişimleriyle yapılan bir tür saklı metrik modülasyonlarla elde edilmiştir. Ölçü birimleri ile yapılan bu metrik modülasyonda, ikinin katlarına göre belirlenen nota değerlerine uygun kullanılan alışlagelmiş ölçü sayılarından çok farklı olarak, ara nota değerlerine tekabül eden bir ölçüsel tempo değişimi tercih edilmiştir. Bu ritimlerin geleneksel nota değerleri üzerinden yazılarak gösterilmesi, gizli bir tempo değişimi meydana getirir. Örneğin 7/9’luk ölçüde bahsedilen dokuzluk, sekizlik notaya göre çok çok az daha hızlı olan bir karakteri kastederken; 5/11’lik ölçüde bahsedilen on birlik ise, sekizlik ile on altılığın tam arasında bulunan on ikilik değere, yani üçleme sekizliğe çok yakın olan, ancak üçleme sekizlikten çok az daha ağır olan bir tempoyu kasteder (Bkz. Şekil 3.88). Dolayısıyla seçerek kullandığı bu ölçü sayılarıyla besteci, nota değerlerine nokta atışı yaparak tempo değişimini yorumcunun hissi olarak yaptığı bir olgu olmaktan çıkarmış ve köşelendirmiştir.



Şekil 3.88. Metrik Modülasyon Tablosu (Uzunselvi, 2017)

Hızlandırmanın zirveye ulaştığı on ikinci ölçünün ardından, eserin iki motifi bir daha art arda getirilmez. Bölüm, eksiltme fikriyle yeniden bir azalmaya gider. On üçüncü ölçüden itibaren, tutulan sesler ve buna karşıt serpiştirilmiş *staccato* karakterler görülür. Yine on üçüncü ölçüde, bas partisinde dört partili bir ses kümesi ortaya çıkar ve bu küme kademeli bir şekilde hem notasyon hem de nüanslarda olmak üzere azaltılarak parçanın sonuna kadar devam eder (Bkz. Şekil 3.89). Bölüm, pianissimmolar içerisinde tutulan sol sesiyle sönümlenerek sonlanır.

Şekil 3.89. “Basık Tung”, 13. Bölüm, 10.-20. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

3.8.14. On dördüncü bölüm

Besteci, son beş bölümün ardından, bu bölümde tekrardan puantilist bir yazıya dönerek dağınık bir yazıyı tercih etmiştir. Bu anlayış, çözülen apojatür karakterleri gibi bağlı cümle yapılarıyla desteklenerek geliştirilmiştir. Ayrıca bölümdeki dağınık motif, geniş serimden dar serime, ardından tekrar geniş serime olmak üzere sıkışan ve genişleyen, yavaşlatılıp hızlandırılarak ritimlerle, zaman zaman durup tekrar sıkışmaya ve genişlemeye başlayan bir hareket yapısına sahiptir.

Birinci ölçüde mi diyez ile sol sesinin tutulduğu ve bunun fa diyez notasına çözülen bir apojatür göze çarpar. Bu apojatür karakteri, daha sıkışık bir ritmik yapı içerisinde; ikinci ölçüde la-sol diyez, üçüncü ölçüde yine la-sol diyez, ardından üçüncü ölçüden dördüncü ölçüye bağlanırken re-do diyez, dördüncü ölçüde si bemol-la, beşinci ölçüde ise do-do diyez ve do-la notalarıyla kendini gösterir. Basta do diyez notalarıyla iki statik dokunuş olarak gelen notalar ise, düzensiz ritmik yapıların yarattığı temporal dalgalanmaları sabitleyen bir unsurdur. Bu ölçülerde görülen puantilistik yazı, birbirine uzak ses kümeleri ile gerçekleştirilmiş, yine dört partinin takip edilebildiği çok çizgili bir yazı stilini ve iki elde ayrı yapılar oluşturan çift katmanlılığı vurgular (tüm paragraf için Bkz. Şekil 3.90).

Şekil 3.90. “Basık Tung”, 14. Bölüm, 1.-6. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Genelde üçlemelerin kullanıldığı bir ritmik örgütlenme tercih edilmiş ve nabzın belli olmadığı bir tempo hissi yaratılmıştır. Yedinci ölçüdeki dağınık ses kümelerinin ardından, sekizinci ve dokuzuncu ölçülerde apojatür sesleri si-la diyez ve mi-la diyez

notalarıyla tekrardan belirir, hareket tekrar daralmaya gider. Onuncu ölçüde besteci bir kadans yapar ve bölümün başındaki atlamalı motif yapısı başka seslerden olmak üzere besteci tarafından hatırlatılır. Bu hatırlatma on iki, on dört ve on altıncı ölçülerde üç defa daha ortaya çıkar. Çözülen apojatür karakteristiği, onuncu ölçünün sonunda mi-si ve fa diyez-la, on birinci ölçüde re bemol-la ve mi-sol, on ikinci ve on yedinci ölçüler arası ise re-fa diyez-mi notalarıyla kullanılır. Yani onuncu ölçüden bölümün sonuna kadar, birinci ölçüdeki motif yapısının genişletilmiş ve ısrarlı bir vizyonu görülür. Bölüm, aslında apojatür sesleri olan re-fa diyez-mi notalarının aynı anda basılarak uzatılmasıyla sona erer (paragrafın tamamı için Bkz. Şekil 3.91). Bu üç sesli “cluster”, ikinci bölümde gelen üçleme figürünün bir çeşit dar serim *trikordu* olarak düşünülebilir.



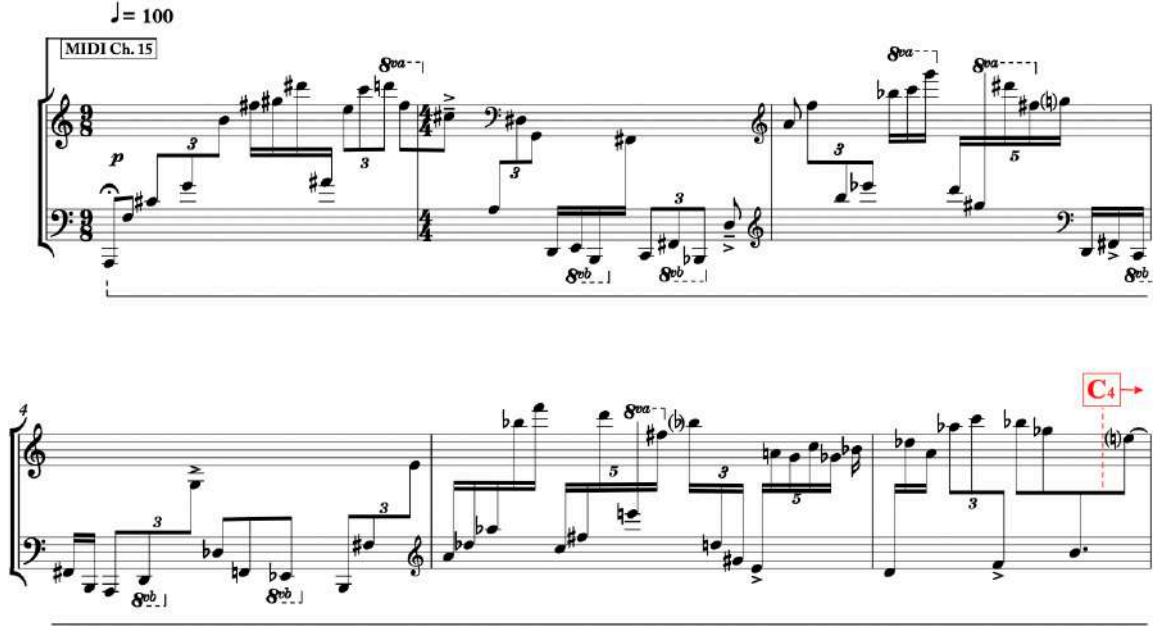
Şekil 3.91. “Basık Tung”, 14. Bölüm, son sayfa, 7.-19. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

3.8.15. On beşinci bölüm

Bu bölüm, tıpkı dokuzuncu bölümde olduğu gibi baştan sona tek pedal içerisinde çalınan yoğun bir atmosferlere sahiptir. İki bölüm arasındaki bu benzerlik, bestecinin tanımına göre “zaman zaman görülen aynı rüyanın, ilk görülen rüya ile arasında bazı farklılıklar olması” (Uzunselvi, 2024) gibi, bir çeşit tekrarlanan rüyadır.

Bölüm, iki kesitten oluşmaktadır. Birinci kesitte, bas seslerden tiz seslere ve tiz seslerden bas seslere, yavaştan hızlıya ve hızlıdan yavaşa olmak üzere hem bölgesel hem de ritmik olarak devinen dalgalı bir ses kümesi görülür. Bu noktada pedal, ses kümesini oluşturan puantilistik dokunuşların tınısal olarak dalga hareketi yaratabilmesini mümkün

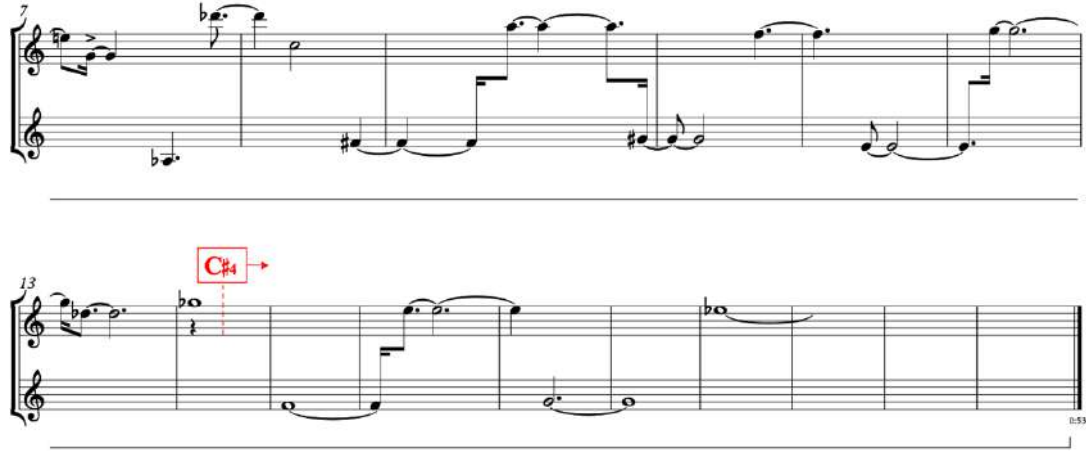
kılan bir unsurdur (Bkz. Şekil 3.92). Yedinci ölçüde başlayan ikinci kesitte ise deviniminin aza indirgendiği nokta olan tutulan sesler kümesi ortaya çıkar (Bkz. Şekil 3.93).



Şekil 3.92. “Basık Tung”, 15. Bölüm, 1.-6. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Üçleme ve beşlemelerin görüldüğü birinci kesitte besteci, akıcı bir ritmik örgütlenme oluştururken, bu oluşumun içine yer yer bir tür fren görevi üstlenen motifler yerleştirmiştir. Birinci ölçünün ilk iki notasından alınan bu frenler, yedinci ölçüye kadar çeşitli şekillerde kendini tekrar eder. Bu tekrarlar; birinci ölçünün sonunda fa-do diyez, üçüncü ölçünün başında la-fa ve altıncı ölçünün sonlarına doğru si bemol-sol bemol notalarıyla oluşturulmuştur.

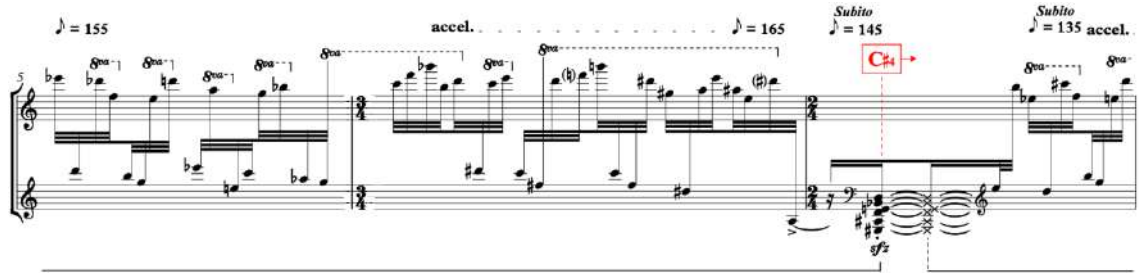
İkinci kesitteki yapılanma (Bkz. Şekil 3.93), yine birinci kesitteki motif yapısının başka bir türevi olmak üzere tutulan sesler içerisinde kurgulanmıştır. Bu kurguda artan boşluklar, bestecinin “kademeli eksiltme: tersten puzzle” yöntemine dayanan bir indirgemedir. Tutulan seslerle yapılan kadansın ardından bölüm, mi bemol notasının asılı kalmasıyla sona erer (Bkz. Şekil 3.93).



Şekil 3.93. “Basık Tung”, 15. Bölüm, ikinci kesit, 7.-22. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

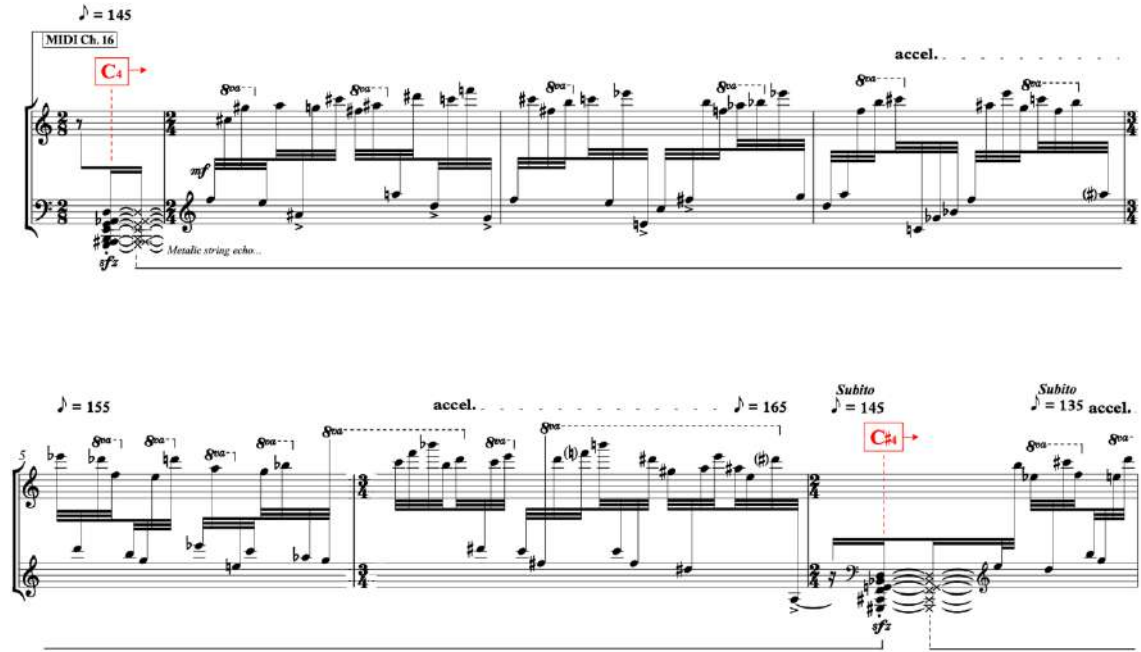
3.8.16. On altıncı bölüm

Bölüm, dikey akor kümelerinin yarattığı kaotik tınlar ve bunların üzerinde devinen dağınık ses kümelerinin oluşturduğu puantilist örgütlenmelerle, bir önceki bölümün biraz daha agresif bir uzantısı gibidir. Yine pedal içerisinde çalınan notalar, önceki bölüme göre daha hızlı hareketlerle devinir ve aynı yapının hızlandırılmış ve kalabalıklaştırılmış şekli gibidir. Bölümde gelen ani tempo değişimleri ve accelerandolar, fikirlerin yanında temponun da sürekli olarak dalgalanmasını sağlar. Metronom sayıları ile belirtilen değişimlerle yaratılan bu temporal dalgalanmalar, önceki bölümün akışına farklı bir katman ekler (Bkz. Şekil 3.94).



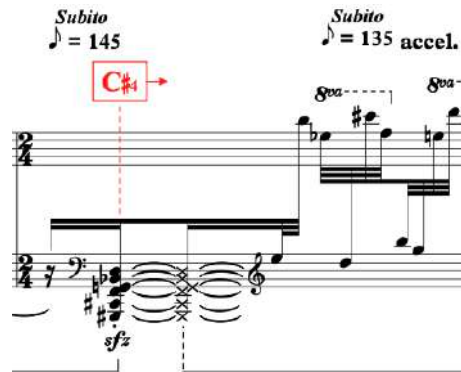
Şekil 3.94. “Basık Tung”, 16. Bölüm, ikinci satır (Uzunselvi, 2017)

Birinci ölçüdeki yedi sesli akorun duyulmasının hemen ardından üst partide otuzikiliklerden oluşan bu karakter, yedinci ölçünün başına kadar soluksuz bir şekilde devam eder (Bkz. Şekil 3.95). Bu yapı, bestecinin birinci ölçüde belirtmiş olduğu “metallic string echo” uzantısının içerisinde çalınır. Yani ilk akora bastıktan sonra pedala basmak yerine, bu akorun tınısı tam sona ermek üzereyken pedala aniden basılması istenmiştir. Dolayısıyla ne ilk akorun tınısı sona erer, ne de devinen sesler normal pedalla çalındığı gibi birbiri içine girer (Bkz. Şekil 3.95).

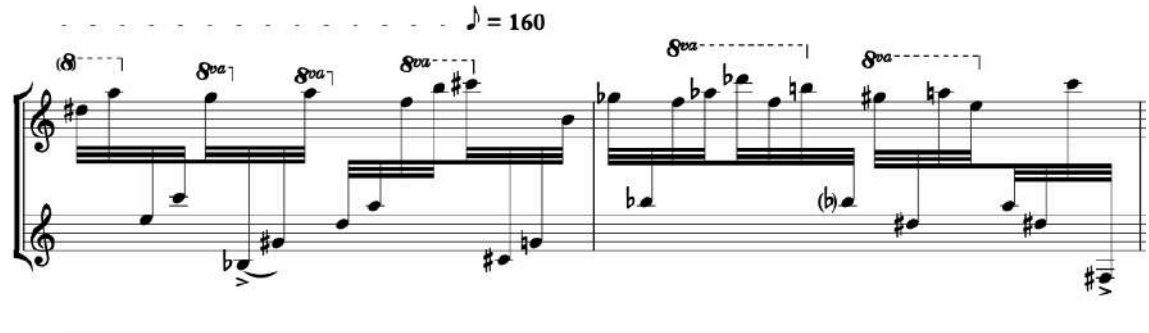


Şekil 3.95. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 1.-7. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Önceki bölümlerde olduğu üzere yine dağınık bir yapıda ilerleyen ses kümeleri, yedinci ölçüde ilk defa bir duraksamaya uğrar (Bkz. Şekil 3.96). Ardından, birinci ölçüdeki yapılanmanın bir benzeri, dokuzuncu ölçünün başına kadar yine aynı pedal kullanımı ile devam eder (Bkz. Şekil 3.97).



Şekil 3.96. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 7. ölçü (Uzunselvi, 2017)



Şekil 3.97. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 8. ve 9. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Onuncu ölçüde, birinci ölçüdeki akor üçüncü kez ortaya çıkar ve gelişimini on üçüncü ölçüye kadar sürdürür (Bkz. Şekil 3.98). Besteci buraya kadar üç kez duyurduğu bir akorun ardından dağılarak ilerleyen ses kümelerini arka arkaya getirerek döngüsel bir karakter oluşturmuştur. Ancak bu sefer, onuncu ölçüden on üçüncü ölçüye kadar, akor seslerini daha sık duyurmuş ve bu duyurmayı devinen ses kümelerinin içine serpiştirerek gerçekleştirmiştir (Bkz. Şekil 3.98).

The musical score for 'Basık Tung', 16. Bölüm, 10.-12. ölçüler, is presented in a two-staff format. The top staff begins with a 'Subito' marking at measure 135. The bottom staff features a red box highlighting a 'D4' note at measure 145. The tempo is marked 'accel.' and the measure number '165' is indicated. Dynamics include 'p', 'f', 'sfz', and 'ff'.

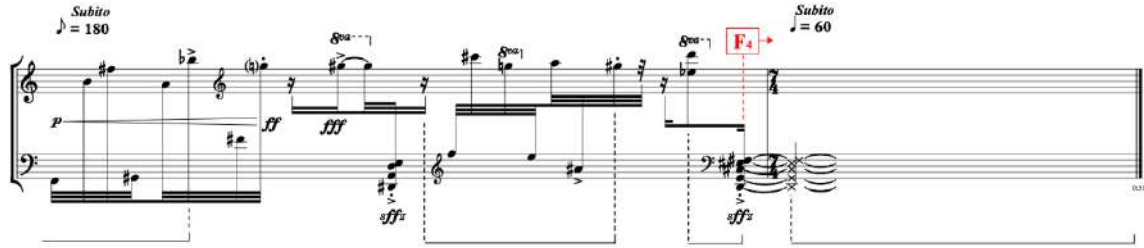
Şekil 3.98. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 10.-12. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On üçüncü ölçüde, ilk defa devinen ses kümelerinin sona erdiği görülür. Bu ölçüde besteci, tiz registerdeki sol diyez sesiyle bas registerdeki akor karakterlerini art arda getirerek bir kadans oluşturmuştur (Bkz. Şekil 3.99).

The musical score for 'Basık Tung', 16. Bölüm, 13. ölçü, is presented in a two-staff format. The top staff begins with a 'Subito' marking at measure 185. A red box highlights an 'E4' note at measure 185. Dynamics include 'fff', 'mf', and 'ffz'.

Şekil 3.99. “Basık Tung”, 16. Bölüm, 13. ölçü (Uzunselvi, 2017)

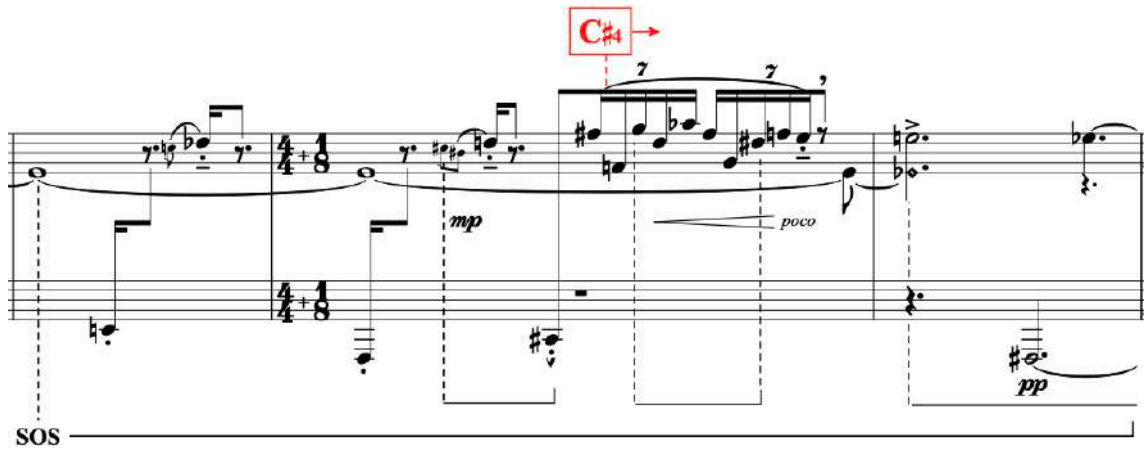
On dördüncü ölçüde, bölümün başında görülen, devinen ses kümelerinin son defa gelen bir atakla hatırlatılmasının ardından bölüm, yine tel ekosu ile belirginleşen beş sesli bir akor kümesinin tınlatıldığı ikinci bir kadansla sona erer (Bkz. Şekil 3.100).



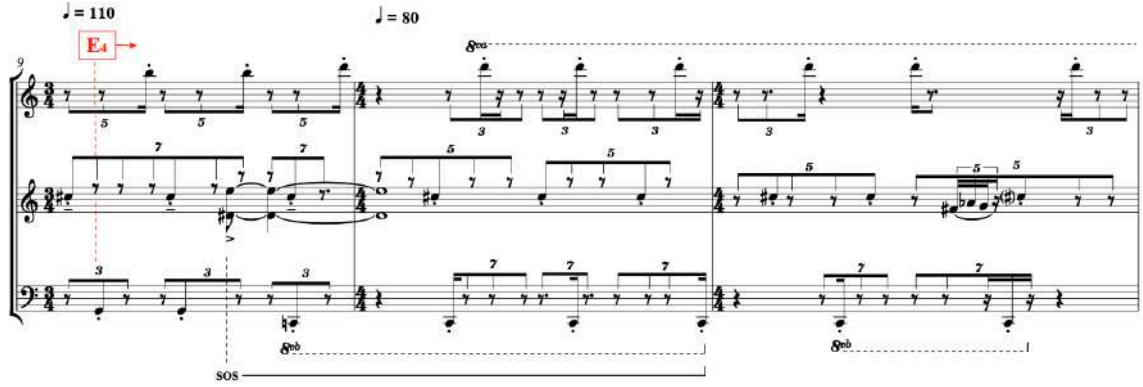
Şekil 3.100. “Basık Tung” 16. Bölüm, son iki ölçü (Uzunselvi, 2017)

3.8.17. On yedinci bölüm

“Basık Tung”un finali olan son bölüm, eserin önceki birçok bölümüyle yapısal ve dokusal benzerlikler gösterir. Sekizinci bölümle yapısal olarak, on ikinci bölümle ise pedal kullanımı açısından (Bkz. Şekil 3.101 ve 3.102) benzerlik gösteren bölüm, aynı zamanda; sabit/saplantılı dokunuşların, pedalların, augmentasyonlarının merkeze konduğu on birinci bölümün mantığında oluşturulmuştur (Bkz. Şekil 3.103 ve 3.104). On birinci bölümden farklı olarak son bölümde, yine melodik bir çizgi ve bunun etrafında devinen puantistik ses kümeleri görülür. Bu puantistik ses kümeleri, bestecinin, yatay olarak akan ve reçitatile benzeyen melodik çizgi hattını, yani uzayan sesler katmanını, hattın yakın seslerinden seçerek kirlettiği dokunuşlardır.



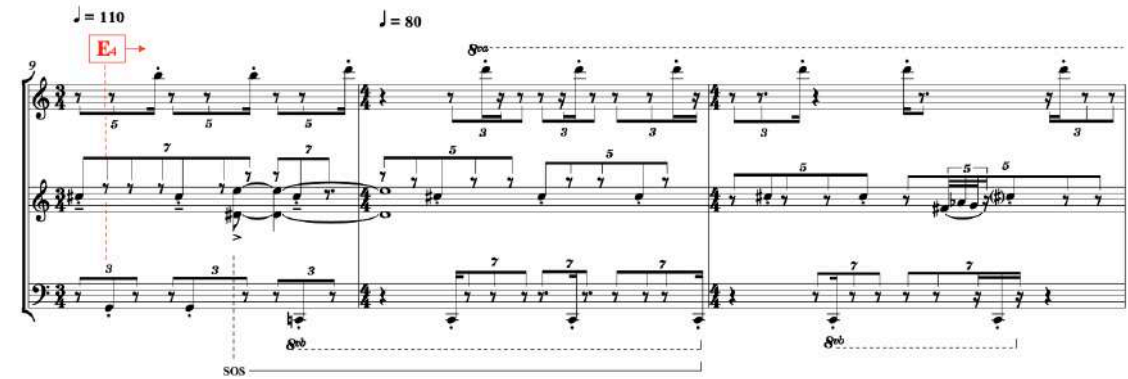
Şekil 3.101. “Basık Tung”, 12. Bölüm, 8.-10. ölçüler (Uzunselvi, 2017)



Şekil 3.102. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 9.-11. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

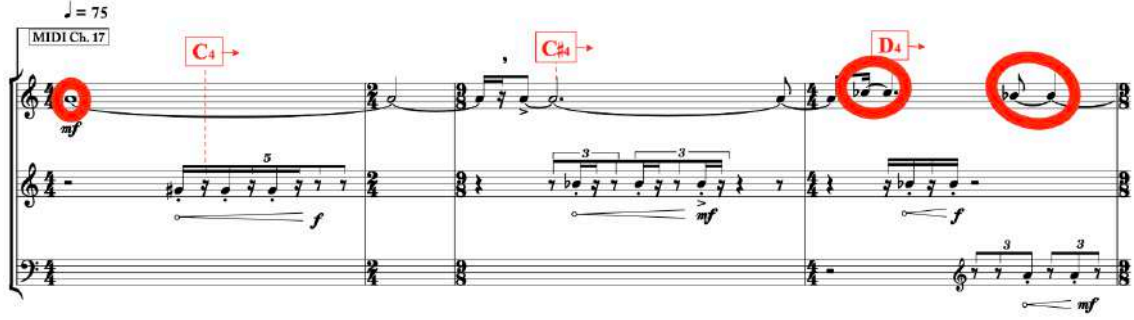


Şekil 3.103. “Basık Tung”, 11. Bölüm, ikinci satır (Uzunselvi, 2017)

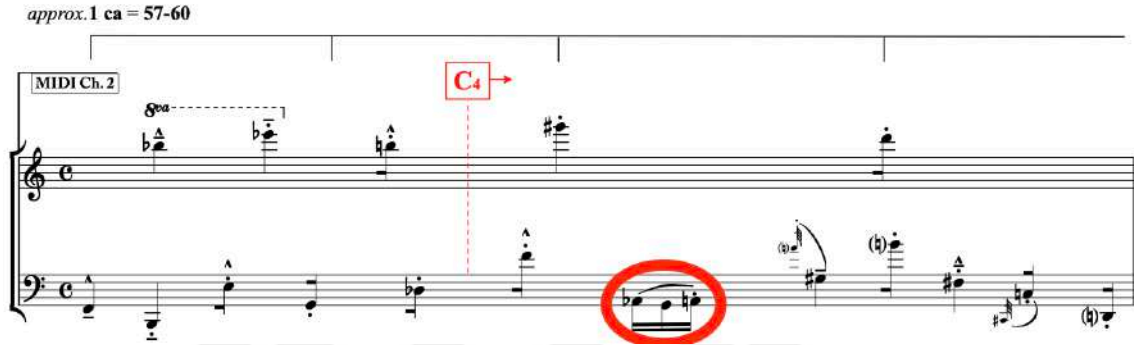


Şekil 3.104. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 9.-11. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

Birinci ölçüde melodik çizgi, üst partide tutulan la sesiyle kendini gösterir. Daha sonra sırasıyla do bemol ve si bemol sesleriyle beşinci ölçünün başına kadar devam eder (Bkz. Şekil 3.105). Bu esnada alt partide beşleme ve üçlemelerle sürekli kendini tekrar eden staccato ses kümeleri görülür. Melodik çizginin henüz başında üst partide gelen bu üç ses, ikinci bölümde ana motif olarak gelen üç ses çekirdeğinin augmentasyonundan başkası değildir (Bkz. Şekil 3.105 ve 3.106).



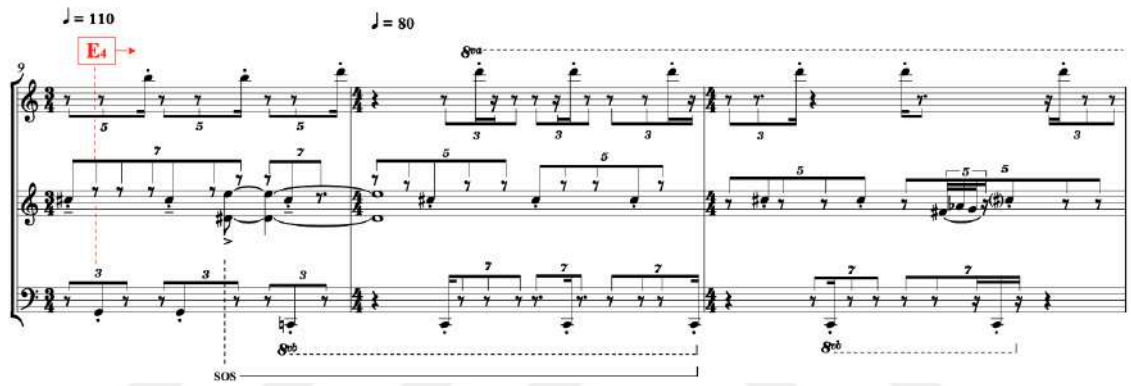
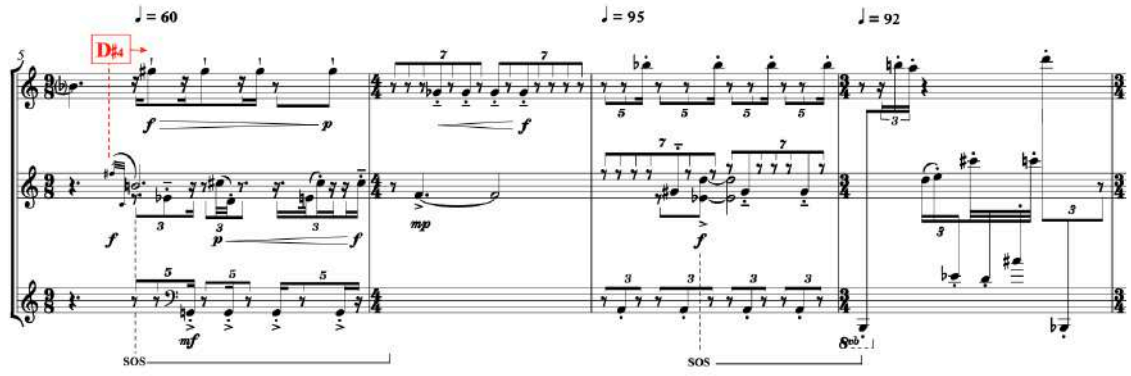
Şekil 3.105. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 1.-4. ölçüler (Uzunselvi, 2017)



Şekil 3.106. “Basık Tung”, 2. Bölüm, 1. ölçüdeki üçleme (Uzunselvi, 2017)

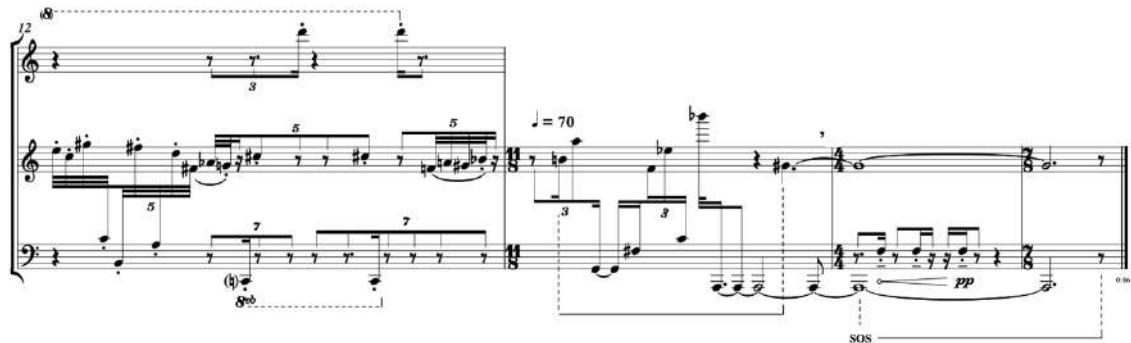
Beşinci ölçüden itibaren, altıncı ve sekizinci bölümdekine benzer bir polimetrik yapı görülür. Besteci yine, nabız hissini ortadan kaldırmak amacıyla, her partide farklı bir ritmik bölünme kullanmıştır. İlk defa yedinci ölçüde üçleme, beşleme ve yedileme olarak ortaya çıkan bu yapı, bir rastgelelik izlenimi yaratarak ve orijinal bir anlatım sergileyerek aynı ritmik değerler içerisinde on ikinci ölçüye kadar devam ettirilmiştir (Bkz. Şekil 3.107).

Melodik çizgi ise, beşinci ölçüde orta partiye geçerek, yedinci ölçüde ilk defa iki partili bir ses kümesi içerisinde kendini göstermiştir. Beşinci ölçüden itibaren, melodik çizginin olduğu partide üçlemelerle devinen ayrı bir cümle yapılanması da ortaya çıkmıştır. Dört partili yazının görüldüğü bu yapılanma, yedinci ölçüdeki mi bemol ve re notalarından oluşan ses kümesinin ardından beş partiye genişlemiştir (bu durum, bir nevi, dağınık motifin gerçekleştirdiği “*reghisteral crescendo*” gibidir). Bu esnada sekizinci ölçüde, onaltılık üçlemelerden oluşan yeni bir cümle görülür. Dokuzuncu ölçüde ise, melodik çizgi, orta partide re diyez ve mi sesleriyle tekrar ortaya çıkar ve on birinci ölçüde, daha önceden sekizinci ölçüde ortaya çıkmış olan motif yapılanmasının tekrarı görülür. Tüm bu süreç ani tempo değişimlerinin meydana getirdiği temporal bir dalgalanmayla desteklenir (tüm paragraf için Bkz. Şekil 3.107).



Şekil 3.107. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 5.-11. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

On ikinci ölçüde, melodik çizgi, orta partide görülen otuzikilik ses kümeleriyle devam ettirilir ve on üçüncü ölçünün sonunda tekrardan tutulan ses kümeleriyle sona erdirilir (Bkz. Şekil 3.108). La ve sol diyez seslerinin tutulmasıyla ara partide tekrar eden ses kümelerinin görülmesi, bölümün başındaki fıkre bir dönüş niteliğindedir. Bölüm, önceki bölümlerin aksine tek sesle değil, çift sesle biter (Bkz. Şekil 3.108).



Şekil 3.108. “Basık Tung”, 17. Bölüm, 12.-15. ölçüler (Uzunselvi, 2017)

SONUÇ

Bu çalışma, yirmi birinci yüzyıl müziği bağlamında yüzyıl bestecilerinden Mehmet Ali Uzunselvi'nin hayatını, müziğini ve “Basık Tung” başlıklı eserinin analizini ele almıştır. Çalışma, Uzunselvi'nin müzikal dilinin genel özelliklerini, teknik perspektifini, üretiminin felsefi ve karakteristik özelliklerini araştırmış ve yaratı süreçlerini analiz etmiştir.

Tez, Uzunselvi'nin; kendi ürettiği kavramlarla müzik dilini oluşturduğunu, müzikte disiplinlerarası bağlantılar kurduğunu, puantilizim ve minimalizm gibi modern müzik tarzlarını kendine özgü bir bakış açısıyla yeniden değerlendirdiğini ortaya koymuştur. Ayrıca, onun müziğinin, elektronik müziğin geleneksel müzikle bütünleştirildiği ve yeni seslerin keşfedildiği bir ara yüz olarak da değerlendirilebileceğini göstermiştir.

Disiplinlerarası bağlantılar içeren “Basık Tung” başlıklı on yedi karakter parçasından oluşan eser, bestecinin kendi düşüncelerini de içeren derinlemesine bir bakışla yapısal olarak analiz edilmiş ve çalışmanın ana odak noktası olmuştur. Bu analiz, Uzunselvi'nin müzik dilinin en önemli özelliklerini açığa çıkarmakla kalmayıp, diğer müzikleri ile kurduğu bağları da içermiştir. Uzunselvi, eserlerinde kullandığı kademeli eksiltme, paralel kompozisyon ve gliding complexity gibi kendine özgü kuramlar ve diğer yenilikçi teknikler ile; rüyalar-gerçek dünya ve alt beyin-üst beyin ilişkisi gibi müzik dışı alanlara ait başlıkları da kendine özgü ve disiplinlerarası bir bağlamda bir araya getirmiştir.

“Basık Tung”, kuramsal perspektifi, yenilikçi tekniklerin kullanımı, piyanonun elektronik seslerle olan entegrasyonu, disiplinlerarası bağlantıları ve ifade edilen fikirlerin zenginliği, özgünlüğü ve inandırıcılığı ile modern piyano müziğine de birçok açıdan katkı sağlamıştır. Geleneksel form yapılarını eğip büken, bazen yarıda bırakan ve piyano dağarcığında bu derece sofistike edilmemiş fikirleri birçok yenilikçi teknik kullanılarak zenginleştiren Mehmet Ali Uzunselvi'nin “Basık Tung” başlıklı bu eseri, kendisinin kuramsal fikirlerini ve geniş müzikal kültürünü net bir şekilde yansıtmaktadır. Yirmi birinci yüzyılda sıkça kullanılan akustik ve elektronik ses entegrasyonunun varabileceği noktayı, bu fikirlerin potansiyelini piyano müziği perpektifi açısından gözler önüne sermektedir.

Modern sanatın kullandığı soyut dil ve tüm alanlarında artan çeşitlilik sebebiyle eserlerin insanlar tarafından anlaşılabilmesi, sanatçıların eserlere yazdıkları

manifestolarla mümkün olmaya başlamıştır. Yine bu dönemde sanata dair fikirler de karşıt şekilde ikiye bölünmüş; kimilerine göre sanat eseri, görüldüğünde/duyulduğunda anlam ifade eden bir yapı olmaksızın sanat eseri olamazken, karşıt görüşlere göre sanat eserini sanat eseri yapan, onun felsefesi ve taşıdığı anlamdır.

Diğer sanat dallarında eserler, doğrudan sanat eserini üreten sanatçıdan halka arz edilebilirken, müzik alanında üretilen eserin halka ulaşması için çoğunlukla bir aracı, bir icracı gerekir. Eseri dinleyen kişinin felsefesini bilmesi ya da bilmemesi halinde eserden çıkarabildiği anlamın ötesinde, modern müzik icracısının eseri icra edebilmesi için bestecinin müzik dilini ve felsefesini anlaması gerekir. Eserin içeriği, arka planı, mimarisi anlaşılmadan ve yapısal analizi yapılmadan bu gibi eserleri çalmak, icracılar açısından oldukça güçtür. İcracının, varsa modern müziğe karşı olan önyargısını kaldırması ve eseri doğru yorumlayabilmesi için eseri etraflıca analiz etmesi ve bilgi sahibi olması gerekir.

Bu çalışmada, Mehmet Ali Uzunselvi'nin “Basık Tung” başlıklı eserinin doğrudan bestecinin kendisiyle iletişim kurularak analiz edilmesi sayede eser kompleks ve karmaşık görünümünden uzaklaşarak açık bir hale getirilmiştir. Bu gibi modern eserleri sadece teknik bilgilerle çalmaya çalışmak, parmakların çalışmasından başka bir şey ifade etmeyecektir. Besteci ortaya yeni bir kavram koymak isterken; teknik, bu anlamı ortaya çıkarmak için kullanılan bir araçtır sadece, fakat içeriği aktarmak için yeterli olmayacaktır.

Tüm bu sebeplerle bu çalışmanın, dönem bestecilerine ve müziklerine ışık tutmak gayesiyle yirmi birinci yüzyıl bestecilerinden Mehmet Ali Uzunselvi'nin eserlerini anlamak ve/veya seslendirmek isteyen icracılar/yorumcular için bir klavuz niteliği taşıması amaçlanmıştır ve bu doğrultuda, Mehmet Ali Uzunselvi'yi bir besteci olarak var eden tüm süreçler; gerek hayatı, felsefesi ve multidisipliner bağlantıları, gerekse kompozisyon dilinin tüm karakteristik özellikleri ve “Basık Tung” adlı yapıtının analizi bestecinin kendi tanımlamaları aracılığıyla sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Çelikler, M. (2017). “Maziye Bakma Mevzu Derin” adlı sergiden isimsiz eser, Odunpazarı Modern Müze.
- Doğan, Ö. (2017). 20. yüzyıl müzik akımlarının çağdaş türk bestecilerinin piyano eserlerine yansımaları, s. 260-272, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 42, Mart 2017, Yayınlanma Tarihi: 20.03.2017, makale.
- Dürük, E. F. (2009). Modern müzik bestecilerinin yenilik arayışlarında geleneğin ve dinleyici etkeninin yeri, s. 208, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Yıl: 2009/1, Sayı: 9, makale.
- Finkelstein, S. (2000). Müzik neyi anlatır (Çev. M. Halim Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Hauptman, J., Seurat, G. and Buchberg, K. D. (2007). Georges Seurat: the drawings. The Museum of Modern Art.
- Jung, C. G. (2003). Dört arketip (Çev. Z. A. Yılmaz). Metis Yayınları. Ankara.
- Jung, C. G. (1964). Man and his Symbols. Doubleday.
- Kaya, N. (2015). İyileşme kitabı. Pegasus Yayınları.
- Kipdemir, S., Yılmaz, İ. (2022). Kaligrafi eğitimi ve grafik tasarıma etkisi, s. 103-114, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 10, Vol: 7, Yayınlanma Tarihi: 28.02.2022, makale.
- Mimaroglu, İ. (2014). Müzik tarihi. Varlık Yayınları. İstanbul.
- Özçelik, S. (2001). On iki ton besteleme tekniği, s. 173-186. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 3*, makale.
- Richard, L. (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi. Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Say, A. (2000). Müzik tarihi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları (468), Ankara.
- Tokura, H., Kuroda, Y., Ito, Y. ve Nakano, K. (2017). A square pointillism image generation, and its gpu acceleration. 2017 Fifth International Symposium on Computing and Networking (CANDAR).
- Uzunselvi, M. (2021). Arter’de yapılmış sunum. Arter, İstanbul.
- Uzunselvi, M. (2013). “Asta Tushmaq”.
- Uzunselvi, M. (2012). “Babel Grupettos”.
- Uzunselvi, M. (2023). “Basık Tung” için 12 ton dizisi görselleri.

Uzunselvi, M. (2017). “Basık Tung”.

Uzunselvi, M. (2020). “Clipped Miniatures”.

Uzunselvi, M. (2010). Elektronik ses kütüphanesi görseli.

Uzunselvi, M. (2021). Gedik Sanat tarafından sunulmak üzere Uzunselvi’nin bireysel notları.

Uzunselvi, M. (2019). Gliding Complexity. Uzunselvi’nin kendi notları.

Uzunselvi, M. (2018). “Paralel Textures III”.

Uzunselvi, M. (2015). Kendi notları.

Uzunselvi, M. (2008). Yahşi Bey seminerine ait video.

Uzunselvi, M. (2024). Zoom görüşmeleri.

İnternet Kaynakları:

http-1: IKSEV. (t.y.). Geçmiş Yarışmalar: 6. Ulusal Beste Yarışması.
<http://www.iksev.org/tr/beste/gecmis-yarismalar/6/6-ulusal-beste-yarismasi>

http-2: UMSNJIP. (t.y.). Turkey. <http://turkey.umsnjip.ch>

http-3: Kuğu Sanat. (t.y.). Mehmet Ali Uzunselvi.
<https://kugusanat.com/mehmet-ali-uzunselvi/>

http-4: Açık Radyo. (2017, Şubat 14). Mehmet Ali Uzunselvi’nin Pollaples Roes Eseri: Bir Ses Yolculuğu. <https://acikradyo.com.tr/muzik/mehmet-ali-uzunselvinin-pollaples-roes-eseri-bir-ses-yolculugu>

http-5: Discogs. (t.y.). Mehmet Ali Uzunselvi – Pollaples Roes.
<https://www.discogs.com/Mehmet-Ali-Uzunselvi-Pollaples-Roes/release/12289623>

http-6: Soundohm. (t.y.). Mehmet Ali Uzunselvi - Pollaples Roes.
<https://www.soundohm.com/product/pollaples-roes>

http-7: http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html

http-8: “How to Write a 12-Tone Composition”
<https://carolingianrealm.blog/HowToWriteA12ToneComposition.php>

EKLER

EK-1 Uzunselvi'nin Yapıtları

“Yaylı Dörtlü” – 2001

“Yandan” – Solo Klarnet için, 2001

“Sürüt bil” – Orkestra ve Viyola için, 2002 (2006 Eczacıbaşı Beste Yarışması Mansiyon Ödülü)

“Bu eller miydi?” – Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiiri üzerine, Bariton ve Piyano için, 2002

“Konçerto ve Kararlar” – Tarık Günersel'in Şiirleri (Fare, Kararlar) Üzerine, Bariton ve Piyano için, 2003

“Ağlıyor Kefensiz Yatanlar” – Altı Dansçı ve Elektronikler için, 2004

“Taksimler” – Orkestra ve Elektronikler için, 2006

“Devri Daimler 1, 2, 3” – Çeyrek Ton Piyanosu için, 2007

“Çengir” – Solo Arp için, 2008 (2010 Prof. Baki Komsuoğlu Sanat Teşvik Ödülü)

“Babil” – Yaylı Çalgılar Orkestrası ve Elektronikler için, 2008

“Extended Improvisations” – Hazırlanmış piyano için, 2010/2011

“Atlanta Improvisations”

Improvisation no: 1 – Çeyrek ton piyanosu için

Improvisation no: 2 – Piyano için

Improvisation no: 3 – Hazırlanmış piyano için

Improvisation no: 4 – Bilgisayar destekli Elektroakustik ortam için

Improvisation no: 5 – Bilgisayar destekli Elektroakustik ortam için

Improvisation no: 6 – Piyano için

“Babel Grupettos” – 2012 (Nieuw Ensemble Turkish Composers Competition 2012 Performans Ödülü)

“Asta Tushmaq” – Tenor Voice & Bass Recorder için, 2014

“Liparos Polifonia” – Oda Orkestrası için, 2016

“Basık Tung” – Piyano ve canlı elektronikler için, 2017

“Pollaples Roes” – Tenor Voice & Bass Recorder için, 2017

“Parallel Textures III” – Soprano recorder, piccolo flüt, hazırlanmış arp, MIDI klavye için, 2018

“Tunxh Tela” – Tenor Trombon & Elektrik Gitar için, 2019

“Tranceviolucer” – Solo keman için, 2020

“Clipped Miniatures” – Çeyrek ton solo piyano için, 2020

“The Metamorphosis” – Klarinet, trompet, arp, viyola ve kontrabas için, 2020

“Sürük Tung” – Çello ve elektronikler için, 2021

“Vahsiyona Puflamoq” – Hazırlanmış trombon ve elektronikler için, 2022

Fixmedia Eserleri:

“Karız” – 2006

“Ötünç Bil” - 2009

“Yokluk Tigin” - 2010

“Kontrapreparegrandbas” - 2011

“On Uyul” - 2012

“İklık Park” - 2013

“Katrak Boldı” - 2013

“Parallel Textures I” - 2017

“Parallel Textures II” - 2017

“Akrokopis” – 2019

EK-2 “The Methamorphosis” Başlıklı Yapıtın Çalgı Partileriyle İlgili Bilgiler

Uzunselvi’nin “The Metamorphosis” başlıklı eserinde yer alan beş çalgı için besteci tek tek bazı açıklamalar yazmıştır. Bunlar sırasıyla aşağıda verilmiştir.

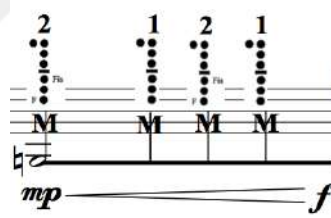
Si bemol klarinet için verdiği bilgiler şu şekildedir:

“Klarnetin geleneksel sesini elde etmek için çoğunlukla kamışın uç kısmından üflenmektedir. Ancak bu üfleme şekli kamışın en dip kısmı kullanılarak yapıldığında sese tıpkı bir elektro gitarın “distortion” efekti gibi etki eder. Bu üfleme pozisyonları sürekli bir değişkenlik içinde olursa bu fiziki olarak sesin tınısına da yansımaktadır.

Aşağıdaki örnekte, notaların üzerindeki üfleme pozisyonları şekilsel olarak görülmektedir.



Ayrıca, “multiphonic” (aynı anda oluşan birkaç ses) olarak bilinen ve üfleme şekline perde pozisyonlarını ekleyerek elde edilen kullanım da bu deformasyonun biraz daha farklı bir şeklidir.

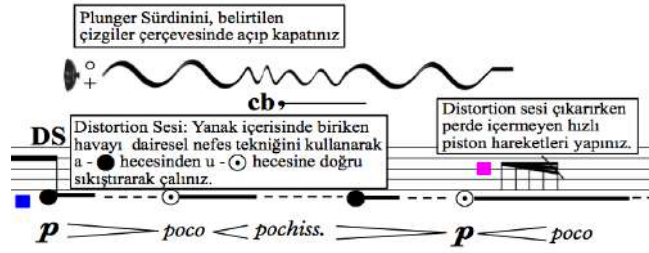


(Uzunselvi, 2021).”

Do trompetle ilgili verdiği bilgiler şu şekildedir:

“Trompetteki geleneksel üfleme pratiğinden bağımsız olarak, diyafram yerine yanakta biriktirilen havanın ağızlığın içine verilmesiyle oluşan parazit efekti (ds: distortion sound) yapıtta oldukça belirgindir. Buna, dairesel nefes (cb: circular breathing), değişen sesli harflerle üfleme (a-u), düzensiz ve hızlı piston hareketlerinin yanında dalgalı sürdün hareketleri de destek vererek tınıda çok katmalı bir fiziksel değişim meydana getirmekte. Bu sayede, parazit sesi içerisindeki değişken hava sirkülasyonunun tınıyı kirli ve agresif bir karaktere dönüştürdüğünü görmekteyiz.

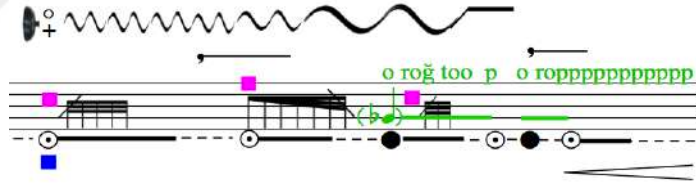
Aşağıdaki örnekte, kutu içerisinde yapılan ayrıntılı açıklamalarla tüm bu fiziksel değişimler gösterilmiştir.



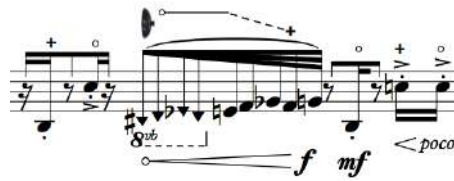
Bunun dışında, geleneksel trompet sesinin dışında kalan daha kirli ve belirsiz karakterli pedal sesleri de -ki her bakır üflemeli çalgıda kullanılabilmektedir- farklı bir nota başı ile gösterilerek kullanılmıştır. Bu efekt yukarıda anlatılan parazit efektinin bir benzerini alt frekanslardan duyuran ikincil bir unsurdur.



Daha sonra yapıtın gelişimi içerisinde bu efektlerin iç içe geçmesiyle birlikte Gregor Samsa'nın; içsel olarak başka bir organizmaya dönüştüğünü hissetmeye başlaması durumunu simgeleyen, çeşitli kıvranma ve homurdanma sesleri karşımıza çıkıyor. Bu karakterler yeşil renkle yazılmış, trompetin içine doğru söylenen ve harflerden hecelere dönüşen yerlerdir.



Tüm bunların dışında tiz rejistirlerde patlayan bazı aksanlar ise, Asaf Erdemli'nin çeşitli hızlı kafa hareketleri ve videodaki ani sahne geçişleriyle senkronize olmaktadır.



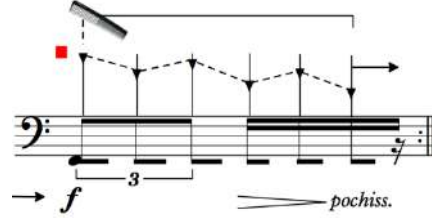
(Uzunselvi, 2021).”

Klarnet ve trompetin ardından arp ile ilgili verilen bilgiler şu şekildedir:

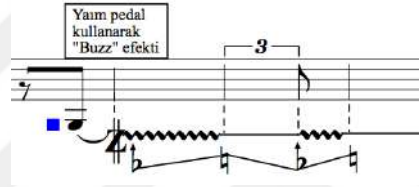
“Arptaki efektif kullanımlar, heykeltraş Asaf Erdemli'nin metal bir heykeli yaparken kullanacağı malzemelerle uyumluluk göstermesi ve bunlara tınısal olarak bir gönderme yapması için üzerinde özellikle düşünülmüş malzemelerden oluşmaktadır. İlk olarak çalgının tellerine zarar vermemesi adına plastik bir tarak ile tele boydan boya sürtmek daha mantıklı gibi görünse de, daha sonra arp sanatçısı İpek Mine Sonakın ile birlikte akort anahtarının arka tarafını kullanmaya karar verdik. Çünkü iki malzemenin de metal

olması çok daha etkili duyulmuştu ki, çok sert kullanmadıkça tele zarar vermesi de düşük bir ihtimaldi.

Aşağıda, bu metalik sürtünme efektini gösteren bir notasyon örneği görülmektedir. Üstteki dikey çizgiler teli, üçgen işaretler akort anahtarının tele hangi yöne doğru sürtüleceğini, ritmik değişim ise bu eylemin hızını göstermektedir.



Metalik efektlerin bir diğeri ise yarım pedallama ile elde edilen “Buzz” efektidir. Belirtilen tel çekildikten hemen sonraki dalgalı çizgide pedal kademenin yarısına indirilerek distortion sesi elde edilir ve düz çizgide normale döner.



Diğer efekt karakteri ise metal kaşık sapının (ya da aynı akort anahtarının) belirtilen iki tel arasında tremolo yapmasıdır.



(Uzunselvi, 2021).”

Viyola ile ilgili açıklamalar ve bilgiler de şu şekildedir:

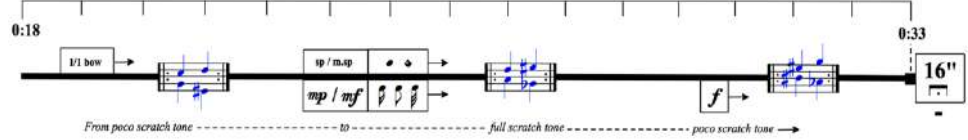
“Viyola partisinde, özellikle uzunca bir hattın tınısal dönüşümünü meydana getiren birkaç önemli unsurdan bahsetmek gerekir.

Sol eldeki tuş baskıları, salınım türleri (vibratolar), arşenin kullanıldığı tel bölgesi ve yayın tele baskısı (scratch tone-gıcırta sesi) bunların en belirgin olanlarıdır. Özellikle de sürekli olan agresif salınımlı vibratolar yer yer, Asaf Erdemli’nin titremeleri ve hızlı parmak hareketleri ile senkronize olmaktadır.

Tüm bu unsurlar performans notlarında viyola ve kontrabas için ortak olarak ayrıntılı bir tablo ile gösterilmiştir.

nt: doğal (ord)	normal baskı	gıcırta sesi	yavaşlayan vibrato
p.sp: köprüye çok az yakın	yarım baskı	vibratosuz	hızlanan vibrato
sp: köprüye yakın	sadece dokunuş	yavaş vibrato	düzensiz vibrato
m.sp: köprüye çok yakın	uzayan ses	hızlı vibrato	

Özellikle “scratch tone” olarak bilinen gıcırta dereceleri, trompetteki parazit sesini destekleyen bir yardımcı unsur gibi kullanılmış ve daha sonra iyice artarak sürekli bir tınısal dönüşüm sinyalini yapıtın en başından itibaren vermeye başlamıştır.



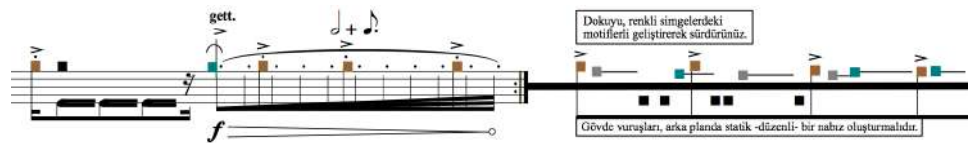
Pembe renkli kutucukla gösterilen ve Asaf Erdemli'nin heykeli yaparken kullandığı çekiç seslerini öndeleyecek olan sert ve metalik yay vuruşları ise, köprünün en dibinden (msp-molto sul ponticello), yayın topuk kısmı ile (Al tallone/very short and hard), çok agresif ve kısa karakterlerle çalınan belirgin karakterlerden biridir.



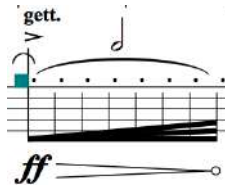
(Uzunselvi, 2021).”

Son olarak, kontrabas çalgısının eserdeki kullanımı ile ilgili verdiği bilgiler şu şekildedir:

“Kontrabasin yapıttaki en önemli rolü; dağınık ve kirli bir akış karakterinin içerisinde, kasa vuruşları ile düzensiz vuruşlardan düzenli vuruşlara dönüşen bir kontrast fikrini oluşturmasıdır. Sona doğru düzenli vuruşlara dönüşen bu vuruşları aynı zamanda Gregor Samsa'nın kalp atışlarını simgeleyen bir unsur olarak da düşünebiliriz.



Yeşil renkli kutucukların simgelediği karakter ise, sol telinin köprünün alt tarafında kalan kısmında arşenin kendi ağırlığıyla zıplayarak (gett: gettato) sönümlendiği karakterdir. Bu malzeme, arptaki tel tremolosuna destek veren bir yardımcı unsurdur.



(Uzunselvi, 2021).”

EK-3 Gliding Polifoni Kuramında Kayma Türleri

Mehmet Ali Uzunselvi'nin "Gliding Complexity" başlıklı kişisel notunda farklı başlıklar altında ayrı ayrı açıkladığı; perde, ritim, tempo, nüanslar ve artikülasyon gibi parametrelerle nasıl işlediğini örneklerle belirttiği kayma türleri aşağıda verilmiştir.

İlk başlık olan "Frekans Birimsel Kayma Türleri (uzun ses, figür, motif, ezgi ya da doku)" şu şekildedir:

"Bütünsel Kayma: Herhangi bir uzun ses ve/veya ezgisel ya da dokusal hattın, her bir ritmik hareket biriminde (nota başı) yukarı ya da aşağı doğru bir bütün halinde kaymasıdır. Bu türde her parti veya her çalgı/çalgı grubu, aynı yöne doğru kayarak hareket eder ve her nota hareketinde bir çeyrek perde (bu 1/6 veya 1/8 de olabilir) inceler ya da kalınlaşır. Ortaya çıkan etki ise tam olarak, dinlediğimiz herhangi bir müziğin bir pitch-shifter butonuyla kaydırılmasıyla oluşan etkiye benzer.

Örnek 1: (Uzun ses örneği)

Dalgalı olarak Çıkıcı: Uzun seslerde her aralığın mesafesi ve geçiş süresine göre, değişen hızlarda

Kayma

Orjin (ilk fikir)



Orjin'in kayması



Örnek 2: (Ezgi ya da hat örneği)

Çıkıcı: Dört ölçülük bir cümlenin her bir notada 1/4 ton yukarı kayarak ilerlemesi.

Orjin (İlk fikir)



Orjin'in kayması



Örnek 3: (Doku örneği)

İnici: Bir ölçülük bir doku ve her bir notada 1/4 ton aşağı kayarak ilerleyen şekli.

Orjin (İlk fikir)



Orjin'in kayması



Genişleyen Kayma: Bir yatay hat içerisinde belirlenecek bir merkez notaya (pitch) göre; üstte kalanlar yukarıya, altta kalanlar ise aşağıya doğru ya da tam tersi bir sistematikle göre kayarak hattın hareket mesafesini genişletir. Bu, bir fotoğrafı cep telefonumuzun dokunmatik ekranında baş ve işaret parmağımızla büyütme ya da küçültme işlemine benzer. Bu genişletme ve daraltma, her bir ritmik harekette 1/4, 1/6 veya 1/8 çeyrek ton kaydırılarak yapılabilir. Bu genişleme iyice genişleyip arttığında çok uzak oktavlarda birbirinden bağımsız hatlara dönüşen iki katman meydana gelir.

Örnek 4: (Ezgi ya da hat örneği)



Orjinin genişleyen kayması



Örnek 5: (Doku örneği)



Orjin'in genişleyen kayması



(Uzunselvi, 2019)”

Frekans birimsel kayma türlerinin ardından Uzunselvi, “Zaman Bilimsel Kaymalar (tempo, ritmik değer/ölçü ya da artikülasyon değişimi)” başlığı altında da sırasıyla şu açıklama ve örnekleri sunmuştur:

“Kullanılan fikir ne olursa olsun kayma işleminin, fikrin her bir hareket noktasında değil, zaman akışının belirleyeceğimiz bir ölçeğine göre bölünmesi üzerinden yapılır. Bir hareketi ritmik olarak yazdığımızda, her bir nota değeri belirleyeceğimiz uzunluklarda değişebilir. Buna ek olarak tüm artikülasyonlar bunu sağlayan bir yan unsur olarak da düşünülebilir (Staccatissimo’nun legatissimo’ya, tüm ara derecelere de uğrayarak dönüşmesi gibi).

Temponun kayması: Temponun kayması özellikle de geleneksel icrada oldukça sık kullanılan ritardando ve accelerando tekniklerini temel alacaktır, ancak burada sorun bu tercihi neye göre ve hangi yöntemle yapacağımızdır. Oda müziği ve orkestra geleneğinde ortak ölçü kalıplarını kullanan tüm çalgı grupları, doğası gereği müziği şefin vuruşlarını temel alarak icra etmektedirler. Bu durumda zaman kavramı, müzik yazısında yatayda akan bir seyir izlediği için temponun kayması da pek tabii ki bütünseldir. Bu durumda şefin vuruşlarına göre partisyonda yazılan tempo değişimlerini referans noktası kabul edip, ritardando ve accelerandoları da devreye sokarak bu kaygan yapıyı elde edebiliriz. Ritardando ve accelerando'ya baş vurmada, ani tempo değişimi ya da metrik modülasyon kullanarak yapılacak hız değişimleri ise bu kayma sistematikliğini doğası gereği daha köşeli bir karaktere sokabilir.

Temponun accelerando ve ritardando ile yapılan kayması:



Sabit tempo içinde ritmik değerlerle yapılan hızlanma ve yavaşlama



Tempo kaymasının belki de en sıkıntılı kısmı, çalgı gruplarının sistemin bazı kullanımlarından ötürü lokal olarak birbirlerinden farklı hız derecelerine (kimisinin hızlanırken kimisinin yavaşlaması gibi) gitme ihtimalidir. Pratik işleme zor olduğundan geleneksel icrada pek de rastlanmayan bu durum, çalgı gruplarının aynı hizalara düşmeleri ve birlikteliğin sağlanması bakımından -özellikle de şef adına- oldukça büyük güçlükler yaratacaktır. Peki bu durumda ne yapılabilir? Çalgı grupları arasında bağımsız olarak işleyecek bu çoklu tempo kaymalarını, zaten hedeflediğimiz sonucu gözeterek ortak bir ölçü kalıbı içerisinde ritmik değerleri kullanarak (artırarak ya da eksilterek) elde edebiliriz. Bu tercihin bir sonucu olarak gruplar arasında farklılaşan söz konusu tempo değişimleri ritmik değerler kullanılarak elde edilmek durumundadır.

Buna güzel bir örnek (tempo için olmasa da durumu özetlemek adına ideal olması açısından) Bartok'un 4.Yaylı Dörtlüsü'nün pizzicato tekniği ile ön plana çıkan 3. bölümündeki poliritmik karakterdir. Yapının neredeyse tamamında duyduğumuz ve sanki her çalgıda farklı ölçüler olduğunu hissettiren bölümde aksine, tüm çalgıların yapının birçok yerinde sabit bir ölçü sistemi içerisinde yazıldığını görürüz. İşte buradaki çoklu ölçü karakterini bize hissettiren mekanizma ritmik değerlerin üzerine konulan aksanlardır. Bunlar farklı vurguları meydana getirdiğinden aynı bütün içerisinde bir tür çok ölçülülük meydana gelir. Sonuç olarak, yazılanın pratikliği ile duyulanın birbirinden bağımsızlığı son derece net, bir o kadar da ironiktir. Buna ek olarak; Ligeti Chamber Concerto'da her bir enstrümanda ayrı ayrı devinen dokusal (5, 6 ve 7'leme) hareketlerin

yarattığı ritmik dalgalanmaların, sanal olarak bir tür “çoklu kaygan tempo” tabirini haklı çıkaracak bir karakter oluşturmasını da örnek verebilirim.

Gürlük birimsel (nüanslar ve aksan türleri) kaymalar: Nüansların kayma durumları ise, ‘niente’ ve ffff arasında belirlenecek birçok düzende yapılandırılabilir. Kaymanın hızına göre ‘sudden crescendo’ veya ‘wavy crescendo’ gibi güncel seçeneklere de ihtiyaç duyulabilir. Bu nüans paterni uygun olan her çalgı ile ideal ses bölgeleri çerçevesinde genişletilebilir. Kayma ölçeğinin agresif ve geniş olduğu yerlerde ise çeşitli aksan ve sforzando’lardan faydalanılabilir.



(Uzunselvi, 2019)”

EK-4 “Basık Tung”un notaları (Uzunselvi, 2017):

MEHMET ALI UZUNSELVI

BASIK TUNG

(2017)

FOR PIANO & LIVE ELECTRONICS

Program Notes

Basık Tung is a series of miniatures composed for piano and live electronics. In this work, a pointillistic language is applied. The reason for this aesthetic choice is to use the piano and electronics in a non-traditional context.

The live electronic material is derived from various objects such as metal lamps, plates, and bones and has an extensive sound library. Additionally, there are microtonal and prepared piano, double bass, cello and multiple software synthesizers. The musical structures created by the multi-layered pointillistic textures on the piano, and the sound sources produced in the computer environment create a complex kinesthesia in the flow. With this objective in mind, the piece highlights different gestures and ideas in each section. This process transforms the multi-characteristic structure of *Basık Tung* into an organic and holistic discourse.

Notes de programme

Basık Tung est une série de miniatures composées pour piano et électronique live. Dans ce travail, un langage pointilliste est appliqué. La raison de ce choix esthétique est d'utiliser le piano et l'électronique dans un contexte non traditionnel.

Le matériel électronique en direct est dérivé de divers objets tels que des lampes métalliques, des plaques et des os et dispose d'une vaste bibliothèque de sons. De plus, il existe des pianos microtonaux et préparés, une contrebasse, un violoncelle plusieurs synthétiseurs logiciels. Les structures musicales créées par les textures pointillistes multicoches sur le piano et les sources sonores produites dans l'environnement informatique créent une kinesthésie complexe dans le flux. Avec cet objectif en tête, la pièce met en évidence différents gestes et idées dans chaque section. Ce processus transforme la structure multi-caractéristique de *Basık Tung* en un discours organique et holistique.

Notas del programa

Basık Tung es una serie de miniaturas compuestas para piano y electrónica en directo. En este trabajo se aplica un lenguaje puntillístico. La razón de esta elección estética es utilizar el piano y la electrónica en un contexto no tradicional.

El material electrónico en vivo se deriva de varios objetos, como lámparas de metal, placas y huesos, y tiene una extensa biblioteca de sonidos. Adicionalmente, existen pianos microtonales y preparados, contrabajo, violonchelo y múltiples sintetizadores de software. Las estructuras musicales creadas por las texturas puntillísticas de múltiples capas en el piano y las fuentes de sonido producidas en el entorno de la computadora crean una cinestesia compleja en el flujo. Con este objetivo en mente, la pieza destaca diferentes gestos e ideas en cada apartado. Este proceso transforma la estructura multi-característica de *Basık Tung* en un discurso orgánico y holístico.

Programminweise

Basık Tung ist eine Serie von Miniaturen, die für Klavier und Live-Elektronik komponiert wurden. In dieser Arbeit wird eine pointillistische Sprache verwendet. Der Grund für diese ästhetische Wahl ist, das Klavier und die Elektronik in einem nicht-traditionellen Kontext zu verwenden.

Das Live-Elektronikmaterial stammt aus verschiedenen Objekten wie Metalllampen, Platten und Schläuchen und verfügt über eine umfangreiche sound-Bibliothek. Dazu kommen mikrotonale und präparierte Klaviere, Kontrabass, Cello und mehrere Software-Synthesizer. Die musikalischen Strukturen, die durch die vielschichtigen pointillistischen Texturen auf dem Klavier entstehen, und die in der Composten Umgebung erzeugten Klangquellen erzeugen eine komplexe Kinesthik in Fluss. Mit diesem Ziel vor Augen lebt das Stück in jedem Abschnitt unterschiedliche Gesten und Ideen hervor. Dieser Prozess verwandelt die multi-charakteristische Struktur von *Basık Tung* in einen organischen und ganzheitlichen Diskurs.

Note sul programma

Basık Tung è una serie di miniature composte per pianoforte e live electronics. In questo lavoro viene applicato un linguaggio puntillistico. Il motivo di questa scelta estetica è l'utilizzo del pianoforte e dell'elettronica in un contesto non tradizionale.

Il materiale elettronico dal vivo è derivato da vari oggetti come lampade in metallo, pistole e tubi flessibili e ha una vasta libreria di suoni. Inoltre, ci sono pianoforti microtonali e preparati, contrabbasso, violoncello e sintetizzatori software multipli. Le strutture musicali create dalle trame puntillistiche multistrato sul pianoforte e le sorgenti sonore prodotte nell'ambiente informatico creano una complessa cinestesi nel flusso. Con questo obiettivo in mente, il pezzo mette in evidenza gesti e idee diversi in ogni sezione. Questo processo trasforma la struttura multi-caratteristica di *Basık Tung* in un discorso organico e olistico.

Program Notları

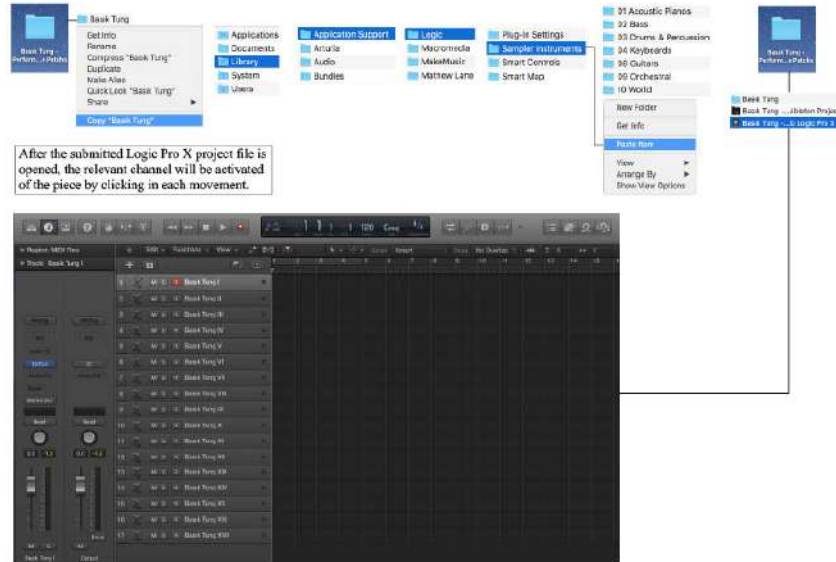
Basık Tung, minyatür karakter parçalarından oluşan ve her bir bölümde farklı jest ve fikirleri ön plana çıkarak devinen puntillistik (noktasal) bir dili benimser. Bu tercihiyle amaç algıyı tarihsel gramardan daha farklı bir bağlama çekmektir.

Canlı elektronik ortam ise; mikrotonal ve hazırlanmış piyanolar, kontrabas, cello ve çeşitli software synthesizer'ları yansıtır; metal lamba, plaka ve hortum gibi çeşitli nesnelerden oluşan oldukça geniş bir ses kütüphanesini içermektedir. Piyanodaki çok katmanlı puntillistik dokuları oluşturduğu yapılar ile bilgisayar ortamında üretilmiş bu ses kayıtları, aynı içerisindedir karmaklık ancak bilgi bir devrimin meydana getiren yapıları çok karakterli yapıları organik ve bütüncül bir söyleme dönüştürür.

Loading Process for Logic Pro X Software

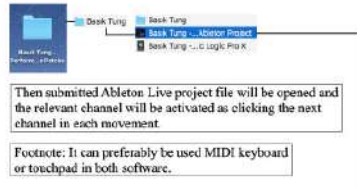
Preloading Process of Patch & Sample Folder in the Project

The relevant EXS24 Patch will be dragged into the target file as follows.
(Logic pro X software must be closed while patch loading process.)

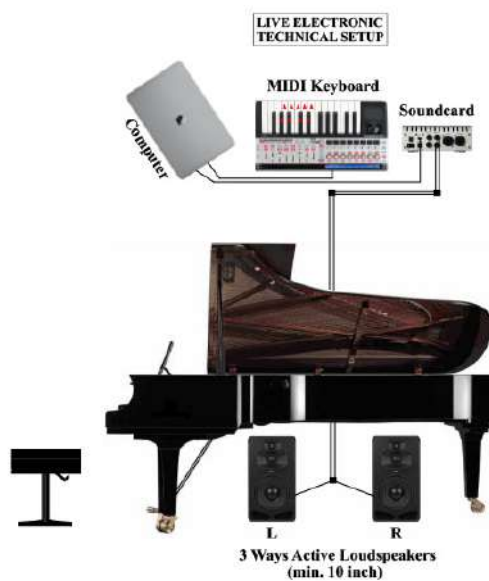


Loading Process for Ableton Live Software

As a first step, the relevant Ableton Live Bask Tung folder will be loaded into the desktop (But Ableton Live software must be definitely off position)



PERFORMANCE LAYOUT



BASIK TUNG

I

$\text{♩} = 80$

Keyboard
or
Touchpad

MIDI Ch. 1

Pno

C₄ →

Mehmet Ali Uzunselvi (1980 -)

The musical score is for a piece titled 'BASIK TUNG' by Mehmet Ali Uzunselvi (1980 -). It is in 8/8 time with a tempo of 80 beats per minute. The score is written for a grand piano (Pno) and a MIDI keyboard or touchpad (MIDI Ch. 1). The score is divided into two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, mp, sp, mf). A red box highlights the C₄ note in the first system, and a red arrow points to it. The score is marked with 'SOS' at the end.

6

ppp

sos

mf

p

f

ff

D₄ →

(k)

Metalic sring echo...

4''

II

approx. 1 ca = 57-60

MIDI Ch. 2

C₄ →

8va

2

x4

8va

4''

First ending (1.) and second ending (2.) of a piano piece. The first ending is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The second ending is marked with a repeat sign and a second ending bracket. The tempo is marked as 88. The key signature is one flat (B-flat).

III

Continuation of the piano piece, measures 39-46. The tempo is marked as 88. The key signature is one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *sfz*, *sf*, and *poco*. There are also fingerings indicated by numbers 1-5. A red box highlights the note C4 in measure 40, and another red box highlights the note C#4 in measure 42.

Continuation of the piano piece, measures 47-54. The tempo is marked as 88. The key signature is one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *sfz*, *f*, and *mp*. There are also fingerings indicated by numbers 1-5. A red box highlights the note D4 in measure 48.

11 **E₄** →

ff

14 $\text{♩} = 87$ $\text{♩} = 80$

16 **F₄** →

pp f mf f pp mp mf ppp

p f mf

→ (SOS)

V

$\text{♩} = 100$

MIDI Ch. 5

C₄ →

mp

mp f p f mf

C₄ →

mp

D₄ →

p ff mp pp

ff mp

D₄ →

Measures 7-8: 12/8 time signature. Treble clef has notes with accidentals (b, #). Bass clef has a triplet of eighth notes. Dynamics: *pp* and *mf*. Red box highlights E4 with an arrow.

Measures 9-10: 4/4 time signature. Treble clef has a half note. Bass clef has a half note. Dynamics: *f*, *mp*, *mf*, *ff*. Red box highlights F4 with an arrow.

VI

Measures 11-12: 12/16 time signature. Treble clef has a half note. Bass clef has a half note. Dynamics: *mp*, *f*. Red box highlights C4 with an arrow.

Measures 13-14: 4/4 time signature. Treble clef has a half note. Bass clef has a half note. Dynamics: *ff*, *f*, *ff*, *p*, *mf*, *f*. Red box highlights C4 with an arrow.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". At the top, the tempo is marked as $\text{♩} = 120$. The score is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the first measure of the treble staff, there is a box labeled "MIDI Ch. 7" and a red square with a white "C" and a red arrow pointing to the right, indicating a MIDI controller input. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *fff* (fortississimo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also markings for *10* and *12* measures, likely indicating repeat lengths. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

[illegible]

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns, featuring a piano and a MIDI controller. The score is divided into three systems. The first system shows the piano playing a melody with a MIDI controller (MIDI Ch. 9) and a red box labeled "C4" indicating a specific note. The second system continues the melody with dynamic markings like *ppp*, *mf*, *pp*, *cresc.*, and *mp*. The third system shows the piano playing a melody with a MIDI controller (MIDI Ch. 9) and a red box labeled "C4" indicating a specific note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*	Violon glissando with up-bow stroke on the indicated string.
*	Strike the up-bow stroke indicated string.
*	Pull the indicated string with finger nail (it is a traditional phrasing technique on bowed string instruments.)
*	Mute the indicated string from one part of the instrument.

X

24 27 30 33 34

f *sf*

C4

XI

$\text{♩} = 152$

MIDI Ch. 11

35 38 41 44

f *sf*

C4

musical score for piano, measures 1-16. The score is in 2/4 time and features complex arpeggiated patterns in both hands. A red box labeled **D₄** with an arrow points to a note in measure 14. A bracket labeled **SOS** spans measures 1-16.

musical score for piano, measures 17-32. The score continues with arpeggiated patterns. A red box labeled **D₄** with an arrow points to a note in measure 24. A bracket labeled **SOS** spans measures 17-32.

XII

musical score for piano, measures 1-6. The score is in 3/4 time. A tempo marking of quarter note = 100 is present. A MIDI channel indicator **MIDI Ch. 12** is shown. A red box labeled **C₄** with an arrow points to a note in measure 2. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *p*. A bracket labeled **SOS** spans measures 1-6.

musical score for piano, measures 7-12. The score continues with arpeggiated patterns. A red box labeled **C_{4a}** with an arrow points to a note in measure 9. Dynamics include *mp* and *ppp*. A bracket labeled **SOS** spans measures 7-12.

19

3

9

pp *> pechier.*

pppp

ppp

D#4 →

1/102

♩ = 180

MIDI Ch. 13

ff sfz sfz

pp mf

C₄ C₄

ff sfz sfz

p f

D₄ D₄ E₄

ff sfz sfz

p f mp ff f poco ff

MIDI Ch. 14

$\text{♩} = 97$

8va-1

$\text{C}_4 \rightarrow$

$\text{C}_{24} \rightarrow$

mp

p

sf

The image displays a musical score for 'The Song of the Old Man' by Dmitri Shostakovich, Op. 10, No. 1. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of 'Andante' and a key signature change to G major. The second system shows the vocal entry with a tempo marking of 'Allegretto' and a key signature change to D major. The score includes dynamic markings (f, mp, p, sf, p, f, p, f, p, f), articulation (accents, slurs, staccato), and phrasing slurs. A red box highlights the key signature change to D major in the second system.

7

D#4 →

mp *p* *mf* *sf* *p* *f* *p* *mf*

E4 →

F4 →

p *mf* *mp* *pp* *mf* *p* *mf* *mp* *pp* *pp* *pp*

XV

$\text{♩} = 100$

MIDI Ch. 15

p *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

C4 →

p *mf* *mp* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

2

7

13

C#4 →

6:53

XVI

♩ = 145

MIDI Ch. 16

C4 →

accel.

Music string echo...

6:53

♩ = 155

♩ = 165

C#4 →

Subito ♩ = 145

Subito ♩ = 135 accel.

6:53

2

$\text{♩} = 160$

Subito
 $\text{♩} = 135$

$\text{♩} = 145$ accel. $\text{♩} = 165$

Subito
 $\text{♩} = 185$

Subito
 $\text{♩} = 180$

Subito
 $\text{♩} = 60$

XVII

$\text{♩} = 75$

MIDI Ch. 17

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 95$

$\text{♩} = 92$

2

$\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 80$

E₄

SOS

12

$\text{♩} = 70$

SOS



EK-5 Anadolu Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın
Etîği Kurulu Onay Belgesi

Evrak Kayıt Tarihi: 04.01.2024

Protokol No: 677280

Tarih: 29.01.2024



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERÎ BİLİMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU
KARAR BELGESİ

ÇALIŞMANIN TÜRÜ:	Doktora Tez Çalışması
KONU:	Eğitim Bilimleri
BAŞLIK:	Mehmet Ali UZUNSELVİ'nin Müzikal Kimliği ve "Basık Tung" Başlıklı Eserinin Yapısal Analizi
PROJE/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Prof. Oytun EREN
TEZ YAZARI:	Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	-
KARAR:	Olumlu
Prof. Dr. Saime ORÇE (Başkan-İkt. ve İdari Bil. Fak.)	
Prof. Dr. M. Erkan ÜYÜMEZ (Başkan Yardımcısı -İkt. ve İdari Bil. Fak.)	Prof. Dr. Fatime GÜNEŞ (Edebiyat Fak.)
Prof. Dr. Yıldız UZUNER (Eğitim Fak.)	Prof. Dr. Erkan YÜKSEL (İletişim Bil. Fak.)
Prof. Dr. Handan DEVECİ (Eğitim Fak.)	Prof. Dr. Kamil ÇEKEROL (Açıköğretim Fak.)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Yıldız Çiçek SİVRİ TURHAN

Yabancı Dil: İleri düzey İngilizce (C2 sertifikası, Toefl Puanı: 81, YDS Puanı: 78,75), orta düzey Fransızca (B1), az düzeyde Almanca (B1 sertifikası).

ALES: 81,50

Not Ortalaması: Lisans: 3,62 - Tezli Yüksek Lisans: 3,86 - Tezli Sanatta Yeterlik: 3,92

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2013-2014, Conservatoire de Lyon, Department de Piano, Erasmus
- 2016, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, Lisans mezuniyeti
- 26 Şubat 2016 – Şubat 2021, ders ücretli Öğretim Elemanı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı
- 2016-2017 ve 2017-2018 eğitim-öğretim yılları, misafir öğretim elemanı, Ted Üniversitesi Eğitim Fakültesi (EGE-341 kodlu İngilizce Müzik Eğitimi dersi)
- 2016, piyano eğitmenliği, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Hedef Batıkent
- 2012-2013, piyano eğitmenliği, Ege Müzik Evi ve Es Sanat Merkezi
- 2016, müzik öğretmenliği stajı, Kenan Yalçın Anadolu Lisesi
- 2019, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, Tezli Yüksek Lisans mezuniyeti
- 2020, Uluslararası Bakalorya Diploma Programı Müzik Eğitmenliği sertifikası (IB DP – International Baccalaureate Diploma Programme) – 2020-2021 eğitim-öğretim yılı, IB DP Müzik öğretmeni, Yeni Yol Okulları Lisesi
- Şubat 2021, halen, Öğretim Görevlisi, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Çalgı Anasanat Dalı
- 2024, Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı, Tezli Sanatta Yeterlik Programı mezuniyeti

Sanatsal Faaliyetleri:

- 2008, aktif masterclass katılımı ve konser, Art Connects International Festival, İtalya
- 2010, aktif masterclass katılımı ve konser, 7.Gümüşlük Uluslararası Klasik Müzik Festivali, Gümüşlük, Türkiye
- 2015, aktif masterclass katılımı ve konser, Piano Loop Festival, Hırvatistan

- 2015, aktif masterclass katılımı ve konser, Aima Ayvalık International Music Academi, Ayvalık, Türkiye
- 2016, solist, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestrası, şef Erdem Çöloğlu, Eskişehir, Türkiye
- 2016, İdil Biret öğrencileri konseri, Leyla Gencer Konser Salonu, İstanbul, Türkiye
- 2018, festival kapanış konseri, 15. Gümüşlük Uluslararası Klasik Müzik Festivali, Gümüşlük, Türkiye
- 2018 – halen, Bilkent Senfoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Antalya Senfoni Orkestrası, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası (ASO), Muğla Büyükşehir Belediyesi Orkestrası gibi orkestraların konserlerinde piyano, klavsen, çeleta ve org gibi klavyeli çalgılarda zaman zaman misafir sanatçı ve solist
- 2019, masterclass ve resital, 7. International Classical Music Festival, Burdur, Türkiye
- 2021, solo ve oda müziği albüm kayıtları, Babajim İstanbul
- 2022, 1. Uluslararası Homeros Edebiyat/Sanat Festivali’nde solo piyano resitali
- 2022, Türkiye’nin klasik müzik dergisi Andante’de röportaj ve kapak olma
- 2022, Kadın Orkestrası ile solist
- 2022, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası ile solist
- 2023, Mozarthaus’ta resital
- 2023, Başkent Oda Orkestrası ile solist
- 2023, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Barok Resital
- 2024, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile solist
- 2024, Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası ile solist
- 2024, “İzmir Barok Günleri”nde resital
- 2024, Karşıyaka Oda Orkestrası ile solist

Ödülleri:

- 2006, Üçüncülük Ödülü, Onay Sanat Piyano Güzellemesi, İstanbul
- 2023, “Genç Yetenek Ödülü”, TİDE Gelecek Zirvesi 2023