

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**OSMANLI-TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÖGELERİNİN GÜNÜMÜZ TÜRK
BESTECİLERİNCE KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Volkan Topakoğlu

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı
Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı**

MAYIS 2018

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**OSMANLI-TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÖGELERİNİN GÜNÜMÜZ TÜRK
BESTECİLERİNCE KULLANIMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Volkan Topakoğlu
(409141205)**

**Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı
Müzik Teorisi ve Kompozisyon Programı**

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Eray Altınbüken

MAYIS 2018

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 409141205 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Volkan TOPAKOĞLU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "OSMANLI-TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÖGELERİNİN GÜNÜMÜZ TÜRK BESTECİLERİNCE KULLANIMI" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Dr. Öğr. Üyesi Eray Altınbüken**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Dr. Öğr. Üyesi Eray Altınbüken**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Ozan Baysal
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Evrim Demirel
İstanbul Üniversitesi

Teslim Tarihi : **4 Mayıs 2018**
Savunma Tarihi : **8 Haziran 2018**



Burak'a,





ÖNSÖZ

Bir müzisyen için onu yetiştiren ailenin müzikle ilişkisi çok önemlidir. Küçük yaşlardan itibaren iyi müzikler duyarak, bu kulak dolgunluğuyla büyüyen çocuk müziği bir dil gibi, güzel sözler söyleyen bir büyüğünü duyar gibi algılar. Benim için de annemin sesinden dinlediğim Makam müziğimizin örnekleri, babamın mandolinde, klavyede çaldığı ezgiler ve radyomuzdan dinlenen Avrupa klasik bestecilerinin, Amerikan caz müzisyen ve bestecilerinin eserleri, ağabeyimin büyük heves ve merakla edindiği kasetlerden dinlediğimiz rock ve metal repertuarı, ardından caz öğrenmeye başlamasıyla aldığı, bana cazı ve bas gitarı sevdiren Jaco Pastorius albümü, evimizde *real book* olması ve daha niceleri; çocukluğumdan bugünüme değin taşıdığım müzik hatıralarımın en güzel parçalarını oluşturdular. Bunlar için aileme müteşekkirim. Onlar sayesinde başladığım müzik çalışmalarım; lise yıllarımda klasik, üniversitede ise caz çalıştıktan sonra hissettiğim boşluğu doldurabilmek için, Kompozisyon sanatını ve Türk Musıkîsini layıkıyla öğrenme gayesiyle İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musıkîsi Devlet Konservatuarı'nda almaya başladığım yüksek lisans eğitimi ise beni en çok şaşırtan, besleyen süreçlerden biri oldu. Çeşitli dersleri kendilerinden aldığım ve beni bu uçsuz bucaksız bilgi aleminde aydınlatan kıymetli öğretmenlerim; Gözde Çolakoğlu Sarı, Söngül Karahasanoğlu, Nail Yavuzoğlu, Belma Kurtişoğlu, Cihangir Terzi, Oğuzhan Balcı, Nilgün Doğrusöz Dışiaçık, Ozan Baysal ve danışmanım Eray Altınbüken'e teşekkürü borç bilir, aramızdan çok erken ayrılan Şehvar Beşiroğlu'nu rahmetle anarım.

Mayıs 2018

Volkan Topakoğlu



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xi
TABLO LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
SUMMARY.....	xix
ÖZET.....	xxi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Anlamı ve Önemi.....	1
1.2 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı.....	2
1.3 Çalışma Yöntemi.....	3
1.4 Osmanlı-Türk Makam Müziği'nin Yapısına Kısa Bakış.....	4
1.4.1 Ses sistemi.....	4
1.4.2 Değiştireçler.....	5
1.4.3 Perdeler ve isimleri.....	6
1.4.4 Makamın tanımı ve makamlara bakış.....	7
1.4.5 Usûlün tanımı ve usûller.....	10
1.5 Eser biçimleri.....	12
1.6 Türkiye'deki Çoksesli Bestecilik Tarihine Kısa Bakış.....	12
2. ÇALIŞMA KAPSAMINA ALINAN BESTECİLER VE ESERLERİ.....	21
2.1 Hasan Uçarsu: Lamento.....	21
2.1.1 Bestecinin özgeçmişi.....	21
2.1.2 Esere genel bakış.....	22
2.1.3 Eserin incelemesi.....	23
2.2 Özkan Manav: Sib Klarnet için "Taksim".....	29
2.2.1 Bestecinin özgeçmişi.....	29
2.2.2 Esere genel bakış.....	29
2.2.3 Eserin incelemesi.....	31
2.3 Onur Türkmen: Kemençe için "Hat".....	41
2.3.1 Bestecinin özgeçmişi.....	41
2.3.2 Esere genel bakış.....	41
2.3.3 Eserin İncelemesi.....	42
2.4 Oğuzhan Balcı: İstanbul Hatırası.....	60
2.4.1 Bestecinin özgeçmişi.....	60
2.4.2 Esere genel bakış.....	60
2.4.3 Eserin incelemesi.....	61
2.5 Sadık Uğraş Durmuş: 1V4K.....	66
2.5.1 Bestecinin özgeçmişi.....	66
2.5.2 Esere genel bakış.....	67
2.5.3 Eserin incelemesi.....	68
2.6 Analizlerden Elde Edilen Sonuçlar.....	79

3	SONUÇ VE ÖNERİLER	83
3.1	Genel Bakış	83
3.2	Sonuç.....	83
3.3	Öneriler	84
	KAYNAKLAR	87
	ÖZGEÇMİŞ.....	89



KISALTMALAR

OTMM	:	Osmanlı-Türk Makam Müziği
akt.	:	Aktaran
diğ.	:	Diğerleri
B	:	Bakiyye aralığı
S	:	Küçük mücenneb aralığı
K	:	Büyük mücenneb aralığı
T	:	Tanini aralığı
A	:	Artık birli aralığı
ö.	:	Ölçü numarası
öö.	:	Ölçü numaraları arası
[D:SS]	:	‘D’ dakika ve ‘SS’ saniye olmak üzere süre bilgisi
İTÜ	:	İstanbul Teknik Üniversitesi
TMDK	:	Türk Musıkîsi Devlet Konservatuvarı
G.P.	:	Grand Pause veya General Pause (Tüm orkestranın susması)



TABLO LİSTESİ

Tablo 1.1: OTMM’de kullanılan değıştirenler, bunların koma sayısı ve harf cinsinden karşılıkları (Özkan, 1998).....	5
Tablo 1.2: Üçlü, dörtlü, beşli çeşniler ve aralıkları.	8
Tablo 1.3: Basit makamların durak, güçlü, yeden, dizi, donanım ve seyir karakteri özellikleri.....	9
Tablo 1.4: Küçük usûller.....	11
Tablo 1.5: Büyük usûller.....	11
Tablo 1.6: Dinî sözlü eser biçemleri.....	12
Tablo 1.7: Dindışı sözlü eser biçemleri.	12
Tablo 1.8: Saz eseri biçemleri.	12



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1: Bir tam sesin bölünmesi (Özkan, 1998).....	5
Şekil 1.2: Perdelerin isimleri ve dizekteki yerleri (Özkan, 1998).....	6
Şekil 1.3: Usûlün ölçüsünün ve adının eser başında belirtilmesine bir örnek.	10
Şekil 1.4: Usûlün çift çizgili dizekte gösterilişine bir örnek.....	11
Şekil 2.1: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.1-4. Dört ölçülük viyolonsel ve kontrbas ostinatosu.....	23
Şekil 2.2: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.9-12. Segâh makamı dizisine yapılan gönderme.....	24
Şekil 2.3: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.13-15. Hicaz dörtlüsü kullanımı.....	24
Şekil 2.4: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.21-24. Hicaz makamı dizisi kullanımı ve üç ölçülük ostinato bas.	24
Şekil 2.5: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.24-26. Sabâ makamı dizisinin kullanımı.	25
Şekil 2.6: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.44-47. Nikriz makamı dizisinin kullanımı..	25
Şekil 2.7: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.48-51. Nikriz makamı dizisinin kullanımı..	25
Şekil 2.8: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.54-58. Hicaz makamı ve zirgüleli hicaz makamı dizilerinin kullanımı.	26
Şekil 2.9: Hasan Uçarsu “Lamento” orijinal partisyonda “Epipe” şarkısının notası (Uçarsu, 2005).	27
Şekil 2.10: Özkan Manav “Taksim” eserinde yedileme ve hızlanan tuplet’in kullanımına bir örnek.....	30
Şekil 2.11: Şeddi araban makamı dizisi.	31
Şekil 2.12: Özkan Manav “Taksim” [0:00]-[1:13] arasındaki bölüm.....	32
Şekil 2.13: Özkan Manav “Taksim” [1:13]-[2:02] arasındaki bölüm.....	33
Şekil 2.14: Özkan Manav “Taksim” [2:02]-[2:38] arasındaki bölüm.....	33
Şekil 2.15: Özkan Manav “Taksim” [2:38]-[3:37] arasındaki bölüm.....	34
Şekil 2.16: Özkan Manav “Taksim” [3:40]-[4:25] arasındaki bölüm.....	35
Şekil 2.17: Özkan Manav “Taksim” [4:25]-[4:50] arasındaki bölüm.....	36
Şekil 2.18: Özkan Manav “Taksim” [4:50]-[5:13] arasındaki bölüm.....	37
Şekil 2.19: Özkan Manav “Taksim” [5:13]-[5:43] arasındaki bölüm.....	38
Şekil 2.20: Özkan Manav “Taksim” [5:43]-[6:27] arasındaki bölüm.....	39
Şekil 2.21: Özkan Manav “Taksim” [6:27]-[7:13] arasındaki bölüm.....	40
Şekil 2.22: Onur Türkmen “Hat” orijinal partisyonda gösterildiği şekliyle değiştireçler ve açıklamaları (İngilizce) (Türkmen, 2011).	42
Şekil 2.23: Onur Türkmen “Hat” öö.12-17. Nikriz beşlisi, hicaz dörtlüsü çeşnilerinin kullanımı.	43
Şekil 2.24: Onur Türkmen “Hat” öö.24-28. Eserde özgün notasyonun tüm enstrümanlarda kullanımına örnek.	43
Şekil 2.25: Onur Türkmen “Hat” öö.34-36. Nikriz beşlisi seslerinden oluşan akor.	44
Şekil 2.26: Onur Türkmen “Hat” öö.52-54. Buselik beşlisi çeşnisi kullanımı.....	45
Şekil 2.27: Onur Türkmen “Hat” öö.60-69. Hüzam beşlisi çeşnisinin kullanımı....	45
Şekil 2.28: Onur Türkmen “Hat” öö.70-74. Hicaz dörtlüsünün ve karcıgar makamı dizisinin kullanımı.	46

Şekil 2.29: Onur Türkmen “Hat” öö.75-77. Öö.76-77’de ikinci keman ve viyolonseldeki glissando hareketi.	46
Şekil 2.30: Onur Türkmen “Hat” öö.78-100. Öö.78-79’de karcıgar dizisinin, ö.92’de hüzzam makamı dizisinin kullanımı.	47
Şekil 2.31: Onur Türkmen “Hat” öö.101-103. F prova işaretli kısmın ilk üç ölçüsünde uzun sesler ve ritmik hareketlerle do’da neveser makam seslerinden oluşan akorlara bir örnek.	48
Şekil 2.32: Onur Türkmen “Hat” öö.132-135. Makam dizisi seslerinden oluşan akorlar.	49
Şekil 2.33: Onur Türkmen “Hat” öö.136-138. Makam dizisi seslerinden oluşan akorlar.	50
Şekil 2.34: Onur Türkmen “Hat” öö.139-142. Makam dizisi seslerinden oluşan akorlar.	51
Şekil 2.35: Onur Türkmen “Hat” öö.139-151. Mi’de zirgüleli hicaz makamı dizisinin kullanımı.	52
Şekil 2.36: Onur Türkmen “Hat” öö.152-155. Hicaz dörtlüsü çeşnisinin inici olarak kullanımı.	52
Şekil 2.37: Onur Türkmen “Hat” öö.159-163. Bûselik makamı dizisinden oluşturulan akor.	53
Şekil 2.38: Onur Türkmen “Hat” öö.164-169. Klarnetin bûselik makamı dizisindeki melodik hareketi.	54
Şekil 2.39: Onur Türkmen “Hat” öö.170-172. Hicaz dörtlüsü ve hicaz makamı dizisi ile, birinci kemanda koma diyezinin kullanımı.	55
Şekil 2.40: Onur Türkmen “Hat” öö.173-176. Hüzzam makamı dizisinin kullanımı.	55
Şekil 2.41: Onur Türkmen “Hat” öö.177-179. Bûselik makam dizisinde yeden sesinin kullanımı.	56
Şekil 2.42: Onur Türkmen “Hat” öö.184-188. Zirgüleli hicaz ve buselik makam dizilerinin kullanımı.	57
Şekil 2.43: Onur Türkmen “Hat” öö.216-224. Doğaçlama bölümünün gösterimi ve eserin sonu.	59
Şekil 2.44: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.21-26. Ö.21’de nikriz makamı dizisinin ve hicaz dörtlüsü çeşnisinin kullanımı.	61
Şekil 2.45: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.52-56. Ö.55’de hüzzam makamı dizisinin kullanımı.	62
Şekil 2.46: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.57-61. Öö.59-61’da kürdî dörtlüsü ve nikriz beşlisi çeşnilerinin oluşturduğu melodi.	62
Şekil 2.47: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.62-66. Hicaz dörtlüsü ve beşlisi çeşnilerinin oluşturduğu dizideki hareket.	62
Şekil 2.48: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.111-119. Obua’daki melodide nişabûr beşlisi çeşnisinin kullanımı.	63
Şekil 2.49: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.121-129. Yaylıların eşliği ile kanunda nişabûr çeşnisinin kullanımı.	64
Şekil 2.50: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.137-140. Yaylılar ile kanunda nikriz makamı dizisinin kullanımı.	65
Şekil 2.51: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö. 152-158. Ters bemol işaretinin ve karcıgar makamı dizisinin kullanımı.	66
Şekil 2.52: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.7-11. İlk temada uşşak dörtlüsü çeşnisinin kullanımı.	68

Şekil 2.53: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.12-16. Hüseyini beşlisi çeşnisinin kullanımı.	68
Şekil 2.54: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.17-20. Uşşak dörtlüsü çeşnisinin kullanımı.	68
Şekil 2.55: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.49-63. Sabâ makamı dizisi seslerinin ve ters bemol işaretinin kullanımı.	70
Şekil 2.56: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.64-72. Hüseyini dörtlüsü çeşnisinin kullanımı.	70
Şekil 2.57: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.100-111. G prova işaretli kısımda uşşak dörtlüsü çeşnisinin kullanımı.	72
Şekil 2.58: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.119-130. Ö.121’de kavalda uşşak cümlesi. Uşşak ve hüseyinî beşlisi çeşnilerinin kullanımı.	73
Şekil 2.59: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.157-161. Ö.161’de kavalın doğaçlama yapması için bırakılan kısım.	74
Şekil 2.60: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.172-173. Re’de (nevâ’da) nikriz beşlisinin kullanımı.	74
Şekil 2.61: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.179-192. O prova işaretli kısımda Hüseyini makamı dizisinin ve ö.192’de nikriz beşlisi çeşnisinin kullanımı.	76
Şekil 2.62: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.198-209. P prova işaretli kısımda kontrpantal hareket.	77
Şekil 2.63: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.210-215. Q prova işaretli kısım.	78
Şekil 2.64: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.216-223. R prova işaretli kısımda dört sesli kontrpuan kullanımı.	78
Şekil 2.65: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.238-244. Uşşak motif ve eserin sonu.	79



THE USAGE OF OTTOMAN-TURKISH MAKAM MUSIC ELEMENTS IN CONTEMPORARY TURKISH COMPOSERS

SUMMARY

The process of creation of a musical composition is problematic for both the composer and the musicologist. Where today's Turkish composers from differing schools have shown their personal approaches in their works, using folk material of Turkey in contemporary composition has been a popular method, starting from Turkish Republic's very first era's composers, who have been known as "Türk Beşleri". However, a musical genre of the same geographic area, with its deeply seated history and literature; the long-lived Ottoman-Turkish Makam Music had not been used as compositional material by the same group of composers. Having political and sociological reasons dating back to Tanzimat Era of Ottoman Empire, this preference has changed over time. A late-developed awareness has led Turkish music theorists to publish educational materials and composers to create music in connection with both European classical styles and Ottoman-Turkish Makam Music materials. In this thesis, contemporary Turkish composers who used Ottoman-Turkish Makam Music elements have been studied, and selected pieces from each composer are analyzed in terms of Ottoman-Turkish Makam Music material usage. These composers and their pieces are: Hasan Uçarsu (1965) "Lamento", Özkan Manav (1967) "Taksim", Onur Türkmen (1972) "Hat", Oğuzhan Balcı (1977) "İstanbul Hatırası" and Sadık Uğraş Durmuş (1978) "1V4K".

In the first section, Makam Music elements have been explained briefly, as it is a massive subject and a difficult one to have a grasp on in its entirety. First, the pitch system and genuine notation elements in Ottoman-Turkish Makam Music have been explained, specific terms like 'makam', 'çeşni' and 'usûl' are defined, scale system is outlined and basic makams and common forms are listed, some usûl structures are shown. Then, a brief history of polyphonic composition traditions in Turkey is outlined. Discussed material are: the role of the idea of westernization among Ottoman politicians which led to the disbanding of Yeniçeri Ocağı (Janissary School) along with Mehter Takımı (Janissary Military Band); the establishment of European style musical institutions in the Ottoman court; followed by the steps taken in creating a 'Turkish national music' in Turkish Republic's first era, a state music policy which created Türk Beşleri (The Turkish Five), an influential group of composers who were sent to Europe to study music by the Turkish Government as 'extraordinary gifted children' with special scholarship and obligation to return to the country to work. The historical outline concludes with the composers of the second half of twentieth century and the effect of postmodernism in the beginning of twenty-first century.

The second section consists of analyses of pieces by five contemporary composers from Turkey, from different schools and ages, all using Ottoman-Turkish Makam Music elements in their musical compositions. Composer biographies are also included.

In the last chapter, methods employed by each composer are discussed comparatively in order to provide a general picture of the usage of Ottoman-Turkish Makam Music materials among today's composers in Turkey. The aim of the thesis is to provide an account of the current techniques used by Turkish composers in creating Ottoman-Turkish Makam Music influence in their works.



OSMANLI-TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÖGELERİNİN GÜNÜMÜZ TÜRK BESTECİLERİNCE KULLANIMI

ÖZET

Günümüzde pek çok ekolden bestecinin bireysel yöntemlerini, yaklaşımlarını aradığı bu süreçte Türkiye’de Cumhuriyet döneminin ilk zamanlarından itibaren Anadolu halk müziği öğelerinin besteciler tarafından sıklıkla kullanılması Türk Beşleri’nden yeşermiş ve günümüze ulaşan yaygın bir üslup olmuştur. Buna karşın, aynı coğrafyanın müziği olup köklü tarihi ve edebiyatı ile günümüze sağlıklı bir şekilde erişmiş, yaşayan ve varolan Osmanlı-Türk Makam Müziği’nin materyalinden yakın tarihimize kadar bestecilerimizce faydalanılmadığı gözlemlenmiştir. Bestecilerin üretim sürecindeki kararlarına siyasi ve sosyolojik çeşitli nedenlerin de sirayet etmesi sonucu ile oluşmuş bu tutum zamanla kırılmıştır. Günümüz Türkiye’inde Osmanlı-Türk Makam Müziği; eğitiminin yaygınlaşması, kurumsallaşması, ve üretimin artarak müziğin halka daha çok arz edilmesi sonucunda yaygınlaşmıştır. Türkiye’de yaşayan günümüz çoksesli müzik bestecileri için Osmanlı-Türk Makam Müziği’nin enstrümanları, nazari yapısı, edebiyatı ve kültürel geleneği ilham ve materyal kaynağı haline gelmiştir. Bu postmodern yaklaşımın örneklerini pek çok günümüz Türk bestecisinin eserlerinde görmek artık mümkündür. Osmanlı-Türk Makam Müziği materyalinin Türkiye’deki çoksesli müzik bestecilerince işlenişini irdeleyen bir çalışmanın bulunmaması, bu çalışmanın ortaya çıkış nedenidir.

Tez kapsamında öncelikle Osmanlı-Türk Makam Müziği’nin ses sistemine ve yapıtaşlarına kısa bir bakışta bulunulmuştur. Burada notasyon, makamlar ve makamları oluşturan çeşniler, makamların donanım ve seyir özellikleri, Türkiye’de çoksesli müzik besteciliğinin tarihi kısaca tartışılmıştır. İkinci bölümde Osmanlı-Türk Makam Müziği’nden materyal kaynağı olarak istifade eden seçilmiş bestecilerin özgeçmişleri ve seçilen birer eserlerinin Osmanlı-Türk Makam Müziği öğelerinin kullanımı açısından analizleri yapılmıştır. Bu analizlerden hareketle, her bir bestecinin hangi Osmanlı-Türk Makam Müziği öğelerini kullandığı, ne gibi yöntemlere başvurduğu, hangi öğelerin daha sık kullanıldığı, hangilerineyse rastlanmadığı gösterilmiştir.

Bu çalışmada analiz edilen eserler belirlenirken, gerek günümüzde geline noktaya kapsamlı bir bakış getirebilmek, gerekse okurların bahsi geçen eserlerin performanslarına, kayıtlarına, hatta bestecilerine kolayca ulaşabilmeleri için; günümüz Türk bestecileri arasından bir seçki yapılmış; birbirinden farklı ekollerden ve yaş gruplarından beş besteci seçilmiştir. Bu beş bestecinin her birinin konuya hangi açılardan yaklaştığının tespit edilmesi açısından, her bestecinin konuyla ilgili en çok materyali barındırdığını düşünülebilecek birer eseri çalışma kapsamına alınmıştır. Hasan Uçarsu’nun (1965) “Lamento”, Özkan Manav’ın (1967) “Taksim”, Onur Türkmen’in (1972) “Hat”, Oğuzhan Balcı’nın (1977) “İstanbul Hatırası” ve Sadık Uğraş Durmuş’un (1978) “1V4K” adlarındaki eserleri içerdiği Osmanlı-Türk Makam Müziği öğeleri bakımından analiz edilmiştir. Bu çalışmamızın sonuçlarının yeni nesil bestecilerin ve müzikologların çalışmalarına ışık tutması amaçlanmıştır.



1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Anlamı ve Önemi

Günümüzde yaşayan, Batı müziği ve kompozisyon alanında eğitim almış ve bu tarzda eserler veren kimi Türk bestecilerinin üretim süreçlerinde çeşitli Osmanlı-Türk Makam Müziği (OTMM) öğelerini kullandıkları görülmektedir. Batı müziği kompozitör ve teorisyenlerince geliştirilmiş yöntem ve öğelerle OTMM öğelerini birleştiren bu eserleri inceleyen, bestecilerin bu öğeleri nasıl işlediğini irdeleyen bir çalışmanın tam anlamıyla henüz yapılmamış olması, bu çalışmanın yapılmasında teşvik edici olmuştur. Bu boşluğun doldurulması, okuyucuların çalışma kapsamına alınan eserler nezdinde Türkiye’de günümüz çoksesli müzik bestecilerinin üretim sürecinde rol oynayan etmenleri, çoksesli bestecilik faaliyetlerinde günümüze dek geliştirilen yaklaşımlar hakkında genel bir fikir sahibi olmasını sağlayacak, OTMM’nin bestecilik faaliyetlerindeki konumunu ve önemini gözler önüne serecektir. Bu çalışmada günümüzde seçilmiş kimi Türk bestecilerinin çeşitli OTMM öğelerini bestelerinde kullanma biçimlerine, bu öğeleri işleme tekniklerine ve bu yaklaşımın oluşturduğu akımın Türkiye müziğindeki yerine bir açıklama getirilmeye çalışılmıştır. Türkiye’de günümüzde yaşayan Türk bestecileri arasından ve onların da eserleri arasından bir seçki yapılmıştır. Bu seçkiyi yapma gereksinimi, tezin ele aldığı sorunu en doğrudan, en temel şekilde açıklayabilmek ve okurlara rafine bilgiyi sağlayabilmek maksadıyla doğmuştur. Seçkiyi yaparken, Türkiye müzik tarihinin son döneminden, eserlerinde OTMM öğelerinden en yoğun şekilde faydalandıkları gözlemlenen besteciler tespit edilmeye çalışılmış; isabetli bulgular elde edebilmek adına aralarındaki yaş, dönem ve ekol farkları gözetilerek bunlar arasında bir çeşitlilik yaratılması hedeflenmiştir. Seçkinin bu aşamasındaki bir diğer unsur ise, bestecilerin seçilecek eserlerinin kayıtlarına ve notalarına ulaşılması konusudur. Bu noktada günümüz bestecilerinin eserlerinin basılı notalarının besteci ile iletişime geçmeden elde edilemediği düşünüldüğünde, bu alanda ülkemizde bir eksiklik olduğunun, edisyon ve prodüksiyon şirketleri ile bestecilerimizin ortaklık içinde olması

gerektiğinin vurgulanması yanlış olmaz. Tez çalışmasının sağlıklı işleyebilmesi için internet üzerinden kayıtlarına ulaşabildiğimiz ve e-posta ile bestecilerine ulaşarak notalarını talep edebildiğimiz eserlere yönelilmiştir. Eser besteci sayısının sınırlı tutulmasıyla çalışmanın daha dar bir noktaya odaklanabilmesi amaçlanmıştır. Bu gayeler ile yapılan seçki incelenmek üzere beş bestecinin birer eserini işaret etmiş; Hasan Uçarsu'nun (1965) “Lamento”, Özkan Manav'ın (1967) “Taksim”, Onur Türkmen'in (1972) “Hat”, Oğuzhan Balcı'nın (1977) “İstanbul Hatırası” ve Sadık Uğraş Durmuş'un (1978) “1V4K” başlıklı eserleri incelenmek üzere çalışmamıza alınmıştır. Kabul etmek gerekir ki bu eserler ve besteciler haricinde, vurgulanmak istenilen noktayı en iyi şekilde gösterebilecek başka eserler ve besteciler de ülkemizde mevcuttur. Ancak yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı, tezin sorularına en çabuk ve kesin cevabı verebileceği kanaatini yaratan yöntemlerle ilerlenmek istenmiştir. Burada yer verilmiş ve verilememiş tüm bestecilerimize ise sonsuz teşekkürü borç bilmekteyiz.

1.2 Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

OTMM; tarihi, teorisi ve edebiyatı ile muazzam bir içeriğe sahiptir. Çalışmada konu edilen ögeler; tezin esas konusu olan bestelerin analizi açısından soru işareti bırakmayacak kadar açıklayabilecek sınırlı tutulmuş, bu nedenle bu ögelerin açıklandığı bölüme “Osmanlı-Türk Makam Müziği'nin Yapısına Kısa Bakış” başlığı uygun görülmüştür. Bu çalışmada öncelikli olarak OTMM'de kullanılan ses sistemi¹ açıklanarak tanımların bu ses sistemi üzerinden ifade edilmesi mümkün kılınmıştır. Makam kavramı, tanımının çeşitli kaynaklardan yararlanarak incelenmesi yoluyla tartışılmıştır. OTMM'de kullanılan notasyon sistemi, çeşniler ve makam dizileri, basit makamlar, usûller, biçemler ayrı başlıklar halinde işlenmiş, eserlerin incelenmesi esnasında karşımıza çıkabilecek ögelerin teorik yapılarının anlaşılabilmesi amaçlanmıştır.

¹ “Ses sistemi” ile ifade edilen, Avrupa Klasik Müziği'nde günümüzde yaygın olarak kullanılan, bir oktavın on iki eşit aralığa bölündüğü eşit temperaman (equal temperament) sisteminin OTMM'deki karşılığı olarak tanımlayabileceğimiz yapıdır.

Çalışmanın devamında; “Türkiye’de Çoksesli Bestecilik Tarihine Kısa Bakış” başlığı görülmektedir.² Bu kısımda Osmanlı Devleti’nde padişah II. Mahmut döneminde 1826 yılında ilan edilmiş Tanzimat Fermanı ile başlayan batılılaşma hareketleri çerçevesinde yürürlüğe giren devlet müzik politikalarından başlayarak, Cumhuriyet öncesinde geline nokta değinilmiş ve ardından, Cumhuriyet döneminde Mustafa Kemal Atatürk’ün fikirleri doğrultusunda yapılan hamleler ile 1940’a kadarki aşamalar maddeler halinde listelenmiştir. Bu noktadan sonra Türk bestecileri kuşaklarına kısaca bakılmış ve son olarak Türkiye’de çoksesli müziğin günümüzdeki durumuna değinilmiştir. Bu kısa bakış ile Türkiye’deki çoksesli müzik besteciliği faaliyetlerinin günümüzdeki yapısının tarihsel temelini ortaya koymak ve okuyucuya daha akıcı bir anlatımda bulunabilmek amaçlanmıştır.

İkinci bölümde çalışma kapsamına alınan günümüz Türk çoksesli müzik bestecilerinin özgeçmişleri ile seçilen eserlerinin OTMM öğeleri açısından analizleri mevcuttur. Bu besteciler ve eserleri, Hasan Uçarsu’nun yaylı çalgılar orkestrası için eseri “Lamento”, Özkan Manav’ın sib klarnet için eseri “Taksim”, Onur Türkmen’in 4 telli kemençe, flüt, sib klarnet, iki keman, viyola, viyolonsel, perküsyon ve piyano için eseri “Hat”, Oğuzhan Balcı’nın senfonik orkestra ve kanun için eseri “İstanbul Hatırası”, Sadık Uğraş Durmuş’un kaval, kanun, kudüm, keman ve viyolonsel için eseri “1V4K” ve olmuştur.

Bu eserlerin analizleri ile, bestecilerinin OTMM’nin dinamiklerinden nasıl faydalandıklarının tespit edilmesi gerek yeni nesil bestecilerin konuya kuşbakışı yaklaşabilmelerini, gerekse daha evvelen bu çalışmaları icra eden bestecilerin içinde bulundukları noktayı tanımlayabilmeleri, bunların yanı sıra, Türkiye’deki bestecilik yaklaşımlarını inceleyen müzikologların da istifade etmesi mümkün olmuştur.

1.3 Çalışma Yöntemi

“Osmanlı-Türk Makam Müziği öğeleri” ve “günümüz Türk bestecileri” sınırlamalarıyla başlanılmış bu çalışmanın evreninin belirlenmesinde temel birkaç sorunla karşılaşmıştır. Bu sorunların başında hangi bestecilerin ve hangi OTMM öğelerini çalışmaya dahil edileceğinin nasıl belirlenmesi gerektiği gelmiştir. Burada

² ‘Çoksesli’ kelimesinin kullanılması ile burada, ‘besteci’ veya ‘Türk bestecisi’ ifadesi ile varılan geniş tanımı daraltmak; batı kompozisyon yöntemlerini uygulayan ve de çoksesli eserler veren bestecilerimizi salt OTMM bestecisi olan bestecilerimizden ayrı işleyebilmek maksadı güdülmüştür.

çalışmanın çeşitli örnekler üzerinden genelin özelliklerine ışık tutması amaçlanmış ve bu nedenle tümevarım yöntemini benimseyen bir yaklaşım sunulmuştur. Bir numaralı bölümde OTMM'nin teorik yapısı açıklanarak, akademik olarak kabul görmüş kimi kaynaklardaki tanımlara ve bunlardan oluşturulmuş tablolara yer verilmiştir. Bunun yanı sıra tezin ana materyalinin tarihine ilişkin bilgiler akademik kaynaklardan yararlanılarak derlenmiştir. Bu kısımlar okuyucunun bir sonraki kısımdaki analizleri okurken önceden fikir sahibi olmaya ihtiyaç duyabileceği OTMM ile ilgili kimi kavram bilgileri sunmaktadır.

İki numaralı bölümde araştırmanın ana konusu olan eserlerin analizleri yapılmıştır. Bu analizler için eserin orijinal notası ve notaya uygun olduğu tespit edilmiş birer kaydı baz alınmış, eserlerin makam öğeleri kullanımı bakımından incelemeleri yazıya dökülmüştür. Analizde kullanılan partiyonlar bizzat bestecilerden temin edilmiş olup, yapılan dinlemelerde kullanılan kayıtların ise eserin tamamını kapsayan sağlıklı ses kayıtları olmasına dikkat edilmiştir. Analizdeki bilgiler anlatımın anlaşılabilirlik kazanması için eser notalarından alınan örneklerle desteklenmiştir. Her nota örneği ilgili paragrafın altına eklenmiş, açıklamasında ölçü veya süre bilgisi yazılmıştır. Bölümde son olarak tüm analizlerden elde edilen sonuçlar açıklanmıştır. Üçüncü ve son bölümde analizlerin sonuçları tartışılmıştır.

1.4 Osmanlı-Türk Makam Müziği'nin Yapısına Kısa Bakış

1.4.1 Ses sistemi

OTMM'deki ses sistemi hakkındaki araştırmalarında Ören ve diğ. (2012) şu şekilde aktarmışlardır:

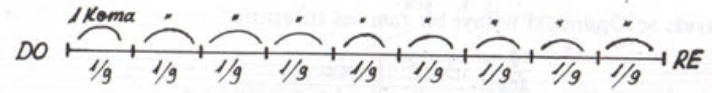
“Safiüddin Urmevi'den beri müzikçiler klasik Türk müziği makam dizilerini oluşturan perdeleri ve bunların koma cinsinden aralıklarını bulabilmek için uğraş (uğraş) vermişlerdir. Arel (1968), Ezgi (1933), Uzdilek (1944) ve Yekta (1986) aralıkların hesaplanmasında logaritmik yaklaşımlar da yapmışlardır. Uzdilek koma cinsinden aralıkları a, b, c, d, 1 'den büyük tamsayılar olmak üzere $3^a/2^b$ ve $2^c/3^d$ şeklinde göstermeye çalışmış ve klasik Türk müziği ses dizgesinin 53 komadan oluştuğunu aritmetik yöntemle bulmuştur. Bazı müzikçiler buna eleştirel bir yaklaşım geliştirmiş ve temel dizgede 41 perde bulunduğunu ileri sürmüşlerdir (Töre ve Karadeniz, 1965).” (akt. Ören ve diğ. 2012)

Günümüzde Osmanlı-Türk Makam Müziği eğitiminde geçerli olan ses sistemi, H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve S. Murat Uzdilek tarafından Rauf Yekta'nın “Eşit olmayan aralıklı 24 perdeli sistemi” üzerine geliştirilmiş “Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi”

olarak bilinen sistemdir. Bu çalışmada Arel'in Musıkî Mecmuası'nda yayınlanmış notlarının Onur Akdoğu tarafından derlenmesi ve Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nca yayınlanması sonucu oluşan "Türk Musıkîsi Nazariyatı Dersleri" isimli kitap haricinde İsmail Hakkı Özkan'ın yaklaşımlarına ve diğer ve daha güncel bazı tanımlara da yer verilmiştir.

"Çok basit bir anlatımla, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, başlangıç noktası tayin edilen kaba çargah perdesinden hareketle, 11 saf beşli yukarı (3:2) ve 12 saf beşli aşağı (2:3) gidilerek bulunan oranların bir oktav sahası içine toplanmasıyla elde edilir." (Yarman, 2007)

Bu sisteme göre bir sekizli aralık içinde eşit olmayan yirmi dört aralık ve yirmi beş ses (perde) bulunur. Bu perdelerin elde edilmesi için bir tam ses dokuz eşit aralığa (koma) bölünür.



Şekil 1.1: Bir tam sesin bölünmesi (Özkan, 1998).

1.4.2 Değiştireçler

Sekizli içinde eşit olmayan bu aralıkların işaret ettiği perdelerin notalarla ifade edilebilmesi için aşağıdaki tabloda (Tablo 1.1) görülen değiştireçler kullanılır.

Değiştireçlerin kullanımını Özkan şu cümlelerle ifade eder:

"Türk mûsikisinde herhangi bir tam ses pestten tize doğru 1., 4., 5., 8. ve 9. Komalarda birer diyeze; yine tizden peste doğru 1., 4., 5., 8. Ve 9. Komalarda da birer bemole sahiptir. Bütün bu diyez ve bemollerin özel şekilleri vardır." (Özkan, 1998)

Tablo 1.1: OTMM'de kullanılan değiştireçler, bunların koma sayısı ve harf cinsinden karşılıkları (Özkan, 1998).

ARALIKIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DIYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	#	d	F
EKSİK BAKIYE	3	—	—	E
BAKIYE	4	#	đ	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	#	b	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	#	đ	K
TANINI	9	×	b b	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

1.4.3 Perdeler ve isimleri

OTMM’de kullanılan perdelerin isimleri ve dizekteki yerleri iki oktav aralığında olmak üzere aşağıdaki şekilde görüldüğü gibidir (Şekil 1.2).

Kaba ÇARGÂH Kaba nim HICAZ Kaba HICAZ Kaba dik HICAZ YEGÂH Kaba nim HİSAR Kaba HİSAR Kaba dik HİSAR HÜSEYİNİ-ASİRAN

ACEMASİRAN Dik Acemasiran IRAK GEVEŞT Dik Geveşt RAST NİM ZİRGÜLE ZİRGÜLE Dik Zırgüle

DUGÂH KÜRDI Dik Kürdi SEGÂH BUSELİK Dik BUSELİK ÇARGÂH NİM HICAZ HICAZ

Dik HICAZ NEVA NİM HİSAR HİSAR Dik HİSAR HÜSEYİNİ ACEM Dik Acem EVİÇ

MAHUR Dik Mahur GERDANIYE NİM ŞEHNÂZ ŞEHNÂZ Dik Şehnâz MUHAYYER SÜMBÜLE Dik Sumbüle

Tiz Segâh Tiz Buselik Tiz dik Buselik Tiz Çargâh Tiz nim Hicaz Tiz Hicaz Tiz dik Hicaz Tiz Neva

Şekil 1.2: Perdelerin isimleri ve dizekteki yerleri (Özkan, 1998).

1.4.4 Makamın tanımı ve makamlara bakış

1.4.4.1 Makamın tanımı

Özkan (1998) makamı, “bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler yaparak gezinmek” olarak tanımlar. Buna göre bir melodinin; ilgili makamı meydana getiren çeşnilerinin, makamın durak, güçlü ve asma karar perdelerinin, genişleme ve seyir özellikleri gibi diğer özelliklerinin de dikkate alınarak oluşturulmasına makam denir. Yapılmış diğer tanımlara bakacak olursak daha detaylı bir tanım sağlamak mümkün olacaktır.

“Makam, Arapça kökenli bir kelime olup, kâme fiilinden gelmektedir. Kâ- me, ayak üstünde durmak, kalkmak, dikilmek, yükselmek, kaldırmak, dikmek gibi mânâlar taşımaktadır. Aynı kökten, kavim(akvâm), kayyûm, kıyâm, kıyâmet, kâ'im, ikâme, ikâmet, istikâmet, takvîm, takâvim, mukâvemet gibi kelimeler de Türkçe’de kullanılmıştır. Türkiye Türkçesi’nin yanı sıra Başkurt, Kazak, Kırgız, Özbek gibi Türk topluluklarında da makâm tâbirine rastlanılmaktadır. Makam kelime anlamı bakımından ayağın bastığı yer, pozisyon, durum, rütbe, gibi mânâlara gelmektedir. Makam önceleri bu mânâlara uygun olarak bir müzik parçasında, üzerlerinde daha uzun kalışların yapıldığı perdeler için kullanılmıştır. Sonra daha karmaşık müzikal hususiyetleri ihtiva edecek şekilde anlam bakımından genişlemiştir. Osmanlı döneminde müzik nazariyatı ile ilgili ilk Türkçe eserlerde görülen terim en az XIV.yüzyıldan bu yana Türkiye Türkçesi’nde kullanılmaktadır.” (Can. 1994: “Türk Makam Müziğinde Seyir.” akt. Sağer, 1998)

Bohlman’a (2001) göre makam, ezginin yapısına, özellikle de ezgiyi oluşturan seslerin matematiksel oranlarına göre belirlenen bir ‘ezgisel mod’dur (*melodic mode*). Çolakoğlu’na (2018) göre ise şu şekilde açıklanmıştır:

‘Makam’ kavramını pek çok şekilde tarif etmemiz mümkündür. En geniş tarifi ile “dizide durak, güçlü ve asma karar perdelerinin önemini belirtmek, asma karar perdelerinde durmak, belirli kurallara bağlı kalmak suretiyle birtakım melodiler (nağmeler, müzik cümleleri) meydana getirerek müzik icrası yapmaya” makam denir.

Dizi makamın esasını teşkil eder. Fakat belirli olan bir dizi üzerinde eğer müzik hareketleri yapılmazsa makam meydana gelmez. Dizi hareketsiz, makam ise hareketlidir. Makamı hareketli kılan da “seyir” dediğimiz müzik cümleleridir. Çünkü; müzik cümleleri meydana getirdiğimiz zaman dizide hareket kazandırmış oluyor ve bu harekete seyir diyoruz.

Bu durumda makamı şöyle tarif edebiliriz: ‘Bir dizideki güçlü, asma karar ve durak perdelerinin seyir kuralları doğrultusunda birbiriyle münasebetine makam denir.’ (Çolakoğlu, 2018)

1.4.4.2 Makam dizilerini oluşturan çeşniler

Makam dizileri dördütlü (*tetrakord*) ve beşli (*pentakord*) nota gruplarının art arda gelmesiyle oluşur (Arel, 1993). Bu nota gruplarına çeşni adı verilir. Çeşniler makamın seyri esnasında ilgili makamın özelliklerine göre değişiklik gösterebilir. Aynı

çeşnilerden oluşan iki makam dizisi olması durumunda makamı seyir karakteri ve seyir özellikleri belirler. Aydemir’e (2010) göre, bir çeşninin duyurulması için mutlak suretle çeşninin tüm seslerinin verilmesi gerekmez, yerine göre iki veya üç ses çeşniyi duyurmaya yeterlidir. Özkan çeşnileri sınıflandırırken üçlü, dördü ve beşli olarak sınıflandırmış, kimi çeşnileri “özel” olarak niteleyerek sadece bazı durumlarda kullandıklarını belirtmiştir. Aşağıdaki tabloda (Tablo 1.2) tüm çeşniler gösterilirken, aralıkları çıkıcı olarak verilmiş, bu aralıklar harf karşılıklarıyla parantez içinde belirtilmiştir.

Tablo 1.2: Üçlü, dördü, beşli çeşniler ve aralıkları.

Üçlü çeşniler	Dördü çeşniler	Beşli çeşniler
Çargâh üçlüsü (TT)	Çargâh üçlüsü (TT)	Çargâh beşlisi (TTBT)
Bûselik üçlüsü (TB)	Bûselik üçlüsü (TB)	Bûselik beşlisi (TBTT)
Kürdi üçlüsü (BT)	Kürdi üçlüsü (BT)	Kürdî beşlisi (BTBT)
Rast üçlüsü (TK)	Rast üçlüsü (TK)	Rast beşlisi (TKST)
Uşşak üçlüsü (KS)	Uşşak üçlüsü (KS)	Hüseyinî beşlisi (KSTT)
Hicaz üçlüsü (SA)	Hicaz üçlüsü (SA)	Hicaz beşlisi (SAST)
Nikriz üçlüsü (TS)	Nikriz üçlüsü (TS)	Segâh beşlisi (STKT)
		Eksik segâh beşlisi (STKS)
		Müstear beşlisi (TSKT)
		Eksik müstear beşlisi (TSKS)
		Hüzzam beşlisi (STSA)
		Nikriz beşlisi (TSAS)
		Ferahnak beşlisi (STTK)
		Eksik ferahnak beşlisi (STTB)
		Nişâbur beşlisi (KSTB)
		Pençgâh beşlisi (TTKS)

1.4.4.3 Makamların sınıflandırılması ve basit makamlar

Özkan (1998) makamları basit, göçürülmüş (şed) ve bileşik (mürekkab) makamlar olarak sınıflandırmıştır. Basit makamlar on üç adettir, ancak bazı makamlar birbirleriyle aynı aralık yapısına sahip, birbirlerinden farklı seyir karakterinde oldukları için bu sayıya eklenir. Bu durumda on yedi basit makam elde edilmiş olunur.

Bir makamın basit makam sayılabilmesi için aşağıdaki uygun şartlara uyması gereklidir;

- a-Bir dördü ile bir beşliden veya bir beşli ile bir dördüden meydana gelmiş bir dizisi olmalı.
- b-Dördü ve beşliler tam dördü ve tam beşli olmalı (Çargah, Bûselik, Kürdi, Râst, Uşşak, Hicaz).

c-Güçlü perdeleri dörtlü ile beşli ile dörtlünün ek yerinde olmalı.

d-Sekiz sesli bir dizisi olmalı ve bu dizi makamın bütün özelliklerini taşımalı.

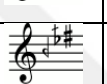
(...) Basit makamlarımızı, yukarıdaki dört maddede açıklanan şartlarla yalın olarak belirtmek mümkün olduğu için “Basit Makamlar” olarak ayrılmışlardır. (Özkan, 1998)

Basit makamların durak, güçlü, yeden, dizi, donanım ve seyir karakteri özellikleri Tablo 1.3’de gösterilmiştir.

Tablo 1.3: Basit makamların durak, güçlü, yeden, dizi, donanım ve seyir karakteri özellikleri.

Makam Adı	Durağı	Güçlüsü	Yedeni	Dizisi (çıkıcı olarak)	Dona-nımı	Seyir karakteri
Çargâh	Çargâh	Rast, Gerdâniye	Bûselik, Kaba Bûselik	TTBT+TTB		Çıkıcı, Çıkıcı/İnici
Bûselik	Dügâh	Hüseynî	Nîm Zirgüle	TBTT+BTT		Çıkıcı, Çıkıcı/İnici
Şehnaz Bûselik	Dügâh	Muhayyer, Hüseynî	Nîm Zirgüle	TTBT+SAS		İnici
Kürdî	Dügâh	Nevâ	Rast, Nim Zirgüle	BTT+TBTT		Çıkıcı, Çıkıcı/İnici
Rast	Rast	Nevâ	Irak	TKST+TKS		Çıkıcı
Uşşak	Dügâh	Nevâ	Rast	KST+TBTT		Çıkıcı
Beyatî	Dügâh	Nevâ	Rast	KST+TBTT		Çıkıcı/İnici
İsfahan	Dügâh	Nevâ	Rast	KST+TBTT		İnici/Çıkıcı
Hümayun	Dügâh	Nevâ	Rast	SAS+TBTT		Çıkıcı/İnici Çıkıcı
Hicaz	Dügâh	Nevâ	Rast	SAS+TKST		İnici/Çıkıcı Çıkıcı
Uzzâl	Dügâh	Hüseynî	Rast	SAS+TKST		İnici/Çıkıcı Çıkıcı

Tablo 1.3 (devam): Basit makamların durak, güçlü, yeden, dizi, donanım ve seyir karakteri özellikleri.

Makam Adı	Durağı	Güçlüsü	Yedeni	Dizisi (çıkıcı olarak)	Donanımı	Seyir karakteri
Zirgüleli Hicaz	Dügâh	Hüseynî	Nim Zirgüle	SAST+SAS		İnici/Çıkıcı
Hüseynî	Dügâh	Hüseynî	Rast	KSTT+KST		İnici/Çıkıcı
Muhayyer	Dügâh	Muhayyer	Rast	KSTT+KST		İnici
Gülizâr	Dügâh	Hüseynî	Rast	KSTT+KST		İnici
Nevâ	Dügâh	Nevâ	Rast	KSTT+KST		İnici/Çıkıcı
Tahir	Dügâh	Nevâ	Rast	KSTT+KST		İnici
Karcığâr	Dügâh	Nevâ	Rast	KST+SAST		İnici/Çıkıcı
Suz'nâk	Rast	Nevâ	Irak	TKST+SAS		İnici/Çıkıcı

1.4.5 Usûlün tanımı ve usûller

1.4.5.1 Usûlün tanımı

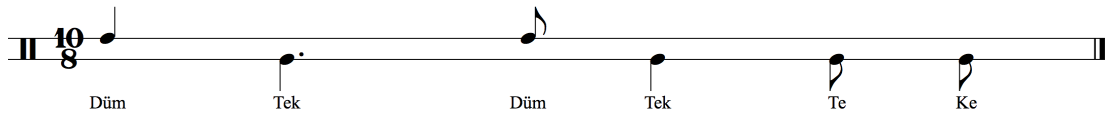
Bir eserin ezgisinde kullanılan, kuvvetli ve zayıf zamanlı vuruşlardan oluşan tartım anlayışına usûl denir. Bir usûlü meydana getiren vuruşlar eşit veya eşit olmayan bölünmelere sahip olabilir. Eserlerin başında usûlün ölçüsü ve adı belirtilir (Şekil 1.3). Usûller sağ ve sol ellerin dizlere vurulurken her vuruş ile ilgili *düm, tek, te, ke, tek-kâ, ta-hek* hecelerinin söylenmesiyle gösterilir (Özkan, 1998).



Şekil 1.3: Usûlün ölçüsünün ve adının eser başında belirtilmesine bir örnek.

1.4.5.2 Usûller

Basit ve bileşik olarak ikiye ayrılır. Basit usûller yalnızca Nim Sofyan ve Semaî usûlleridir. Bileşik usûller ise iki veya daha fazla usulün oluşturduğu usûllerdir. 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar (15 dahil) olan usûllere küçük usûller, 16 zamanlı ve daha büyük zamanlı olan tüm usûller ise büyük usûller denilir (Tablo 1.4 ve 1.5). Usûller dizek üzerinde gösterilirken tek, çift, üç ve daha fazla çizgili dizekler kullanılabilir (Şekil 1.4).



Şekil 1.4: Usûlün çift çizgili dizekte gösterilişine bir örnek.

Tablo 1.4: Küçük usûller.

Nim Sofyan	Semaî	Sofyân	Türk Aksağı	Yürük Semaî	Mürekkeb Nim Sofyan	Devr-i Hindi
Devr-i Tûran	Düyek	Müsemmen	Aksak	Evfer	Oynak	Raks Aksağı
Mürekkeb Semaî	Aksak Semaî	Lenk Fâhte	Ceng-i Harbi	Tek Vuruş	Frenkçin	Nim Çenber
İkiz Aksak	Nim Evsat	Şarkı Devr-i Revânı	Bektâşî Devr-i Revânı	Âyîn Devr-i Revânı Mevlevî Devr-i Revânı)		Raksân (Bektâşî Reksânı)

Tablo 1.5: Büyük usûller.

Çifte Düyek	Fer	Nim Bereşan	Nim Hafif	Türkî Darb (Darb-ı Türkî)	Nim Devir	Fâhte
Durak Evferi	Hezec	Çenber	Nim Sakil	Evsat	Beste Devr-i Revanı	Frengî Fer
Devr-i Kebir	Remel	Muhammes	Hafif	Bereşan	Darb-ı Hüner	Sakîl
Hâvî	Darb-ı Fetih	Nîm Zencir	Zencir	Çehâr	Darbeyn	

1.5 Eser biçimleri

Sözlü ve çalgısal eser biçimleri olarak iki grupta ele alınmıştır. Sözlü eser biçimleri dinî ve dindışı sözlü eser biçimleri olarak ikiye ayrılır (Tablo 1.6, Tablo 1.7 ve Tablo 1.8).

Tablo 1.6: Dinî sözlü eser biçimleri.

Âyîn	Na't	Durak	Mirâciye	İlâhi, tevşih	Şugûl
Ezan	Mahfel sürmesi	Tekbîr, temcîd ve tesbîh	Salât ve selâm	Münâcaat	Mevlîd

Tablo 1.7: Dindışı sözlü eser biçimleri.

Kâr	Kâr-nâtık	Kârçe	Beste	Ağır Semâî
Yürük Semâî	Gazel	Şarkı	Türkü	Koçekçe

Tablo 1.8: Saz eseri biçimleri.

Taksim	Pişrev	Medhal	Saz Semâîsi
Longa	Sirto	Oyun Havası	Aranağme, koda

1.6 Türkiye'deki Çoksesli Bestecilik Tarihine Kısa Bakış

Türkiye'de çoksesli bestecilik, dönemine ve sonrasına damgasını vuran isimlerle Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yeşermiş, yaygınlaşmıştır. Bu döneme dikkatli bakıldığında devletin müzik politikasının sağladıkları ve götördükleri ile günümüze de yansımış bestecilik üsluplarının şekillenmesinde etkili olduğunu görürüz. Aşağıda belirtilen araştırmalara bakıldığında sözü edilen politikaların temelini oluşturan bakış açısının, o dönemden de yaklaşık yüz yıl önceye, Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Dönemi'ne dayandığı görülmektedir.

Sağır ve diğ.'e (2013) göre “Batılılaşma ve modernleşme hareketlerinin yeşermeye başladığı bu dönemin başlangıcı; 1839'da Sultan Abdülmecid döneminde (1839-1861) ilan edilen Tanzimat Fermanı olarak görülmektedir. Bu dönem müzikte batılılaşma hareketleri bakımından Cumhuriyet dönemine bir geçiş evresi olarak düşünülebilir.”. Bu dönemi hazırlayan icraatlar arasında II. Mahmut döneminde (1808-1839), 1826'de Mehterhane'nin kapatılarak (Çerkez, 1995) “Mızıkay-ı Hümayun”un, diğer bir adla

Saray Müzik Okulu³'nin kurulması önemli bir yer tutar. Kurumun ilk yıllarında başına İtalyan şef Giuseppe Donizetti'nin getirilmesi ile hızlanan faaliyetlerin ilki İtalya'dan batı müziği çalgılarının getirilmesi ve öğrencilere Batı müziği notasyon sisteminin öğretilmeye başlanmasıdır. Donizetti'nin II. Mahmud için bestelediği "Mahmudiye Marşı" (Balkılıç, 2009 akt. Sağer ve diğ., 2013) çoksesli besteciliğin Osmanlı'daki varlığının göstergelerinden biridir.

Donizetti Paşa'nın 1856'daki ölümünden sonra Mızıkay-ı Humayun'un başına getirilen Callisto Guatelli (1820-1899) (Antep, 2017) Avrupa Klasik kompozisyon teknikleriyle marşlar bestelemesinin yanı sıra Türk makamlarını içeren çeşitli eserler vermiş ve Osmaniye Marşı gibi kimi Türk eserlerini de armonize etmiştir. (Koşal, 1998 akt. Sağer ve diğ., 2013).

Güdülen batılılaşma politikasının saraya etkisiyle batı tarzı bestecilik faaliyetlerinde bulunmuş ilk padişah Abdülaziz olmuştur. Kendisinin döneminde ilk operet Dikran Çuhacıyan tarafından bestelenmiş olup, bununla beraber Gedikpaşa Tiyatro'sunda da Güllü Agop ve Çuhacıyan'ın önderliğinde Batı müziği eşlikli temsiller olmuştur. II. Abdülhamid 1890 yılında beş kişiden oluşan ilk çoksesli koroyu kurar. Yıldız Tiyatrosu'nun inşa ettirilmesini ve sarayda görev yapmak üzere bir opera ve operet takımı kurulmasına önayak olur (Aksoy, 1985; akt. Balkılıç, 2009; akt. Sağer ve diğ., 2013).

1914 yılında İstanbul'da, Türk müziği ile batı müziği eğitiminin aynı çatı altında verildiği Darülbedayi açılmış; fakat, içinde bulunulan savaş sebebiyle iki yıl sonra kapatılmıştır. Bunu takiben klasik Türk müziğinin geçmişini kayıt altına almak maksadıyla bir Musiki Encümeni oluşturulmuş, bu süreçte hazırlanan talimatname 1923'te oluşturulan Darül-elhan'a da temel olmuştur (Paçacı, 2002, 13; akt. Sağer ve diğ., 2013). Darül-elhan'da Ali Rıfat Çağatay, Tanburi Cemil Bey, Hüseyin Saadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi günümüz nazariyatının temellerini atan kişiler eğitim vermiş, bunun yanı sıra müzikolojik araştırmalarda bulunmuşlardır (Barış ve Ece, 2007; akt. Sağer ve diğ., 2013).

³ Antep (2017) Muzika-yı Hümayun ismini tercih etmiştir ve Türkçeleştirirken "Padişahlığın Müzik Okulu" tamlamasını önerir.

Cumhuriyet'in ilanından 1940'a kadar olan dönemdeki devlet müzik atılımları şu şekilde listelenmiştir:

- a) Makam-ı Hilafet mızıkasının İstanbul'dan Ankara'ya getirilerek "Riyaset-i Cumhur Heyeti" adı altında yeni bir yapıya dönüştürülmesi (1924).
- b) Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin Kurulması (1924).
- c) Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun (Öğretimi Birleştirme Yasası) yürürlüğe girmesiyle genel müzik eğitiminin laik bir temele oturtulması (1924).
- d) Tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla "tekke müziği"nin varlık nedeni ve ortamının kaldırılması (1924).
- e) Müzik öğretimi için Avrupa'ya yetenekli öğrencilerin gönderilmeye başlaması (1925).
- f) Halk Müziği ezgilerinin derlenmeye başlanması (1925).
- g) Bu ezgilerin notaya alınıp yayımına geçilmesi (1926).
- h) Batı müziği eklenmiş Darülelhan'ın konservatuvara dönüştürülmesi (1926).
- i) Avrupa'daki öğrenimini tamamlayarak yurda dönen gençlerin Musiki Muallim Mektebi'nde görevlendirilmesi (1927-1930).
- j) Çok sesli müziğe temel olmak üzere müzik teorisi kitaplarının yayınlanmaya başlaması (1928).
- k) Balkan Oyunları Müzik Festivali'nin düzenlenmesi (1931).
- l) Atatürk'ün ünlü 10. Yıl Söylevi'nde Türk müzik kültüründe "çağdaşlaşma" amacını belirtmesi (1933) ve TBMM açılış söylevinde "evrenselleşmeyi" açıkça dile getirip kültürel hedef olarak göstermesi (1934).
- m) İlk Türk operası kabul edilen "Özsoy"un Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenip sahnelenmesi (1934).
- n) Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu'nun çıkartılması (1934).
- o) Müzik alanını da kapsayan Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün kurulması (1935).
- p) Başta Hindemith olmak üzere, Avrupadaki ünlü müzik adamlarının davet edilerek görevlendirilmesi (1934-1935-1936).
- q) Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulması ve öğretime başlaması (1936). Musiki Muallim Mektebi'nin Gazi Terbiye Enstitüsü'ne aktararak bağlanması (1937-1938).
- r) Türkiye'de bilimsel yöntemle uygulanan en büyük ve geniş kapsamlı halk ezgileri derleme çalışmalarının başlaması (1937).
- s) Ankara "Askerî Mızıkâ Okulu'nun" kurularak öğretime başlaması (1938). (Kültür Bakanlığı, 2005).

Bütün bu atılımların yanı sıra, 1932 yılından itibaren yaygın müzik eğitimi adına yapılan en büyük atılımın Halk Evleri'nin kurulması olduğunu söyleyebiliriz." (Barış ve Ece, 2007)

Tevhid-i Tedrisat (Öğretim Birliği) kanunuyla planlanan “yurtdışı eğitimi uygulaması”, 29 Ekim 1924’te yapılan sınavla hayata geçirilmiştir. (Tunçdemir, 2007)

Yurtdışında müzik eğitimi almak, sanatçı ve müzik öğretmeni olarak yetiştirilmek üzere seçilen yetenekli öğrencilerden, ilk olarak 1924’te Ekrem Zeki Ün Paris’e, daha sonra 1925 yılında Ulvi Cemal Erkin, Cezmi Rifki Erinc Paris’e ve Fuad Koray Budapeşte’ye, 1926 yılında Necil Kazım Akses ve 1927 yılında Hasan Ferit Alnar Viyana’ya, 1928 yılında ise Ahmet Adnan Saygun Paris’e, Halil Bedii Yönetken Prag’a gönderilmiştir. Atatürk yurtdışı eğitimi için gidecek öğrencilere şöyle demiştir: “Sizi birer kıvılcım olarak gönderiyorum. Volkan olup dönmelisiniz...” (Tunçdemir, 2007).

“...Türk Ulusal Okulu “Türk Beşleri”yle başlamıştır. Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk çağdaş besteci kuşağıdır ve Rus Beşleri’nden esinlenilerek onlara “Türk Beşleri” denilmiştir.” (Aydın, 2011: 23; akt. Deniz, 2015).

Bu döneme ve sonrasına Ziya Gökalp önderliğinde gelişen ideolojik bir müzik anlayışı damgasını vurmuştur. Gökalpçi-Türkçü düşünceye göre bir “Milli Musikî” geliştirilmelidir ve bunun temelini halk müziğinin batı ilmiyle işlenmesi, armonilendirilmesi oluşturmaktadır. Bu müzik anlayışı devlet tarafından teşvik edilmiş ve Türk Beşleri bestecilerince benimsenmiştir.

Öztürk’e (2018) göre Cumhuriyet’in ilanından sonra Avrupa’da “Batı ilmini” öğrenip Türkiye’ye dönen ilk besteci Cemal Reşit Rey’dir (1904-1985) ve kendisine verilen görevleri eksiksiz yerine getirerek Milli Musikî diğer bir deyişle “Yeni Türk Müziği”ne katkıda bulunmuştur. Rey’in en önemli eserlerini yazdığı operetler oluşturur. Bunlardan Lüküs Hayat sonraları büyük başarı kazanır (Atak, 2007:83 akt. Nurcan ve Canbey, 2018) ve bu anlamda Rey’i Cumhuriyet’in müzik politikasının halka ulaşması anlamında en etkili noktaya koyar (Nurcan ve Canbey, 2018).

Hasan Ferid Alnar (1906-1978), müzik eğitimine kanun ile ve Türk Müziği eğitimi olarak başlamıştır. Bestelediği Kanun Konçertosu ile geleneksel bir çalgıyı senfonik orkestra eşliğinde solist olarak kullanmış, bu yönüyle Türk besteciler arasında bir ilki gerçekleştirmiştir (Nurcan ve Canbey, 2018). Alnar’ın Türk Müziği alanında da beste çalışmaları vardır (Boran ve Şenürkmez, 2010).

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) aynı zamanda virtüöz bir piyanisttir ve besteci olarak önemli piyano eserleri vermiştir. Orkestral eserlerinden Köçekçe’de darbuka kullanması (Boran ve Şenürkmez, 2010) geleneksel bir çalgının batı müziği orkestrası içinde kullanılması anlamında önemli bir adımdır. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), müziğe İsmail Zühtü Bey ile Türk Müziği çalışarak başlamıştır. Bu anlamda Alnar ile

birlikte Türk Beşleri'nin Türk Müziği kökenli iki isminden biridir. Cumhuriyet döneminin ilk operası “Özsoy”un bestecisidir (Boran ve Şenürkmez, 2010). Saygun'un Milli Musikî çalışmalarıyla ilgili kaygıları Nurcan ve Canbey'de (2018) şu şekilde aktarılmıştır:

“Garplıların bu çoksiz tarzını alıp bizim türkülerimize tatbik etmek imkânsızdır. (...) bir Alman veya İtalyan türküsü ile bizim türkülerimiz arasında bir yakınlık bulmak kabil değildir. Böyle olunca onların kendi bünyelerinden çıkarmış oldukları bir armonileme sistemini türkülerimize tatbik etmek abesle uğraşmak olur.(...) Türkülerimiz, ancak kendi bünyelerinden çıkacak bir armoni ile hususiyetlerini kaybetmezler (Akaş, 1998, akt. Nurcan ve Canbey, 2018).

Necil Kâzım Akses (1908-1999) Paul Hindemith ile birlikte halk türkülerinin derlenmesi çalışmalarında bulunduğu gibi, 1936'da açılan Ankara Konservatuarı'nın müdür yardımcılığını yürütmüştür.

Nurcan ve Canbey'in (2018) İlyasoğlu'ndan aktardığına göre; konservatuvarda Saygun'un ve Alnar'ın öğrencisi olmuş, konservatuvar dışından ise Suphi Ezgi ile Türk Müziği üzerine çalışmış olan Kemal İlerici (1910-1986), bu dönemde Saygun'un da paylaştığı “kendi bünyesinden çıkan bir armoni” fikrini benimseyen “dörtlü armoni” adıyla bilinen sistemle ikinci ve üçüncü kuşak bestecilerin bir kısmı üzerinde etkili olmuş bir besteci ve teorisyendir. Ancak Tanır'ın (2001) Muammer Sun'la olan görüşmesinden aktardığına göre, İlerici'nin dörtlü armoni sistemi Türk Beşleri tarafından onaylanmamıştır. Bu fikri Erkin'in “Eğer ileride bir Türk Müziği armonisi ortaya konacaksa bu bizim eserlerimiz üzerinden olmalıdır.” şeklindeki açıklamasını öne sürerek destekler. Buna karşın, İlerici'nin çalışması, bu alanda sistemleşmiş ve kitap olarak yayınlanmış tek çalışmadır ve pek çok besteci tarafından benimsenmiştir. Bu benimsenişin ardındaki neden Milli Müzik'in armoni anlayışı sorununa Türk Beşleri'nin her birinin ayrı yaklaşımı olması ve detaylı bir “Milli Müzik Kılavuzu” bulunmayan bestecilere Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sistemi ile temelleri geleneksel Türk müziğinin makam sistemi gözetilerek oluşturulmuş özgün bir model sunulmasıdır.

1940 ve sonraki yirmi yılı kapsayan süre ikinci kuşak bestecilerin eserler vererek yaklaşımlarını geliştirdikleri dönemdir. Bu bestecilerden bazıları Türk Beşleri'nde olduğu gibi halk müziğini işleyerek armonilendirme, bu üslubu devam ettirme meyilinde olmakla beraber bazıları ise Avrupa ve Amerika'da gelişen yeni akımları takip etmiş, bu yönde eserler vermiştir. İkinci kuşak bestecilerden Bülent Arel (1919-1990), İlhan Usmanbaş (1921) ve İlhan Mimaroğlu (1926-2012) milli müzik yazma

kaygısını barındırmamış ve eserlerinde elektronik, dizisel, post-dizisel ve rastlamsal yöntemler kullanmışlardır. Sözü edilen besteciler akademik ve sanatsal alanlarda dönemlerinin yaklaşımlarını yakından takip etmiş, yeniliklere açık olmuşlardır. Konservatuvarda Akses'in öğrencisi olmuş Arel, Nurcan ve Canbey'in (2018) Gluck'tan aktardığına, Boran ve Şenürkmez'e (2010) ve Mimaroglu'na (1999) göre, 1950'lilerde Ankara Radyosu'nda tonmayster olarak işe başlamış, daha sonra müzik şefi olmuştur. 1957'de elektronik müzik alanındaki ilk eseri "Elektronik Frekansmetre"'nin başarısı ile kazandığı bir Rockefeller bursunun yardımıyla 1959'da New York'daki Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde teknik asistan görevine gelerek elektronik müziğe katkılarda bulunmuştur.

Usmanbaş, konservatuvarda Saygun ve Alnar'ın öğrencisi olduğu yıllarda yeni-klasik yolda ilerlerken olgun eserler vermiş, yaylı dörtlüsü için yazdığı eser Fromm ödülü almış ve Amerika'da plağı yayınlanmıştır (Nurcan ve Canbey, 2018).

Mimar Kemalettin'in oğlu olan ve Türkiye'de hukuk eğitimi almış Mimaroglu 1955'te bir Rockefeller bursu ile New York'taki Columbia Üniversitesi'ne gelmiş (Shields, 1998), 1959'da New York'a temelli yerleşerek 1962-1989 arasında Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde, sahnede akustik ve elektronik öğelerin bir arada kullanıldığı çalışmalara ve akustik müzik besteciliğine ağırlık vermiştir (Nurcan ve Canbey, 2018). Mimaroglu, üçüncü kuşak bestecilerini eleştirirken, Türk müziği unsurlarının yüzeysel bir ulusalcılık bilinciyle, tutucu yöntemlerle kullanılmasını köhnemiş bir zihniyet olarak gördüğünü, Usmanbaş ve Arel'in ardından gelen kuşağın bir okul kuramadığını belirtir. Ancak İlhan Baran'ın Türk Müziğinin ritmik öğelerini "kakışmalara dayanan ilginç, özgen ve ileri bir yolda yorumlamış" ve Ali Doğan Sinangil'in "evrensel öncü müziğinin yoldamları" ile ilgili çalışmalar yapmış olduğunu belirterek önemlerini vurgular (Mimaroglu, 1999).

İkinci ve üçüncü kuşaktan olup çalışmalarıyla önem arzeden diğer bazı isimler Bülent Tarcan (1914-1991), Sabahattin Kalender (1919), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923) ve Nevit Kodallı (1924), Ferit Tüzün (1929-1977), Muammer Sun (1932), Cengiz Tanç (1933-1997) Ali Doğan Sinangil (1934), Yalçın Tura (1934), Ahmet Yürür (1941) ve İlhan Baran'dır. (1934-2016).

Dördüncü kuşak bestecilerin 1985 sonrası eserler veren besteciler oldukları söylenebilir. Turgay Erdener (1957), Betin Güneş (1957), Mehmet Aktuğ (1959-2009), Kamran İnce (1960), Server Acim (1961), Hasan Uçarsu (1965), Mehmet Nemutlu (1966) ve Özkan Manav (1967) bu bestecilerden bazılarıdır.

Öztürk (2018) Karl Mannheim'ın 1929 tarihli incelemesi “İdeoloji ve Ütopya”da “içinde bulunduğu gerçeklikle uyumsuz olan bilinç halini “ütopyacılık” olarak nitelediğini belirtmiş ve Türkiye’de Milli Müzik düşüncesiyle ilgili yapılan hareketi “Ütopyacılık Programı” olarak adlandırmıştır. Öztürk’ün halk müziğiyle temas etme tarzları bakımından bestecilerimiz arasından yaptığı seçkiye göre Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Bülent Tarcan, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün ve Muammer Sun “Ütopyacılık Programına Tabi Olmuş Görünen Besteciler”dir. Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, İlhan Mimaroglu, Ali Doğan Sinangil, Yalçın Tura, İlhan Baran, Ali Darman, Turgay Erdener ve Kamran İnce ise “Ütopyacılık Programına Tabi Olmayan Besteciler” olarak sınıflandırılmıştır.

Avrupalı ve Amerikalı besteciler arasında yeni bir yaklaşım biçimi, son elli yılda şekillenerek yaygınlaşmıştır. Temellerini modernite anlayışının getirdiği “daima daha yeniyi arama ve eskiyi reddetme” alışkanlığındaki yirminci yüzyılın ikinci yarısı bestecilerinin, anlaşılması veya takip edilmesi gitgide güçleşen seviyede yenilikçi ve arayışçı, tarihsel olarak geride bırakılana karşıt olan yaklaşımlarına bir tepki olarak doğan bu akım, “postmodern” olarak tanımlanmıştır. Seçkin, ulaşılmaz, anlaşılmasız olanı reddeden bu akımın müzikal yansımaları Avrupa’da ve Amerika’da Berio, Boulez, Cage, Glass, Pousseur, Reich, Stockhausen gibi isimler ile görünür olmuştur. Ramaut-Chevassus (2002) bu yaklaşımın yaygın bazı tekniklerini tespit etmiştir. Bunlar;

- a) Ezginin öncüllüğü,
- b) Tekrarlama, minimalizm,
- c) Yalınlık, yeni yalınlık, neoromantizm,
- d) Alıntı, eğretilmeli dönüş,
- e) Kolaj,
- f) Yerele dönüş’tür.

Günümüzde Hasan Uçarsu, Özkan Manav, Sadık Uğraş Durmuş, Evrim Demirel gibi eğitimlerine Avrupa’da veya Amerika’da devam etmiş bestecilerin eğitim sürecine ve yurda dönüşlerine denk gelen 2000 yılından sonraki eserlerinde de, bu tekniklerin ve yaklaşımların bir veya daha fazlasının yer alması ile çeşitli oranlarda postmodern müzik özelliklerini gösteren çalışmalarda bulundukları tespit edilmiştir. Çalışmada konu edilen eserlere baktığımızda da her birinde bu yaklaşımların örneklerine rastlanmıştır. Dahası, bu davranış, akımın yaygınlaşmasına sebebiyet vererek 2000

sonrası Türk eserlerinde köklü değişiklikler meydana getirmiş, o güne değin soyut çalışan besteciler daha somut eserler vererek, modernist yaklaşımlar postmodern karşılıklarıyla değişmeye başlamış, yerel öğeler daha otantik, alıntı ve kolajlarla vurgulanarak eserlerin içinde somut öğelerin oranı artırılmış, halka daha çok yaklaşılabilmektedir. Bestecinin böyle bir amacı veya zorunluluğu olmalı mıdır, yok mudur, soruları bu tezin çerçevesinin dışında estetik-felsefi-toplumbilimsel perspektifler açmayı gerektiren ayrı bir tartışma konusudur ve burada ele alınmayacaktır.





2. ÇALIŞMA KAPSAMINA ALINAN BESTECİLER VE ESERLERİ

2.1 Hasan Uçarsu: Lamento

2.1.1 Bestecinin özgeçmişi

1965 yılında İstanbul'da doğan Hasan Uçarsu, on bir yaşında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda flüt eğitimine başlamış ve bir süre yarı zamanlı olarak devam etmiştir. Kadıköy Anadolu Lisesi'nde son sınıftayken Muammer Sun ile çalışmış ve mezun olduktan sonra eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bestecilik bölümünde sürdürmüştür. Lise ve lisans devrelerinde Ahmed Adnan Saygun; yüksek lisans programında Cengiz Tanç ile çalışmış, bu süre zarfında Cemal Reşit Rey, Bülent Tarcan, İlhan Usmanbaş ve Afşar Timuçin'in derslerinde bulunmuştur. 1991 yılında aynı kurumda araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlayan Uçarsu, doktora çalışmasına 1994 yılında ABD'de Pennsylvania Üniversitesi'nde başlamıştır. George Crumb ve Richard Wernick'in danışmanlığında sürdürdüğü çalışmalarını 1997 yılında tamamlayarak bestecilikte doktora derecesi almıştır. Aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı'ndaki görevine geri dönen besteci 1998 yılında doçent, 2009 yılında profesör ünvanlarını almıştır. 2007 bahar döneminde Memphis Üniversitesi Müzik Okulu tarafından konuk besteci ve öğretim üyesi olarak davet edilmiş, aynı yıl Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi (AIMA) bestecilik atölyesinde dersler vermiştir.

Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrası, İstanbul, Bursa, İzmir Devlet Senfoni Orkestraları, Bilkent Akademik Senfoni Orkestrası, Akbank Oda Orkestrası, Tefken Filarmoni Orkestrası gibi orkestralar tarafından ve ayrıca, Moldavya Filarmonisi Senfoni Orkestrası, Moskova Yeni Müzik Derneği Topluluğu, Tampa Bay Üflemeli Çalgılar Beşlisi, Silk Road Ensemble (New York), Ensemble Mosaik (Berlin), New Music Ensemble (Boston), ART Üflemeli Çalgılar Beşlisi (Üsküp), Lizbon Çağdaş Müzik Grubu, Kraliyet Liverpool Senfoni Orkestrası 10:10 Grubu, Seattle Chamber Players, Ensemble Phoenix (Basel), Schola Cantorum ve Antifonia koroları gibi

yurtdışındaki orkestra ve topluluklarca da seslendirilen eserleri Ankara, İstanbul, İzmir, Eskişehir Uluslararası Müzik Festivallerinde, A.B.D. Besteciler Birliği Forum ve Konferanslarında, Ankara Yeni Müzik Festivalinde, "İstanbul Berlin'de", Europamusicale, YOUrope Essen, Güneydoğu Avrupa Ülkeleri Kültürel Buluşması (Selanik), Balkan Müzik Haftası (Üsküp), 17. Mexico City Uluslararası Müzik Festivali, 8. ve 10. Dünya Arp Kongreleri, Culturescapes (İsviçre), Uluslararası Niş Koro Festivali, Turkfest (Londra), Icebreaker III (Seattle) gibi birçok etkinlikte seslendirilmiştir. David Halstead, Helen G. Weiss beste ödülleri sahibi, 1. ve 2. Dr. Nejat Eczacıbaşı ulusal beste yarışmaları birincisi (2. yarışmada birincilik ödülünü paylaşmıştır), T.C. Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği beste yarışmasında Büyük Ölçekli Senfonik Eser kategorisinde ikinci olan Hasan Uçarsu, ayrıca Pennsylvania Üniversitesi tarafından "Dean's Scholar" payesiyle onurlandırılmıştır.

T.R.T. Gençlik ve Çoksesli koroları, Kültür Bakanlığı, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Tefken Kültür ve Sanat Vakfı, Akdeniz Gençlik Orkestrası (OJMED-Fransa) ve Yo-Yo Ma'nın sanat yönetmenliğindeki "İpekyolu Projesi" Uçarsu'ya beste siparişinde bulunmuştur. Bestecinin "İpekyolu Projesi" için bestelediği eser G. Schirmer'in katalogundadır. Müzikleri Bilkent Music Productions, TRT, PB Productions Ltd., CdBaby ve Kalan Müzik tarafından yapılan CD'lerde yayınlanmıştır.

2.1.2 Esere genel bakış

İstanbul Müzik Festivali'nin 1992-1999 yılları arasında yöneticiliğini yapmış, Türkiye'nin önemli bir müzik yöneticisi, aynı zamanda Pan Yayıncılık'tan yayınlanmış Eduoard Herriot'un eseri "Beethoven"i Türkçe'ye kazandıran bir çevirmen olan Cevza Aktüze'nin 2003'teki vefatının ardından eşi İrkin Aktüze tarafından Hasan Uçarsu'dan sipariş edilmiş, Cevza Hanım'ın anısına ithaf edilmiş olan bu eser, 2004 ve 2005 yıllarında yaylı sazlar orkestrası için bestelenmiş bir ağıt. Eserin ayırt edici özelliklerinin başında, İrkin Aktüze ile eşinin ortak müzikal geçmişlerine bir değinme yapmak isteyen besteci tarafından yapılmış, bestecinin o dönemki yazı karakteristiğini de yansıtan müzikal alıntılar geliyor. Bu ortak geçmişi sorgulayan besteci, Cevza Hanım'ın baba tarafının Kırım kökenlerinden bir İdil-Ural (Tatar) ezgisi olan ve Cevza Hanım'ın çocukluğuna dair müzikal anılarında yer alan "Epipe"nin notasını bulup, eserde bu esere doğrudan ve dolaylı atıflarda bulunmuş, bu eserin notasını da sözleriyle birlikte partisyona eklemiştir. "Epipe" tekrarlı dörder ölçülük iki cümleden oluşan pentatonik bir müziktir. Besteci bu eserin

melodisini Lamento'nun ikinci ve hızlı olan bölümünde çeşitli şekillerde duyurur. Bu hızlı ve neşeli müziği eserinde alıntılması ve “Lamento” kelimesinin ifade ettiği “Ağıt” özelliğini nasıl bağdaştırdığını ise kapak notlarında “...şarkının neşeli karakteri ve yapısal olarak beş sesliliğin getirdiği çarpıcı tekdüzelik ilk anda eserin lamento (ağıt) deyişiyle çelişiyor gibi görünse de gerçekte bu çelişki eserin itici gücünü ve ayırt edici özelliğini oluşturdu.” (Uçarsu, 2005) sözleriyle açıklamıştır.

Eser ilk olarak 2006 Haziran'ında 33. İstanbul Müzik Festivali'nde Cem Mansur'un şefliğini yaptığı Akbank Oda Orkestrası tarafından Aya İrini Kilisesi'nde seslendirilmiştir. Bu eserin analizini yaparken besteciden temin edilen kapaklı partiyon ve YouTube internet sitesindeki “Hakan Şensoy” kanalında Şef Hakan Şensoy'un yönetimindeki Mersin Akademik Oda Orkestrası'nın yaptığı kayıt referans alınmıştır (Url-2). Eser bu kayıta 9:15 süresindedir.

2.1.3 Eserin incelemesi

Birinci bölüm, C (4/4) ölçü birimi ile, herhangi bir donanım kullanılmadan başlar. Birinci kemanlar, ikinci kemanlar, viyolalar, viyolonseller divisi olarak iki, kontrbas tek dizek halinde yazılmıştır. Müzik ö.1'de viyolonsellerdeki ve kontrbastaki ostinato ile başlar. Dört ölçülük bu ostinato, ö.21'e [1:33] kadar değişmeden devam eder (Şekil: 2.1).



Şekil 2.1: Hasan Uçarsu “Lamento” ö.1-4. Dört ölçülük viyolonsel ve kontrbas ostinatosu.

Bu süre zarfında ö.5'de kemanlar ve viyolalarda melodik bir hat başlar. ö.11'e gelindiğinde birinci kemanların ikinci dizeğinde ve ikinci kemanların birinci dizeğinde ünison olarak gelen melodideki lab, sol, mi, la, lab, sol notaları, hemen ardından viyolada gelen si'yi de kattığımızda lab'de segâh makamı dizisini hatırlatır (Şekil 2.2).



Şekil 2.2: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.9-12. Segâh makamı dizisine yapılan gönderme.

Ancak besteci hemen ardındansa ikinci kemanın ikinci dizeğinde, viyola, viyolonsel ve kontrbasta do#, si, sol# ve sol naturel seslerini duyurarak kimi makam dizisi seslerinin anımsattığı segâh makam tınısından uzaklaşmaya çalışır. Öö.13-15’te birinci kemanlarda la, do, la, do, do, reb; do, la, reb, do, do notaları lab’de hicaz dörtlüsü (Şekil 2.3), ö. 22-24 ölçüleri arasında [1:38] viyolonsellerde ve kontrbasta inici olarak sol’de hicaz makamı dizisi mib, re, do, si, lab, sol şeklinde kısmi olarak duyulur (Şekil 2.4). Bu melodi ostinato halinde dört kez tekrarlanır, ö. 33’te sona erer.



Şekil 2.3: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.13-15. Hicaz dörtlüsü kullanımı.



Şekil 2.4: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.21-24. Hicaz makamı dizisi kullanımı ve üç ölçülük ostinato bas.

Ö.24'te [1:44] Birinci kemanlardaki melodide fa'da (acem'de) sabâ dizisini andıran bir yapı duyulur (Şekil 2.5).



Şekil 2.5: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.24-26. Sabâ makamı dizisinin kullanımı.

Mi, fa, solb, la, sib, reb notalarının kullanıldığı melodi sabâ dizisinden ö.30'da re naturel, do#, sib, la notalarıyla, la'da (muhayyer'de) hicaz dörtlüsü çeşnisi inici olarak duyuduğu vakit uzaklaşır. Baslardaki ostinato ö.33'te bittikten sonra öö.34-38 arasında [2:27] birinci kemanlarda iki kez çalınır. Öö.44-47 (Şekil 2.6) ve öö.48-51 (Şekil 2.7) [3:14] birinci kemanlardaki melodide reb'de nikriz makamı dizisi duyulur; melodi pestte mi b'e kadar iner, takiben reb sesi (do# notası) baslarda duyulur.



Şekil 2.6: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.44-47. Nikriz makamı dizisinin kullanımı.



Şekil 2.7: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.48-51. Nikriz makamı dizisinin kullanımı.

Ö.54 [4:06]'da ikinci kemanlar ve viyolanın birinci dizeğinde lab, sol, fa, mi, reb, do notalarından oluşan inici melodinin ardından reb do, sib, ve devamında si naturel, do, reb duyurarak ile do'da (çargâh'ta) hicaz makamı dizisi ve yine do'da (çargâh'ta) zirgüleli hicaz makamı dizisi görülür (Şekil 2.8). Bu melodi aynı zamanda daha evvelce viyolonsel ve kontrbasta duyulan ostinatunun varyasyonudur.



Şekil 2.8: Hasan Uçarsu “Lamento” öö.54-58. Hicaz makamı ve zirgüleli hicaz makamı dizilerinin kullanımı.

Ö.64’te [5:00] daha evvelden duyduğumuz nikriz melodi bir kez çalınır ve ö.66’daki decrescendo’da bir trill’in ardından son bulur.

Ö.67’de [5:19] Presto ve dörtlüğe 160 tempo bilgisi ile, fortississimo dinamiğinde ve büyük crescendoların, sforzandoların yer aldığı ikinci bölüm başlar. Burada partisyonun şekli değişir; tüm partiler birer dizek halinde yazılmış, bir dizekte iki farklı parti yer aldığı zamanlar ise div. ifadesiyle belirtilmiştir. Birinci kemanda dörtlük sol, ve sekizlik mi, sol notalarından oluşan Epipe’nin ilk hücresi bestenin partisyonda yer alan ekte yer aldığı tonda alıntılanır. Bunu ö.69’da sol, sol, mi, sol; üçüncü hücresi takip eder. Bu iki alıntıya ikinci keman ve viyolada ritmik olarak unison, armonik olaraksa artık dörtlü aralıklarda tınlayan dissonant bir yapı eşlik eder. Öö.71-72’de ise birinci kemanda ilk iki hücre mi^b ile başlayarak, yani büyük altılı yukardan tınlatılır. Burada da ikinci keman ve viyolada birinci kemana göre artmış dörtlü ve artmış birli aralıklarında dissonant yapılar bulunur. Viyolonsel ve kontrbasta ise diğer enstrümanların boşluklarında duyulacak şekilde, armoniklerle tınlatılan yanaşık uzun sesler veya kimi kromatik hareketlerle oluşturulan dissonanslar yerleştirilmiştir. Bu yaklaşımla besteci yaptığı alıntılarda, Epipe müziğinin orijinalindeki (Şekil 2.9) müzikal karaktere zıt bir çizgi çizerek ve hücrelerine ayırıp armonik ritmini bozarak soyutlama yöntemine gitmiştir.

EPIPE

TATAR HALK YIRI

BAS KI ZIM E Pİ PE SİN BAS MA SAN MİN BA SAM
 VİZ İAD ÇİD ÇE HAC MİY İAR YÖ RE Gİ ME RA SA İAR
 TİP PİR TİP PİR TİP PİR İTİP Bİ YİP YÖ Rİ SİN İ - KEN

5

Sİ NİN BAS KAN İZ LE Rİ NE BA SİP KA RİYM İÇ MA SAM
 BA SİP ÇİR Nİ SİL Kİ TE DE YÖ RE GİM Nİ ÇİL Kİ TE
 MİN KİC ÜGE Kİ TEM Dİ YİP KÖ YİP YÖ Rİ SİN İ - KEN

Şekil 2.9: Hasan Uçarsu “Lamento” orijinal partisyonda “Epipe” şarkısının notası (Uçarsu, 2005).

Ö.72’den itibaren Epipe alıntılarına ara verilir, [5:28]’de Viyolonseller ve kontrbas çaldığı sol#-la, fa-mi ve sib-la sesleriyle la ton ekseninde küçük ikili dissonant hareketler duyurur. Kemanlar ve viyolada ise fa-lab, re-mib, si-mi notalarını, aralarında küçük ikililerden oluşan salkım akorlar tınlatacak şekilde, la ekseninde olduğunu hissettirerek çalarlar. Bu güçlü dissonant etki ö.76’da [5:34] viyolonseller ve basta si, fa#, si notalarına geçilmesiyle çabuk bir yönelme yaratarak durulur, kemanlar ve viyolaların hareketleriyle devam eder. Ö.82’de birinci kemanda Epipe’nin tamamı baştan sona, bu sefer sib’den başlayarak subito piano dinamiği ile duyulur. Burada ikinci keman ve viyolalarda divisilerle sekizlik olarak mi-sol-si ve fa#-la-do# akorları gibi melodiyi oluşturan sol pentatonik dizisi sesleriyle dissonanslar yaratacak akorlar tınlattır. Viyolonseller ve kontrbas ise pizzicato olarak, melodinin ritmik yapısına uygun sekizlik motiflerle si, fa#, si notalarını çalar. ö.88’de tutti bir crescendo ile birinci kemanda melodinin son cümlesi, son hücresi eksik bırakılarak sona erer. Öö.90-95, [5:56] Grand Pause (G.P.) ile başlar, armonik ritmi hızlanarak ilerleyen sekizlik staccatolar ve G.P.’lardan oluşan kısa bir geçiştir. Ö.96’da [6:07] Epipe’den A cümlesinin ilk üç hücresi birinci kemanda duyulur, ikinci keman ve viyoladaki eşlik sekizlik hareketlerle, bu sefer reb, lab seslerinden başlayan, melodinin ton merkezine dissonant yaklaşım gösteren şekilde girer. Cümlelerin bitmesiyle baslarda yoğun sekizlik kromatiklerden oluşan eşlik do sesi eksenindedir. Keman ve viyolalarda

kromatik onaltılıklar ve sekizliklerden oluşan küçük yapılar ö.104'deki [6:21] önce birinci kemanda sonra ö.105'te ikinci kemanda ve viyolada devamı duyulan Epipe'nin A cümlesine kadar devam eder. Ö.108'de birinci ve ikinci kemanlar kromatik onaltılıklardan oluşan bulutsu eşliklerine başlayana kadar, Epipe hücrelerine ayrılarak çeşitli ton merkezlerinden duyulur, soyutlanır. Ö.109'da [6:30] pizzicato olarak viyola ve viyolonselın dörtlük notalarda Epipe hücrelerini duyurduğunu görürüz. Bu durum ö.116'ya kadar devam eder. Ö.118'de [6:45] kemanlar bulutsu eşliklerini bırakarak çoğunlukla pentatonik dizi içinde kalan bir melodi çalar. Bu melodi A cümlesinin başını andırır ancak B melodisinin 'tersi' gibi sona erer Ardından ö.123'te [6:53] başlayarak a cümlesini pizzicato olarak baştan sona duyurur, B melodisi ö.128'de [7:00] viyolonsel ve kontrbasta arco olarak gelir. Ö.133'te [7:08] A melodisi son olarak birinci kemanlarda duyulur ve [7:12]'den itibaren ö.135-138 arasında sırayla birbirine eklenmeli, katmanlanmalı bir polikordal ve/veya kromatik bir yaklaşımla karşılaşılır. Kâğıt üstünde, önce kemanlarda sol, fa#, mi, sol notaları ile mi minör, ardından viyolada mi♭, fa ile fa yedili, viyolonselde re, do#, si ile si minör ve kontrbasta sib, do ile do yedili akorları üst üste dört akor oluşturmuş gibi gözükse de, bir döngü içinde duyulan sib, si, do, do#, re, mi♭, mi ve fa notalarının tonal tını karakterinden uzak olduğu söylenebilir. Bu döngü notada herhangi bir yavaşlama ibaresi olmamasına rağmen, kayıtta bir ritardando ile ö.139'da [7:21] Largo ifadesiyle ve dörtlüğe 66 temposunda başlayan son bölüme bağlanır. Bu bölümde çok katmanlı bir yapı hakimdir. İlk olarak, ikinci keman ve viyolada sol hicaz makamı dizisi'ndeki melodi duyulur, ilk bölümde geldiği gibi, ostinato olarak tekrarlanır. Ö.144'te [7:49] ise eserin en başında duyduğumuz ostinato viyolonselın ikinci dizeği ile kontrbasta yeniden başlar. ö.149'da [8:11] birinci kemanda Epipe A melodisine atıflar, bu sefer ağır tempoda duyulur. Burada birinci kemanların kendi içinde küçük ikili, büyük yedili gibi aralıklar oluşturarak tansiyon yarattığı gözlemlenir. Eser ö.154'teki "decrescendo poco a poco" ifadesinden itibaren, önce kemanlar ve viyoladaki, ardından viyolonsel ve kontrbastaki ostinatoların sırayla sönümlenmesiyle ö.160'ta son bulur.

2.2 Özkan Manav: Sib Klarnet için “Taksim”

2.2.1 Bestecinin özgeçmişi

Özkan Manav, 20 Mayıs 1967’de Mersin’de doğmuştur. Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda Ahmet Adnan Saygun ve İlhan Usmanbaş’la kompozisyon çalışmış, doktora çalışması için bulunduğu Boston Üniversitesi’nde 1996-1999 yılları arasında Lukas Foss ve Marjorie Merryman’le çalışmıştır. 1991 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı’nda ders vermektedir.

Sforzando’lar adlı orkestra yapıtının ilk seslendirilişi 1999 yılında Münih’te, musica viva konser dizisi kapsamında Bavyera Radyosu Senfoni Orkestrası’yla yapılmıştır. 2002 yılı Deutsche Welle Kompozisyon Ödülü aracılığıyla Portamento lento başlıklı orkestra müziği Bonn’da, Beethoven Festivali’nde seslendirilmiştir. Yapıtları ABD, Almanya, Türkiye, Bulgaristan ve İtalya’da ödüle layık görülmüş, Türkiye, Almanya ve ABD’de yayımlanmıştır.

2.2.2 Esere genel bakış

Özkan Manav’ın 2005 tarihli Op. 22 eser numaralı bestesi “Taksim”, solo sib klarnet için yazılmış yaklaşık 7 dakikalık bir müzik. Yunan Besteciler Birliği’nin isteği üzerine bestelenmiş bu eserde besteci müziği Osmanlı döneminden bir Rum besteciyle ilişkilendirerek tarihsel bir çok katmanlılık yaratmak, geçmişten geleceğe müzikal bir bakış elde etmek istemiştir. Program notlarında açıkladığı üzere, ilk evvel Osmanlı-Rum besteci Kemeñçeci Nikolaki’nin Şeddi Araban Peşrev’ini aramaya koyulmuş, ancak eserin notasına ulaşması ilk olarak mümkün olmayınca yerine, Yahudi cemaatinden İstanbul doğumlu bir besteci olan Tanburi İsak’ın bir eserini koyarak çalışmaya başlamıştır. Bestenin üretim sürecinde İTÜ’den bir müzikoloğun yardımıyla Nikolaki’nin müziğinin edvarlarına ulaştığında ise bestenin yarısına geldiğini, müziğinin İsak’la olan bağlantısının belirginleştiğini ifade eder (Manav, 2005). İlk performansı 2006 yılında Atina’da Stamatis Dellaportos tarafından yapılmış, Türkiye’de ise bundan iki yıl sonra, 2008’de Ankara’da, Cihangir Nuvasil tarafından seslendirilmiştir. Sib parti yazılmış eserde⁴ batı notasyonu kullanılmıştır. İlk bölümde ölçü birimi ve ölçü çizgisi bulunmamakla birlikte, tempo ve ölçü sonraki bölümlerde

⁴ Eserin incelemesinde ifade edilen notalar duyuldukları şekliyle yazılmıştır, transpoze değildir.

değişmektedir. Tempo bilgisi olarak başta dörtlüğe 52-56 ifadesi kullanılmıştır, ilerledikçe tempo 44-46 ve 40-42 gibi küçük, muğlak değişiklikler göstermiştir. Buradan, bestecinin müzisyenden tempoyu aşağı yukarı olarak kendi belirlemesini istediği anlaşılmaktadır. Burada bestenin yapısındaki “doğaçlama gibi” tınlama özelliğinin tempolara sirayet ettiği de düşünülebilir, zira besteci yine kapak notlarında “doğaçlama karakterinde bir deyiş”in müziğin pek çok bölümünde kendini hissettirdiğini, ancak tüm müziğin yazılı olduğunun vurgusunu yapar. Taksim’in tempolu fakat ölçüsüz bir giriş bölümü, ölçülü, dörtlüğe 80-84 tempo bilgisi verdiği orta hızda bir orta bölümü olduğu ve yine ölçüsüz ve ağır, baştaki tempoda bir son bölümü olduğu düşünülebilse de cümle yapılarına bakıldığında eserin baştan sona, duraksız ve tek bölüm halinde icra edildiğini gözlemlenebilir. Klarnetin gerek dinamik gerekse ses açıklığının alabildiğine kullanıldığı bu eserde ekseriye duyduğumuz motiflerin ilki çıkıcı, inici veya her iki yönde hareket eden tupletlerdir⁵. Bu tupletler, üçleme, beşleme, altılama, yedileme ve on üçleme şeklinde olabildiği gibi, bir dörtlük süresinde, noktalı dörtlük süresinde 8’likten 32’liğe kadar düzensiz hızlanan şekilde ya da, 5:3 on altılık, 9:8 otuz ikilik gibi oran ve nota değeri gösteren şekillerde de görülür (Şekil 2.10). Bu tupletlerde yoğun olarak kromatisizm ve makam tınlarından uzaklaşma meyili hakimdir. Bu motifin kullanıldığı veya makam tınlarından uzaklaşma meyili gösteren karakteristikteki cümlelere veya cümleciklere bu eserin analizi içinde kısaca “birinci tip” denecektir.



Şekil 2.10: Özkan Manav “Taksim” eserinde yedileme ve hızlanan tuplet’in kullanımına bir örnek.

İkinci motif yapısı, şeddi araban makamı ile ilişkili çeşnileri (Şekil 2.11) duyuran motiflerinden ve durak seslerinden oluşur. Bu karakterdeki cümle veya cümleciklere ise kısaca “ikinci tip” denecektir.

⁵ Bir vuruşun verilen ölçüye göre belirlenmiş sayı haricinde bir sayıya veya orana bölen göstergeye tuplet denilir.

Besteci bu tip motifleri kolajlar halinde yer yer duyurur ve birinci tip cümlelerle uzaklaşır. Bu iki motif tipi birbiri ardına, sıkça duyulur. Bir diğer önemli cümle tipi ise doğrudan Tanburi İsak'ın müziğinden alıntılanan cümlelerdir. Besteci bu cümleleri nota üzerinde “Tanburi İsak: Şeddi Araban Beste” ifadesiyle parantezleyerek, alıntıldığını belirtir. Besteci, İsak'ın hangi eserinden alıntı yaptığını belirtmemiştir. Yapılan araştırmada bu alıntıların Tanburi İsak'ın, güftesi Baki'ye ait olan “Ey Safâ-yı Ârızından Çeşme-i Hurşid-i Âb” başlıklı murabba bestesinden yapıldığı tespit edilmiştir. Besteci, Tanburi İsak'ın müziğini alıntılarken OTMM notasyon sisteminde la notasının re sesi vermesi şeklindeki transpozisyon anlayışını uygulamamış, notada okuduğu la notasını la sesi verecek şekilde yazmıştır.



Şekil 2.11: Şeddi araban makamı dizisi.

Bu analizde referans kayıt olarak YouTube web sitesinde “fahrettin arda” kanalı tarafından yüklenmiş ses kaydı kullanılmış, eserin notasında ölçü çizgisi kullanılmadığı için belirtilmek istenen bölümlerin dakika ve saniye cinsinden süre bilgisine köşeli parantezler arasında yer verilmiştir. (Url-3)

2.2.3 Eserin incelemesi

Eserde ilk olarak klarnetin en pest notası olan re'den başlayan çıkıcı bir dizi duyulur. Bu aynı zamanda şeddi araban makamının durak perdesi olan yegâh'tır.

[0:12]'de şeddi araban makamının çeşnilerinden yegâhta hicaz beşlisi çeşnisinin ilk üç notasını inici olarak, fa#, mi^b ve re notalarını duyarız, ancak besteci kalış notasını bir beklenmediklik yaratarak makamın durak notası re'ye (yegâh) büyük yedili uzaklıktaki do# (nim hicaz) olarak kullanır. Hatta bu notada uzunca kalınıp büyük bir crescendo ve ritmik çeşitlemelerle bu notaya vurgu yapılarak, re notasından bir süre kaçınılır, [0:28]'de re duyulana kadar kalış geciktirilir (Şekil 2.12).

Taksim

Özkan Manav, op. 22

♩ = 52-56

Sis Klarnet /
Clarinet in B $\flat$

p *dolcissimo* *ppp* *pp* *p* *mp*

p *pp* *p* *pp* *dolce*

f *sub. p* *pp* *ppp*

mf *p* *f* *p* *mp* *espress.*

mf *p* *pp* *pppp* *mf* *p*

piü p *pp* *p* *piü p* *mp* *ppp*

Şekil 2.12: Özkan Manav “Taksim” [0:00]-[1:13] arasındaki bölüm.

[1:01]’de ise makam dizisinin üst bölümünü oluşturan düğâh’ta hicaz dörtlüsü çeşnisinin inici olarak çalınıp yine bir şaşırtma ile mi $\flat$ notasının vurgulandığını görürüz. Bunu yine, büyük aralıklar ve ritmik çeşitlilikler, tupletler içeren “birinci tip” cümleler takip eder. [1:30] ve [1:36]’da küçük hicazlı hücreler duyulur. [1:39]’da do $\sharp$ ve re notalarını duyurarak küçük bir kalış yapar. Ardından, on altılık kromatiklerden oluşan küçük bir hücre ve fa-mi $\flat$, mi $\flat$ -re, re-do $\sharp$ nota gruplarını bize “taksimvari” bir cümleleme ve artikülasyonla duyururken, fa ile makamın seyir karakterine göre uygun bir genişleme gösterir ve derhal birinci tip motiflerle uzaklaşır (Şekil 2.13).

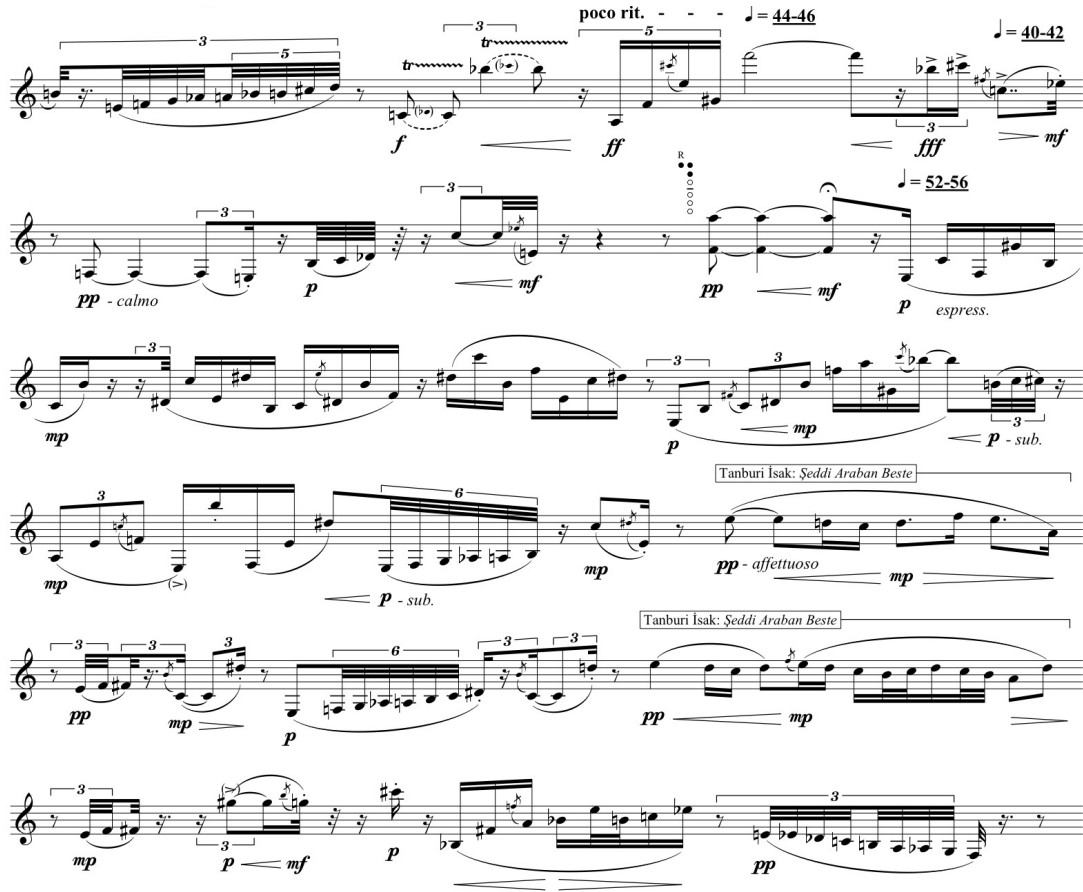


Şekil 2.13: Özkan Manav “Taksim” [1:13]-[2:02] arasındaki bölüm.

Çeşitli çalım tekniklerinin (multifonikler, triller, apojiyatürler ve küçük notalar) kullanıldığı, makam dizisi seslerinden ve makam dizisinin tınısal yapısından oldukça uzaklaşılın uzunca bir bölüm yer alır (Şekil 2.14).



Şekil 2.14: Özkan Manav “Taksim” [2:02]-[2:38] arasındaki bölüm.



Şekil 2.15: Özkan Manav “Taksim” [2:38]-[3:37] arasındaki bölüm.

[3:19]’da gelen “Tanburi İsak: Şeddi Araban Beste” ifadesi ile birlikte, “Ey Safâ-yı Ârızından Çeşme-i Hurşid-i Âb”ın ö.29’daki cümlecigi ve bunu takip eden “birinci tıp” küçük bir cümleinin ardından [3:27]’de yine aynı ifade ile ö.30’unun çalındığı duyulur. Besteci bu alıntıyı birebir yapmış olup bunu nota üzerinde belirtmiştir (Şekil 2.15).



Şekil 2.16: Özkan Manav “Taksim” [3:40]-[4:25] arasındaki bölüm.

[4:06]’da tempo dörtlûğe 80-84’e çıkar ve 4/4’lük ölçü birimi gelir. Buradaki ilk ölçüde inici ve çıkıcı bir cümle ile sol’de (rast’ta) nikriz beşlisi çeşnisi, ardından ikinci ölçüde deforme edilmiş halde, kısmi olarak duyulur (Şekil 2.16). Müzik inici ve çıkıcı arpejler halinde devam ederken bir ölçülük 3/4 ve ardından tekrar 4/4 olduğunda, [4:25]’te inici olarak fa, mi, re, do#, sib, la, sol#, fa notalarının oluşturduğu melodik hat ile la’da (dügâh’ta) hicaz beşlisi çeşnisi fa naturel de tınlatılarak duyulur, ardından yine birkaç ölçü sonra bu melodi deforme edilmiş ve kısmi halde duyulur (Şekil 2.17). [4:50]’de tempo değişikliği ile müzik hızlanır, dörtlûğe 104-112 olur (Şekil 2.18). Bu ölçüde do#, re, mi, re, do#, sib, la, sol, fa#, sol, la notaları ile la’da (dügâh’ta) hicaz beşlisi çeşnisi yer alır, ardından re ile başlayıp sol’de sona eren, sol’de (rast’ta) nikriz çeşnisi seslerinden oluşan bir cümle birinci oktavda, hemen ardından aynı cümle kısmi olarak ikinci oktavda duyulur. Bir sonraki ölçüde ise, sol’de (rast’ta) buselik dörtlûsü tınlatılır. Dört ölçü sonra [5:09]’da iki ölçü boyunca la’da (dügâh’ta) hicaz beşlisi çeşnisi ikinci ve birinci oktavlarda duyurulur. Hemen ardından aynı dizi la, sib, la, sol#, fa, mi, re#, mi, fa melodisiyle ve bunu takiben sol, fa#, mi, re, do#, sib, sesleriyle gelir, la, la#, si kromatikleriyle deforme edilir.

The image displays a musical score for a section of Özkan Manav's "Taksim" [4:25]-[4:50]. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first measure is marked with a forte *f* dynamic. The second staff features a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a slur. The third staff includes a sixteenth-note triplet marked with a '6', a five-measure rest marked with a '5', and a piano *p* dynamic. The fourth staff has a piano *p* dynamic, a *poco* marking, and a forte *f* dynamic. The fifth staff includes a piano *p* dynamic, a *poco* marking, an *accel.* marking, and a sixteenth-note triplet marked with a '6'. The score is written in a style typical of Western musical notation, with various ornaments and slurs indicating specific performance techniques.

Şekil 2.17: Özkan Manav “Taksim” [4:25]-[4:50] arasındaki bölüm.

♩ = 104-112

4

ff

f

f

sub. mp

f

sub. mp

ff

deciso

Şekil 2.18: Özkan Manav “Taksim” [4:50]-[5:13] arasındaki bölüm.

[5:33]'te aynı dizi seslerinden oluşan bir melodi duyulur. Burada yazılmış küçük çarpmalarla OTMM enstrümanlarının artikülasyonu taklit edilir (Şekil 2.19).



Şekil 2.19: Özkan Manav “Taksim” [5:13]-[5:43] arasındaki bölüm.

Birkaç ölçü sonra [5:47]'ye gelindiğinde çift çizgi ile tempo değişikliği görülür. Baştaki tempoya geri dönülür. Bu bölümde yoğunlukla makam dizisi seslerinin kimi zaman büyük aralıklarla, kimi zaman bitişik, düzensiz ritmik gruplar halinde çalındığını duyarız. Cümleler seyrekleşir, dinamikler giderek düşer. “calmando” ifadesi ile gelen decrescendo ile uzun ses la’da kalır, küçük bir çarpma yaparak son bulur (Şekil 2.20).

♩ = 52-56

non vibr. poco a poco vibr. - molto vibr. flt. - - - - - ord.

ff *attacca subito* *ffpp* *ff* *fff* *f secco*

mp *f* *più f* *f* *ff*

ff *ffp* *ff*

fmp *fff*

ff *f*

mp *calmando* *p* *p - sub.*

Şekil 2.20: Özkan Manav “Taksim” [5:43]-[6:27] arasındaki bölüm.

[6:29]’da “Tanburi İsak: Şeddi Araban Beste” ifadesi yeniden belirir. Burada yine Tanburi İsak’ın eserinin, bu sefer öö.29-32 ölçüleri arasındaki melodi bütün halinde çalınır. Bu o eserin son cümlesidir. Cümlelerin ardından en baştaki çıkıcı dizi ile başlayan kuyruk bölümü gelir. Pianissimo dinamiğiyle başlayan bu kısımda büyük dinamik dalgalanmalarla önce inici tupletlerden oluşan bir melodi ardından piano ve niente ifadesiyle biten bir crescendo ve decrescendo ile uzun la sesi duyulur, eser bu şekilde son bulur (Şekil 2.21).

Tanburi Isak: Şeddi Araban Beste

più p
dolcissimo, lontano

pp

pp *p* *mf* *ppp*

pppp *ff* *ppp* *niente*

[ca. 7'25]
IX-X 2005

Şekil 2.21: Özkan Manav “Taksim” [6:27]-[7:13] arasındaki bölüm.

2.3 Onur Türkmen: Kemeñçe için “Hat”

2.3.1 Bestecinin özgeçmişı

Onur Türkmen, geleneksel Türk müziğı çalgıları ve makamları “hat” ismini verdiği yenilikçi bir yaklaşımla çağdaş müzik alanında kullanması ile tanınan bir bestecidir. Son dönem eserleri şiir, drama ve ayin arasındaki ilişkileri araştırmak üzerine yoğunlaşmıştır.

Sanatçının eserleri Schleswig Holstein Festivali, Maerz Musik Festivali, ISCM, Alman Tarih Enstitüsü Uluslararası Müzikoloji Kongresi, Left Coast Chamber Ensemble/ Volti Chorus Sezon Açılış Konseri, MUSMA, Kreuztanbul, İstanbul Müzik Festivali, Mediterraneus Projesi, Çin-Türkiye İletişim Konserleri gibi pek çok etkinlikte dünyanın çeşitli ülkelerinde seslendirilmiştir.

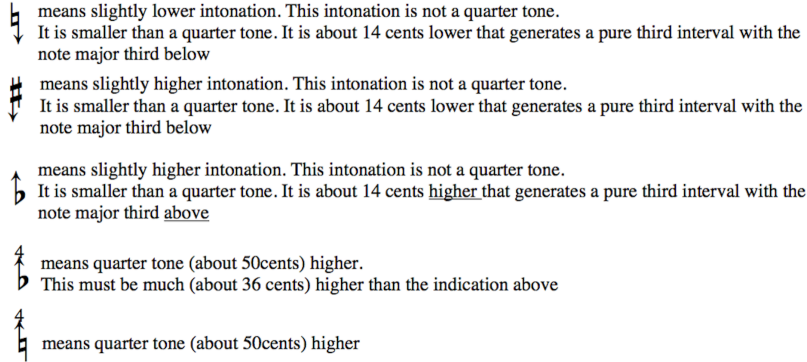
Avrupa Araştırma Merkezi’nin (ERC) “Beyond East and West: Developing and Documenting and Evolving Transcultural Practice” isimli projesine eserleri, konuşmaları ve makaleleri ile katkıda bulunmaktadır.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde öğretim üyesi görevini sürdürmektedir.

2.3.2 Esere genel bakış

Onur Türkmen’in 2011 yazında Kemeñçe sanatçısı Nermin Kaygusuz’un İstanbul Teknik Üniversitesi’ndeki bir araştırma çalışması için besteciden sipariş etmesi üzerine bestecinin ilk olarak kemeñçe ve yaylılar için yazdığı, ardından Hezarfen Ensemble’in 2013’ün Mart ayında Berlin’de MaerzMusik Festival kapsamındaki konserinde çalınması için, dört telli kemeñçe, flüt, Sıb klarnet, iki keman, viyola, viyolonsel, perküsyon (vibrafon ve crotales) ve piyano için uyarladığı müziğı “Hat, dört telli kemeñçe ve topluluk için”, baştan sona bestelenmiş, yaklaşık 18 dakika çalınma süresine sahip bir eserdir. Standart Avrupa notasyonunun ağırlıklı olarak kullanıldığı partisyonda tüm partiler Do skor (*partitura in do*) olarak yazılmıştır. Kemeñcenin solo olduğu kısımlar tek dizelik, topluluğun dahil olduğu kısımlar ise bir akolad içinde gösterilmiştir. Besteci partiyonun ilk sayfalarında İngilizce olarak bir kılavuz oluşturmuş, bu kılavuzda kullandığı tüm kısaltmaları, değıştirenleri detaylı bir şekilde anlatarak partiyonu şef ve müzisyenler için okunaklı, kullanışlı hale getirmiştir. Esere A’dan başlayıp K harfine kadar on altı bölüm adı koymasını da, bunların prova işareti (*rehearsal mark*) maksadıyla konulduğunu, eserin bir bütün halinde çalınması gerektiğini de kılavuzda açıklamıştır. Kısaltmalar İtalyanca müzik

terimlerini işaret ederken, beş yeni değıştiren kullanılmıştır (Şekil 2.22). Bu yeni işaretler batı notasyonunda kullanılan bemol, diyez ve naturel işaretlerinden türetilmiş, tampere sistemde bulunmayan alterasyonları ifade etmekte kullanılmaktadır.



Şekil 2.22: Onur Türkmen “Hat” orijinal partisyonda gösterildiği şekliyle değıştirenler ve açıklamaları (İngilizce) (Türkmen, 2011).

Besteci kılavuzda, kullanılan tüm mikrotonal aralıkların kimi makamlar ile ilişkili olduğunu ve kullanılan her makam dizisinin dizek üzerinde belirtildiğini açıklamıştır. Bu mikrotonal notaları icra edebilmek için değıştirenlerin cent cinsinden karşılıkları da takribi olarak verilmiştir. Evrensel olarak algısını kolaylaştırabilmek adına ise doğal (“pure”: *pure* veya *just intonation* sistemindeki) büyük üçlü aralığı referans verilmiştir; buna göre her işaret, büyük üçlü altındaki notayla doğal üçlü aralığı oluşturacak şekilde düşünölmelidir.

Analiz sırasında referans kayıt olarak bestecinin Soundcloud web sitesindeki sayfasında bulunan kayıt kullanılmıştır (Url-4).

2.3.3 Eserin İncelemesi

Kemençe solo olarak girer. A prova işareti ile birlikte “Do’da nev’ eser” ifadesi görülür. Kayıta duyulduğu üzere, bu noktadan ö.50’deki “Sol’de hicaz” ibaresine kadar çalınan tüm mi♭’ler pest, fa#’ler tiz, lab’ler tiz ve si’ler pest çalınır.

ö.13’te [1:00]; si, do, re, mi♭, fa# ve sol notaları ile yedenli olarak do’da (çargâh’ta) nikriz beşlisi çeşnisi duyulur. Ardından, ö.14’te “Sol’de zirgüleli hicaz” ifadesini takiben ö.15’te çıkıcı ve inici olarak “sol, lab, si, do, si, lab, sol” cümlesi duyulur. Bu rast’ta hicaz dörtlüsü çeşnisidir (Şekil 2.23).

Şekil 2.23: Onur Türkmen “Hat” öö.12-17. Nikriz beşlisi, hicaz dörtlüsü çeşnilerinin kullanımı.

Ö.24’te [2:00] kemeçe lab’de uzun ses tutarken, 1. keman, 2. keman, viyola ve flüt sırayla aynı notayı çalar (Şekil 2.24). “Sol’de zirgüleli hicaz” ifadesinin gösterdiği dizideki ikinci nota hafifçe tiz bir lab’dür. Çalan tüm enstrümanlarda aynı nota yazılmış olmasına karşın kayıta kemeçe daha tiz tınlar. Burada eserde kullanılan özgün notasyonun tüm enstrümanlarda kullanıldığını fakat kişiden kişiye ve/veya enstrümandan enstrümana farklar gösterebildiğini görürüz.

Şekil 2.24: Onur Türkmen “Hat” öö.24-28. Eserde özgün notasyonun tüm enstrümanlarda kullanımına örnek.

Ö.31’de [2:38] B prova işareti ile birlikte kemençe solo olarak lab’ü bırakır ve önce re ve ardından mi_b, ve sonra da mi_b/sol çift sesini tutmaya başlar ve ö.47’e kadar uzun ses tutar. Topluluk ö.35’ten itibaren do’da (çargâh’ta) nikriz beşlisi çeşnisi notalarından oluşan bir akor yaratır (Şekil 2.25).

34

Kırç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

pp *mp* *p*

p

n.v. *pp*

n.v. *p* *mp*

n.v. *pp* *p* *ppp*

SP *pp* *p*

Vibraphone
soft mallets

p

touch string node

p

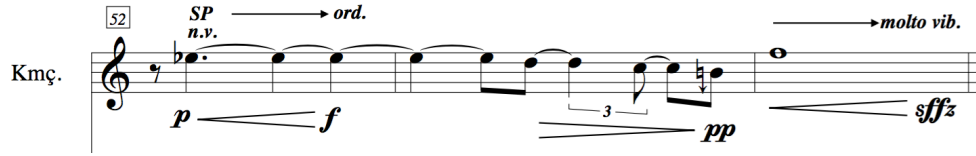
Reo (until m.43)

Reo (until m.42)

Şekil 2.25: Onur Türkmen “Hat” öö.34-36. Nikriz beşlisi seslerinden oluşan akor.

Piyanoda birinci oktavdaki sol duyulur, ardından, ö.48’te kemençenin do/re çift sesi almasını takiben ö.50’de [3:48] “*Sol’de hicaz*” ifadesi görülür. Topluluk bu sefer de si naturel ve lab seslerini çalarak sol’de (rast’ta) hicaz dörtlüsü çeşnisini bir huzme halinde icra eder. ö.52’de başlayan kemençe ö.54’te [4:09] fa naturel duyurarak

Nev' eser makamının yaygın genişlemelerinden bir çeşidini gösterir, do'da (çargâh'ta) bûselik beşlisi çeşnisini duyurur ve topluluğa bırakır (Şekil 2.26).



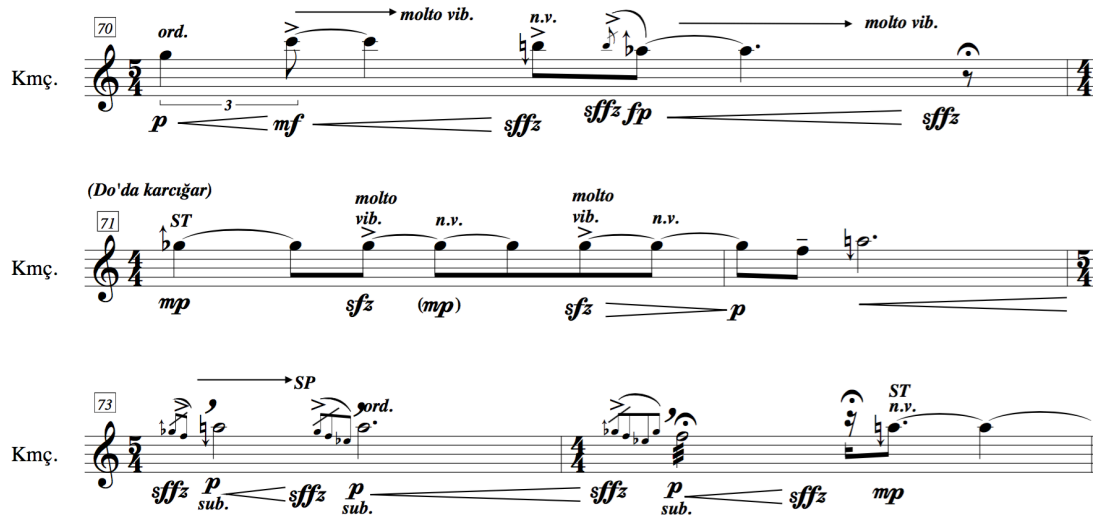
Şekil 2.26: Onur Türkmen “Hat” öö.52-54. Buselik beşlisi çeşnisi kullanımı.

Keman, flüt ve piyano ö.57’de fa naturel’e vurgu yapar, bunu takiben kemençe hariç tüm enstrümanlarda radikal crescendo ve decrescendo’larla dalgalanarak, re, fa, sol, lab, do akoru tınlatılır. Ö.63’de [4:50] C prova işareti ile birlikte “Si’de hüzzam” ifadesi görülür. Ö.69’daki [5:35] “Sol’de hicaz” ifadesine kadar ikinci oktavdaki si (dik segâh) notasından başlayan yerinde hüzzam beşlisi çeşnisi kullanılarak solo kemençe melodisi gelir (Şekil 2.27).



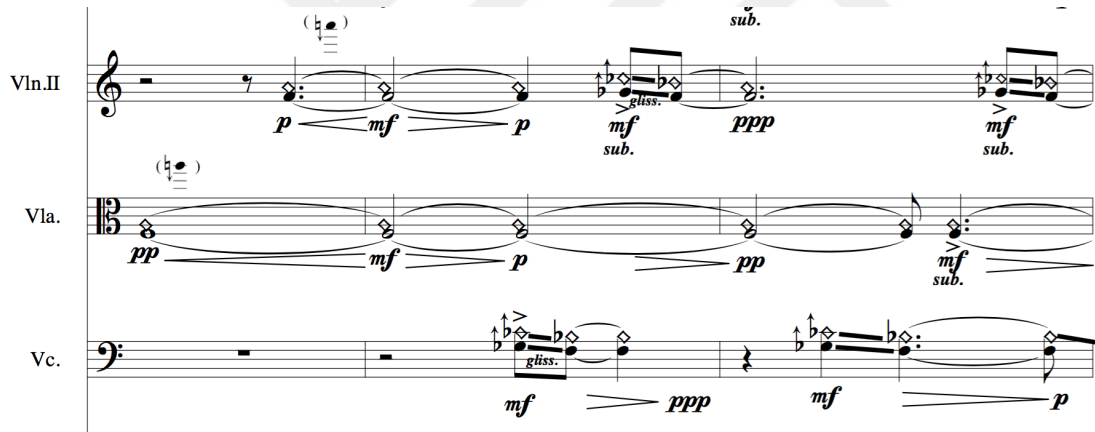
Şekil 2.27: Onur Türkmen “Hat” öö.60-69. Hüzzam beşlisi çeşnisinin kullanımı.

Ö.70 sol, do, si lab notaları ile sol’de (rast’ta) hicaz dörtlüsü çeşnisi duyulur. Ö.71 [5:46] Kemençe’de “Do’da karcıgar” ifadesi ile solb gelir. Öö.73-74’de [5:55] küçük notalarda çarpma şeklinde arpejler durak notalarını rahatsız eder, yavaşça sönümlenir (Şekil 2.28).



Şekil 2.28: Onur Türkmen “Hat” öö.70-74. Hicaz dörtlüsünün ve karcığar makamı dizisinin kullanımı.

Ö.75 [6:08] D prova işareti ile, la naturel tutan kemençeye topluluğun eklenmesiyle devam eder. Öö.76-77’de ikinci kemandaki ve viyolonseldeki armonik glissandolarda hareketli perdelerin inici hareketine gönderme yapılır (Şekil 2.29).



Şekil 2.29: Onur Türkmen “Hat” öö.75-77. Öö.76-77’de ikinci keman ve viyolonseldeki glissando hareketi.

Öö.78-90 [6:22] re’de (nevâ’da) karcığar dizisini duyurur, re’de kalış yapar ve ardından ö.91’de [7:17] do notasına iner, ö.92’de “Si’de hüzzam” ibaresi ile si’ye inerek si’de (segâh’ta) hüzzam makamı dizisini duyurur, la# (yeden) notasında kalışlar yapar, ikinci oktavındaki melodik hareketten sonra do (tiz çargâh) notasında kalış yapar (Şekil 2.30).

ad libitum
(regarding the ornaments)
until m.85

E

Colla Parte

SP

ord.

78

Kmç.

n.v.

pp

mp

sfz

mp

p

82

Kmç.

SP

ord.

sfz

5

mp

sfz ff

p

sfz

f

84

Kmç.

3

3

5

mp

sfz

p

sfz ff

5

86

Kmç.

ad libitum
(regarding the ornaments)

3

3

pp

p

f

89

Kmç.

molto vib.

n.v.

molto vib.

n.v.

molto vib.

n.v.

ad libitum
(regarding the ornaments)

p

f

5

3

p

f

gliss.
with m.

92

Kmç.

(Si'de hüzzam)

n.v.

SP

ord.

ad libitum
(regarding the ornaments)

3

3

3

p

mf

95

Kmç.

ad libitum
(regarding the ornaments)

molto vib.

n.v.

rit.

SP

5

sfz

p sub.

sfz

mp

ppp

ad libitum
(regarding the ornaments)

98

Kmç.

ord.

4

4

p

f

ppp

f

pp

ff

p

Şekil 2.30: Onur Türkmen “Hat” öö.78-100. Öö.78-79’de karcıgar dizisinin, ö.92’de hüzzam makamı dizisinin kullanımı.

F *Tempo I* ♩ = 60

Kmc. *mf*

Fl.

Cl.

Vln.I *n.v.* *ST* *p*

Vln.II *pp*

Vla. *n.v.* *ppp* *mf*

Vc. *n.v.* *ST* *p*

Perc.

Piano *touch string node* *(♭♯)* *sim.* *p*

48

Kemençenin susmasının ardından topluluk oluşturduğu poliritmik salkım akorlarını crescendo ve decrescendolarla ö.126'da [9:58] piyanonun ilk oktavında duyulan do# notasına kadar sürdürür. Ö.127'de kemençe hariç olmakla birlikte tremololarla, pianissimodan fortississimoya uzanan kısa bir crescendo ve sforzando on altılık bir do# ile piyanonun tremolo halindeki birinci oktav sol sesine bırakılır. Ö.128'de [10:10] G prova işaretli bölüm başlar. Ö.132'de “Mi'de zirgüleli hicaz/do#'de saba” ifadesi yer alır. Ö.141'e [11:10] kadar olan bölümde topluluk ifade edilen makam dizisi seslerinden oluşan akorlar tınlatır (Şekil 2.32, Şekil 2.33 ve Şekil 2.34).

132 (Mi'de zirgüleli hicaz/do diyez'de saba)

The musical score for measures 132-135 is presented for the following instruments: Kemançe (Kmc.), Flüt (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln.I), Violin II (Vln.II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Piano. The score is in 2/4 time and features a makam dizisi (Mi'de zirgüleli hicaz/do#'de saba). The Piano part is marked with a tremolo in the first octave of the do# note. Dynamics include n (normal), mp (mezzo-piano), pp (pianissimo), and ppp (pianissimissimo). The score is marked with 'ord. n.v.' (original notation) and 'n' (normal) throughout.

Şekil 2.32: Onur Türkmen “Hat” öö.132-135. Makam dizisi seslerinden oluşan akorlar.

Hat for Kmç. and ensemble

ad libitum
(Mi'de zirgüleli hicaz)

139

Kmç. *mf* *f* *3*

Fl. *n* *ord.* *p*

Cl. *n* *p* *3* *n*

Vln.I *p* *n* *n* *p* *n*

Vln.II *p* *n* *p* *n*

Vla. *p* *n* *p*

Vc. *ord.* *p* *n* *p* *n*

Perc. *arco* *n* *mp* *n*
Led. (until m.146)

Piano

Şekil 2.34: Onur Türkmen “Hat” öö.139-142. Makam dizisi seslerinden oluşan akorlar.

Kemençe ö.140’ta “Mi’de zirgüleli hicaz” ifadesi ile ad libitum girer. Piyanonun baslarında çalınan do# “dem” ve topluluktan duyulan akorlar ile sabâ makamı tınısı elde edilse de, kemençe mi’de zirgüleli hicaz makamı dizisi içinde kalarak melodik hareketler yapar (Şekil 2.35).

Hat for Kmç. and ensemble

ad libitum

(Mi'de zirgüleli hicaz)

Kmç. 139

Kmç. 143

Kmç. 147

mf *f* *pp* *mf*

Şekil 2.35: Onur Türkmen “Hat” öö.139-151. Mi'de zirgüleli hicaz makamı dizisinin kullanımı.

Ö.152’de [11:41] H prova işaretini görürüz. Ö.153’te “Do’da zirgüleli hicaz/La’da saba” ifadesi yer alır ve kemençe solo olarak ö.155’te do’da (çargâh’ta) hicaz dörtlüsü çeşnisini inici olarak duyurur (Şekil 2.36).

38 **H**

Hat for Kmç. and ensemble

Tempo I

mf *f* *p* *ppp* *mf* *f* *p*

ad libitum *n.v.* *SP* *gliss.* *ord.* *molto vib. n.v.*

(Do'da zirgüleli hicaz/La'da saba)

Şekil 2.36: Onur Türkmen “Hat” öö.152-155. Hicaz dörtlüsü çeşnisinin inici olarak kullanımı.

Ö.159 [12:10] I prova işareti ile başlar. Kemençe sol# notasında kaldığında “la’da buselik” ifadesi görülür ve kemençenin sönümlenmesiyle 1. keman, 2. keman, viyola ve violonsel sol#, la, si, do, re notalarını tutarak la’da (dügâh’ta) buselik dörtlüsü çeşnisi seslerinden oluşan bir akor yaratırlar (Şekil 2.37).

The musical score is for a 4/4 piece. It begins with a first measure (I) marked with a box. The Keman (Kısmi) part starts with a glissando (gliss.) and a dynamic of *mp*, then transitions to *ppp*. The Violin I (Vln.I) part has dynamics of *pp*, *ff*, *pp*, *sffz*, and *pp*. The Violin II (Vln.II) part has dynamics of *pp*, *mp*, *ppp*, and *sffz*. The Viola (Vla.) part has dynamics of *pp*, *ff*, and *pp*. The Violoncello (Vc.) part has dynamics of *pp* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 2.37: Onur Türkmen “Hat” öö.159-163. Bûselik makamı dizisinden oluşturulan akor.

Cl.

Cl.

pp

ff *p* *f* *n* *p* *f*

Ö.170’de viyolada “*Si’de hicaz*” ibaresi geldiğinde si’de hicaz dörtlüsü, ardından klarnette fa#’den başlayan bir cümle ile hicaz makamı dizisi duyurulur. Ö.172’de do notasında 1. kemanda koma diyezi işareti gelir (Şekil 2.39).

170 (Si'de hicaz)

Kmc.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

Şekil 2.39: Onur Türkmen “Hat” öö.170-172. Hicaz dörtlüsü ve hicaz makamı dizisi ile, birinci kemanda koma diyezinin kullanımı.

Ö.174’te “Si'de hüzzam” ifadesinden sonra kemanlarda hüzzam makamı dizisi bir oktav tizde çıkıcı olarak çalınır ve en tiz si sesi uzun ses olarak çalınır (Şekil 2.40).

Vln.I

Şekil 2.40: Onur Türkmen “Hat” öö.173-176. Hüzzam makamı dizisinin kullanımı.

Ö.178, [13:31] J prova işaretinde bu uzun sesler devam ederken “reb’de buselik” ifadesi gelir ve kemençe ve viyolada do, reb notalarıyla belirtilen makamın ana sesine yedenli olarak gelinmiş olunur (Şekil 2.41).

177

J

(Re bemol'de buselik)
n.v.

pp mp

gliss.

ST
n.v.

pp mp

Şekil 2.41: Onur Türkmen “Hat” öö.177-179. Bûselik makam dizisinde yeden sesinin kullanımı.

Kemençe ve viyola burada unison olarak bir melodi icra ederler. Ö.185’te “fa’da zirgüleli hicaz” ifadesinde fa’da hicaz dörtlüsü çeşnisi, ardından ö.186’da “reb’de buselik” ifadesinde tamamı çıkıcı olarak reb’de buselik beşlisi çeşnisi, hemen akabinde “la’da buselik” ifadesinde la’da buselik beşlisi çeşnisi ve ardından ö.188’deki “sol’de hicaz” ifadesiyle sol’de hicaz dörtlüsü çeşnisi çalınır (Şekil 2.42).

184

(Fa'da zirgüleli hicaz)

(Re bemol'de buselik)

(La'da buselik)

hicaz

Kmnç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

mf

mp

ord.

3

Şekil 2.42: Onur Türkmen “Hat” öö.184-188. Zirgüleli hicaz ve buselik makam dizilerinin kullanımı.

Kemençe ve viyola kemanlardaki uzun seslere eklenerek ö.190'daki [14:25] K prova işaretine devam ederler. Burada kemençe, kemanlar, viyola en son vardıkları uzun seslerde kalır. Pişano ö.191'de başlayıp eserin sonuna kadar devam edecek alt oktavlarda bir sol notasını pianississimo dinamikte tremolo yapmaya başlar, uzun seslere eklenir ve sol, lab ve si notalarından oluşan akor haline gelirler. Eserin bu bölümünde ö.203'e kadar sol'de hicaz makamı dizisine mensup notalardan oluşan akorlar yer alır.

Klarnet fa#, ikinci keman tuttuğu uzun sesi sönümlendirdikten sonra lab, ve viyolonsel re notaları tutmaya başlar. Ardından sırasıyla klarnette mi, birinci kemanda armonikle

ve flütte unison si, viyolonselde fa#, viyolada do, klarnet ve vibrafonda re, viyolonselde do notaları tutularak devam ederken, ö.203'ten [15:29] itibaren “*Mi'de saba*” ifadesiyle birlikte kemençe ad libitum olarak mi'de (hüseynî'de) sabâ makamı dizisi seslerinden oluşan cümleler çalar.

Topluluk enstrümanlarından kimi cevap hücreleri duyulur, fakat uzun ses huzmesi devam eder. Ö.217'ye kadar kemençe yazısı devam eder, ardından “*Improvisation - (Mi'de saba)*” ifadesi görülür. Burada besteci piyanodaki sol notası sürerken kemençenin sabâ dizisi üstünde doğaçlama yapması için bir alan bırakır. Besteci bunun için (ca. 10 “) ifadesiyle takribi bir süre ifade etmiştir, ancak kayıtta bu alan çok olmamakla beraber daha uzundur. Eser, kemençenin yazılı olan bir ölçülük cümlesiyle lab sesine gelip sönümlenirken viyolonselin piyanoya eklenip çıkmasıyla, ardından tüm topluluğun (ca. 20 “) olarak belirtilen sürede küçük armonikleriyle, ve son ölçüde “*Silence*” (ca. 10 “) ifadesiyle son bulur (Şekil 2.43).

(Mi'de saba)

203 ad libitum

Kmç. *mp* *ppp* *mp*

207 ad libitum

Kmç. *ppp* *mp*

211 ad libitum

Kmç. *gliss.* *4*

216 ca. 10''

Kmç. Improvisation -(Mi'de saba)

216

218 ♩ = 40

Kmç. *mp* *p* *pppp* *SP*

Vc. *n* *p* *mp* *p* *n* *SP*

223 One of the other members of the ensemble can have seldom touches along the string to produce random harmonics. ca. 20''

224 ca. 10''

Silence

Şekil 2.43: Onur Türkmen “Hat” öö.216-224. Doğaçlama bölümünün gösterimi ve eserin sonu.

2.4 Oğuzhan Balcı: İstanbul Hatırası

2.4.1 Bestecinin özgeçmişi

1977 yılında İstanbul'da dünyaya gelen besteci müzik eğitimine altı yaşındayken Cenak Akın ile TRT İstanbul Çocuk Korosu'nda başlamış ve ardından İstanbul Devlet Opera ve Balesi Gençlik Korosu'nda korist olarak yer almıştır. 1988 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'na girmeye hak kazanmış, Hızlandırılmış Keman Birimi'nde Ayhan Turan gözetiminde keman eğitimini sürdürmüştür. 1994 yılında aynı üniversitenin Kompozisyon bölümüne girerek 1999 yılında Emin Sabitoğlu'nun kompozisyon sınıfından birincilikle mezun olmuştur. 2000 yılında İTÜ Müzik İleri Araştırmaları Merkezi (MİAM) da başladığı yüksek lisans eğitimini Haliç Üniversitesi'nde Türk Müziği Anasanat Dalı programında tamamlamıştır. 1994 yılından bu yana yurtiçinde ve yurtdışında birçok orkestrada kemancı ve misafir şef olarak görev yapmakta olan sanatçının besteleri ve düzenlemeleri Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, İTÜ Oda Orkestrası, Filarmonia İstanbul Orkestrası, İstanbul Oda Orkestrası, CRR İstanbul Senfoni Orkestrası, Tekfen Karadeniz Filarmoni Orkestrası, Macar Radyo Senfoni Orkestrası, Tiran Filarmoni Orkestrası, Bakırköy Belediyesi Oda Orkestrası, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Mersin Opera ve Balesi gibi çeşitli orkestralar tarafından seslendirilmiştir. Bunun yanı sıra Balcı, 2005 yılında kurduğu Orkestra İstanbul'un daimi şefidir. Bestecinin "Alaaddin Şensoy'un Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler" adlı eserinin dünya prömiyeri 2006 yılı Haziran ayında keman sanatçısı Hakan Şensoy tarafından New York'ta Carnegie Hall'de yapılmıştır. 2007 yılının Mayıs ayında keman sanatçısı Cihat Aşkın, kendisinin sipariş ettiği ve Balcı'nın ona ithaf ettiği keman konçertosunun dünya prömiyerini İstanbul'da Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda Orkestra İstanbul ile birlikte gerçekleştirilmiştir. Oğuzhan Balcı İTÜ TMDK'da Öğretim Görevlisi'dir.

2.4.2 Esere genel bakış

Eser senfonik orkestra ve Kanun için. Batı notasyonunda ve do skor olarak yazılmıştır. Yaklaşık yedi dakika süreye sahip eserin ilk temsili Serkan Halili tarafından yapılmıştır. Analizde referans alınan kayıt YouTube internet sitesindeki "Gizem Alever" kanalında bulunmaktadır (Url-5).

2.4.3 Eserin incelemesi

Eser kemanlardaki uzun sesle başlar. Kontrbasın pizzicatoları eşliğinde ilk tema viyolonselde duyulduktan sonra, fagotun girişi duyulur, obua onu takip eder. Viyolonsel temasını bitirip, viyolayla beraber çift seslerle eşliğe geçer. Kanun ilk olarak ö.11'de [0:41], kromatisizm içerikli çıkıcı karakterli bir cümle ile girer, ardından bir akor ve çıkıcı arpejli cümle ile devam eder. Sırasıyla klarnetlerde ve obuada, ardından diğer tahta nefeslilerde ve flütlerde arpejli cümleler duyulur. Yaylılarda ö.15'ten başlayan, pest seslerde tremololardan oluşan bir eşlik devam ederken bunu ö.16-20 arasındaki kanun ve birinci kemanların melodisi takip eder. Ö.20'de birinci kemanlar Kanun uzun seslerle başlayan bu melodiyi tremolo yaparak çalar. Bu esnada flütler, klarnetler ve obua atışmalı olarak çıkıcı arpejler duyurur. Ö.22'de [1:23] kanun'da re'de (nevâ'da) nikriz makamı dizisi kullanılan bir cümle başlar, ö.23'de [1:30]'da mi'de (hüseyinîşîran'da) kısaca duraklar, la ile devam eden mi'de (hüseyinîşîran'da) hicaz dörtlüsü çeşnisini iner, mi'de durmadan kromatik seslerle re'ye (nevâ'ya) iner, re'de nikriz dizisinde daha küçük inici bir cümle ile devam eder, bu sefer do#'de (nim hicaz'da) kalış yapar (Şekil 2.44).



Şekil 2.44: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” ö.21-26. Ö.21'de nikriz makamı dizisinin ve hicaz dörtlüsü çeşnisinin kullanımı.

Hemen ardından aynı cümlenin bir oktav alttan tekrarlayarak pestteki do#'de (kaba nim hicaz) kalış yaptığını görürüz. Bu do#'de kısa süreli kaldıktan sonra makam tınlarından uzaklaşan bir melodi kanunda devam eder. Ö.35'e kadar devam eden melodinin ardından kanunda yedilemelerden oluşan çıkıcı karakterli, glissando etkili bir hareket olur ve ö.36'da [2:04] dörtlüğe 149 temposuna gidilir, forte dinamiğinde, tüm enstrümanların dörtlük vuruşuyla (orkestral vuruş) kanunda tiz notalarda bir efekt duyulur. Dört onaltılık ve bir sekizlikten oluşan nota grubunun glissando olarak çıkıldığı bu efekt iki ölçü solo olarak geldikten sonra tüm orkestranın katıldığı şekilde devam eder. Burada kontrbas üçlü gruplama halinde sekizlikler; trompetler, kornolar ve tamburin hariç perküsyonlar ise orijinal gruplamanın onaltılıkla başlayan ilk

vuruşlarına denk gelecek sekizlikler halinde eşlik çalarlar. Diğer enstrümanlar ise kanun cümlesine ünison çalarlar. Efekt yaylıların staccato sekizliklerden oluşan melodisiyle kesilir, sonra tekrar gelir. Yaylılar ikinci kez efekti sonlandırarak staccato melodiye girer, bu sefer iki tekrar yaptıktan sonra melodi deformasyona uğrar, nefeslilerin de katılımıyla değişerek devam eder. Nefeslilerle atışmalı olarak onaltılık çıkışlar mevcuttur. Ö.48'deki orkestral vuruş ile kornların başlatıp trompetlerle devam eden, ardından yaylıların katılımı ile tüm orkestranın ünison tekrarlayarak duyurduğu eksik beşli arpej gelir. Ö.52'de [2:31] kemanlar ve viyolada bir sekizlik, bir dörtlük ve bir sekizlikten oluşan hücrenin işlendiği bölüm başlar. Bu ritmik hareket ö.76-77'de [3:09] duraksasa da, ardından viyola, viyolonsel ve kontrbasta başlayarak ö.93'e kadar devam edecektir. Bu ölçüler arasında olup bitenlere bakıldığında, ö.55'te [2:35] kanun sol#, la, sol#, la, sol#, la, sol#, fa, mi, re ve do# notalarıyla inici olarak do#'de (nim hicazda) hüzzam makamı dizisini duyurur, nim hicaz perdesinde son bulur (Şekil 2.45).



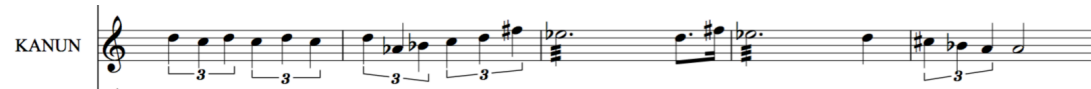
Şekil 2.45: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.52-56. Ö.55’de hüzzam makamı dizisinin kullanımı.

Öö.59-61’de ise sol’de (rast’ta) kürdi dörtlüsü çeşnisi ve do’da (çargâh’ta) nikriz beşlisi çeşnisinden oluşan dizide bir melodi duyulur (Şekil 2.46).



Şekil 2.46: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.57-61. Öö.59-61’da kürdî dörtlüsü ve nikriz beşlisi çeşnilerinin oluşturduğu melodi.

Öö.64-66 arasında [2:55] fa#, mi, re, do#, sib ve la notalarından oluşan, la’da (dügâh’ta) hicaz dörtlüsü ve re’de (nevâ’da) hicaz beşlisi çeşnilerinin oluşturduğu dizide inici olarak gelerek la’da (dügâh’ta) kalış yapar (Şekil 2.47).



Şekil 2.47: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.62-66. Hicaz dörtlüsü ve beşlisi çeşnilerinin oluşturduğu dizideki hareket.

Ö.67’den itibaren aynı melodiyi bir üst oktavda seslendiren kanun, öö.4-76’da [3:06] do#, sib, la, sol#, fa, mi, re inici dizisini duyurur ve hemen ardından bir alt oktavda

aynı diziye inip re, mi, sol#, la notaları ile birinci kemanlardaki geçiş melodisiyle bağlantı kurar.

Öö.91-93 arasında [3:37] kanunda ve kemanlarda mi, re, do#, si, la, sol#, fa, mi notaları inici olarak duyulur. Bu inici cümle flütler, obualar, klarnetler ve fagotlar ardından yaylılar tekrarlar, kanun ile soru cevap ilişkisi içinde bir yapı görülür. Orkestranın üçlemeli cümleleri ve kanunun çıkıcı hatlarında makam tınısı gözetilmez. Öö.103-105'te kanun solo olarak glissando ile re, mi, fa#, sol, la#, si, do, re dizisini iner, Ö.104'te re# de (kaba nim hisar'da) duraklar. Burada tempo dörtlûge yetmiş olarak belirlenir. Ö.105'te re artık yedili akorunu kırık olarak duyurur. Ö.106'dan [4:06] itibaren altı ölçü solo devam eder. Ö.111'de birinci obua kanunun akorlu eşliğiyle başlar. Obuanın melodisinde la, sol#, fa#, mi#, re notaları ile re# de (kaba nim hisar'da) nişabur beşlisi çeşnisi duyulur (Şekil 2.48). Ardından gelen si# notası bize fa# de (ırak'ta) nikriz makamı dizisini gösterir. Obua melodisi ö.118'e kadar devam eder, fa# notasında (ırak) son bulur.



Şekil 2.48: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.111-119. Obua’daki melodide nişabûr beşlisi çeşnisinin kullanımı.

Ö.119’da [4:58] yaylıların fa# minör akorunu tınlattığı duyulur, ö.120’de viyolonsel ve kontrbasta re#’in ardından re notası ile beraber tüm yaylılarda re majör yedili akoru nişabur tınısını bir anlık değiştirir, modal bir tını katar. Ö.121’de [5:04] kanun, az evvel obuada duyulan temayı seslendirirken yaylılar eşlikte fa# de (ırak’ta) nikriz ve re# de (kaba nim hisar’dan) nişabur tınılarını etkilemeyecek notalardan oluşan arpejli eşliklerde bulunurlar (Şekil 2.49).

The image displays a musical score for the piece "İstanbul Hatırası" by Oğuzhan Balcı, specifically measures 121-129. The score is arranged for a Kanun and a string ensemble. The Kanun part is written in a single staff at the top, featuring a melodic line with various ornaments and a final cadence. The string ensemble consists of Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass, each with its own staff. The strings provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The Kanun part includes a final cadence with a 3-measure rest and a 2-measure rest. The string ensemble part includes a final cadence with a 3-measure rest and a 2-measure rest.

Şekil 2.49: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.121-129. Yaylıların eşliği ile kanunda nişabûr çeşnisinin kullanımı.

Ö.128’e kadar kanunun melodisi devam eder, ardından kanun tacet olur. Ö.128’deki [5:30] crescendo ile tüm tahta nefeslilerin, ardından bakır nefeslilerin de yaylılara katılımıyla tema süresinde yaylılarda duyduğumuz armonik yürüyüş orkestral olarak tekrarlanır. Ö.138’de [6:02] kanun tekrar girdiğinde orkestra si minör akorunu duyurur, kanunda si’de (tiz bûselik’te) başlayan melodik hareket si’de (bûselik’te) nikriz makamı dizisini inici ve çıkıcı olarak çalarak hatırlatır (Şekil 2.50), fakat buselik perdesine inmeden, ö.140’ta fa#’de duraklar, dört ölçü boyunca çeşitli küçük hareketlerle fa#’i vurgular.



Şekil 2.50: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö.137-140. Yaylılar ile kanunda nikriz makamı dizisinin kullanımı.

Ö.144’e [6:23] gelindiğinde eserin başında duyulan temalardan biri kanunda, ardından sırayla tüm tahta nefeslilerde duyulur. Yaylılar bu cümleyi tekrarlar. Ö.147’de [6:34] ise yaylılarda ve tahta nefeslilerde eserin daha evvelden duyulan bir diğer teması gelir. Ö.151’deki [6:49] kanun glissandosı duyulurken yaylılarda la, sib, la, re, fa#, la; bakır nefesliler sib, re, fa#, la; tahta nefesliler la, fa#, sib, re, fa#, sib, mi ve la notalarından oluşan akorlar tınlatırlar. Ö.152’de Allegro ve dörtlüğe yüz kırk dokuz temposuyla başlayan kısım; eserde daha evvelden gelen temaların tamamına yer veren ve bunları işleyen bir kuyruk bölümüdür. Önce dört onaltılık ve bir sekizlik gruplamadan oluşan cümle tüm yaylılarda iki ölçü boyunca duyulur. Ö.154’te [6:54] kanunda dört ölçülük bir pasaj gelir. Bu pasajda daha evvelden kullanılmayan bir değiştireçin, ters bemolün kullanıldığını görürüz. OTMM değiştireçlerinde ters bemol işareti bir komalık koma bemolünü ifade etse de, duyumda bu bemol dört komalık bakiyye bemolünün tınısını vermektedir. La (muhayyer) perdesinden başlayan bu melodide inici olarak la, sol, fa# (bakiyye), mi# (küçük mücennep), re, do, sib (koma), la notalarından oluşan karcıgar makamı dizisi duyulur (Şekil 2.51).



Şekil 2.51: Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” öö. 152-158. Ters bemol işaretinin ve karcıgar makamı dizisinin kullanımı.

Ö.157’e kadar devam eden pasaj, ö.158’de [7:01] kanundaki melodiye bağlanır. Bu melodi de yine eserde evvelden duyulan temaların biridir. Bunu bir diğer tanıdık tema takip eder. Ö.166’da [7:14] ise yeniden onaltılık ve sekizliklerden oluşan tema tekrar duyulur. Ö.173’te [7:25] kanun ve yaylılarda başlayan tema, ö.158’deki temanın çeşitlendirilmiş halidir. Ö.177’de [7:31] eserin ilk temasını başlatan cümle kanunda duyulur, bir sonraki ölçüde tahta nefeslilerce tekrarlanır. Burada kanunda bir ölçülük glissando iner ve çıkar. On altılıklar ve sekizlikten oluşan cümle bir ölçü süresinde çalınır. Ö.180’de tüm orkestra iki sekizlik si notası çalar ve eser sona erer.

2.5 Sadık Uğraş Durmuş: 1V4K

2.5.1 Bestecinin özgeçmişi

1978 doğumlu besteci Sadık Uğraş Durmuş, İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nden mezun olduktan sonra Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi’nin kompozisyon bölümünün kabul sınavını kazanarak burslu olarak başlamış, beş yıl süresince Elhan Bakıhanov ile kompozisyon çalışmıştır. Kompozisyon eğitimini yurt dışında devam ettirmeyi amaçlamış ve 2000 yılında Rotterdam Konservatuvarı’nın kompozisyon bölümüne kabul edilmiştir. Burada Peter-Jan Wagemans ve Klaas de Vries ile kompozisyon, Rene Uilenhoet ile de elektronik müzik çalışan besteci 2004 yılında yüksek lisans çalışmalarına Amsterdam Konservatuvarı’nda Theo Loevendie ile devam etmiştir. Durmuş, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji bölümünde öğretim üyesidir.

2.5.2 Esere genel bakış

Kaval, Kanun, Kudüm, Keman ve Viyolonsel için yazılmış bu eser 2014’ün Şubat ayında yazılmıştır. Sahne dizilimine göre ortada kudüm, solda kaval ve kanun, sağda keman ile viyolonsel yer almaktadır. Bu anlamda besteci Türk Halk Müziği ve OTMM enstrümanları ile Avrupa Müziği enstrümanlarını gruplar (*section*) halinde kullanmıştır. Partisyonda Türkçe açıklamalar ile İtalyanca terimler kullanılmıştır. Partisyon üzerinde enstrümanlara bakılırsa; “Re kaval” ve kanunda “Süpürde akort” kullanılması belirtilmiştir. Süpürde akort (veya süpürde *ahenk*), Türk Müziği’ndeki temel akort sistemi olan *Bolâhenk* akorduna göre bir *tanini* yani tam ses pest akort sistemidir (Aydemir, 2010). Buna göre re notası çalındığında piyanodaki do sesi alınır. Kanunda ayrıca “*Hüseyini’ye akortlanmış başlayınız.*” ifadesiyle mandalların pozisyonu bildirilmiştir. Kaval ve kanun yazıldığı yerin tam dörtlü üstünde tınlar. Buna göre notada mi ile başladığı görülen kavalda la notası duyulur. Kaval ve kanun partisinde sözü edilen tüm notaların tam dörtlü tize transpoze edilmiş olarak düşünülmesi gerekir.⁶ Kaval ve kanun yazısında makam öğelerine dair bilgiler de yer alır. Bunlar, gerekli görüldüğü yerlerde dizeğin üst tarafında büyük harflerle “SABA, HÜSEYNİ” gibi makam isimleri şeklinde geldiği gibi, makam tınısının duyulması istenmeyen yerlerde ise “TAMPERE” ifadesi ile eşit tamperman sisteminin kullanılması istenmiştir. Değiştiricelerde batı notasyonuna ek olarak ters bemolün kullanıldığı görülür. Bu işaretin ifade ettiği pestlik miktarı partisyonunda belirtilmemiştir. Kaval ve kanundaki artikülasyonu ifade edebilmek için apojetür, trill, çarpma, vurgu, staccato, tremolo, glissando, cümle bağı, nota bağı gibi batı notasyonu işaretleri ve ifadelerinin kullanıldığı gibi, ö.25’teki “Bu noktadan sonra legato’ları benzer şekilde icra ediniz” ifadesi ile tüm eserde uygulanacak genelgeçer ifade bilgilerine de yer verilmiştir. Kudümde iki çizgili dizek kullanılmış, başta her vuruşa çapraz çizgi işaretleri konmuştur. Burada “Bu işaretlerin olduğu yerlerde serbest icra ediniz” ifadesi yer alır. Keman ve viyolonsel bir akolad içinde gösterilmiş ve eserin tamamı batı notasyon sistemiyle yazılmıştır. Teknik ve ifade bilgileri bu enstrümanlar için İtalyanca terimlerle ifade edilir.

⁶ Kavalın ve kanunun çaldığı belirtilen notalar, tek başlarına ya da beraber oldukları durumlarda transpoze düşünülmelidir. Keman ve viyolonsel notaları ise duyulduğu yerden yazılmıştır. Dört enstrümanın aynı anda çaldıkları durumlarda da notalar duyuldukları yerden yazılmıştır.

olup, artmış dörtlü, büyük yedili, artmış sekizli gibi dissonant karakterini yansıtan cinstendir. .42'deki [1:48] B prova işaretine kadar tema devam eder. Burada kemandaki onaltılıkların devam ettiği, ancak armonik ritmin düştüğü, sadeleştiği, diminuendo dinamik bilgisi ile çalındığı görülür. Viyolonsel ise uzun seslerle kemana eşlik eder. .44'te [1:52] kaval yeniden çeşitli dissonant aralıkları icra ederek girer. .49'da C prova işareti görülür. Bu işaretle beraber kanun, kudüm ve kemanda tremololar bulunur. Keman re ve fa notalarını çalarken viyolonsel ise re notasında uzun ses almaktadır. .52'de [2:07] kavalda "SABA" ibaresi görülmesiyle do, reb, do, si ters bemol notaları ile sabâ makamı dizisine ait sesler duyurulur. İcracı kayıttaki bu sesleri çalarken notada yazmayan trill'ler ile makam müziği icra tekniklerinden istifade eder (şekil 2.55). .61'de [2:25] D prova işareti gelir. Kudm, usûl yapısını andıran bir cümle ile girer, .66'da susar. Kavalda ise do, reb, mib, mi, reb, mib ve do notalarından oluşan bir cümle duyulur. Buradaki reb önceki bölümde duyduğumuz reb'den pesttir, sabâ makamı dizisini burada duyurmaz, bu cümleyi takiben çaldığı do, re, sib, la notaları ile la'da (dügâh'ta) hüseyni dörtlüsü eşitisi duyurarak .69'da [2:40] "HSEYNI" ibaresine gelinir (şekil 2.56). Burada kaval ve kanunda C teması unison olarak çalınır.

nota bağlantılarını glissando'lu
icra ediniz
SABA

49

Kv. *f* *mp*

Kn. *f* *pp*

Kd. *p* *mp*

57

Kv. *D*

Kn. *D*

Kd. *D*

Şekil 2.55: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.49-63. Sabâ makamı dizisi seslerinin ve ters bemol işaretinin kullanımı.

64

Kv. *mf*

Kn. *mf*

Kd. *mf*

69 HÜSEYİNİ

Kv. HÜSEYİNİ

Kn. HÜSEYİNİ

Şekil 2.56: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.64-72. Hüseyini dörtlüsü çeşnisinin kullanımı.

Ö.78’de [2:58] kaval ve kanundaki sib, la notaları ile HÜSEYİNİ makam dizisi tınısından çıkıldığı gibi, keman ve viyolonselle soru cevap ilişkisinde küçük motifler çalınır. Ö.81’e geldiğimizde E prova işareti görülür. Burada viyolonsel solo bulunur. Kemanda gelen re, mi♭ notalarından oluşan küçük dokuzlu aralıklı sekizlik motife kaval ve kanun unison olarak la, do♯ notalarıyla cevap vererek başlar. Kudüm ise

birinci ve üçüncü vuruşlarda gelen cümlesini sıklaştırarak önce iki ve dörtte sekizlikler ardından da her dörtlükte birer dörtlük vuruş halinde crescendo yaparak sürer. Viyolonsel solo ö.91’de F prova işaretine kadar devam ederken eşlikteki enstrümanlar aynı motifi tekrarlar. Ö.91’de [3:22] F işaretiyle eserin girişine benzer bir kısım gelir. Kavalda glissandolar, kanunda tremolo, keman ve viyolonselde glissando tremolo bulunur. Kudümün serbest çalması yazılmıştır, ancak kayıta yine baştaki gibi sabit bir kalıp çalar. Ö.97’de kavalda “HÜSEYİNİ” ibaresi gelir, kaval A temasının girişi gibi başlar fakat ö.101’de gelen fa naturel notası ile hüseyini’den ayrılır. Ö.103’te [3:45] G prova işareti gelir. Burada 2/4’lük ölçü kullanılmaktadır. Keman ve viyolonselde pizzicato olarak re ve re notası etrafındaki notalarda sekizlikler dört ölçü süresinde çalınır. Ardından armonikler kullanarak, arco olarak re, la, sol notalarından oluşan akoru uzun ses halinde tınlatırlar. Kavalda bu eşlik ile beraber, mi’de (hüseyinî’de) uşşak dörtlüsü çeşnisi seslerinden oluşan bir kısım gelir (Şekil 2.57).

119 (tr) I

Kv.

Kn.

Kd.

Km.

Vc.

pp

pp

127

Kv.

Kn.

Kd.

Km.

Vc.

Şekil 2.58: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” ö.119-130. Ö.121’de kavalda uşşak cümlesi. Uşşak ve hüseyinî beşlisi çeşnilerinin kullanımı.

Ö.131’de [4:12] J prova işareti ile 3/4’lük ölçüye geçilir. Burada kaval ve kanunda “TAMPERE” ibaresi bulunur. Buradaki tema keman ve viyolonselde görülür. Kaval ve kanunun burada unison olarak, keman ve viyolonselin uzun ses çaldığı yerlerdeki cevap cümleleri hariç, sade ve sakın yapıda eşlik çaldığı görülür. Ö.141’de [4:27] K prova işareti ile belirtilen bölüm kaval, kanun, kemanın ve viyolonselin unison olarak ve forte dinamiğinde bir melodi çaldıkları bir bölümdür. Kudümün serbest eşliği ile çalınan melodi ö.148’e kadar devam eder. Ö.149 [4:40], L prova işaretiyle, dörtlüğe 115 temposunda ve kaval ve kanundaki “TAMPERE” ibaresiyle başlar. Kaval melodi hattını çalar. Ona kanun ve keman re-la beşli aralığını duyurarak katılır. Viyolonsel ise

on altılıklar halinde ve oktav değiştirerek re çalar. Ö.160'a gelindiğinde re, la, sol akoru ölçü boyunca çalınır ve kavaldeki doğaçlamaya bırakılır. Kavalın doğaçlama yapması için ö.161'de kaval partisinin üstünde “Kaval doğaçlama yaklaşık 1 dakika...” ibaresi görülür (Şekil 2.59). Referans alınan kayıtta kaval [5:07-6:10] arasında bir çeşit taksim gerçekleştirmiştir. Bu taksim esnasında Hüseyini ve Karcıgar makam geçkileri duyulur, doğaçlama düğâh perdesinde son bulur.

Şekil 2.59: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.157-161. Ö.161’de kavalın doğaçlama yapması için bırakılan kısım.

Ö.162’de M prova işareti ve 3/4’lük ölçünün hatırlatılmasıyla, “HÜSEYNİ” ibaresi altında kavalda re, do, sib, la notaları trill ve vurgularla artiküle edilmiş olarak duyulur. Keman ve viyolonselde re, fa, mi, sol notaları çift sesler halinde, bağlı birlik notalarla seslendirilir. Kavaldeki motif kendini tekrar ederken, yaylılarda “poco a poco crescendo” gerçekleştirilir. Ö.168’de do, fa, re, sol akoru bir önceki akordaki yaklaşımla duyurulur. Ö.172 [6:29], N prova işaretiyle gösterilmiştir. Burada kavalda inici olarak re’de (nevâ’da) nikriz beşlisi çeşnisi duyulur (Şekil 2.60).

Şekil 2.60: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.172-173. Re’de (nevâ’da) nikriz beşlisinin kullanımı.

Keman ve viyolonsel aynı yaklaşımı koruyarak küçük devinimlerle önce do, fa, sol, re sonra do, sol, re, la notalarından oluşan dörtlü armoni akorları seslendirir. .182’de [6:45] O prova işaretine gelindiğinde kavalda yeniden, re, do, sib, la notalarından oluşan la’da (dghta) uşşak dörtlüsü ēnisi cümlesi duyulur. Kanunda ise “HÜSEYNÎ” ibaresi görülür. Kavalın cümlelerine kanunun la’da (dügâh’ta) hüseynî makamı dizisi seslerinin pestten tize doğru glissandolarla alınarak cevap verdiğini duyarız (şekil 2.61). Bu bölümde ayrıca kudüm yer yer, ölçü başlarına denk gelen vuruşlar yapmaktadır.



Şekil 2.61: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” ö.179-192. O prova işaretli kısımda Hüseyini makamı dizisinin ve ö.192’de nikriz beşlisi çeşnisinin kullanımı.

Ö.192’de kavalda yeniden re’de (nevâ’da) nikriz beşlisi çeşnisi seslerinden oluşan cümle duyulur (Şekil 2.61), ö.193’te tekrar eder. Bunu tiz bir sıb notası, ardından sekizli ve küçük dokuzlu aralıklarında atlamaları olan, sekizliklerden oluşan kuyruk cümlesi takip eder. Öö.196-197’deki büyük crescendo ile forte dinamiğine ulaşılır. Ö.198’de [7:13] P prova işareti ile belirtilmiş kısma başlanır. Bu kısımda kaval ve

kanunda “TAMPERE” ibaresi yer almaktadır. Kaval ile viyolonsel, kanun ile keman gruplar oluşturarak unison partiler seslendirir. Bu iki grup parti birbiriyle soru cevap ilişkisi şeklinde kontrpantal bir yapıya sahiptir (Şekil 2.62).

The musical score is divided into two main sections: 'TAMPERE' and 'HÜSEYİNİ'. The 'TAMPERE' section begins at measure 199 and concludes at measure 204. It features a 'P' (prova) marking at the start. The 'HÜSEYİNİ' section starts at measure 205 and ends at measure 209. The score is written for five instruments: Kaval (Kv.), Kanun (Kn.), Keman (Kd.), Keman (Km.), and Viyolonsel (Vc.). The Kaval and Kanun parts are written in treble clef, while the Keman and Viyolonsel parts are written in bass clef. The Keman part includes trills (tr) and a trill with a wavy line (tr~). Dynamic markings (f, mf) are used throughout the score.

Şekil 2.62: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.198-209. P prova işaretli kısımda kontrpantal hareket.

P prova işaretli kısmın son ölçüsünde kavalda “HÜSEYİNİ” ibaresi görülür ve ö.210’da [7:35] Q prova işareti bulunur. Burada kaval ve viyolonsel partileri ayrılırken, kanun ve keman grup halinde devam eder. Kontrpantal cümle yapısı da sürerken viyolonsel partisi re notasını trill çalarak tutar. Q kısmı son üç ölçüde tüm enstrümanların beraber vuruşlar yaparak sol, do, re seslerinde kalış gerçekleştirmesiyle son bulur (Şekil 2.63).

Şekil 2.63: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.210-215. Q prova işaretli kısım.

Ö.217’de [7:52] R prova işaretli kısım kavalda yeniden “TAMPERE” ibaresiyle başlar. Kudümün çalmadığı bu kısımda dört sesli kontrpantal bir yapı mevcuttur (Şekil 2.64).

Şekil 2.64: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” öö.216-223. R prova işaretli kısımda dört sesli kontrpantal kullanımı.

Tampere ibaresine rağmen kavalda ö.225’te bulunan do, si, la inişindeki si notası *ezilerek*, pest çalınmıştır. Ö.230’da re, si, do, la akoruyla kalış yapılır. Ö.231’de [8:27] S prova işareti ile kudüm yeniden serbest çalmaya başlar. Kaval, keman, viyolonsel, kanun kanonik hareketlerle kontrpantal yapısını sürdürürken, tema ö.238’deki [8:43] üç ölçülük kalışla sona erer. Burada re, do, re, sol, la seslerinden oluşan akor duyulurken, decrescendo ve ritardando gerçekleşir. Ö.241’de dörtlüğe seksen tempo bilgisi, kavalda “HÜSEYİNİ” ibaresi ile başlar. Kudümde pianissimo bir tremolo ve yaylıların uzayan re, do sesleri eşliğinde kaval; re, do, sib, la la’da (dügâh’ta) uşşak

çeşnisi notalarından oluşan, trillerle artiküle edilen motifi tekrarlar ve eser ö.244'te re, do, sol, la, re seslerinden oluşan akorda kalış yapılarak sona erer (Şekil 2.65).

Şekil 2.65: Sadık Uğraş Durmuş “1V4K” ö.238-244. Uşşak motif ve eserin sonu.

2.6 Analizlerden Elde Edilen Sonuçlar

Hasan Uçarsu'nun eseri “Lamento”, bestecisi tarafından bölümlere ayrılmış olmasa da yapısal olarak incelendiğinde üç bölümden oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu üç bölüm birbirinden tempo ve yaklaşım farklarıyla ayrılır.

İlk bölüm segâh, sabâ, hicaz ve nikriz makam dizilerine yaklaşan melodik hareketlerin çeşitli enstrümanlarda ve çeşitli perdelere rastlanmakla beraber yoğun olarak görüldüğü bir bölümdür.

İkinci bölüm ise tamamen Epipe isimli melodiye yapılan atıfların üzerine inşa edilmiştir. Üçüncü ve son bölüm ise Epipe atıflarının ilk bölümün yapıtaşları ile kaynaştığı bir sonuç bölümü olmuştur. İkinci ve üçüncü bölümlerde OTMM öğeleri göze çarpmamıştır.

Özkan Manav'ın Taksim'inin klarnet için oldukça yüksek teknik beceri gerektiren bir eser olduğu söylenebilir. Eserin hem bu özelliğine hem de bir makama dair seyir karakterine göndermeler yaptığını, “doğaçlama gibi” ve serbestçe gibi tınlaması için muğlak ve değişken tempo bilgilerine, değişken ölçü birimlerine, değişken değerlerde tupletlerin ve notaların kullanılması gibi özelliklerine bakılırsa, isminin Taksim olmasının isabetli olunduğu düşünülebilir. Şeddi Araban makamının perde özelliklerine bakıldığında, kimileri mikrotonal seslendirme gerektiren, tampere

sistemde yer almayan bazı seslerin ve notaların olması gerektiğini görürüz. Besteci bu eserde bu notaların kullanılmasını tercih etmemiş ve hafif pest veya tiz duyulan perdeler yerine eşit tampermanda bu seslere en yakın sesleri kullanmıştır. Bu yüzden OTMM değiştiricilerine başvurmamıştır. Dahası, makamın seyir karakterine gönderme yapsa da, makam algısının yaratılmasını engellemek niyetiyle, kurduğu OTMM karakteristiğindeki cümlelerini yarım bırakarak, aralarında ritmik kontrastlar oluşturan, kromatik armoniyi duyuran melodilere bağlayarak, bu gibi OTMM'ye zıtlıklar ihtiva edecek şekilde, makam öğelerini soyutlama yöntemine başvurmuştur. Makamları olduğu haliyle değil, bu şekilde kullanmayı tercih ettiğini, kendisiyle e-posta ile yapılan görüşmede belirtmiştir (Manav, 2018). Bunun dışında, besteci Tanburi İsak'ın müziğinden hem alıntılama yöntemiyle yararlanmış hem de makamının seyir özelliklerini dikkate aldığını düşündürmüştür.

Onur Türkmen, “Hat eserine “*Do'da neveser*” ifadesiyle başlamıştır. Eserde hicaz, zirgüleli hicaz, hüzzam, buselik, karcıgar, sabâ makamları dizilerini ve/veya bunlara dair çeşnileri yoğun olarak kullanmış gerek kemençede gerekse piyano ve perküsyonlar hariç tüm enstrümanlarda bu makam dizileri ve çeşnilerde bulunan, mikrotonal olarak tampere sistemde bulunmayan sesleri icra ettirebilmiştir. Bu icraların Osmanlı-Türk Makam Müziği icra geleneklerine yaklaşıp yaklaşmadığı tartışmaya açık olmakla beraber, bu seslerin üretimi için kendi belirlediği değiştiricileri kullanmıştır. Bu değiştiricilerin kullanılmasında bir istisna, ö.172'de kullanılan koma diyezidir. Si'de hicaz çeşnisinin çalınabilmesi için do notasında 1 komalık diyez kullanılmıştır. Bu, eserin ilk sayfasındaki talimatlarda yer almayan ancak OTMM eserlerinde kullanılan bir değiştiricidir. Yapılan dinlemede tüm bu değiştiricilerin isabetli olduğu izlenimine varılmıştır. Ancak Makam Müziği icracıları dinlendiğinde, karşımıza hatırı sayılır sayıda alternatif entonasyon çıkmaktadır. Perde icralarında entonasyonun kişiden kişiye fark etmesinin OTMM'deki meşk ile ve kulaktan öğrenme yöntemi ile ilişkili olduğunu düşünülebilir. Buradaki entonasyonlar ise, bestecinin belirlediği, talimatlarda cent cinsinden açıkladığı haliyle örtüşmekte; ancak kimi zaman kemençe ile farklı duyulabilmektedir.

Oğuzhan Balcı'nın “İstanbul Hatırası” eserinde, orkestradaki grupların birbiriyle ve kanunla olan ilişkisinde yalın bir yazı stili görülmektedir. Kanuna tüm orkestranın veya bazı enstrüman gruplarının eşlik ettiği kimi anlarda ise unison ve oktavların kullanıldığı bir ‘teksestlilik’ vurgusu yapılmış olduğu gözlemlenmiştir. Eserde hicaz

dörtlüsü, kürdî dörtlüsü, nişabûr ve nikriz beşlisi çeşnileri ile hüzzam, nikriz ve karcığâr makam dizilerinin kullanımına rastlanmıştır.

Sadık Uğraş Durmuş'un, "1V4K" eserinde halk müziği ve OTMM enstrümanları ile batı enstrümanlarına aynı orkestra içinde yer vermiş olduğu gözlemlenirken partiler incelendiğinde her enstrüman grubuna farklı görevler biçildiği, bestecinin bu iki enstrüman grubunu bilinçli olarak ayırdığı görülmektedir. Açık biçemdeki eserde uşşak dörtlüsü, nikriz beşlisi, hüseyini beşlisi çeşnileri ile hüseyini makamı dizisi, sabâ makamı dizisi kullanımları görülmekle beraber kaval ve kanun icracılarının entonasyon yaklaşımı anlamında daha isabetli olabilmesi maksadıyla duyurulmak istenen makamların isimleri dizek üzerinde belirtilmiştir. Kudüm yazısı çift çizgili dizekte gösterilmiş ve gerek yazı gerekse tını olarak usûl vuruşlarını andırmaktadır. Keman ve viyolonselde OTMM öğelerine rastlanmamıştır. Buna rağmen bu enstrümanlar kaval ve kanundan ayrı tutulmayarak, onlarla kontrast oluşturmuş, eser boyunca yoğun olarak beraber kullanılmıştır. Kaval için doğaçlama kısmı ve kudüm haricindeki enstrümanlarda görülen iki, üç ve dört sesli kontrpuan yazısı gibi alternatif yaklaşımların bir arada sergilendiği tespit edilmiştir.



3 SONUÇ VE ÖNERİLER

3.1 Genel Bakış

Analiz edilen eserlerde OTMM öğelerinin yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak, eserlerin genelinde OTMM enstrümanları, notasyonu, cümle yapıları, artikülasyon ve ifade teknikleri ile çeşniler, makam dizileri, perdeler gibi OTMM'ye özgü kimi öğeler sıklıkla karşımıza çıkarken usûller, biçemler gibi bazı öğeler göze çarpmamıştır. Besteciler OTMM öğelerini çeşitli bağlamlarda ele almış, pek çok farklı yöntemle işlemiş ve şahsi fikrime göre müziklerinde OTMM öğelerinin kullanımını bir fikirden öteye taşımış; kendilerinden sonraki bestecilere yön veren genel bir yaklaşım ve müzik tarihimizde bir başlık oluşturacak şekilde geliştirmişlerdir. Bu başlık Demirel'in (2015) tanımına göre "yeniden yerellik" veya daha genel bir bakış açısıyla "çağdaş Türk besteciliğinde postmodernlik" olarak adlandırılabilir. Bu bakımdan çalışma kapsamında analizi yapılan tüm eserlerin postmodern bir söyleme sahip oldukları söylenebilmektedir.

3.2 Sonuç

Seçilen bestecilerin eserlerinde, diğerlerinden daha sık kullandıkları tespit edilen OTMM öğelerinin ilki, OTMM enstrümanlarının kullanımınıdır. Türkmen'in "Hat"ında dört telli kemençe, Balcı'nın "İstanbul Hatırası"nda kanun, Durmuş'un "1V4K"da ise kaval, kanun, kudüm kullanılmıştır. Aynı eserdeki diğer enstrümanlar keman ve viyolonsel de günümüz OTMM topluluklarında yer buluyor olsa da kullanım şekli bakımından OTMM ögesi olarak değerlendirilmemiştir.

İkinci öge tüm eserlerde tespit ettiğimiz çeşniler ve makam dizileridir. "Lamento"da hicaz dörtlüsü, hicaz ve zirgüleli hicaz makamı dizisi, segâh makamı dizisi, sabâ makamı dizisi, nikriz makamı dizisinin kullanıldığı görülmüştür. "Taksim"de eser genel olarak şedd-i arabân makamı dizisi üzerine kurulmuş, Tanburi İsak'ın murabba bestesi "Ey safâ-yı ârızından çeşme-i hurşid-i âb"dan alıntılanan cümlelerde ise şedd-i arabân ve hicaz hümayûn dizileri görülmektedir. "Hat" eserinde nikriz beşlisi, hicaz

dörtlüsü, bûselik beşlisi, hüzzam beşlisi çeşnilerinin ve karcığar, hüzzam, neveser, hicaz, zirgüleli hicaz, bûselik makam dizilerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. “İstanbul Hatırası” eserinde hicaz dörtlüsü, kürdî dörtlüsü, nikriz beşlisi nişabûr beşlisi çeşnileri ile beraber nikriz, hüzzam ve karcığar makamlarına ait dizilerin kullanımına rastlanmıştır. “1V4K”’nın ise uşşak dörtlüsü, hüseyini beşlisi, nikriz beşlisi çeşnilerini, hüseyini ve nikriz makam dizilerini barındırdığı görülmektedir. Görülen eserlerin kiminde makamla ilgili bilgiler partiyon üzerinde yazılı olarak verilmişken, kimileri ise bu bilgiler olmadan sunulmuştur. Bu bilgiler bulundukları eserlerde OTMM enstrümanları çalanların adı geçen makamı duyurabilmesi maksadıyla yazılmıştır. Perdelerin kullanımı ise dolaylı yoldan gerçekleşmiştir. Perde adları belirtilmediği gibi, perdeleri gösteren notalar OTMM notasyon sistemi ile gösterilmemiştir. OTMM’ye özgü perdeler “Lamento” ve “Taksim” eserlerinde kullanılmamış, bu perdelerin yerine eşit tampermandaki en yakın sesler kullanılmıştır. “Hat” eserinde ise bu perdelerin doğru icrası için bu eserde kullanılmak üzere yeni değiştiriciler kullanılmış, bunlar eser partiyonunda belirtilerek sesin *cent* cinsinden yükseklik (*pitch*) karşılığı verilmiş, entonasyonda isabet icracının duyumuna bırakılmıştır. Makamlara ait seyir özelliklerine kimi eserlerde göz önünde bulundurulmuş gibi tınlasa da, buna ilişkin bir açıklama veya net bir gösterge verilmemiştir.

Eserlerdeki cümle yapılarına, artikülasyonlara ve ifade tekniklerine bakıldığında OTMM enstrümanları için yazılmış olan bölümlerin OTMM cümleleme özellikleriyle kimi zaman örtüşüp kimi zaman ise bağımsız bir kimlik kazandığı görülmektedir.

Akort sistemine ve ahenklere yalnızca “1V4K”’da değinilmiştir. Usûl ve biçemlerin kullanımının yaygın olmadığı gözlemlenmiştir. Batı stili tartım ifadeleri ve çağdaş müzikte zaman zaman görülen herhangi bir ölçü işareti kullanılmaması yöntemi burada da kullanılmış, OTMM usûl ve biçem yapılarının birebir kullanımına herhangi bir örnek göze çarpmamıştır. Ancak, “1V4K”’da kudüm enstrümanının kullanımına bakıldığında usûl vuruşlarını andıran bir notasyon ve tınısal renk (*timbre*) buluruz.

3.3 Öneriler

Bu eserlerin analizleri yapılırken, çalışmanın odağını güçlendirebilmek adına kimi konularda yoğunlaşmış, kimi odak dışı konulara da ya kısaca yer verilmiş ya da hiç değinilmemiştir. Birinci bölümde tezin ana konularını açıklayabilmek gayesiyle ortaya konmuş OTMM teori açıklamaları ve çoksesli besteciliğin Türkiye’deki gelişimini

konu eden tarih kısımlarına genel bir bakış sağlayacak ölçüde yer verilmiştir. Ele alınan eserlerin batı kompozisyon teknikleri ile biçem ve stil açılarından incelenmeleri, her bir eserin bestecinin diğer eserleriyle kıyaslanması gibi eserin diğer çeşitli alanlardaki konumunu ortaya koyacak ve başka bir bağlamda da değerlendirilebilmesini sağlayacak incelemeler de tez odağı dışında olduğundan bu çalışmada yer bulmamıştır. Bu sayılan alanlarda yapılacak başka detaylı çalışmalar için de bu tez bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir.





KAYNAKLAR

- Antep, E.** (2017). “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi”. Ankara: Elma Yayınevi.
- Arel, H.S.** (1993). “Türk Musikîsi Nazariyat Dersleri”, Ankara: Kültür Bakanlığı. Yayına hazırlayan: Onur Akdoğu.
- Aydemir, M.** (2010). “Türk Müziği Makam Rehberi”, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Balcı, O.** (2011). “İstanbul Hatırası” eserinin yayınlanmamış partiyonu.
- Barış, D. A. ve Ece, A. S.** (2007). “Cumhuriyet’ten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi”, Ankara: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi. (Url-7)
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y.** (2010). “Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ramaut-Chevassus, B.** (2002). “Müzikte Postmodernlik”, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çolakoğlu, G.** (2018). “Makam Ders Notları”, Yayınlanmamış Ders Notları.
- Demirel, E.** (2013). “Müzikte Postmodernlik”, New World Sciences Academy, Cilt 8, Sayı 4. sf. 379-388.
- Demirel, E.** (2015). “Çağdaş Türk Bestecilerinde Postmodern Bir Eğilim Olarak Yeniden Yerellik”, New World Sciences Academy dergisi, Cilt 10, Sayı 2, sf. 84-99.
- Durmuş, S. U.** (2014). “IV4K” Eserinin yayınlanmamış partiyonu.
- Eruzun, A.** (1997). “Tanburi Cemil Bey’in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra-Nota Farklılığı)”, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- İlyasoğlu, E.** (2007). “71 Türk Bestecisi/71 Turkish Composers”, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İrden, M.** (2011). “Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması”, Konya: Selçuk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Manav, Ö.** (2005). “Sib Klarnet için ‘Taksim’ Eserinin yayınlanmamış partiyonu.
- Mimaroglu, İ. K.** (1999). “Müzik Tarihi”, İstanbul: Varlık Yayınları (Altıncı Baskı).
- Ören, D., Ayangil, R., Karaosmanoğlu, M. K., Arık, M.** (2012). “Klasik Türk Müziği Makamlarının Matematiksel Düzeni”, Akademik Araştırmalar Dergisi. Cilt 14, Sayı 54, sf. 1-14.
- Özkan, İ. H.** (1998). “Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûller”, İstanbul: Ötüken Neşriyat (Beşinci Baskı).
- Öztürk, O. M.** (2018) “Milli Musiki Ütopyası: “Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkid Etmek” makalesi, “İllüzyon “Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni”, İstanbul: H2O Yayıncılık. Derleyen: Fırat Kutluğ.
- Sağır, T.** (1998). “Okul Müziği Çerçevesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Makam Sistemi Üzerine Bir İnceleme”, Ankara: Gazi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Sağır, T., Zahal, O., Gürpınar, E.** (2013) “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri Ve Müzik Politikaları (1923-1952)”, Malatya:

- İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi Güzel Sanatlar, Cilt 2, Sayı 1, sf. 71-89.
- Shields, A.** (1998). “*Columbia- Princeton Electronic Music Center 1961- 1973*”. Albümü kapak notları. New York: New World Records. (Url-8)
- Şenel, O.** (2006). “*Ferit Tüzün’ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi*”, Ankara: Başkent Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Tanır, G. A.** (2001). “*Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları*”, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Tunçdemir, İ.** (2007). “*Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları*”, Tokat: 16. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi. (Url-9)
- Türkmen, O.** (2012). “*Hat for Kemence and Ensemble*” eserinin yayınlanmamış partisiyonu.
- Uçarsu, H.** (2005). “*Lamento*” eserinin yayınlanmamış partisiyonu.
- Yarman, O.** (2007). “*Türk Makam Müziği Tarihinde Ses-Sistemleri*” İstanbul: İTÜ TMDK Semineri notları. (Url-10)
- Yengi, M. R.** (2017). “*Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısında Kemal İlerici’nin Türk Müziği için “Dörtlü Armoni” Yaklaşımının Değerlendirilmesi*”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi. Cilt 6, Sayı 2. sf. 741-749. (Url-11)
- Url-1** <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19659>>, Bohlman, P. V., Grove Music Online “Middle East” makalesi. Erişim tarihi 20.04.2018
- Url-2** <<https://www.youtube.com/watch?v=nUBJ9FiFy64>>, Hasan Uçarsu’nun “Lamento” eserinin kaydı. Erişim tarihi 01.04.2018
- Url-3** <https://www.youtube.com/watch?v=_3K2mfDjleQ>, Özkan Manav’ın “Taksim” eserinin kaydı. Erişim tarihi 08.04.2018
- Url-4** <<https://soundcloud.com/hezarfen-ensemble/onur-t-rkmen-hat-for-kemence>>, Onur Türkmen’in “Hat” eserinin kaydı. Erişim tarihi 15.3.2018
- Url-5** <<https://www.youtube.com/watch?v=R3V6ntdpChQ>>, Oğuzhan Balcı’nın “İstanbul Hatırası” eserinin kaydı. Erişim tarihi 03.03.2018
- Url-6** <<https://www.youtube.com/watch?v=uP85WwW48Gk>>, Sadık Uğraş Durmuş’un “1V4K” eserinin kaydı. Erişim tarihi 22.03.2018
- Url-7** <<http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/BARI%C5%9E-Dolunay-Akg%C3%BCI%EF%80%AA-ECE-Ahmet-Serkan-CUMHUR%C4%B0YET%E2%80%99TEN-G%C3%9CN%C3%9CM%C3%9CZE-TOPLUMSAL-K%C3%9CLT%C3%9CREL-DE%C4%9E%C4%B0%C5%9E%C4%B0M-S%C3%9CREC%C4%B0NDE-M%C3%9CZ%C4%B0K-VE-M%C3%9CZ%C4%B0K-E%C4%9E%C4%B0T%C4%B0M%C4%B0.pdf>>. Erişim tarihi 26 Nisan 2018
- Url-8** <http://www.newworldrecords.org/liner_notes/80521.pdf>. Erişim tarihi 23.04.2018
- Url-9** <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/I-Tuncdemir_7.pdf>. Erişim tarihi 15.04.2018
- Url-10** <www.ozanyarman.com/files/TMDK_Seminer1.pdf>. Erişim tarihi 01.04.2018
- Url-11** <<http://www.itobiad.com/download/article-file/323052>> Erişim Tarihi 29.03.2018

ÖZGEÇMİŞ

Ad ve Soyad : Volkan Topakoğlu
Doğum Tarihi ve Yeri : 9.11.1986, Kadıköy
E-posta : volkantopakoglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

Lisans : Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım
Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik Toplulukları
Programı, 2008.

MESLEKİ DENEYİM

EĞİTİMCİLİK DENEYİMİ

2016-2018 Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne
Sanatları Bölümü Öğretim Görevlisi
2013-2014 Özel Etüt Müzik Kursu Elektrik Gitar ve Basgitar Eğitmeni
2010-2012 Koç Üniversitesi Öğrenci Kulüpleri: Müzik Kulübü Basgitar ve Çello
Öğretmenliği
2005-2007 Özel Zuhul Müzik Kursu Basgitar Eğitmeni
2003-2018 Özel Müzik Dersleri

ALBÜM KAYITLARI

2017 Taha Gürbüz "Manyak"
2016 Bergüzar Korel "Aykut Gürel Presents Bergüzar Korel"
2016 Özge Ürer "Duvar"
2016 Ülkü Aybala Sunat "Artiz Kahvesi"
2015 Volkan Topakoğlu "Birdenbire", Kalan Müzik
2015 Onnik Dinkjian "Diyarbakiri Hokin"
2014 Şirin Pancaroğlu & Bora Uymaz "Cafe Tango"
2014 Şirin Pancaroğlu "Çengnağme"
2014 Elif Çağlar "Hafif Batı Müziği"
2013 Tamer Temel "Bir Kedi Kara"
2013 Yurdal Çağlar "Fitüyuca", Gri Plak
2012 Evrim Demirel Ensemble "Ada", Kalan Müzik
2011 Timuçin Esen "Mayhoş", Babajim Records

YAYINLANMIŞ TELEVİZYON VE RADYO PROGRAMI KAYITLARI

2012-2015 TRT Hafif Müzik ve Caz Orkestrası ile çeşitli kayıtlar (Radyo)
2010-2011 TRT "Nilüfera Rengin", 26 bölüm (TV)
2008 TRT "Akşam Sefası", 2 bölüm (Radyo)

2007-2008 TRT "İnsanlık Hali" 26 Bölüm (TV)
2005 Cine5 "Ceyhun Yılmaz Show" 47 bölüm (TV)

BAŞLICA KONSERLER

- 2017 Akbank Caz Festivali, İstanbul: Emin Fındıkoğlu +12
Akbank Caz Festivali, İstanbul: Şenay Lambaoğlu
İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Denizbank Konserleri “Gershwin
ile Yaza Merhaba Konseri”: Solist Sanatçı
- 2016 Nublu Club, New York, ABD: Volkan Topakoğlu Quartet
İstanbul Uluslararası Caz Festivali, İstanbul: Volkan Topakoğlu
İstanbul Uluslararası Caz Festivali, İstanbul: Ülkü Aybala Sunat
Juu Jaab Müzik Festivali, Muhu, Estonya: Şirin Soysal
St. Louis Jazz Festival St. Louis, Senegal: Şenay Lambaoğlu
Nilüfer Belediyesi “Caz Tatili” Caz Festivali, Bursa: Emin Fındıkoğlu
+12
Nilüfer Belediyesi “Caz Tatili” Caz Festivali, Bursa: Banu Güven
Quartet
- 2015 Akbank Sanat Caz Günleri, İstanbul: Evrim Demirel Quartet
“Hamaques Concerts”, Barselona, İspanya: Meriç Dönük & Guillermo
Rizzotto
- 2014 Bakü Türkiye Caz Festivali, Bakü, Azerbaycan: Şenay Lambaoğlu
Bakü Türkiye Caz Festivali, Bakü, Azerbaycan: Evrim Demirel
Quartet
Arnavutluk Caz Festivali, Tiran, İşkodra, Fier, Arnavutluk: Evrim
Demirel Quartet
Ankara Caz Festivali, Ankara: Ülkü Aybala Sunat Quartet
- 2013 Akbank Uluslararası Caz Festivali, İstanbul: Tamer Temel Quartet
- 2012 Ege Üniversitesi "Kampüste Caz", İzmir: Meriç Dönük Quartet
- 2011 Kapadokya Caz Günleri, Nevşehir: Ülkü Aybala Sunat Trio
- 2011 İstanbul Uluslararası Caz Festivali “Tünel Şenliği”, İstanbul: Jozi
Levi Brasil Project
Augsburg Bertold Brecht Festivali, Augsburg, Almanya: Sema Moritz
- 2010 Akbank Uluslararası Caz Festivali, İstanbul: EVO Trio feat. Manuel
Dunkel
İstanbul Avrupa Kültür Başkenti “Arp İle Her Telden!” Festivali,
İstanbul: Meriç Dönük Quartet
- 2008 Sandanski Gençlik Festivali, Sandanski, Bulgaristan: EVO Trio
İstanbul Uluslararası Caz Festivali, Genç Caz konserleri, İstanbul:
EVO Trio
- 2007 Bucharest Uluslararası Müzik Festivali. Bükreş, Romanya: EVO Trio

YAYINLANMIŞ ESERLERİ,

- 2015 Altıdan Sonra
Beyoğlu
Birdenbire
Girizgâh
Hekate
Kardeşim L.E.
Orta Bahçe

Sonsuz
Yedi mi?
Yollarda

