



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

**YALÇIN TURA VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN MÜZİK FORMU VE İCRA
TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Zeynep Aslı GÜLTEKİN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

YALÇIN TURA VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN MÜZİK FORMU VE İCRA
TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Zeynep Aslı GÜLTEKİN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

YALÇIN TURA VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN MÜZİK FORMU VE İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Doç. Şahin İzzet NAZLIAKA

Yazar: Zeynep Aslı GÜLTEKİN

ÖZ

Bu araştırmanın amacı, Yalçın Tura'nın viyolonsel konçertosunu müzik formu ve viyolonsel çalım teknikleri açısından inceleyerek eseri yorumlamak isteyen viyolonselciler, viyolonsel eğitimcileri ve araştırmacılar için eser ve bestecisi hakkında bilgi sunmaktır. Yapılan literatür taramasında Türk viyolonsel repertuvarında önemli bir yere sahip olan bu konçertonun daha önce akademik olarak incelenmediği görülmüştür. Yöntem olarak nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. İlk olarak eserin bestecisi ve eseri daha önce yorumlayan iki viyolonselci ile görüşmeler yapılmış, elde edilen veriler betimsel olarak yorumlanmıştır. Ardından eserin piyano ve orkestra eşlikli notalarına ulaşılmış, doküman olarak bu notalar ele alınmıştır. Doküman inceleme kriterleri olarak ise eserin form özellikleri, modal özellikleri, stil özellikleri ve kullanılan viyolonsel çalım teknikleri belirlenmiştir. Bu kriterlere göre analizler yapıp yorumlanmıştır. Ekte eserin piyano eşlik notası üzerinde form özellikleri gösterilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yalçın Tura, Viyolonsel, Konçerto, Türk Besteciler

THE ANALYSIS OF YALÇIN TURA VIOLONCELLO CONCERTO IN TERMS OF MUSIC FORM AND PERFORMANCE TECHNIQUES

Supervisor: Assoc. Prof. Şahin İzzet NAZLIAKA

Author: Zeynep Aslı GÜLTEKİN

ABSTRACT

This research aims to provide information in terms of music stucture and playing techniques and its composer for cellists, cello teachers, educators, and researchers who want to interpret Yalçın Tura's cello concerto. The literature review showed that this concerto has an important place in the Turkish cello repertoire and has not been studied academically. Document analysis and interviews from qualitative research techniques were used in terms of research method. First, interviews were held with the composer and three cellists who had previously interpreted the piece, and the data obtained were interpreted descriptively. Then, the piano and orchestra accompaniment score of the work were discussed. Structure, style features, and cello playing techniques used were determined as document review criteria. Analyzes were made and interpreted according to these criteria. Form analyzes is shown on the accompanied score of the piece at the appendix.

Keywords: Yalçın Tura , Cello, Concerto, , Turkish Composers

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın her aşamasında öncelikle bana her konuda destek ve ilgisini hiç esirgemeyen, tüm sorularıma sabırla ve titizlikle cevap veren çok değerli hocam Sayın Prof. Yalçın Tura'ya, Sayın Yalçın Tura ile bağlantıya geçebilmemi sağlayan Sayın Prof. Cihat Aşkın ve Sayın Hasan Niyazi Tura'ya, benimle tüm kaynaklarını ve bilgi birikimini paylaşan, yol gösteren danışmanım Sayın Doç. Şahin İzzet Nazlıaka'ya, çalışmanın icra teknikleri incelemesi esnasında desteklerini veren eserin icrasını yapan Sayın Münif Akalın'a ve Sayın Oğuzhan Kavruk'a, eserin partisyonunun incelenmesi esnasında benimle üzerinde kendi notları ile çalışılmış partisyonunu paylaşan Sayın Prof. Dr. Burak Tüzün'e ve eserin müzik formu analizinde bana çok yardımcı olan Sayın Prof. Levent Kuterdem'e ve sevgili eşim Alptekin Gültekin'e sonsuz saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Zeynep Aslı GÜLTEKİN

Ankara, Nisan, 2023

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
TABLolar DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	vii
1. BÖLÜM : YALÇIN TURA	5
1.1 Yaşamı	5
1.2 Sanatı ve Müzikal Anlayışı	7
1.3 Viyolonsel Eserleri	8
2. BÖLÜM : VİYOLONSEL KONÇERTOSU	10
2.1 Konçertonun Bestelenme Süreci	10
2.2 Konçerto Hakkında Bestecinin Görüşleri.....	10
2.3 Konçertonun Seslendirilmeleri ve İcracı görüşmeleri	12
2.4 Konçertonun Orkestra Kadrosu	13
3. BÖLÜM : FORM ANALİZİ	13
3.1 Birinci Bölüm	14
3.2 İkinci Bölüm	31
3.3 Üçüncü Bölüm.....	38
4. BÖLÜM : İCRA ANALİZİ	46
4.1 Birinci Bölüm	46
4.2 İkinci Bölüm	51
4.3 Üçüncü Bölüm.....	53
SONUÇ	55
YALÇIN TURA İLE 8 MAYIS 2022'DE YAPILAN GÖRÜŞME METNİ	57

KONÇERTONUN NOTASI ÜZERİNDE FORM ANALİZİ	65
KAYNAKÇA.....	127
ETİK BEYANI.....	129
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	130
MASTER’S THESIS ORİGİNALİTY REPORT	131
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	132



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Yalçın Tura'nın viyolonsel eserleri.....	8
Tablo 2. Konçertonun tempo özellikleri	14
Tablo 3. Birinci bölüm form analiz tablosu	16
Tablo 4. Sergi bölümündeki cümle ve bölmelere göre tempo değişiklikleri	22
Tablo 5. Yeniden sergi bölümündeki cümle ve bölmelere göre tempo değişiklikleri	30
Tablo 6. İkinci bölüm form analiz tablosu.....	31
Tablo 7. Üçüncü bölüm form analiz tablosu.....	38



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Birinci bölüm, Prelüd [1-19. ölç.]	17
Görsel 2. Birinci bölüm, Sergi, A teması [20-32. ölç.]	18
Görsel 3. Birinci bölüm, Sergi, A teması [41-46. ölç.]	19
Görsel 4. Birinci bölüm, Sergi, Geçiş köprüsü [63-71. ölç.]	20
Görsel 5. Birinci bölüm, Sergi, B teması [97-104. ölç.]	21
Görsel 6. Birinci bölüm, Sergi, Geçiş köprüsü [111-116. ölç.]	22
Görsel 7. Birinci bölüm, Gelişme, 1. Epizot [135-140. ölç.]	23
Görsel 8. Birinci bölüm, Gelişme, Dönüş köprüsü [224-231. ölç.]	24
Görsel 9. Birinci bölüm, Sergi, A teması [20-28. ölç.]	25
Görsel 10. Birinci bölüm, Yeniden sergi, A' teması [247-254. ölç.]	26
Görsel 11. Birinci bölüm, Yeniden sergi, Geçiş köprüsü [290-295. ölç.]	27
Görsel 12. Birinci bölüm, Yeniden sergi, B' teması [322-332. ölç.]	28
Görsel 13. Birinci bölüm, Yeniden sergi, Kadans [360-390. ölç.]	29
Görsel 14. Birinci bölüm, Koda [402-415. ölç.]	30
Görsel 15. İkinci bölüm, Giriş [1-12. ölç.]	32
Görsel 16. İkinci bölüm, A bölmesi [19-24. ölç.]	33
Görsel 17. İkinci bölüm, A bölmesi, "c" cümlesi [40-42. ölç.]	34
Görsel 18. İkinci bölüm, Geçiş köprüsü [46-51. ölç.]	34
Görsel 19. İkinci bölüm, B bölmesi [52-57. ölç.]	35
Görsel 20. İkinci bölüm, Geçiş köprüsü [64-69. ölç.]	36
Görsel 21. İkinci bölüm, Koda [103-116. ölç.]	37
Görsel 22. Üçüncü bölüm, A bölmesi [1-16. ölç.]	39
Görsel 23. Üçüncü bölüm, B bölmesi, 1. Epizot [65-72. ölç.]	40
Görsel 24. Üçüncü bölüm, A1 bölmesi [225-232. ölç.]	41
Görsel 25. Üçüncü bölüm, Kadans [291-306. ölç.]	42
Görsel 26. Üçüncü bölüm, A2 bölmesi [332-341. ölç.]	43
Görsel 27. Üçüncü bölüm, A2 bölmesi [346-352. ölç.]	44
Görsel 28. Üçüncü bölüm, Koda, 1. Epizot [372-377. ölç.]	45
Görsel 29. Birinci bölüm, prelüd [1-9. ölçüler]	47
Görsel 30. Birinci bölüm, prelüd [9-17. ölçüler]	48

Görsel 31. Birinci bölüm, tema 1 [23-30. ölçüler].....	48
Görsel 32. Birinci bölüm, tema 1 [41-45. ölçüler].....	49
Görsel 33. Birinci bölüm, tema 1 [72-84. ölçüler].....	49
Görsel 34. Aksak Semai usulü.....	50
Görsel 35. Birinci bölüm, tema 2 [97-107. ölçüler].....	50
Görsel 36. Gelişme, Epizod 1 [138-143. ölçüler]	50
Görsel 37. İkinci bölüm, A bölmesi [1-32. ölçüler].....	52
Görsel 38. İkinci bölüm, B bölmesi [45-61. ölçüler].....	52
Görsel 39. İkinci bölüm, A1 bölmesi [100-103. ölçüler].....	53
Görsel 40. Üçüncü bölüm, A bölmesi [1-8. ölçüler].....	53
Görsel 41. Üçüncü bölüm, B bölmesi [149-153. ölçüler].....	54
Görsel 42. Üçüncü bölüm, B bölmesi [244-247. ölçüler].....	54

GİRİŞ

M.S. 10. yüzyılda Katolik kiliselerinde başlayan çok seslilik çalışmaları tek sesli bir ezgiyi paralel dörtlü, beşli ve sekizli aralıklarıyla seslendirmekten ibaretti. 15. yüzyılda kontrpuan tekniklerinin ortaya çıkmaya başlamasıyla, var olan ezgiye başka ezgiler ekleyerek onu zenginleştirme çabaları, bazen pek hoş olmayan uyumsuz seslere yol açıyordu. Bu uyumsuzluk bestecileri yeni arayışlara itiyordu. 17. Yüzyıl sonlarında Jean Philippe Rameau (1683-1764) titreşen bir cismin birden fazla ses çıkarmasını bilimsel olarak incelemeye başlamış ve *Temel bas ve Çevrimler* kavramlarını armoniye eklemiştir (Caplin, 2013).

Johann Sebastian Bach (1685-1750) armoni ve kontrpuanı beraber kullanan en önemli isimlerinden olmuştur. Klavyeli çalgıların düzenlenmesi aşamasında denenilen pek çok sistem sonrasında *Eşit Tampere Sistem*'in kabul görmesi armoni alanındaki gelişmeleri yeniden hayata geçirmiş ve tonalite kavramı arızalarla belirlenip belli kurallara konmuştur. Zaman içerisinde *kromatizm* ve ardından tonalite kavramını sarsan *atonalite* düşüncesi hayata geçecek ve günümüzdeki tonal anlayışın neredeyse ortadan kalkmasına yol açacaktır (Sachs, 1965).

Diğer yandan 19. yüzyılda halk arasında yapılan müziklerde ve Türk bestecilerin klasik batı müziği tarzındaki eserlerinde rastlanan modal ve makamsal yapı farklı armoni denemelerini oldukça hızlandırmıştır. Hüseyin Sadeddin Arel'in (1880-1955) Türk müziğini çok seslendirmek için oldukça fazla uğraşlarına rağmen bu yeni çok sesli müzik geleneksel halk müziğine alışık olan dinleyiciye kulak tırmalayıcı geliyordu (Say, 2009).

Osmanlı Devleti'nde de hali hazırda tek sesli halk müziği ile birlikte Batı tarzı müzik eğitimi verilirken, 100 yıl kadar sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile tek sesli halk müziği geleneğimizin de çok sesli olması çalışmaları hızla artmıştır. Halk ezgilerimiz Cumhuriyetin ilk döneminde Milli Eğitim Bakanlığı'nın yurt dışına gönderdiği bestecilerimiz tarafından Batı tekniği kullanılarak çok seslendirilmiştir.

1. Dünya savaşının sonrasında Anadolu'da Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde başlayan Kurtuluş Savaşının başarı ile sonuçlanması ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması beraberinde ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel olarak çağdaş medeniyetlerin standartlarına ulaşma ihtiyacını göstermiştir. Atatürk 15 yıllık cumhurbaşkanlığı döneminde

ülkenin kalkınması için rehberlik edecek aydınlara her alanda ihtiyaç duymuş ve bunun için seçilmiş belirli kişileri yurt dışı eğitimine göndermiştir. Çağdaşlaşma adımlarının en önemli basamaklarından birinin sanat olduğunun bilincinde olan Atatürk düşünme, yaratma ve yaratıcılığa oldukça önem vermiştir. 1923-1930 yılları arasında devlet katkısı ile toplam 12 kişi farklı alanlarda müzik eğitimi almaları için yurt dışına gönderilmiştir. Müzik alanında aralarında Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Adnan Saygun'un da bulunduğu dokuz kişi, Nurullah Şevket Taşkiran gibi opera alanında üç kişi ve Halil Bedii Yönetken müzik pedagojisi eğitimlerini tamamlayarak yurda dönmüşlerdir (İçke, 2018).

Devlet yardımı ile gönderilen ya da kendi imkanları ile yurt dışında eğitim alan müzisyenler ve besteciler yurda geri döndüklerinde belirli aralıklarla derleme gezilerine gönderilerek halk ezgilerini notaya almışlardır. Bu derleme gezileri 1953 yılına kadar devam etmiş ve 10.000 civarında halk ezgisi batı müziği normlarında derlenmiştir. Cemal Reşit Rey bu halk müziği derleme çalışmalarına katılmamış fakat ilk ve önemli çalışmaları insan sesi ve piyano için bestelediği *12 Anadolu Türküsü* eserini besteleyerek öncü olmuştur (İlyasoğlu, 2007).

Türk beşleri ülkeye geri döndüklerinde öğrendikleri bu batı müziği formlarını ülkemize taşımışlar ve İstanbul ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yaparak bilgilerini bir sonraki kuşağa aktarmışlardır. Türk müziğindeki otantik dokuyu da Batı müziği normlarında çok seslendirmişlerdir.

Türk Çağdaş Müziği'nin en önemli gelişimi Cumhuriyetin ilk yıllarında Mustafa Kemal Atatürk'ün teşviki ve dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati Bey'in yoğun çalışmaları sayesinde her alanda olduğu gibi müzik alanında da yetiştirilmek üzere yurtdışına öğrenci gönderilmesi ile olmuştur. Yurtdışında eğitim görüp ülkesine dönen ilk kuşak besteciler arasında *Türk Beşleri* olarak da adlandırılan Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses, Türk Çağdaş Müziği'ni oluşturan en önemli bestecilerdir.

Atatürk'ün Türk müziğinin gelmesini arzuladığı noktayı İlyasoğlu (2009), "...özü Türk halk müziğinden kaynaklanan, çağdaş ve evrensel dili konuşan bir müzik..." şeklinde tanımlar. Cumhuriyetle birlikte Türk müziğinin çağdaşlaşması adına atılan diğer bazı adımlar arasında ise; Muzika-yı Hümayun'un Ankara'ya getirilmesi, bu kurumun Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti olarak yeniden inşası ve Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adı altında batı

müziği eserlerinden oluşan konserler vermeye başlaması, İstanbul'daki Darülelhan adındaki müzik okulunun İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak yeniden teşkilatlandırılmasıyla çoksesli müzik eğitime başlaması, Ankara'da müzik öğretmeni yetiştirmek için Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması, Paul Hindemith'in müzik alanındaki eğitimi düzenlemek için Ankara'ya davet edilmesi, Bela Bartok'un Türkiye'de etnomüzikolojik çalışmalar yapması sayılabilir (İlyasoğlu, 2009).

Türk Beşleri'nin ardından gelen Bülent Arel (1918-1990), İlhan Usmanbaş (1921-), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-2014), Nevit Kodallı (1924-2009), İlhan Mimaroglu (1926-2012) ve Ferit Tüzün (1929-1977) ise ikinci kuşak çoksesli Türk müziği bestecileri olarak kabul edilirler (İlyasoğlu, 2009, s. 306).

Arel, Usmanbaş, Fırat ve Mimaroglu, 1950'li yıllarda sundukları ürünlerinde Batı'daki çağdaşlarıyla birlikte yeni yöntemlerin denenmesine ve müziğin yeni dil arayışına katılırlar. Kodallı ve Tüzün ise geleneksel renkleri korumaya, tonalite ve modalite sınırlarında kalmaya özen gösterirler (İlyasoğlu, 2009, s. 306).

İkinci kuşak bestecilerin ardından gelen Muammer Sun (1932-2021), Cenan Akın (1932-2006), Kemal Sünder (1933-2003), İlhan Baran (1934-2016), Ali Doğan Sinangil (1934), Çetin Işıkoğlu (1939), Ahmet Yürür (1941) ve Okan Demiriş (1942-2010) ise üçüncü kuşak Türk bestecileri olarak kabul edilirler (İlyasoğlu, 2009, s. 312). Birkan (2006), Yalçın Tura'yı da ikinci kuşak Türk bestecileri arasında tanımlar (s. 551).

Pek çok sahne müziği, solo ve orkestra eserlerinin yanında, Türk müziğinden farklı konular üzerine kitap ve makaleleri de bulunan Yalçın Tura'nın müziğini "...Geleneksel modal müzikler, folklorik müzik, caz, hafif müzik, senfonik müziklerden süzgeçten geçirerek aldığı malzemeyi yeni bir sentez içinde değerlendirme eğilimindedir" şeklinde tanımlar (Selanik, 1996).

Türk bestecilerin eserleri incelendiğinde Türk Çağdaş Müziği'nde viyolonsele gerek solo olarak gerekse orkestra veya oda müziği partisiyonu üyesi olarak pek çok kez yer verildiği ve önem addedildiği görülmektedir.

Yapılan literatür taramasında Yalçın Tura'nın hayatını inceleyen bir akademik çalışmaya (Kurtçu ve Kurtçu, 2021), bestecinin viyola konçertosunu inceleyen üç çalışmaya (Atılğan, 2008; Bilgenoğlu, 2008; İçellioğlu, 2010), keman konçertosunu inceleyen bir çalışmaya

(Budak, 2016) ve film müziklerini inceleyen bir çalışmaya (Akbaş, 2011) rastlanmıştır. Bununla birlikte Türk bestecilerin viyolonsel eserlerini inceleyen bir çalışma içerisinde bestecinin viyolonsel sonatı ve viyolonsel konertolarına da değinilmiştir (Akarsu, 2008). Türk viyolonsel repertuvarında önemli bir yere sahip olan Tura’nın viyolonsel konçertosunu inceleyen yayımlanmış bir çalışma bulunamamıştır.

AMAÇ

Bu araştırmada Yalçın Tura’nın viyolonsel konçertosunu müzik formu ve viyolonsel alım teknikleri açısından inceleyerek eseri yorumlamak isteyen viyolonselciler, viyolonsel eğitimcileri ve araştırmacılar için eser ve bestecisi hakkında bilgi sunmak amaçlanmaktadır.

YÖNTEM

Evren ve rneklem

Araştırmada yöntem olarak nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi ve görüşme teknikleri kullanılmıştır.

Verilerin Toplanması

İlk olarak Yalçın Tura’nın hayatı ve sanatı incelenmiştir. Ardından eserin bestecisi ve eseri daha önce yorumlayan  viyolonselci ile görüşmeler yapılmış, elde edilen veriler derlenerek verilmiştir. Son olarak ise Sayın Yalçın Tura’dan eserin piyano eşlikli ve Sayın Burak Tüzün’dan orkestra partiyon notalarına ulaşılmış, doküman olarak bu notalar ele alınmıştır. Doküman inceleme kriterleri olarak ise eserin form özellikleri, modal özellikleri, stil özellikleri ve kullanılan viyolonsel alım teknikleri belirlenmiştir. Bu kriterlere göre analizler yapılp yorumlanmıştır.

1. BÖLÜM : YALÇIN TURA

1.1 Yaşamı

Yalçın Tura, 23 Mart 1934 yılında Ayşe Necile Hanım ve Mustafa Niyazi beyin üçüncü çocuğu olarak İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Asıl ismi İsmail Yalçın Kaya'dır. 1934'te soyadı kanununun çıkması ile tüm aile Tura soyadını almıştır. 1942 yılında abisini çok genç yaşta kaybetmesi hayatında derin bir iz bırakmıştır (Kahramankaptan, 2016).

Müziğe olan yakınlığı ilk olarak babasının müziğe ilgisi ile pekişir. Yalçın Tura'nın babası Mustafa Niyazi Bey, Levon Hancıyan Efendi'den müzik dersleri almıştır. Tura, besteleri olan ve geleneksel müziği çok iyi bilen babasından oldukça etkilenmiştir. Amcasının evinde bulunan piyanonun başında çokça vakit geçirmiş, bu piyanoda küçük yaşlarında pek çok beste yapmıştır. İlk bestesini 9 yaşında okuduğu bir şiir üzerine yapmıştır.

Göztepe İlkokulu'nun ardından orta ve lise devresini Galatasaray'da okumuştur. Buradaki müzik öğretmeni Seyfettin Asal kendisini kulak çalıştırmış ve kemana yönlendirmiştir. Diğer müzik öğretmeni Hulusi Gürses'den de solfej ve teori dersleri almıştır. Ortaokul sonunda Ahmet Haşim'in *Bir günün sonunda arzu* şiiri üzerine yaptığı bestesini dönemin önemli bestecilerinden Cemal Reşit Rey'e göstermiştir. Rey, Tura'ya ciddi bir müzik eğitimi almasını önermiş ve kendisini Demirhan Altuğ'a (1919-1995) yönlendirmiştir. Orkestra şefi Demirhan Altuğ'dan piyano, kontrpuan, solfej ve armoni; Cemal Reşit Rey'den ise orkestrasyon, form bilgisi, füg ve kompozisyon dersleri almıştır (Kurtçu ve Kurtçu, 2021).

Cemal Reşit Rey ile yaptığı derslerin sonrasında onunla birlikte İstanbul Şehir Orkestrası'nın provalarını dinlemeye gitmiş ve böylece hocasına daha yakın olmakla birlikte orkestrayı da daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur. 1952 yılında bestelediği *Beş Küçük Piyano Parçası* adlı eseri bestecinin günümüzde elimizde olan profesyonel anlamda ilk bestesi olarak kabul edilir.

1954 yılında Galatasaray Lisesi'ni bitirerek İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Felsefe bölümüne devam etmiştir. Aynı zamanda İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda kopist olarak çalışmaya başlayan Tura, üniversite diplomasını sınavlara girmeye vakit bulamadığı için 1985 yılında almıştır.

Liseyi bitirdiği yıl film müzikleri bestelemeye başlamıştır. Dönemin ünlü bestecilerinden Cemal Reşit Rey'in *Bataklı Damın Kızı Aysel* ve Hasan Ferit Alnar'ın *İstanbul Sokaklarında* adlı film müziklerinin ardından Nedim Otyam (1919-2008), Erdem Buri (1925-1993) ve Yalçın Tura'da filmler için müzikler yazmışlardır. Tura, 1974 yılına kadar geçimini sadece profesyonel film müziği yazarak sağlamıştır (Akbaş, 2011).

1970- 1972 yılları arasında TRT'de çeşitli danışma kurullarında görev alarak, jüri üyelikleri yapmıştır. Kültür Bakanlığı atamasıyla MESAM (Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği) Bilim Kurulu Başkanlığı'na getirilmiştir. Aynı zamanda Tura SAGEM'in (Stratejik Araştırma Geliştirme ve Entegrasyon Merkezi) Türkiye İcra Komitesi üyeliğini yapmıştır.

TRT'de düzenlenen müzik dalındaki yarışmalardan verilen 19 ödülünden 13 tanesini Yalçın Tura kazanmıştır. 1974 yılına kadar geçimini sadece profesyonel film müziği yazarak sağlamıştır. Dizi, belgesel ve film müzikleri Altın Portakal Ödülü, Müzik Kültür Vakfı Ödülü, Gazeteciler Sinema Ödülü, İzmir Belediyesi Ödülü gibi pek çok ödüle layık görülmüştür (İlyasoğlu, 2007).

1976 yılının sonlarında Ercümen Berker'in (1920-2009) davetiyle Nişantaşı'nda yeni kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda armoni ve kontrpuan dersleri vermeye başlamıştır. Daha sonra okul İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanınca Yalçın Tura Temel Bilimler Bölüm Başkanlığı'na atanmıştır. Gültekin Oransay'ın (1930-1989) ardından müzikoloji çalışmalarını eğitim alanına taşımış ve İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Müzikoloji Bölümü'nü kurmuştur. Kurduğu bu bölümün programında Türk Müziğini Batı Müziği ve Dünya Müzikleri ile karşılaştırmıştır (Karahasanoğlu, 2021).

1985'te YÖK'ün kararı ve İhsan Doğramacı'nın imzası ile "Armoni Doçenti" unvanını almıştır. 1999 yılında ise Profesör unvanını almıştır. 1997 yılında Müzikoloji Bölüm Başkanlığı'nın yanında 2001 yılına kadar müdürlük görevini de üstlenir. Müzikoloji bölümünü Türk müziğinin kökenini araştırmak ve bunu bilimsel temellere oturtmak amacı ile seçmiştir. 2003 yılında yaş haddinde emekli olur. 2022 yılında Prof. Yaşar Nuri Özsoy Vakfı tarafından Onur Üyesi olarak seçilmiştir. Evli ve üç çocuk babasıdır.

1.2 Sanatı ve Müzikal Anlayışı

Yalçın Tura ile yapılan görüşmede, kendi müziğinizi nasıl tanımlarsınız sorusu üzerine şu cevabı vermiştir:

Çok değişik türlerde ve farklı üsluplarda müzikler yazdım ama her yazdığımda elimden gelenin en iyisini yapmaya çalışıyorum. Davranışımı en iyi özetleyen şey şair ve öğretmen arkadaşım rahmetli Teoman Aktüre'nin bir şiirinde söylediği şu iki satırdır: Ben ne diyorsam yüreğimin üstündekini söylüyorum, Evire çevire, aklın süzgecinden geçirerek (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

Eserlerini hiçbir zaman bitmiş bir eser olarak nitelendirmemektedir. Belli aralıklarla eserlerine geri dönerek belirli değişiklikler yaparak gözden geçirmeyi tercih etmektedir. Bu nedenle eserlerine opus numarası koymamaktadır. Yapılan görüşmelerde bunu eserini mükemmelleştirme çalışması olarak belirtmiştir. Her gerçek sanat eserinde, özellikle müzik eserinde işçiliğin ötesinde, bir duygu yükü, bir mesaj, bir moral değer, bir etik bulunur. Bu yönüyle gerçek sanat eseri insanı eğiten, değiştiren, olgunlaştıran ve yücelten bir güce sahiptir. Onu asıl değerli kılan da budur. Besteci olarak en çok etkilendiği iki besteci Debussy ve Ravel'dir. Orkestrasyonu Ravel'in partiyonlarını okuyarak öğrendiğini özellikle belirtir. Genç yaşından itibaren partiyon okumaya olan merakı Galatasaray Lisesi'ndeki sınıf arkadaşları tarafından da dile getirilmiştir (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

Eserlerinde *total-serielle*, *minimalizme*, *post-modernizm* gibi akımları kullanmaktan özellikle kaçınmıştır. Raslamsal bestecilikten özellikle uzak durduğunu belirtir. 1970'den sonra yazdığı eserlerde daha çok mikro-tonlara ve folklorik havalarda yeniden yarattığı eserlere ağırlık vermiştir. Eserlerinde estetik ve moral değer anlayışı olmasına özenir. Tura, Türkiye'deki eğitim sistemindeki Batı tarzı eğitim ile geleneksel eğitimin birlikte verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bir sistem içerisinde hem modern dünyadaki yenilikçi sistemlerin hem de geleneksel müziğimizin öğretilmesi halinde senteze ulaşılabileceğini savunur. Amaç aynı üslupta konuşmak değil, türleri özümseyerek özgün bir müzik yaratabilmektir. Yalçın Tura'nın müzikal anlayışı hakkında yakınlarının yorumları şu şekildedir:

İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Keman Sanatçısı Prof. Cihat Aşkın:

Yalçın Bey'in besteciliği ulusal müziğin etkisinde olan bir besteciliktir. Gerek halk müziği gerekse klasik Türk müziği alanından beslendiği kadar kendi dilini yaratmış özgün bir besteciliktir. Form ve armoni açısından kuralcı ve çok simetrik bir besteci. İşte o simetrisinin ve o kuralcılığın içerisinde gönüller dolusu, ufukları aşabilen melodiler yaratabilmek büyük bir mezyet (Kahramankaptan, 2016).

University of California, Los Angeles Öğretim Üyesi Doç. Münir Nurettin Beken:

Yalçın Tura'yı diğer bestecilerden ayıran ve hemen tanınmasını sağlayan özellik sadece Türk musıkisi makamlarını üstün bir başarıyla kullanmasına bağlanmamalıdır. Tura'nın müzikleri bir mozaik olarak düşünülebilir. Bu mozaik içinde çeşitli zaman dilimlerinden gelen birçok Avrupa kökenli bestecinin yapıtlarının yanı sıra, Türk halk müziğinin, Türk sanat müziğinin, Azeri geleneksel ve sanat müziklerinin ve bunun gibi çeşitli tarzların izlerini bulmak mümkündür. Bir epilog olarak belirtmek gerekirse, Yalçın beyden öğrendiğim belki de en önemli ders, bir insanın sanat dünyası içerisindeki ahlaki sorumluluklarına dikkat etmesi ve bir besteci olarak kendisine karşı olan dürüstlüğüdür (Kahramankaptan, 2016).

Yıldız Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı Prof. Ruhi Ayangil:

Entelektüel birikiminin zooloji, botanikten dil bilimine, ilahiyattan felsefeye, tarihten müzikolojiye uzanan geniş alanına hayran oldum. Bilgisi nispetinde şüpheli, şüphesi nispetinde araştırmacı, bulgusu nispetinde özgüvenli, özgüveni nispetinde öfkeli, öfkesi nispetinde doğrucu, fütursuzluğu nispetinde zarafet timsali, büyüklüğü nispetinde çocuk, çocukluğu nispetinde naif, saf, saflığı nispetinde zeki, zekası nispetinde çelişkili, coşkuları, heyecanları ve olağanüstü çalışkanlığı ile insan suretinde aramızda dolaşan bu ilahi fenomeni, bu dâhiyi her gün başka özelliğini keşfederek tanımak saadetini bahşettiği için kendimi Tanrı'nın seçkin kullarından saymışımdır (Kahramankaptan, 2016).

Müzikolog Ahmet Say: “Ferit Alnar’dan sonra geleneklere bağlı, doğal ve içtenlikli yaklaşımı ilk kez gördüğümüz bestecidir” (Say, 2010).

1.3 Viyolonsel Eserleri

Besteci günümüze kadar viyolonsel için birisi sonat, diğeri konçerto olmak üzere iki eser bestelemiştir. Bu iki eserin bazı müzikal özellikleri karşılaştırmalı olarak aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

	Viyolonsel Konçertosu	Viyolonsel Sonatı
Bestelenme yılı	1954-1990	2006
Bölümleri	Allegro	Comodo
	Adagio	Calmo
	Allegro ma non troppo	Allegro
İlk seslendirme tarihi	2000	30 Mart 2015
İlk seslendirenler	Viyolonsel: Reşit Erzin, Orkestra: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Orkestrası, Şef: Erol Erdinç	Viyolonsel: Şinasi Çilden, Piyano: Betül Esra Gülsoy

Tablo 1. Yalçın Tura'nın viyolonsel eserleri

Bu çalışmanın konusu olan viyolonsel konçertosu sonraki bölümlerde detaylıca incelenmiştir. Viyolonsel sonatı ile viyolonsel konçertosu arasında benzerlikler bulunmaktadır. Viyolonsel ve piyano için sonatında konçertoda olduğu gibi Batı müziği tonal anlayışı ve makamsal diziler bir arada kullanılmıştır. Aynı zamanda sonat da konertodaki gibi üç bölümden oluşur.

Sonatin ilk bölümü olan *Comodo*'da başlangıçtaki tema tüm bölümde gelişerek devam etmiştir. Viyolonselin tiz oktavlarında bu bölümün ortalarında sıkça yer verilmiştir. Bununla birlikte forte nansındaki bazı pasajlar da icracıyı zorlayabilmektedir. İkinci bölüm olan *Calmo*, ağır tempodadır. Bu bölümde viyolonsel tınısal olarak öne çıkar. Tura'nın solo eserlerinin ağır bölümlerinde makamsal yapıyı daha az soyutlayarak duyurması bu bölümde de görülür. Son bölüm olan *Allegro*'da ise ilk iki ölçüdeki tema tüm bölümde duyulur. *Rondo* formundaki bu bölüm icracılar için oldukça enerjiktir (Akarsu, 2008).

2. BÖLÜM : VİYOLONSEL KONÇERTOSU

2.1 Konçertonun Bestelenme Süreci

Yalçın Tura'nın 1953-54 yıllarında yazımına başladığı konçertonun bitişi nota üzerinde 1956'da gözüke de aslında tamamlanarak son halini alması 1990'ın son yıllarına kadar uzanır. Eser ilk önce solo viyolonsel için bir sonat olarak tasarlanmıştır. İlk bölümün neredeyse sonuna kadar ve üçüncü bölümün ana teması solo viyolonsel için yazılmış ve daha sonradan neredeyse bir değişikliğe uğramadan son hali olan üç bölümlü konçertoya dönüşmüştür.

Tura, viyolonsel konçertosunu bestelemeye başladığı sırada sadece müzik yazarak geçimini sağlamaya devam etmektedir. En önemli eserlerinden sayılan *Namus Düşmanı* film müziği ve orkestra için *Dans Süiti* ile yazımı aynı yılda olan viyolonsel konçertosunun yazım sürecine bestecinin geçimini sağlayabilmek adına başka eserlerin yazımına verdiği öncelik nedeniyle bir süre ara verilmiştir. Eserin solo partisi ile orkestra partisini aynı anda düşünerek yazmıştır (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

2.2 Konçerto Hakkında Bestecinin Görüşleri

Yalçın Tura ile 8 Mayıs 2022 tarihinde planlı bir görüşme gerçekleştirilmiş, bu görüşmede aşağıdaki yarı yapılandırılmış görüşme soruları besteciye yöneltilmiştir. Görüşme metnine eklerde yer verilmiştir.

1. Kendi müzik stilinizi ve bestecilik anlayışınızı tanımlar mısınız?
2. 1956 yılında yazmış olduğunuz viyolonsel ve orkestra için konçertonuzun teknik ve estetik yönlerinden bahsedebilir misiniz?
3. İlk başta solo viyolonselin çaldığı bir prelüde bölümünüz var. Bu konuda neler söylersiniz?
4. Konçertoyu 1956'da yazmaya başlayıp sonra ara vermeniz konusunda neler söylersiniz?

5. 1956'da yazmaya başladım dediniz. Bitiş tarihi hatırlıyor musunuz?
6. Bestelenme tarihine 1956 yerine 1990'ların başı diyebilir miyiz?
7. Konçertoda makam dizisi kullandığınız mı?
8. Bir viyolonselci bu konçertoyu çalmak istediğinde nelere dikkat ederek çalışmalı ve çalmalı?
9. 2006 yılında yazdığınız bir viyolonsel piyano sonatınız var. Viyolonselci Şinasi Çilden ve piyanist Betül Esra Gülsoy eseri iki kez seslendirdiler. Bu eser hakkında da görüşlerinizi, ilk bestelenme sürecini, yazış amacınızı öğrenmemiz mümkün müdür?
10. Konçertonuzu ya da sonatınızı bir kelime ya da cümle ile tarif edebilecek bir şey olsa bu kelimeyi ya da cümleyi bize söyleyebilir misiniz?
11. Yani Brahms ile Dvorak arasında bir yerde mi duruyor?
12. Eserlerinizin seslendirmesinde bir sürü zorluklar yaşamışsınızdır. Bu konuda neler söylemek istersiniz?
13. Eserlerinizi çalmak isteyen bir viyolonselci ya da başka bir enstrümancı sizin eserlerinize nasıl ulaşır, telifini nasıl öder, nasıl bunun gereklerini yerine getirir?
14. Herhangi bir eseriniz Türkiye'de çalmak istenince nasıl telifi sağlanacak?
15. Sizin notalarınıza nasıl ulaşacaklar?
16. Temsil icra sırasında kafanızdaki müziği orada duydunuz mu ya da duyduğunuzda ne hissediyorsunuz?
17. Genç viyolonselcilere ve bestecilere ne önerirsiniz? Ne yapsınlar, nasıl çalışsınlar?

2.3 Konçertonun Seslendirilmeleri ve İcracı görüşmeleri

Eserin ilk seslendirmesi 2000’li yılların başında İhsan Doğramacı (1915-2010) anısına yapılan bir konserde Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Orkestrası ile şef Erol Erdinç (1945-) ve viyolonselci Reşit Erzin (1936-) tarafından yapılmıştır. Bu seslendirmede yalnızca ilk bölüm icra edilmiş, eserin tamamı ilk defa 14 Nisan 2014 yılında Yalçın Tura’nın 80. yaş günü vesilesi ile Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestrası ile solist viyolonselci Münif Akalın ve orkestra şefi Burak Tüzün (1970-) ile yapılmıştır. İkinci seslendirme 14 Haziran 2015 viyolonselci Oğuzhan Kavruk (1969-), şef Rengim Gökmen (1955-) yönetiminde İstanbul Cemal Reşit Rey Orkestrası ile yapılmıştır.

Münif Akalın ile yapılan kişisel görüşmede, icracı eser ve ilk icrası hakkında; konçertonun icrası için çok keyifli bir çalışma süreci geçirdiğini, gerek teknik pasajlar gerekse yorumlamadaki incelikler için güçlü bir kondisyona sahip olunması gerektiğini vurgulamıştır (Münif Akalın, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

Oğuzhan Kavruk ile yapılan kişisel görüşmede ise icracı eser ve icrası hakkında; eserin kurgusunun oldukça sağlam olduğunu, bestecinin eseri bir yönetmen, bir rejisör gibi tüm detayları düşünerek ortaya koyduğunu belirtmiştir. İcra teknikleri bakımından özellikle eser üzerinde yazılı olan nüanslar ile birlikte nota üzerinde yazılı olan ve olmayan aksanların eserin karakterini belirginleştirdiğini belirtmektedir. Girişteki 5’li aralıklarla yükselen kadansı “Soluksuz” olarak niteleyen Kavruk, 3 bölümde bahsi geçen folklorik hissi verebilmek için arşenin küçük tutulması ve telin içine girerek çalınması düşüncesindedir. Aksanların arşeyle olduğu kadar vücutla da belirtilmesinin önemini vurgulamıştır. Kavruk, konçertoyu seslendirdiği sırada elinde henüz kaydı olmadığını belirterek çalışmalarını solo viyolonsel notasının yanı sıra partisyondan da sürdürdüğünü belirtmiştir. 6-7 ay kadar süren bir çalışma sürecinde eseri kafasında sürekli hayal etmiştir. O dönemde Rengim Gökmen’le orkestra şefliği çalışmalarına devam eden Kavruk partisyondaki yapıyı görmüş ve bunun konçertoyu daha iyi anlamasında çok etkili olduğunu belirtmiştir. Oldukça büyük bir orkestrasyon ile her partinin önemli olduğunu vurgulayan Kavruk, viyolonselin sesini öne çıkarabilmesi için ciddi bir kondisyona sahip olunması gerektiğini belirtmiştir (Oğuzhan Kavruk, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

2.4 Konçertonun Orkestra Kadrosu

Yaklaşık 30 dakika süren konçerto 3 bölümden oluşmaktadır. Viyolonsel soloya eşlik eden orkestra 2 flüt, 1 obua, 1 korangle, 2 klarinet, 2 fagot, 4 korno, 2 trompet, 2 trombon, 1 bass trombon, timpani, arp ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır.

3. BÖLÜM: FORM ANALİZİ

Konçerto üç bölümden oluşmaktadır. İkinci bölüm hariç diğer bölümlerden birden fazla tempo değişikliği ve farklılığı bulunmaktadır. Birinci bölümde dört farklı tempo altı kere değişerek gelmiştir. Üçüncü bölümde ise üç farklı tempo değişerek gelmiştir. Bölümler içinde farklı tempo ifadeleri görülse de tempo ortalamaları alındığında bölümler arasında hızlı-yavaş-hızlı tempo ilişkisi görülmektedir. Bu özellik klasik konçertolarda görülmektedir. Bununla birlikte bölüm içerisinde yer alan çokça tempo değişikliği besteciye özgü bir özelliktir. Aşağıdaki tabloda konçertonun bölümlerindeki tempo değişiklikleri ölçü aralıklarıyla birlikte ve bölümlerin form özellikleri gösterilmektedir:

Bölüm	Ölçü Aralığı	Başlık	Tempo (.)	Form
1	1-22	Tranquillo	66	Sonat allegrosu
	23-40	Comodo	80	
	41-96	Allegro	160	
	97-135	Allegro moderato	116	
	136-266	Allegro	160	
	267-322	Allegro	160	
	323-401	Allegro moderato	116	
	402-418	Allegro moderato	116	
	419-427	Allegro	160	
2	1-116	Adagio	50	Lied
3	1-64	Allegro ma non troppo	112	Rondo

	65-417	Allegro	132	
	418-432	Presto	-	

Tablo 2. Konçertonun tempo özellikleri

3.1 Birinci Bölüm

Eserin birinci bölümü sonat allegrosu formundadır. Eserin ve bölümün başındaki 22 ölçülük viyolonsel solo kısım introduksiyon yani tanıtım, takdim bölümü olarak da tanımlanabilir. Bu çalışmada bestecinin kendi ifadesi ile bölme niteliği taşıdığından dolayı *prelüd* olarak incelenmiştir. Aktüze (2010), prelüdü şu şekilde tanımlamıştır: “...15. ve 16. yy.’larda tek bir çalgının, klavyeli çalgı ya da lavtanın parçanın yapısına, tonalitesine uygun, doğaçlama (empvize) tarzı kısa müzik. Form bütünlüğü olmayan, doğaçlama ve özgürce gelişim öncelikli giriş müziği...” (s. 478). Bu eserin de ilk bölümünün girişinde eserin yapısına, modalitesine uygun bir şekilde bestelenen bölme bir girişe göre uzun sayılabilecek, kendi içinde bir bütünlüğü olan bir giriş müziği, form açısından *prelüd* olarak tanımlanmıştır. Prelüd solo viyolonsel ile icra edilmektedir. İki tema ve geçiş köprülerinden oluşan sergi bölmesi 23-135. ölçüler arasını kapsamaktadır. Serginin ilk teması solo viyolonsel ve orkestra eşliği ile yani tutti olarak başlar, ikinci cümlede orkestra melodiyi devralır, ardından gelen tüm cümlelerde ise yine tutti devam eder. İlk tema sekiz cümleden oluşmaktadır. İlk temayı iki epizottan oluşan geçiş köprüsü takip eder. Gelişmeli yapıdaki geçiş köprüsünün ilk epizodu solo viyolonsel ve orkestra ile, ikinci epizodu ise yalnız orkestra ile icra edilir. Geçiş Köprüsü A temasından B temasına geçişi sağlar. B teması ilk temadan farklı olarak daha kısadır. Bir girişten ve üç cümleden oluşmaktadır. B temasını da bir geçiş köprüsü takip eder. Bu geçiş köprüsü ise sergi bölmesinden gelişme bölmesine geçişi sağlar. Gelişme bölmesi 136-248. ölçüler arasını kapsar. Beş farklı epizot ve bir dönüş köprüsünden oluşan gelişme bölmesinin tüm epizotları tutti olarak yani solo viyolonsel ile orkestranın birlikte icra etmesi şeklinde devam ederken dönüş köprüsünde solo viyolonsel çalmayı bırakır ve orkestra melodiyi devralır.

Yeniden sergi bölümü ise 249-401. ölçüler arasını kapsar. Bu bölümde sergi bölümündeki temalar değişerek gelmiştir. Sergi bölümündeki gibi her iki temadan sonra geçiş köprüleri yer alır. Cümlelerin melodik yapılarındaki bazı değişikliklerin yanında orkestrasyonda da değişiklikler yapılmıştır. Bu bölümdeki tutti-orkestra geçişleri sergi bölümüne göre daha fazladır. Sergi bölümünden en büyük farkı ise bu bölümde kadans kısmının olmasıdır. Besteci kadans kısmını ölçü birimini bozmadan yazmıştır. Buna rağmen geleneksel olarak bu kısım icracının yorumuna açıktır. Yeniden sergi bölümü kadans ile son bulur. Bölümün koda 402-427. ölçüler arasında yer alır. Koda iki epizottan meydana gelir. Birinci bölümün en dikkat çeken özelliklerinden birisi de tempo değişiklikleridir. *Prelüd* bölümünde yavaş bir tempoyla başlayan bölüm sonrasında hızlı tempolarla devam eder. Birinci bölümü oluşturan bölme, tema ve cümleleri yer aldıkları ölçü aralıkları ile birlikte aşağıdaki Tablo 4.'te gösterilmiştir:

BÖLME	TEMA	CÜMLE	ÖLÇÜ	ENST.
PRELÜD			1-22	Solo
SERGİ	A	a	23-31	Tutti
		a1	32-40	Orkestra
		b	41-44	Tutti
		c	45-48	
		d	49-52	
		d1	53-56	
		e	57-60	
		e1	61-64	
	Geçiş Köprüsü	Ep. 1	65-83	Orkestra
		Ep. 2	84-96	
	B	Giriş	97-98	Tutti
		f	99-102	
		g	103-106	Orkestra
		f1	107-112	
	Geçiş Köprüsü		113-135	
GELİŞME	Ep. 1		136-155	Tutti
	Ep. 2		156-164	
	Ep. 3		165-182	
	Ep. 4		183-201	
	Ep. 5		202-225	
	Dönüş Köprüsü		226-248	Orkestra
YENİDEN SERGİ	A'	a2	249-257	Tutti
		a3	258-266	Orkestra
		b1	267-270	Tutti
		c1	271-274	
		d2	275-278	
		d3	279-282	Orkestra
		e2	283-286	Tutti
		e3	287-291	Orkestra
	Geçiş Köprüsü	Ep. 1	292-309	Tutti
		Ep. 2	310-322	Orkestra
	B'	Giriş	323-324	Orkestra
		f2	325-328	Tutti

		g1	329-332	Orkestra
		f3	333-338	
	Geçiş Köprüsü		339-361	Solo
	Kadans		362-401	
KODA		Ep. 1	402-418	Tutti
		Ep. 2	419-427	

Tablo 3. Birinci bölüm form analiz tablosu

Birinci bölümün başındaki *prelüd*, sonat allegrosuna göre ağır bir tempoda başlamasına rağmen bestecinin dokuzuncu ölçüden başlayarak on sekizinci ölçüye kadar süren bilinçli olarak tercih ettiği üç vuruş içerisinde her ölçüde giderek artan nota sayıları (6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14) doğal bir hızlanma değil de mekanik bir hızlanma istediğini gösterir. Viyolonsel en kalın sesinden başlayarak beşliler ile ilerleyen melodi si diyez notasında son bulur. 16. ölçüye kadar tek sesli giden melodi 16. ölçüde çift sesli olarak devam eder. *Prelüd* üç ölçü süren uzun do diyez notasıyla son bulur. Aşağıdaki şekilde bu pasajlar görülebilmektedir.

PRELÜD
Tranquillo ♩ = 66

1 *mf*

4

6

7

8 ...

11

13

15 *f*

17

14

11

13

3

ff

cresc. poco a poco

Görsel 1. Birinci bölüm, Prelüd [1-19. ölç.]

Sergi bölmesinin A teması; 23-31. ölçüler arasındaki “a” cümlesi, 32-40. ölçüler arasındaki “a1” cümlesi, 41-44. ölçüler arasındaki “b” cümlesi, 45-48. ölçüler arasındaki “c” cümlesi, 49-52. ölçüler arasındaki “d” cümlesi, 53-56. ölçüler arasındaki “d1” cümlesi, 57-60. ölçüler arasındaki “e” cümlesi ve 61-64. ölçüler arasındaki “e1” cümlelerinden oluşmaktadır. Sergi bölümünün ilk cümlesinden itibaren tempo 66’dan 80 metronoma yükselir.

Solo viyoloncelin çaldığı prelüdün ardından “a” cümlesinde solo viyolonsele orkestra eşlik etmeye başlar. Solo viyoloncelin çaldığı melodiyi “a1” cümlesinde orkestra devralır.

Buradaki melodiye orkestranın tekrarlamaesi eserin bir kisminda gorulen bir orkestrasyondur. “a” ve “a1” cumleleri birbirleriyle kosut yapidadirilar. Aşağıdaki gorselde “a” cumlesinde solo viyolonselin çaldığı melodinin piyanoya geçtiğı görölmektedir.

The image shows a musical score for the first section of 'Sergi, A' (measures 20-32). The score is in 3/4 time and features a solo violin melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. Red annotations highlight specific melodic phrases: 'SERGI' and 'A' are marked above the violin staff, and 'a' and 'a1' are marked below the piano staff. The tempo is marked 'Comodo' with a quarter note equal to 80. The dynamics are marked 'mf' and 'f'.

Görsel 2. Birinci bölüm, Sergi, A teması [20-32. ölç.]

“a” cümlelerinin ardından ise “b” ve “c” cümleleri gelir. Daha önceki iki cümlelerin aksine “b” ve “c” cümleleri karşıt yapıdadırlar. “b” cümlesiyle birlikte 7/8’lik olarak başlayan melodiyle tempo da önceki temponun iki katına çıkarak 160 metronom olur. Allegro tempodaki bu kısımda solo viyolonselin çaldığı melodiye orkestra eşlik eder, solo viyolonsel ön plandadır. Bu kısımda “b” ve “c” cümleleri kosut olmasına rağmen ardından gelen “d”, “d1” ile “e”, “e1” cümleleri kosut ve birbirleriyle öncül-soncul ilişkilerine sahiptirler. “b” ve “c” cümlelerinin birbirine zıt melodik seyirleri aşğıdaki gorselde görölmektedir:

The image shows a musical score for the first section of Sergi, A theme [41-46. ölç.]. The score is in 2/8 and 3/8 time, marked Allegro with a tempo of 160. It features a solo violin melody and piano accompaniment. The first system (measures 41-43) is marked 'poco f' and the second system (measures 44-46) is marked 'mf'. Red lines and letters 'b' and 'c' highlight specific melodic phrases in the violin part.

Görsel 3. Birinci bölüm, Sergi, A teması [41-46. ölç.]

“d” cümlesi ile “d1” cümleleri arasında solo viyolonsel partilerinde herhangi bir fark görülmemekle birlikte orkestrasyonlarında değişiklikler bulunmaktadır. Bundan dolayı farklı iki cümle olarak isimlendirilmişlerdir. İcracının da eseri yorumlarken bu iki cümleyi birbirinden yorumsal olarak ayırması monotonluğun kırılması adına önem arz etmektedir. Aynı benzerlik durumu “e” ile “e1” cümleleri arasında da görülmektedir. Bu iki cümle arasında orkestrasyonda öncekinden daha büyük bir fark bulunmaktadır. Birbirini takip eden “b”, “c”, “d”, “d1”, “e” ve “e1” cümlelerinde solo viyolonselin çaldığı melodik çizgi orkestranın önündedir. Bu kısımda her ne kadar tutti bir yapı görülse de solo viyolonselin öne çıktığı söylenebilir.

Sergi bölmesinin son cümlesi olan “e1” cümlesinin ardından 65. ölçüde A temasından B temasına geçişi sağlayan gelişmeli yapıdaki geçiş köprüsü başlamaktadır. Geçiş köprüsü; 65-83. ölçüler arasında yer alan birinci epizot ile 84-96. ölçüler arasında yer alan ikinci epizottan oluşmaktadır. Geçiş köprüsünün ilk epizotunda solo viyolonsel ön plandadır. Orkestra bu kısımda solo viyolonselin melodik pasajlarını ön plana çıkarır şekilde eşlikler yapar. Bu kısımda “b” cümlesi materyallerinin kullanıldığı görülür.

63

63

66

66

69

69

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

Görsel 4. Birinci bölüm, Sergi, Geçiş köprüsü [63-71. ölç.]

Geçiş köprüsünün ikinci epizotunda solo viyolonsel çalmayı bırakır. Bu kısımda orkestrasyon tamamen orkestradadır. Bu kısımda ise A temasının ilk cümlesi olan “a” cümlesinin melodik motifi orkestranın bas sazları tarafından çalınır. A temasının ardından gelen bu geçiş köprüsü, 96. ölçüde son bulur ve ardından B temasının girişi başlar.

Sergi bölmesinin ikinci teması olan B teması; aksak ölçü yapısı, temposu, solo viyolonseldeki melodik yapı ve orkestrasyonu ile A temasından tamamen farklı bir karakterdedir. Bununla birlikte motifsel birliktelikleri de bulunmaktadır. A temasından en büyük farkı uzunluğudur. A teması köprü hariç 40 ölçü sürerken, B teması köprü hariç 15 ölçü sürer, cümle sayısı da daha azdır. B teması; 97-98 ölçüleri arasındaki iki ölçülük giriş pasajı, 99-102 ölçüleri arasındaki “f” cümlesi, 103-106 ölçüleri arasındaki “g” cümlesi ve

107-112 ölçüleri arasındaki “f1” cümlelerinden oluşmaktadır. Giriş pasajında orkestra solo viyolonsel çalacağı melodiyle birlikte yaptığı eşliğin girişini iki ölçüde verir. Ardından orkestra eşliğe devam ederken solo viyolonsel temanın ana melodisini çalmaya başlar.

The image shows a musical score for the first section of a piece, measures 97-104. The score is in 3/8 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 116. It features a piano introduction (Giriş) starting at measure 97, followed by a section labeled 'B' starting at measure 99. The score includes dynamics such as p, mf, and mp, and a crescendo marking. Red brackets and labels 'Giriş', 'B', and 'g' highlight specific sections of the music.

Görsel 5. Birinci bölüm, Sergi, B teması [97-104. ölç.]

A temasının cümleleri tempo yapısından da kaynaklı sekizer ölçü sürerken B temasındaki cümlelerin ölçü sayıları daha azdır. Tutti yapıdaki “f” ve “g” cümleleri dörder ölçü sürerken “f1” cümlesinde orkestra melodiyi başka bir bölgeden devralır ve cümle içi ve cümle sonu uzama ekleriyle cümleyi iki ölçü uzatır. 113. ölçüde melodi solo viyolonsel tarafından tekrar dev alınır ama bu kısımdan itibaren geçiş köprüsü başlar.

113-135. ölçüler arasını kapsayan ikinci geçiş köprüsü ilk üç ölçüsü hariç orkestrada icra edilir. Geçiş köprüsü tamamen B teması materyallerinden oluşmuştur. Köprünün son dört ölçüsü aynı zamanda sergi bölmesinin bitiriş hissini veren kalıplardan oluşmaktadır. Bununla

birlikte son dört ölçüdeki modal eksen değişimlerini sağlayan bu kalışlar gelişme bölmesinin ilk iki ölçüsüyle birlikte yeni bir bölme olan gelişme bölmesine geçişi sağlar.

The image shows a musical score for the first section of the 'Sergi' movement, measures 111-116. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano introduction (Prelüd) and a main section (Sergi) with a transition bridge (Geçiş köprüsü) marked in red. The tempo changes from 66 to 80 to 160 to 116. The dynamics range from *mf* to *poco f*.

Görsel 6. Birinci bölüm, Sergi, Geçiş köprüsü [111-116. ölç.]

Sergi bölmesinde dört farklı tempo değişimi görülmektedir. Prelüd her ne kadar sergi bölmesine dahil edilmese de birinci bölümün hazırlayıcısı olması, giriş niteliğini taşıması ve genel olarak eserlerde giriş bölmelerinin sergi bölmesine dahil edilmesinden dolayı sergi bölmesiyle birlikte incelenebilir. Sergi bölmesinin tempoları incelendiğinde; prelüd ve A temasının ilk iki cümlesi hariç Allegro temposunda olduğu görülür. Bununla birlikte B temasında 40 metronomluk önemli bir tempo düşüşü olduğu da görülmüştür. Bu tempo değişikliği temalar arasındaki bir diğer kontrast unsurudur. Aşağıdaki tabloda sergi bölmesinin cümle ve temalarındaki tempo ve tempo ifadesi değişimleri gösterilmiştir:

Bölme	Tema	Cümle	Tempo	Başlık
Prelüd			66	Tranquillo
Sergi	A	a, a1	80	Comodo
		b, c, d, d1, e, e1, G.K.	160	Allegro
	B	Giriş, f, g, f1, G.K.	116	Allegro moderato

Tablo 4. Sergi bölmesindeki cümle ve bölmelere göre tempo değişiklikleri

Gelişme bölmesi; 136-155. ölçüler arasındaki birinci epizot, 156-164. ölçüler arasındaki ikinci epizot, 165-182. ölçüler arasındaki üçüncü epizot, 183-201. ölçüler arasındaki dördüncü epizot ve 202-225. ölçüler arasındaki beşinci epizotlardan oluşmaktadır. Gelişmeyi takip eden yeniden sergi bölmesine geçişi sağlayan köprü ise 226-248. ölçüler arasındaki dönüş köprüsüdür.

135

138

138

Görsel 7. Birinci bölüm, Gelişme, 1. Epizot [135-140. ölç.]

Gelişme bölmesinin yukarıdaki şekilde de görülen ilk iki ölçüsü bölmenin girişi niteliğinde değerlendirilebilir. Gelişme bölmesinin sergi bölmesinden en büyük farkı modal eksenin değişmesidir. Birinci epizodun üçüncü ölçüsünden itibaren mi bemol majör eksen akoru ile başlayarak devam eden melodi, ikinci epizotta da değişmektedir. Gelişme bölmesinde tek bir ton veya modun hakimiyeti söz konusu değildir. Melodik ve yapısal olarak gelişen bölme, modal ve tonal olarak da sürekli armonik yürüyüşlerle değişimler göstermektedir.

İlk üç epizotta sergi bölmesinin A temasının solo viyolonsel partisindeki melodik materyaller ile birlikte bazı kısımlarda orkestradaki ritmik motiflerden faydalanılmıştır. Dördüncü epizotta arpejlerden oluşan solo viyolonseldeki pasajların ardından ilk defa son dört ölçüsünde orkestra melodiyi devralır fakat beşinci epizotta tekrar önceki epizotlardaki yapı yine gelir. Gelişme bölmesinde mod ve tonal değişimlerin yanında bir de ölçü birimleri de değişmiştir. Bu bölmedeki ölçü birimleri melodinin seyrine ve bestecinin uygulamak istediği Türk müziği usullerine göre değişiklik göstermiştir.

Gelişme bölmesinin epizotlarının ardından gelen köprü de gelişme bölmesinin başka bir epizodu gibi bölmenin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Gelişme bölmesinden yeniden sergi bölmesine geçişi sağlayan bu köprü dönüş köprüsü olarak isimlendirilmiştir. Dönüş köprüsünde, aşağıdaki şekilde işaretli yerde de görüleceği üzere orkestrada sergi bölmesinin A temasının “a” cümlesinin melodik motifi kullanılmıştır. Bu tema aynı zamanda yeniden sergi bölmesinin ilk cümlesini de hazırlamaktadır. Dönüş köprüsü boyunca solo viyolonsel partisi bulunmamakta, bu kısım orkestra ile icra edilmektedir.

DÖNÜŞ KÖPRÜSÜ

224

224

228

Görsel 8. Birinci bölüm, Gelişme, Dönüş köprüsü [224-231. ölç.]

Dönüş köprüsünde orkestranın çaldığı melodinin motifi aşağıdaki şekilde sergi bölmesinin ilk cümlesinde görülmektedir.

The image shows a musical score for 'Sergi, A teması' [20-28. ölç.]. The score is written for a piano and a voice. The piano part is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The voice part is in 3/4 time and features a melodic line. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 20 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 28. The tempo is marked 'Comodo' with a quarter note equal to 80. The dynamics are marked 'mf'. The key signature is one sharp (F#). The score is annotated with red lines and labels: 'SERGI' is written in red above the voice staff, 'A' is written in red above the piano staff, and 'a' is written in red above the voice staff. The measures are numbered 20, 25, and 28.

Görsel 9. Birinci bölüm, Sergi, A teması [20-28. ölç.]

Dönüş köprüsünün ardından 149. ölçüde bölümün yeniden sergi bölmesi başlamaktadır. Yeniden sergi bölmesinde sergi bölmesinin tüm temaları ve cümleleri değişerek tekrar gelmiştir. Bununla birlikte benzerlikler gösteren geçiş köprüleri de yeniden sergi bölmesinde bulunmaktadır. Sergi bölmesinden farklı olarak bu bölmede cümlelerin orkestrasyon yapılarında değişiklik görülür. Bunun yanında bir de 362-401. ölçüler arasında kadans bulunmaktadır.

A' teması; 249-257. ölçüler arasındaki "a2" cümlesi, 258-266. ölçüler arasındaki "a3" cümlesi, 267-270. ölçüler arasındaki "b1" cümlesi, 271-274. ölçüler arasındaki "c1" cümlesi, 275-278. ölçüler arasındaki "d2" cümlesi, 279-282. ölçüler arasındaki "d3" cümlesi, 283-286. ölçüler arasındaki "e2" cümlesi ve 287-291. ölçüler arasındaki "e3" cümlelerinden oluşmaktadır. Aşağıdaki şekilde A' temasının ilk cümlesi ve ana motif görülmektedir.

Görsel 10. Birinci bölüm, Yeniden sergi, A' teması [247-254. ölç.]

Yeniden sergi bölmesinin “a2” ve “a3” cümleleri sergi bölmesindeki gibi tutti-orkestra sıralamasıyla gelmektedir. “b1”, “c1” ve “d2” cümleleri de sergi bölmesindeki gibi solo viyolonsel ile orkestranın birlikte çaldıkları tutti pasajlar olmakla birlikte, “d3”, “e2” ve “e3” cümleleri sergi bölmesinden farklı olarak orkestra-tutti-orkestra sıralaması ile gelir. Yeniden sergi bölmesindeki ilk tema bu değişikliklerden ötürü A' teması olarak isimlendirilmiştir.

Orkestrasyondaki değişikliklerle birlikte; yeniden sergi bölmesinin ilk temasındaki “a2” ve “a3” cümleleri aynı tonda gelirken, “b1”, “c1”, “d2”, “d3”, “e2” ve “e3” cümleleri sergideki “b”, “c”, “d” ve “d1” cümlelerinden beşli üstten getirilmiştir. Klasik sonat allegrolarında yeniden sergide cümleler sergiyle aynı tondan getirilirken bu eserin ilk bölümünde yeniden sergi bölmesinin ilk iki cümlesi sergi bölmesiyle aynı tondan getirilmişken, sonraki tüm cümleler beşli üstten getirilmiştir.

A temasının ardından gelen köprü, A teması ile B' temalarını birbirine bağlar. İki epizottan oluşan geçiş köprüsünün 292-309. ölçüler arasında kalan kısmı ilk epizotu, 310-322. ölçüler arasında kalan kısmı ise ikinci epizotudur. Sergi bölmesindeki gibi burada da ilk epizot tutti, ikinci epizot ise orkestra tarafından icra edilir. Bu benzerlikler dışında tematik ve motifsel

olarak farklı özellikleri vardır. Aşağıdaki şekilde başlangıcı görülen geçiş köprüsü, 322. ölçüde B' temasının girişine bağlanır.

290

293

293

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

Görsel 11. Birinci bölüm, Yeniden sergi, Geçiş köprüsü [290-295. ölç.]

B' teması; 323-324. ölçüler arasındaki iki ölçülük giriş pasajı, 325-328. ölçüler arasındaki “f2” cümlesi, 329-332. ölçüler arasındaki “g1” cümlesi ve 333-338. ölçüler arasındaki “f3” cümlelerinden oluşmaktadır. B' teması re eksenli olarak başlar. Bu tonal özelliği ile sergideki fa diyez eksenli B temasının büyük üçlü altından başlar.

Klasik sonat allegrolarında yeniden sergi bölmesinde B teması, sergi bölmesinin A temasıyla aynı tonda gelir. Bu bölümde de buna uygun olarak yeniden sergi bölmesinin B' teması sergi bölmesinin A temasıyla aynı tonal eksenle getirilmiştir. B' temasının cümlelerinin orkestrasyon özellikleri de B temasıyla aynı şekilde, orkestra-tutti-tutti-orkestra olarak ilerler. Aşağıdaki şekilde B' temasının başlangıcı gösterilmiştir.

Görsel 12. Birinci bölüm, Yeniden sergi, B' teması [322-332. ölç.]

B' teması; 339-361. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsüyle kadansa bağlanır. Geçiş köprüsünü orkestra icra eder. Burada “f” cümlesinin melodik materyali ile başlayan köprü, sergi bölmesinin son dört ölçüsü gibi üst üste binerek akorsal kalıplar oluşturan dört ölçüyle son bulur. Buradaki akorlar kadansın ilk üç ölçüsüne kadar uzar. Uzayan akorların üzerine 362. ölçüde kadans başlar.

Sonat allegrolarının kadans kısımları solo olarak çalınır ve geleneksel olarak belli kurallar çerçevesinde olmak kaydıyla icracının yorumuna bırakılırdı. Klasik Dönem’le birlikte besteciler icracının insiyatifine bırakılan bu kısımları kendileri yazmaya başlamışlardır. Zamanla bu kısımlardaki serbestiyet ortadan kalmış olsa da geleneksele bağlı kalan besteciler de bulunmaktadır.

Bu bölümün kadans bölmesi 362-401. ölçüler arasında tamamen besteci tarafından yazılmış ve nota değerleri olarak besteci tarafından tasarlanmıştır. Bununla birlikte tempo, nüans ve aritülasyonlar icracının yorumuna bırakılmıştır. Aşağıdaki şekilde bölümün kadans bölmesi görülmektedir.

360

365

368

371

375

378

381

384

387

389

cresc.

f

Cadenza

KADANS

Görsel 13. Birinci bölüm, Yeniden sergi, Kadans [360-390. ölç.]

Kadansın ardından 402. ölçüde eserin koda başlanmaktadır. Koda iki epizottan oluşmaktadır: 402-418. ölçüler arasındaki birinci epizot, 419-427. ölçüler arasındaki ikinci epizot. Her iki epizot da tutti olarak çalınmaktadır. Birinci epizotta “a” cümlesinin materyalleri, ikinci epizotta ise “b” cümlesinin materyalleri kullanılmaktadır.

KODA

Allegro moderato ♩ = 116

402 *mf*

Allegro moderato ♩ = 116

402 *mp*

407

407

412

Görsel 14. Birinci bölüm, Koda [402-415. ölç.]

Aşağıdaki tabloda yeniden sergi bölmesinin cümle ve temalarındaki tempo ve tempo ifadesi değişimleri gösterilmiştir:

Bölme	Tema	Cümle	Tempo	Başlık
Yeniden sergi	A'	a2, a3	160	Allegro
	A'	b1, c1, d2, d3, e2, e3, G.K.	160	Allegro
	B'	Giriş, f2, g1, f3, G.K., Kadans	116	Allegro moderato
Koda		Ep. 1	116	Allegro moderato
		Ep. 2	160	Allegro

Tablo 5. Yeniden sergi bölümündeki cümle ve bölmelere göre tempo değişiklikleri

3.2 İkinci Bölüm

İkinci bölüm gelişmiş üç bölmeli lied formundadır. Say (2009) lied formunu şu şekilde tanımlar: “Biçim açısından Lied, gelişkin, olgun biçimiyle üç bölmeli şarkıyı temsil eder ve A-B-A formu olarak anılır. Bu yapıdaki biçimin temel özelliği, B bölmesinin A1 ve A2’ye karşıt oluşumlar içeren bir ‘Ara bölme’ olması ve bölmelerin her birinin armonik bakımdan kendi içinde bütünleşmesidir” (s. 323). Eserin ikinci bölümünde de Say’ın (2009) bu tanımına uygun şekilde B bölmesi A bölmelerine karşıtlıklar içerir.

19 ölçülük girişin ardından 20-47. ölçüler arasında yer alan A bölmesi, 47-53.ölçüler arasında yer alan köprü, 54-65. ölçüler arasında yer alan B bölmesi, 66-75. ölçüler arasında yer alan köprü, 76-102. ölçüler arasında yer alan A1 bölmesi ve 103-116. ölçüler arasında yer alan kodadan oluşmaktadır. Bu bölümde bölmeler tutti özellikte; giriş, ilk geçiş köprüsü ve kodayı ise orkestra yalnız icra eder. İkinci bölümü oluşturan bölme, tema ve cümleleri yer aldıkları ölçü aralıkları ile birlikte aşağıdaki Tablo 6.’da gösterilmiştir:

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ	ENST.
Giriş		1-19	Orkestra
A	a	20-25	Tutti
	a1	26-32	
	b	33-39	
	c	40-47	
Geçiş Köprüsü		47-53	Orkestra
B	d	54-57	Tutti
	d1	58-65	
Geçiş Köprüsü		66-75	
A1	a2	76-81	
	a3	82-88	
	b1	89-95	
	c1	96-102	
KODA		103-116	Orkestra

Tablo 6. İkinci bölüm form analiz tablosu

Lied formlarında genel olarak uzun girişler çok görülmemektedir. Romantik Dönem’le birlikte küçük formlara verilen önemin artmasıyla giriş ve geçiş köprüleri de önem kazanarak lied formlarında bunlara yer verilmiştir. Bu eserin ikinci bölümünde bölümün tamamına nispeten uzun bir giriş yer alır.

1-19. ölçüler arasında yer alan orkestranın çaldığı kısım bölümün form açısından girişi olarak tasarlanmıştır. İlk altı ölçüsünde daha sade bir orkestrasyonla başlayan bölmenin orkestrasyonel yapısı giderek yoğunlaşarak devam eder, son üç ölçüsünde ise sadeleşerek birinci bölmeyle bağlanır. Bölümün bu ilk 19 ölçüsünde solo viyolonsele hiç yer verilmez. Aşağıdaki şekilde ikinci bölümün giriş bölümünün bir kısmına yer verilmiştir.

The musical score is presented in four systems. The first system, labeled '1' and 'p', shows the piano introduction. The second system, labeled '4', continues the piano introduction. The third system, labeled '7' and 'mf', shows the mezzo-forte section. The fourth system, labeled '10', shows a more complex, dense texture. The score is written for piano and includes a red bracket labeled 'Giriş' (Introduction) over the first system.

Görsel 15. İkinci bölüm, Giriş [1-12. ölç.]

20. ölçüde solo viyolonselın de dahil olmasıyla bölümün ilk bölmesi olan A bölmesi başlar. A bölmesi; 20-25.ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 26-32.ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi, 33-39.ölçüler arasında yer alan “b” cümlesi ve 40-47.ölçüler arasında yer alan “c” cümlelerinden oluşmaktadır. Bölmedeki cümlelerin tamamının orkestrasyon özellikleri tuttidir. Genelde cümle sonu uzama ekleriyle uzatılan cümlelerin ölçü sayıları da asimetrik yapıdadır. “a” cümlesi altı ölçü, “a1” cümlesi yedi ölçü, “b” cümlesi yedi ölçü ve “c” cümlesi ise sekiz ölçü sürer.

A bölmesinin ilk cümlesi olan “a” cümlesi solo viyolonselın lirik melodisi altında orkestranın eşliği ile devam eder. Bu cümlede solo viyolonsel partisi hem melodik yapısı ile hem de orkestranın eşlik yapısından dolayı öne çıkar. Cümlelerin melodik ilerleyişi inici yapıdadır. İkinci cümle olan “a1” cümlesi ise “a” cümlesinin küçük üçlü üstünden başlayarak “a” cümlesinin sekvensi halinde devam eder. Bu iki cümle arasında tonal bölge farklılığı bulunsada melodik seyirleri aynı şekildedir. Bununla birlikte “a” cümlesi altı ölçü sürerken, “a1” cümlesi bir ölçü uzayarak sonraki cümleye bağlanır. Aşağıdaki şekilde A bölmesinin ilk cümlesine yer verilmiştir.

The image displays a musical score for the first section (A section) of the second movement, measures 19-24. The score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a solo cello part (labeled 'a' and 'a1') and an orchestral accompaniment. The first system (measures 19-22) shows the cello part starting with a melodic line, and the orchestra providing harmonic support. The second system (measures 23-24) continues the melodic development. Dynamics include mf (mezzo-forte) and mp (mezzo-piano). The tempo/mood is marked 'sempre simile'.

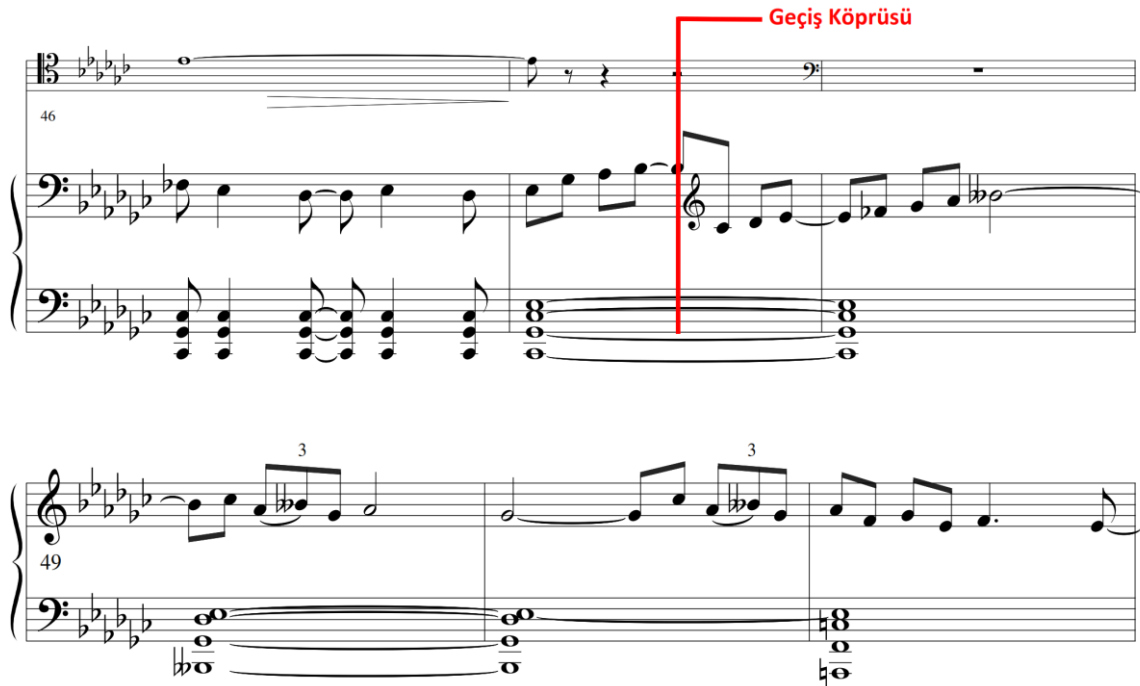
Görsel 16. İkinci bölüm, A bölmesi [19-24. ölç.]

A bölümünün diğer bir cümlesi olan “b” cümlesi, “a” ve “a1” cümlelerinden farklı bir melodik yapıda ve geçiş cümlesi karakterindedir. İlk üç cümlede orkestra melodiye dahil olmazken “c” cümlesinde orkestra partisinde de melodiye takip eden pasajlar görülür. “c” cümlesinde “a” cümlesinin melodik motifinden faydalanılsa da melodinin seyri incelendiğinde başka bir cümle olduğu anlaşılır. Aşağıdaki şekilde bu motifsel benzerlikler gösterilmiştir:



Görsel 17. İkinci bölüm, A bölümü, “c” cümlesi [40-42. ölç.]

“c” cümlesinin ardından 47. ölçüde solo viyolonsel çalmayı bırakıp orkestranın devam etmesiyle birlikte geçiş köprüsü başlar. 47-53. ölçüler arasındaki geçiş köprüsü A bölümü ile B bölümü arasındaki geçişi kolaylaştırır ve gelişmeli yapıdadır. Melodik yapısı “b” cümlesine benzer. Aşağıdaki görselde geçiş köprüsünün başladığı ölçü işaretlenerek gösterilmiştir.



Görsel 18. İkinci bölüm, Geçiş köprüsü [46-51. ölç.]

Geçiş köprüsü 53. ölçüde B bölmesine bağlanır. B bölmesi; 54-57. ölçüler arasındaki “d” cümlesi ve 58-65. ölçüler arasındaki “d1” cümlelerinden oluşur. A bölmesinin yarısı uzunlukta olan bu bölme tutti özelliğindedir. A bölmesi ile en kontrast özelliği tonal yapısıdır. Genel olarak A bölmesiyle karşıt olsa da motifsel benzerlikleri bulunmaktadır.

Aşağıdaki görselde B bölmesinin ilk cümlesi olan “d” cümlesi ve A bölmesinin “a” cümlesiyle olan motifsel benzerliği gösterilmiştir. Aynı benzerlik “d1” cümlesinde de görülmektedir. “d1” cümlesi ile “d” cümlesinin başlangıç ezgileri farklı tonal eksenlerden sekvens yaparak başlamasına rağmen aynı şekildedir fakat “d1” cümlesinde ikinci ölçünün sonunda melodik yapı da değişir. Bununla birlikte “d1” cümlesi dört ölçü cümle sonu uzama eki alarak ardından gelen geçiş köprüsüne bağlanır. Buradan da anlaşılacağı üzere A bölmesinde de rastlanılan cümlelerin ölçü sayıları arasındaki asimetri B bölmesinde de devam eder. Bu asimetrik ölçü yapısı melodinin seyriyle birlikte icra esnasında yorumu da etkiler. İki aynı motifli cümlelerin art arda çalınması durumunda aralarındaki farklılıkların ortaya çıkarılması monotonluğu kırar.

31

motifsel benzerlik

Görsel 19. İkinci bölüm, B bölmesi [52-57. ölç.]

B bölümünün ardından gelen geçiş köprüsü 66-75. ölçüler arasında kapsar. Gelişmeli yapıdaki bu kısımda “d” cümlesinde görülen altılamalı pasaj kullanılmıştır. Önceki geçiş köprüsünde solo viyolonsel susup orkestra çalarken bu geçiş köprüsünde solo viyolonsel hem ön plandadır hem de orkestra ona eşlik ederek tutti olarak icra edilir. Fakat geçiş köprüsünün tamamı tutti değildir. İlk altı ölçüsünde orkestra ile beraber çalınan melodinin ardından son dört ölçüde viyolonsel inici bir melodi çalarak yeni bölmeye bağlanır.

32

Geçiş Köprüsü

Görsel 20. İkinci bölüm, Geçiş köprüsü [64-69. ölç.].

76. ölçüde “a” cümlesinin bir oktav pes halinden gelen “a2” cümlesinin başlamasıyla A1 bölümü başlar. A1 bölümü; 76-81. ölçüler arasındaki “a2” cümlesi, 82-88. ölçüler arasındaki “a3” cümlesi, 89-95. ölçüler arasındaki “b1” cümlesi ve 96-102. ölçüler arasındaki “c1” cümlelerinden oluşmaktadır. Bölmenin tüm cümleleri tutti yapıdadır.

“a2” cümlesinde solo viyolonsel partisinin son ölçüsü hariç diğer tüm ölçülerinde melodi A bölümünün ilk cümlesi olan “a” cümlesinden bir oktav alttan getirilmiştir. “a2” cümlesinde orkestrasyonda da değişiklikler görülür. “a3”, “b1” ve “c1” cümlelerinde sadece orkestrasyonda değişiklikler yapıldığı için farklı bir cümle olarak isimlendirilmiş, solo viyolonsel partisinde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. A1 bölümündeki ilk cümleyle birlikte orkestrasyonel değişiklikler nedeniyle bu bölümün yeni bir bölme olarak isimlendirilmesi uygundur.

A1 bölümünün ardından ise herhangi bir geçiş köprüsü olmaksızın bölümün kodası gelir. İkinci bölümün kodası 103-116. ölçüleri kapsar. Solo viyolonsel olmadan yalnızca orkestra pasajıyla başlayan bölüm aynı şekilde yine sadece orkestra olarak biter. Koda'da B bölümünün “d” cümlesi materyalleri kullanılmıştır. Bölüm sekiz buçuk vuruş süren bir akorla son bulur. Aşağıdaki şekilde “d” cümlesi materyalleri ve bitiriş akoru gösterilmiştir.

36 KODA

103

d cümlesi materyalleri

106

109

112 cresc.

114 ff

Görsel 21. İkinci bölüm, Koda [103-116. ölç.]

3.3 Üçüncü Bölüm

Besteci eserin üçüncü bölümünü bir *Rondo* olarak tanımlamıştır (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022). Bununla birlikte üçüncü bölümün formu, biçimsel açıdan alışılmış rondo formlarından farklılıklar gösterir. Bu farklılıkların arasında en belirgin olanı, A bölmeleri cümlesel yapıda olmasına rağmen B bölmesinin gelişmeli yapıda olmasıdır. Rondo biçimlerinde “A-B-A-C-A” gibi ana temaya kontrast başka bir temanın ardından yeniden ana temayı veren dönüşlü bir yapı sıklıkla görülür (Hodeir, 1992: 95). Bu bölümde ana temaya kontrast bir yapı sergileyen B bölmesi görülürken ikinci bir kontrast tema yerine kadans bölmesi getirilmiştir. B bölmesinin ardından gelen A1 bölmesi A bölmesinin değişiklikler yapılarak getirilmiş halidir. Yeni bir C teması yerine getirilen kadans bölmesinin ardından ise A2 teması gelir. Bölümün dikkat çeken bir diğer önemli özelliği ise aynı kadans bölmesi gibi neredeyse yeni bir bölme uzunluğunda olan kodasıdır. Koda yapısal olarak üç alt epizotta incelenmiştir. Üçüncü bölümü oluşturan bölme, tema ve cümleleri yer aldıkları ölçü aralıkları ile birlikte aşağıdaki Tablo 7.’de gösterilmiştir:

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ	ENSTR.
A	a	1-8	Solo
	a1	9-16	Orkestra
	b	17-24	Tutti
	b1	25-32	Orkestra
	c	33-40	Tutti
	c1	41-48	Orkestra
	a2	49-56	Tutti
	a3	57-64	Orkestra
B (Gelişmeli Yapıda)	Ep. 1	65-126	Tutti
	Ep. 2	127-167	
	Ep. 3	168-193	
	Ep. 4	194-227	
A1	a	228-235	Solo
	a1	236-243	Orkestra
	b3	244-251	Tutti
	b4	252-259	Orkestra
	c3	260-267	Tutti
	c4	268-275	Orkestra
	b5	276-283	Tutti
	b6	284-291	Orkestra
KADANS		292-332	Solo
A2	a4	333-340	Solo
	b7	341-348	Solo
	c5	349-356	Tutti
	b8	357-364	
	b9	365-372	
KODA	Ep. 1	373-399	
	Ep. 2	400-417	
	Ep. 3	418-432	

Tablo 7. Üçüncü bölüm form analiz tablosu

Bölümün ilk bölümü olan A bölümü; 1-8. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 9-16. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi, 17-24. ölçüler arasında yer alan “b” cümlesi, 25-32. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlesi, 33-40. ölçüler arasında yer alan “c” cümlesi, 41-48. ölçüler arasında yer alan “c1” cümlesi, 49-56. ölçüler arasında yer alan “a2” cümlesi ve 57-64. ölçüler arasında yer alan “a3” cümlelerinden oluşmaktadır. Orkestrasyon yapısı (solo-tutti-orkestra) olarak diğer bölümlere göre en karma bölüm olan bu son bölümde cümleler genel olarak ilk solo viyolonselde gelirken ardından orkestra ile tekrar edilir.

A bölümünün ilk cümlesi olan “a” cümlesi dört ölçülük iki cümlecikten oluşan bir zeybek temasıdır. Geleneksel olarak 9/4’lük ölçü yapısında olan zeybeklerin usul yapısından etkilenen bu temada 9/4’lük ölçü yapısı 2/4+2/4+2/4+3/4 olarak gelmiştir. Aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere zeybek teması ilk olarak “a” cümlesinde solo viyolonselle çalınırken ardından gelen “a1” cümlesinde orkestra tarafından tekrar edilir. Aşağıdaki şekilde “a” ile “a1” cümlelerindeki tekrarlı yapı gösterilmiştir.

Görsel 22. Üçüncü bölüm, A bölümü [1-16. ölç.]

A bölümünün diğer cümleleri olan “b”-“b1”, “c”-“c1” ve “a2”-“a3” cümleleri arasında da ilk solo viyolonselın çaldığı pasajı ikinci cümlede orkestra çalar fakat “a” cümlesinde sadece solo viyolonselde solo olarak gelen melodi sonraki cümlelerde solo viyolonsel eşlik eden orkestra ile gelir. A bölümü herhangi bir geçiş köprüsü olmaksızın B bölümüne bağlanır.

A bölümünden en büyük farklılığı temposudur. B bölümünde, tempo 20 metronom artsa da kontrast özellikler sadece bununla kalmayıp stil olarak da oldukça önemli değişiklikler vardır. B bölümü epizodik yapıyla A bölümü gibi belirgin cümlesel öğelerin yerine gelişmeli yapıda ve kalırları daha belirsiz özelliklere sahiptir. Aşğıdaki örnekte görüleceğı üzere B bölümünün başlangıcı solo viyolonsel olmaksızın orkestra ile icra edilse de on ölçölük girişin ardından solo viyolonsel de ilk epizoda dahil olur.



Görsel 23. Üçüncü bölüm, B bölümü, 1. Epizot [65-72. ölç.]

A bölümündeki melodik yapının aksine bu bölme uzayan pedal sesler ve basso ostinato ritmini anımsatan bas seslerden oluşan bir pasajla başlar. Bu bölme hem temposu hem motifsel yapısı hem de tonal özellikleriyle A bölümüne karşıt özellikler sergiler. Bölmenin ilk epizodunun ilk on ölçüsü her ne kadar bir bölme girişi gibi olsa da bölümün diğer bölmelerinde görülen solo viyolonselın tekrar ettiği melodiyi ardından orkestranın tekrar etmesi özelliğı bu bölmede tersine dönmüş, ilk on ölçüde orkestrada bas partilerde çalınan pasaj 75. ölçüden itibaren solo viyolonselde tekrar edilir. Bölmenin ikinci ve üçüncü epizodunda orkestra üyeleriyle diyalog halinde olan arpejli bir pasaj görülürken dördüncü epizotta ise yer yer kontrpuantal yapılar görülür.

227. ölçüde solo viyolonsel partisinin, a cümlesini A bölmedeki haliyle birebir örtüşür şekilde çalmasıyla A1 bölmesi başlar. A1 bölmesi; 228-235. ölçüler arasında yer alan “a” cümlesi, 236-243. ölçüler arasında yer alan “a1” cümlesi, 244-251. ölçüler arasında yer alan “b3” cümlesi, 252-259. ölçüler arasında yer alan “b4” cümlesi, 260-267. ölçüler arasında yer alan “c3” cümlesi, 268-275. ölçüler arasında yer alan “c4” cümlesi, 276-283. ölçüler arasında yer alan “b5” cümlesi ve 284-291. ölçüler arasında yer alan “b6” cümlelerinden oluşmaktadır. Orkestrasyon yapılarına bakıldığında ilk cümlelerin solo, diğer cümlelerin ise orkestra-tutti şeklinde sırayla değişerek geldiği görülür. Bu orkestrasyonel yapı sıralaması A bölmesiyle ortak olan bir özelliktir. Aşağıdaki şekilde A bölmesiyle aynı olan A1 bölmesinin ilk cümlesi görülmektedir.



Görsel 24. Üçüncü bölüm, A1 bölmesi [225-232. ölç.]

A1 bölmesinin A bölmesinden cümlelerdeki değişiklikler dışındaki bir diğer farkı ise; A bölmesinde “c” cümlelerinin ardından tekrar “a” cümleleri gelirken A1 bölmesinde “c” cümlelerinin ardından “b” cümlelerinin gelmesidir. “b6” cümlesi, cümle sonu uzama ekiyle kadansa bağlanır.

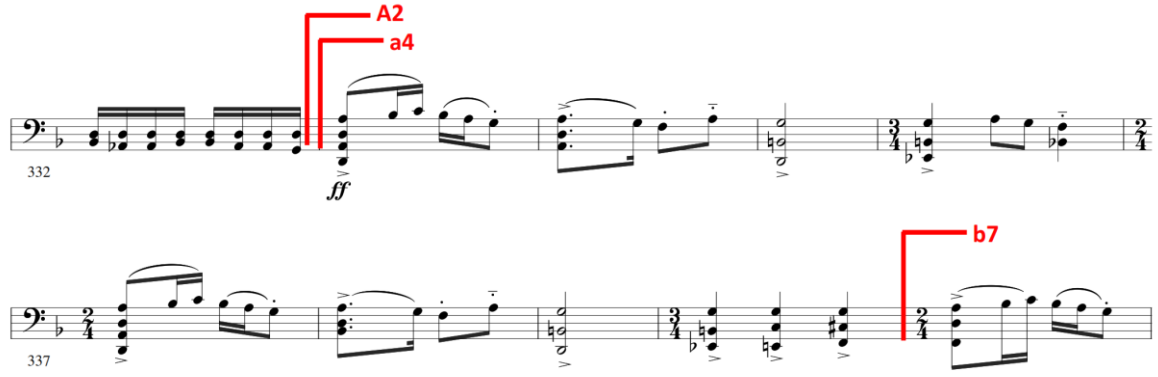
Üçüncü bölümde yeni bir C bölmesi yerine gelen kadans bölmesi 292. ölçüde başlar. Başlangıcında altı ölçü devam eden eşlik daha sonra tamamen viyolonsel soloya yerini bırakır. Sözer’e (2018) göre kadans, “Konçertoya da aryalarda, bir bölümün biteceğine yakın, solistin virtüözlük gösterisine olanak sağlayan pasaj” olarak tanımlanır. Bu bölümde de solo olarak çalınan kadans bölmesi viyolonsele kendini göstermesi için olanak sağlar fakat bitiş bölmesi olarak değil de rondonun ara bölmelerinden biri olarak gelir.

Kadansta 292-297. ölçüler arasında kalan ilk giriş ölçülerindeki melodi, aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere “b” cümlesinin giriş melodisinden faydalanılarak oluşturulmuştur. Bu tür motifsel alıntılar eserdeki bütünlüğü sağlar.

Kadansın sonraki bölümlerinde sekizlik ve on altılıklardan oluşan çıkıcı ve inici diziler ile çift sesli pasajlar gelişmeli yapıdadır, bir cümle özelliği sergilemezler. Uzunluk olarak diğer bölmeler kadar olan kadans, herhangi bir köprü olmaksızın 333. ölçüde A2 bölmesine bağlanır.

Görsel 25. Üçüncü bölüm, Kadans [291-306. ölç.]

Kadansın ardından gelen “a4” cümlesi ile birlikte son nakarat bölmesi olan A2 bölmesi başlar. A2 bölmesi; 333-340. ölçüleri arasında kalan “a4” cümlesi, 341-348. ölçüleri arasında kalan “b7” cümlesi, 349-356. ölçüleri arasında kalan “c5” cümlesi, 357-364. ölçüleri arasında kalan “b8” cümlesi ve 365-372. ölçüleri arasında kalan “b9” cümlelerinden oluşmaktadır.



Görsel 26. Üçüncü bölüm, A2 bölmesi [332-341. ölç.]

A ve A2 bölmelerinin birbirine benzerlikleri daha fazlayken A2 bölmesi diğer iki bölmeden en farklı olan bölmedir. İlk olarak diğer bölmelerdeki gibi sekiz cümleden değil de beş cümleden oluşur. Bunun yanında cümlelerin orkestrasyon yapıları da önceki bölmelerden farklıdır. İlk iki cümle solo olarak gelirken, ardından gelen üç cümle ve eserin sonuna kadar olan tüm kısımlar artık tutti olarak çalınır.

Solo olarak çalınan kadansın ardından sanki kadansın devamı gibi solo olarak devam eden “a4” ve “b7” cümleleri, A bölmesinin “a” ve “b” cümlelerinin solo viyolonsel partisinde geliştirilerek getirilmiş halleridir. Tonal olarak A bölmesiyle aynı eksende gelirler. “b7” cümlesinin son ölçüsünde orkestra auktakt ile girer. “b7” cümlesinin ardından gelen “c5” cümlesinde aşağıdaki şekilde yuvarlakla işaretlenen notalar takip edilirse de görülecek olan “c” cümlesinin melodisi on altılıklarla işlenerek getirilmiştir. Ana melodi ise orkestrada duyulur.

Bu tür aynı cümlelerin farklı şekillerde işlenerek getirildikleri durumlarda temel cümle ilk gelen cümledir. Bu cümlelerin melodik seyri esas alınarak diğer varyasyon cümleleri kimlik kazanır. Bundan dolayı motiflerin yorumun belirleyici unsurları olarak ele alınması gibi, ilk cümlelerin de diğer varyasyonlarının yorumuna temel oluşturduğu düşünülebilir. Dolayısıyla cümledeki bu ana motif ve yapıyı öne çıkarmak gerekir.

Görsel 27. Üçüncü bölüm, A2 bölümü [346-352. ölç.]

“c5” cümlesiyle benzer şekilde, ardından gelen “b8” ve “b9” cümlelerinde de ana melodi orkestrada gelirken solo viyolonselde on altılıklarla işlenmiştir. Yukarıda bahsedilen “c5” cümlesi için geçerli olan yorum öğeleri bu iki cümle için de geçerlidir.

Bölümün son nakarat bölümü olan A2 bölümünün ardından eserin koda başlar. Bu koda hem motifsel yapısı hem de uzunluğu itibari ile bölümün olmakla birlikte eserin de koda olarak düşünülmüştür. Kendi içinde üç epizotta incelenen koda; 373-399. ölçüler arasında yer alan birinci epizot, 400-417. ölçüler arasında yer alan ikinci epizot ve 418-432. ölçüler arasında yer alan üçüncü epizotlardan oluşur. Üç epizotta da solo viyolonsel ve orkestra birlikte tutti olarak çalar. Üç epizot da gelişmeli yapıdadır.

Kodanın birinci epizotunda orkestra “c” cümlesinin melodisini farklı eksenlerde art arda çalarken solo viyolonsel de orkestranın çaldığı melodiyi on altılıklarla işler. 384. ölçüden 400. ölçüde ikinci epizodun başlamasına kadar ise solo viyolonsel susar ve orkestra “c” cümlesini işlemeye devam eder. 400. ölçüde orkestrada birinci bölümün ilk temasının melodisi aynı tonda çalınır. Solo viyolonselde ise melodik diziler yer alır.

Kodanın üçüncü ve son epizotunda tempo *Allegro*'dan *Presto*'ya yükselir. Bu epizotta 7/8'lik ölçü biriminde re minör ekseninde solo viyolonselle başlayan melodi, üçüncü ölçüde solo viyolonselin susmasıyla orkestrada devam ederek son ölçüde re majör akoruyla son bulur. Re ekseninde başlayan eser bu son bölümde de re ekseninde son bulur.

The image shows a musical score for the third section, Koda, 1. Epizot, measures 372-377. The score is in 7/8 time and features a solo cello melody in the first system, which transitions to a full orchestral accompaniment in the second system. The key signature is one flat (B-flat). The tempo changes from Allegro to Presto. The score is marked with 'KODA' and 'Ep. 1' in red. The measures are numbered 372, 375, and 377.

Görsel 28. Üçüncü bölüm, Koda, 1. Epizot [372-377. ölç.]

4. BÖLÜM : İCRA ANALİZİ

4.1 Birinci Bölüm

Tura eseri bestelemeye birinci bölümden başlamıştır fakat bu bölümü ilk olarak bir konçerto değil de sonat bölümü olarak tasarladığını, sonradan konçertoya çevirdiğini şu sözlerle ifade etmiştir.

...ben bu esere önce solo viyolonsel için sonat yazmak amacıyla başladım. Yani bu benim ilk taslağım ki aşağı yukarı birinci bölümün hemen hemen sonuna yakın, en azından developman bölmesine yakın olan kısmı ve finalin ana temi, ta en başta yazdığım şeylerdi ve söylediğim gibi solo viyolonsel sonatı yazmaya başladım. Sonra bir ara işte kaldı (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

Yalçın Tura ile yapılan görüşmede besteci eserin icrasına yönelik şu tavsiyelerinin olduğunu bildirmiştir:

Eserin genel karakterini, bölmelerin ve bölümlerin tempo, nüans ve ifade buyruklarını dikkatle incelemelerini ve onlara elden geldiğince uymalarını rica ederim. Yani ben ne istediğimi elimden geldiği kadar eserin partiyonuna ve solist partisine yazıyorum. Hatta mümkün olduğu kadar da metronom işareti de koyuyorum yani mesela şimdi bu solo girişten sonra birinci tem başladığı zaman o birinci temin ben son derece sakın, yumuşak çalınmasını istiyorum. Son derece sakın, yumuşak bir ezgi. Şimdi o biraz hızlı ya da daha ağır alınırsa benim isteğimin ötesine geçmiş olur. Yani dediğim gibi, eserde yazılı her şey. Mümkün olduğu kadar onlara uyulmasını rica edeceğim (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

Buradan da anlaşılacağı üzere besteci tempo, nüans ve ifade göstergelerine oldukça önem vermekte, tempo ifadesinin yanına çalınmasını istediği metronom değerini de yazarak azami dikkat edilmesini istemektedir. Dolayısıyla eser çalışılmaya başlamadan önce bu ifadelerin anlamları bilinmelidir.

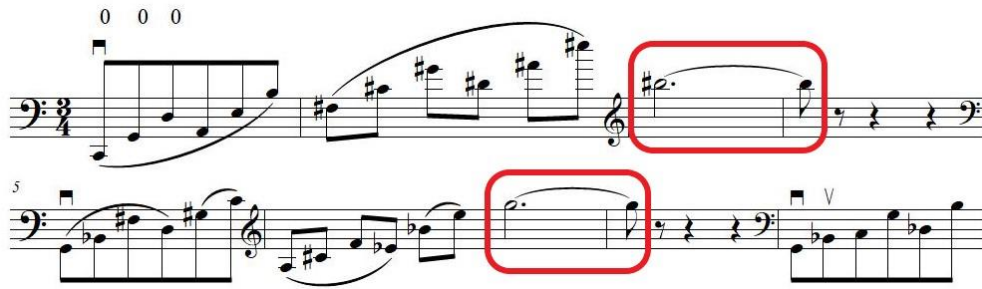
Eserin prelüd bölmesinde yer alan *tranquillo* ifadesi, İtalyanca *sakin* anlamına gelmektedir. Say, (1999) Bela Bartok'un *tranquillo* terimini kullanırken bununla birlikte metronom değerlerini de belirttiğini ifade etmiştir. Tura da eserin girişinde *tranquillo* ifadesinin yanına ♩ = 66 metronom birimi yazmıştır. Prelüde yay çekerek () başlanmalı, yedinci ölçüdeki sol notası çalınırken daha tiz düşünülmelidir.

Besteci prelüdün başında birbirini takip eden beşlilerden oluşan bir yapı oluşturmuştur. İlk üç nota boş tellerde diğerleri ise beşli zinciri oluşturur şekilde 13 kere birbirini izleyen beşliler si diyez notasında son bulur. Bu nota için özel bir durum vardır. Besteci bu notanın tampere olarak değil de Pisagor beşlileri şeklinde ilerlemesini istemiştir. Pisagor beşlisi

şeklinde ilerleyince de son si diyez notası tampere sistemden tam bir koma daha tiz olur. Bu konu hakkında besteci şunları ifade etmiştir:

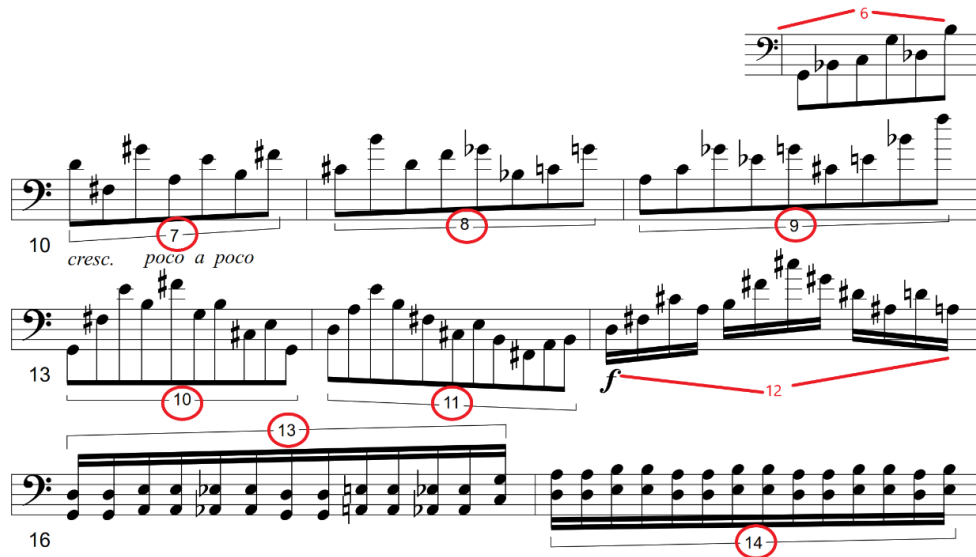
Şimdi efendim o baştaki girişte ben çalgının temel özelliklerini ortaya koyuyorum. Nedir bu? Do, sol, re, la. Bu çalgı bu dört açık tel ile başlıyor değil mi? Bunun üzerinde her şey geliyor. Şimdi bu üst üste beşliler, üç tane beşli, ben ama orada kalmadım. Beşlilerin üstüne hep birer beşli, birer beşli ekleyerek ta on üçüncü beşliye kadar gittim ama bu aynı zamanda enteresan bir fizik olayının da bir çeşit ispatı oldu. Çünkü on üçüncü beşliye vardığımız zaman, on üçüncü beşli si diyezde duyduğumuz ses başlangıçtaki do değil, ondan bir pisagor koması, daha tiz bir do, daha tiz bir ses. Si diyez. Do değil. O si diyez baştaki çellonun açık teli do'dan tam bir koma tiz. Bunun için şimdi bakın bu tiz komada işte bu tamperemana geçiş hazırlığında bu on iki sese bu bir koma farkı nasıl yediririz diye işte çeşitli tamperemanlar fizikte ve müzikte ortaya konmuş. İşte en sonunda eşit tamperemana geçebilmişiz (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

Yapılan görüşmede besteci bu si diyez notasının Pisagor koması tiz çalınmasını istemiş fakat bunu nota üzerinde özellikle belirtmemiştir. Bu koma tamamen tonal anlayışta yapılmış bir hesaptır. Bu durumda *prelûde* yay çekerek () başlanmalı, yedinci ölçüdeki si notası çalınırken daha tiz düşünülmelidir fakat makamsal olarak düşünülmemelidir. İlk dokuz ölçüdeki tavsiye edilen yaylar ve dikkat edilecek noktalar aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



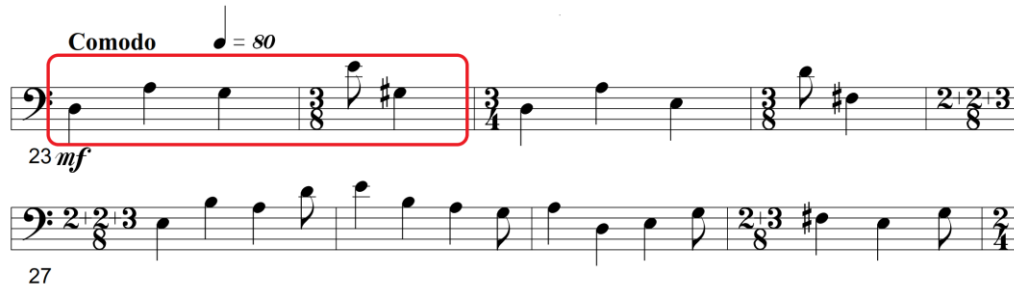
Görsel 29. Birinci bölüm, prelûd [1-9. ölçüler]

10-17. ölçüler arasında yer alan kısımda besteci yavaş yavaş hızlanma gibi ifadeler kullanmak yerine her ölçüde bir önceki ölçüden bir nota fazla ekleyerek matematiksel bir hızlanma etkisi oluşturmuştur. Bu şekilde 9. ölçüde altı nota varken 17. ölçüde on dört notaya ulaşmıştır. Bestecinin tercih ettiği bu yazım tarzına uygun olarak nota değerlerine olabildiğince tempoyu değiştirmeden uymak gerekmektedir. Aşağıdaki şekilde 9-17. ölçüler arasında kalan bu kısım gösterilmiştir.



Görsel 30. Birinci bölüm, prelüd [9-17. ölçüler]

23. ölçüde tempo ifadesi *comodo* olarak değişmiştir. *Comodo* İtalyanca rahat anlamına gelmektedir (Say, 2009, s. 130). *Comodo* ifadesiyle birlikte yer alan ♩ = 80 metronom ile tempo biraz yükselmiştir. Bu kısım eserin ana temasının solo viyolonselde çalındığı yerdir. Aşağıdaki şekilde de gösterilen ilk iki ölçüdeki pasaj ana temanın motifidir.



Görsel 31. Birinci bölüm, tema 1 [23-30. ölçüler]

Besteci bu birinci temanın ilk cümlesi hakkında şunları ifade etmiştir: “Birinci tem zaten o girişte önce sakın başlıyor, biraz hareketleniyor ama ondan sonra birinci tem son derece sakın, rahat böyle başlayan, biraz raga karakterinde birinci tem ki ben o temi çok seviyorum” (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022). Sözer (2018) raga müziğini şöyle tanımlar:

Hint müziğinin melodik yapısını oluşturan makam ya da temel sesler. Başlıca özelliği genellikle beş-yedi arasında değişen seslerin inici (aroha) ya da çıkıcı (avaroha) bir dizi haline getirilebilir olmasıdır. Raga müziğine özgü farklı ruhsal durumlar ve atmosfer, dizideki perdeleri hiyerarşik sırasını bozmadan, fakat belli dereceler vurgulanarak sağlanır (Sözer, 2018, s. 195).

Bu eserin ana temasında besteci de ilk iki ölçüdeki motifi art arda getirerek vurgulamıştır. Senkoplu melodik yapı da Raga müziklerini çağırıştırır. Solo viyolonseldeki bu ana tema oldukça kararlı fakat bir o kadar da sakin bir şekilde icra edilmelidir.

41. ölçüde tempo ifadesi yine değişerek daha da hızlanmıştır. $\bullet = 160$ olan tempo neredeyse önceki kısmın iki katına çıkar. İcracının bu tempo değişikliğine hazırlıklı olması gerekmektedir. Bu kısımda bağlar ve yaylara olabildiğince dikkat edilmelidir. Bağlar belirgin çalınmalıdır.



Görsel 32. Birinci bölüm, tema 1 [41-45. ölçüler]

Aynı tempoda devam ederken 72. ölçüde yer alan *ff* nüansı sekiz ölçü devam etmektedir. Bu kısımda olabildiğince nüansı sabit tutarak, *cresc.* yapmadan icra edilmeli. 80. ölçüde ise sol el rahatlığını sağlamak için belli bir nüans belirleyip onu düşünerek çalmaya başlanabilir.



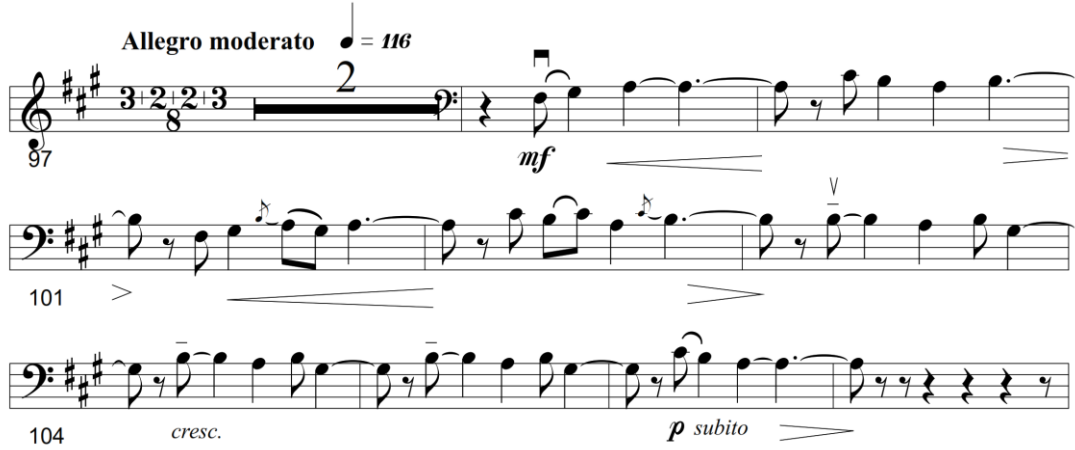
Görsel 33. Birinci bölüm, tema 1 [72-84. ölçüler]

97. ölçüde başlayan ikinci temada besteci Aksak Semai usulünün ritmini kullanmıştır. Aksak Semai ritmi aşağıda gösterilmiştir.



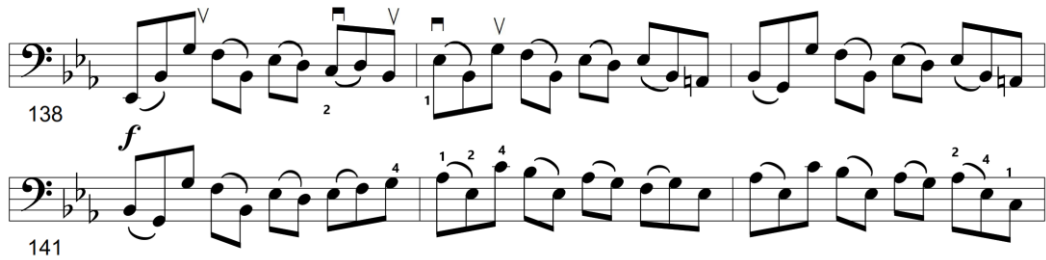
Görsel 34. Aksak Semai usulü

97. ölçüde başlayan Aksak Semai usulünde 3/8, 2/8, 2/8, 3/8 şeklindeki ritmik gruplar bölünürse ve gerekli şekilde verilmezse bestecinin bu temayı yazım amacına uyulmaz. Aksak Semai bölümünün düz sekizliklerden oluşan Semai'ye dönüşmemesi elzemdir. Besteci de bu aksak semai usulüne uygun bir melodi yazmıştır. Aşağıdaki şekilde bu ritmik bölünmeler görülebilir.



Görsel 35. Birinci bölüm, tema 2 [97-107. ölçüler]

Aşağıdaki şekilde görülen gelişme bölmesinde solo viyolonsel partisinin başladığı 138. ölçüde ise arşe kullanımında nota üzerindeki bağlara oldukça sadık kalınmalıdır. Kondisyonu sağlamak için küçük arşeler düşünülebilir. Aynı zamanda bu kısımda kullanılacak olan yaylar ve parmak numaraları da önceden belirlenip nota üzerine not alınmalıdır.



Görsel 36. Gelişme, Epizod 1 [138-143. ölçüler]

Gelişme bölmesinin ardından gelen yeniden sergi bölmesinde, sergi bölmesindeki tüm söylenenler geçerlidir. Yeniden sergi ile koda arasındaki kadans bölmesinde icracı kendine göre bir yorum geliştirebilir. Fakat bu yorumda da eserin diğer kısımlarında olduğu gibi notaya sadık kalınması gerekir. Şefik Kahramankaptan 14.06.2015 tarihli Andante dergisi köşe yazısında eser hakkında şu ifadelere yer vermiştir: “...Yalçın Tura’nın pek sevdiği sonat allegrosu biçiminde, iki temanın orkestradan değişik eşliklerle işlenip serimlendiği birinci bölümde, bestecinin değiştirilmeden çalınmasını zorunlu tuttuğu kadans ve coşkulu final heyecan vericiydi” (andante.com.tr, 2023). Buradan da anlaşılacağı üzere kadansın olabildiğince değiştirilmemesi besteci tarafından özellikle istenmektedir. Eserin koda ana tema melodisiyle başlamaktadır. Besteci burada ana temayı son bir kez duyurur. Bu kısımda da ana tema için söylenen şeyler geçerlidir.

4.2 İkinci Bölüm

Eserin en son ikinci bölümü bestelenmiştir. Tura, hızlı bölümleri tamamlandıktan sonra eserin bir ağır bölüme ihtiyacı olduğunu düşünmüş ve bir taslak yazmaya başlamıştır. Bu bölümü orkestrasyonu düşünmeden sadece solo viyolonsel ezgilerini düşünerek yazmaya başlamış, sonradan bu ezgilerin büyük orkestra ile daha güzel duyulacağına karar vererek 2. bölümü tamamen değiştirmiştir. Daha sonra ilk yazılan 2. bölüm Tura’nın 1. senfonisinin 3. bölümü olarak karşımıza çıkmaktadır. Solo viyolonsel için düşünülen partiyi 1. senfonide tenor saksafon çalmaktadır. Yalçın Tura ile yapılan görüşmelerde daha sonra yeni yazdığı 2. bölümün başta çok içine sinmediğini fakat üzerinde çalışmaya devam ettikçe en sevdiği bölümlerden biri olduğunu ifade etmiştir (Yalçın Tura, kişisel görüşme, Mayıs 2022).

İkinci bölümle ilgili söylenebilecek en önemli konu entonasyondur. Tura bu bölümde viyolonselin tiz bölgelerini çokça kullanmıştır. Bu tiz bölgelerde entonasyonu sağlamak daha zor olduğundan eseri çalışma esnasında entonasyon açısından da parmak numaraları ve yaylar önceden belirlenmeli ve mümkün olduğunca bunlara hep uyulmalıdır. Solo viyolonsel partisi bu bölümde 20. ölçüde çalmaya başlar. Görsel 37’de Münif Akalın’ın eserin ilk seslendirme için çalıştığı viyolonsel solo notası üzerinde ikinci bölümünün ilk bölmesinin ilk iki cümlesi üzerinde tel geçişleri ve yaylar gösterilmiştir. Bu göz önüne alındığında arşe bağları bestecinin müzikal bağlarına göre daha büyük tutulmuş, cümlelerin tek parça halinde ve daha homojen duyulmasına yorumcu tarafından öncelik verilmiştir.



Görsel 37. İkinci bölüm, A bölümü [1-32. ölçüler]

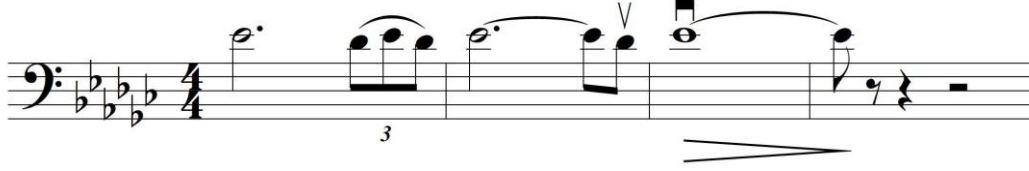
Aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere 54. ölçüde ton değişimi bulunmaktadır. Eser 76. ölçüye kadar artık bu yeni donanım ile devam etmektedir. Altı bemollü donanımın ardından hiçbir değiştireç olmayan bu yeni donanıma geçmek icracı açısından kafa karıştırıcı olmaması için yeni donanımdaki pasajların ve özellikle geçişin dikkatlice icra edilmesi gerekir.



Görsel 38. İkinci bölüm, B bölümü [45-61. ölçüler]

76. ölçüde tekrar altı bemollü donanıma geçen eserde bu ölçüde bölümün ana motifi bir oktav alttan getirilir. Burada bölümün ana temasının farklı bir yerden çalınması bestecinin temada hem bir değişiklik istediği hem de ana temayı duyurmak istediğini gösterir. Bu kısım icra edilirken de bestecinin bu ana tema hatırlatması göz önünde bulundurularak iki pasaj

arasında yorum açısından bir bağ kurulmalıdır. Bölümün viyolonsel partisinin son üç ölçüsünde ise aşağıdaki şekilde de işaretlendiği üzere son iki notada yay it ($\vee$) - çek ($\blacksquare$) şeklinde çalınarak uzayan son notada ise *decresc.* yapılması bitiş etkisini arttıracaktır.



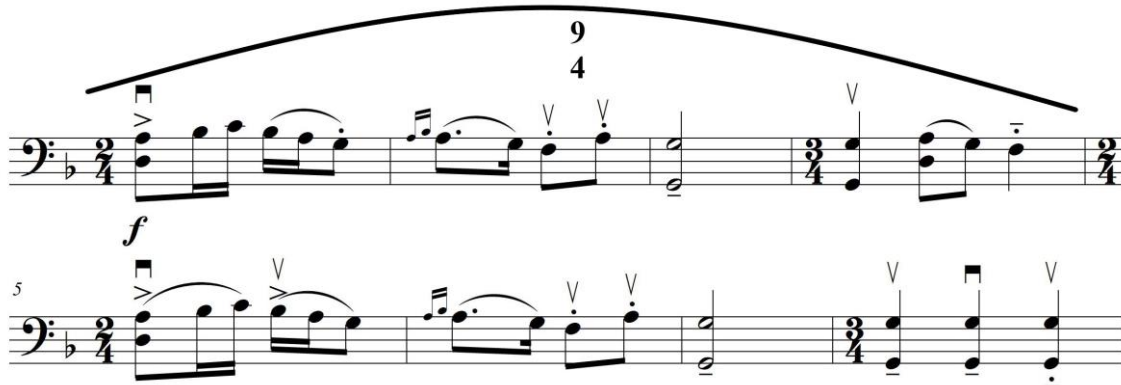
Görsel 39. İkinci bölüm, A1 bölümü [100-103. ölçüler]

4.3 Üçüncü Bölüm

Yalçın Tura ilk bölüm ile aynı anda son bölümün de temasını yazmıştır. Son bölüm bir zeybek olarak tasarlanmıştır. Say (2009), zeybeği şu şekilde tanımlar:

Daha çok Ege Bölgesinde yoğunlaşmış olan köklü bir halk dansımıza eşlik eden aksak ritimli, dokuz zamanlı müzik. Zeybek oyunları, tempo bakımından ‘ağır zeybekler’ ve ‘yürük zeybekler’ olarak ikiye ayrılır. Buradaki ‘yürük’ nitelemesi ‘hızlı’ anlamında değildir; ağır zeybeğe göre hızlıca bir tempoyu belirler. Ağır zeybekler genellikle dokuz ikilik ve dokuz dörtlük ölçüdedir. Yürük zeybekler ise dokuz sekizlik ve dokuz onaltılık ölçüleri sergiler (s. 595)

Tura bu bölümde Say’ın (2009) tanımında olduğu gibi 2+2+2+3/4 şeklinde yazılmış fakat 9/4’lük şeklinde duyulan bir ağır zeybek havası bestelemiştir. Aşağıdaki şekilde bu 9/4’lük kısmı oluşturan ölçüler işaretlenmiştir. Bu ilk pasaj aynı zamanda birinci cümleinin ilk yarısını oluşturur.



Görsel 40. Üçüncü bölüm, A bölümü [1-8. ölçüler]

Zeybek temasını oluşturan bu ilk motifte besteci notada bazı yay işaretleri yazsa da yukarıdaki görselde işaretlenen şekliyle çalınması temayı zeybek havasında daha çok ortaya çıkaracaktır. Zeybek temasının motifleri 75. ölçüye kadar devam eder. Bölümün rondo olarak tasarlanmasından kaynaklı benzer tema ve motifler çokça tekrar eder. Bu durumda yorumsal açıdan da tekrara düşmemeye dikkat etmek gerekmektedir. Buraya kadar olan kısımda özellikle akorlarda olabildiğince boş tellerin tınlaması zeybek havasına katkı sağlayacaktır.

Bölümün B bölümünde zeybek teması yerini arpejler ve atlamalı pasajlara bırakır. Bu kısımda parmak numaralarını önceden belirlemek ve çalışma aşamasından son icra aşamasına kadar olabildiğince aynı parmakları kullanmak hata riskini düşürecektir. Aşağıdaki görselde 149-153. ölçüler arasında örnek parmak numaraları yazılmıştır.



Görsel 41. Üçüncü bölüm, B bölümü [149-153. ölçüler]

Görseldeki gibi 127-211. ölçüler arasındaki tüm onaltılık pasajlara icracı kendine göre parmak numarası yazabilir.

228. ölçüden itibaren zeybek teması yeniden gelir fakat bu sefer temada değişiklikler yer alır. Temanın bu gelişinde yer alan çarpma ve süsleme notaları arasındaki farklar ortaya çıkarılmalı, süsleme notaları daha geniş yapılmalıdır.



Görsel 42. Üçüncü bölüm, B bölümü [244-247. ölçüler]

1954 yılında yazımı başlayan ve 2014 yılındaki ilk icrasına kadar uzun bir yazım ve değişim evresi geçiren konçerto içinde pek çok formal ve ritimsel yapı farklılıkları barındırmaktadır. Zeybek havası gibi Türk müziğinin vazgeçilmez unsurlarının yanı sıra bir Hint müziği çeşidi olan *Raga*'dan da kesitler sunan, Pisagor komalarını hayata geçiren eser icracının farklı müzik kültürleri üzerindeki hakimiyetini göstermesine olanaklar sunmaktadır

SONUÇ

“Yalçın Tura Viyolonsel Konçertosunun Müzik Formu ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi” başlıklı bu araştırmada, Yalçın Tura’nın hayatı ve besteciliği, Viyolonsel Konçertosu’nun besteleme süreci, formu ve icrası değerlendirilmiştir.

1953 yılında bestelenmeye başlanan konçerto son halini 1990 yılında almıştır. Başlangıçta solo viyolonsel için bir sonat olarak tasarlanan eser sonradan konçertoya dönüştürülmüştür. İlk seslendirmesi 2000 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Orkestrası ile şef Erol Erdiñ (1945-) ve viyolonselci Reşit Erzin (1936-) tarafından yapılmıştır. Ardından 14 Nisan 2014 yılında Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestrası ile Münif Akalın solistliğinde ve Burak Tüzün’ün (1970-) şefliğiyle yapılmıştır. Daha sonra ise 14 Haziran 2015 tarihinde Oğuzhan Kavruk (1969-) solistliğinde ve Rengim Gökmen (1955-) şefliğinde İstanbul Cemal Reşit Rey Orkestrası ile bir seslendirme yapılmıştır.

Birinci bölüm sonat allegrosu formundadır. Giriş bölümü, solo viyolonselle icra edilen bir prelüd’dür. Sergi bölümü iki karşıt temadan oluşur. Her iki tema sonrasında da geçiş köprüleri bulunmaktadır. Gelişme bölümü beş farklı epizot ve bir dönüş köprüsünden oluşur. Yeniden sergi bölümündeki tutti-orkestra geçişleri sergi bölümüne göre daha fazladır ve bu bölüme kadans kısmı da yer alır. Son olarak koda bölümü ise iki epizottan meydana gelir.

İkinci bölüm gelişmiş üç bölmeli lied formundadır. Uzun bir girişin ardından gelen A-B-A1 bölümleri, aralarındaki geçiş köprüleri ve koda ile birlikte bu bölümü oluşturur. İkinci bölümde bölümler tutti özellikte, diğer kısımlar ise yalnız orkestradadır.

Üçüncü bölüm rondo formunda tasarlanırsa da, A bölümlerinin cümlesel yapıda B bölümünün ise gelişmeli yapıda olması gibi özellikleri ile biçimsel açıdan alışılmış rondo formlarından farklılıklar gösterir. Bununla birlikte ana temaya kontrast bir yapı sergileyen ikinci kontrast tema yerine kadans bölümü yer almaktadır. Oldukça uzun olan koda ise üç epizottan oluşur.

Besteci tempo ifadesinin yanına çalınmasını istediği metronom değerini de yazarak, tempoya azami dikkat edilmesini istemiştir. Besteci birinci bölümün prelüdünde yer alan si diyez

notasının Pisagor koması tiz çalınmasını istemiş fakat bunu nota üzerinde özellikle belirtmemiştir. Birinci bölümün ikinci temasında Aksak Semai usulünün ritmi kullanılmıştır.

Türk bestecilerinin eserlerini seslendirmek, içinde bulunduğumuz toplumsal ve kültürel unsurları dünyaya tanıtmak biz müzisyenlerin görevlerinden biridir. Yalçın Tura'nın viyolonsel konçertosu bu enstrüman için yazdığı iki eserden (Viyolonsel- Piyano Sonatı, 2006) biri ve tek Viyolonsel Konçertosu olma özelliğine sahiptir. Eserin çok daha fazla performans ile öncelikle ülkemizde, sonra da dünya klasik müzik repertuarında yerini alması son derece önemlidir.



YALÇIN TURA İLE 8 MAYIS 2022'DE YAPILAN GÖRÜŞME METNİ

1. Kendi müzik stilinizi ve bestecilik anlayışınızı tanımlar mısınız?

Çok değişik türlerde ve farklı üsluplarda müzik yazdım ama her yapıtımda elimden gelenin en iyisini yapmaya çalıştım. Davranışımı en iyi özetleyen bir şey şair ve çevirmen arkadaşım, -şimdi rahmetli oldu- Teo'nun, Teoman Aktüre'nin bir şiirinde söylediği şu iki satırdır: "Ben ne diyorsam yüreğimin üstündekini söylüyorum. Evire çevire, usun süzgecinden geçirerek."

2. 1956 yılında yazmış olduğunuz viyolonsel ve orkestra için konçertonuzun teknik ve estetik yönlerinden bahsedebilir misiniz?

Efendim şimdi bu eserin teknik ve estetik yönlerinden bahsetmek bana düşmez. O eleştirmenlerin. O işi eleştirmenlere bırakıyorum ama eserin yapısı ve nasıl meydana geldiği hakkında konuşabiliriz. Konçerto, alışılmış üç bölümlü bir konçerto. Birinci bölüm zıt karakterde, iki temli klasik sonat allegrosu. İkinci bölüm ağır akışlı bir şarkı formu, son bölümse canlı bir rondo. Yani klasik bir 19. yy.'da kalıplaşmış aşağı yukarı konçertolar kalıbında bir eser.

3. İlk başta solo viyolonselin çaldığı bir prelüde bölümünüz var. Bu konuda neler söylersiniz?

Prelüde değil o, doğrudan doğruya eserin girişi aslında benim için. Siz prelüde de diyebilirsiniz belki. Arkasından hemen birinci tem geliyor. Yani dolayısıyla o bir hazırlık. Şimdi efendim o baştaki girişte ben çalgının temel özelliklerini ortaya koyuyorum. Nedir bu? Do, sol, re, la. Bu çalgı bu dört açık tel ile başlıyor değil mi? Bunun üzerinde her şey geliyor. Şimdi bu üst üste beşliler, üç tane beşli, ben ama orada kalmadım. Beşlilerin üstüne hep birer beşli, birer beşli ekleyerek ta on üçüncü beşliye kadar gittim ama bu aynı zamanda enteresan bir fizik olayının da bir çeşit ispatı oldu. Çünkü on üçüncü beşliye vardığımız zaman, on üçüncü beşli si diyezde duyduğumuz ses başlangıçtaki do değil, ondan bir pisagor koması, daha tiz bir do, daha tiz bir ses. Si diyez. Do değil. O si diyez baştaki çellonun açık teli do'dan tam bir koma tiz. Bunun için şimdi bakın bu tiz komada işte bu tamperemana geçiş hazırlığında bu on iki sese bu bir koma farkı nasıl yediririz diye işte çeşitli tamperemanlar fizikte ve müzikte ortaya konmuş. İşte en sonunda eşit tamperemana geçebilmişiz. Yani o şey, baştaki o giriş. Ondan sonra arkasından birinci tem geliyor. Birinci tem zaten o girişte önce sakın başlıyor, biraz hareketleniyor ama ondan sonra birinci tem son

derece sakın, rahat böyle başlayan, biraz raga karakterinde birinci tem ki ben o temi çok seviyorum.

4. Konçertoyu 1956'da yazmaya başlayıp sonra ara vermeniz konusunda neler söylersiniz?

Şimdi efendim bunun birkaç nedeni var. Birincisi o tarihlerde ben hayatımı sadece müzik yazarak kazanıyordum ve hep onu söylerim yani, o tarihlerde sırf müzik yazarak yaşamaya çalışan tek profesyonel besteci bendim. Çünkü bütün öteki besteciler ya memurdu, hocaydı, şuydu, buydu ama ben sadece müzik yazarak hayatımı kazandım. O yüzden de yazmaya başladığım bir müziği hemen bitirmem mümkün olmuyordu. Tam ona başlıyorum, biraz çalışıyorum, araya bir şey giriyor. Mecburum tabi -ekmek parası- o işi yapmaya. O yüzden kaldı bu savsaklandı biraz, biraz ara verildi. Sonra bir ara ben bir de daha önce söylemiş miydim bilmiyorum, ben bu esere önce solo viyolonsel için sonat yazmak amacıyla başladım. Yani bu benim ilk taslağım ki aşağı yukarı birinci bölümün hemen hemen sonuna yakın, en azından developman bölmesine yakın olan kısmı ve finalin ana temi, ta en başta yazdığım şeylerdi ve söylediğim gibi solo viyolonsel sonatı yazmaya başladım. Sonra bir ara işte kaldı. Tekrar ele alayım dedim. O zaman acaba dedim bir Amerikalı arkadaşımız vardı. Yahu dedi arp için bir konçerto yazsana. Amerika'da her yıl yeni yazılan bir arp konçertosuna 4000 \$ ödül veriliyor dedi. Acaba dedim bunu bir arp konçertosu yapabilir miyim? Sonra baktım hayır bu viyolonsel ve orkestra için bir eser olacak ve yavaş yavaş yazmaya devam ettim ama yine tamamlanması çok uzun süre sonra oldu. Bir benzerini söyleyeyim, mesela benim orkestra için Tocatta'm yazıldığından efendim aşağı yukarı 1962'den 1985'e kadar tasavvur buyurun. Ancak 1985'te tamamlandı, 1962'de başladım. İşte yani konçertonun gelişimi bu benim açımdan.

5. 1956'da yazmaya başladım dediniz. Bitiş tarihi hatırlıyor musunuz?

Bitiş tarihi herhalde çok sonraları. 1980'li 1990'lı yıllar filan olabilir. Bir de şöyle bir şey var, ben genellikle konçertolarımı yazdığım zaman mutlaka onlara bir de şey hazırlarım, çalışma şeyi yani bir redüksiyon. Piyano eşliğinde çalışılması için bir redüksiyon hazırlarım. Yani ancak o zaman tamamlanmış eser oluyor. Yine hatta o zaman bile tamamlanmış değil çünkü bir de onun orkestra materyalinin hazırlanması lazım. Eski bestecilerin ne güzel asistanları vardı. Orkestra materyallerini hazırlarlardı ama biz maalesef onu da kendimiz yapmak zorunda kalıyoruz ama neyse ki işte bilgisayar çalışması var, bilgisayar işimizi çok kolaylaştırıyor ve ben de bilgisayar ilk müzik programları çıktığını öğrenir öğrenmez hemen ilk bilgisayar kullananlardan biriyim. Yalnız ne zaman tamamlandı sorusuna belki şöyle bir yanıt verebiliriz. Şimdi bu eser yılını tam hatırlamıyorum ama birinci, ilk seslendiriliş sadece

birinci bölümdü. Ve bu birinci bölümün ilk seslendirilişi Ankara’da İhsan Doğramacı anısına verilecek bir karma konserde Reşit Erzin, o da benim çok eski arkadaşım, okul arkadaşım. Reşit Erzin tarafından sadece birinci bölümü seslendirildi. O birinci bölümde işte bizim şey yöneten Erol Erdinç, Erol Erdinç yönetti. Orkestrayı tam hatırlamıyorum amaneydi. Yani o İhsan Doğramacı adına, anısına Ankara’da verilecek konser yakınlarında yani o yıllarda, belki biraz daha önce birkaç yıl daha önce eser bitmiş olabilir. Şimdi o tarihi ben hatırlamıyorum. O konser hangi tarihte oldu onu da hatırlamıyorum.

6. Bestelenme tarihine 1956 yerine 1990’ların başı diyebilir miyiz?

Bence 1956, ondan sonra da öteki tarihi de beraberinde yazmak lazım. Pek çok eserimde aynı şeyi yapıyorum yani bir başladığım, ilk düşünceleri ortaya koyduğum bir başlangıç var bir de o yıllar sonra o bitiyor. Yani ben zaten bir eseri yazdım, ben aslında şunu söyleyeyim, benim hiçbir eserim bitmiş değil. Ben hiçbir esere ancak ben öldükten sonra işte nasılsa öyle bitmiş olacak ama hiçbir eserime bitmiş gözüyle bakmam. Arada bir dönerim, orasına bir şey yaparım, burasına bakarım, orası olmamış derim, burasını şöyle yapayım dedim. Yani eserlerimi aradan zaman geçtikten sonra hatta seslendirildikten sonra da tekrar gözden geçirip daha iyi, daha mükemmel ne hale getirebilirim diye bakarım. O yüzden de işte bu çift tarihi koymayı tercih ediyorum.

7. Konçertoda makam dizisi kullandığınız mı?

Hayır, hiçbir makam dizisi düşünmedim. Bu tamamen tonal anlayışlı bir eser. Başka eserlerimde çok var ama bu konçertoda makam dizisi hiç düşünmedim yani o gözle bakmadım bir makam müziği olarak bakmadım.

8. Bir viyolonselci bu konçertoyu çalmak istediğinde nelere dikkat ederek çalışmalı ve çalmalı?

Efendim çok fazla bir şey istemiyorum. Benim seslendiricilere öğütleyeceğim birkaç şey var. Eserin genel karakterini, bölmelerin ve bölümlerin tempo, nüans ve ifade buyruklarını dikkatle incelemelerini ve onlara elden geldiğince uymalarını rica ederim. Yani ben ne istediğimi elimden geldiği kadar eserin partisyonuna ve solist partisine yazıyorum. Hatta mümkün olduğu kadar da metronom işareti de koyuyorum yani mesela şimdi bu solo girişten sonra birinci tem başladığı zaman o birinci temin ben son derece sakin, yumuşak çalınmasını istiyorum. Son derece sakin, yumuşak bir ezgi. Şimdi o biraz hızlı ya da daha ağır alınırsa benim isteğimin ötesine geçmiş olur. Yani dediğim gibi, eserde yazılı her şey. Mümkün olduğu kadar onlara uyulmasını rica edeceğim.

9. 2006 yılında yazdığımız bir viyolonsel piyano sonatınız var. Viyolonselci Şinasi Çilden ve piyanist Betül Esra Gülsoy eseri iki kez seslendirdiler. Bu eser hakkında da görüşlerinizi, ilk bestelenme sürecini, yazış amacınızı öğrenmemiz mümkün müdür?

Şimdi efendim sonat formunda ilk olarak bir piyano sonatı yazmaya başladım ve o piyano sonatını 60 yıl sonra tamamladım. Geçtiğimiz yılın başında, sonunda yani diğer yılın başında. Şimdi sonatlarım dizisinde o zaman en eskisi o piyano sonatı, ondan sonra da o seslendirilmeden kaldı öyle. Daha doğrusu ben seslendirmiştim onu piyanoda, hatta banda almıştım, teybe almıştım fakat sonra bir yerlerde emprovize kısımları vardır. Sonra onu bir türlü tamamlamak kısmet olmadı hemen. İşte ancak birkaç ay önce tamamlandı o sonat. Ama ondan çok daha önce bir keman piyano sonatı yazdım. O keman piyano sonatını da Salzburg'da iken -bir toplandı için gitmiştim- orada oranın çok değerli bir kemancı ve keman bölümü başkanı, Holdzeck vardı. Ondan sonra onu düşünerek, onun sitilini şey yaparak keman-piyano sonatı olarak yazdım ve mesela o sonarın ilk bölümü de, 5 bölümdür, birinci bölümü yine sade keman içindir. Piyano ikinci bölümde girer. O sonatı oğlum Hasan -daha çok gençti o zaman, aşağı yukarı ilk konserlerinden biriydi- seslendirdi. Mehru Ensari eşliğinde, teknik üniversitede bir yıl dönümü dolayısıyla seslendirildi. Sonra rahmetli Ruşen benim viyola konçertomun ortaya çıkışına, oluşuna çok katkısı olan, çok sevdiğim çok değerli bir insandı ve viyola konçertomu seslendirdikten sonra bir de sonat yaz dedi ve viyola sonatı yazdım. O viyola sonatını da o zaman hatta biraz kısa tutmuştum. Ondan sonra Ruşen dedi ki “Ya bu 3 bölüm, bu çok kısa bu sonat değil de sonatin desen buna daha iyi olmaz mı falan” diyordu. Neyse aradan zaman geçti hatta Ruşen ya vefatından bir de çok az sonra ya da vefatından çok az önce ben o sonata bir de scherzo bölümü yazdım. Böylece sonat aşağı yukarı uzamış oldu, tamamlanmış oldu, dört bölümlü bir şey oldu. Onu da benim çok sevdiğim bir eski öğrencimin babası -daha hayatta halen- ve şey olarak, ses sanatçısı olarak çalışıyor. Onun kızı da çok değerli bir viyolacı olarak yetişti. Beste Tıknaz. Duymuşsunuzdur adını. Beste hatta o sonatı şey yapmak istedi yurt dışında kayıt yapmak istedi ve CD olarak da yayınlandı o sonat. Şimdi piyasada var ama scherzoyu yetiştirmemişti. Üç bölüm olarak yine o CD de var ama tekrar kaydedersen mutlaka onu da çalacağım diyordu. İşte şimdi piyano sonatı, keman sonatı, viyola sonatı, e bir de viyolonsel sonatı yazayım dedim. Sonra oturdum yazdım. Sonra nasıl yazdığımı bilmiyorum. Fazla da uzun sürmedi o, kısa sürede yazdım galiba. Başladım, yazdım, bitirdim. Sonra sağ olsun Şinasi beyle o hanımefendi de çok güzel çaldılar. Çok başarılı, zevkle şimdi kaydını dinliyorum, hatta daha geçen birkaç gün önce tekrar hatta CD'ye kaydettim onları ayrıca, Youtube'daydı. CD'ye kaydettiğimde yahu bayağı güzel sonatmış dedim.

10. Konçertonuzu ya da sonatınızı bir kelime ya da cümle ile tarif edebilecek bir şey olsa bu kelimeyi ya da cümleyi bize söyleyebilir misiniz?

Rica ederim. Estağfurullah ama yani ben çok bir yerde teknik bir insanım. Bu konulara bir işçi gözüyle, teknisyen gözüyle bakıyorum. Tamam işte bir konçerto yazmışım. Bir o çalgı için iyi bir eser ortaya koymuş muyum? Şimdi bakıyorum mesela laf aramızda, viyolonsel için orkestra eşliğinde yazılmış çok da fazla değil konçerto. Mesela Brahms'ın duble konçertosu viyolonsel için yine çok beğendiğim bir eser. Ondan sonra Beethoven var, Schuman var, daha sonra pek bir viyolonsel konçertosuna rastlayamıyoruz ta Brahms'tan sonra Dvorak var. Bence viyolonsel konçertolarının şu anda en üstünü benim gözümde. Mesela arada bir Elgar var. Ara sıra onu çalışıyorlar. Yani bana göre mıymıntı bir eser. Buna mukabil çok az çalınan ve çok kimsenin de belki sevmediği bir besteci var. Khachaturian'ın harika bir viyolonsel konçertosu var. Zaten keman konçertosu da, o adamın üç konçertosu da, piyano konçertosu da, keman konçertosu da, viyolonsel konçertosu da benim gözümde o çalgılar için yazılmış en başarılı 20. yy eserleridir. Yani işte benim konçertoda aşağı yukarı bu Brahms ile Khachaturian, Brahms değil de Dvorak ile Khachaturian arasındaki çizgide iyi benim gözümde yer alan bir konçerto. Onun için yani ben bu eseri yazarken şu çağrışım, bu çağrışım bana gelmiş değil. Ben sadece şey müzik yazarken teknik olarak düşünüyorum. Ha, tabi bir de başta söylediğim, ne diyorsam yüreğimin üstündekini söylüyorum ama evire çevire, aklın süzgecinden geçirerek.

11. Yani Brahms ile Dvorak arasında bir yerde mi duruyor dediniz?

Bir de Khachaturian'ın arasında duruyor. Onu unutmayalım. O konçertoyu tavsiye ederim. Khachaturian'ı çok severim. Gerçekten nasıl söyleyeyim, hani nevi şahsına münasır, kişiliği olan. Mesela o devirde Shostakovich, Khachaturian ve Prokofiev vardı. Üç Sovyet bestecisi, Sovyetlerin yüz akı bunlar. Bunlar arasında üçü de ama birbirinden çok farklı besteciler. Shostakovich bambaşka bir kişi. Prokofiev çok daha farklı. Yani ben şahsen Prokofiev'i Shostakovich'e tercih ederim. Bir de Khachaturian var. O da bambaşka bir şey. Şimdi tabi daha başka Sovyet bestecileri var ama bunların içinde mesela daha sonra yetişen gençler o şeyde, o çapta olamadılar. Onların çapında olamadılar. Bir farklı şey vardı Azerbaycan. Azerbaycan'dan birkaç önemli besteci çıktı. Bunlardan en tanınanı, en çok tanınanı yurtdışında da Amerika'da filan Fikret Amirov ve Fikret kadar tanımamış olan ama aslında çok az müzik yazmış ve çok iyi bir besteci, aynı zamanda da harika bir orkestra şefi Niyazi var. Bunlar da işte o dönem Sovyetler Birliği'nin yüz aklarıydı bunlar ve mesela daha sonra yakın zamanlara kadar çok değer verilen ve şimdi terbiyesiz bir şekilde nasıl söyleyeyim şey dışı edilen, Gergiev mesela. Çağımızdaki en önemli orkestra şeflerinden bir tanesi Gergiev

mesela Niyazi'nini ürünüydü. Yöneticidir, yönetir orkestrayı. Niyazi'den çok şey almıştır. O bakımdan Niyazi, Türkiye'ye geldi birkaç defa. Saygun'un Köroğlu'nun ilk seslendirilişini yaptı. Sovyetler Birliği'nde Saygun'un sanıyorum üçüncü ya da dördüncü senfonisini çaldırdı, plağa aldı filan. Yani iyi bir şefi, çok da iyi bir besteciydi. Onun Rast diye bir orkestra eseri var. Onlar biliyorsunuz Mugam, orkestra mugamları orkestra için düzenlerdi. Mesela Fikret'in Shur mugam'ı var. Ondan sonra Niyazi'ninki de Rast senfonik mugamıdır ve olağanüstü renkli harika bir eserdir. Tabi bize de çok sıcaktır.

12. Eserlerinizin seslendirmesinde bir sürü zorluklar yaşamışsınızdır. Bu konuda neler söylemek istersiniz?

Şimdi, seneler önce bir makale yazmıştım da orada Türk bestecileri niçin çalınmaz diye. Türk oldukları için çalınmaz diye yazdım. Gerçekten yakın zamanlara kadar bizim seslendiricilerimizde Türk bestecilerine karşı bir antipati var. Ancak işte bir beş besteci vardı. Onlar da çok fazla seslendirmezdi. Onların içinde de o beşler aslında üçlerdi. Ankaralı üçler. Onlar daha çok hakimdi. Cemal Reşit İstanbul'da ve Avrupa'da mesela en çok yurtdışında eserleri seslendirilen bir Türk bestecisi de Cemal Reşit'dir. Zavallı Ferit Alnar harika bir besteciye ama çok küçümsendi. Mesela Ferit Alnar'ın viyolonsel konçertosu da harika bir eserdir. Aman onu unutmayalım yani. Ferit beyin viyolonsel konçertosu benim gözümde gerçekten müthiş bir viyolonsel konçertosudur. Yani deminki, demin konçertoları sayarken Ferit beyi de mutlaka katmak gerekir. İşte ancak bu beşlerin üçü en fazla seslendiriliyordu. Onun dışında çok nadir besteciler seslendirilirdi. Mesela Ferit rahmetli biraz tanınmaya başlamıştı. Sempatik eserleri vardı ve işte Türk bestecileri repertuara alınmıyordu. Bunun birkaç nedeni var. Bir kere nota edisyonu, nota basımının olmaması bence Türk bestecilerinin gerek yurt içinde, gerek yurt dışında tanıtımına çok büyük engel oldu. Bakın Ruslar, Tchaikovsky, Rimsky Korsakov, Balakirev vs., bunlar bugün dünya repertuarında baş tacı edilen, baş köşede oturan besteciler ve eserleri. Peki ama o tarihlerde bunlar eserlerini yazdıkları sırada Belaeff diye bir adam çıkıp müzik nota basımı, müzik editörlüğü, müzik edisyonu kurmasaydı Belaeff edisyon ve bunun Leipzig'de, bilmem nerede, yurtdışındaki birkaç merkezde de şubeleri olmasaydı bugün ne Tchaikovsky tanırdık, ne Rimsky Korsakov tanırdık, ne de öteki Sovyet beşlilerini. Yani edisyon, nota basımı bir bestecinin tanınmasında, repertuara alınmasında çok büyük rol oynuyor. Bakın Dvorak dedik mesela. Dvorak'ın da Brahms'ın desteği ile eseri basıldı, tanındı Avrupa'da, yoksa Dvorak da tanınmayabilirdi.

13. Eserlerinizi çalmak isteyen bir viyolonselci ya da başka bir enstrümanacı sizin eserlerinize nasıl ulaşır, telifini nasıl öder, nasıl bunun gereklerini yerine getirir?

Şimdi benim bütün eserlerim yurtdışında SASEM'e kayıtlı. Yurt içinde de MESAM takip ediyor. Benim bütün eserlerimin telif hakları bu kuruluşlar tarafından takip ediliyor. Şimdi eğlence müziği değil de ciddi müzik olmayan şarkıydı, ıvırdı zıvırdı onlar ayrı ama konçerto sonat vs. bu gibi şeylerde benim şahsen hiçbir şeyim yoktur, talebim olmaz. Bu yurt dışındaki eğer seslendiriliyorsa oradaki şeylere bağlı olduğum benim kuruma bildirilmesi gerekir ve o kurumun tarifesi neyse o kuruma ödenir yurt dışında. Mesela işte SASEM üç ayda bir bana bir fiş gönderir. İşte eserleriniz şu şu şu çalındı, şu kadar çalındı, şu kadar şey toplandı, işte size gönderim.

14. Herhangi bir eseriniz Türkiye'de çalmak istenince nasıl telifi sağlanacak?

Türkiye'de edisyon yok. Edisyon dediğim gibi notayı basacak, ondan sonra kataloğuna koyacak, isteyene de belli bir bedel mukabili sağlayacak. Onun için benim eserlerimde ancak bana yazılacak. Ben de PDF olarak göndereceğim, çalışacaklar, seslendirecekler. Eğer bu etkinlik ücretli bilet satılan bir yerde yapılıyorsa, bu Türkiye'de MESAM'a bildiriliyor, MESAM'ın da belli tarifeleri var. O tarifeleri de yani öyle atla deve değil, çok küçük şeyler. O ödeniyor. Yakın zamanlara kadar o da ödenmiyordu. Mesela devlet kurumları, orkestralar vesaire seslendirdikleri eserlere hiçbir telif ödemiyoordular.

15. Sizin notalarınıza nasıl ulaşacaklar?

Efendim bana bir mail atacaklar, mail adreslerini gönderecekler. Ben de onlara PDF olarak. yalcintura@yahoo.com.

16. Temsil icra sırasında kafanızdaki müziği orada duydunuz mu ya da duyduğunuzda ne hissediyorsunuz?

Vallahi tempolarıma, nüanslarıma uyuluyorsa gayet iyi. Uyulmuyorsa işte orası böyle olmamalıydı, şurası daha hızlı şurası daha yavaş filan. Böyle şeyler hissediyorum. Özellikle eğer provalarda bulunabiliyorsam, bulabilirsem orada tabi katkım daha iyi olabiliyor. Doğrudan doğruya yani istediğimin, istediğimden farklı bir durumla karşılaşıyorsam orasını şöyle, öyle değil, şöyle yapmanızı tavsiye ediyorum. Özellikle bu aksak ritimler çok çıkmıyor. Benim çok severek kullandığım bazı aksak ritimler var. Bunlardan bir tanesi Aksak semai ki bu konçertonun birinci bölümün ikinci temi Aksak Semai usulündedir. İşte o da bir tuhaf usul. Yani sekizlik olarak bakacak olursak 3/8, 2/8, 2/8, 3/8. Şimdi bunların değerleri tam uygun verilmezse aksak semai, semaiye dönüşür yani 2/8, 1/8, 1/8, 2/8'lik

haline dönüşür. Yani ortadaki o 2/8'ler kısılır, Kısılırsa o ritim bozulur, aksak semai olmaktan çıkar semai olur.

17. Genç viyolonselcilere ve bestecilere ne önerirsiniz? Ne yapsınlar, nasıl çalışsınlar?

Şimdi efendim genç solistlere önerim çalgılarının repertuarını çok iyi tanımaları. Yani kısıtlı kalmamaları. Çok geniş bir yelpaze içinde o çalgı için yazılmış eserlerin en önemlilerini en azından inceleyip dağarlarına almaları, repertuarlarına almalarını öneririm ve nesiller arasındaki farkları çok iyi incelemenizi öneririm. Çünkü müzik tarihi bir gelişme, gelişen bir şey. O da diyalektik bir şey. Yani çok farklı ama birbiri içinden çıkan gelişmeler var. Solistlere benim tavsiyem, öğüdüm bu olacak ama genç bestecileri söyleyeceğim bir tek şey var. Onlara da aynı şeyi öğütleyeceğim yani hangi türde eser yazmak istiyorsanız o türde yazılmış, o türün repertuarını iyi tanıyın ama bir de şöyle bir şey var, kendiniz olun. Kendiniz ne yaparsınız, nasıl olursunuz. Şöyle bir şey vardı genç besteciler taktik ile yaparlar çoğunlukla. Pastiş dediğimiz bir şey vardır ondan sonra. Plan tarzında eser yazıyor, Ravel bile yazıyor. Bu pastiş yapmak ayrı bir şey. Bir çeşit kalem geliştirmek gibi bir şey ama bir de kendi içinden geleni, kendi nasıl söyleyeyim varlığını aktarabilecek yeteneği kazanmak gerekli. Bunun için Ravel'in çok önemli bir sözü var ki Ravel de benim çok sevdiğim bir bestecidir. Ben besteci olarak orkestrasyonu, orkestra için müzik yazmayı Ravel'den öğrendim. Benim orkestrasyon hocam Ravel'dir diyebilirim. Onun eserlerini inceleyerek. İşte genç besteciler de incelesinler, incelemelerini öneririm. Bir de işte Ravel'in söylediği bir şey var. Amerika'da Gershwin ile karşılaşılıyor. Tabi ya Amerika'da da Ravel çok tutuluyor. Gershwin de genç, yeni besteci. Ravel'den rica ediyor bana ders verir misiniz diye. Ondan sonra Ravel de diyor ki sizin eserlerinizi işittim. Siz kendiniz olun. Ben size ders veririm siz kötü Ravel taklidi yazmaya başlarsınız, kendiniz olmaktan çıkarsınız diyor. Bir de ayrıca şunu ekliyor. Çok büyük paralar teklif ediyor. E diyor bu kadar para teklif ediyorsunuz, nasıl bu parayı temin ediyorsunuz? İşte eserlerimle. E o zaman diyor benim sizden ders almam lazım.

KONÇERTONUN NOTASI ÜZERİNDE FORM ANALİZİ

Concerto

per Violoncello e Orchestra

Yalçın TURA

PRELÜD

Tranquillo ♩ = 66

mf

cresc. poco a poco

f

ff

1 4 8 11 13 15 17

8 10 11 13 14 3

20

20

25

25

29

29

33

33

37

37

SErgi

A

a

Comodo ♩ = 80

Comodo ♩ = 80

mf

mf

f

a1

b

Allegro ♩ = 160

poco f

Allegro ♩ = 160

mf

c

d

d1

41

44

47

51

54

54

57

e

57

60

e1

60

63

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

63

66

66

69

69

72 *ff*

72

75

75

78

cresc.

78

81

fff

81

85

88

91

rit.

94

Giriş
Allegro moderato ♩ = 116

97

B

99

G

102

f1

105

108

111

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

mf

114

poco f

117

120

System 123: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

123

System 126: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

126

System 129: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

129

System 132: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics: *mf* and *f*.

132

System 135: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics: *mf* and *f*. A red bracket indicates a section starting at measure 135.

135

System 138: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics: *f*.

138

Y.TURA : Concerto per V.cello

- 9 -

141

141

144

144

147

147

150

150

153

153

Ep. 2

156

156

159

159

162

162

Ep. 3

165

165

168

168

171

171

174

174

177

177

180

180

Ep. 4

183

183

186

186

189

189

192

192

195

195

198

198

201

Ep. 5

201

204

204

208

208

212

212

216

216

220

220

224

224

DÖNÜŞ KÖPRÜSÜ

228

228

232

232

236

240

244

247

YENİDEN SERGİ

A' a2

poco f

mf

251

255

255

a3

259

263

267

b1

Allegro ♩ = 160

267

Allegro ♩ = 160

267

270

c1

270

274

d2

274

278

d3

278

282

e2

282

286

e3

286

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

290

293

296

299

303

303

Y.TURA : Concerto per V.cello

- 20 -

307

307

311

311

315

315

318

rit.

318

322

Giriş

Allegro moderato ♩ = 116

p

322

p

B'
f2

mf

mp

325

325

g1

329

329

f3

333

poco ff

333

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

337

poco ff

mf

337

341

poco f

341

345

349

353

356

KADANS

Cadenza

360

cresc.

360

365

368

371

375

378

381

384

387

389

cresc.

10

10

416

Allegro ♩ = 160

419

Allegro ♩ = 160

419

422

425

II

Adagio ♩ = 50

Yalçın TURA

Giriş

1 *p*

4 *p*

7 *mf*

10 *mf*

13 *mf*

© 2000 Y.TURA. All rights reserved.

Measures 16-18 of a musical score. The key signature has four flats. Measure 16 features a complex piano accompaniment with chords and moving lines in both staves. Measures 17 and 18 show a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. A crescendo hairpin is visible in measure 18.

Measures 19-21 of a musical score. Measure 19 includes a vocal line starting with a red bracket labeled 'A' and 'a', and a piano accompaniment marked *mf*. Measure 20 features a piano accompaniment marked *mp* with the instruction *sempre simile*. Measure 21 continues the piano accompaniment.

Measures 22-24 of a musical score. Measure 22 includes a vocal line with a triplet marked '3' and a piano accompaniment. Measures 23 and 24 continue the piano accompaniment with complex chordal textures.

Measures 25-27 of a musical score. Measure 25 includes a vocal line with a red bracket labeled 'a1' and a piano accompaniment marked *mf*. Measure 26 features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment. Measure 27 continues the piano accompaniment.

28

31

34

37

cresc.

b

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The score is divided into four systems, each containing a vocal staff and a grand staff (treble and bass clef). Measure 28 shows the vocal line with a triplet of eighth notes. Measure 31 features a red bracket labeled 'b' spanning across the vocal and piano staves. Measure 34 includes a 'cresc.' marking under the vocal line. Measure 37 shows the vocal line with a long note.

30

40

c

43

46

Geçiş Köprüsü

49

52

[illegible]

A1
a2

76 *poco f* *mf*

79

a3

82

85

Measures 85-87 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (bass and treble) below it. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure 85 features a half note in the top staff and a half note in the bass staff. Measure 86 has a half note in the top staff and a half note in the bass staff. Measure 87 has a half note in the top staff and a half note in the bass staff.

88

Measures 88-90 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (bass and treble) below it. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure 88 features a half note in the top staff and a half note in the bass staff. Measure 89 has a half note in the top staff and a half note in the bass staff. Measure 90 has a half note in the top staff and a half note in the bass staff. A red vertical line is drawn between measures 88 and 89, with a red bracket labeled "b1" above it. The word "cresc." is written below the top staff in measure 90.

91

Measures 91-93 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (bass and treble) below it. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure 91 features a half note in the top staff and a half note in the bass staff. Measure 92 has a half note in the top staff and a half note in the bass staff. Measure 93 has a half note in the top staff and a half note in the bass staff.

System 1, measures 94-96. The score is in 3/4 time with a key signature of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). Measure 94 features a whole note chord in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. Measure 95 begins with a forte (*f*) dynamic. A red bracket labeled 'c1' spans measures 95 and 96, indicating a first ending. Measure 96 contains a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand.

System 2, measures 97-100. Measure 97 continues the bass line from the previous system. Measures 98 and 99 feature a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 100 concludes the system with a whole note chord in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand.

System 3, measures 101-104. Measure 101 features a whole note chord in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. Measure 102 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 103 and 104 continue the bass line in the left hand.

36 **KODA**

103

106

109

112 *cresc.*

114 *ff*

The musical score for the Koda section consists of five systems of music. The first system (measures 36-103) shows a vocal line with a fermata at measure 36 and a piano accompaniment with sustained chords. The second system (measures 103-106) features a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with sustained chords. The third system (measures 106-109) shows a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with sustained chords. The fourth system (measures 109-112) features a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with sustained chords. The fifth system (measures 112-114) shows a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with sustained chords, marked with a fortissimo (ff) dynamic.

III

Yalçın TURA

A
a

Allegro ma non troppo ♩ = 112

f

a1

f

b

f

1 5 9 13 17

21

21

b1

25

29

c

33

37

c1

41

f

45

a2

49

f

mf

49

53

53

a3

f

57

57

61

61

B

Ep. 1

f

Allegro ♩ = 132

65

65

69

69

73

f

mf

77

77

81

81

85

85

89

System 1: Measures 89-92. Treble and bass staves. Key signature: one flat. Treble staff contains eighth and sixteenth notes with sharps. Bass staff contains eighth and sixteenth notes with sharps and naturals.

93

System 2: Measure 93. Bass staff only. Starts with a forte (*f*) dynamic marking. Contains eighth notes with a slur.

93

System 3: Measures 93-96. Treble and bass staves. Treble staff has whole notes with a slur. Bass staff contains eighth and sixteenth notes with sharps and naturals.

97

System 4: Measures 97-100. Bass staff only. Contains eighth notes with a slur.

97

System 5: Measures 97-100. Treble and bass staves. Treble staff has whole rests. Bass staff contains eighth and sixteenth notes with sharps and naturals.

101

System 6: Measures 101-104. Bass staff only. Contains eighth notes with a slur.

101

System 7: Measures 101-104. Treble and bass staves. Treble staff has whole rests. Bass staff contains eighth and sixteenth notes with sharps and naturals. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in measure 103.

105

cresc.

This system contains measures 105 and 106. It is written for two staves in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 105 features a series of chords and eighth notes in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 106 continues this pattern, with a *cresc.* (crescendo) marking above the right hand.

109

f

This system contains measures 109 and 110. Measure 109 begins with a forte (*f*) dynamic marking. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand continues with eighth notes. Measure 110 shows a continuation of the musical texture.

113

This system contains measures 113 and 114. The right hand features more complex chordal structures and eighth-note patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

117

ff

This system contains measures 117 and 118. Measure 117 continues the previous texture. Measure 118 features a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a more complex, dense chordal structure in the right hand, with the left hand still providing an eighth-note accompaniment.

121

This system contains measures 121 and 122. Measure 121 shows a continuation of the musical texture. Measure 122 features a whole rest in the right hand, while the left hand continues with eighth notes.

125

mf

dim.

mf

Ep. 2

129

133

137

141

141

145

145

149

149

153

153

157

157

161

161

ff

ff

Ep. 3

165

165

f

Ep. 3

169

169

173

173

177

177

181

181

185

f

189

193

Ep. 4

f

193

197

197

201

201

mf

205

209

209

213

213

217

217

221

221

f *dim.*

225

f *mf*

A1
a

229

233

f

a1

237

241

241

245

245

249

249

253

253

257

c3

257

261

261

265

c4

265

269

269

273

273

b5

276

276

280

280

b6

284

284

288

f

291

KADANS

294

298

6

303

3





346

Measures 346-349. Measure 346: bass clef, quarter note G2, quarter note F2. Measure 347: bass clef, quarter note E2, quarter note D2. Measure 348: bass clef, quarter note C2, quarter note B1. Measure 349: bass clef, quarter note A1, quarter note G1. Piano staff: measures 346-349. Measure 346: whole rest. Measure 347: whole rest. Measure 348: half note G2, half note F2. Measure 349: half note E2, half note D2. Dynamics: *mf* at measure 348, *f* at measure 349. A red vertical line is at the end of measure 348, with a red bracket labeled 'c5' above it.

350

Measures 350-352. Measure 350: bass clef, quarter note G2, quarter note F2. Measure 351: bass clef, quarter note E2, quarter note D2. Measure 352: bass clef, quarter note C2, quarter note B1. Piano staff: measures 350-352. Measure 350: whole rest. Measure 351: whole rest. Measure 352: whole rest.

353

Measures 353-355. Measure 353: bass clef, quarter note G2, quarter note F2. Measure 354: bass clef, quarter note E2, quarter note D2. Measure 355: bass clef, quarter note C2, quarter note B1. Piano staff: measures 353-355. Measure 353: whole rest. Measure 354: whole rest. Measure 355: whole rest.

356

b8

356

360

360

364

b9

364

368

368

KODA
Ep. 1

372

372

375

375

378

378

381

381

- 58 -

384

388

391

394

397

Ep. 2

This musical score for Episode 2 consists of nine systems of staves, numbered 400 through 409. Each system contains three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The music is written in a key with one flat (B-flat) and features a variety of time signatures including 3/4, 2/3, 3/8, and 2/4. The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. A red vertical line is positioned to the left of the first system, and a red bracket is placed above the first measure of the first system.

412

412

415

415

Ep. 3

Presto

418

Presto

mf

418

422

422

426

430

ff

FINE

KAYNAKÇA

- Akarsu, E. (2008). *Türk bestecilerinin viyolonsel eserleri*. Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akbaş, Ç. D. (2011). *Türk sinemasında Yalçın Tura müziği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Projesi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak - Ansiklopedik müzik sözlüğü* (4. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Atılğan, N. (2008). *Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun icra yönünden incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Birkan, Ü. (2006). *Dinleyicinin kitabı*. İzmir: Yakın Kitabevi.
- Budak, Y. (2016). *Yalçın Tura'nın keman sonatının yapısal ve teknik açıdan incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing classical form: An approach for the classroom*. New York: Oxford University Press.
- Hodeir, A. (1992). *Müzik türleri ve biçimleri*. (Çev. İlhan Usmanbaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İçellioğlu, E. (2010). *Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun teknik ve yorum açısından incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İçke, A. (2018). *Atatürk dönemi yurt dışı eğitimi (1923-1938)*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi*. İstanbul: Pan Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik* (9.Basım.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kahramankaptan, Ş. (2016). *Ezgiselliğin doruklarında Yalçın Tura*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı.
- Kahramankaptan, Ş. (2015). Yalçın Tura dinleyiciyi nasıl onurlandırdı. *Andante*. <https://www.andante.com.tr/tr/5878/Yalcin-Tura-Dinleyiciyi-Nasil-Onurlandirdi> (Erişim tarihi: 10.01.2023)
- Karahasanoğlu, S. (2021). *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı*

tarihçesi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.

Kurtçu, E. ve Kurtçu, G. (2021). Yalçın Tura ve Çağdaş Türk Müziğine katkıları. *Uluslararası Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu* içinde (s. 223-229). Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.

Sachs, C. (1965). *Kısa dünya musikisi tarihi*. New York: Grove Press.

Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü* (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi 2. Cilt*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni - Müziğin görkemli yolculuğu* (1. Basım). Ankara: Doruk Yayınları.

Sözer, V. (2018). *Müzik terimleri sözlüğü* (3. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.,

Tura Y. Viyolonsel Konçertosu Solo Viyolonsel, Piyano Redüksiyonu ve Orkestra Partisyon notası

Akalın M. Viyolonsel Konçertosunun ilk seslendirilmesinde kullanılan duate ve arşeli notası

Prof. Yalçın Tura, Besteci, Viyolonsel Konçertosu hakkında kişisel görüşme. Mayıs 2022

<https://www.youtube.com/watch?v=XF7R6PGWRjY>

Münif Akalın, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi, Yalçın Tura

Viyolonsel Konçertosu ilk seslendirmesi hakkında kişisel görüşme, Ocak 2023

Münif Akalın (Solist) Burak Tüzün (Orkestra Şefi) 2014 Mersin Üniversitesi Akademik

Orkestrası Konseri performans video kaydı, 15.Nisan.2014.

https://www.youtube.com/watch?v=MHI_ESULyv0

Oğuzhan Kavruk, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası Orkestra Şefi, Yalçın Tura Viyolonsel

Konçertosu ikinci seslendirmesi hakkında kişisel görüşme, Aralık 2022

Oğuzhan Kavruk (Solist) Rengim Gökmen (Orkestra şefi) Cemal Reşit Rey İstanbul Senfoni

Orkestrası performans video kaydı, 12.Haziran.2015

<https://www.youtube.com/watch?v=2yRBe4swlu8>

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez olarak sunmadığımı

beyan ederim.

17.09.2023

Zeynep Aslı GÜLTEKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: **Yalçın Tura Viyolonsel Konçertosunun Müzik Formu ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi**

Yukarıda başlığı verilen Tezin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
17.09.2023	142	96011	25.08.2023	5	2168144694

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (17.09.2023)

Zeynep Aslı GÜLTEKİN

Öğrenci No : N20132268

Anasanat Dalı: Yaylı Çalgılar Anasanat/ Viyolonsel Sanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Şahin İzzet NAZLIAKA

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : **The Analysis of Yalçın Tura Violocello Concerto in Terms of Music Form and Performance Techniques**

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
17.09.2023	142	96011	25.08.2023	5	2168144694

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (17.09.2023)

Zeynep Aslı GÜLTEKİN

Student No.: N20132268

Department: Yaylı Çalgılar Anasanat/ Viyolonsel Sanat Dalı

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Şahin İzzet NAZLIAKA

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

17.09.2023

Zeynep Aslı GÜLTEKİN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

