

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**YALÇIN TURA’NIN KEMAN VE ON YAYLI SAZ İÇİN OYUN HAVALARI
ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Özge ÖZERBEK

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Murat KÜÇÜKEBE

İzmir/2023

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Yalçın Tura’nın “Keman ve On Yaylı Saz İçin Oyun Havaları” Adlı Eserinin İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Özge ÖZERBEK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/....../.... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Özge ÖZERBEK'İN “YALÇIN TURA'NIN KEMAN VE ON YAYLI SAZ İÇİN OYUN HAVALARI” ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ**” konulu tezi incelemiş ve aday/....../.... tarihinde, saatda jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Yalçın Tura, sonat, oda müziği, şan, opera, koro ve çocuk şarkıları gibi eserlerle birlikte yerel müzik geleneğine yönelik eserler de üretmiş, peşrev ve saz semaileri bestelemiş, müzikbilim çalışmalarının yanı sıra, çağdaş bir anlayış benimseyerek ortaya koyduğu yapıtlar aracılığıyla, yerel müzik malzemesini ustalıkla değerlendirmiş bir üçüncü kuşak çağdaş dönem Türk müziği bestecisidir. Bestecinin özgün bestecilik dilini kullanarak Türk sineması için de değerli eserler ürettiği bilinmektedir. Çalışma kapsamında, bir çağdaş çoksesli Türk müziği bestecisi olan Yalçın Tura'nın, Keman ve On Yaylı Saz için Oyun Havaları adlı eseri, çağdaş çoksesli Türk müziği ve Yalçın Tura müziği bağlamları ile modern ve geleneksel kavramları ölçeğinde, bestecinin, söz konusu kavramların çok katmanlı müzikal yapı üzerinde karşılık bulan uygulamalarını da araştırarak şekilde incelenmiştir. Söz konusu incelemede görüşme kişilerine ait yorumlar, değerlendirme açısından nesnellik sağlayan temel bir dayanak olarak benimsenmiştir. Birinci bölümde Tura, döneminin temel özellikleriyle ilişkili şekilde bir besteci olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda çağdaş çoksesli Türk müziğinin ortaya çıkışı ve ülkemizdeki kurumsallaşma süreci mevcut literatür üzerinden genel hatlarıyla araştırılmış ve aktarılmıştır. İkinci bölüm bestecinin yaşam öyküsünü ve müziğini ele almaya yönelik olarak yapılandırılmıştır. Söz konusu ele alış, besteci hakkında daha önce yapılan mevcut literatüre dayanmaktadır. Bununla birlikte çalışmanın temel kavramları olan gelenek ve modern hakkında bilgi ile birlikte kısa bir tartışma da bu bölümde yer almıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise araştırmaya konu olan eser özelinde, modern ve gelenek kavramları bağlamında, görüşme kişilerinin yorumlarından beslenerek ortaya konan bir değerlendirme yapılmaktadır. Buna göre ilk olarak bestecisi ile birlikte eserin adı ve bölümlerinin adları, kurgusal içerik açısından önceden tahmin edilebilir bir yaklaşım sergilemektedir. Bu görüşü izleyen yorumlarından beslenerek ortaya konacak bir değerlendirme ile bestecinin polifonik yapı ve içerisinde ortaya konmak üzere, güçlü, karar, asma kalış ya da durak gibi geleneksel makam tanımına bütünüyle uygun düşecek biçimde olmak yerine, soyut makamsal duyuş ya da etkiler taşıyan besteleme tekniğiyle kendine has, özgün bir yapı içermekle birlikte ilk kuşak bestecileri ile ortaya çıkan geleneğin izini takip eder biçimde davranmış olduğu

görülmektedir. Disonans ve konsonans armonik kombinasyonlar içeren pasajların eser içinde art arda gelişi, geleneksel ve modern arasındaki sürekli değişim ya da geçiş sürecini sembolize edecek ya da buna gönderme yapacak biçimdedir. Eser, Türk müziği esinli ezgi ve ritmik katmanlar ile geleneksel olana gönderme içermektedir. Ancak bununla birlikte, Türk müziğine ait yerel ve geleneksel gereçlerin ötesinde eser, 19. Yüzyıl romantik dönem müzik geleneğine ait bazı etkileşimler de içermektedir. Eserde Avrupa kökenli modern bestecilik yöntemlerinin, dörtlü armonik sistem olarak bilinen yöntemle birlikte, dengeli biçimde kullanılmış olduğu da görüşme kişileri tarafından değerlendirilmiştir. Ölçü birimlerinin sürekli değişimi ve bu geçişin tekrarlanması ise görüşme kişilerine göre modern müzik besteciliğinin yerleşik uygulamalarını akla getirmektedir. Türk müziğinde bir makama ya da fasla geçmek üzere taksim yapıldığı bilinmektedir. Bestecinin ilk bölüm için bir Taksim bestelemiş olması, söz konusu geleneğe bağlı kalacak biçimde hareket ettiğini göstermektedir. Bölümün geneline geleneksel müzikle ilişkilendirilebilecek işitsel hücrelerin ustaca serpiştirildiği, ayrıca görülmektedir. Görüşme kişileri bestecinin ikinci bölümde de geleneksel yapı ile modern yapıyı ustaca sentezlediğini, bunu kimi zaman yarenlik kimi zamansa çatışma içeren bir müzikal örgütlenme içerisinde sunduğu dile getirmiştir. Eserin üçüncü bölümü olan Çiftetelli'nin gelişme kısmında, Taksim bölümünde sunulan temanın, eşlikle birlikte olmak üzere tekrar edildiği görülmektedir. Eserin dördüncü bölümü olan Curcuna, ismini geleneksel müzikte kullanılan on zamanlı bir usûlden almaktadır. Bölüm geneline kıvrımlı bir ezgi yapısı ile ritmik kalıpların hâkim olduğu bilgisi de görüşme kişileri tarafından öne çıkarılan yorumlar arasındadır. Beşinci ve son bölümde baskın bir polifonik yapı, önemli derecede öne çıkmakla birlikte, söz konusu yapının tonal referanslar yerine makamsal bir zemin üzerine kurulmuş olduğu, konu bağlamında görüşme kişilerinden derlenerek yine bu çalışmanın sonuç kısmı için önemli ölçüde katkı sağlayan bilgiler arasındadır.

Sonuç olarak tez çalışması aracılığıyla ele alınarak incelenen eseri yorumlamak isteyecek keman sanatçıları için yararlı olacak pozisyon, yay bağı, yay yönü ve müzikal yorum önerileri de içeren bu araştırma ile, görüşme kişilerine göre adı geçen bestecinin modern ve geleneksel kavramları ile bağ kurmaya yönelik şekilde müzik malzemesini

referans olarak kullandığı yönünde, müzik ile toplumsal ve kültürel değişim süreçleri arasındaki ilişkiyi görünür kılma açısından değerli bir örnek olarak, tatmin edici bulgular elde edilmiş bulunmaktadır. Benzeri ve daha kapsamlı inceleme ve araştırma çalışmalarının, çeşitli besteci ve eserler üzerinde de gerçekleştirilmesi, bir metin olarak müziği anlama ve yorumlama noktasında, alan için katkı sağlayıcı olacaktır.



ABSTRACT

Yalçın Tura is a third generation contemporary Turkish composer who composed sonatas, chamber music, voice works, operas, choirs, children songs as well as local traditional music such as *peşrev* and *semai*, and by these interpreting local music material in a masterly and modern way. He was also contributing by his musicological studies. It is also know that he was producing music for Turkish cinema by his unique composition language. In this study his work named ‘Dance Tunes for Violin and Ten Strings’ is analyzed within the context of contemporary polyphonic Turkish music and as a representative of it Yalçın Tura. This study also use the concepts of modern and traditional as a measurement to understand how the composer used these in the multilayered structure of his work.

Comments and interpretations of the people interviewed are used as a base to provide the objectivity. In the first section Tura is handled as a composer related to his periods basic characteristics. In this section birth and institutionalization of the contemporary polyphonic Turkish music is given shortly through a scan of the available literature. Second section is structured to give the life story and music of the composer. This is based on the previous studies about the composer. However a short discussion about the main concepts of this study, modern and tradition is also given in this section. Third section is an evaluation about the concepts of modern and tradition specifically on the base of piece mentioned, interviewee’s comments were also taken into consideration in this evaluation. It is argued that it was foreseeable how the piece and the movements are named in accordance with the name of the composer and his approach to music. In accordance with the comment of the interviewees, it is argued that the composer was using an abstract perception of makams in his own polyphonic way, rather than using the traditional techniques like *güçlü*, *karar*, *asma kalış*, or *durak*. On the other hand he was also following the tradition of the first generation republican composers. His usage of harmonic combinations like dissonance and consonance behind each other is symbolizing and referring to the continuous change between the traditional and modern or to the transitional period between them. The piece refers to the traditional by using

Turkish music inspired melodies and layers, but also carries influences from 19th century romantic period elements. Interviewees agreed on that modern European composition techniques were used together with a technique known as quadral harmony system in a balanced way; They also agreed that continuous change of measure units and the repetition of this change remind us the established practices of modern music composition. It is known that in Turkish music *taksim* is used to change from a *makam* to a different one. The fact that he composed a *taksim* for the first movement shows us that he adhere to that tradition. It is also visible that auditory cells related to traditional music masterfully scattered around in this movement. In the second movement he masterfully combined traditional structure and modern structure, he was doing that some times in an harmonious way some times in a conflicting way. In the third movement named *Çiftetelli* we see that the same *taksim* is used in the development section with some accompaniment. *Curcuna* is the fourth movement, which takes its name from a traditional ten beat *usûl*. This movement is seen as consisting of twirly melodies rhythmic patterns. In the fifth and the last movement a dominant polyphonic structure is clearly visible, but it is built on a *makam* base, rather than tonal references, as stated by the interviewees.

As a result this study would be useful for the violin performers who would like to interpret this piece a series of suggestion are also given in terms of position, bow strength and direction and some other subjects. In addition some satisfactory conclusions are reached stating that this piece and the composers usage of traditional and modern musical material is a good example in terms of showing the relation between music and social and cultural transitions. Similar studies on other composers or pieces would be useful in terms of understanding and interpreting the music as a text.

ÖNSÖZ

Bir keman icracısı olarak gerek öğrencilik yıllarında gerekse öğrenciliğim sonrasındaki meslek yaşamımda, çağdaş çoksesli Türk müziği ve batı müziği dağarına ait pek çok önemli yapıtı severek seslendirdim. Bu süreçte yorumladığım eserlerin ortaya çıkışına, bestecinin mesleki yaklaşımına ve müzik malzemesinin seçimi ile ilgili tercihlerine etki eden ve şeyin ne olduğunu merak etmekteydim. Temel olarak bu meraktan hareketle, özel ilgi duyduğum bir besteci olduğu için, çağdaş çoksesli Türk müziği dağarına kıymetli yapıtlar kazandırmış Yalçın Tura'ya ve seslendirmeyi çok sevdiğim, Keman için On Yaylı Saz ve Oyun Havaları adlı eserine, konu bağlamında yakından bakmaya karar verdim. Bu karara etki eden bir diğer sebep, bestecinin çağdaş çoksesli müzik geleneğinin oluşmasına katkı sunan ilk kuşak bestecilerini takip ettiğini düşünmemdi. Araştırmanın merkezine oturan soruyu akademik bir bakışla ele alma ve sorma konusundaki desteği ile yazma becerimin gelişmesine yönelik katkılarından ötürü danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Murat Küçükkebe'ye, talebimi geri çevirmeyerek konuya çok önemli katkılar sağlayan görüşme kişilerim Sayın Hasan Niyazi Tura'ya, Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Şensoy'a, Sayın Doç. Dr. Onur Nurcan'a, Sayın Doç. Dr. Beril Çakmakoglu'na, Sayın Çağlar Haznedaroğlu'na ve Sayın Hüsam Süleymangil'e gönülden teşekkürlerimi sunarım.

ÖZGE ÖZERBEK

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLER LİSTESİ	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ÇOKSESİLİ TÜRK MÜZİĞİ

1.1. Çağdaş Çoksesli Türk Müziğinin Kısa Tarihi.....	4
1.1.1. Osmanlı Dönemi Müzik Politikaları İçinde Çağdaş Çoksesli Türk Müziği	5
1.1.2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları İçinde Çağdaş Çoksesli Türk Müziği	7
1.1.3. Türk Beşleri.....	9

1.1.3.1. Cemal Reşid Rey (1904-1985)	9
1.1.3.2. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972).....	10
1.1.3.3. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991).....	11
1.1.3.4. Necil Kazım Akses (1908-1999)	12
1.1.3.5. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)	14

2. BÖLÜM

GELENEKSEL VE MODERN KAVRAMLARI ÖLÇEĞİNDE YALÇIN TURA VE MÜZİĞİ

2.1. Gelenek ve Modern Kavramları.....	16
2.2. Kısa Yaşam Öyküsü ile Yalçın Tura.....	19
2.3. Yalçın Tura Müziği	20
2.3.1. Opera-Bale ve Sahne için Eserleri.....	23
2.3.2. Orkestra Eserleri.....	24
2.3.3. Solo Çalgı ve Orkestra için Eserleri	25
2.3.4. Oda Orkestrası Eserleri	25
2.3.5. Oda Müziği ve Solo Çalgılar için Eserleri	26
2.3.6. Şan ve Koro için Eserleri	27
2.3.7. Geleneksel Türk Müziği Eserleri	28

2.3.8. TV- Film Müzikleri	29
2.3.9. Aldığı Ödüller	29
2.3.10. Kitapları.....	30
2.3.11. Diskografisi	30

3. BÖLÜM

KEMAN VE ON YAYLI SAZ İÇİN OYUN HAVALARI

3.1. Birinci Bölüm ‘Taksim’	36
3.2. İkinci Bölüm ‘Oyun Havası’	41
3.3. Üçüncü Bölüm Çiftetelli	51
3.4. Dördüncü Bölüm ‘Curcuna’	55
3.5. Beşinci Bölüm ‘Oyun Havası’	58
SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA	69
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Giuseppe Donizetti	7
Resim 2. Cemal Reşid Rey	10
Resim 3. Ulvi Cemal Erkin.....	11
Resim 4. Ahmet Adnan Saygun.....	12
Resim 5. Necil Kazım Akses	13
Resim 6. Hasan Ferit Alnar	14
Resim 7. Yalçın Tura.....	19

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Birinci bölümden ilk kesit	38
Şekil 2. Animato kesiti.....	39
Şekil 3. Birinci bölümün sondan önceki kesiti	40
Şekil 4. Birinci bölüm sonu	41
Şekil 5. Oyun Havası'nın başlangıcı.....	43
Şekil 6. Akorların başlangıcı ve dansın ritmik yapısı	44
Şekil 7. Bölüm içerisinde orkestra kesitinden sonraki solo keman partisi	45
Şekil 8. Akorların pizzicato tekniği ile çalınması.....	46
Şekil 9. Akorların ardından gelen arpej içerikli pasaj.....	47
Şekil 10. Re ve La telleri arasındaki geçiş	48
Şekil 11. Arpej ve akorların birlikte kullanıldığı pasaj.....	49
Şekil 12. Eserin son kesiti ve bitişi	50
Şekil 13. Çiftetelli bölümünün başlangıcı.....	52
Şekil 14. Orkestra solosunun ardından gelen solist partisi	53
Şekil 15. Bölümün son kesiti ve oktavlardaki çarpmalar	54
Şekil 16. Curcuna bölümünün başlangıcı	56
Şekil 17. İlk kesit sonrası yeni müzikal cümle	57
Şekil 18. Bölümün son kesiti ve bitişi	58

Şekil 19. Son bölümün başlangıç kesiti ve ikinci kesitin ilk cümlesi.....	60
Şekil 20. Arpej motifi	61
Şekil 21. İkinci kesitten üçüncü kesite geçiş ve dördüncü kesit başlangıcı.....	62
Şekil 22. Bölümün başındaki ezginin değişim ile tekrar çalınması	63
Şekil 23. Bölümün sondan bir önceki kesiti	64
Şekil 24. Bölümün ve eserin sonu.....	65



GİRİŞ

Temel olarak kültürel ve toplumsal dönüşüm süreçlerinin nasıl ortaya çıktığını, söz konusu dönüşümün müzik üzerinde nasıl görünürlük kazandığını ve bir bestecinin kullanacağı müzik malzemesine ilişkin tercihlerinin şekillenmesine nasıl etki edebileceğini bir müzik yapıtı üzerinden sorgulamayı ve örneklemeyi hedefleyen bu çalışma, Yalçın Tura özelinde ‘Keman ve On Yaylı Saz İçin Oyun Havaları’ adlı yapıta, konu bağlamında yakından bakmayı amaçlamaktadır.

Bu noktada bir yaratı türü olarak adı geçen yapının bağlamına işaret eden ve çağdaş, çoksesli ve Türk kelimeleriyle devam eden adlandırma, esasen çalışma aracılığıyla gerçekleştirilen sorgulamanın, kavram haritasını ortaya koymaktadır. ‘Öteki’ üzerinden tanımlamanın, kavrayışa sunacağı katkı adına, çağdaş/modern karşıtı olarak gelenek, bu çalışma için yerleşik olan yapıya, dolayısıyla yerel müzik malzemesi ile ilişkilendirilebilecek tüm unsurlara işaret eden bir kavram olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte değişime ve yeni olana vurgu yapan yönü ve anlam içeriğiyle bu çalışma için modern kavramı ise yerel dışı (bu çalışma için klasik batı müziği ya da uluslararası sanat müziği gibi sayıca çoğaltılabilecek farklı adlandırmalara sahip Avrupa klasik müzik geleneği) müzik geleneğinden transfer edilen gerecin tümüne gönderme yapmaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle bu çalışma, ele aldığı inceleme konusuna, Türk müziğinde çağdaşlaşma olarak nitelenen ve esasen İmparatorluk döneminden itibaren başlatılarak cumhuriyet sonrasında yükselerek devam eden kültürel ve toplumsal değişim hareketinin, müzik üzerindeki tezahürüne ilişkin bir örnek olarak odaklanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde genel hatlarıyla çağdaş çoksesli Türk müziğinin Türkiye’de ortaya çıkış ve kurumsallaşma sürecine ilişkin tarihi bilgi, mevcut literatür üzerinden araştırılmıştır. Söz konusu araştırma imparatorluk döneminden başlayarak Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ve ilk kuşak çağdaş Türk müziği bestecileri içinde Türk beşlerini kapsayacak biçimde sınırlandırılmıştır. Bu noktada Uçan’ın ifadesiyle ‘Türklerin müziksel yaşam biçimi’ üzerinde meydana geldiği görülen değişimin, Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayarak Cumhuriyet dönemi müzik

politikaları ile ivme kazanan bir siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşüm sürecinin izlerini taşımakta olduğu anlaşılmaktadır.

İkinci bölümde Yalçın Tura, döneminin temel özellikleriyle ilişkili şekilde bir besteci olarak ele alınmıştır. Tura'nın yaşam öyküsünü ele almaya yönelik olarak yapılandırılan söz konusu ele alış, besteci hakkında daha önce yapılan diğer çalışmaların sunduğu bilgiye dayanmaktadır.

Üçüncü bölümde ise çalışmaya konu olan bestecinin örnek eseri özelinde, kompozisyon ve Türk müziği alanlarında uzmanlıkları bulunan görüşme kişilerinin yorumlarına dayalı şekilde, gelenek ve modern etkisinin oluşumuna etki eden ya da bu kavramlara gönderme yapan müzik malzemesi ile ilişkili müzik öğeleri üzerinden bir inceleme sunulmaktadır.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ÇOKSESİLİ TÜRK MÜZİĞİ

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ÇOKSESİLİ TÜRK MÜZİĞİ

Bu bölümde Yalçın Tura, bir kişi olarak değil, döneminin temel özellikleriyle ilişkili şekilde bir besteci olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda çağdaş çoksesli Türk müziğinin ortaya çıkışı ve kurumsallaşma süreci mevcut literatür üzerinden araştırılmış ve aktarılmıştır.

1.1. Çağdaş Çoksesli Türk Müziğinin Kısa Tarihi

Cangal çoksesliliği, aynı anda tınlayan seslerin, belirli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre, bir düzen içinde kaynaşması olarak tanımlamıştır (1988: 147). Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik olarak da tanımlanabilecek çoksesli müziğin geçmişi, Avrupa’da orta çağa kadar uzanmaktadır. Paralel beşli, dörtlü ve oktavların, dini ezgilere eşlik edecek biçimde orgla kilisede kullanılmış olması nedeniyle, çoksesliliğin coğrafyadaki temellerinin dönem olarak 10. yüzyılda atılmış olduğunu ifade etmektedir (Kaygısız, 2004: 76-77).

Çoksesliliğin Avrupa’daki yapılanmasında, 12. ve 13. Yüzyıllarda ortaya çıkan Fransız egemenliği önemli bir etkidir (1999: 23). Gotik Çağ olarak da anılan bu dönemde çokseslilik, her biri sözlerden oluşan üç sesli yeni bir biçim olan motet üzerinde somutlaşmıştır. Motetlerle başlayan sözlü çokseslilik, Fransa’dan sonra İtalya’da da önemli bir ivme kazanmış, 14. yüzyıl ile birlikte ses sanatına çok önem veren İtalyanlar da bu etkiye katılarak müzikte yeni biçimler geliştirmeye başlamıştır. Ana dilde şarkı anlamına gelen madrigal de söz konusu sürecin ürünüdür (Mimaroglu, 1999: 25).

Uçan, Türk müzik kültürünü kısaca ‘Türklerin müziksel yaşam biçimi’ olarak tanımlarken, bir toplumun müziksel yaşantısının, ‘süreç’ ve ‘ürün’ yönüyle bir bütün olduğunu ifade etmektedir. Bu noktadan bakıldığında ‘Türk müzik kültürü’ ifadesi, Türklerin kendi kendileriyle, birbirleriyle ve çevreleriyle kurdukları müzik

etkileşimlerinin, örgütlenik ve birikik biçimdeki süreç ve ürününe işaret etmektedir (2000: 9). Önemli etkileşim ve değişim ortamlarının ortaya çıkışı açısından Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ile Cumhuriyet Tarihinin ilk yılları da 'süreç ve ürün' arasındaki bu ilişkiye işaret eden, oldukça önemli bir örnek niteliğindedir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğunun son dönemindeki (1826-1920/1922) söz konusu değişimin, müzik üzerindeki görünümü açısından bu çalışma için, ona daha yakından bakmayı gerektirecek niteliktedir.

1.1.1. Osmanlı Dönemi Müzik Politikaları İçinde Çağdaş Çoksesli Türk Müziği

Kaynaklarca çağdaş Türk müziğinin gelişimi ve çoksesli batı müziğinin Türk müziği üzerindeki etkilerinin görülmesi açısından II. Mahmut döneminde, 1826 yılında kurulan Muzika-i Hümayun'dan söz edilse de konu aslında bu dönemin çok daha öncesinde gelişen bir siyasi ve kültürel altyapı ile ilişkilidir. Osmanlı sarayı ile Avrupa müziği arasındaki bağ, çok daha geriye götürebilir. Bununla birlikte bu örnekten hareketle 19. yüzyılda sarayda çoksesli batı müziğinin çeşitli biçim ve türlerde artık 'somut' bir yaşam alanı bulduğu ve müzikte Avrupalılaşma çabalarının yoğunlaştığı görülmektedir (Okyay, 2009: 35).

Tarihi kaynaklar, Osmanlı Sarayının çoksesli Avrupa müziğiyle ilk karşılaşmasını 16. yüzyıla dayandırmaktadır. Bilinen ilk etkileşim 1543 yılında Fransa Kralı I. François' in (1494-1547) Kanuni Sultan Süleyman'a (1494-1566) gönderdiği bir orkestra ile gerçekleşmiştir (Kütahyalı, 1981: 100).

Bununla birlikte imparatorluğun yayıldığı sarayın ötesindeki topraklarda özgürce yaşanan Hristiyanlık ve Musevilik dinlerinin tek ve çoksesli ayin müzikleri ile bu dinlere bağlı halklar arasında yaşanmış olması, olası çoksesli din dışı Avrupa müzikleri nedeniyle, aslında bu ilişkinin hiç kopmadığı yönündeki tezi güçlendirmektedir (Okyay, 2009: 36).

Osmanlı müziğinde görülen batılılaşma hareketleri açısından öne çıkan olaylardan bir diğeri, 1794'de III. Selim tarafından Yeniçeri Ocağı'nın yerini alması

için Avrupa standartlarına uygun Nizam-ı Cedid isimli bir boru ve trampet takımının kurulmuş olmasıdır (Çerkez, 1995: 36-37). Bir geleneksel Türk müziği mensubu olmasına karşın, müzikte yenilik yapılmasını, Avrupa askeri müziğinin benimsenmesini samimiyetle isteyen yenilikçi hükümdar, yeni kurulan ordu birliklerinin başına Fransız subaylar getirtmiş ve bu takım, ‘mehterhane’ örgütünün dışında tutulmuştu. III. Selim bilinçli olarak bu yenileştirme girişimini, orduda yaygınlaşmış ve halk tarafından da çok sevilen mehterin yanında yürütmek istemiş, radikal, devrimci bir değişimden çok, uyumlu ve uzlaşma arayan evrimci bir yol izlemiştir (Okuy, 2009: 37). Selim’in hem geleneksel müziğe sahip çıkan hem de Batı’ya dönük yüzü nedeniyle her iki medeniyete de yakından ilgi duyduğu bilinmektedir. Türk müziği için üretilen yeni makam ve eserlerle birlikte bu dönemde ilerleme kaydedilmiştir. İsmail Dede Efendi, Türk Müziği alanına katkıları olmuş, dönemin ünlü bestekarlarından biridir. III. Selim’in isteği ile Hamparsum Limonciyan ve Şeyh Abdülbaki Nasır Dede iki ayrı nota sistemi oluşturmuşlar ve bu nota yazım sistemleri ile döneminde bestelenmiş birçok eser notaya geçirilmiştir (Şen, 2003: 203-205).

“Osmanlı askeri müziğinde gerçekleştirilen büyük bir değişim hareketi, kuşkusuz 1826’da Sultan II. Mahmut’un yeniçeri ocağını bir isyan sonunda ortadan kaldırması ve bunun sonucu olarak mehterhaneyi kapatmasıdır” (Okuy, 2009: 38). Muzika’i Hümayun’un kurulmasıyla birlikte de batının çok sesli sistemi, Osmanlı İmparatorluğu’nun resmi müzik politikası haline gelmiştir (Çerkez, 1995: 36-37).

II. Mahmut’dan sonra, 1839 yılında tahta çıkan Sultan Abdülmecid döneminde batı müziği etkisi artmış ve bu alanda yapılan çalışmalar daha sistemli bir yapıya oturtulmuştur. Muzika-İ Hümayun bu dönemde bandonun yanı sıra opera-senfoni orkestrasına da kavuşmuştur. Bu sırada saray bandosu/orkestrası şefi ünvanıyla Giuseppe Donizetti, II. Mahmut ve Abdülmecid için sırasıyla uzun yıllar İmparatorluk Marşı olarak kabul edilen Mahmudiye ve Mecidiye adlarında iki marş bestelemiştir (Aracı, 2006: 71).



Resim 1. Giuseppe Donizetti (wannart, t.y.)

1861’de tahta çıkan Sultan Abdülaziz, saltanatının ilk yıllarında, Batı müziği alanında yeni adımlar atmak yerine doğu dünyasının eğlence kültürüne yönelmiş bir padişah portresi çizmiştir. Avrupa ziyaretleri sırasında izleme fırsatı bulduğu askeri bando takımlarının ihtişamından etkilenmiş ve Muzika-i Hümayun üzerine daha fazla eğilmeye başlamıştır. 1868 yılında Callisto Guatelli Müzika-ı Hümayun’un başına getirilmiş ve Aziziye Marşı’nı besteleyerek Paşa ünvanını kullanmaya hak kazanmıştır (Tuğlacı, 1986: 83).

1.1.2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları İçinde Çağdaş Çoksesli Türk Müziği

Cumhuriyetin ilk elli yılında resmi kültür ve müzik politikalarının oluşmasında önemli ve stratejik bir rol oynamış olan yazar ve toplumbilimci Ziya Gökalp’e göre, bugün geleneksel Osmanlı/Türk musikisi olarak adlandırdığımız dört asırlık müzik geleneği esas itibarıyla Türk değildir. Bu müzik Eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Gerçekten Türk olan ve ruhunu yansıtan yalnızca halk türküleridir. Ne var ki, bu halk türkülerinin hiçbiri çağdaş değildir (2017: 271).

Çağdaşlığı ise artık Şark’ta değil, ancak Garp müziğinin tekniğinde ve armonisinde bulmak mümkündür. Çağdaşlık ve millilik çizgilerini kesin bir şekilde çizen Gökalp’e göre Türkiye’nin milli musikisi halk türkeleri ve garp armonisi sentezini

formülünden doğacaktır. Gökalp'in bu sentez anlayışı, Türk Ocakları ve Halkevleri aracılığıyla Cumhuriyet'in ilk elli yılının müzik politikalarının egemen görüşü haline gelmiştir. Gökalp, 19. Yüzyıl ortalarından itibaren Doğu Avrupa'da özellikle de Rusya'da filizlenen ulusal müzik akımlarından esinlenmiş ve ürettiği Türk müziğinde çağdaşlaşma formülünü dile getirmiştir. Rusya'da Borodin, Rimski-Korsakof, Mussorgski, Balakirev ve Cesar Cui'den oluşan Rus Beşleri'nin karşılığı olarak ancak onlardan bir yüzyıl sonra Cemal Reşid Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferid Alnar'dan oluşan topluluğa Türk Beşleri adının yakıştırılması da Gökalp'çi bir görüş olmuştur (Behar, 2017: 272).

Atatürk'ün devrimleri arasında öncelikli bir yeri olan müzik, tarih boyunca kitlelere en hızlı ulaşmış sanat dalı olmuştur. Atatürk, özü Türk halk müziğinden gelen, çağdaş ve evrensel olan bir müzik yaratılmasını öngörmüştür (2003: 297).

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte, Muzika-i Hümayun, 1924 yılında Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla Ankara'ya getirilmiş, önce Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası adı ile daha sonra Cumhurbaşkanlığı'na bağlanarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak batı müzik tarihinin başyapıtlarından oluşturduğu programlarla düzenli konserler vermeye başlamıştır. 1935'te ünlü Alman besteci Paul Hindemith Türk müzik sisteminde uygulanması gereken müzik politikalarını ve müzik eğitim kurumlarını yeniden düzenlemek için Ankara'ya davet edilmişti ve Hindemith'in hazırladığı raporlara göre 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılışı gerçekleşmiştir (İlyasoğlu, 2003: 297).

Ankara'da geleceğin müzik öğretmenlerini yetiştirecek, alanında dünyada ilk olacak, bir konservatuvar açılmış, aynı tarihlerde Cumhuriyet'in ilk müzisyen nesli, müzikte en ileri teknikleri almak üzere 1924 yılından itibaren açılan sınavlardan geçirilerek yurtdışına gönderilmiştir (Bali, 2020: 45).

Eğitimlerinin ardından yurda dönen müzisyenlerden Cemal Reşid Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferid Alnar bestecilik, eğitimlik, yöneticilik görevleriyle Çağdaş Türk Müziği'nin kurucuları olmuşlar ve 'Türk Beşleri' olarak kabul edilmişlerdir. Yaklaşık olarak 1904 –1910 arasında doğmuş

besteciler olarak Fuat Koray, Ferit Hilmi Atrek, Nuri Sami Koral, Samim Bilgen, Faik Canselen, Mithat Fenmen, Reşit Abet, Cezmi Erinç ve Ekrem Zeki Ün birinci kuşak besteciler içerisinde yer alırken, Türk Beşleri bu kuşağın ana topluluğunu oluşturmaktadır (Balci, 2018: 42).

Kemal İlerici, Bülent Tarcan, Sabahattin Kalender, Necdet Levent, Yalçın Tura, İlhan Mimaroğlu, Ertuğrul Oğuz Fırat, Sayram Akdil, İstemihan Taviloğlu, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenan Akın, Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Ali Darmar, Çetin Işıközlü birinci kuşak bestecileri ve Türk Beşleri'ni takip eden kuşaklarda yer alan bestecilerimizdendir (Yürük, 2006: 8).

Türk Beşleri ilk dönem çalışmalarında, geleneksel öğeleri aktarmış, aynı zamanda eğitim gördükleri ülkelerde etkilendikleri kültür ve müzik akımlarını eserlerine yansıtmışlardır. İlk kuşağın son dönem çalışmaları ve Türk Beşleri'nden sonra gelen ikinci kuşak bestecileri, tanıdık bir halk ezgisini doğrudan doğruya yansıtmak yerine, geleneksel müziği soyutlayarak işlemişlerdir (İlyasoğlu, 2003: 298).

Cumhuriyet'in ikinci kuşak bestecileri, çağın avangard tarzını kullanarak geleneksel yazı biçiminden uzaklaşmışlardır. Örneğin, 1950'lerde dünyadaki yenilikçi bestecilerin izinde giden İlhan Usmanbaş ve Bülent Arel, 12 ton sistemi ve dizisellik gibi yeni akımları esas almışlardır. Arel, Türkiye'de olduğu kadar dünyada da elektronik müziğin öncülerden biri olmuştur. Usmanbaş, Türk Beşleri içinde yeniliğe en açık olan hocası Necil Kâzım Akses'i de takip ederek, raslamsallık, minimalizm, salkım sesler ve açık biçimler kullanmış, Türkiye'de yetişen gelecek kuşaklara yol gösterici olmuştur (İlyasoğlu, 2003: 298).

1.1.3. Türk Beşleri

1.1.3.1. Cemal Reşid Rey (1904-1985)

Türk orkestra şefi ve çoksesli Türk Müziği'nin öncülerindendir. İyi bir piyano virtüözü olmasının dışında piyano öğretmenliği de yapmıştır. 1913 yılında ailesi ile birlikte Paris'e yerleşmiş ve Marguerite Long'dan profesyonel piyano dersi almaya

başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Cenevre’de yaşayan Rey şehrin konservatuvarında eğitimine devam etmiştir. Türkiye’de savaş sonrasında Cumhuriyet ilanını öğrenerek ülkesine dönmüş ve İstanbul Konservatuvarı’nda ders vermeye başlamıştır. Öğrencilik yıllarında Cenevre’de Raoul Laparra ile kompozisyon, Gabriel Faure ile müzik estetiği ve Henri Defosse ile orkestra şefliği çalışmaları yapmıştır. Eserlerinde 2. Dönem olarak incelenebilecek bir olgunluk dönemi bulunmakta ve bu dönemde bestelediği eserlerde Türk Halk Ezgilerini kullanmıştır. Hayatı boyunca bestelediği eserlerde bulunan müzikal yapılar modal, tonal ve melodiktir (İlyasoğlu, 2003: 300).

Rey, Türk Halk Ezgilerinin, işlenerek, batılı anlamda, çağdaş sanat ürünleri haline dönüştürülmesinin ilk örneklerini, 12 Anadolu Türküsü, Türk Sahneleri piyano süiti ve Bebek Efsanesi senfonik şiiri gibi eserleri ile vermiştir (Tura, 2017: 76).



Resim 2. Cemal Reşid Rey (öğrencikariyeri, t.y.)

1.1.3.2. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

İlk müzik derslerini piyano çalan annesinden alarak başlamıştır. 1925 yılında Galatasaray Lisesi’nde öğrenciyken, Milli Eğitim Bakanlığı’nın açtığı özel yetenek sınavını kazanarak Paris’e gönderilmiştir. Eğitimi sırasında Jean Batalla ile piyano, yardımcısı Beduin ile piyano ve armoni, Isidor Philipp ve yardımcısı Camille Decreus ile piyano ve Jean Gallon ile de armoni çalışmıştır. Daha sonrasında eğitimine Noel

Gallon ile kontrpuan dersleri çalışarak devam eden besteci Ecole Normale de Musique'de Nadia Boulanger ile kompozisyon çalışmıştır. İlk konçertosu olan Piyano Konçertosu'nu 1942 yılında tamamlamıştır. Geleneksel ve Modern kavramlarını bir arada kullanan ilk Türk bestecilerden biri olan Erkin'in karakteristik özelliklerinin en başında, eserlerindeki akıcı melodik yapı, 4'lü armoni sisteminde bir eşlik ve çok rahat anlaşılır ezgiler gelmektedir (Say, 1985: 483-484).



Resim 3. Ulvi Cemal Erkin (biyografistan, t.y.)

1.1.3.3. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)

Türkiye'de çoksesli müziğin öncülerinden olmasının dışında etnomüzikolog ve öğretmen olarak milli müzik yaşamımızın yapı taşlarından birisidir. Kırk yıllık müzik kariyeri boyunca aralıksız olarak üreten ve eserlerinde hem modal yapıları hem de kültürel öğeleri kullanan bir Türk bestecisidir. Türkiye'de yazdığı yazıların Türk müziğine ışık tutmasının yanı sıra Macar müzikolog Bela Bartok ile Anadolu'yu baştan sonra gezerek bir fonograf yardımı ile Türk müziğini kayıt altına alması kendisinin ülkesine olan sevgisinin bir göstergesi olarak kabul görmektedir. Yaptığı bu çalışmaları

yol arkadaşı Bartok ile bir kitapta toplayan Saygun'un eserlerinde antik dönem müzikleri (mod öncesi) ve mod içi müzikal yapılar duyulmaktadır. Bu türde müzikler üzerine yaptığı araştırmalar da Türk müziğinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. İlk Türk operası olan Özsoy Operası'nı da Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün emri ile bestelemiştir. Saygun'un eser kütüğü numarası Op.77'ye kadar uzanmıştır ve içerisinde piyano eserleri, halk müzikleri, İslam ilahileri de bulunmaktadır (İlyasoğlu, 2003: 302).



Resim 4. Ahmet Adnan Saygun (biyografya, t.y.)

1.1.3.4. Necil Kazım Akses (1908-1999)

İlk ve Orta Öğretim hayatında özel keman ve çello dersleri alarak müzik ile ilk etkileşimini gerçekleştirmiştir. Sanatsever bir ortamda büyümesi de müziğe olan ilgisini arttırmıştır. Lise eğitimi sırasında Cemal Reşit Rey'den aldığı armoni dersleri ile müziğe olan ilgisini pekiştirmiştir. 1926 yılında İstanbul Erkek Lisesi'nden mezun olmuştur. Ailesine müzik eğitimi almayı istediğini belirttikten sonra Viyana'da Devlet Müzik ve Temsil Akademisi giriş sınavlarına gönderilmiş ve sınavı kazanarak

profesyonel müzik eēitimi hayatına baēlamıētır. Eēitimi iēerisinde Kleinecke'nin viyolonsel sınıfına ve Joseph Marx'ın kompozisyon sınıflarına kabul edilmiētir. Eēitim aldıēı akademinin kompozisyon sınıfından 1931 yılında mezun olmuētur. Aynı okulda tekrar Joseph Marx'ın oērencisi olarak ileri kompozisyon bölümünde eēitimine devam etmiētir. Akses, ilerleryen zamanda müzik eēitimini ēekoslovakya'nın Prag ēehrinde Prag Devlet Konservatuvarı'nda Joseph Suk'un yüksek kompozisyon oērencisi olarak srdrmētir. 1934 yılında buradan mezun olduktan sonra ülkesine dönen ve Milli Eēitim Bakanlığı tarafından Ankara'da bir konservatuvar kurulmasına iliēkin plan ve projede görev almıētır. Bu dönem de ise Paul Hindemith ile tanıēmıētır. Akses'in oērencileri arasında Bülent Arel, Nevit Kodallı ve Ferit Tüzün gibi isimler bulunmaktadır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması ile birlikte buranın kompozisyon bölümü oēretmenliēine atanmıētır. Besteci eserlerinde ēaēdaē armonik yapıları ve atonal ezgileri kullanmıētır (Say, 1985: 33-34).



Resim 5. Necil Kazım Akses (mubi, t.y.)

1.1.3.5. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

Geleneksel Türk Müziği'ne meraklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesindeki bu merak sayesinde kanun çalmaya başlayan Alnar, küçük yaşta iyi bir kanun virtüözü olduğunu çevresine kanıtlamış ve bununla ün yapmıştır. Saadettin Arel ve Edgar Manas ile müzik eğitime başlamış, 1927 yılında Viyana Devlet Müzik Akademisi'ne girerek Joseph Marx ve Oswald Kabasta ile çalışmalarını sürdürmüştür. 1936 yılında Ankara Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın yardımcı şefliğini yapmış ve 1946 yılında da asaleten orkestranın 1. Şefi olmuştur. 1937-1946 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. 30 Temmuz 1978'de Ankara'da hayata gözlerini yummuştur. Eserleri içerisinde Geleneksel Türk Müziği'nin formları (taksim, şarkı, peşrev vb.) ve ezgilerine benzeyen anlaşılır yapıları tercih etmiş, bu melodileri 5'li armoni denilen bir armonik stil ile destekleyerek besteler yapmıştır. Bilinen en ünlü eseri kanun konçertosudur (İlyasoğlu, 2003: 302).



Resim 6. Hasan Ferit Alnar (kemansitesi, t.y.)

2. BÖLÜM

GELENEKSEL VE MODERN KAVRAMLARI ÖLÇEĞİNDE YALÇIN TURA VE MÜZİĞİ

2. BÖLÜM

GELENEKSEL VE MODERN KAVRAMLARI ÖLÇEĞİNDE YALÇIN TURA VE MÜZİĞİ

Bu bölüm bestecinin yaşam öyküsünü ve müziğini ele almaya yönelik olarak yapılandırılmıştır. Söz konusu ele alış, besteci hakkında daha önce yapılan diğer çalışmalardan elde edilen bilgiye dayanmaktadır. Bununla birlikte çalışmanın temel kavramları olan gelenek ve modern hakkında literatürden elde edilen bilgi ile birlikte kısa bir tartışma bu bölümde yer alacaktır.

2.1. Gelenek ve Modern Kavramları

Günlük hayatta modern yaşam, modern giyim ya da geleneksel müzik gibi kelime ikililerinde, ‘niteleme’ işlevi ile karşımıza çıkan ‘modern’ ve ‘gelenek’ kavramları, birbirlerine karşıt yönde bir ‘kavrama’ sağlayacak biçimde kullanılmaktadır. Bu kavrayışın temelinde, Batı Avrupa’da rönesans ve reform hareketleri ile ortaya çıkarak Fransız ihtilali ile devam eden, bilimsel ve teknolojik gelişme, sanayileşme, tarımsal üretimde yenilik ve kentleşme, akılcılaşma ve bireyselleşme gibi süreçlerle birlikte, toplumsal yapı ve kurumların hemen tüm yönlerini kapsayan önemli bir ‘değişim’ sürecinin etkisi yatmaktadır.

Solmaz, ‘değişim’ ile ilişkili yönünü vurgularken Latince ‘hemen şimdi’ *modo* ile ilişkili anlam kökü bulunan (etymonline, t.y.) modern kavramının, ‘bugüne’ gönderme yaptığını aktarmaktadır (2011: 38). Bu yaklaşımdan hareketle ‘gelenek’in, değişimin öncesinde olan, değişimden ve modern olan yapıya ait olandan tümüyle ayrı, ondan etkilenmemiş, zaman içinde sabit ve dondurulmuş bir yapı, süreç ya da uygulama olduğunu düşünmek olasıdır. Zira “sosyal bilimler ve özellikle sosyolojide gelenek, kelime anlamıyla, daha çok, bir kuşaktan diğerine aktarılan herhangi bir beşerî uygulama, inanç, kurum ya da zanaat için kullanılmaktadır” (Karadeniz, 2007: 35). Gelenekle ilişkilendirilen inanç ve uygulamaların, kimliksel tasarımına olanak sağlayan söz konusu aktarım ve görece devamlılık, gelenekle ilişkili anlatıma meşruiyet sağlayan

önemli bir dayanaştır. Karadeniz, geleneğin binlerce yılın birikimini barındırdığından, fiili olarak modernitenin ise en fazla birkaç yüzyılın ürünü olduğundan söz ederken, söz konusu iki yapının da bir ‘değer ve yapı’ olmanın ötesinde birer ‘zihniyet şeması’ ya da ‘bilinç kategorisi’ (Aydın, 2004: 55) olduğuna işaret etmekte, bu bilinç kategorileri içerisindeki ‘kendi halinde gelenek’ yani geleneksellik ile geçmiş bugünde yaşatma kaygısında olan ve geleneği tarihin bir ‘an’ında sabitleyerek muhafazaya etmeye çalışan ‘gelenekçilik’ arasında bir fark olduğunu ifade etmektedir (Karadeniz, 2007: 37).

Modernistler için gelenek, bugünü yaşama ve geleceği inşa etme yolunda terk edilmesi gereken bir ayak bağıdır (Atay, 2004: 155). Oysa gelenek ve modern olana özgü yapılar iç içedir ve kimlik inşasına ilişkin davranışın doğası gereği, tanımlanma noktasında her zaman birbirine ihtiyaç duymaktadırlar. Bu yaklaşıma yakın bir ifadeyle Takış, tarihin en güçlü modern seslerinin, en güçlü geleneklerden doğduğunu aktarmaktadır (2003: 8).

Armağan, ‘modern’in geleneğin ıslah edilmiş hali olduğunu ifade etmektedir (1997: 63). Karadeniz (2007: 91) ve Laroui (1998: 68), muhafazakârlar tarafından yapılan ve bugünde kullanmak üzere geçmişten devşirmek amacıyla geriye dönük bir kurgu girişiminin ürünü olan geleneğin, esasen modern bir ameliye işi olduğundan, bu nedenle gelenekçinin her hâlükârda anakronik kalmak, geleneğin de modern olmak durumunda olduğundan söz etmektedir. Modern ya da modernlik, nitelediği şeyin eskiden yeniye doğru bir geçiş sonucu elde edildiğini ifade eder. Bu nedenle kendisinden önce gelenle bir kopuş içinde bulunduğuna dikkat çeker. Nitekim modernlik, meşruluğunu geçmişten gelen ilkelerden almayan, bunun yerine kendi öz gerekçelerini sunan, kendi kurallarını kendi içinde yaratan bir düşünme biçimine ve bir zamana işaret eder (Metinbal, t.y.).

Temel olarak bir müzik yapıtının ortaya çıkış sürecinde, bestecinin kullanacağı müzik malzemesine ilişkin tercihlerinin belirlenmesine etki eden başlıca motivasyonun ne olduğunu ya da nasıl oluştuğunu sorgulamayı ve müzik ile siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşüm süreçleri arasındaki ilişkiye yakından bakmayı hedefleyen bu çalışma, konu bağlamına yerleşen bir örnek olarak Yalçın Tura özelinde, Keman ve On Yaylı Saz İçin

Oyun Havaları adlı yapıta odaklanmayı amaçlamaktadır. Bu noktada bir yaratı türü olarak adı geçen yapının bağlamına işaret eden ve çağdaş, çoksesli ve Türk kelimeleriyle devam eden adlandırma, esasen çalışma aracılığıyla gerçekleştirilen sorgulamanın, kavram haritasını ortaya koymaktadır. ‘Öteki’ üzerinden tanımlamanın, kavrayışa sunacağı katkı adına, çağdaş/modern karşıtı olarak gelenek, bu çalışma için yerleşik olan yapıya, dolayısıyla yerel müzik malzemesi ile ilişkilendirilebilecek tüm unsurlara işaret eden bir kavram olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte değişime ve yeni olana vurgu yapan yönüyle bu çalışma için modern kavramı, yerel dışı (bu çalışma için klasik batı müziği ya da uluslararası sanat müziği gibi farklı adlandırmalara da sahip olan Batı Avrupa çoksesli klasik müzik geleneği) müzik geleneğinden transfer edilen gerceğin tümüne gönderme yapmaktadır. Ne var ki burada yerel ya da yerel dışı müzik yapılarının birbirinden tümüyle ayrı, benzer özellikler içermeyen ve katışıksız unsurlar olduğu kabulü ile hareket edilmediğini belirtmek yararlı olacaktır. Nitekim gerek müzik bağlamında gerekse geleneksel olarak nitelenebilecek inanç, davranış ya da uygulama içerebilecek diğer tüm alanlarda, ‘geleneksel’ olduğu bir grup insan tarafından, iddia ve ifade edilen yapılar da geçirdikleri uzun etkileşim ya da değişim süreçleri sonrasında, özgün bir kimlikli tasarıma ulaşma ve ayrı biçimde tanımlanmaları sonucunda bu tanımına (geleneksel) ulaşmaktadırlar.

Bu noktada imparatorluk döneminden başlayarak cumhuriyet dönemi ve sonrasında devam eden kültürel dönüşüm hamleleri eşliğinde günümüze ulaşan, müzikte değişim süreci ve modern bir ameliye sonucu inşa edilen ‘çağdaş çoksesli Türk müziği geleneğinin’, yerel ve yerel dışı müzik malzemelerinin birlikteliklerinden doğan, kısmen yerel özellik barındıran bir yapı olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bununla birlikte yukarıda yer verilen ‘yerel dışı müzik geleneği’ ifadesi, söz konusu dönem Türkiye’si için bir çağdaşlaşma ölçütü olarak işaret edilen çoksesli müzik uygulamalarının da bir geleneğe ait olduğunu göstermektedir.

2.2. Kısa Yaşam Öyküsü ile Yalçın Tura

23 Mart 1934 tarihinde İstanbul'da doğan Tura, Cemal Reşit Rey, Seyfeddin Asal ve Demirhan Altuğ ile müzik eğitimi görmüştür. 1954 yılında Galatasaray Lisesi'ni, 1960 yılında da İstanbul Üniversitesi'nin felsefe bölümünü bitirmiştir. TRT'de çeşitli dönemlerde danışma kurulu üyeliği ve beşinci Beş Yıllık Plan Komitesi Türk Müziği Başkanlığı yapmıştır. Bestecinin yapıtlarından büyük bir bölümünü film müzikleri, radyo-TV müzikleri ve tiyatro müzikleri oluşturmaktadır. Uzun yıllar Türk ses sistemi üstüne araştırmalar yapmış, 1970 yılından sonraki yapıtlarına, bu araştırmalardan kaynaklanarak, yeni bir mikrotonal anlayış getirmiştir. Müzikbilim üstüne yayınladığı pek çok araştırma yazısı ve Türk Musikisinin Meseleleri (1988) adlı bir kitabı vardır. Yalçın Tura, makamsal yapıyı canlı ritmik bir dokuda ve renkli bir orkestrasyonla işlemeyi öngörmektedir (İlyasoğlu, 2003: 313).



Resim 7. Yalçın Tura (Andante, t.y.)

Kendisi ile yapılan görüşmede Şensoy, bestecinin çok yönlü akademik birikim ve sanatçı kimliğine vurgu yaparken, müzik tarihi ve teorisine ilişkin bilgisi ile çağdaş

kompozisyon anlayışına hâkim konumunu, geleneksel müzik öğeleriyle ustaca harmanladığı yönünde görüşlerini nakletmiştir.

“Multi disiplin sanat anlayışının gerçek aynası müzik ve müzisyenlik algısının sınırlanamayan ifadesinde yer bulur. Antik Yunan müziğinden mürekkebi henüz kurumuş 21.yüzyılın en karmaşık kompozisyonu hakkında sahip olduğu analitik yaklaşım gerek müziğine gerekse benim gibi şanslı öğrencileri üzerinde daima olumlu bir etki yaratmıştır. Cumhuriyet döneminin çok sesli müzik yazan üç belki de dört kuşak bestecileri arasında geleneksel Osmanlı Saray müziğine bir icracı kadar egemen olan belki de tek örnek Yalçın Tura’dır. Bundan ötürü, eserlerinde daima kendi bulduğu makam ya da halk müziği temalarından türeyen ezgileri kullanmış ve sitasyondan adeta kaçınmıştır. Öte yandan, İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji bölümünü kuracak nitelikte edinilmiş ve bir ömür çalışma/araştırmaya yayılmış derin müzikolojik / etnomüzikolojik bilgi, onlarca makale ve kitabın yazılmasına neden olmuştur. Sözü geçen kurumda 25 yıldan uzun bir süreye denk düşen süre boyunca yetiştirdiği öğrencilerle de yadsınamayacak öğretmenlik başarısı kendisini, öğretmeni Cemâl Reşit Rey gibi, ‘komple sanatçı’ çağrışımıyla anmamıza neden olmaktadır.” (Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

2.3. Yalçın Tura Müziği

Tura, ürettiği müziğin amaçlarını şöyle özetlemiştir; “Kişisel bir ezgi çizgisi ve onun yapısının gerektirdiği rafine bir armoni; ele alınan materyalin çeşitli yönlerinin işlendiği karmaşık bir kontrpuan; canlı ritmik yapı ve renkli orkestrasyon” (Musikidergisi, t.y.).

Yalçın Tura’nın müziğinde geleneksel makamlardan halk müziğine, cazdan senfonik müziğe, çağdaş eserlere, tarihteki farklı kültürlere ve hafif müziğe kadar her çeşit müzik etkin olmuştur. Amacı, müzik birikimini yeni bir sentez içinde

değerlendirmek, ulusal karakter çizgisine sahip, yeni, kişisel bir müzik meydana getirmek olmuştur. Bestelerini değişik zamanlarda yeniden ele alıp gözden geçiren Tura, eski yapıtlardan yenilerini türetir ve bu nedenle bestelerinin belirli dönemlere ayrılmasını doğru bulmamaktadır. 1970’ten bu yana uzun yıllar Türk ses sistemini incelemiş, bu araştırmalarından yola çıkarak eserlerinde yeni bir mikrotanal anlayış aramıştır (tiyatronline, 2016).

“Tura, öncelikle her dönemi ve besteciyi hem teknik hem felsefi olarak özümsemiş, akımların cazibesine ve geçiciliğine kapılmamıştır. 1976 yılında Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda eğitim vermeye başladığı dönemde, Türk müziği dizileri ve ses sistemi üzerinde çok yoğun bir şekilde çalışmıştır. Türk müziği ve batı tekniğine olan bu hakimiyeti ve çoksesli müziğin zenginliğini kullanarak yazdığı eserlerle Türk müzik kültürüne önemli katkılar sağlamış bir besteci olmuştur.” (Hasan Tura ile görüşme, 29.09.2021).

Yukarıda bestecinin oğlu Hasan Tura tarafından çalışmamıza sunulan değerlendirmeye birlikte, Yalçın Tura’nın Türk müziği ve çokseslilik konusundaki kendi görüşleri aşağıdaki gibidir;

“Türk musikisi bir makam musikisidir ve bu yüzden polifoniden, polimelodiden yararlanmaz. İşte bu özelliği bir süreden beri, Türk musikisinin en çok tenkid edilen yanı, en büyük olarak görülmektedir. Oysa bu durum onun özü, yapısı gereğidir. Bir makam musikisi, çok seslilik içinde yok olur. Başka bir musiki haline gelir. Bugüne kadar meydana getirilmiş Türk musikisi eserlerini, şu ya da bu teknikle, çok seslendirmek, o eserlerin var oluş tarzını tamamen değiştirmek, bir manada onları yok etmek demektir. Bize düşen, geçmişin mirasından, birikiminden hız alarak çalışmak, bugünün tecrübelerini, imkanlarını seferber ederek yeni bir birikim meydana getirmek ve devraldığımız mirası bizden sonrakilere çok daha zenginleşmiş olarak bırakabilmektir.” (Tura, 1982: 30-31).

Yalçın Tura Türk Müziği için önemli ve özel bir figürdür. Türk müziği tanımının özellikle vurgulanmasının nedeni, batı müziğinin yanında, bu topraklara ait diğer müzik türlerinde de birçok beste yapmış olmasıdır. Tura için, klasik Türk müziğine en hâkim bestecilerden biridir demek yanlış olmaz. Bu hakimiyet, çok geniş bir yelpazede yazabilme yetisini de beraberinde getirir. Besteci olmaya karar verdiği ilk yıllardan beri en çok Debussy, Stravinsky, Bartok, Berg ve Ravel'den etkilenmiştir. Konservatuvar mezunu olmayışı, Galatasaray Lisesi, ardından İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde okumuş olması, tüm sanat disiplinlerine, entelektüel anlamda hâkim olmasını sağlamış, bu da müziğine farklı bir perspektif yansıtmıştır (Budak, 2016: 20-21).

Mikrotonal akımları ve elektronik müziği dikkatle izlemiş, Pişano için Beş Parça isimli eserinde dizi tekniğini kullanmış, ancak bu tarz denemelerin hızla eskidiğini, değiştiğini düşünerek total-serializm, minimalizm ya da post-modernizm gibi akımlara yönelmemiştir. Özellikle de aleatori (rastlamsal) akımdan uzak durmayı tercih etmiştir (Budak, 2016: 20-21).

Şensoy, Tura'yı ülkemizin ilk profesyonel bestecilerinden biri olarak tanımlarken, müzik üretimi açısından bestecinin film müziği çalışmalarının ilginç ve önemli bir fonksiyon içerdiğine dikkat çekmektedir;

“Yalçın Tura'nın besteciliğinde söz ederken nedense ilk aklıma gelen ve belki de en çarpıcı olan özellik, kendisinin ülkemizin profesyonel anlamda ilk bestecilerinden olmasıdır. Bu ne demek? Tura, 1950'lerin ortasından 1970'lerin ortasına değin sadece beste yaparak yaşam döngüsünü kurgulamıştır. Bu dönemde yazmış olduğu ve her biri diğerinden sanatlı film müziği yapıtları o denli önemlidir ki, söz konusu müziklerde kullandığı temalar daha sonraları yazmış olduğu büyük hacimli senfonik eserlerin çekirdeklerini oluşturmuştur.”
(Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

Kendisi ile yapılan görüşmede Nurcan, bestecinin yerel müzik malzemesini Batı müziğinin geleneksel ve modern müzik teknikleriyle ustaca ve dengeli biçimde bir araya getirdiğini dile getirmiştir;

“Ülkemize ait yerel müzik unsurlarını klasik Batı müziğinin geleneksel ve modern müzik teknikleriyle işlemesi bana göre bestecinin en karakteristik özelliği. Elbette Yalçın Tura bu anlayışla müzik yazan tek bestecimiz değil ancak her bir bestecimiz kendi yöntem ve gereçlerini kullanmıştır. Kimi bestecilerimiz yerel ve geleneksel unsurları doğrudan kullanarak modern unsurları çok geri planda bırakmış (hatta bazen hiç kullanmamış), kimi bestecilerimiz ise bunun tam tersini yaparak yerel müzik unsurlarını bağlamından soyutlayıp parçalayarak tamamen modern bir yaklaşım içerisinde kullanmıştır. Bu iki ayrı, uç yaklaşımın ortasında kalarak yerel, geleneksel ve modern unsurları mümkün olduğunca dengelemeye çalışan bestecilerimiz de var. Yalçın Tura, bana göre bu üçüncü kategoriye daha yakın bir noktada duruş sergiliyor. Belirtmek isterim ki yerel, geleneksel ve modern gereçleri bir müzik kompozisyonunun bütünlüğü içerisinde bir araya getirmek hiç kolay bir iş değildir. Potansiyel riskler taşır. Böylesi bir girişim her şeyden önce bir bestecinin hem yerel hem geleneksel hem de modern malzemeye yüksek derecede hakimiyetini gerektirir. Yalçın Tura’nın kullandığı müzik malzemelerine oldukça hâkim olduğunu eserlerinden kolayca anlamak mümkündür.” (Doç. Dr. Onur Nurcan ile görüşme, 12.11.2022).

2.3.1. Opera-Bale ve Sahne için Eserleri

Leyla ile Mecnun (İskender Pala) (2007)

2 Perdeli Opera-Karacaoğlan (2002)

3 Perdeli Melodram-Sevmek Nedir? (1993-94)

Bale-Topkapı'da Bir Aşk Masalı (2005)

Bale-Yaratılış (1987-1988)

Çocuk Operası-Saya Gezme (1982)

Epik Oyun Müziği-Eşeğin Gölgesi (Haldun Taner) (1965)

Epik Oyun Müziği-Keşanlı Ali Destanı (Haldun Taner) (1962-64)

Epik Oyun Müziği-Nafile Dünya (Oktay Arayıcı) (1971)

Oyun Müziği-Escorial, Michel de Ghelderode (1953)

Oyun Müziği-Huis-Clos, J.P. Sartre (1954)

Oyun Müziği-Voulez-vous jouer avec moi? (Marcel Achard) (1955)

Tiyatro Müziği-Pabuccu Ahmed'in Garip Maceraları (2003)

2.3.2. Orkestra Eserleri

Dans Süiti-Anadolu'dan (1958)

Balkan Rüzgârı (1986)

Senfoni No.1 (1966)

Senfoni No.2 (1962)

Senfoni No.3, Oda Senfonisi (1959)

Senfoni No.4 (2001)

Senfoni No.5 (2008)

Senfonik Şiir-Bir Günün Sonunda Arzu (1950)

Süit-Andırışlar (1943)

Süit-Şah Murad (1981)

Süit-No.3 (1976)

Toccata (1962)

Türk Halk Ezgileri Üzerine Sinfonietta (1996)

Üflemeli, Vurmalı Çalgılar ve Arp için Pastoral (1962)

2.3.3. Solo Çalgı ve Orkestra için Eserleri

Gitar ve Orkestra için Konçerto (2002)

Keman ve On Yaylı Saz için Oyun Havaları (1959-1972-1993)

Keman ve Orkestra için Konçerto (1965-1972-1993)

Kemençe ve Beş Barok Çalgı için Konçertino (2000)

Viyola ve Orkestra için Konçerto (1997)

Viyolonsel ve Orkestra için Konçerto (1956)

2.3.4. Oda Orkestrası Eserleri

Adagio (1960)

Senfoni No.3 (1959-1992)

Yaylı Çalgılar için 4 Süit (2000)

Yaylı Çalgılar için Enginlerden Yücelerden (1969)

2.3.5. Oda Müziği ve Solo Çalgılar için Eserleri

Burletta (1963)

İlk Dokunuş Piyanoya başlayanlar için kısa parçalar

6 flüt için Divertimento (2009)

Caz Süiti (1962)

Flüt, İngiliz kornosu, Keman, Viyolonsel ve Vurmalı Çalgılar için Surname (1959)

Flüt, Obua, Klarinet, Fagot ve Korangle için Quintetto (2001)

İki farklı saz için Arkadaşlık Kitabı (1977)

İngiliz Kornosu ve viyola için Süit (1951)

İngiliz Kornosu ve Viyola için Süit (1951)

Kanun/Arp için Dalgaların Oyunu (1977)

Keman ve Piyano için Üç Vals (1961-1991)

Keman ve Piyano için Ballad (1972)

Keman ve Piyano için Sonat (1998)

Keman için Umutsuz (2003)

Keman, Viyolonsel ve Piyano için Trio (2002)

Ney, Kemançe ve Tambur için Hüseyini Saz Semaizi (1972)

Piyano için Beş Kısa Parça, (1952)

Piyano için Sarabande (1950)

Piyano için Sonat (1959)

Viyola ve Piyano için Sonat (2001)

Viyolonsel ve Piyano için Sonat (2006)

Yaylı Çalgılar Kuvarteti No.1 (1968)

Yaylı Çalgılar Kuvarteti için Beş Küçük Parça (1969)

Yaylı Çalgılar Kuvarteti No.2 (1997)

2.3.6. Şan ve Koro için Eserleri

Anadolu Türküleri, Piyano eşliğiyle

Dört Kitabın Manası Oratoryosu (1997)

Niyaz-i Mısri'nin İlahileri (1978-1984)

Rumeli Türküleri, Piyano eşliğiyle

Şeyh Galip'e Saygı (1972-1975)

Üç Parça (1976)

Çocuklar, Piyano, Çeşitli Çalgı Toplulukları/Orkestra için Müzik (1967-1969)

Dört Sesli Karma Koro için-Bir Gün Erkenden Uyanın (2002)

Dört Sesli Karma Koro için-Bir Gün Erkenden Uyanın (Söz: Yalçın Tura)
(2002)

Dört Sesli Karma Koro, Org ve Orkestra için Dies Irae, (Dört Kitabın
Ma'nası'nın bir bölümü) (1997)

Karma Eşliksiz Koro İçin Üç Parça-Yeniden Eski Mahabbetler, Tecdid İdelim, Nedim'in Şiirleri (1976)

Karma Koro için 3 Eski Ezgi: Semai, Murabba, Türkü

Karma Koro için 3 Türkü: Heyamola, Zeynebim, Nanay

Koro Parçaları (1967)

Mezzo Soprano, Karma Koro ve Orkestra için Turan Oflazoğlu'nun Üç Şiiri

Niyaz, Mevlevi Niyaz Ayini'nin Erkekler Korosu ve Orkestra için düzenlemesi (1978-84)

Solistler, Çocuk Korosu, Karma Koro, Org ve Orkestra için Oratoryo-Dört Kitabın Ma'nası

Solistler, Koro ve Orkestra için Kantat-Niyazi-i Mısri'nin İlahileri (1978-84)

Soprano ve Tenor, Koro ve Orkestra için Kantat-Şeyh Galip'e Saygı (1972-1990)

Şan ve Piyano için Beş Parça-Vatanım

Tenor ve Eşliksiz Erkekler Korosu için-Seni Unutmadım Kerkük (2006)

Tenor ve Piyano İçin-Tanburiana, Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkıları (2009)

2.3.7. Geleneksel Türk Müziği Eserleri

Hüseyini Saz Semaisi (1972)

Hüseyini Peşrevi (Düyek)

Mahur Peşrevi (Evsat)

Mahur Saz Semaisi

Irak Saz Semaisi

2.3.8. TV- Film Müzikleri

Seyahatname (1974)

Aşk-ı Memnu (1975)

Denizin Kanı (1980)

Dördüncü Murat (1981)

Saya Gezmek (1982)

Tohum ve Toprak (1983)

Küçük Ağa (1984)

Aliş ile Zeynep (1985)

Hasan ile Şirin (1985)

Kırık Hayatlar (1985)

Kuruluş (1987-89)

Sen de Gitme (1996)

2.3.9. Aldığı Ödüller

1959: Gazeteciler Sinema Armağanı (Zümrüt filmi müziği)

1970-71: TRT Kültür ve Sanat Armağanları

1980: SACEM Genç Senfoniciler Teşvik Ödülü (Enginlerden Yücelerden)

1984 Altın Portakal En İyi Film Müziği (Bir Yudum Sevgi)

1984: Türk Milli Kültür Vakfı TV Armağanı (Küçük Ağa film müziği)

1996: Altın Portakal En İyi Film Müziği (Sen de Gitme)

2001: İKSV 20. Uluslararası İstanbul Film Festivali-Sinema Onur Ödülü

2006: SİYAD-Yaşam Boyu Onur Ödülü

2.3.10. Kitapları

1976: *Kantemiroğlu'nun Kitabı İlmi'l-Musiki ala Vechi'l-Hurufat* (çeviriyazı) Tura Yayınları. (2. Baskısı Yapı Kredi Yayınları tarafından 2 cilt olarak 2001 yılında yayımlanmıştır).

1977: *Armoni*, İstanbul: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Koruma Derneği.

1988: *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

1997: *Form Bilgisi*, İstanbul: Tura Yayınları.

2006: *İnceleme ve Gerçeği Araştırma* İstanbul: Pan Yayıncılık.

2.3.11. Diskografisi

'Bir Gün Erkenden Uyanın' (Şef: Gökçen Koray, TRT İstanbul Gençlik Korusu, 20. Yılında TRT Gençlik Koroları) (2004)

'Cemo-Dedikleri Gerçek İmiş', Radyofon Plak

'Enginlerden Yücelerden', (Şef: Cem Mansur; Ordea Filarmoni Yaylı Sazlar Orkestrası), Hungaraton Music

'Galatasaray'lı Besteciler', 'Orkestra için Tokkata' (Şef: Gürer Aykal, Bilkent Senfoni Orkestrası), Müzikotek

'Halay Havası', (Evin İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik Kitabına ek: CD 10/13, İstanbul) (1995)

‘Hasretinden Yandı Gönlüm’ (Dönüş Filmi), Radyofon Plak

‘Hasretinle Yandı Gönlüm’, (Seha Okuş) Kalan Müzik

‘Haylaz Tombalak’, Ezgi Plakları

‘Kuşlar, Kent’ (TRT Ankara Çocuk Korosu), TRT 1

‘Pamuk Prenses ve Yedi Cüce’, Ezgi Plakları

‘Sevmek Nedir?’ (Şef: Serdar Yalçın, CRR Senfoni Orkestrası, 40. Sanat Yılında Erol Uras), İş Bankası Kültür Yayınları

‘Şensoy Plays Tura’ (Şef: Ender Sakpınar, Piyano: Zeynep Yamantürk Şensoy, Orkestra: Milli Reasürans Oda Orkestrası), Kalan Müzik

‘Şeyh Galib’e Saygı’ (Şef: Ruhi Ayangil, Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu, Solistler: Özlem Abacı, Zafer Tekelioğlu, CD, Türkiye İş Bankası 75. yıl Armağanı), Kaf Müzik

‘The Art of Turkish Ud’, Fantasie (Münir Nurettin Beken,ud), Rounder (1997)

‘Tura Şarkıları’ (Şef: Ruhi Ayangil, Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu, Solistler: Ayla Büyükataman, İûn Güyer, Erol Uras, Erol Delice, Özgül Özbilen, İlhan Yazıcı, Türkiye İş Bankası 75. yıl Armağanı), Kaf Müzik

‘Umutsuz’ (Cihat Aşkın, keman), Kalan Müzik

‘Yalçın Tura’nın Çocuk Şarkıları’, Ezgi Plakları

Yaylı Çalgılar için Adagio, (Şef: Cem Mansur, Ordea Filarmoni Yaylı Sazlar Orkestrası), Hungaraton Music (Budak, 2016: 21-28).



3. BÖLÜM

KEMAN VE ON YAYLI SAZ İÇİN OYUN HAVALARI

3. BÖLÜM

KEMAN VE ON YAYLI SAZ İÇİN OYUN HAVALARI

Bu bölümün metni, temel olarak araştırmaya konu olan eser özelinde yapılan görüşmeler ve görüşme kişilerinin modern ve gelenek kavramlarına gönderme yapan müzik malzemesinin ne olduğu sorusu ile ilişkili değerlendirme ve yorumları ile yapılandırılmıştır. Görüşme kişilerinin yorumlarından beslenerek ortaya konan söz konusu değerlendirme ve yorumlara ilave olarak eserin keman icrası açısından önem taşıyan yönlerine ilişkin bazı öneriler de bu bölümde yer almaktadır. Bu noktada çalışma kapsamında ele alınan eserin adı ile ilişkili olarak, öncelikle ‘oyun havası’ türünün tanımına, bir ‘tür’ olarak yakından bakmak yararlı olacaktır. Adlandırmada yer alan oyun kelimesi, Say’ın tanımıyla “Dünya üzerindeki halkların kendine özgü ortak duygularını, düşüncelerini ve yaşam tarzını müzik eşliğindeki anlamlı hareketler yoluyla simgesel biçimde yansıtan, çoğunlukla kırsal kökenli olan geleneksel dans türü”nü (2005: 237) anlamca karşılamak amacıyla kullanılmaktadır. Bununla birlikte ‘hava’ kelimesi ise tanımda söz konusu edilen dans türüne eşlik eden işitsel yapıya gönderme yapmaktadır. Bu bilgiden hareketle temel olarak bu türün, dansa eşlik etme amacıyla düzenlenmiş bir müzik yapısı olduğu ortaya çıkmaktadır. Yapılacak kısa bir değerlendirme ile Türk müzik kültürünün içerdiği repertuvar dahilinde, sözlü ya da çalgısal olacak biçimde, makamsal çeşitlilik açısından zengin ve yöre sayısı ile eş ölçüde farklı oyun havalarının bulunduğu anlaşılmaktadır.

Türkiye’de halk müziği, geniş anlamda, bu coğrafyada kök salmış bütün müzik türlerini kapsamaktadır. Türk müziği araştırmacı ve icracıları halk müziği repertuvarını, sözlü ya da çalgısal yapısı ile birlikte daha çok eserin derlendiği yöreye göre sınıflandırmaktadır. Her bölgenin halkının kendisine özgü yaşayışı, düşüncüsü, görgüsü, geleneklerine ve bölgenin coğrafi özelliklerine göre değişerek, o bölgenin oyun ve oyun havalarında yansıtılır. Oyun havalarının kendi içerisinde gerek hareket gerekse anlatım açısından farklılıklar bulunmaktadır. Oyun havaları çoğunlukla bir bölümlü şarkı formu içinde yer almaktadır. Çoğu kez bir melodi cümlesinden oluşan oyun havası, oyun/icra

devam ettiği süre içinde, çalgıcının doğaçlama olarak yaptığı kimi değişiklikler ve süslemelerle, tekdüzelikten kısmen kurtarılmaktadır (Yücel, 2011: 4).

Kendisiyle yapılan görüşmede Hasan Tura, Keman ve On Yaylı Saz İçin Oyun Havaları adlı eserin, 50'li ve 60'lı yıllarda bestecinin yakından takip ettiği Stockhausen ve Boulez gibi çağdaş müzik bestecilerinin etkisiyle ortaya çıkan biçimde, atonallik ve dizisellik içerdiğini aktarmaktadır;

“Yalçın Tura sınırları zorlamayı seven ve kendi yorumumla Türk müziğinin avangardını yapmış olan bestecilerden biridir. Eseri 50'li 60'lı yıllarda ilk bestecilik zamanlarında yakından takip ettiği Stockhausen, Boulez gibi çağdaş müzik yapan bestecilerden etkilendiği bir dönemde yazmaya başlamıştır. Eser içinde de bu atonallığı ve diziselliği hissedebiliyoruz. Bu nedenle Oyun Havaları, kendisi için de yazmış olduğu keman eserleri arasında özel ve çarpıcı bir yere sahiptir.” (Hasan Tura ile görüşme, 29.09.2021).

Eser hakkında genel bir değerlendirme sunan bir başka görüşme kişisi ise ilk olarak eserin adının, içeriğine ilişkin önemli bir gönderme ihtiva ettiğini ifade etmekle birlikte, söz konusu adlandırmanın, Türk müziğine ait yerel müzikal unsurlardan esinlenerek oluşturulan bir yapıt beklentisi doğurduğunu aktarmaktadır. Bununla birlikte Nurcan, eserin 19. yüzyıl romantik dönem müziğine özgü bir etkileşim de taşıdığını, eserin bu yönüyle de farklı bir geleneksel içeriğe gönderme yaptığını ifade ederken eserde aynı zamanda 20. yüzyıl uluslararası sanat müziğine ait bazı modern tekniklerinin kullanımının da görüldüğünü açıklamıştır;

“Her şeyden önce eserin adı eserin içeriğini çok net olarak açıklıyor. Bu müziği hiç duymamış biri sadece adına bakarak üç aşağı beş yukarı geleneksel Türk müziği esinli ezgi ve ritim yapılarıyla karşılaşacağını tahmin edecektir. Bu eserde yer alan geleneksel unsur sadece geleneksel Türk müziğine ait yerel gereçler değil bence, buna ek olarak 19. yüzyıl romantik dönem müziğinden de bazı etkileşimler söz konusu. Söylemeye çalıştığım şu: eserin geleneksel yanı sadece tek

bir kaynaktan beslenmemiştir. Tüm bu geleneksel öğelere ilaveten 20. yüzyıl uluslararası sanat müziğine ait bazı modern tekniklerin de temkinli, kontrollü ve aşırıya kaçmadan kullandığını belirtmek isterim. Özetle; geleneksel tarafı daha baskın bir eser ancak modern unsurlar da yer yer mevcut. Oran olarak belirtmem gerekirse kabaca %70 geleneksel, %30 modern olarak ifade edebilirim.” (Onur Nurcan ile görüşme, 12.11.2022).

Şensoy, eserin çağdaş ince saz grubu için yazılmış bir oyun havası olduğunu aktarmaktadır;

“Keman ve 10 Yaylı Çalgı için “Oyun Havaları” adlı eserin yazıldığı ve ilk seslendiren yorumcu olarak müzik hakkında fikirlerimi ifade etmem gerekirse ilk aklıma gelen şey eserin çağdaş bir ince saz grubu için yazılmış yalın bir oyun havaları olduğudur. Geleneksel makam müziğinde ince saz, kanun, kemençe, ud, tambur ve vurmali çalgılardan oluşan ve en önemlisi daha çok halk için bir araya gelip çalan küçük bir gruptur. İnce sazın asıl amacı dinleyeni eğlendirmektir. Oyun havaları, geleneksel dans müzikleri uzmanlık sahasına girer. İşte Tura’nın sözü geçen eseri tam anlamıyla bu grubun günümüze uyarlanmış nefis bir şeklidir.” (Hakan Şensoy ile görüşme 10.12.2022).

Bununla birlikte Şensoy, eserin besteleme tekniği ve armonik sistem kullanımı açısından, müzikte çağdaş bir yönelim özelliği yansıtmakla birlikte, geleneksel müzik malzemesini dikkate alacak biçimde kurgulandığını aktarmaktadır;

“Oyun Havaları, kompozisyon olarak 20. yüzyıl bestecilik yöntemleri göz önüne alınarak yazılmıştır. Armonik örgü, çağdaş algının getirilerini sunarken sarsılmaz kontrapuntal yöntem tüm eser boyunca etkindir. Avrupa kökenli bestecilik yöntemlerinin yanında dörtlü armonik sistem dediğimiz, daha çok bize özgü besteleme katkısı da eserin bestelenme serüvenine katkı sağlamıştır. Ancak,

söyleyebileceğim en keskin fikir, klasik form algısının adeta ders niteliğinde ve sarsılmaz bir yaklaşımla tüm esere egemen olmasıdır.”
(Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

Sunduğu genel değerlendirme ile Nurcan, birinci bölüm hariç olmak üzere eserin genelinde kullanılmış bulunan ve yoğun disonans armonik yapı içeren orkestra pasajlarını modern ile, söz konusu pasajların ardından gelen konsonans akor yapıların ise gelenekle ilişkili bir duyuş etkisi yarattığını dile getirmekte ve eser genelinde ortaya çıkan bu tekrarlama durumunun, gelenek ve modern arasındaki geçişin işitsel bir tasviri olarak nitelenebileceğini aktarmaktadır;

“Bütünüyle makamsal bir taksim olan birinci bölüm hariç olmak üzere, bazen solo keman partisinde ancak çoğunlukla orkestrada oldukça yoğun disonans armonik yapıdaki pasajlara rastlamaktayız. Titizlikle dengelenmiş bu tarz armoniler duyuşumuzda modern sonoriteler yaratmaktadır. Disonans kombinasyonlar içeren bir pasajın hemen ardından daha konsonans (uyumlu) ve daha sade akor yapıları gelmektedir. Bunu geleneksel ile modern arasında gidiş gelişler olarak tanımlayabiliriz. Bir tür stilsel dengeleme; ne yüzde yüz geleneksel ve tutucu ne de yüzde yüz modern ve aşırı uçlarda: iki zıt anlayışın bir arada var olması ve zıtlıktan bütünlük oluşturma süreci. Ekleme isterim ki, eserin geneli itibarıyla farklı ölçü birimleri arasında oldukça fazla geçişler görmekteyiz, bu da modern müzikte sık kullanılan bir uygulama, dolayısıyla eserin modern olarak nitelendirilebilecek taraflarından biridir.” (Onur Nurcan ile görüşme 12.11.2022).

3.1. Birinci Bölüm ‘Taksim’

Taksim, taksim etmek ya da bölmek anlamlarında Arapça kökenli bir kelime olup, müzikal anlamda Arap ve klasik Türk müzik geleneklerinde kendini gösteren bir doğaçlama biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Amacı kendinden sonra çalınacak sözlü veya sazlı eserin makamını tanıtmak olan taksim, zamanla gelişerek Türk icracılarının müzikal ve sanatsal ifade şekillerine zemin sağlayan önemli araçlarından biri haline

gelmiştir. Taksim kendine özgü ritmik yapısı serbest, genelde usûlü az olan veya hiç olmayan usûlsüz olacak şekilde icra edilmektedir. Soyutluk, esneklik ve taksim ritminin tanımlanamaması, muhtemelen müzik literatürünün çoğunda, taksim ritmik yapısından ziyade melodik yapısına vurgu yapılmış olmasından kaynaklanmaktadır (Arnon, Turabi ve Toker, 2010: 117).

Şensoy bölüme ilişkin görüşlerini şu şekilde sunmaktadır;

“Eser en başta solo çalgının sunduğu “Taksim” bölümüyle başlar. Taksim temel olarak uşşak makamını işler. Ancak seyir esnasında makam müziğini oluşturan pek çok geleneksel müzik hücrelerinin bölümün çok yerine serpiştirildiğini görürsünüz. Ayrıca, bölümün ana teması çiftetelli bölümünün gelişme kısmında da ve bu kez eşlikle karşımıza çıkar.” (Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

Kendisi ile yapılan görüşmede Tura, eserin ‘Taksim’ adını taşıyan ilk bölümü için bestecinin geleneksel olana gönderme yapacak biçimde davranmayı amaçladığını aktarmaktadır;

“Bu eser tamamen geleneksel Türk müziği unsurlarına göre yazılmıştır. Türk müziğinde bir makama ya da bir fasla geçmek için o hazırlık taksim ile yapılır. Besteci, Oyun Havaları’nda da bu geleneksel forma bağlı kalmıştır.” (Hasan Tura ile görüşme, 29.09.2021).

Bir diğer görüşme kişisi olan Nurcan ise aşağıda yer verilen şekilde aynı görüşü destekler durumda bir yorum yapmıştır;

“Bu eser farklı karakterdeki dans parçalarından oluşan ve erken-Barok hatta Rönesans dönemine dayandığını bildiğimiz bir süit yapısındadır. Eserin genel çerçevesi, 16. yüzyıldan gelen bir anlayış üzerine kurulu yani oldukça geleneksel bir yaklaşımdır. 1. bölüm olan “Taksim” adını birebir yansıtabilecek şekilde geleneksel Türk

müziğinin Taksim formunda yazılmış, eşliksiz solo kemanın doğaçlama izlenimini veren taksimini duyuyoruz. Makamların kullanımı, makam seyirleri, makam geçişleri gibi unsurlar geleneğe oldukça bağlı bir şekilde kullanılmıştır.” (Onur Nurcan ile görüşme, 12.11.2022).

Violino principale

OYUN HAVALARI

I. TAKSİM

YALÇIN TURA

Modrato. Tempo rubato

1 poco f

2 3 4

4

poco string. . . .

a Tempo

7 mf poco f cresc.

10

mf

Şekil 1. Birinci bölümden ilk kesit

Eserin birinci bölümü olan Taksim'in ilk kısmında re eksenli hüseyini dizisi üzerine bir başlangıç bulunmaktadır (Çağlar Haznedaroğlu ile görüşme, 12.10.2022). Bu bölümde öne çıkan çarpma notaların net duyulması için sunulacak bir öneri de her çarpmanın mümkün olduğunca geniş çalınmasıdır. Taksim formunun Türk Müziğinde genellikle doğaçlama tarzında çalınması nedeniyle, bu bölümde istenilen havanın daha serbest ve müzikal şekilde düşünülmesidir. Şekil 1'in son dizeğinde re# sesinin gelmesi ve mi notası ile bitişin yapılmış olması, segâh dizisine geçiş yapıldığını göstermektedir.



Şekil 2. Animato kesiti

Bu kesitin başındaki dizide do-re# ve mi ile başlayan bir çıkış bulunmaktadır. Bu çıkış segâh makamının ilk dört sesidir (Beril Çakmokoğlu ile görüşme, 17.12.2022). Animato nedeniyle başlangıcın bir miktar yavaş ilerleyen ölçü vuruşlarında kontrollü biçimde hızlanarak çalınması iyi olacaktır. Molto Calmo kısmından itibaren ise daha geniş ritmik kalıplardan oluşan bir kısım yer almaktadır. Bu kısımda daha koyu bir renk tonu elde etmek için la telinde başlangıcın uygun olduğu düşünülmektedir.

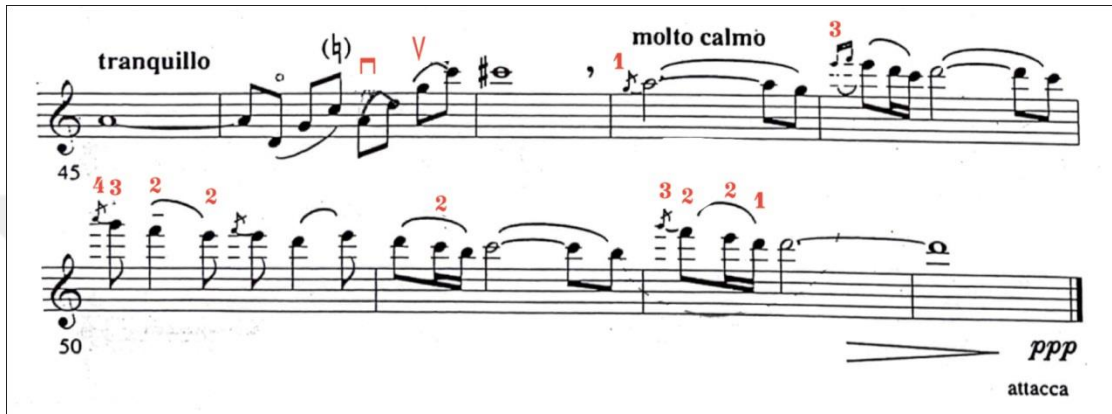
Üçlemelerin başladığı alanda, ilk akordaki re ve la seslerinin boş tel ile alınması ve fa sesinin mi teli üzerinde çalınması, ajilite açısından avantaj sağlayacak, pozisyona ulaşmaya ve “*f*” nüansının daha ön plana çıkmasına olanak tanıyacaktır. Poco stringendo’da sekizlik değerlerin gelişi dikkati çekmektedir. İlk vuruştan itibaren hızlanmanın çarpımların da net duyulmasını sağlayacak biçimde kontrollü yapılması gerekmektedir.

The image shows a musical score for a piece, likely a vocal or instrumental work. It consists of six staves of music. The tempo markings are 'calmando' (top right), 'meno mosso' (middle), and 'rall. . . V' (bottom). The score is numbered 24, 27, 31, 34, 38, and 41. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). Red annotations include '2', 'V', 'p', '3 2', '1-1 2', '1 - 1 4', and 'II 3 2 2'.

Şekil 3. Birinci bölümün sondan önceki kesiti

Resim 3'teki meno mosso kısmında fa eksenli bir nikriz dizisi duyulmaktadır (Beril Çakmakoglu ile görüşme, 17.12.2022). Burada *p* nüansı ile çalmaya başlamak oldukça etkili olacaktır. Mi teli üzerinde çalınacak olması nedeniyle sesin yumuşak bir tını ile alınması, telden çıkan keskin sesin oldukça hafiflemesini sağlayacaktır. Arş için mümkün olduğunca orta ve uç bölgeler arasındaki kısmı kullanmak, nüans kontrolü açısından uygun olacaktır. Üçüncü dizekte fa#-mib seslerinin gelmesi ile dizi tekrar değişmekte ve hicaz etkisi ortaya çıkmaktadır. Dördüncü dizekten beşinci dizeğe kadar olan kısımda ise sol eksenli rast makamı dizisi net bir şekilde duyulmaktadır. Taksim yapısı nedeniyle makam geçişleri arasında cümle yapılarını belirtmek üzere yavaşlamak ve tekrar eski tempoya dönüş yapmak uygun olacaktır. Bestecinin benimsediği teknikler

aracılığı ile özellikle makamsal cümle bitişlerinin sonlarında, aksansız bir şekilde çalmak da her makamın net bir şekilde duyulmasını sağlayacaktır. Son dizekte ise la eksensli bir hicaz dizisi duyulmaktadır. do#-sib notalarının hemen ardından son dizeğin ikinci ölçüsünün ilk sesinin la olması, hicaz dizisinin kuvvetli biçimde hissedilmesini sağlamaktadır (Çağlar Haznedaroğlu ile görüşme, 12.10.2022).



Şekil 4. Birinci bölüm sonu

Şekil 4’te yer alan *tranquillo* ve *molto calmo* terimlerinden anlaşıldığı üzere besteci bu bölümü sakinlik havasında bitirme amacındadır. Başlangıçtaki etkinin bu noktada da hissedilmesi ve sonuna kadar hafifleyerek gitmesi doğru olacaktır. Bu noktada re sesi ile yapılan bitiriş hüseyini dizisinin tekrar karşımıza çıkmasını sağlamaktadır. Bitiriş kısmındaki sakinlik ve hafifleme için arşe ile mümkün olduğunca fazla baskı yapmadan çalınması yararlı olacaktır. Sesler arasında yumuşak geçişler elde etmek için geniş bir vibrato kullanılmalıdır.

3.2. İkinci Bölüm ‘Oyun Havası’

Akdoğu, tek ya da toplu danslara eşlik amacıyla seslendirilen eserlerin genel olarak oyun havası şeklinde adlandırıldığını ifade etmektedir. Çalgısal ya da sözel olabilecek şekilde değişim gösterebilen, bu türe ait alt öge ve eserler için temel tanımlayıcı unsur ritimdir. Horon, halay, bar ya da karşılama gibi çoğu oyun havası, esasen bir geleneksel dans türüne işaret etmektedir. Akdoğu bu durumdan farklı biçimde zeybeğin hem geleneksel bir dans türü hem de bir müzik türü olduğundan, teke

zortlatması, sirto, longa, çiftetelli ve mandra'nın da benzer özellik taşımakta olduğundan söz etmektedir (1995: 303).

Kendisi ile yapılan görüşmede Tura, eserin söz konusu bölümü bağlamında bestecinin Türk müzik geleneği ile modern bir yapıyı çok iyi sentezlemiş olduğundan bahsetmektedir;

“Yalçın Tura'nın kendi algısı ve kendi bakış açısı yani müzikal zenginlikleri, onun iç duyusuna ve dolayısı ile melodilerine yansımıştır. Özellikle ‘Oyun Havaları’ eserinin 2. bölümünde olduğu gibi, Tura, kulaklara rahatlıkla hitap eden ezgiler yaratırken bununla birlikte dikkat çekici sesler, karmaşık ritimler ile dinleyiciyi şaşırtabilen müzikler yazabilen, kısaca Türk müziği geleneği ve modern sentezi çok iyi kullanabilen bir bestecidir.” (Hasan Tura ile görüşme, 29.09.2021).

Bu sentezle birlikte bölümün kurgusal yapısı ile şaşırtıcı dinamiklerini Şensoy da benzer biçimde değerlendirmektedir;

“Taksim bölümünden sonra, bence bir deha ürünü olan ilk oyun havası gelir. Sonat allegrosu formu en seçkin partiyon satırlarından bazılarını barındıran bu bölüm, çalgı ile 10 solistin bir diğeriyle kimi yarenliği kimi yarışı, kimi çelişmesi kimi çatışması ile örgütlenmiştir.” (Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

Aynı kısım için Nurcan'nın sunduğu değerlendirme ise aşağıdaki gibidir;

2. bölüm “Oyun Havası”, geneli itibariyle modern öğeler üzerine kurulu olsa da bölümün bir kesitinde Hicaz ağırlıklı baskın bir makam yapısına rastlıyoruz. Ayrıca, besteci belirli noktalarda çalgı grupları arasında kanonik imitasyon dediğimiz besteleme tekniği de kullanmış, yani kontrapuntal (polifonik) bir anlayış söz konusudur.” (Onur Nurcan ile görüşme, 12.11.2022).

Violino principale

II - OYUN HAVASI

YALÇIN TURA

Allegro ma non troppo (♩ = 160)

Şekil 5. Oyun Havası'nın başlangıcı

İkinci bölümde bestecinin sürekli ölçü birimi değişikliklerine yönelmiş olduğu görülmektedir. Bu sebeple, akıcı bir icra için öncelikle bölüm içinde sıklıkla değişim gösteren ritmik yapının çözülmesi gerekmektedir. *f* nüansı ile başlayan solist partisinin her sesinin farklı tellerde çalınması gerekecektir. Bu sebeple sol el hakimiyetinin sağlanabilmesi için mümkün olduğunca tuşeye yakın, arşenin ise tele yakın bir şekilde tutulması önerilebilir.



Şekil 6. Akorların başlangıcı ve dansın ritmik yapısı

Akorların başladığı yer olan Şekil 6’da bu akorların çalınması için arşenin yine tuşeye yakın bir şekilde tutulması ve küçük boyutta arşe kullanımı gerekmektedir. Ardı ardına gelen akorların, dans dokusunu bozmayacak şekilde çekerek ya da iterek çalınması ve her akordaki disonans seslerin belirgin olması gerekmektedir. Akorların hemen ardından gelen arpej içerikli pasajda ise yayın tekrar eşik ve tuşe ortasına dönüşü sağlanabilir. Beşinci dizekten itibaren görülen sürekli arpejler üzerinde pozisyonların çok iyi belirlenmesi gerekmektedir. Aynı zamanda yay yönlerinin de çekerek başlamak üzere geldiği gibi kullanılması önerilebilir. Bu öneri yay bağlarının bulunmaması ve ritim değerlerinin kısa olması ile ilişkilidir.

The image shows a musical score for a solo violin part, measures 95 to 110. The score is in 4/16 time and features a melodic line with various ornaments and fingerings. Dynamics include *mf* and *poco f*. The piece concludes with a 16-measure rest followed by a 4-measure rest in 4/16 time, marked *più mosso*.

Şekil 7. Bölüm içerisinde orkestra kesitinden sonraki solo keman partisi

Şekil 7’de bir önceki kısma göre daha lirik ve akıcı bir ezgi ile başlangıç yapıldığı görülmektedir. Ezginin ise makamsal açıdan zirgüleli hicaz sesleri taşıdığı görülmektedir (Beril Çakmakoğlu ile görüşme, 17.12.2022). Ölçü biriminin değer sayısının toplamda dokuz onaltılık olması ve dört-iki-üç şeklinde sıralanması, seslendirme sırasında sayma açısından bir miktar zorluk yaratabilir. Gruplamanın daha net bir şekilde ortaya çıkması için her grubun başındaki ilk sesin küçük de olsa belirgin çalınması gerekmektedir.



Şekil 8. Akorların pizzicato tekniği ile çalınması

Şekil 8 üzerinde görülen alanda hem *arco* hem de *pizzicato* tekniği kullanılarak bir ritmik doku oluşturulmuştur. Sol-re ve re-la seslerinin boş tel olması nedeniyle sol elde pizzicato tekniğinin kullanılması uygun olacaktır. Arco kısmında ise akorların iki parçaya ayrılarak çift tel üzerinde çalınması gerekmektedir. Bu noktada pozisyon önerileri Şekil 8 üzerinde verilmiştir.

Şekil 9. Akorların ardından gelen arpej içerikli pasaj

Şekil 9 üzerinde, akorların ardından gelen ve sürekli olarak arpej motifi ile ilerleyen bir tema görülmektedir. Başlangıç kısmında da benzeri bir pasaj olması nedeniyle tele yakın çalma ve elin pozisyonu ile ilgili öneriler bu noktada da geçerlidir.

Y.TURA : Oyun Havaları - II

- 7 -

Şekil 10. Re ve La telleri arasındaki geçiş

Şekil 10'da altı onaltılık kısımda dikkati çeken noktalardan ilki re-la ve mi telleri arasındaki geçiştir. Arşe hakimiyeti açısından, sağ el bilek kontrolünün mümkün olduğunca hassas ve esnek olması gerekmektedir. En alt dizekte ise üç tel üzerinde kimi zaman disonans kimi zaman da ünison akorlar göze çarpmaktadır. Akor seslerinden en

üstte bulunan Re notasının sürekli olarak aynı yerde bulunması nedeniyle sol elde birinci parmağın kontraksiyon yapması gerekecektir.

Tempo I°

213

222

233

239

246

253

259

265

271

Şekil 11. Arpej ve akorların birlikte kullanıldığı pasaj

Arpejlerin geldiği noktadan başlayarak fa# sesi ile biten alana kadar sürekli arpej ve akor dengesi bulunmaktadır. Akorların disonans olmaları nedeniyle teller arasındaki uyum için sol el parmaklarının mümkün olduğunca dik basılması gerekecektir. Arşе yönleri ve pozisyon önerileri Şekil 11 üzerinde açık bir şekilde gösterilmiştir. Ritmik kalıbın birbirine yakın olmasının yanında sürekli olarak değişimi çalan kişinin ritmik dokudan çıkarmasını sağlayabilecek olması nedeniyle her cümlenin ayrı bir şekilde çalışılması yararlı olacaktır.



Şekil 12. Eserin son kesiti ve bitişi

Şekil 12 üzerinde görülen ilk alan, flajöle tekniği içeren bir yapıdır. Bu alanda iki farklı öneri sunulabilir. Bunlardan ilki, standart olarak kullanılan birinci parmağın basılıp dördüncü parmağın tele dokundurularak yapıldığı flajöle tekniğidir. Bu tekniğin kullanılması durumunda tek tel üzerinde kalınması gerekecektir. Tel değişimi sırasında ortaya çıkabilecek entonasyon kaybı, flajöle seslerin çıkmaması gibi sorunlarla karşılaşılması için tek tel üzerindeki hareketlilik uygun olabilir. İkinci öneri ise

birinci parmağın ya da ikinci parmağın basılıp, üçüncü veya dördüncü parmağın dokundurulduğu flajöle tekniğinin kullanılması yönündedir. Bu tekniğin kullanımı durumunda daha rahat çalabilmek için tel değişimi tercih edilebilir. Fakat ikinci öneriyi kullanacak olan kişilerin de kontraksiyon yapması gerekeceği için mümkün olduğunca sol el üzerinde hakimiyeti sağlamak adına küçük hareketler yapması ve sol elin sürekli olarak tuşeye bakması gerekecektir.

3.3. Üçüncü Bölüm Çiftetelli

Çiftetelli, tam olarak kelime anlamını kemanın ‘iki telli’ olarak çalınması nedeniyle almıştır. Çiftetelli 4/4’lük ritmik yapıda çok yaygın olarak icra edilen oldukça hareketli bir dans türüdür. Çeşitli bağlamlarda Balkan ülkelerinden Ortadoğu’ya kadar uzanır ve özellikle Osmanlı döneminin saray dansı olarak kabul edilir (Kurtişoğlu, 2012: 113). Şensoy bölümün karakteristik yapısı ve besteleme tekniği hakkında önemli bir değerlendirme sunmaktadır;

“3. Bölüm çok tipik bir “çiftetellidir”. Solo çalgının pek çok teknik özelliği sunulurken, plagal algıyla dörtlü sisteme göre kurgulanmış 10 çalgının eşliği kompozisyon açısından hakiki değer taşıyan satırlardır.” (Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

Bu bölümün bütünüyle makamsal bir yapı içerdiğini ifade eden Nurcan, beraberinde aşağıdaki değerlendirmeye yer vermiştir;

“3. bölüm olan “Çifte Telli” baştan sona makamsal bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Müziğin genel dokusu, armonizasyon, orkestrasyon ve eşlik itibarıyla Romantik dönem Rus bestecilerinin ulusalçı temalar ile yazdığı müzikleri çağrıştırmaktadır.” (Onur Nurcan ile görüşme, 12.11.2022).

III - ÇİFTE TELLİ **YALÇIN TURA**

Andantino (♩ = 63)

Şekil 13. Çiftetelli bölümünün başlangıcı

Şekil 13'deki flajöle başlangıcı için ritim dokusu ile ilişkili şekilde birinci ve dördüncü parmakla yapılan standart flajölenin kullanımı uygun olabilecektir. Üçüncü dizeğin üçüncü ölçüsünde devam eden flajölenin son kısmının bir miktar kısa tutulması, daha sonrasında sol teli üzerinde başlanacağını belirten yeni cümle için uygun olacaktır. Sol ile başlayıp do ile biten bir cümle ve cümle içerisindeki dizi hareketliliği incelendiğinde do Hüseyini dizisinin kullanıldığı görülecektir. Onaltılık notaların arasındaki çarpmalar ise geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan gırtlak nağmelerine benzer bir yapıdadır (Çağlar Haznedaroğlu ile görüşme, 12.10.2022) ve mümkün olduğunca sol elin esnek bir şekilde anlık parmak hareketi ile çalınması gerekecektir.



Şekil 14. Orkestra solosunun ardından gelen solist partisi

Şekil 14’de orkestra solosunun ardından gelen ezgi için pozisyon ve arşe önerileri yazılmıştır. Özellikle üçüncü dizek üzerindeki üst pozisyonda yer alan birbirine yakın seslerin iyi saptanması ve çarpma notaların temiz bir şekilde çalınması gerekmektedir. Ezginin çalınması sırasında bir önceki onaltılık ritim kalıbının aksine daha geniş ve kimi zaman da sıkı ritim kalıplarının olduğu görülmektedir. Akıcılık yönünde oldukça etkili olacağı gözlemlenen bu ritim kalıplarının tam zamanında çalınmasının yanı sıra beşleme ve otuzikilik notaların geldiği noktada hız açısından bir miktar esnek başlanabilir.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six staves of music. The staves are numbered 42, 44, 52, 57, 59, and 61. The music is written in a single melodic line. Red annotations are used throughout the score to highlight specific features: 'V' marks, fingerings (1, 2, 3, 4), and accents. The staves are numbered 42, 44, 52, 57, 59, and 61. Dynamic markings include 'poco f', 'mf', 'mp', and 'p'. A 'rit.' marking is present at the end of the sixth staff.

Şekil 15. Bölümün son kesiti ve oktavlardaki çarpmalar

Şekil 15 üzerinde dikkati çeken noktalardan ilki, çarpmalar ile süslenmiş oktavların başladığı ikinci dizek ve üçüncü dizekten iki ölçüdür. Burada seslerin ve çarpmaların doğru bir şekilde çıkmasını sağlayacak el pozisyonu oldukça önemlidir. Sol elin tuşe üzerine olabildiğince dönük olması ve teller ile sol el parmaklarının birbirine yakın olması gerekmektedir.

Oktavlardan sonraki kısımda ise bölümün başındaki ezginin yarım perde yukarıdan tekrar geldiği görülmektedir. Baştaki ezgiden farklı olarak bölümün son dört ölçüsünde hafifleyerek ve kısa ezgisel yapılarla bittiği gözlemlenmiştir. Son üç ölçüde ise ritardando'nun mümkün olduğunca belirgin bir şekilde yapılması, bitiş hissini kuvvetlendirecektir.

3.4. Dördüncü Bölüm ‘Curcuna’

Curcuna, Klasik Türk Müziği’nde, genellikle çalgılar için bestelenen, iki Türk aksağı ritminin birleşmesiyle oluşan 10 zamanlı oldukça hareketli bir usûldür. Şarkı, türkü, ilahi ve oyun havalarının dördüncü bölümlerinde kullanılmaktadır (Turkishmusicportal, t.y.). Eserin dördüncü bölümü, bu sebeple bestecinin geleneksel yapıyı dikkate alarak hareket ettiği düşüncesini doğurmaktadır. Bununla birlikte Nurcan aşağıdaki değerlendirmeyi sunmaktadır;

“Curcuna” bölümünün özellikle Allegretto kısmında Üzeyir Hacıbeyov, Kara Karayev, Arif Melikov gibi Azerbaycanlı bestecilerin ve Azerbaycan yerel müziğinin dolaylı etkileri olabilir diye düşünüyorum: bu kesitin genel atmosferi, kıvrımlı ezgi yapıları, belirli akor geçişleri ve ritmik kalıplar bende böyle bir izlenim yarattı.” (Onur Nurcan ile görüşme, 12.11.2022).

Bölümü ezgi kurgusu, ritim yapısı ile taşıdığı geleneksel müziğe yönelik göndermeler açısından değerlendiren Şensoy ise görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır;

“4. Bölüm bizlere “Çayda Çıra” dansını anımsatan ve makam müziğimizde hızlı karakterde ve 10/16 tartımda olan “Curcuna” usûlünden adını almıştır. Orta bölümde yer alan ve ritmik olarak beklenmedik zorluklar taşıyan taksim bölümü eşlik grubu ile solist arasında bol fikirli diyaloglara neden olur.” (Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

IV - CURCUNA

Allegretto ($\text{♩} + \text{♩} = 63-66$) YALÇIN TURA

poco rall.

Violini 2 Violini 1

Andantino

poco f

poco f

Şekil 16. Curcuna bölümünün başlangıcı

Şekil 16’da Curcuna bölümünün başlangıcı olan toplamda on onaltılık ritim kalıbı olduğu görülmektedir. Usûl olarak belirlenmesi beş + iki + üç şeklindeki ritmik yapısının kavranması gerekecektir. Sol sesi ve la# sesinin hemen ardından gelmesi nedeniyle segâh makamı hissi uyandırmaktadır (Beril Çakmakoğlu ile görüşme, 17.12.2022). Aralardaki çarpma seslerde arşenin mümkün olduğunca çevik hareketlerle teller üzerinde kullanılması adına bilek esnekliği önerilir. Ölçüler içerisindeki üçleme ve beşleme gibi ritmik kalıpların bölüm içerisindeki hız düşünülerek, belirli pozisyon ve arşe yön önerileri, Şekil 16 üzerinde gösterilmiştir.



Şekil 17. İlk kesit sonrası yeni müzikal cümle

Şekil 17 üzerinde arşe ve bağ önerileri bir önceki resim üzerinde olduğu gibi yapılmıştır. Usûl yapısına uygun olarak ritmik kalıpların üçlemeler, onaltılıklar ve sekizlikler gibi sürekli farklılık göstermesi bölümün genel karakteristiğidir. Segâh makamının kuvvetli perdesi olan si sesi ile Şekil 17'nin sonunda kullanılmış durumdadır.

Şekil 18. Bölümün son kesiti ve bitişi

Şekil 18 üzerinde 4. bölümün son kesiti olan allegretto kısmında önceki kesitlerden farklı olarak oldukça geniş ritmik kalıplar yer almaktadır. Cümlelendirme bakımından ise aralarda yaylı çalgıların eşliği ve solo partinin tekrar seslendirilmesi çok belirgin bir şekildedir. Curcuna usûlüne bakıldığı zaman tüm çalgıların aynı anda ünison bir şekilde çaldığı geleneksel Türk sanat müziği'nden farklı olarak son kesit bu noktada usûl bakımından açıklanandan farklıdır.

3.5. Beşinci Bölüm 'Oyun Havası'

Şensoy beşinci ve son bölümde, geleneksel Türk müziğinin usûl yapısı ile düzenlenmiş bir fûg bulunduğunu aktarırken, ikinci bölümde sergilenen temanın geliştirilmiş versiyonuna yönelik bir girişin de yer aldığı son bölümün, eserin en şenlikli kısmı olduğunu aktarmaktadır;

"Son bölüm 9/16 tartımında makam müziğinin kâh "Aksak" kâh "Evfer" usûlünde, içinde çok ustaca yazılmış nefis bir fûg barındıran,

belki de tüm eserin en şenlikli son oyun havasıdır. Parça, 2. bölümün ilk temasının duyulması ve buna development bölümünün giriş dizisinin bağlanmasıyla son bulur.” (Hakan Şensoy ile görüşme, 10.12.2022).

Sunduğu genel değerlendirme ile Nurcan, ritmik yapı ve makamsal duyuş sebebiyle bölümün geleneksel bir içerik taşıdığını, bununla birlikte polifonik yapının tonal/modal referanslar yerine makamsal bir zemin üzerine kurulmuş olduğunu aktarmaktadır;

“Oyun Havası” başlıklı 5. bölüm, disonans orkestral pasajlar hariç olmak üzere, içerdiği dans ritimleri ve makamlar üzerine kurulu canlı ezgi yapısı itibarıyla geleneksel bir içerik sergilemektedir. Bu bölümde oldukça eski bir besteleme tekniği olan bir fugato da yer almaktadır. Hem teorik hem de duyuş olarak oldukça ilgi uyandırıcı olan bu füğ teması, neredeyse J.S. Bach’ın tarzında yoğun bir kontrpuan örgüsü ve baskın bir polifonik yapı ile bölümün önemli bir kısmında ön plana çıkmıştır. Bu polifonik yapı tonal/modal referanslar üzerine değil, makamsal referanslar üzerine kurulmuştur.” (Onur Nurcan ile görüşme 12.11.2022).

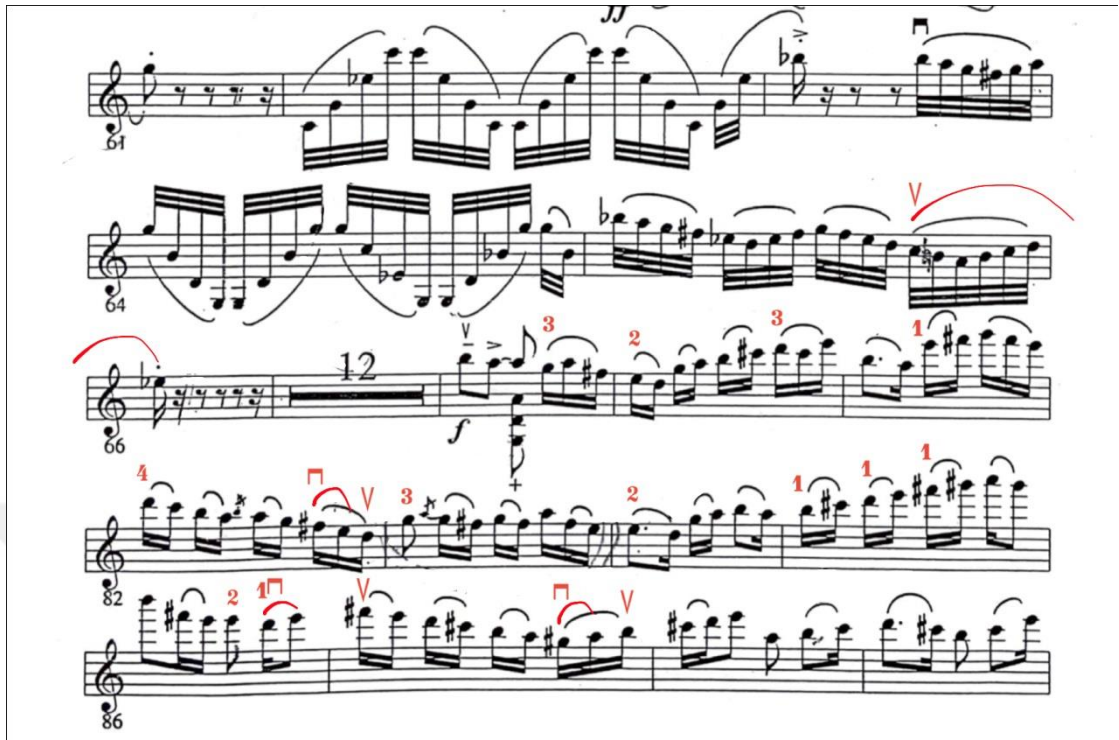
V - OYUN HAVASI YALÇIN TURA

Allegro ($\text{♩} = 76$) Violino I A

Şekil 19. Son bölümün başlangıç kesiti ve ikinci kesitin ilk cümlesi

Eserin son bölümü olan Oyun Havası, eserde ikinci kez karşımıza çıkmaktadır fakat bu kez, önceki aynı adı taşıyan bölümden farklı olarak ölçü biriminde değişiklik bulunmaktadır. Bir önceki Oyun Havası adlı bölümdeki ölçü birimlerinin sürekli değişimi bu bölümde görülmemekle birlikte ölçü birimi doğrudan en başta verilmiş ve kesin bir şekilde çalan kişi veya kişilere aktarılmıştır. Solo partinin başındaki akor ve sonrasındaki ilerleme nedeniyle bölümün başlangıç kısmında Hicaz makamına ait sesler duyulmaktadır.

İlk kesitteki solo partinin çaldığı ezgisel yapı sürekli olarak birbirine yakın seslerle hareket etmektedir. Bir buçuk aralıklara ilişkin makamsal duyuş nedeniyle sesler olabildiğince dikkatli çalınmalıdır. Yakın seslerle oluşturulan kesitin hemen ardından arpejler içeren yeni bir kesit başlamaktadır. Bu noktada sol eksenli nihavend makamının dördüncü sesi üzerinde bir arpej başlangıcı saptanmaktadır.



Şekil 20. Arpej motifi

Şekil 20’de bir önceki örneğin devamı olan arpej motifi görülmektedir. Hemen ardından şeklin ilk dizeğinin son ölçüsünde nihavend makamında çeşni olarak kullanılan re üzerinde hicaz dörtlü bulunmaktadır. Eksen ses olan sol sesi üzerinde ise inici ve çıkıcı arpejler izlenmiştir.

The musical score is written on five staves. The first staff starts at measure 90 and ends at measure 94. The second staff starts at measure 95 and ends at measure 100. The third staff starts at measure 100 and ends at measure 104. The fourth staff starts at measure 104 and ends at measure 108. The fifth staff starts at measure 108 and ends at measure 123. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Red annotations highlight specific notes and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a plus sign.

Şekil 21. İkinci kesitten üçüncü kesite geçiş ve dördüncü kesit başlangıcı

Nihavend etki ile biten bir önceki kesitin devamı olarak 79-120. ölçüler arasındaki bu kesitte mi eksenli hüseyini makamı etkisi hissedilmektedir (Çağlar Haznedaroğlu ile görüşme, 12.10.2022). Arpej bulunmayan bu kısımda alterasyonların mümkün olduğunca iyi kavranması gerekmektedir.

Violino I A

133

137

160

165

177 *poco f*

183

17

8

13

Şekil 22. Bölümün başındaki ezginin değişim ile tekrar çalınması

Şekil 22 dahilinde, 133. ölçüde sergilenen mi perdesi eksenindeki hüseyini etkisi ile başlayan ve sol üzerindeki hicaz etkisi ile sonra eren bir kesit görülmektedir. Doku ve ezgi hattı üzerinde bir değerlendirme yapıldığında yatay ezgiler görülmektedir ve aralarda renk amacı ile akor kullanılmaktadır.



Şekil 23. Bölümün sondan bir önceki kesiti

Şekil 23 üzerinde görülen arpejler bölümün başındaki ikinci kesiti andırmaktadır fakat farklılık olarak üst pozisyonlarda gelmesi nedeniyle üçüncü pozisyonda başlanmalı ve adım adım ilerlenmelidir. Çıkıcı ve inici arpejler resmin son dizeğinde tam tersi şeklini alarak inici ve çıkıcı şekle gelmiş, hemen ardından da yine birbirine yakın sesler ile tema değişiklik göstermiştir.

The image shows a musical score for Violino I A, spanning measures 206 to 263. The score is written in 4/16 time. It begins with a measure rest of 4 measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *dim.*, *f*, *p*, *ff*, and *mf*. There are several accents and slurs. A section marked 'Tempo 1' starts at measure 241. The score ends with a 'FINE' marking at measure 263. The key signature has one flat (B-flat).

Şekil 24. Bölümün ve eserin sonu

Şekil 24'te bölümün ve eserin son kesiti görülmektedir. Bu noktada dikkati çeken uzun bir eşlik partisinden öncesi ve sonrasındaki soloların birbirinden farklı şekilde seyretmesidir. İlk olarak ünison sesler ile oluşturulan ve sonrasında sadece bir noktada flajöle bulunan bir solo partisinin olduğu görülmektedir. Si hüseyini makamı üzerindeki ilk kesitin hemen ardından on sekiz ölçülük bir eşlik gelmiş, solo parti ise ritmik olarak daha geniş olan sekizlikler üzerinde ve genellikle oktavlı veya beşli şeklinde bir ezgiye sahip olmuştur. Son kesitten önceki eşlik partisinde bir önceki oyun havasının ölçü birimleri göze çarpmaktadır. Son kesitte ise tekrar son bölümün başlangıcındaki ölçü birimine dönüşün hemen başında onaltılık ritim kalıpları ile bezenmiş kısa bir cümle ve son cümlede de hicaz makamı son kez duyurulmuştur. Hicaz makamı dizisinin son kez duyurulması ile sib sesi belirgin şekilde disonans bir etki yaratmaktadır.

SONUÇ

Müzik kültürünü bir toplumun müziksel yaşam biçimi olarak tanımlamak, söz konusu biçimlenişe etki eden ya da onu ortaya çıkaran, yaşamla ilgili tüm etkileşim ve değişim süreçlerini de dikkate almayı gerektirir. Bu yaklaşım ve dikkate alış, elbette müziği daha iyi anlamaya ve bilinçli bir yorumlamaya da imkân verecektir. Bununla birlikte söz konusu değişim ve etkileşim süreçleri, belirli bir besteci ya da bir müzik yapıtını, kültürel ve toplumsal bağlam açısından inceleyebilmek için araştırmacıya değerli bilgiler sunan önemli bir kaynak niteliğindedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi ile Cumhuriyet Tarihinin ilk yılları, içerdiği önemli etkileşim ve değişim ortamı nedeniyle, toplumsal süreçler ve müzik arasındaki ilişkiye işaret eden belirginlik kazanmış bir örnektir. Ulus devletin inşası için takip edilen kültür politikaları beraberinde ortaya çıkan müzikal anlayış ile Çağdaş Çoksesli Türk Müziği, bu süreçte muasır medeniyetler seviyesine ulaşmış olmanın bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Söz konusu çerçevede, ilk kuşak Çağdaş Çoksesli Türk Müziği bestecileri olarak kabul edilen Türk Beşleri'nin, müzikte ileri teknikleri öğrenmek üzere yurtdışına gönderildiği ve yurda dönüşün ardından çeşitli eser ve çalışmalar aracılığıyla ülkeye önemli hizmetlerde bulundukları bilinmektedir.

Bu tez çalışması aracılığıyla eseri ele alınan ve incelenen Yalçın Tura da sonat, oda müziği, şan, opera, koro ve çocuk şarkılarıyla birlikte yerel müzik geleneğine yönelik eserler de üretmiş, peşrev ve saz semaları bestelemiş, müzikbilim çalışmalarının yanı sıra, çağdaş bir anlayış benimseyerek ortaya koyduğu yapıtlar aracılığıyla, yerel müzik malzemesini ustalıkla değerlendirmiş bir üçüncü kuşak Çağdaş Çoksesli Türk müziği bestecisidir. Çalışma kapsamında bestecinin keman eserleri arasında özel bir yere sahip olan, Keman ve On Yaylı Saz için Oyun Havaları adlı eseri, modern ve geleneksel kavramları ölçeğinde, bestecinin, söz konusu kavramların çok katmanlı müzikal yapı üzerinde karşılık bulan uygulamalarını araştırarak şekilde incelenmiştir. Söz konusu incelemede görüşme kişilerine ait yorumlar, değerlendirme açısından nesnellik sağlayan temel bir dayanak olarak benimsenmiştir.

Görüşme kişilerine göre ilk olarak bestecisi ile birlikte eserin adı ve bölümlerinin adları, kurgusal içerik açısından önceden tahmin edilebilir bir yaklaşım sergilemektedir. Bu görüşü izleyen yorumlarından beslenerek ortaya konacak bir değerlendirme ile bestecinin polifonik yapı ve içerisinde ortaya konmak üzere, güçlü, karar, asma kalış ya da durak gibi geleneksel makam tanımına ‘bütünüyle’ uygun düşecek biçimde olmak yerine, soyut makamsal duyusu ya da etkiler taşıyan besteleme tekniğiyle kendine has, özgün bir yapı içermekle birlikte ilk kuşak bestecileri ile ortaya çıkan geleneğin izini takip eder biçimde davranmış olduğu görülmektedir. ‘Disonans’ ve ‘konsonans’ armonik kombinasyonlar içeren pasajların, eser içinde art arda gelişi, ‘geleneksel’ ve ‘modern’ arasındaki sürekli değişim ya da geçiş sürecini sembolize edecek ya da buna gönderme yapacak biçimdedir. Eser, Türk müziği esinli ezgisel ve ritmik katmanlar ile geleneksel olana gönderme içermektedir. Ancak bununla birlikte, Türk müziğine ait yerel ve geleneksel gereçlerin ötesinde eser, 19. Yüzyıl romantik dönem müzik geleneğine ait bazı etkileşimler de içermektedir. Eserde Avrupa kökenli modern bestecilik yöntemlerinin, dörtlü armonik sistem olarak bilinen yöntemle birlikte, dengeli biçimde kullanılmış olduğu da görüşme kişileri tarafından değerlendirilmiştir. Ölçü birimlerinin sürekli değişimi ve bu geçişin tekrarlanması ise görüşme kişilerine göre modern müzik besteciliğinin yerleşik uygulamalarını akla getirmektedir. Türk müziğinde bir makama ya da fasıla geçmek üzere taksim yapıldığı bilinmektedir. Bestecinin ilk bölüm için bir Taksim bestelemiş olması, söz konusu geleneğe bağlı kalacak biçimde hareket ettiğinin bir başka göstergesidir. Bölümün geneline geleneksel müzikle ilişkilendirilebilecek işitsel hücrelerin ustaca serpiştirildiği, ayrıca görülmektedir. Görüşme kişileri bestecinin ikinci bölümde de geleneksel yapı ile modern yapıyı ustaca sentezlediğini, bunu kimi zaman yarenlik kimi zamansa çatışma içeren bir müzikal örgütlenme içerisinde sunduğu dile getirmiştir. Eserin üçüncü bölümü olan Çiftetelli’nin gelişme kısmında, Taksim bölümünde sunulan temanın eşlikle birlikte olmak üzere tekrar edildiği görülmektedir. Eserin dördüncü bölümü olan Curcuna, ismini geleneksel müzikte kullanılan on zamanlı bir usûlden almaktadır. Bölümün geneline kıvrımlı bir ezgi yapısı ile ritmik kalıpların hâkim olduğu bilgisi de görüşme kişileri tarafından öne çıkarılan yorumlar arasındadır. Beşinci ve son bölümde baskın bir polifonik yapı, önemli derecede öne çıkmakla birlikte, söz konusu yapının

tonal referanslar yerine makamsal bir zemin üzerine kurulmuş olduğu, konu bağlamında görüşme kişilerinden derlenerek yine bu çalışmanın sonuç kısmı için önemli ölçüde katkı sağlayan bilgiler arasındadır.

Sonuç olarak tez çalışması aracılığıyla ele alınarak incelenen eseri yorumlamak isteyen keman çalıcıları için yararlı olacak pozisyon, yay bağı, yay yönü ile diğer başkaca öneriler de içeren bu araştırma ile, görüşme kişilerine göre adı geçen bestecinin modern ve geleneksel kavramları ile bağ kurmaya yönelik şekilde müzik malzemesini referans olarak kullandığı yönünde, müzik ile toplumsal ve kültürel değişim süreçleri arasındaki ilişkiyi görünür kılma açısından değerli bir örnek olarak, tatmin edici bulgular elde edilmiş bulunmaktadır. Benzeri ve daha kapsamlı inceleme ve araştırma çalışmalarının çeşitli besteci ve eserler üzerinde de gerçekleştirilmesi, bir ‘metin’ olarak müziği anlama ve yorumlama noktasında alan için katkı sağlayıcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AKDOĞU, Onur (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir: Can Ofset.

ARACI, Emre (2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARMAĞAN, Mustafa (1997). *Gelenek ve Modernlik Arasında*, İstanbul: İz Yayınları.

ATAY, Tayfun (2004). *Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk 'Gelenekçi' Muhafazakârlığı*, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakarlık, cilt: 5, İstanbul: İletişim Yayınları.

BALİ, Serhan (2020). *200 Yıllık Miras Muzika-i Humayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Yayını.

BEHAR, Cem (2017). *Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CANGAL, Nurhan (1988). *Müzikte Çokseslilik, Birinci Müzik Kongresi Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İLYASOĞLU, Evin (2003). *Zaman İçinde Müzik, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KAYGISIZ, Mehmet (2004). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

KÜTAHYALI, Önder (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Varol Matbaası.

LAROUİ, Abdullah (1998). *Tarihselcilik ve Gelenek*, Çev: Hasan Bacanlı, Ankara: Vadi Yayınları.

MİMAROĞLU, İlhan (1999). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.

OKYAY, Erdoğan (2009). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına Armağan*, Ankara: Sevdâ-Cenap And Vakfı Yayınları.

SAY, Ahmet (1985). *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Başkent Yayınları.

SAY, Ahmet (2005). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

ŞEN, Adil (2003). *Osmanlı'da Dönüm Noktası: III. Selimin Hayatı ve Islahatları*, İstanbul: Fecr Yayınları.

TUĞLACI, Pars (1986). *Mehterhane'den Bandoya*, İstanbul: Cem Yayınevi.

TURA, Yalçın (1982, 2017). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık ve İz Yayıncılık.

UÇAN, Ali (2000). *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Makaleler

ARNON, Yoram, TURABİ, Ahmet Hakkı ve TOKER, Hikmet (2010). Türk Taksim Formunda Duraklama'nın Kullanımı, Fonksiyonu ve Anlamı, *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 39 ss. 117.

AYDIN, Mustafa, (2004). Modern Dönemlerde Gelenek, Din ve İslam, *Tezkire*, Sayı: 40

KARADENİZ, Sıtkı (2007). Gelenek Üzerine bir Okuma Denemesi, Geçmişle Gelecek Arasında Gelenek, *Milel ve Nihal*, ss. 29-47.

KURTİŞOĞLU, Belma (2012). Çiftetelli On Artistic And Social Stages, 27. *Symposium ICTM Study Group on Ethnochoreology*, ss. 113.

SOLMAZ, Bünyamin (2011). Modernlik ve Modernleşme Kuramlarına Yöneltilen Eleştiriler, *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, ss. 35-58.

TAKIŞ, Taşkın (2003). Hayatı Geriye Dönerek Anlar, İleriye Dönerek Yaşarız, *Doğu Batı*, Sayı: 25.

YÜCEL, Haluk (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 26 ss. 4.

Tezler

BALCI, Doğan (2018). *Cemal Reşid Rey ve 'Mistik' Eseri Örneklemine Tanzimat Döneminden Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarına Kadar Çoksesli Müziğin Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Dr. Öğr. Üyesi Seta Kürkçüoğlu, Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

BUDAK, Yaren (2016). *Yalçın Tura'nın Keman Sonatının Yapısal ve Teknik Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Hatice Gülten Teztel, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇERKEZ, Belkıs (1995). *Muzika-yı Hümayun*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Selahattin İçli, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YÜRÜK, Fakı Can. (2006). *Cemal Reşid Rey: Türk Müzik Eğitime ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. Yusuf Mirişli, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

İnternet Kaynakları

Turkishmusicportal (t.y.). <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu> [16.11.2022]

Tiyatronline (21.12.2016). Yalçın Tura. <https://tiyatronline.com/yalcin-tura-3230> [06.11.2022]

Andante (24.11.2015). Vakıf Onur Ödülü Altın Madalyası Yalçın Tura'nın, <https://www.andante.com.tr/tr/6424/2015-Vakif-Onur-odulu-Altin-Madalyasi-Yalcin-Tura-nin> [06.11.2022]

Metinbal (t.y.). Modernleşme ve Gelenek, VII Türkiye Felsefe Öğrencileri Kongresi Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü Öğrencileri Organizasyon Komitesi. http://www.metinbal.net/Dicle_Felsefe_toplulugu_bolumu/TUFOB/kongre_plani/modernization_and_tradition_modernlesme_ve_gelenek.htm [06.11.2022]

Musikidergisi (t.y.). Yalçın Tura'ya Onur Ödülü & Çalgı ve İnsan Sesinde Tura Ezgiler. <http://www.musikidergisi.net/?p=1767> [06.11.2022]

Etymonline (t.y.). Online Etymology Dictionary. https://www.etymonline.com/search?q=modern&ref=searchbar_searchhint [3. 11. 2022]

Wannart (13.01.2019). Osmanlı Sarayının ilk Müzik Okulu ve Giuseppe Donizetti. <https://wannart.com/icerik/9150-osmanli-sarayinin-ilk-muzik-okulu-ve-giuseppe-donizetti> [06.11.2022]

Ogrencikariyeri (07.10.2020). Cumhuriyet Tarihinin İlk Kuşak Bestecilerinden: Cemal Reşit Rey. <https://ogrencikariyeri.com/haber/cumhuriyet-tarihinin-ilk-kusak-bestecilerinden-cemal-resit-rey> [06.11.2022]

Biyografistan (t.y.). Ulvi Cemal Erkin Kimdir? <https://www.biyografistan.com/2013/08/ulvi-cemal-erkin-kimdir-biyografisi.html> [06.11.2022]

Biyografya (t.y.). Ahmed Adnan Saygun. <https://www.biyografya.com/biyografi/7665> [06.11.2022]

Mubi (t.y.). Necil Kazım Akses. <https://mubi.com/tr/cast/necil-kazim-akses> [06.11.2022]

Kemansitesi (t.y.). Hasan Ferit Alnar. <https://kemansitesi.wordpress.com/2011/06/07/hasan-ferit-alnar-1906-1978/> [06.11.2022]

Andante (24.11.2015). Vakıf Onur Ödülü Altın Madalyası Yalçın Tura'nın. <https://www.andante.com.tr/tr/6424/2015-Vakif-Onur-odulu-Altin-Madalyasi-Yalcin-Tura-nin> [06.11.2022]

Görüşmeler

Hasan Niyazi Tura ile görüşme: 29.09.2021, yer: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu, Ankara.

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Şensoy ile görüşme: 10.12.2022, yer: Çevrimiçi görüşme.

Doç. Dr. Onur Nurcan ile görüşme: 12.11.2022, yer: Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İzmir.

Doç. Dr. Beril Çakmakoglu ile görüşme: 17.12.2022, yer: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, İzmir.

Çağlar Haznedaroğlu ile görüşme: 12.10.2022, yer: Haznedaroğlu Müzik Stüdyosu, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Özge Özerbek, keman eğitimine Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Doç. Melek Göküstün ile başladı. 2007'de 'Dokuz Eylül Üniversitesi Konservatuvarı Keman Yarışması'nda birincilik ödülü, 2011'de '14. Edirne Uluslararası Genç Müzisyenler Oda Müziği Yarışması'nda ikincilik ve 'Yaşar Üniversitesi Oda Müziği Yarışması'nda üçüncülük ödülleriyle layık görüldü. Yurtiçi ve yurtdışındaki birçok prestijli festivalde, şef Cem Mansur yönetiminde 'Türkiye Ulusal Gençlik Senfoni Orkestrası'nın başkemancılığını yaptı. 2011 yılında Prof. Jerrold Rubenstein'in sınıfından mezun oldu. Aynı yıl, 'Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası' seçmelerini kazandı ve bu orkestranın sezon konserleri ve yurtdışı turnelerinde yer aldı. 2013 yılında 'Avrupa Birliği Gençlik Orkestrası (EUYO)'na kabul edildi ve 2016 yılına kadar, Avrupa'nın ünlü sanat başkentlerinin dünyaca bilinen salonlarında; Bernard Haitink, Vladimir Ashkenazy, Krzysztof Urbanski, Vasily Petrenko gibi değerli şefler yönetiminde konser ve turneler gerçekleştirdi.

2015 yılında 'Karşıyaka Belediyesi Oda Orkestrası'nda 2. keman grup şefi olarak çalışmaya başladı ve bu orkestranın grup şeflerinden oluşan 'Saygun Quartet' ile 2016 yılında 'Ankara 1. Ulvi Yücelen Uluslararası Oda Müziği Yarışması'nda birincilik ödülü aldı. Saygun Quartet ile, 2017 yılında Hollanda'da düzenlenen 'Zeist Uluslararası Oda Müziği Festivali'ne kabul edilerek Jerusalem Quartet, Quarteto Casals gibi dünyaca ünlü gruplarla çalışma fırsatı buldu ve bir konser serisi gerçekleştirdi. 2018 yılında 'Hannover Müzik Yüksekokulu'nun quartet master programında, Avrupa'nın önde gelen oda müziği gruplarından biri olan Kuss Quartett'in 2. kemancısı Prof. Oliver Wille ile çalıştı. Aynı yıl Almanya'da gerçekleştirilen '73. Hitzacker Uluslararası Oda Müziği Festivali'nde yer aldı.

Özerbek halen, 2011 yılından beri 1. keman grubu üyesi olarak yer aldığı 'Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası' ve 2020 yılında açılan kadro sınavı ile sanatçısı olmaya hak kazandığı 'Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndaki görevini sürdürmekte, ayrıca solo ve oda müziği çalışmalarına devam etmektedir.