

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞLIK VE GELENEKSELLİK ANTİNOMİSİNDE
TÜRK BESTECİLERİNİN SOLO FLÜT ESERLERİ

Hazırlayan
Selin DİNDAR

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR-2013

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Çağdaşlık ve Geleneksellik Antinomisinde Türk Bestecilerinin Solo Flüt Eserleri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve normlara uygun biçimde hazırlandığını, yararlandığım kaynakların bibliyografyada gösterildiğini onurumla doğrularım.

Selin DİNDAR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Anasanat Dalı öğrencisi Selin DİNDAR'ın **“Çağdaşlık ve Geleneksellik Antinomisinde Türk Bestecilerinin Solo Flüt Eserleri”** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu:**

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: DİNDAR **Adı:** Selin

Tezin Türkçe Adı: "Çağdaşlık ve Geleneksellik Antinomisinde Türk Bestecilerinin Solo Flüt Eserleri "

Tezin Yabancı Dildeki Adı: " Solo Flute Works By Turkish Composers In the Antinomy of Modernism and Traditionalism "

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2013

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Doktora:

☐

Tıpta Uzmanlık:

☐

Sanatta Yeterlilik:

☐

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 90

Referans Sayısı: 12

Tez Danışmanı

Unvanı: Yrd. Doç. Dr. **Adı:** Onur **Soyadı:** NURCAN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Flüt
2. Türk Bestecileri
3. Çağdaş Müzik
4. Türk Makamları
5. Genişletilmiş çalış teknikleri

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1. Flute
2. Turkish Composers
3. Contemporary Music
4. Turkish Modes
5. Extended Playing Techniques

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet ☒ **Hayır** ☐

ÖZET

Bu araştırma, Türk bestecilerinin geçmişten bugüne uzanan tarihini, etkilendikleri müzik akımlarına değinmek suretiyle incelemek ve özellikle son kuşak bestecilerinin flüt eserlerini ele alarak, besteleme sürecinde geleneksellik ile çağdaşlık arasında hangi noktada durduklarını; hangi Türk motiflerini, makamlarını ya da çağdaş müziğe ait hangi kuralları benimsediklerini belirlemek amacı ile yapılmıştır.

Birinci bölümde; Batı müziğinin Türkiye’deki gelişim süreci ve Türkiye’de besteciliği meslek edinen ilk müzik insanları olan “Türk Beşleri” anlatılmış olup, Cumhuriyet döneminden günümüze dek Türk bestecilerin besteleme süreçlerinde geleneksel ve çağdaş öğelere eserlerinde ne kadar yer verildiğinden bahsedilmiştir.

İkinci bölümde; flüte eserlerinde solo çalgı olarak yer veren bestecilerin biyografilerine ve müzikal anlatımlarının niteliklerine değinilmiştir. Üçüncü bölümde; bu besteciler ile yapılan görüşmelere ve flüt eserlerinin geleneksellik-çağdaşlık bakımından incelenerek, biçimsel ve müzikal açıdan açıklanmasına yer verilmiştir.

ABSTRACT

This thesis has been prepared with the objective to examine the history of Turkish composers, the musical trends they have been influenced by, and - the young generation composers' flute works being in focus - with the aim to determine their standpoint between traditionalism and modernism, and in terms of the Turkish motives/modes or the modern techniques that the cited composers have used in their works.

In Chapter One, the developmental process of the Western Music in Turkey and the first group of professional composers, called "Turkish Five," have been examined and the Turkish composers from the beginning of the Republic of Turkey to present have been surveyed for the purpose of defining the amount of traditional and modern methods they utilized in their individual compositional processes.

In Chapter Two, the biographies of the composers writing for flute and the character of their musical expression are inspected. In Chapter Three, interviews with the living composers are included and their flute works are analytically explored in terms of the antinomy of the traditional and modern approaches they possess including the formal and musical properties of the works in question.

ÖNSÖZ

Türk bestecilerin flüt için bestelediği eserler hakkında bilgi toplamak; hangi duygularla ve daha da önemlisi hangi teknikler kullanılarak yazıldığını ortaya koymak, bu araştırmanın temel amacıdır. Bu metin çalışmasında dokuz adet bestecinin biyografilerine değinilmiş ve on adet flüt eserinin genel analizleri yapılmıştır. Bestecilerle görüşmeler de yapılarak, besteleme süreci ve eserin içeriği ile ilgili bilgilere de ulaşılmıştır.

Bu tezin oluşma sürecinde bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, bana sabır gösteren, yardımlarını esirgemeyen ve tezimin her aşamasında destek olan tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Onur Nurcan'a, flüt hocam Sayın Yrd. Doç. Çiler Akıncı'ya, Türk müziği ile ilgili konularda beni aydınlatan Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Öğretim Görevlisi Sayın Barış Doğan'a, yoğunluklarına rağmen beni kırmayarak zaman ayıran ve sorularımı cevaplayan tüm Türk bestecilerine sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Ayrıca beni bugünlere getiren tüm hocalarıma, öğrenim hayatım boyunca bana her zaman destek olan anneme, babama ve kardeşime, çalışmalarımda bana yardımcı olmayı kendine görev edinen Eren Parladiroğlu'na da teşekkürü bir borç bilirim.

Selin DİNDAR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

TÜRKİYE’NİN MÜZİK AÇISINDAN BATILILIŞMA SÜRECİ

1.1 Batı Müziği’nin Türkiye’ye Gelişi	3
1.1.1 Muzıka-i Humayun	4
1.1.2 Cumhuriyetin İlanı ve Kültürel Alandaki Yenilikler.....	6
1.2 Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecileri ve Etkilendikleri Akımlar	8
1.2.1 Türk Beşleri	8
1.2.2 1910 Kuşağı Bestecileri	11
1.2.3 1920 ve 1930 Kuşağı Bestecileri	12
1.2.4 1950 Sonrası Son Kuşak Bestecileri.....	13

2. BÖLÜM

SOLO FLÜT ESERİ BULUNAN TÜRK BESTECİLERİNİN BİYOGRAFİLERİ, ESERLERİ VE MÜZİK DİLLERİ

2.1 Onur Özmen	15
2.2 Ebru Güner Canbey	16
2.3 İlke Karcıhoğlu	17
2.4 Selman Ada	20
2.5 Mert Karabey	21
2.6 Mete Sakpınar	23
2.7 Hasan Uçarsu	24

2.8 Turgay Erdener	26
2.9 Ekrem Zeki Ün	27

3. BÖLÜM

TÜRK BESTECİLERİ İLE YAPILAN GÖRÜŞMELER VE ESERLERİN İNCELENMESİ

3.1 Onur Özmen.....	30
3.1.1 Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri (2000)	30
3.1.1.1 Görüşme	30
3.1.1.2 Eser İncelemesi	31
3.1.2 İki Flüt ve Pişano İçin Düşçe (2000)	34
3.1.2.1 Görüşme	34
3.1.2.2 Eser İncelemesi	35
3.2 Ebru Güner Canbey – Geysa’nın Hüznü (1998)	36
3.2.1 Görüşme	36
3.2.2 Eser İncelemesi	37
3.3 İlke Karcılıoğlu – Sa-na-ne (2012)	40
3.3.1 Görüşme	40
3.3.2 Eser İncelemesi	42
3.4 Selman Ada – Üç Avrasyalı Süiti (1995)	43
3.4.1 Görüşme	43
3.4.2 Eser İncelemesi	44
3.5 Mert Karabey – Çocukluktan Bir Hayalet (2003)	50
3.5.1 Görüşme	50
3.5.2 Eser İncelemesi	51
3.6 Mete Sakpınar – Deli Dolu (1993)	52
3.6.1 Görüşme	52
3.6.2 Eser İncelemesi	54
3.7 Hasan Uçarsu – Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul (2003)	56
3.7.1 Görüşme	56
3.7.2 Eser İncelemesi	60

3.8 Turgay Erdener – Yeşil Bir Düş (1995)	66
3.8.1 Görüşme	66
3.8.2 Eser İncelemesi	67
3.9 Ekrem Zeki Ün – Yunus’un Mezarında (1933)	75
3.9.1 Eser İncelemesi	75
SONUÇ	80
EKLER	82
EK-1 TÜRK BEŞLERİ	82
EK-2 ESERLERİ İNCELENEN TÜRK BESTECİLERİ	84
ÖRNEKLER LİSTESİ	87
KAYNAKÇA	90
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

ADK: Ankara Devlet Konservatuvarı

İDK: İstanbul Devlet Konservatuvarı

HÜADK: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

İÜDK: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

AÜDK: Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

DEÜ: Dokuz Eylül Üniversitesi

MSGSÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

İDOB: İstanbul Devlet Opera ve Balesi

ADOB: Ankara Devlet Opera ve Balesi

GİRİŞ

Ülkemiz klasik Batı müziği ve eğitimi konusunda Osmanlı Devleti döneminden bu yana oldukça büyük bir mesafe kat etmiş ve belli bir noktaya ulaşabilmiştir. Batı müziği orkestraları kurulmuş, operalar hizmete girmiş ve bu kurumlara sanatçılar ve besteciler yetiştirmek üzere konservatuvarlar açılmıştır. Bütün bu gelişmelere rağmen, tıpkı sanatın birçok dalına olduğu gibi, klasik Batı müziğine de gereken önem verilmemektedir. Toplumun oldukça az sayıdaki bir kesimi tarafından ilgi çekici olarak tanımlanmaktadır. Dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi popüler kültür, Türkiye’de de büyük bir kitleyi etkisi altında tutmaktadır.

Türkiye’de Türk bestecileri denildiğinde akla gelen ilk isimler, klasik Türk müziği ile ilgilenen bestecilerimizdir, bunun nedeni, klasik Türk müziğinin klasik Batı müziğinden çok daha yaygın şekilde seslendirilmesi, bu alanda amatör ve profesyonel toplulukların çok daha fazla olmasıdır. Çağdaş Türk Bestecileri denildiğinde ise akla gelen, Türkiye’nin Batı müziği ile tanışmasından sonra, Batı müziğinden öğeler kullanan ilk besteciler olan “Türk Beşleri” ve onları izleyen kuşaklar olmalıdır.

Türk bestecilerinin çok sayıda flüt eseri bulunmaktadır, ancak ne yazık ki müzik okullarında genellikle Batı’ya ait bestecilerin eserlerinin yorumlanması üzerine çalışmaların yapıldığı ve yalnızca flüt değil, pek çok enstrüman için Türk bestecilerin eserlerine gereken özenin gösterilmediği bir tutum görülmektedir. Bu eserlerin öğrencilere tanıtılması ve öğrenciler tarafından seslendirilmesi gerçekleştirilmemektedir. Okullarda ve kurumlarda düzenlenen sınavların gereklilikleri ve beklentileri, öğrenci ve öğretmenleri bundan uzaklaştıran en büyük sebeplerdendir. Türkiye’de bestecilerin eserlerinin genellikle basılmıyor oluşu ve bu nedenle eserleri temin etmenin zorluğu, bu eserlerin neden seslendirilmediği ve yeterince duyurulamadığı ile ilgili belirleyici bir diğer etkidir.

Çağdaş Türk bestecileri, Batı müziği ülkemize girdiğinden bu yana flüt için çok sayıda eser yazmışlardır. Gerekse eserlerinde flüte solo enstrüman olarak yer vermiş, gerekse orkestrada ya da oda müziği eserlerinde bir renk olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu araştırmanın amacı; eserleri inceleyerek bestecilerin beste

yaparken nelerden faydalandığını göstermek, sergiledikleri geleneksel ya da çağdaş tutumun ortaya konulmasını sağlamaktır.

Bu araştırmada “solo flüt eserleri” başlığı altında, yalnızca flütün kullanıldığı eserler olmakla birlikte; piyano ve orkestranın da bulunduğu eserlere rastlamak mümkündür. Burada kastedilen, flütün eserde “solo enstrüman” olarak, ön planda kullanıldığıdır. Piyano ya da orkestra, flüte eşlik amacıyla yazılmış bir partisyona sahiptirler.

Aslında ülkemiz bestecilerince yazılmış pek çok solo flüt eseri bulunmaktadır, ancak eserlerin tamamına ulaşabilmek mümkün olamamıştır. Daha önce bahsedildiği gibi, eserlerin basılmıyor oluşu, bu araştırma sürecindeki en zorlayıcı etken olmuştur. Son kuşak bestecilerine kadar olan ve özellikle de yaşamayan bestecilerin eserlerine ulaşmak, oldukça zordur. Aileleri ya da öğrencileri ile iletişim kurularak eserlere ulaşılması ihtimal dâhilindedir.

Son kuşak bestecilerinin eserlerine, kendileri ile görüşülerek ulaşılmıştır. Yapılan röportajlarla da, eserlerin neden ve nasıl yazıldığı ortaya konulmak istenmiştir. Eserlerinde niçin flüte yer verdikleri, hangi teknikleri kullandıkları ve eserlerin genel analizi ele alınmıştır. Bestecilerin biyografilerine yer verilmiş, ayrıca beste yaparken kullandıkları genel müzik dillerine de değinilmiştir.

1. BÖLÜM

TÜRKİYE’NİN MÜZİK AÇISINDAN BATILILAŞMA SÜRECİ

1.1 BATI MÜZİĞİNİN TÜRKİYE’YE GELİŞİ

Türkiye Batı müziğiyle 1826 yılında tanışmıştır. Bundan önceki dönemde de 16. yüzyılda Fransa Kralı’nın Kanuni Sultan Süleyman’a konser vermek üzere bir çalgı topluluğu göndermesi, İngiltere Kraliçesi’nin bir org hediye edişi gibi müzik olaylarıyla karşılaşılır.

Lale Devri’nde (1715-1730) sanatsal yaşam ön plana çıkmaya başlar ve bu dönem Osmanlı Devleti ile Avrupa ülkeleri arasında kültürel ilişkilerin başlangıcı olarak görülür. Batılılaşıma süreci ise kendisi de bir Türk müziği bestecisi olan ve aynı zamanda Batı müziğine ilgi duyan, 1789 yılında tahta çıkmış olan Sultan III. Selim’in reform planı ile başlamıştır. III. Selim’in ardından IV. Mustafa padişahlık yapar, fakat tahtta bir yıl gibi kısa bir süre kalır ve bu dönem boyunca Osmanlı Devleti oldukça çalkantılı bir dönemden geçer. IV. Mustafa’nın tahttan indirilmesiyle yeni padişah ilan edilen Sultan II. Mahmud, Batılılaşıma hareketini destekler ve bunu devam ettirmek adına uzun yıllardır tasarladığı ordu değişimini gerçekleştirir. 1826 yılında, batıyı örnek alan tarzda bir ordu kurmak için, Yeniçeri Ocağı’nı kapatır. Bu olay tarihte “Vaka-ı Hayriye” (Hayırlı Olay) olarak geçmektedir. (Say, 1994, s. 509)

Osmanlı Devleti’nde ordunun temelini oluşturan Yeniçeri Ocağı’nın kapatılmasıyla, Türk askerî müziğinin en az 500 yıllık geçmişe sahip olan geleneksel kurumu Mehterhane de kapatıldı. Çünkü II. Mahmud, Avrupa düzenini ve kıyafetlerini esas alan bu yeni ordunun, yeni bir müziğe ihtiyaç duyacağına inanıyordu. Türk halk ve sanat müziği etkileri taşıyan Mehterhane yerine Batı müziğini yansıtan öğelerle, bu yeni askeri oluşumun törenlerinde eşlik edecek olan Muzika-i Humayun’un¹ kurulmasına karar verildi. Padişah, mehterhaneleri yavaş yavaş kapattı, çünkü yüzyıllardır süregelen bir alışkanlığı değiştirmenin kolay olmayacağını biliyordu. Aynı zamanda Batı müziği eğitimiyle yetişecek olan yeni

¹ “Muzika-i Hümayun” ve “Mızika-yı Hümayun” olarak yazılışlarına da rastlanmaktadır.

elemenların da zamana ihtiyacı vardı. Müzikte bir geçiş dönemi olarak adlandırılabilcek olan bu dönemde, mehterhaneler Muzıka-i Humayun'un kurulmasından sonra da bir süre faaliyetlerini sürdürdüler.

1.1.1 Muzıka-i Humayun

Sultan II. Mahmud, ilk Türk bandosu olacak bu topluluğu sarayda bulunan gençlerle kurmaya karar verdi. Enderûn Mektebi²'nin öğrencileri, batı müziği eğitimi alacak ve gerekli kadro tamamlandığında askerî birlikler için bandoyu oluşturacaklardı. Bunun için batıdan çalgılar getirtti. Ancak bu topluluğu çalıştıracak kimse olmaması üzerine, padişahın isteğiyle, ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti İtalya'dan İstanbul'a getirtildi. Birkaç yıl içinde Donizetti, bu topluluğu bir "saray bandosu"na dönüştürmeyi başardı ve topluluk, 1831 yılında Muzıka-i Humayun adını aldı. (Kütahyalı, 1981, s. 101)

Donizetti, bandoyu batı müziğine ait yöntemlerle eğitti. Okulda armoni, piyano, flüt ve çalgılama dersleri verilmeye başlandı. Avrupa'dan yeni öğretmenler ve çalgılar getirtildi. Muzıka-i Humayun bando için müzisyenler yetiştiren bir kurum olmaktan çıkıp bir müzik okulu haline geldi. Temel ilkesi bu olsa da, yıllar geçtikçe koro ve orkestra da dâhil olmak üzere pek çok alanda dersler verilmeye başlandı. Kısa sürede Osmanlı tarafından sevmeye ve bir prestij unsuru olarak algılanmaya başlandı. Bando ilk konserini Donizetti şefliğinde verdi. Vals, polka, mazurka gibi batı danslarına ait müzikler seslendirildi. Donizetti 1856'da hayatını kaybetmeden önce, bu okula sağladığı katkılar nedeniyle kendisine "paşa" unvanı verildi.

Donizetti'nin ölümünden sonra bir süre Avrupa'dan gelmiş öğretmenlerle eğitim sürdürüldü, 1908'de ilan edilen Meşrutiyetle birlikte, batı yöntemiyle yetişmiş Türk sanatçılar da öğretmenlik yapmaya başladı. İstiklal Marşı'nın bestecisi ve Ekrem Zeki Ün'ün babası Osman Zeki Üngör de bunlardan biridir.

Cumhuriyetin ilanı ve çok sesli müziğin devlet politikası haline getirilmesine kadar süregelen zaman içerisinde, Muzıka-i Humayun Osmanlı Devleti'ni yöneten

²Enderûn Mektebi: Osmanlı Devleti'nde saray okulu.

padişahların istediği ölçüde gelişmiş ya da duraklamıştır. Bazı padişahlar müzik eğitimini önemseyerek, sanatı benimseyerek, şehzadeler için Avrupa'dan yabancı müzisyenler getirtirken, kimisi ise herhangi bir özen göstermemiştir.

Yine bu süreçte, Avrupa'dan gelen müzik toplulukları İstanbul'da opera temsilleri verdiler. Çalgı toplulukları halk konserleri vermeye başladı. Halkın Batılılaşma isteği içerisindeki okumuş kesimi, bu değişiklikleri benimsedi ve destek verdi. İstanbul başta olmak üzere, birkaç büyük şehirde daha sınırlı da olsa Batı müziğine yakınlık duyan insan sayısı çoğaldı. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bazı okullarda batı müziği eğitime yer vermeye başladı. Geleneksel bestecilerin Hamparsum Notası³ yerine Batı müzik yazısını benimsediği, birkaç bestecinin marşlar bestelediği görüldü. (Say, 1994, s. 510)

Muzıka-i Humayun 1917 yılında, artık uluslararası konserlere katılabilecek bir düzeye gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da Kızılay yararına konser veren Alman ve Macar orkestralarının iyiliklerine karşılık olarak, o zamanın iktidarı olan İttihat ve Terakki Partisi'nin kararı ile, 60 kişilik kadrosuyla Zeki Üngör yönetimindeki Muzıka-i Humayun; Bulgaristan, Almanya, Macaristan ve Avusturya'da konserler verdi.

1924'te cumhuriyet kurulduktan ve hilafet kaldırıldıktan hemen sonra, 11 Mart'ta Ankara'da ilk konserini verdi ve Nisan ayında Atatürk'ün emri ile İstanbul'dan başkent Ankara'ya taşındı. Adı Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti olarak değiştirildi. Heyet; bando, orkestra ve fasıl topluluğundan oluşuyordu. Fasıl topluluğu dağıtıldı, 1933'te ise orkestra, bandodan ve Milli Savunma Bakanlığı'ndan ayrılarak, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlandı. Orkestra düzenli konserler vermeye başladı ve radyo yayınlarıyla da daha geniş kitlelere ulaşmayı başardı. 1958 yılında ise çıkarılan yasayla "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası" adını aldı ve o günden bugüne halen faaliyetlerini sürdürmektedir.

Muzıka-i Humayun'un kurulması, müziğe verilen önemin ve müzikte Batılılaşma isteğinin giderek arttığının en büyük ispatıdır. Müzik alanında atılmış

³Hamparsum Notası: 19. yüzyıl başında Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilmiş olan nota sistemi.

olan bu büyük adım, ileride kurulacak kurumlar için bir başlangıç ve zemin niteliğindedir.

1.1.2 Cumhuriyetin İlanı ve Kültürel Alandaki Yenilikler

23 Nisan 1920’de Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin açılmasının ardından Türkiye Cumhuriyeti, 1923 yılında Atatürk önderliğinde kuruldu. Bu dönemde geliştirilen kültür ve eğitim politikaları Fransız Devrimi’nin ilkelerini örnek alan yapısından kaynaklı şekilde, ulusalcıydı. Eğitsel alandaki en büyük yenilik 1924’de yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu oldu. Bu kanunla beraber laik ve modern eğitim-öğretimin ilkeleri bir çatı altında toplanarak, eğitim kurumları bir bütünselliğe kavuşturulmuştur. Müzik dersi artık müfredatta yer almaya başlamıştır.

1917 yılında İstanbul’da kurulmuş olan Dârülelhan (Ezgiler Evi), sadece Türk müziği alanında eğitim veriyordu ve halka açık ilk müzik okulu olma özelliğini taşıyordu. 1921 yılında kapatılmış olan bu kurum, hem Batı hem de Doğu müziği eğitimleriyle 1923 yılında İstanbul’da yeniden kapılarını açtı. 1926 yılında ise sadece Batı müziği eğitimi vermeye başlayıp, sonrasında konservatuvara dönüştürüldü. (Say, 1994, s. 513)

1924 yılında, ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirmek ve ülkenin müzikle olan mesafesini azaltmak amacıyla “Musiki Muallim Mektebi”, 12 erkek öğrencisi ile Ankara’da yatılı eğitime başladı. Müdür olarak Zeki Üngör atandı. 1925 yılından itibaren düzenlenen sınavlar ile genç yetenekler, besteci ya da virtüöz olmak için eğitilmek üzere Avrupa’ya gönderilmeye başlandı. Türk Beşleri’nden Hasan Ferid Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses bu yasa kapsamında yurtdışında eğitim gördüler. (Bu uygulama uzun yıllar sürdü, 1940 yılından sonra gönderilen yetenekler arasında Suna Kan, İdil Biret gibi ünlü sanatçılar da vardır.)

1933’te Atatürk’ün önderliğinde, bu kurumu daha geniş kapsamlı bir eğitim veren bir kuruma dönüştürme fikri ortaya çıktı ve bununla ilgili çalışmalara başlandı. Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti’nin sürekliliğini koruyabilmek için, akademik olarak enstrüman eğitimi görmüş orkestra elemanlarına ihtiyaç olduğu çok açıktı ancak böyle eğitim veren bir okul bulunmuyordu. Bu dönemde operanın kuruluş çalışmaları da üzerinde durulan bir diğer konuydu. Milli Eğitim Bakanı, Musiki

Muallim Mektebi Müdürü ve öğretmenlerden oluşan bir komisyon tarafından bir kanun tasarısı hazırlandı. 1934 yılında bu kanun kabul edildi. Bu kanun, bir akademi kurulmasını öngörüyordu. Bu akademide enstrüman eğitiminin ve öğretmen yetiştirmenin yanı sıra; tiyatro, bale, opera ve koronun oluşturduğu bir temsil bölümü de yer alacaktı. (Selanik, 1996, s. 294)

Alman besteci Paul Hindemith⁴, 1935'ten itibaren birkaç kez Türkiye'ye geldi ve raporlar hazırladı. Bestecinin bilgisinden yararlanıldı ve verdiği raporlar doğrultusunda Musiki Muallim Mektebi, 1936 yılında konservatuvara dönüştürüldü. Konservatuvar seksen altı öğrenciyle eğitimine başladı. Musiki Muallim Mektebi bir süre konservatuvar bünyesinde kaldı, 1938'de Gazi Eğitim Enstitüsü'ne aktarıldı. Bu nedenle Musiki Muallim Mektebi'nin, hem Ankara Devlet Konservatuvarı'nın, hem de Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesi'nin temeli olduğu söylenebilir.

İlk opera temsilleri, 1934'te, Ahmet Adnan Saygun'un "*Taş Bebek*" ve Necil Kazım Akses'in "*Bayönder*" operaları ile yapıldı. Nisan 1948'de Türk bestecilerin eserlerinden ve Gioachino Rossini'nin "*Sevil Berberi*" adlı operasından oluşan bir temsille, Büyük Tiyatro faaliyetlerine başladı. Haziran 1949'da yürürlüğe giren kanunla da Devlet Opera ve Tiyatrosu kurulmuş oldu.

1948'de, ünlü İngiliz bale sanatçısı Dame Ninette de Valois'in görüşlerinden faydalanılarak İstanbul'da bir bale okulu açıldı. Okul 1950 sonlarında Ankara Devlet Konservatuvarı'na taşındı. Böylece Türk balesinin gelişiminde de önemli bir adım atılmış oldu. Konservatuvarın bale bölümü ilk mezunlarını 1957 yılında verdi. (Kütahyalı, s. 104)

İstanbul'da operaya dair ilk gelişme ise, "*Tosca*" operasının temsili ile 1959 yılında kendini tanıtan İstanbul Şehir Operası ile olur. 1969'da tamamlanan Kültür Sarayı ile birlikte, artık İstanbul Devlet Opera ve Balesi de açılmış olur.

Değinilmesi gereken bir diğer nokta da radyonun bu süreçteki yeridir. Radyo, Türkiye'de Batı müziğinin tanıtılması ve yaygınlaştırılması anlamında oldukça etkili bir araç olmuştur. 1926'da İstanbul'da ve Ankara'da kurulan radyoların vericilerinin yetersizliği nedeniyle, 1938'de Ankara Radyosu kurulmuştur. Hem yurdun her

⁴ Paul Hindemith (1895-1963): Alman besteci, eğitimci ve müzik teoristi.

köşesinden dinlenilebilen, hem de klasikten geleneksele geniş bir müzik yelpazesi olan bu radyo, halk tarafından da sevildi ve ilgi gördü. Radyonun açılış konseri, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından düzenlendi. (Say, 1994, s. 517)

Bunları izleyen yıllarda, İzmir, İstanbul ve Ankara’da senfoni orkestraları, yeni konservatuvarlar ve hatta Türk müziği konservatuvarları kurulmaya başlandı. Atatürk’ün sanata olan sevgisi ve sanatın bir toplumu ne kadar geliştireceğinin, ileri taşıyacağının bilinciyle desteklediği bu reformlar sayesinde, bugün Türkiye’de pek çok şehirde konservatuvarlar, senfoni orkestraları, operalar, tiyatrolar ve şehir orkestraları vardır. Cumhuriyet döneminde yapılan bu kültürel reformlar, Türkiye’yi çağdaş uygarlıklar seviyesine çıkarmış; Batı merkezli sanat ve müzik hareketlerinin en azından belli bir kesim tarafından benimsenmesini sağlamıştır.

1.2 CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK BESTECİLERİ VE ETKİLENDİKLERİ AKIMLAR

Cumhuriyet’in kurulmasını izleyen ilk on yıl boyunca, besteciler bir yandan Avrupa’da eğitim görüp diğer yandan ilk eserlerini vermeye başladılar. Bu dönemde belli bir Türk müzik ekolü oluşmadı, yalnızca etkilendikleri akımları yansıtan eserler ortaya koydular. Bu dönemin ilk bestecileri ve en tanınmış olanları, “Türk Beşleri” olarak adlandırılan bestecilerdir.

1.2.1 Türk Beşleri

Türk Beşleri, Avrupa’da gördükleri eğitimden kaynaklanarak, çağdaş Türk müziğine deyim yerindeyse “yeni bir soluk” getirmiş bestecilerdir. Aynı zamanda besteciliği meslek edinmiş olan ilk Türk müzik insanları olan bu besteciler; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’tir. Bu topluluğun ismi “Rus Beşleri” ya da “Fransız Altıları” örnek alınarak verilmiştir. Tıpkı diğer topluluklar gibi, Türk Beşleri arasında da özel bir dostluk bağı yoktur. Bu isimle anılmalarının tek sebebinin, doğum yıllarının birbirine çok yakın olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Müzik açısından bakıldığında

ise hepsinin tek ortak noktası, çeşitli yoğunluklarda ve yaşamlarının bir kısmında da olsa, eserlerinde Türk müziğinden öğelere yer vermiş olmasıydı.

“Beşler’in her üyesi, başlangıçta “ulusalcı” bir kavrayışta yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Bu bir ortak yöndür. Ancak sonraları, geleneksel müziklerimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusalüstü kendi özgün duygu ve düşüncelerini geliştirmişlerdir. Bu da ayrılan taraflarıdır.” (Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003,s. 518)

Cemal Reşit Rey (1904-1985)

Türk Beşleri’nin ilk üyesi olan Rey, Cenevre’de ve Paris’te eğitim görmüştür. Çoksesli müziğin yaygınlaştırılması adına pek çok çalışma yapmıştır. Besteciliğinin yanı sıra piyanist, orkestra şefi ve eğitimci olarak ta çalışmıştır. Besteciliği boyunca Türk müziğinden motiflere sık sık yer verse de, eserlerinin çoğunda empresyonizmin⁵ etkileri baskın bir şekilde kendini göstermiştir. Tonal, etno-folkloral, modal mistisizm gibi müzik yazılarını besteciliğinin çeşitli dönemlerinde kullanmıştır. Ancak Osmanlı’dan da hiçbir zaman kopmamıştır. Karmaşık bir yazısı olduğu bilinen bestecinin eserlerini yorumlamak da oldukça zordur. Besteci, Cumhuriyet Dönemi müziğinin temel taşlarından biri sayılabilir.

Hasan Ferid Alnar(1906-1978)

Alnar, çok küçük yaşında iyi bir kanun yorumcusu olarak ün yapar. Müzik eğitimini Viyana’da görmüştür. ADK’de görev almıştır. İlk opera temsillerinin gerçekleştirilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Eserlerinde geleneksel makamlar, Türk müziği ezgi ve ritimleri ön plana çıkmıştır. “Kanun Konçertosu”, hem Türk müziğine olan bağlılığının, hem de Batının müzik kurallarına açık oluşunun başarılı bir örneğidir.

⁵ Empresyonizm: İzlenimcilik olarak ta bilinen, 19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkmış olan sanat akımı.

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

Kazandığı devlet bursu ile Paris’e gönderilen Erkin, başarılı bir piyanist ve öğretmendir. ADK’de piyano dersi vermiştir ve bir dönem müdürlüğünü de yapmıştır. Bestelerinde akılda kalan motifleri bulup çıkarması ve bunları sade bir dille işlemesiyle tanınmıştır. Türk halk dansları, geleneksel makamlar ve divan müziği öğelerini Batı müziği kuralları ile birleştirmiş, lirik ve yalın bir anlatıma sahip eserleri dışında, çok nadiren de olsa koyu renkler taşıyan eserler de vermiştir. Türkiye’nin çeşitli yörelerine ait müziklerin bir sentezi olan *Köçekçe* (1943), günümüz orkestra repertuarının vazgeçilmez eserlerinden biridir.

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)

Müzik eğitimi için devlet bursuyla Paris’e giden Saygun Türkiye’ye döndüğünde ADK ve İDK’de görev aldı. Besteciliğinin yanı sıra, yerel müziklere olan düşkünlüğüyle de bilinen Saygun, ünlü Macar besteci Béla Bartók⁶ ile Karadeniz ve Çukurova yöresinde gerçekleştirdiği araştırmalar sonucunda derlemeler yaptı. Müziğin çeşitli konuları üzerine kitaplar yayımladı. Folklor ve etnomüzikoloji⁷ alanlarında da araştırmalarda bulundu. Folklorla olan düşkünlüğü, eserlerinde de kendisini gösterdi; özellikle besteciliğinin ilk dönemlerinde geleneksel ezgi ve makamlara sıkça yer verdi.

“Adnan Saygun, Atatürk ve Musiki adlı kitabında; besteciliğe başladığında önlerinde hiçbir örnek olmadığını, her işi karanlıkta el yordamıyla bulmaya çalıştıklarını belirterek, geleneksel müzik-evrensel müzik ya da Doğu-Batı müziği çalışmasında sorunun “biçimsel” olduğunu; makamları amaç haline getirenlerin değişmeye direndiklerini; kendisinin ise, makamları, ses sistemini araç olarak gördüğünü söylüyordu. Gerçekte, Saygun eserlerinde gençlik ve orta yaşlarda halk müziği ile divan müziğinin ezgi, ritim, makam, ayak ve biçimlerinden önemli ölçüde yararlandı.” (Mehmet Kaygısız, *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s. 339-340)

⁶Béla Bartók (1881-1945): Macar besteci ve piyanist.

⁷Etnomüzikoloji: Bir kültürün müziğini çeşitli açılardan inceleyen ve diğer kültürlerin müzikleriyle karşılaştıran bilim dalı.

Necil Kazım Akses (1908-1999)

Akses müzik eēitimini Viyana’da tamamlamıştır. Özellikle *çeyrek* ve *altıda bir sesler* zerine çalışmıştır. Besteci, ADK’de ve Musiki Muallim Mektebi’nde görev yapmıştır. Bir dönem kültür atařeliēi görevini de üstlenmiştir. Eserlerinde geç-romantizmi Türk motifleriyle başarılı bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır. İlk eserlerinde geleneksel renklerin ve halk mziēinin etkileri görülür ancak besteci bunları armonize ederek doērudan duyurmayı deēil, dolaylı yoldan duyurarak yalnızca anımsatmayı seçmiştir. Olgunluk dönemi eserlerinde büyük orkestralar kullandığı ve orkestra yazısının gittikçe yoēunlařtığı göze çarpar. Bu dönemde, özellikle *Ankara Kalesi* (1938-1942) adlı senfonik şiirinde, 20. yüzyılın önemli türlerinden rastlamsal mziēe⁸ de yer vermesi dikkat çekicidir. Dönemine göre oldukça geniş bir müzik anlayışı olduēunu ve Türk Beşleri’nin yeniliēe en aēık yesi olduēunu da kanıtlamıştır.

1.2.2 1910 Kuřaēı Bestecileri

Kemal İlerici (1910-1986)

Müzik eēitimini ADK’de tamamlayan İlerici, Paris’te de bir yıllık bir eēitim görmüştür. Modal geleneksel müzik üzerine pek çok araştırma yapmıştır. Araştırmalarının sonucunda, Batı’nın üçlü müzik sisteminin Türk mziēine uymadığını, Türk mziēinin drtllere dayalı olduēunu ve temelini *Hüseyini* makamının oluřturduēunu öngören bir sistem ortaya koymuş, bu araştırmasını “Bestecilik Bakımından Türk Mziēi ve Armonisi” adlı bir kitapla sunmuştur. Bu araştırmasıyla kendinden sonra gelen 1910 kuřaēı bestecilerini de etkilemiştir. Tek olumsuz yönü, bu sistemi tek kabul etmesi ve farklı tekniklere hiēbir zaman aēık olmamasıydı. Yine de, bestecinin Türk mziēine yapmış olduēu katkılar göz ardı edilemez.

⁸Rastlamsal Müzik: Deneyssel olarak bestelemeyi ve seslendirmeyi amaēlayan, doēaçlama da iēeren bir müzik akımı.

Ekrem Zeki Ün (1910-1987)

Devlet Bursu ile Paris'e gönderilerek eğitimini orada tamamlamıştır. İlk yapıtlarında empresyonizm etkilerine sıkça rastlanmaktadır. Daha sonraki yıllarda Türk müziğine yönelerek, kendi müzik dilini ortaya koymuştur. Olgunluk dönemi olarak nitelendirilen dönemde ise, Batı'nın müzik kurallarını benimsemiş, aynı zamanda da tasavvufa⁹ eserlerinde yer vermiştir.

Bülent Tarcan (1914-1991)

Besteciliği dışında pek çok alanda aktif olarak görev almıştır. Türkiye'nin önde gelen sinir ve beyin cerrahlarından biri olan Tarcan, bunun yanı sıra İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Rey ve Saygun ile kompozisyon üzerine çalışmalar yaptı. Diğer yandan keman ve viyolacı olarak orkestra konserlerine katıldı, zaman zaman orkestra çalıştırıcılığı görevini de üstlendi. Besteleri, özellikle halk ezgi ve ritimlerinden esinlenerek ortaya çıkmış eserlerdir.

Mithat Fenmen (1916-1982)

Paris ve Münih'te müzik eğitimini tamamlamıştır. Besteci az sayıda eserinde yeni tekniklere yönelmesiyle dikkat çekmiştir.

1.2.3 1920 ve 1930 Kuşağı Bestecileri

Bu dönemde verilen eserlerin bir kısmında, geleneklerden kopmak istemeyen ve Türk müziğini yansıtmak isteyen; diğer kısmında ise Batı'nın yeni müzik akımlarını ve tekniklerini kullanmayı tercih eden bir yaklaşım görülür.

Bülent Arel (1919-1991), elektronik müziğe¹⁰ yönelen ilk Türk bestecisi olarak bilinir.

Sabahattin Kalender (1919-2012), geleneksel müzik öğelerini eserlerine taşımış, bununla birlikte yeni klasikçilik eğilimleri de göstermiştir.

⁹Tasavvuf: Tanrı, evren ve insan ilişkisini bir bütünlük içinde açıklamaya çalışan dini ve felsefi düşünce, mistisizm.

¹⁰Elektronik Müzik: Elektronik aletler yardımıyla yapılan müzik türü.

İlhan Usmanbaş (1921-), ilk eserlerinde Hindemith, Stravinsky, Rey etkileri görülür. İzleyen dönemde önce dizisel tekniklere ardından rastlamsal ve minimal müziğe¹¹ yönelmiştir.

Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-), dizisel ve rastlamsal müzik kullanmıştır.

Nevit Kodallı (1924-2009), yerel motifleri kullanarak çok sayıda beste yapmıştır.

Ferit Tüzün (1929-1977), Erkin, Bartok ve Stravinsky'nin etkilerini müziğine yansıtmıştır.

Muammer Sun (1932-), İlerici'nin dörtlü armoni sistemini kullanarak, yerel motifleri işlemiştir.

Cenan Akın (1932-2006), dörtlü armoni sistemini Batı'nın üçlü armoni sistemi ile birlikte kullanarak zengin bir dil elde etmiştir.

Cengiz Tanç (1933-1997), halk müziği ve Stravinsky, Bartók etkileri taşıyan müziği, giderek empresyonizmin ruhunu yansıtmaya başlamıştır.

İlhan Baran (1934-), dörtlü armoni sistemini, bazen pentatonik diziler, bazen de atonal ve modal diziler arasında iç içe geçirilmiş şekilde kullanmıştır.

Çetin Işıközlü (1939-), geleneksel makam ve ritimleri, amodal ve atonalle birleştirmiştir.

1.2.4 1950 Sonrası Son Kuşak Bestecileri

Günümüzü de kapsayan bu dönemde, artık besteciler yeni müziğe dair çalışmalar yapmaya başlamış ve çağdaş müzik öğelerine eserlerinde sıkça yer vermeye başlamışlardır.

Nejat Başeğmezler (1950-), tonal ve atonalı birleştirerek karma bir müzik dili oluşturmuştur.

¹¹ Minimal Müzik: Basitleştirilmiş ve sadeleşmiş kompozisyon temeline dayalı bir müzik türü.

Betin Güneş (1957-), rastlamsallık, atonalite, akustik ve elektronik çalgıların bir arada kullanılması gibi yeni müzik içeren eserler vermektedir.

Aydın Karlıbel (1957-), Türk ezgilerine yer verdiği gibi yeni-klasikçilik, empresyonizm ve yeni-romantizm etkilerine de eserlerinde rastlamak mümkündür.

Meliha Doğuduyal (1959-), folk, caz ve doğaçlama öğelerini elektronik müzikle harmanlamaktadır.

Sıdika Özdil (1960-), programlı müzik üzerine çalışmalar yapmıştır.

Kamran İnce (1960-), uluslararası başarılarıyla kendinden söz ettirmiş olup, Türk motiflerini tonal yoldan işlemiştir.

Mehmet Nemutlu (1966-), edebiyatın etkisinde kalmış, şiirdeki bütünselliği eserlerine de yansıtmaya çalışmıştır.

Özkan Manav (1967-), ilk eserleri Stravinsky ve Bartók etkileri taşısa da, atonal müziğe yakın durmaya çalışmıştır. Geleneksel müzik öğelerini de atonalite ile birlikte kullanmıştır.

Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz (1969-), 20. yy tekniklerini kullanmış, Türk motifleriyle sentezlemiştir.

Fazıl Say (1970-), konser piyanistliğinin yanı sıra, bestecilik yönüyle de tanınır. Türk müziği ve cazdan oldukça fazla etkilenmiş, ritim kullanımında oldukça yoğun davranmıştır.

Can Aksel Akın (1977-), 20. yy tekniklerini kullanarak kendine has bir yazı dili geliştirmeyi başarmıştır.

Burada adı geçen besteciler dışında; Selman Ada, Mete Sakpınar, Turgay Erdener, Hasan Uçarsu, Ebru Güner Canbey, Mert Karabey, İlke Karcıoğlu ve Onur Özmen, son kuşak bestecilerin temsilcilerindendirler. Tezde ayrıca inceleneceklerdir.

2. BÖLÜM

SOLO FLÜT ESERİ BULUNAN TÜRK BESTECİLERİNİN BİYOGRAFİLERİ, ESERLERİ VE MÜZİK DİLLERİ

2.1 ONUR ÖZMEN

Fizik öğretmeni Lale Özmen ile Eczacı Ünal Özmen'in oğlu olarak 27 Aralık 1981 yılında Ankara'da dünyaya geldi. Müzik hayatına ortaokul yıllarında beste yaparak başladı. İlk müzik eğitimini Prof. Dr. Mustafa Apaydın'dan aldı. Cumhuriyet Lisesi'nde Süreyya Çağlar'ın öğrencisi olduğu dönemde okul korosunda ve Polifonik Korolar Derneği'nde korist ve piyano eşlikçisi olarak görev yaptı.

1996 yılında itibaren, Prof. Muammer Sun'un yönlendirmesiyle Yiğit Aydın'dan solfej, kompozisyon, piyano ve armoni dersleri aldı. 1997'de koro için bestelediği “*Choral*” adlı müziği Süreyya Çağlar tarafından birçok kez seslendirildi. 1998'de Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Ana Sanat Dalı'na girdi. Bu kurumda Burhan Önder, Prof. Muammer Sun, Prof. İlhan Baran ve Yrd. Doç. Turgay Erdener'in kompozisyon öğrencisi oldu. Yasemin Marlalı ile piyano, İbrahim Yazıcı ile orkestra şefliği ve Ahter Destan ile koro şefliği, Prof. Rengim Gökmen ile orkestrasyon üzerine çalışmalar yaptı. 2004 yılında mezun oldu, 2005 yılında HÜADK'de Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı'na yüksek lisans öğrencisi olarak kabul edildi.

1997-2000 yılları arasında Ertuğrul Oğuz Fırat'ın çağdaş müzik derslerine katıldı. Sıdıka Özdil ile 20. yüzyıl müziği ve Prof. Reinhard Febel'le çağdaş müzik üzerine çalıştı. 2003 yılında British Council'in himayesinde gerçekleştirilen etkinliklerde Nigel Clarke'ın film müziği ve Aaron Shorr'un çağdaş piyano müziği çalışmalarına katıldı. Peter Sheppard Skaerved ile çağdaş keman müziği üzerine çalıştı. Bu çalışma sonucunda yazdığı “*Karınca'nın Anıları*” adlı eseri P. Sheppard tarafından yurt içinde ve yurt dışında pek çok konserde seslendirildi. 2001-2003 yılları arasında Ankara Gençlik Korosu'nun şef yardımcılığını yaptı.

Onur Özmen'in eserleri ulusal orkestralar, Türk ve yabancı oda müziği toplulukları ve müzisyenlerce yurt içinde-yurt dışında seslendirilmektedir. Besteci ayrıca televizyon, sinema ve tiyatro müziği alanında da müzikler üretmektedir. 2004 yılından bu yana HÜADK'de öğretim görevlisi olarak çalışmakta, Solfej, Armoni ve Form Bilgisi dersleri vermektedir.

Eserleri:

İki Flüt ve Piyano için Düşçe (2000), *Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri* (flüt ve piyano için, 2000), *Düş* (orkestra için, 2002), *Zeybek* (orkestra için, 2002-2003), *Karınca'nın Anıları* (solo keman için, 2003), *İmge* (obua ve piyano için, 2004), *İronik Fantezi* (orkestra için, 2004), *Tanrı Men'in Öfkesi* (orkestra için, 2004), *Üflemeli Çalgılar Beşlisi* (2006)'dir.

Müzik Dili:

Besteci müzik dilini “ironik” olarak tanımlamaktadır.

2.2 EBRU GÜNER CANBEY

1974 yılında Ankara'da doğan Ebru Güner Canbey, 1986-1990 yılları arasında orta öğrenimini Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano bölümünde tamamladı ve 1990 yılında HÜADK'de Kompozisyon ve Orkestra Şefliği bölümüne kabul edildi. Prof. İstemihan Taviloğlu ile kompozisyon, Prof. İlhan Baran ile 20. yüzyıl müziği, Prof. Kamuran Gündemir ile piyano çalıştı. 1997 yılında lisans devresinden pekiyi derece ile mezun oldu. 1998-2000 yılları arasında, aynı bölümde yüksek lisans yaptı.

2003 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Sanatta Yeterlik programından en iyi derece ile mezun oldu. 2003 yılında “Yardımcı Doçent” unvanı aldı. Eserleri, yurt içi ve yurt dışındaki orkestra ve oda müziği grupları tarafından seslendirilen besteci, 1994

yılında Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin açtığı “Çocuk Şarkıları” beste yarışmasında ödül aldı.

Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey bestecilik yaşamının yanında 1999 yılından beri Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lise, Lisans, Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik programlarında öğretim üyesi olarak Kompozisyon, Orkestrasyon, Yeni Müzik Teknikleri, 20. Yüzyıl Müzik Akımları gibi pek çok ders vermektedir. 2005-2008 yılları arasında DEÜ Devlet Konservatuvarı Müdür Yardımcısı olarak da görev almıştır, halen aynı kurumda Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı Başkanı olarak görev yapmaktadır.

Eserleri:

Eserlerinden bazıları *Orkestra İçin Süit* (1999), *Devr-i Aksak* (korno ve yaylı çalgılar orkestrası için, 2010), *Prometheus'un Dansı* (piyano için, 1998), *“Hopelessness”* (viyolonsel için, 2004), *Solo Fagot için 5 parça* (2008-2011), *Kar Küreyicilerinin Şarkısı* (mezzosoprano ve piyano için, 1997), *Geyşanın Hüznü* (flüt ve piyano için, 1998), *Annemin Şiirleri* (vokal ve piyano için, 2008-2012)'dir. Çok sayıda düzenlemesi bulunan besteci, 2007 yılında, senfonik orkestra tarafından seslendirilmek üzere Dokuz Eylül Üniversitesi Marşı'nı bestelemiştir. Bestecinin bütün eserleri seslendirilmiştir.

Müzik Dili:

“Müzik benim için yaşayan bir organizma gibi, değişken, tıpkı duygular gibi. Müzik yazarken kullandığım dil de içinde bulunduğum zaman dilimine yöneliyor, eski bir düşüncede yol almıyor, şimdiki zamanı yazıyorum çoğunlukla, modernizmin kalbe ulaşan halini seviyorum.” (Haziran 2013'te yapılan görüşmeden alınmıştır.)

2.3 İLKE KARCILIOĞLU

İlke Karcılıoğlu 14 Mart 1978 yılında İzmir'de doğdu. Küçük yaşta, müzik eğitimcisi Kamuran Oktay'la piyano ve teori-solfej eğitimlerine başladı. İlk ve

orta eğitimini İzmir’de tamamlayan Karcılioğlu, 1996 yılında Bilkent Üniversitesi Teori-Kompozisyon bölümüne tam bursla kabul edildi. Bu kurumda Bujor Hoinic ile kontrpuan-füg, kompozisyon, Prof. Zarife Bakihanova ile armoni, Hatire Emrahova ile piyano, Elana Puşkova ile koro şefliği, Hakan Kalkan ile orkestra şefliği üzerine çalışmalar yaptı. Odette Gartenlaub’un müzikal formasyon seminerlerine katıldı. 2003 yılında onur derecesiyle mezun oldu.

2003 yılında, Türkiye Bilişim Derneği tarafından düzenlenen 10. Halıcı Bilgisayarla Beste Yarışması’nda, “*Yeniden Bulunan Zaman*” adlı orkestral eseriyle 2.lık ödülünü kazandı. Aynı yıl Kara Kuvvetleri Bando Hazırlık Yüksekokulu’nda müzikal analiz ve kompozisyon dersleri verdi.

2004 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda besteci Mete Sakpınar ile yüksek lisans eğitimine başlayan besteci “*Paul Hindemith’in Didaktik Yönü, Müzik Dili ve Armoni Anlayışı*” adlı tezi ve yazdığı “*Köpeklerin Dansı*” adlı senfonik süiti ile Yaylı ve Vurmalı çalgılar için yazdığı “*B-bc*” adlı eserleriyle 2007 yılında mezun olmuştur. Aynı yıl sanatta yeterlik programına kabul edilen Karcılioğlu, bu kurumda ücretli öğretim görevlisi olarak; Solfej, Kompozisyon, Armoni, Piyanoda Armonizasyon, Çalgı Bilgisi, Modern Notasyon, Form, Müzikal Ensemble ve Eşlik gibi dersler verdi. Sanatta yeterlik çalışmasını “*Bozkırın Ortasında*” adlı senfonik şiiri ve “*18.yy Standart Orkestra Çalgılarının 20.yyda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı*” adlı tezle tamamlamıştır.

İÜDK Müzikal bölümü tarafından oynanan “GreasE” ve “Notre Dame de Paris” adlı müzikallerde müzik direktörü ve orkestra şefi olarak görev aldı. Sipariş üzerine 2011 yılında Ankara’da yapılan Uluslararası 1. Dünya Çocuk Oyunları açılış seremonisi için orkestra ve soprano için “*Angel’s Lament*” adlı eseri ve tanıtım filminin müziklerini besteledi. Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen “Fosforlu Cevriye” adlı müzikal için orkestrasyon yaptı. Prof. Zarife Bakihanova’nın “Armoni” kitabının bilgisayarda yazımı ve yayıma hazırlığında çalıştı. Prof. Emel Çelebioğlu’nun Teori Kuramı ve basılacak olan Armoni kitabının yayına hazırlanmasında çalışan Karcılioğlu, Bilimsel Araştırmalar Projesi’nde (BAP)

araştırmacı olarak yer almaktadır.

Karcılioğlu, eğitimi süresince; Elhan Bakıhanov, Gıya Kanchelli, Prof. İlhan Baran, Prof. Dr. Ertuğrul Sevsay, Prof. Odette Gartenlaub, Prof. Walter Groppenberger, Michel Merlet gibi bestecilerin ustalık sınıflarına ve çalıştaylarına katılmıştır.

Besteci halen İstanbul Üniversitesi'nde besteci-öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Bestecinin çeşitli formlardaki eserleri yurt içinde ve Almanya, Fransa, İngiltere başta olmak üzere yurt dışında seslendirilmektedir.

Eserleri:

Eserlerinden bazıları *Yitirilen Zamanın Aranışı* (yaylı kuartet için, 2001), *Klarinet ve Piyano için Varyasyonlar* (2000), *Yeniden Bulunan Zaman* (Senfonik şiir, 2003), *Libera Me* (orkestra için, 2003), *Elegie* (piyano için, 2004), *Köpeklerin Dansı* (orkestra için, 2006), *Angel's Lament* (orkestra ve soprano için, 2011), *Bozkırın Ortasında* (orkestra için, 2011), *Kırılğan Soprano için Lied* (2012) ve *İstanbul'da Bir Sabah* (klarinet için, 2013)'dır.

Müzik dili:

Müziğin matematik unsurlarıyla oluşturulmasından hoşlanmayan besteci, müziğin ancak kalpten gelebileceği ilkesini savunmaktadır. Müziğine şekil verirken form geri planda kalabilir. Eserlerinde armonik dil, kontrpuandan daha önemli bir yer teşkil etmektedir. Modalite, halk müziği, jazz, rock gibi pek çok müziği birleştiren bir müzik diline sahip bestecinin, son dönem eserlerinde minimalizme de yer verdiği görülmektedir. 20. yüzyıl müziğiyle de yakından ilgilenen bir besteci olarak, özellikle solo enstrümanlar için bestelediği eserlerde genişletilmiş çalgı tekniklerine ne kadar sık yer verdiği göze çarpmaktadır. Müziğe yeni bir teknik ya da bakış açısı getirme peşinde olmayan Karcılioğlu, “sesin peşinde” olduğunu söylemektedir.

2.4 SELMAN ADA

24 Şubat 1953 yılında Ceyhan'da doğan Selman Ada, ilk bestelerini yedi yaşında vermeye başladı. Müzik eğitimine Ferdi Ştatzer ve Halil Bedi Yönetken'in öğrencisi olarak başlayan Ada, 1963'te Ankara Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölümüne girdi; Mithat Fenmen, Ferhunde Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Muammer Sun ve Ercivan Saydam ile çalışmalarına başladı.

1965'te, devlet tarafından "Üstün Yetenekli Çocuklar Yasası" kapsamına alınarak ailesiyle birlikte Paris'e gönderildi. Conservatoire National Superior de Musique'de Pierre Sancan, Roger Boutry, Pierre Pasquier, Anette Dieudonné ve Christian Manen gibi pek çok usta müzisyenle çalıştı, 1971'de birincilik ödülüyle mezun olup yurda döndü.

1971-73 yılları arasında ADK ve İDK'de piyano öğretmenliği, 1973'te İDOB'da müzik direktörü Robert Wagner'in asistanlığı görevlerini üstlendi. 1979-80'de ADOB'da orkestra şefi ve genel müzik direktörlüğü yaptı. 1980 yılında Paris'e dönerek Ecole Normale de Musique'de "Opera Korrepetitörlüğü ve Orkestra Yönetimi" bölümünü kurdu ve bu kurumda yedi yıl boyunca öğretmenlik yaptı. 1987'de Türkiye'ye döndü ve İDOB'un orkestra şefliğini üstlendi. 2002'de Mersin Devlet Opera ve Balesi genel müzik direktörü oldu, 2006'da ise yeniden İDOB'a dönerek bu kurumun genel müzik direktörü olup, 2007'de bu görevden ayrıldı. Beste çalışmalarını ve orkestra şefliğini halen sürdürmektedir. (İlyasoğlu, 2007, s.194)

Eserleri:

Eserlerinden bazıları *Senfoni No.1-Türk* (2004), *Cazibe Valsi* (klarinet ve piyano için, 1999), *Üç Avrasyalı Süiti* (blok flüt ve klavsen için, 1995), *Gitar için Prelüdlar* (2003), *Üç Erotik Dans* (flüt, viyola ve arp için, 2004), *Beş Mozaik Nağme* (bariton için, 2000), *Üç Enstantane* (piyano için, 2004)'dir.

1968'den beri yapıtları yurtiçinde ve başta Avrupa ile Amerika olmak üzere yurtdışında seslendirilmektedir. Sanatçının 3 sahne eserinden biri olan “*Mavi Nokta Oratoryosu*”, 2000 yılında kendi yönetiminde, Münih'te sahnelenmiştir. Diğer sahne eserleri olan “*Ali Baba ve Kırk Haramiler*” ve “*Aşk-ı Memnu*” operaları, halen Devlet Opera ve Balesi tarafından seslendirilmektedir.

Müzik dili:

Besteci, daha çok piyano ve oda müziği ağırlıklı beste yapmıştır. Başta operaları olmak üzere eserlerinde dikkat çeken unsur, Orta Asya'dan Viyana'ya uzanan Türk divan müziğinin zenginliklerini harmanlayarak kendine has bir dille ortaya koymasıdır. Çalışmalarını amodal olarak adlandırır, bunu modalin devamı olarak görür. Başta piyano eserleri olmak üzere enstrümantal çalışmalarında amodal tarzı kullanır. (İlyasoğlu, 2007, s. 195)

2.5 MERT KARABEY

1976'da Ankara'da doğan besteci, ilk çalışmalarına Prof. İlhan Baran ile başladı. Bilkent Üniversitesi'ni kazanarak, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde Bujor Hoinic'in kompozisyon öğrencisi oldu. 1999'da lisans derecesini aldıktan sonra, İngiltere'ye giderek, Sussex Üniversitesi'nde Martin Butler ile aynı alanda yüksek lisans çalışmalarına devam etti. Mart 2001'de Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü'nde başladığı sanatta yeterlilik çalışmalarını Mayıs 2003'te tamamladı. Eylül 2000'den Ağustos 2011'e kadar Bilkent Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. Besteci şu an Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyesi ve Bestecilik Ana Sanat Dalı başkanı olarak görevini sürdürmektedir.

Eserleri:

Önemli eserlerinden bazıları *3 Piyano Sonatı* (1997, 2000, 2005), *Sonatine* (piyano için, 2006), *Rubai* (klarinet, viyola ve viyolonsel için, 1998), *Viyola ve Viyolonsel için Süit* (1999), *Souvenir de Sussex* (küçük orkestra için, 2000), *Keman Konçertosu* (2001-2003), *The Puppies in the Snow* (yaylı çalgılar orkestrası için,

2003), *The Murderer on the Lane* (orkestra için, 2004), *Laumè* (viyola ve viyolonsel için, 2005), *Sultan III. Selim'in Son Günleri* (nefesli oktet, vurmaları ve kontrbas için, 2011), *Yaylı Kuartet* (2011) olarak sayılabilir. Bestecinin piyano ve oda müziği için çok sayıda eserleri vardır.

Mert Karabey'in eserlerinden bazıları, Türkiye'nin yanı sıra Ukrayna, Rusya, ABD ve İngiltere'de; ayrıca pek çok Kuzey ve Batı Avrupa ülkesinde de seslendirilmiştir. “*Viyola ve Viyolonsel için Süit*”, “*The Puppies in the Snow*” ve “*The Murderer on the Lane*” 2005 yılında Pelican Music Publishing (Illinois, ABD) tarafından yayınlanmıştır. “*Sonatine*”, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları tarafından yayınlanmış ve piyanist Özlem Ömür tarafından *Türk Bestecileriyle Yolculuk* adlı CD'de yorumlanmıştır.

Besteci aynı zamanda tiyatro yazarlığıyla ilgilenmektedir. “*Odalar*”, “*Kumsal*” ve “*Baskınlar ve Düşler ya da Her Hayat Bir Kıştır*” adlı oyunları ise Mitos-Boyut tarafından yayınlanmıştır.

Müzik Dili:

Bestecinin ilk kompozisyonları genellikle romantik ve yer yer empresyonist etkiler taşıyan, piyano için bestelenmiş eserlerdir. Daha sonraları, çok daha çeşitli öğeler kullanmaya başlayan Mert Karabey, form kullanımında oldukça klasik görünse de müziksel açıdan bakıldığında eklektik¹² bir görüş benimsemiştir. Piyano eserlerinde özellikle Skryabin ve Chopin etkileri göze çarpmaktadır. Birçok eserinde poli-tonaliteye¹³ yer veren besteci, farklı müzikal fikirleri bir arada kullanan, yeniliklere açık bir üslupla çalışmaktadır. Besteci bu anlayışını şu sözlerle dile getirmektedir: “Bu konuda Charles Ives¹⁴’tan etkilendiğimi belirtmeliyim. Müzik benim için öncelikle bir ifade meselesi. Bu düşünce beni romantizm ve ekspresyonizm¹⁵ gibi akımlara yaklaştırıyor. Yani saf tını ve ses odaklı bir besteci değilim.” (Mart 2013 tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır.)

¹² Eklektik: Birçok farklı sistemden öğeler alarak oluşturulan yeni sistem.

¹³ Poli-tonalite: Birden fazla ve birbirinden farklı tonalitenin bir arada kullanımı.

¹⁴ Charles Ives (1874-1954): Amerikan besteci. 20. yüzyılın önemli bestecilerindendir.

¹⁵ Ekspresyonizm: Dışavurumculuk olarak ta bilinen, duyguların ve iç dünyanın ön planda olduğu sanat akımı.

2.6 METE SAKPINAR

Ankara Devlet Operası sanatçılarından Sadi ve Hasbiye Sakpınar'ın oğlu ve orkestra şefi Ender Sakpınar'ın ağabeyi olan Mete Sakpınar, 1954 yılında Ankara'da doğdu. Ailesinin de yönlendirmesiyle ilk müzik çalışmalarına henüz beş yaşındayken Firuzan Saydam ve Metin Ögüt ile piyano çalışarak başladı. 1975 yılında ADK'nin piyano ve kompozisyon bölümlerine girerek Ercivan Saydam ve Gülay Uğurata ile çalışmaya başladı. 1978'de İDK'ye geçerek çalışmalarına İlhan Usmanbaş ile devam etti ve bu okuldan mezun oldu.

1980'de Paris'e gitti ve Ecole Normale de Musique'de Tony Aubin ve Jacques Casterede ile kompozisyon; Dominique Rouitz ve Gerard Devos ile orkestra şefliği çalışmaya başladı. 1983'te çalışmalarını tamamlayarak kompozisyon bölümünden lisans diplomasını aldı, ardından 1984'te ABD'ye gitti. Orada New York Concertante Orkestrası'nı kurdu ve iki yıl boyunca bu orkestranın şefliğini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 1985'te oldukça seçkin bir okul olan Juilliard Müzik Okulu'na kabul edildi. Milton Babbitt ile kompozisyon ve Donald Howe ile elektronik müzik üzerine çalışmalar yapan besteci, 1988'de bu okulun kompozisyon dalında yüksek lisans eğitimini tamamladı ve diplomasını alarak yurda döndü. 1991'den bu yana İÜDK'de kompozisyon bölümünde öğretim görevliliği görevini sürdürmektedir. (İlyasoğlu, 2007, s. 199)

Eserleri:

Bestecinin eserlerinden bazıları *Transfusion* (orkestra için, 1991), *Piyano Konçertosu* No.1 (1985), *Çığ* (flüt, keman, viyola, viyolonsel, piyano ve vurmaları için, 1992), *Antiseria* (klarinet için, 1983), *Delidolu* (flüt için, 1993), *Hyperflute* (flüt ve elektronik ses bandı için, 1994), *İstanbul* (obua ve dijital band için, 1999), *Toroslar* (6 viyolonsel için, 2002), *Fantezi* (8 flüt için, 1983)'dir.

Besteci klasik besteciliği dışında sinema ve belgesel müziği alanında da çalışmalar yapmıştır. “*Mor Bisiklet*” (1992) ve “*Gün Işığı*” (1996) adında iki adet film müziği; “*Merhaba Çağdaş Türkiye*” (1996) ve “*Living is No Laughing*

Matter”(1998) adında da iki adet belgesel müziği vardır. “*Yılki*” (2003) adlı koro eseri, TRT Ankara Gençlik Korosu tarafından kaydedilmiştir ve “20. Yılında TRT” albümünde yer almaktadır. Sahne ve dans müziği üzerine de çalışmaları bulunmaktadır.

Müzik Dili:

Besteci, akustik enstrümanlar ile elektronik ses materyallerini, özellikle solo çalgı için yazdığı eserlerde bir araya getirmiştir. Eserlerinde çağdaş bir tutum benimsese bile Türk ve doğu müziğine, kendi kültürüne oldukça değer vermektedir ve bir motif te olsa geleneksellik katmayı tercih eder. Eğitim gördüğü Amerika ve Fransa’nın çağdaş müzikleri, caz, geleneksel Türk müziği ve elektronik müzik; bestelerken esinlendiği müzik türlerinden bazılarıdır. Eserlerini zaman zaman form kullanarak ya da form benzerlikleri içeren şekilde besteleyen Sakpınar, çağdaş müzikte forma bağlı kalabilmenin zor olduğunu düşünmektedir.

2.7 HASAN UÇARSU

1965 yılında doğdu. İlkokul dördüncü sınıfta İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Muzaffer Tema ile yarı zamanlı olarak flüt eğitimine başladı. Kadıköy Anadolu Lisesi’nde okurken müzik çalışmalarına devam etti, lise son sınıfta Muammer Sun ile çalışma olanağı buldu ve buradan mezun olduktan sonra MSGSÜ Devlet Konservatuvarı bestecilik bölümünde eğitimini sürdürdü. Lisans ve yüksek lisans çalışmalarını Ahmed Adnan Saygun ve Cengiz Tanç ile tamamladı. Aynı zamanda Cemal Reşit Rey, Bülent Tarcan, İlhan Usmanbaş ve Afşar Timuçin’in derslerine de katıldı. 1991 yılında aynı kurumda araştırma görevliliğine başladı. 1994 yılında ABD Pennsylvania Üniversitesi’ne giderek orada George Crumb ile Richard Wernick’in danışmanlığında doktora çalışmalarına başladı ve 1997 yılında bestecilikte doktora derecesini aldı.

Yurtdışındaki çalışmalarını tamamlayarak yurda dönen Uçarsu, MSGSÜ Devlet Konservatuvarı’ndaki görevine dönerek 1998 yılında doçent, 2009 yılında profesör oldu. Halen aynı kurumda Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı

Başkanı olarak görevini sürdürmekte ve kompozisyon dersleri vermektedir.

Eserleri:

Eserlerinden bazıları *Komet/Kuyruklu Yıldız* (büyük orkestra için, 1997), *Monolog* (flüt, klarinet, keman, viyolonsel, piyano ve vurma çalgılar için, 1994), *Ben Sana Mecburum* (mezzo soprano solo ve büyük orkestra için, 2006), *Çılgınlık, Anılar ve Küçük Bir Düş* (orkestra için, 1992,1995), *Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul...* (flüt ve piyano için, 2003), *Sürüklenenler...* (flüt, viyola ve arp için, 2004), *İssız Çocuklar* (flüt ve arp için, 2010), *Mavi Ay Gri, Sarı Gece Duvar* (arp için, 1999)'dir.

Hasan Uçarsu “*Monolog*” adlı eseri ile 1995 yılında, Pennsylvania Üniversitesi David Halstead beste ödülünü kazandı. “*Çılgınlık, Anılar ve Küçük Bir Düş*” adlı yapıtıyla 1996 yılında düzenlenen 1. F. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması’nda birincilik ödülüne layık görüldü, “*Komet*” adlı eseriyle de 1998 yılında ikincisi düzenlenen aynı yarışmada birincilik ödülünü paylaştı. T.C. Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Ulusal Beste Yarışması’nda, Büyük Ölçekli Senfonik Eser kategorisinde ikincilik ödülü aldı. Pennsylvania Üniversitesi tarafından verilmiş olan "Dean's Scholar" payesiyle de ayrıca onurlandırılmıştır.

Eserleri Türkiye’nin önde gelen orkestraları tarafından seslendirildiği gibi; yurtdışındaki orkestra ve topluluklarca festivaller, konferanslar ve kültür buluşmaları gibi pek çok etkinlikte seslendirilmiştir. Müzikleri Bilkent Music Production, TRT ve Kalan Müzik tarafından yayınlanmıştır.

Müzik Dili:

İlk eserlerinde Richard Wagner, Igor Stravinsky gibi bestecilerden etkilenmiş, daha sonrasında Avrupa modernizmi ile tanışmıştır. Besteci uç noktaları, zıtlıkları birlikte kullanarak kendi müzik dilini oluşturmayı başarmıştır. Doğu-Batı sentezini, farklı kültürlerle ait enstrümanları bir araya getirerek, aynı eserde hem Doğu hem de Batı motifleri işleyerek gerçekleştirmiştir. Kimliğine sahip çıkmak isteyen bir besteci olarak, geleneksel öğelere eserlerinde sıkça yer vermektedir. Eserleri sıkça müzik-

dışı unsurlar barındırır. Sorunlara dikkat çekmek ister; *İssiz Çocuklar* adlı eserinde sokak çocuklarına, *Sürüklenenler...* adlı eserinde göç etmek zorunda kalmış insanlara değinir.

“Uçarsu, kullandığı müzik dilini şöyle tanımlamaktadır: Belli ilkeler ve belli biçimlerle, duyuşuma, özgür yaratı potansiyelime, yani kendime set çekmiyorum. Bu, yaratı özgürlüğünde kişinin kendi estetiğini kurma çabası olarak anlaşılmalıdır.”
(Ahmet Say, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003, s. 535)

2.8 TURGAY ERDENER

1957 yılında Gümüşhane’de doğdu. Ankara’da henüz ilkokul çağlarındayken başladığı mandolin kursu, müziğe olan ilgisini ortaya çıkardı. 1968 yılında ADK piyano bölümüne giren besteci, Kamuran Gündemir ile piyano, İlhan Baran ile solfej eğitimine başladı. Üç yıl gördüğü piyano eğitiminin ardından, aynı kurumun kompozisyon bölümüne geçerek Ercivan Saydam ve Nevit Kodallı ile çalışmalarını tamamladı ve 1978 yılında mezun oldu. 1979 yılında ADK’de solfej ve teori dersleri vermek üzere öğretim görevlisi olarak göreve başladı. Bir dönem HÜADK Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı’nda Ana Sanat Dalı Başkanı olarak ta görev yapan Erdener, halen aynı kurumda Kompozisyon, Müzikal Analiz ve Armoni dersleri vermektedir.

Besteci ilk eserlerini tiyatro alanında vermiştir. Tiyatro müziğinde belli bir hâkimiyet sağladıktan ve sahne aksiyonu üstüne bilgi sahibi olduktan sonra opera alanında da eserler vermeye başlamıştır. Tiyatro eserlerinde söz ve ezginin birlikteliğini titiz bir üslupla sunan besteci, bunu operaya da taşımıştır. (İlyasoğlu, 2007, s. 211)

Erdener, son kuşak bestecilerinin ilki kabul edilmektedir. Müzik tarihine bakıldığında görülen; Erdener’den önce yaklaşık bir on yıl boyunca besteci yetiştirilemediği ya da yetişenlerin varlığını duyuramadığı bir ortamın söz konusu olduğudur. Bu dönem bir duraklama dönemi olarak ele alınabilir. Erdener’den sonra

pek çok son kuşak bestecisi üretkenliklerini ortaya koymuş ve kendilerini göstermişlerdir. Bu anlamda Erdener, son kuşak bestecilerinin öncüsü sayılabilir ve ülkemiz müzik tarihinde önem taşıyan bir bestecidir.

Eserleri:

Besteci oda müziğinden gitara, sahne müziğinden baleye, film ve belgesel müziklerine kadar pek çok alanda eserler vermiştir. Eserlerinden bazıları *Klarinet Konçertosu* (1995), *Mi'den dört bölüm* (yaylı çalgılar orkestrası için, 1985), *Teo: Orkestra için Adagio* (1995), *Yeşil Bir Düş* (flüt ve yaylı çalgılar için, 1995), *Lorca-Tango* (yaylı dörtlüsü için, 2001) ve *Prometheus* (sahne müziği, 1996) olarak sayılabilir. Bestecinin *Afife* (1998) ve *Mavi Gözlü Dev* (2002) adlı iki adet bale müziği vardır. *Komik komik şeyler oluyor* (1993) ve *İstanbulname* (1993) adlı iki müzikali de bulunmaktadır.

Müzik Dili:

Besteci kendi tekniğini, özgün dilini ortaya koymak istemiş ve bu nedenle herhangi bir akıma dâhil olmaya çabalamamıştır. Bütün besteleme tekniklerine açıktır, onları kendi bakış açısıyla harmanlamaktadır. Yeni müzik tekniklerinden kaçınmamakta, ancak gelenekselden de kopmamaya özen göstermekte, ikisine eşit mesafede durmaya çalışmaktadır. Yerel renklere, yaşadığı çevre ve o çevrenin geçmişine önem vermekte, eserlerine de bunu yansıtmaktadır. Müziğe katı bir bakış açısıyla yaklaşımdan kaçınan besteci, eserlerinde aynı zamanda hem geleneksel hem de yeni müziğe ait öğelere yer verir.

2.9 EKREM ZEKİ ÜN

İstiklal Marşı'nın bestecisi Zeki Üngör'ün oğlu olarak, 1910 yılında İstanbul'da doğdu. İlk müzik çalışmalarına dört yaşında babası ile keman çalışarak başlayan besteci, 1924'te Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile Paris'e gitmiştir. Orada Ecole Normale de Musique'de, eğitimini J. Thibaud'la keman, G. Dandelot'la kompozisyon çalışarak sürdürdü.

Altı yıllık bir eğitimden sonra 1930'da yurda dönen besteci, Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası'na keman üyesi, Musiki Muallim Mektebi'ne de keman öğretmeni olarak atandı. 1934'te İstanbul'a yerleşti ve İstanbul Eğitim Enstitüsü ve Belediye Konservatuarı'nda öğretmen oldu. 1938 yılında piyanist Verda Ün ile evlendi. İstanbul Belediye Konservatuarı'nda öğretmenliği süresince öğrenci orkestrası kurup periyodik olarak liseler, kültür merkezleri gibi yerlerde konserler düzenledi. Bunun yanı sıra, İstanbul Şehir Orkestrası'nın konserlerine konuk şef olarak katıldı. Konservatuardan emekli olduktan sonra beste çalışmalarına ağırlık verdi. (İlyasoğlu, 2007, s. 74)

Eserleri:

Pek çok türde eser vermiş bestecinin, özellikle oda müziği alanında verdiği eserlerin sayısının çokluğu göze çarpar. Eserlerinden bazıları *Yurdum* (senfonik şiir, 1956), *1. Piyano Konçertosu* (piyano, timpani ve yaylı çalgılar için, 1955-56), *Rapsodi* (flüt ve yaylı çalgılar için, 1972), *Beyaz Geceler* (timpani ve yaylı çalgılar, 1975), *Yunus'un Mezarında* (flüt-piyano için, 1933), *Köçekçe* (piyano için, 1962), *Yudumluk* (keman için, 1972), *Prelüd* (gitar için, 1982)'dür. Öğrenci orkestraları ve korolar için de yapıtlar bestelemiştir. Bunların yanı sıra, bestecinin müzik eğitimine yönelik, ilk, orta ve lise düzeyinde okutulmak üzere yazdığı müzik kitapları vardır.

Müzik Dili:

“Ekrem Zeki Ün'ün gençlik eserleri daha çok Fransız izlenimcilerinin etkisini yansıtır. 1934'den başlayarak yirmi yıl, kaynağını modal Türk ve folklorik Türk müziklerinden aldığı bir müzik dizimi benimsemiş görünür. 1955'ten sonra ise, ezgisel ya da ritmik hiçbir yerli malzemeye doğrudan başvurmaksızın soyut bir anlatıma ve tasavvuf felsefesine yönelir.”(Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 305)

3. BÖLÜM

TÜRK BESTECİLERİ İLE YAPILAN GÖRÜŞMELER VE ESERLERİN İNCELENMESİ

Besteciler ile görüşmelerde aşağıdaki sorular kullanılmıştır:

1. Eseriniz için flütü tercih etmenizin özel bir nedeni var mı? Çalgının tınısı, ses alanı, teknik özellikleri, uygulanabilen çalış teknikleri gibi nedenler ya da sembolik bir neden...
2. Eserinizi bestelemenizde sizi herhangi bir şekilde motive eden başka bir eser ya da yorumcu oldu mu?
3. Eserinizi sipariş üzerine mi yoksa sipariş olmaksızın mı yazdınız?
4. Eserinizin biçimsel yapısı nedir?
5. Eserinizin dokusu (örgüsü) hakkında neler söyleyebilirsiniz?
6. Eserinizde kullandığınız yazı tekniğini (homofonik, polifonik, puantilist, çok-katmanlı, vb.) nasıl tanımlarsınız? (Bu soru daha çok piyano eşlikli ya da başka çalgıların da yer aldığı flüt eserleri için geçerlidir.)
7. Eseriniz ekstra-müzikal (müzik-dışı) unsurlar barındırıyor mu? Herhangi bir olaydan, objeden ya da olgudan esinlenerek mi yazıldı?
8. Eserinizi genel anlamda nasıl tanımlarsınız? Geleneksel, modern, post-modern, rastlamsal, minimal, dizisel, neoklasik, neobarok, vb...
9. Eserin besteleme ve icra sürecinde teknik ya da pratik anlamda herhangi bir zorluk yaşadınız mı?
10. Bunların dışında eserinizle ilgili eklemek istediğiniz şeyler var mı?

3.1 ONUR ÖZMEN

3.1.1 Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri (2000)

3.1.1.1 Görüşme

1. Evet, aslında eseri bestelerken uçan, kanatlı bir böceği flütün imgeleyebileceğini düşündüm. Çalgının tınısı bir tercih sebebi olabilir.
2. Hayır, olmadı.
3. Sipariş olmaksızın yazdım.
4. Eser A, B ve V (Ters A) bölmelerinden oluşur ve 3 bölmeli lied formuna¹⁶ bir örnektir. V derken anlatmak istediğim ise şu; eseri biraz incelediğinizde V'nın A'nın ters çevrimi olduğunu görebilirsiniz.
5. Eseri tonal çağrışımlardan uzak, sineğin uçuşunu imgeleyen bir tarzda besteledim. Vals dokusunu esprili hale getiren akorlar kullanmaya çalıştım.
6. Homofonik bir yazı tekniği kullanmayı tercih ettim. "Klasik ezgi eşlik" şeklinde yazmakla beraber, aralarda flüt ve piyanonun diyaloglarına da yer verdim.
7. Eser bu sebeple ortaya çıktı zaten! Su sineğinden esinlendim. DNA'sı insan DNA'sına oldukça yakın olan ve dünya üzerinde DNA'sı tamamen çözümlenmiş olan ilk hayvandır su sineği. Bu sebeple yazmaya değer buldum. Bu hayvanlar sabah yumurtadan çıkar ve yalnızca bir gün yaşayıp ölürler. Ben de eserde bir su sineğinin doğumu, rüyası ve ölüme gidişini karikatürize ederek anlattım. Hatta şöyle bir olay yaşamıştım bu eserle ilgili; öğrencilik yıllarımda katıldığım bir çalıştayda çalıştığım ünlü besteci eserimi dinledikten sonra "İsim kimi zaman eserin önüne geçebilir, burada da böyle bir durum söz konusu, niçin ona ilginç bir isim vererek isminin eserin önüne geçmesini istiyorsun ki, böyle bir kaygı taşımanı gerektirmeyecek kadar güzel bir eser bu." demişti. O'na şöyle cevap vermiştim; "Önce eseri besteleyip sonra isim vermedim ki, eseri bu böcek için besteledim ben..."

¹⁶ Üç bölmeli lied formu: A-B-A ile simgelenen, birinci bölümde eksen, ikinci bölümde farklı bir tonalite ve üçüncü bölümde yeniden eksen kullanılan müzik formu.

8. Ben tanımlamıyorum ama İlhan Baran tarafından “sosyalist realizm” ekolüne dâhil olabilecek bir eser olarak tanımlanmıştır. Bestecisine göre ise programlı müzik¹⁷ çerçevesinde, küçük bir espriden ibarettir. Zaten söylediğim gibi tanımlamak istemiyorum çünkü kompozisyonun kendini açıklayabilmesi gerek. Eserin bir şey anlatıyor olması ve bunu bestecisi onu tanımlamadan da yapabiliyor olması gerek. Bakıldığında görülebilmeli.
9. Hayır, herhangi bir zorluk yaşamadım.
10. Eser pek çok yerde seslendirildi, esprili olması açısından ilgi çekici bir eser. İlk seslendirilişi ise 18 Mayıs 2000 tarihinde, Çağlayan Karakelle ve Açelya Ülgenay tarafından yapıldı.

(Mart 2013 tarihinde, HÜADK’de yapılan görüşmeden alınmıştır.)

3.1.1.2 Eser İncelemesi

Flüt ve piyano için yazılmış olan eserde, yalnızca bir gün yaşayan; sabah yumurtadan çıkan ve akşam ölen bir hayvan olan su sineğinin hikâyesi anlatılmıştır. A bölmesinde doğuşu anlatılır; flüt partisindeki pasajlarda kromatik çıkışlar dikkat çekerken, su sineğinin uçmayı öğrenişi, arada bir tökezleyişi betimlenir. Triller ise sineğin vızıltısını aktarır. Piyano, aynı ritmi tekrarlayarak eşlik eder.



Örnek 1

21. ölçüden itibaren flüt ile piyano arasında birbirini kovalayan bir yapı ön plana çıkar. 21. ölçüde flüt partisinde mordanlar, piyanoda ise atlamalar varken, 22.

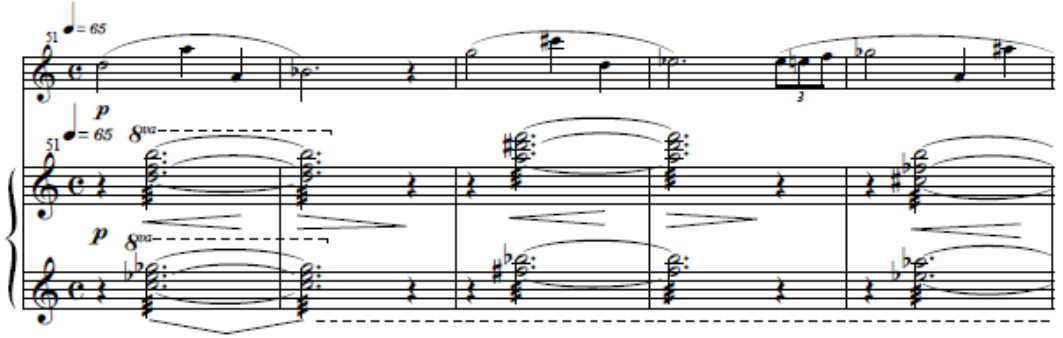
¹⁷ Programlı müzik: Bir hikâye anlatan ya da müzik-dışı bir konuyu betimlemek üzere yazılan müzik.

ölçüde tam tersi meydana gelir; piyanoda küçük ikilinin oluşturduğu “çarpık” duyulan ve mordan benzeri iki nota, flütün çarpma ve atlamalarıyla birlikte kanon¹⁸ benzeri bir yapıyı andırmaktadır. (Örnek 1)

28. ölçüye gelindiğinde piyano ile çalınan motif, 30. ölçüde flüt ile tekrarlanır. Flüt ve piyano 46. ölçüye kadar sürekli bir hareketlilik içerisindeyler. A bölümünün sonuna doğru sinek fermente olmuş, likörleşmiş bir muz parçası bulur, muzun tadına bakıp sarhoş olarak uykuya dalar. 47. ölçüde flüt ile seslendirilen kromatik iniş sineğin yere inişini betimlemektedir. (Örnek 2)



Örnek 2



Örnek 3

B bölümü, tam anlamıyla olmasa da ağır bir gelişme sergileyerek, su sineğinin rüyasını, sarhoş olmuş halini betimler. Flütün puslu tonu ve piyanonun

¹⁸ Kanon: Bir müzik figürünü veren ses partisinin, ikinci ya da daha fazla ses partisinden birbirini ardı ardına tekrar etmesiyle oluşan müzik biçimi.

hafif, su sesini betimleyen *tremoloları* sayesinde melankolik bir hava gözlemlenir. (Örnek 3)

57. ölçü ile birlikte flütün kromatik hareketleri çoğalır ve takip eden ölçülerde flütün kromatik inişi ile piyanonun kromatik çıkışı bir zıtlık yaratır. 61. ölçüde piyano partisi tekdüze bir melodiye başlar ve 13 ölçü boyunca aynı melodiye tekrarlar. Piyanonun bu eşliği sırasında flüt partisinde daha özgür bir yapı söz konusudur. Hala muzun etkisindeki sineğin ruh halini anlatırcasına, esrarengiz hava korunmaktadır fakat kromatik hareketlerin çoğalmasıyla sineğin uyanma isteğinin anlatılmaya çalışıldığı anlaşılır. B bölümü flütün aynı kromatik iniş çıkışları ve piyanonun aynı melodinin farklı merkezden duyurulması ile sona erer.

Son olarak V bölümü, piyanonun yeniden eserin başındaki ritmik hareketleriyle ve flütün bu kez kromatik inişleriyle, sineğin yeniden uyanışını, ancak rüyayla geçen bir günün ardından ölüme yaklaşışını, artık uçamayışını simgeler. 102. ölçüde piyano tarafından çalınan 32lik kromatik inişler, 104. ölçüde flüt tarafından tekrar edilmiş ve sineğin artık yere düşmek üzere olduğu duygusu güçlendirilmiştir.



Örnek 4

121. ölçüde flütün kurbağa dili eşliğinde kromatik inişi ve piyanonun *glissandosuyla*, esprili bir şekilde sineğin yere düşüşü betimlenmiş ve böylece eser sona ermiştir. (Örnek 4)

Genel olarak kromatik bir yapının göze çarptığı eserde, geleneksel bir öğeye ya da herhangi bir Türk ezgisine rastlamak mümkün değildir. Bir ana melodinin bulunduğu ve diğer seslerin ona eşlik ettiği homofonik bir yapı ön plandadır. Atonal ve programlı müzik tanımına uygun bir eser olduğu söylenebilir.

3.1.2 İki Flüt ve Piyano İçin Düşçe (2000)

3.1.2.1 Görüşme

1. Eseri aslında iki flüt ve arp için yazmıştım. Arp önemli enstrumandı, yanında flütü tercih etmiştim. Yani aslında özel bir sebebi yoktu, arpa eşlik etmesi için seçmiştim.
2. Serialist¹⁹ müzik üzerine çalışırken sentetik bir mod geliştirdim ve serialist bir deneme yaptım.
3. Sipariş üzerine yazmadım.
4. Üç bölmeli lied formu kullanılmıştır.
5. Flüt ve piyanonun diyalogu göze çarpmaktadır. Piyanonun eşlikte kaldığı bir yapı vardır. Seriallikten yola çıkılarak yazıldı.
6. Polifonik olarak tanımlayabilirim. İki flüt arasında kanonik bir yapı vardır, yatay bir yapı. İki flüt sürekli birbirini kovalar halde ve eşlik yapısı sürekli değişir. Örneğin son bölmede yüzen gezen bir zemin vardır.
7. Hayır.
8. Dizisel bir arayış diyelim.
9. Evet. Söylediğim gibi eseri aslında iki flüt ve arp için bestelemiştim. Ancak arptaki bir takım teknik zorluklar nedeniyle, arp partisini piyanoya aktarmak zorunda kaldım ve eserde flüt öne çıktı.
10. Eserin adı ile ilgili bir şey söylemek isterim. Düşçe ile kastettiğim, anlık, düşünce olmayı hak etmeyecek kadar küçük ancak bir ismi olması gereken şeydir. Düşüncenin küçüğü diyebiliriz, yalnızca o kadar kapsamlı olmayanı, daha anlık, daha spontane ve daha ufak olanı.

(Mart 2013 tarihinde, HÜADK’de yapılan görüşmeden alınmıştır.)

¹⁹Serializm: 12 ton tekniği olarak ta bilinen, her bir notanın birer kez duyurulmasıyla dizinin tamamlanmasını öngören sistem.

3.1.2.2 Eser İncelemesi

Eserin ilk 7 ölçüsü boyunca piyanoda, ritmik ve kendisini tekrar eden bir melodi vardır. İki flüt 3. ölçüde katılırlar ve ikili aralıkla *disonans*²⁰ bir etki ortaya konulur. 2'lik notalar çalmakla beraber, aynı anda olması yerine birer birer çalınması tercih edilmiş olup; bir flüt ölçünün ilk vuruşunda başlarken, diğeri ikinci vuruşunda başlamaktadır. (Örnek 5)



Örnek 5

19. ve 20. ölçülerde iki flütün diyalogu vardır. 25. ölçüde piyano 4'lük notalardan oluşan ve *forte* ile başlayıp gittikçe yükselen akorlara başlar, flütler ise birbirini kovalayan üçlemeler ile hareketi artırırlar, *disonans* etki halen sürdürülmektedir. (Örnek 6)



Örnek 6

²⁰Disonans: Uyumsuz.

32. ölçüde bu kez piyano üçlemeleri devralır ve 42. ölçüye kadar sürdürür. Flütler, son bölmede tıpkı sergi bölümündeki gibi kanonik hareketlerini sürdürmektedir. Piyanonun eserin başındaki sakinliği yakalaması ile eser sona erer.

Baştan sona *disonans* etkilerin fazlasıyla kullanıldığı bir teknik söz konusudur. Geleneksel herhangi bir öge bulunmayan eser, serializm anlayışını barındıran şekilde bestelenmiştir. Serial sistemde 12 ses melodik olarak (yatay) ya da armonik olarak (dikey) sırayla duyurulmalıdır. Notalar herhangi bir oktavda kullanılabilir ya da direk olarak tekrar edilebilirler ancak hiçbir nota bütün bir sıra duyurulana kadar tekrar edilemez. Eserde tam anlamıyla 12 ton tekniğinin uygulanmış olduğu söylenemez, ancak besteci de bunun bir deneme niteliğinde olduğunu belirtmiştir. Eser boyunca ritmik yapıda değişiklik oluşturulmamıştır. 20. yüzyıla özgü çalgı tekniklerinden herhangi birini barındırdığı da söylenemez. Kanonik yapı ve flütler ile piyano arasındaki diyaloglar göze çarpmaktadır. Kullanılan *disonans* etki ve serialist yapı nedeniyle, çağdaş bir eser olarak nitelendirilebilir.

3.2 EBRU GÜNER CANBEY – GEYŞA’NIN HÜZNÜ (1998)

3.2.1 Görüşme

2. Hayır, olmadı.
3. Sipariş üzerine yazdım.
4. Üç bölmeli lied formu kullandım.
5. Eser Japon pentatonik modu olan “Hirajoshi” modu kullanılarak yaratılmıştır. Piyano partisi mümkün olduğunca bu modun içinde ufak altere seslerle²¹ oluşturulurken, flüt partisi modun etkisi ile birlikte serbest kromatik dizi kullanılarak oluşturulmuştur. Flüt ve piyano partileri kimi zaman poli-modal²² bir etkiye sahiptir.
6. Modal bir yapıda olduğundan modun sesleri ile oluşturulmuş akorsal yapı üzerine altere seslerle oluşturulmuş melodi çizgisi ön plandadır.

²¹ Altere ses: Ton-dışı ses.

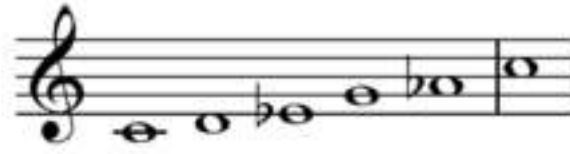
²² Poli-modalite: Birden fazla ve birbirinden farklı modalitenin bir arada kullanımı.

7. İsim Geyşa'nın Hüzünü, mod *Hirajoshi* [*Do-Re-Mi bemol-Sol-La bemol*], isim kullanılan mod ile ilişkili ve konu da geyşalığa²³ boyun eğme ile isyan etme arzusu arasında kalan bir kadını anlatmaya çalışıyor.
8. Neo-Modal diye adlandırabilirim.
9. Hayır.

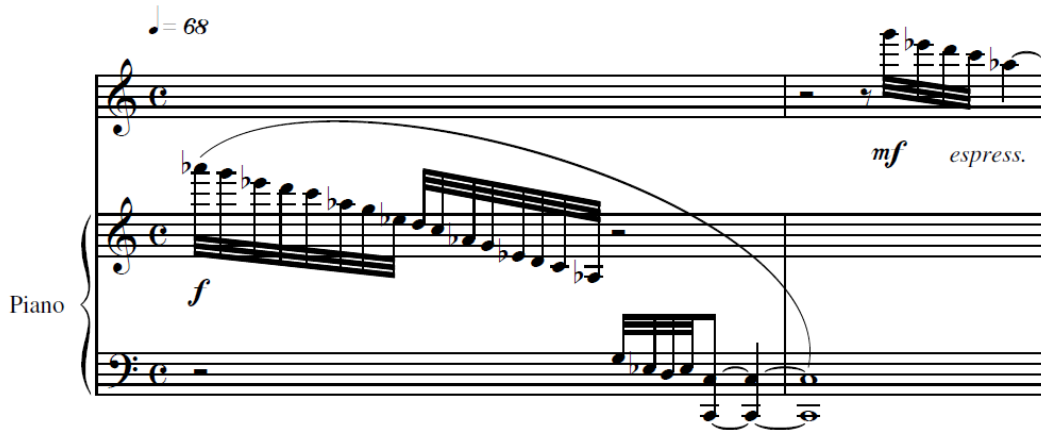
(Şubat-Nisan 2013 tarihinde, DEÜ Devlet Konservatuvarı'nda yapılan görüşmelerden alınmıştır.)

3.2.2 Eser İncelemesi

Eser “hirajoshi” adı verilen, Japon pentatonik modu ile yazılmıştır. Pentatonik mod ya da dizi, bir gam içerisinde beş nota kullanılmasıyla yaratılan, özellikle Uzakdoğu müziklerinde sıkça kullanılan bir moddur. Cazda ve pek çok folklorik müzikte de rastlanabilir.



Örnek 7: Hirajoshi Modu

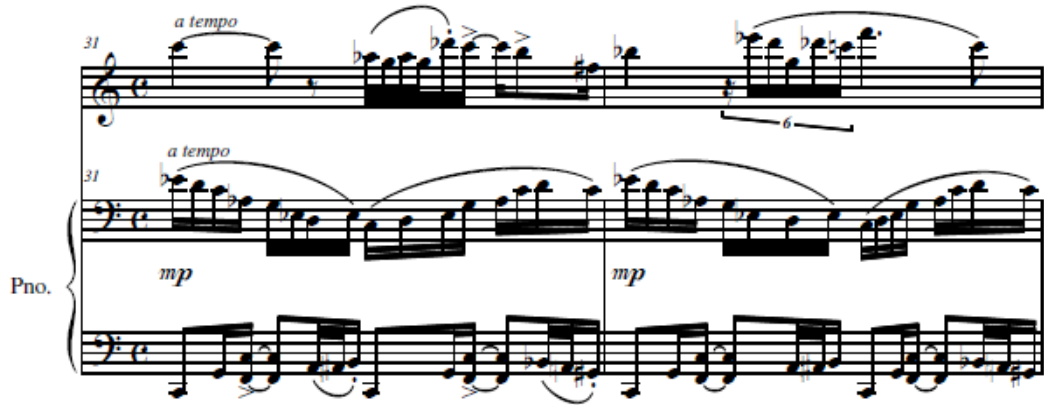


Örnek 8

²³ Geyşa: Japonya'da 17. yüzyıldan bu yana, erkeklere hizmet etmek için özel olarak eğitilen kadınlara verilen isim. Japon kültürünün simgelerinden biri haline gelmiştir.

Eser piyanonun ve ardından flütün *hirajoshiyi* baskın bir şekilde sergilediği bir giriş ile başlar. **(Örnek 8)** 6. ölçüde flütteki *Si naturel, Do minör* kullanıldığı havası yaratsa da, sonrasında piyano modu yeniden duyurur. Flütün kromatik çıkışı ve piyanonun mod ağırlıklı eşliğiyle A bölmesine gelinir. Piyano partisi pedallı ve fazla hareketlilik içermeyen bir yapıda ilerlerken, flüt partisinde hareket eden notaların ve kromatik yapının çoğaldığı görülmektedir. Burada piyano kadının sınırlılığını, yerine getirmek zorunda bırakıldığı sorumluluğu anlatırken; flüt, geyşanın bu sisteme karşı özgür olma isteğini temsil eder. 24. ölçü ile birlikte piyanoda da modun içermediği seslere rastlanılmaya başlanır.

31. ölçü ile başlayan B bölümünde; flüt ile, eserde benimsenmiş olan modun içerdiği sesler gözetilmeden, daha özgürce bir ifade kullanılmıştır. Piyano partisinde ise sınırlı bir hareketlilik görülmeye başlanır; parti, sınırlarını zorlamak isteyen, ancak belli kalıplar içinde hareket etmeye alışmış bir hava barındırmaktadır. **(Örnek 9)**



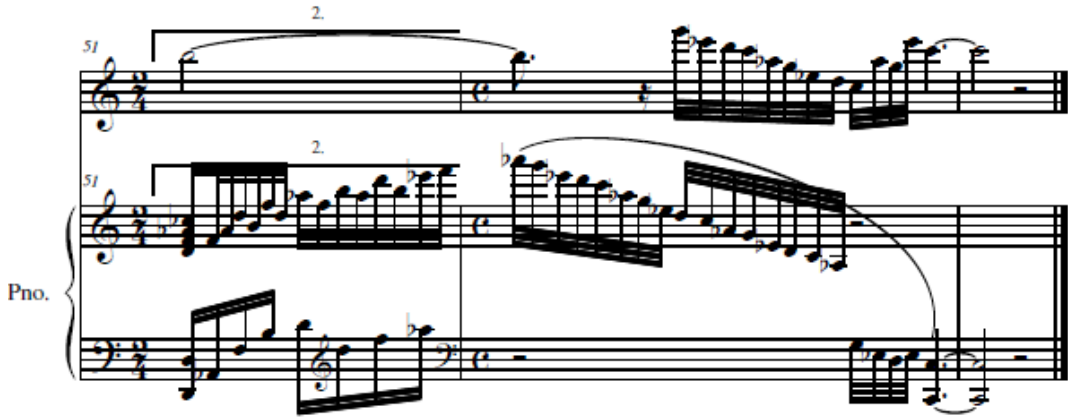
Örnek 9

Özellikle 37. ölçüden itibaren eserdeki gergin ve telaşlı havanın tırmandığı görülür, piyano ses kullanımı anlamında kısıtlı ama 16'lık notaların fazla olduğu eşliği senkoplalarla sürdürür, flüt ise kadının ruh halini dile getirmek istediğini belli eden, altere sesler kullanarak 32'lik notalarla bir iniş-çıkış gerçekleştirir. Bu durum 46. ölçüyle beraber sona erer. **(Örnek 10)**



Örnek 10

47. ölçü ile birlikte A1 olarak tanımlanabilen bir bölme başlamaktadır. Tempoda hafif bir yavaşlama söz konusudur; bununla, savaşmış ancak kazanamayacağının farkına varıp pes eden kadın anlatılmak istenmiştir. Flüt partisinde de, piyano partisinde de moda dönüş yaşanır. Tamamen modu oluşturan seslerle oluşturulmuş bu yapıda 16'lık notalar piyano partisinde var olmakla birlikte, tam anlamıyla bir teslimiyet duygusu uyandırır. 51. ölçüde piyano ile başlayan, 32'lik notalardan oluşan motif, 52. ölçüde piyano partisinin eserin başında seslendirdiği motife bağlanır, flütün de katılması ile eser sona erer. (Örnek 11)



Örnek 11

Eserde, piyano partisinde modun baskın bir şekilde duyurulmasına karşın, flüt partisinde kromatik seslerle kimi zaman *disonans* etkiler yaratılarak, Japon kültürünün kadınlara yüklediği misyon ve kadının buna isyanı anlatılmaya çalışılmıştır. Eser boyunca gel-gitlerle geyşanın iç dünyası açıklanmaya çalışılmıştır.

Sonunda ise geyşanın savaşımış olmakla beraber sisteme boyun eğişine tanık olunur. Programlı bir müzik olarak tanımlanabilecek olan bu eser Japon gelenekleri ve kültürü göz önüne alınarak yazılmıştır; Türk motifleri içermemekte, ancak; farklı bir kültürün gelenekselliğini barındırmaktadır.

3.3 İLKE KARCILIOĞLU – SA-NA-NE (2012)

3.3.1 Görüşme

1. Özel bir sebebi, hem var hem yok diyebilirim. Eser 2012 yılında, bir öğrencinin mezuniyet sınavında çalması için bestelendi. Hangi enstrüman için yazmak istediğimi sordular, ben de flütü ve fagotu seçmiştim. Bu eser için özellikle flütü seçmedim yani, bir enstrüman seçmem ve bir *mors empoze*²⁴ yazmam gerekiyordu, bütün mesele bu. Yalnız, 20. yüzyıl genişletilmiş çalgı teknikleri üzerine bir tez yazıyordum o sıralar, flüt ise bu teknikleri uygulamak açısından oldukça elverişli bir enstrüman, belki seçmemde bu durumun bir etkisi olabilir.
2. Evet, aslında oldu. Bir internet sitesinde videoları olan flütle beatbox²⁵ yapan oldukça ünlü bir adam var, ondan oldukça esinlendiğimi söyleyebilirim.
3. Sipariş üzerine yazdım ama para almadım.
4. Form gözetmeden yazdım. Yine de A-B-A ile benzerlik gösteriyor diye düşünüyorum.
5. En çok kullanılan modern teknikleri kullandım. Tonal yapıyı bozmamaya çalıştım. Kendi mezuniyetimde bestelemiş olduğum eserden de bir parça serptim içine. Solistin kendisini göstermesine izin verecek bir eser olmasını da istedim. 160 metronom ile yazmış olsam da, çalınabilirse daha hızlı da çalınmasını isterim.
7. Evet, tamamen ekstra müzikal bir unsur var. Eseri yazarken düşündüğüm tek şey, adından da anlaşılacağı üzere “Sana ne” idi. Amacım sınav

²⁴ Mors empoze: Sınavlardan kısa süre önce verilen ve kişinin adaptasyonunu ölçen parça.

²⁵ Beatbox: Enstrüman kullanmadan, genellikle ağız yoluyla çıkarılan ritim ve seslerle yapılan müzik.

komisyonuna “size ne, böyle bir eser yazdım, beğenmiyorsanız dinlemek zorunda değilsiniz, ne yazdığım sizi ilgilendirmez” demektir. İcracı komisyona “sa-na-ne” diyecek ve komisyon hiçbir şey söyleyemeyecektir bu durum karşısında, çünkü eserin ta kendisidir bu! Yine o dönemde fagot için yazdığım *mors empoze* parçasının sonunda da bir öpücük vardı, icracıdan komisyona bir öpücük göndermesini isteyen bir yazı yazmıştım. Her iki eserde de komisyonun o eleştirel tarzına karşı bir umursamazlığı, hafif bir başkaldırıyı dile getirmek istedim.

8. Post-modern. Çok serbest bir yapısı var aslında. Metronom koymamın bile tek amacı eseri belirleyici bir unsur ile biraz sınırlandırmaktı. Onun dışında eser tamamen icracıya bağlı. İcracıdan beklediğim şey eseri kendi istediği gibi yorumlaması. Örneğin 2’lik esler istenirse puandorg (*point d’orgue*) kullanılmış gibi uzatılabilir, tamamen çalan kişiye bağlı. Metronom 160 olmakla birlikte daha hızlı da çalınabilir.
9. 20. yüzyıl genişletilmiş çalgı teknikleri üzerine tez yazıyor olduğum için, aksine; oldukça kolay oldu. Tam olarak araştırmakta olduğum, üzerine tez yazdığım teknikleri eserimde kullandım.
10. Deneysel bir eser yazmak istedim, flütün de bu anlamda yelpazesinin geniş olduğunu, kullanabileceğim tekniklerin çeşitliliğini düşündüm ve hem tezimde yazdığım teknikleri eserime yansıtmak, hem de öğrenci için farklı bir şey yazmış olmak istedim. Klasik yazmak istemeyişimin sebebi, her zaman, her yerde zaten 18. yüzyıl müziği çalıyor ve dinliyor oluşumuzdu. Farklı olsun, 20. hatta 21. yüzyıl müziği olsun istedim ve öyle de oldu. Halit Turgay’a teşekkür etmek isterim, bu eseri yazarken bana çok yardımcı oldu. Bilgisinden ve fikirlerinden oldukça yararlandım. Eserle ilgili son olarak, “kolay gelsin” demek istiyorum flütistlere.

(Nisan 2013 tarihinde, İÜDK’de yapılan görüşmeden alınmıştır.)

3.3.2 Eser İncelemesi

Sa-na-ne

Presto furioso İlke Karcıoğlu

♩=160
pizz.
f

Flute

nat.

4

sa na ne sa na ne sa na sa na ne sa na ne sa na

Örnek 12

Eser, daha ilk ölçüden modern bir dil kullanıldığını belli etmek istercesine *pizzicato* ya da *slap tongue*²⁶ olarak adlandırılan teknikle başlar. Ardından tek ölçülük, eser boyunca tekrarlanan ve makamsal müziğe benzeyen ancak herhangi bir makama ait olmayan bir motifle devam eder. Esere adını veren “sa-na-ne”, izleyen ölçülerde yer almaktadır. (Örnek 12) 11. ölçü ile birlikte serbest bir kısım kendini gösterir, besteci özellikle 11. ve 12. ölçülerdeki 2’lik eslerin istenildiği kadar uzatılabileceğine dikkat çekmek istedi. *Fluttertongue*²⁷ ve nüanslarla güçlendirilmiş atonal bir çıkış ve onu izleyen atonal *staccatolarla* devam eden eserde, besteci 16. ölçüden itibaren lisans mezuniyeti için bestelediği “Yeniden Bulunan Zaman” adlı eserine gönderme yapmaktadır; senkoplar ve vurgularla desteklenmiş aksak duyurulan bir yapı görülür. 24. ölçü ile 26. ölçü arasında, vokalizasyon²⁸ tekniği yardımıyla çok yumuşak bir geçiş sağlanmıştır.

30. ölçüden itibaren eserin ilk ölçülerini çağrıştıran motifler görülür, bu kez biraz daha değiştirilmiş şekilde, 30. ölçüde görülebileceği gibi “sa-na-ne” motifinin yerini gülümseyerek çalınan “cha-kha-ta” almıştır. (Örnek 13)

²⁶Slap tongue: Havanın, dilin vuruşu ile birlikte kuvvetli biçimde dışarı verilmesi tekniği.

²⁷Fluttertongue: Dilin “frrrr” sesini elde etmek için çevrilmesini gerektiren bir üfleli çalgı tekniği.

²⁸Vokalizasyon: Aynı anda hem çalmayı hem de mırıldanmayı öngören çalgı tekniği.



Örnek 13

Bütün bunları 37. ölçüde kendini gösteren, yine vokalizasyon tekniğinin kullanılmasıyla daha da güçlü kılınan, bestecinin ifadesiyle “bir zafer marşı” izler. Bu “zafer marşı”, bir kere de bir üst oktavdan, icracının solistliğini sergileyebilmesi ve tonunu ön plana çıkarabilmesi için tekrarlanır. Eser *crescendo* ve “cha-kha-ta” motifi ile son bulur.

Eserde herhangi bir geleneksel öğeye rastlanılmamıştır. Konusu ile de ilgili olarak, eserin asabi bir hava barındırdığı, benimsenmiş olan umursamaz tavrı yansıttığı görülebilir. Vurguların senkop oluşturmak için kullanılmış olması, 8/8’lik olmasına karşın, aksak bir ritim kullanıldığı hissini uyandırmaktadır. Bununla beraber ritmin ve kullanılan hızın da sürekli olarak değiştiği göze çarpmaktadır. Besteci, 20. yüzyıl genişletilmiş çalış tekniklerinden *pizzicato* (*slap tongue*), *glissando*, *fluttersong* (kurbağa dili) ve *play-sing* (çal-söyle) kullanmayı tercih etmiştir. *Pizzicato* yaylı çalgılar için 17. yüzyıldan beri kullanılsa da, flüt için kullanılmaya başlanması oldukça yeni olan bir tekniktir. Eser üç bölmeli lied formu ile benzerlik gösterse de, çoğu çağdaş eserde olduğu gibi tam bir formu olduğu söylenemez. Eserin, 20. yüzyıl çağdaş solo flüt eserlerinden olduğu söylenebilir.

3.4 SELMAN ADA – ÜÇ AVRASYALI SÜİTİ (1995)

3.4.1 Görüşme

1. Barok blok flüt ve klavsen için. Eser flüt ve piyano için değil.
2. Hayır. Sadece Barokçu arkadaşlarımın icra etmesi için onlara yazdım.
3. Sipariş değil.

4. Biçimsel yapısını sizin irdelemeniz kanımca daha doğru olur. Ben “Süit” diyeyim, gerisi sizin yorumunuz olsun.
5. Ben eserlerim hakkında konuşmamayı sadece yazmayı tercih ediyorum. Bu sorunun cevabını eseri analiz edenler versin lütfen.
6. Dedim ya ben sadece yazmayı tercih ediyorum.
7. Hayır.
8. Pastiş.
9. Hayır.
10. Hayır, yok.

(Mart 2013 tarihinde, e-mail yoluyla gerçekleştirilen görüşmeden alınmıştır.)

3.4.2 Eser İncelemesi

Eser süit formunda yazılmıştır. Barok dönemde kullanılan süit formuyla özellikle bölümlerinin hızlı, yavaş ve hızlı olmasından dolayı benzerlik göstermektedir, ancak *Allemande*²⁹, *Sarabande*³⁰ gibi süiti oluşturan temel dansları içermemektedir. Bu sebeple, modernleştirilmiş bir süit yaklaşımı olarak adlandırılabilir. Süit formu Barok dönemde ortaya çıkmış olan, kırsal kökenli dans müziklerinin saray eğlencelerinde kullanılmak üzere çalgı müziğine dönüştürülmesiyle biçimlenen bir müzik formudur. Zaman içinde yapı değişikliklerine uğramış olsa da günümüze kadar ulaşmıştır. Eserin isminden de anlaşılacağı gibi, besteci, üç farklı yapıdaki bölümü aynı eserde birleştirerek, Avrupa-Asya müziklerini sentezlemek istemiştir. İlk bölüm Barok, ikinci bölüm makamsal ve üçüncü bölüm pentatonik bir yapı sergilemektedir. Besteci, eserin Barok flüt ve klavsen için yazıldığını da vurgulamıştır, özellikle 2. ve 3. bölümdeki müzikal yapı, bu enstrümanlarla çalındığında çok daha çarpıcı hale gelmektedir. Ayrıca besteci, eserin bir pastiş³¹ çalışması olduğunu da belirtmiştir.

²⁹Allemande: Alman kökenli bir dans türü.

³⁰Sarabande: İspanyol kökenli bir dans türü. Ritmik özelliği ikinci vuruşun aksanlı olmasıdır.

³¹Pastiş: Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri.

1. Bölüm - Giocoso

Eserin Barok dönem karakteri taşıyan bölümüdür. Piyanonun akorları, flütteki yürüyüşler, kullanılan motifler Barok dönemi yansıtmaktadır, bu nedenle tonal yapıdadır. Piyanoda yine Barok dönemin en önemli öğelerinden *basso continuo*³² dikkat çekmektedir. Eser iki bölmeli lied formu ile benzerlik göstermektedir ve bu özelliği itibariyle de Barok dönem sütünleriyle ilintilendirilmesi mümkündür.

A bölmesinin öncülünde eserin eksen tonu olan *Mi minör*, dört ölçü boyunca sergilenir. **(Örnek 14)** Sonrasında gelen dört ölçüde önce *Re minör* ve ardından *Do majörde* kadanslar yer alır. Piyano tonaliteler arasında çok yumuşak bir geçiş sağlamaktadır. Flütün 9. ölçüde başlayan senkoplarına; piyanonun akorları ve 16'lık notalardan oluşan *basso continuo* partisi eşlik eder. Piyanonun sol elinde görülen yürüyüş, tonaliteler arasında geçişler sağlar ve 12. ölçüde flütle birlikte *La minörde* kadans yapılır. 1. dolapta *Mi minörün* ilgili majörü olan *Sol majörde* bir kadans yapılsa da ikinci dolapta tekrar eksene dönülür.

Flûte

CLAVIER

Giocoso ♩ = 100

Örnek 14

³² Basso continuo: Sürekli bas.

B bölümü öncülü yeniden *Sol majör* ile başlar. Piyano partisi, 19. ve 20. ölçülerde, eserin ilk iki ölçüsünde yer alan motifi, ilgili majöre transpoze edilmiş halinden oluşmaktadır. (Örnek 15)



Örnek 15

23. ölçüde piyano tarafından duyurulan *Sol diyez* sesi ile *La minör* çağrıştırılsa da aynı ölçünün sonunda gelen *Sol naturel* ve devam eden ölçüdeki motifle *Sol majör* yeniden duyurulur. Takip eden ölçülerde flüt ve piyano beraber eksene dönüş gerçekleştirirler. B bölümü sonuculu ana tonalitede, 27. ölçüde başlar ve A bölümünün öncülünü biraz değiştirilmiş şekilde taklit eder. Ancak 30. ölçüye gelindiğinde A bölümünün aksine, *Mi minör* yerine *Sol majörde* kadans yapılır. *Sol majör* etkisi birinci dolabın ilk ölçüsü olan 33. ölçüye kadar sürdürülse de *Mi minörde* kadans yapılır. 2. dolap, piyanonun *Mi minörü* baskın bir şekilde duyurmasının ardından flütün birinci dolaptaki motifi biraz süslenmiş şekilde sergilemesiyle, bir *ritardando* eşliğinde sona erer. (Örnek 16)



Örnek 16

2. Bölüm – Misticamente

Bölümde Klasik Türk müziği makamlarından Zirgüleli Hicaz hâkimdir. Yerinde hicaz *La* beşlisine hüseyini *Mi* perdesinde hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuş bir makamdır. Türk müziğine ait arızalar barok flüt ve klavsen gibi Batı kültürüne ait enstrümanlarla tam olarak seslendirilemese de, ortaya konulan sonuç makamsal bir duyuya yakın olacaktır.



Örnek 17: Zirgüleli Hicaz Makamı

Flüt partisinde seslendirilen melodiye piyanonun sol elinde, aynı makam üzerinde bir karşı ezgiyle eşlik edilir. Piyanonun sağ elinde ise tonalite içeren, birinci ve ikinci çevrim üçlü akorlardan oluşan bir yapı bulunmaktadır, sol elin ve flütün melodisinin arasına yerleştirilmiş bir biçimde kendini gösterir. Flüt partisinde özellikle triller ve mordanlar sıkça kullanılmıştır. 9. ölçüden itibaren Zirgüleli Hicaz duyurulmaya başlanır, 12. ölçüde Rastta [*Sol*] Nikrizli kalış kullanılmış, ardından karar notası olan Hicazda [*La*] kalış yapılmıştır. (Örnek 18b)



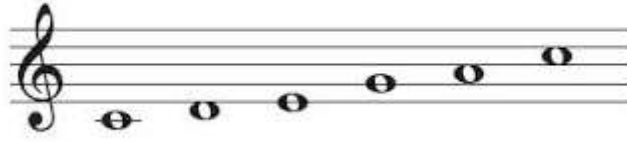
Örnek 18a: Nikrizli Kalış



Örnek 18b: Flüt partisinde Nikrizli kalışın sergilenişi

49. ölçüde klasik Türk müziğindeki eserlerde “çeşni” olarak adlandırılan, makamlar arasında bir gezinme söz konusu olur ki burada çeşni olarak Eviçte [*Fa diyez*] Segâh kullanılmıştır. (Örnek 19b)





Örnek 20a: Do Pentatonik Dizisi

Flüt partisi sürekli bu notalarda gezinir, altere ses olarak yalnızca birkaç kere *Si* notasıyla karşılaşılır. Piyano partisinde daha serbest bir yapı vardır ve pentatonik dizi flütte olduğu kadar göze çarpmaz. Bölümün genelinde, sol el aynı ritmi sürdürürken sağ elde bulunan akorlar melodiyi destekler. Flüt aynı melodiyi küçük farklılıklarla sunmaya devam ederken, piyano serbest yapısıyla eşliğini sürdürür.

Örnek 20b: “Volante” bölümünde pentatonik dizinin kullanımı

3.5 MERT KARABEY – ÇOCUKLUKTAN BİR HAYALET (2003)

3.5.1 Görüşme

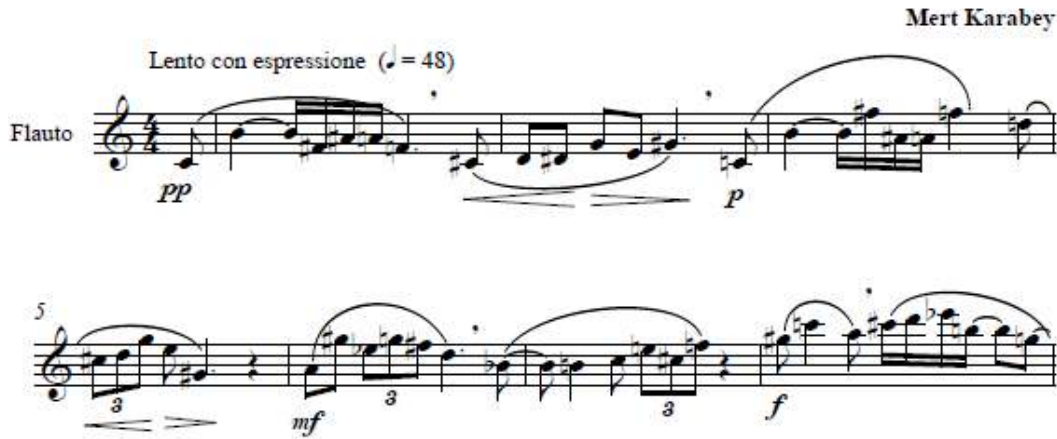
1. Hayır, özel bir sebebi yok.
2. Barış Tokyar arkadaşımıdır ve kendisi flütisttir. Eseri de onun çalması için bestelemiştim.
3. Sipariş üzerine sayılmaz ancak yorumcunun arkadaşı olmamdan kaynaklanan bir durum söz konusudur denilebilir.
4. Basitçe bir 3 bölmeli lied formunda bestelenmiştir. A-B-A ilk bakışta göze çarpar, çok barizdir.
5. Sade ve oldukça yalın bir dil kullandım.
6. Dizisel bir yaklaşımdan yola çıktım, tematik bir atonalite söz konusudur eserde. 12 ton tekniğini kullanarak başladım, ancak bir yerlerde tıkanıp, bu teknikten bir şekilde sapmış bulundum. Tesadüf eseri gittiğim bu noktada yaratmış olduğum şey daha çok hoşuma gitti. Öyle kalmasına karar verdim. Yani 12 tonu da içeren atonal bir eser oldu. Aynı motifin varyasyonlu tekrarlarını kullandım, A'nın yeniden gelişinde motif aynı olmakla beraber ritmik değişikliklerle rutinlikten kurtardım.
7. “Çocukluktan Bir Hayalet”, başlığından da anlaşılacağı gibi ekstra-müzikal bir referans taşıyor. Çocukluğumda yaşadığım, anneannemlerin Bahçelievler (Ankara) semtindeki apartmanının alt katında bir eczane vardı. Eczacı hanım yaşlıca ve biraz da değişik biriydi. Mahalledeki diğer çocuklar bir yandan onunla alay eder, diğer yandan da korkarlardı. O da çocukları sevmez, öfkeyle kovalardı. Bir tek ben onu zaman zaman ziyaret eder, hatırlarını sorardım. O da bana iyi davranır, şeker ya da çikolata verirdi. Eczanesi o zamanın çoğu eczanesi gibi tuhaf kokardı. Ayrıca çok loş bir mekândı ve bana biraz ürkütücü, biraz da masalsi gelirdi. Bir de hanımın bana diğer çocuklara davrandığının aksine çok iyi davranması, bir ayrıcalıklık hissi yaratıyordu bende. Bir süre sonra eczane kapandı. Hanımın ruh sağlığının bozulduğu -aslında konuşmalardaki tabirle “iyice delirdiği”- söylendi. Yıllar sonra kendisini hatırladığımda bu flüt parçası ortaya çıktı.

8. Modern ve atonal olarak tanımlarım. Genel stilimden oldukça farklı olduğunu da eklemek isterim.
9. Alışık olmadığım, tarzımın dışında bir yazı denediğim için zorlandım elbette.
10. Eserin icrasında flütün, puslu bir ton ile, hatta biraz da ürkütücü bir atmosferde çalınması gerektiğini düşünüyorum; o hayaletin betimlenebilmesi için. Uzak bir anıyı çağrıştıracak kadar soğuk bir tını olmalı.

(Nisan 2013 tarihinde, AÜDK’de yapılan görüşmeden alınmıştır.)

3.5.2 Eser İncelemesi

Gizemli bir atmosfer sergileyen eser serializmden etkilenilerek yazılmıştır.



Örnek 21

Flüt, A bölümünde ana temayı duyurur, nüanslar *pp* ile başlayıp *forte*ye kadar yükselir. (Örnek 21) 10. ölçüye gelindiğinde, *Mi* notasının kullanılmaması nedeniyle 12 ton tekniğinin dışına çıkmıştır. 14. ölçüde başlayan B bölümüyle birlikte, 12 ton tekniğinin tamamen etkisini yitirmiş olduğu, yalnızca serbest atonal bir yapının sürdüğü gözlemlenmektedir. (Örnek 22) B bölümü aynı melodinin farklı ritmik yapılarla tekrarıyla, ardından bir başka melodinin aynı ritim kullanılarak farklı oktavdan duyurulmasıyla sürdürülmüştür.



Örnek 22

A1 bölümü, A bölümünde kullanılan temayı farklı ritimde sergiler. (Örnek 23) Nüanslarda bir tırmanış; bununla beraber notalarda da yukarı çıkış görülür. Yeniden alt oktava dönüş ve sesin söndürülmesiyle eser son bulur.



Örnek 23

Oldukça yavaş bir temposu olan eser, isminden de anlaşılacağı gibi bir hayaleti betimlemek amacıyla bestelenmiştir. Eser puslu bir tını ile seslendirildiğinde; “ürkütücü”, “soğuk” ve “uzak” bir atmosferin yansıtılması mümkün olabilir. *Çocukluktan Bir Hayalet*, çoğunlukla dizisel ve serbest atonal bir anlatım kullanarak yazılmıştır; bu nedenle, “çağdaş” olarak nitelendirilebilecek bir diğer Türk eseridir.

3.6 METE SAKPINAR – DELİDOLU (1993)

3.6.1 Görüşme

1. Daha çok sembolik bir nedeni var. Flüt sesini doğa ve özellikle kuş sesiyle çok yakın buluyorum. Müzik tarihi boyunca flüt sık sık kullanılmıştır kuşları betimlemek için ve bana göre, bunu yansıtabilmek için gerçekten de en doğru enstrümandır.

2. Gerçek anlamda motive eden şey, yaşadığım evin karşıdaki ağaçta yaşayan kuşun sesiydi. Ve eserde gerçekten bu var. Kuş o kadar güzel ötüyordu ki, eser yazma isteği uyandırdı bende.
3. Sipariş değil, hayır. Bir *bis* parçası³³ olarak yazdım. Tanıdığım, sevdiğim insanlara, onların isteği üzerine yazdım.
4. A-B-A benzerliği taşıyor. Yine de tam bir üç bölmeli lied formu kullandım diyemem. Zaten 20. ve 21. yüzyıl müziğinde bunu yakalamak biraz zor.
5. Yalın bir dil kullanmaya gayret ettim. Sıkışıklık ve gevşeklik gibi kavramlarla aynı zamanda formu da gerçekleştirdim. Pastoral³⁴ bir yaklaşım gösterdim. Sonuna oryantal bir imza attım. Yalnızca üç nota ama bir doğu esintisi ile noktaladım parçayı. Ufak bir geleneksellik barındırıyor yani.
6. Polifonik puantilistik³⁵ bir karakterde olduğunu söyleyebilirim.
7. Bir kuş taklidi bile müzikal bir unsur olduğuna göre, hayır, barındırmıyor.
8. Post-modernin içinde çeşitli öğelere eşit mesafede durmaya çalıştım. Hafif geleneksel, hafif modern içeriyor. Ortada durmaya çalıştım.
9. Hayır, herhangi bir sıkıntı yaşamadım. Bestecinin; enstrümancının sınırlarını ve yapabileceği şeyleri bilmesi çok önemli. Bir enstrüman için parça yazmadan önce ilgili birkaç eser dinlemeli, araştırmalı, enstrümanın hangi oktavda ne yapabildiğini, ajilitesini, kullandığı teknikleri incelemeli ve daha önemlisi özümsemeli. Besteci özümsemediğinde bunun parçaya da yansıyacağına inanıyorum. Böyle olduğunda ne yazım esnasında, ne de çalınış esnasında bir sıkıntı yaşanacağını düşünmüyorum.
10. Çalışma bana sıcak ve ismi gibi biraz da deli dolu geliyor. İstediğime yaklaştığıma inanıyorum, yakalamak istediğim efekti yakaladığıma. Kuş ağaçta ötüyor ve sen onu betimlemek için bir parça yazıyorsun. Besteciliğin güzel yanı da bu aslında. Bu çalışma benim için önemli oldu, bir sonraki çalışmamda Delidolu'dan öğeler kullandım.

(Nisan 2013 tarihinde, İÜDK'de yapılan görüşmeden alınmıştır.)

³³Bis parçası: Konser sonunda seyircinin alkışıyla istenen parça.

³⁴Pastoral: Doğanın saflığını yansıtan anlatım.

³⁵Puantilizm: Noktacılık olarak ta bilinen, birçok noktanın bir araya gelerek bir bütün oluşturduğu sanat akımı.

3.6.2 Eser İncelemesi

“*Delidolu*” isimli solo flüt eseri, kullanılan ses yapısı itibariyle dizisel (*serial*) bir yapıya sahiptir. Besteci, belirli notalar ve aralıkların ön plana çıktığı bir diziden yola çıkmış ve bu diziyi serbest bir şekilde işlemiştir. Diğer bir anlatımla, dizisel müzikte genellikle kaçınılan ses tekrarları ve diziyi oluşturan notaların sıralaması besteci için kısıtlayıcı bir unsur olmamıştır.

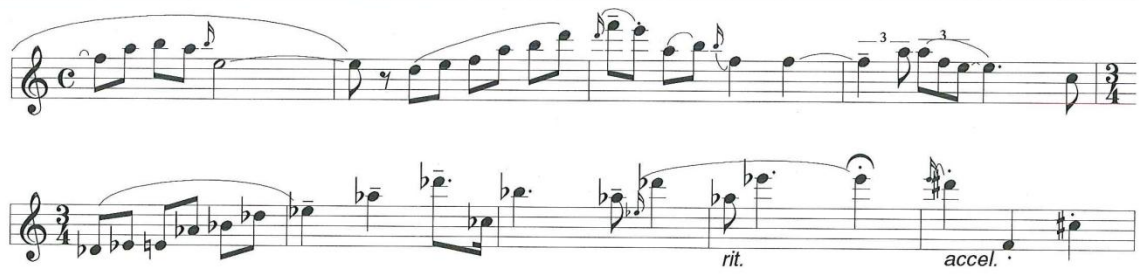
[*La-Sol diyez-Si-Mi bemol-Do-Sol bemol-Re-Fa-Mi-Sol-Do diyez-Si bemol*] seslerinden oluşan 12-ton dizisinin notaları eserin en başında serbestçe tekrarlanmaktadır. (Örnek 24)



Örnek 24

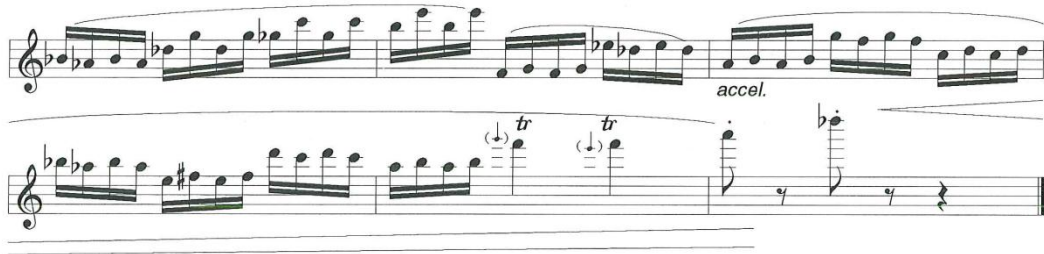
Eserin devamında da aynı 12 ton dizisini oluşturan aralıklar ve çevirimleri, eserin “huzursuz” yapısını yansıtmak üzere, geniş aralık atlamalarına da yer vererek aynı serbest yaklaşımla ele alınmıştır. Eserde zaman zaman 4’lük ve 8’lik notalardan oluşan birkaç ölçü birbirini izlerken, onların devamındaki ölçülerde 16’lıkların çoğunlukta olduğu bir yapı gözlenmektedir; besteci bunu sıkışıklık ve gevşeklik durumlarını açıkça ortaya koymak açısından kullandığını belirtmiştir.

Eserde B bölümü olarak nitelendirilebilecek kısımda, eserin başındaki değişken havadan çok daha sakin bir yapı göze çarpmakta olup, bestecinin sıkışıklıktan kaçınmak için 16’lık notaları çok az kullandığı da görülmektedir. Dizisel yapı, ses tekrarlarını önemsemeden sürmektedir. (Örnek 25)



Örnek 25

64. ölçü ile beraber yeniden sıkıştırılmak istenen yapı, 68. ve 75. ölçüler arası yine rahatlatılmış, ancak 73. ölçüden itibaren başlayan *accelerando* ile eserdeki hareketlilik duygusu güçlendirilmiştir. İzleyen ölçülerde 16'lık notaların sürekli olarak kullanılması ve son 4 ölçüde bir *accelerando*ya daha yer verilerek ritmik yapının ve temponun oldukça sıkıştırılması ile eser son bulmaktadır. (Örnek 26)



Örnek 26

Eser, içerdiği dizesel yaklaşım nedeniyle geleneksel olarak nitelendirilemez, ancak bestecinin eserde serbest notalamadan (grafik notalama vb.) kaçınarak geleneksel notalama kullanması, eseri 2/4, 3/4, 4/4 gibi basit ölçülerde ve standart ritimlerle kaleme alması, eserde *slap tongue*, *multiphonics*, *whistle tones*, *key clicks* gibi genişletilmiş çalgı tekniklerine yer vermemesi nedeniyle tam anlamıyla modern olarak ta nitelendirilemez. Besteci, eserinin bu özelliklerini dikkate alarak eseri

bestelerken stilistik açıdan “ortada durmaya çalıştığını” belirtmiştir. Eserde kullandığı bazı kesitleri “geleneksel”, bazılarını da “modern” olarak nitelendirmiştir. “*Delidolu*,” teknik açıdan da zorlukları olan bir eserdir; *bis* parçası olarak bestelendiği için, solo flütte icra edilmesi beklenen hızlı pasajlar ve geniş, disonans aralık atlamaları, icracı açısından teknik güçlükleri de beraberinde getirmektedir.

3.7 HASAN UÇARSU – ZAMANSAL ÇELİŞKİLER KENTİ, İSTANBUL (2003)

3.7.1 Görüşme

1. Hayır, özel bir nedeni yok benim için üç aşağı beş yukarı bütün çalgılar aynıdır, eşit mesafede durmaya çalışırım. Benim çok eskiden flüt çalmışlığım vardır ama bu sebeple flüte özel bir değer verdiğimi düşünmüyorum. Genellikle anlatmak istediğim şeylerle ya da siparişlerle alakalı, “şu enstrümanlar için eser yaz” deniliyor ben de yazıyorum ama genelde çalgı tercihimde de kafamdaki ses ortamına ya da yapmak istediğim şeye en uygun düşecek olan çalgıları bir araya getirmeye çalışıyorum. Buna flüt uyduğunda da hiç tereddüt etmeden kullanırım ama bunun dışında “flütü çok severim, doğuşkan sesler güzel, kaydırmalar yapılabilir, o yüzden flütü kullanıyorum” gibi bir şey diyemem. Ama dediğim gibi, flüt kullandığım eserlerin çoğu bir takım siparişlerin belirlediği şeyler olmuştur.
2. Oldu diye cevap verebilirim. Motive eden eserler oldu; bazen beğendiğim, bazen de beğenmediğim için. Olumsuz etkiler de kimi zaman olumluya dönüşerek motive edici olabiliyor. “Ben olsam daha farklı şeyler yapardım; çalgıları güzel bir araya getirmiş, güzel bir fikir bulmuş ama yeteri derecede iyi kullanamamış” gibi. Bir de beğendiklerimiz var zaten, onlar bambaşka şeyler. Çok ta fazla eser var aslında tek tek saymak istemiyorum ama hocalarımla sevdiğim eserleri var, müzik literatüründe çok sevdiğim eserler var, bunlar da motive edici elbette. Yorumcu da var motive eden. Sanırım bu anlamda bahsedebileceğim kişi benim sürekli birlikte çalıştığım yorumcu Şirin Pancaroğlu’dur. Halen çalışıyoruz. Başka yorumcular da var tabii ama

Şirin'le çok uzun yıllardır, farklı farklı projelerde, birkaç yıllık periyodlarla birlikte çalışırız. Hem fikir olarak, hem müzikal olarak, hem de müzik-dışı fikirler olarak beni motive etmiştir, bunu rahatlıkla söyleyebilirim.

3. Üzerine konuştuğumuz eserlerin hepsi sipariş üzerine yazılmıştır. Çoğunlukla da 1999'dan beri öyle yazıyorum, arada tek tük sipariş olmadan yazdığım şeyler de var, onlara da ancak zamanım kalıyor zaten.
4. Eserlerimin standart bir biçimsel yapısı yoktur. Müziğe göre değişir. Müziğe ya da anlatmak istediğim şeye göre bir biçim kurmaya gayret ederim ama birçok eserimde olmasa da, 3 bölmeli lied formunun izleri vardır. Çok ilkel bir şekilde A-B-A1 gibi. Bir şekilde başa dönüşler, anımsatmalar ya da bir şekilde başkalaşarak başa dönüş fikri ister istemez vardır ama her seferinde, her müzikte çok başka başka geldiği için, buna bir A-B-A1 diyemem. Eserlerimin müzik-dışı çağrışımları ve etkileşimleri de vardır, biraz onlara biraz da anlatmak istediklerime ve ruh halime göre form belirlenir.
5. Çok çeşitli dokular kullanmaya çalışıyorum. Kolay niteleyemem. Dediğim gibi müziğe göre değişiyor. Aynı eser içerisinde, yakın zamanlarda çok zıt noktaları kullanmayı severim. Ortalama bir şeyden çok büyük zıtlıklar yaptığım olur. Çok yalın giderken aniden kaotik ve karmaşık şeyler olabilir. O anlamda dokuyu çok çeşitli tutmaya çalışıyorum. Tek bir ifadeye indirgemek istemem müzik dilimi. Biraz ütöpik, idealist bir bakış açım var aslında bu konuda. Ne kadar yalın, o kadar iyi diye düşünürüm. En yalın halinde ne kadar çok şey başarılabilir, bence o kadar başarılıdır. Tabii bu bir ideal, kolay gerçekleşecek bir durum değil ama böyle bir inancım var. Yine de bu düşünceme rağmen, ister istemez belli kontrastları ve anlatımı yakalamak için yelpazeyi geniş tutmak gerekebiliyor. Nüanslarda da öyle; ben bol miktarda, uç noktalarda nüanslar kullanmayı seviyorum. *Pppp* ya da *ffff* (4piano, 4forte), hatta 5 kullandığımı bile hatırlıyorum. Gerçi bunun kabahatlisi ben değilim, biraz icralardan kaynaklanıyor. İcracıya biraz şok etkisi yapmak için yazıyorum onları, çok kuvvetli çalınmasını istediğimde. Gözlemlediğim şu ki; eserler çok dar bir parametrede çalınıyor. Orkestralar da dâhil. *Mezzoforte-forte* arasında bir yerlerde. Ne *piano* gerçek anlamda *piano*, ne de *forte* gerçek anlamda *forte*, müziğin yüzde sekseni ortalarda bir

yerlerde sürüyor. Bir bando gibi. Ben bundan pek hazzetmiyorum, sonuçta müziğin açısı çok büyük, o uç noktalara da gitmek lazım. Ama hep nedense ortalarda bir yerlerde icra ediliyor ve bu yüzden etkileyici de olmuyor. Uç tabanlardaki şeyleri duymak istiyorum, aşırı nüanslar kullanmamın nedeni bu; müzisyeni kamçılar, şok etkisi yaratmak. Dokuda da böyle işte, uç noktaları bir araya getirmeyi seviyorum ama genelde yalın tarafta durmayı tercih ediyorum, başarabildiğimce. Dil özelliklerine gelirsek; pek çok dil var kullandığım. Benim müzikte her zaman bir kimlik kaygım var. “Ben kimim, ben neyim, beni oluşturan kültürel ve müzikal değerler nelerdir?” gibi sorular sorarım. Müzik dilini geliştirmek açısından hem bireyi oluşturan değerlerin neleri içermesi gerektiği, hem de ileride hangi yeni değerler ile buluşmanın, sahiplenmenin insanın kendi kişiliğine uygun olacağını sorgularım. Bu çerçevede kendime verdiğim belli cevaplar vardır; kendi coğrafyayı hep sahiplenmek istemişimdir; kültürel geçmişimi, İstanbul’da yaşayan bir besteci olarak İstanbul’u, Türk Beşleri’ni, hocalarımı. Bunları bir şekilde müziğime entegre etmeye ve kendi kimliğimin birer parçası yapmaya gayret etmişimdir. Cemal Bey’i, Adnan Bey’i; hem onların anılarına eserler yazıp onurlandırmak istemiş hem de kullandıkları belli teknikleri, bazen de eser isimlerini içeri almışım. Sırf bunlar değil, yerel müziklere; sadece Anadolu değil, başka kültürlerin de ilgimi çeken yerel müziklerine her zaman açık olmuştumdur, daha çoğulcu bir müzik anlayışım vardır. Farklı estetikleri ve kültürleri bir araya getirmeye çalışan bir yazı kullanıyorum.

6. Değişkendir. 2010’da flüt ve arp için yazdığım “İssız Çocuklar” adlı eserimde, flüt için çok farklı teknikler kullandım. Sokak çocukları ile ilgili bir eserdir. Onların psikolojik durumları, halet-i ruhiyeleri... Anlatım için her şeyi kullanırım, eğitimimi de öyle gerçekleştirdim; çok farklı şeyleri teknik becerilerimin içine dâhil ettim. Bir ressamın elindeki paleti, boyası gibi, olabildiğince çok boya koymaya çalıştım. Farklı teknikleri işime yaradığı ölçüde kullanıyorum.
7. Yüzde yüz barındırıyor! Benim bütün müzik hayatım bunun üzerine kurulu. Igor Stravinsky gibi, tamamen müziğin iç sorunlarına yönelik müzik yazmıyorum. Yazanlar ile bir derdim yok, olur ya da olmaz demiyorum. Ama

ben buyum, ben her zaman müzik dışı referansları olan şeyler yazıyorum ve hep etkileniyorum. “Zamansal çelişkiler kenti, İstanbul”da, İstanbul’un kültürel zenginliğini, zamansal çelişkilerini, gelgitlerini müziğime bir şekilde yansıtıyorum; flütte ayrı bir dünya, piyanoda ayrı bir dünya üst üste gelebiliyor. Buradaki amacım “politonal bir eser yazayım!” gibi bir şey değildi, olan şeylerden fiziksel olarak hareket edip müziğe dönüştürdüğümde elde ettiğim sonuç. Çalışma tekniğim bu. Müzik tekniği açısından bakarsak, politonal ya da katmanlı müzik gibi müzik terimleriyle bunu anlatmıyorum; benim referansım, yola çıkışım hep bir takım hayatla ilgili şeyler. “İssız Çocuklar”da olduğu gibi. Genelde İstanbul denilince insanların aklına hep camiler, boğaz, balık gelir. Ben hep daha kenarda kalmış şeylerin, şehrin görünen değil görünmeyen taraflarının, o şehrin ruhunu ve kimliğini oluşturduğunu düşünüyorum. Sadece İstanbul’la ilgili değil, herkesle ilgili ama bu İstanbul’un yüzüdür. Türkiye’de ya da bizim gibi toplumlarda sokak çocukları vakası hakikaten her zaman ortada ama görünmeyen bir sorundur. Vapurdan inerken, trafik sıkıştığında hep var olan ama farkında olunmayan bir sorun. Biraz hem oraya dikkat çekmek istedim hem de böyle bir çocuğun ruh hali nasıldır, bunu düşünmek istedim. O parçalanmış, karmakarışık ruhsallık. O yaşlarda biz çocukları el bebek gül bebek yetiştirmeye çalışıyoruz, en ufak travmadan korumak için yapmadığımız kalmıyor, oysa o çocuğun hayatı travma. Kafamda bu sorular vardı.

8. Bunlardan birini seçmem gerekiyorsa, genel olarak bir post-modern besteciyim demekten hiç rahatsızlık duymam. Çünkü bu, içinde moderni de kapsayan bir akımdır. Rastlamsal şeyleri pek sevmem. Bazen anlatım için minimal müziğe gerek duyuyorum, bazen dizisel ya da neo-klasik de kullanıyorum, geleneksel fazlasıyla var. Ama bütün bunları bir araya getirdiğim için, kendimi bir post-modern besteci olarak nitelemeyi doğru buluyorum. Müzik haklı çıkardığı sürece her türlü tekniği kullanmaya açık bir besteciyim.
9. Besteleme sürecinde zorluklar her zaman oluyor. İcra sürecinde de bazen oluyor, bazen olmuyor; biraz da icracı ile alakalı. Genelde icracıyı düşünerek yazıyorum, bu nedenle de çok sorun yaşamıyorum. Neyi ne kadar

yapabileceği hep aklımın bir köşesinde olduğundan ve eserin seslendirilebilmesi açısından karşımda bir icracı varmış gibi yazıyorum. Birisi için besteliyorsam kişinin belirli davranış biçimleri, müzikalitesi bir şekilde müziğime yansıyor. Ciddi bir zorluk bugüne kadar yaşamadım. Besteleme ayrı. Aslında genel olarak yaşadığım bir zorluk istiyorsan, bestelemeyi önce yaşıyorum. Ben nota yazmaya başlamışsam, artık iş bitmiştir; benim için en büyük zorluk ne yapacağım. Genelde insanlar 5-10 ölçü yazar, ardından kara kara düşünmeye başlar; ben o kara kara düşünme işini eseri yazmaya başlamadan yapıyorum. Onlar benim için en zor ve sıkıntılı anlar oluyor. Ne yapacağıma dair, fikre ve müziğe dair şeyleri bitirdikten sonra çok rahat gidiyor her şey.

(Nisan 2013 tarihinde, MSGSÜ Devlet Konservatuvarı'nda yapılan görüşmeden alınmıştır.)

3.7.2 Eser İncelemesi

Besteci, eseri Almanya'da düzenlenen bir festivalde seslendirilmek üzere 2003 yılında bestelemiştir, ancak bir takım organizasyon problemleri nedeniyle konserin iptal olması sonucu seslendirilememiştir. İlk seslendirilişi aynı yıl düzenlenen 1. İstanbul Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri kapsamında 12.11.2003 tarihinde, Elif Yurdakul (flüt) ve Metin Ülkü (piyano) tarafından gerçekleştirilmiştir.

Eser, adından da anlaşılabilceği gibi, Doğu ve Batı müziğinin bir sentezi olarak yazılmıştır. İstanbul'un karmaşası, her türden insanı bir arada barındıran yapısı, geçmişten bugüne süregelen yaşantıları, kültürel zenginliği eserin ruhunu oluşturur. Flüt Doğu'yu, piyano ise Batı'yı temsil etmektedir. Modernleşen ancak geçmişinden de kopmak istemeyen, çelişkiler ile dolu olan İstanbul anlatılmak istenmiştir. Farklı kültürlerle ait müziklerin birlikte kullanılabileceğinin başarılı bir örneğidir.

Eser boyunca ölçüler sürekli olarak değişmektedir. 3/4, 4/4, 2/4 ölçüleri arasında geçişlere oldukça sık rastlanmaktadır. En baskın etki *Saba* dörtlüsüne aittir.

Aktarımlarıyla da sık sık karşılaşılabilir. Bunun ve kullanılan yazının da etkisiyle kimi zaman flütün ney gibi duyurulmak istenmiş olabileceği de söz konusudur.



Örnek 27: Saba Dörtlüsü

Ağır ve mistik havayla flüt, *Re* aktarımlı *Saba* makamıyla başlar [*Re-Mi-Fa-Sol bemol*]. Eser boyunca sıkça rastlanılacak triller, 2. ölçüde flüt ile başlar ve 3. ölçüde piyano ile devam eder. Flütteki dalgalanmalar piyano tarafından taklit edilir; bir anlamda piyanonun, flütün gölgesi olduğu söylenebilir. (Örnek 28) Eser ilerledikçe özellikle ritmik bir hareketlilik ön plana çıkmaya başlar.

Örnek 28

17. ölçüde flüt solosu başlar. *Fa diyez* aktarımlı *Saba* flüt tarafından sergilenirken, piyano aynı diziyi tersten duyurmaktadır. 34. ölçüde *stringendo* başlayarak, yerini 38. ölçüdeki *accelerando*ya bırakır. (Örnek 29)

Örnek 29

Flüt ve piyano birlikte seslendirdikleri 32'lik notalardan oluşan yürüyüşle 40. ölçüye ulaşır. 40. ölçüde öncelikle ritim hızlanmıştır. İki enstrüman aynı melodiyi *fff* olarak seslendirir, üç ölçü boyunca aynı motifin farklı tekrarları yer alır. (Örnek 30)

Örnek 30

43. ölçüden itibaren piyanonun sağ elinde sürekli 32'lik notalardan oluşan, *Sabanın* farklı aktarımlarını duyuran yürüyüş; flütün önce yalnızca 16'lik notaların oluşturduğu, ardından 32'lik notaların ve üçlemelerin de araya girerek

zenginleştirdiği melodisine eşlik etmektedir. Eser en başta kullanılan mistik yapıdan olabildiğince uzak, kaotik bir yapıda seyreder.

51. ölçüye gelindiğinde tonal yaklaşım sergilenmeye başlanır, 55. ölçüye kadar piyanoda da, flütte de farklı olmak üzere, birkaç tonalite arasında gezinilir. Bu tonal duyumlar, eserde sona yaklaşınca sunulacak olan *Seyyan Hanım Çalığısu Tangosu*'na da bir ön hazırlık gibidir. (Örnek 31) 56. ölçüde flüt partisinde, *Saba Re* aktarımıyla, ardından 57. ölçüde *Fa diyez* aktarımıyla yeniden duyurulur. Eser gittikçe yoğunlaşarak devam eder.



Örnek 31

65. ölçüde tango açık bir şekilde duyurulur. Piyanoda sağ elde *La minör* duyurulan tango cümlesi, sol elde *La bemol minör* ile duyurularak farklı bir teknik sergilenmektedir. Flüt, *Mi* aktarımlı *Sabayı* 32'lik notalar ile sergiler. Eserin bestelenme amacı burada tam olarak ortaya konulmuş; tango ve *Sabanın* birlikte kullanımıyla çelişki hissi uyandırılmıştır.(Örnek 32)

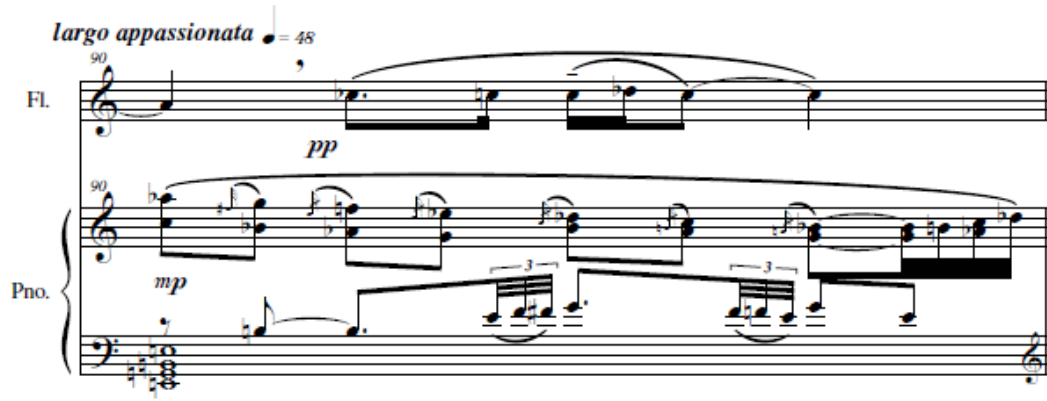
72. ölçüde ritim yeniden yavaşlar. Flüt *Sabayı* bu kez *Sol* aktarımı ile sergiler, piyanonun sol elinde ise tango ritimleri ve etkileri *Fa diyez* aktarımlı *Saba* ile hala sürdürülmektedir. 79. ölçü ile daha da yavaşlayan ritim, eserin sonuna yaklaşıldığı hissini verir.

Seyyan Hanım Çalığışu Tangosu

The image displays a musical score for 'Seyyan Hanım Çalığışu Tangosu'. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 65 and 66. The Flute (Fl.) part is in the upper staff, and the Piano (Pno.) part is in the lower staff. The Piano part is marked with a forte (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure. The title 'Seyyan Hanım Çalığışu Tangosu' is written above the first system.

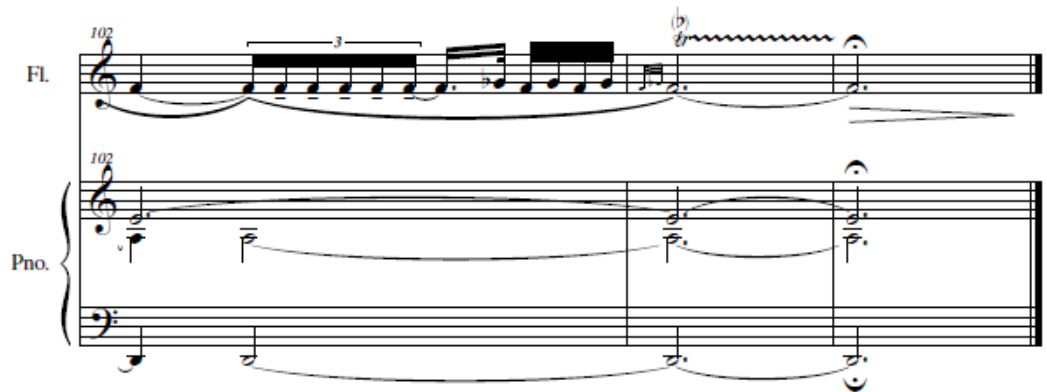
Örnek 32: Seyyan Hanım'ın Çalığışu Tangosu

85. ölçü ile birlikte, eserin başında kullanılmış olan motifin etkileri ortaya çıkmaya başlar. Eserin kaotik yapısından çıkıp daha sakin ve mistik havasına dönmeye çalıştığı hissedilir.



Örnek 33

90. ölçüde ise *largo appassionata* başlıklı, artık eserin tamamının bir özet olarak duyurularak sona ereceği kesit başlar. Piyano tangoyu seslendirir; bu kez sağ elde *Fa minör* kullanılırken, sol elde *Mi minör* etkisi görülür. Flütte *Sabanın* çeşitli notalardan aktarımlarını sürekli değişerek kullandığı dikkat çekmektedir. (Örnek 33) 95. ölçüye kadar flüt *Sabayı*, piyano ise tangoyu duyurmaya devam eder. 97. ölçüde flüt ve piyano aynı motifi *unison* olarak seslendirir ve bu noktadan sonra giderek sakinleşerek, flütün eserin en başında görülen motifi seslendirmesiyle, eser sona erer. (Örnek 34)



Örnek 34

3.8 TURGAR ERDENER – YEŞİL BİR DÜŞ (1995)

3.8.1 Görüşme

1. Eseri yazmamı Şefika Kutluer önerdi. Kendisi dönemimden flütçü bir arkadaşımıdır. Her zaman bir eser yazmamı isterdi, ben de kırmadım kendisini.
2. İyi bir enstrümcünün bunu istemiş olması elbette motive edici oldu.
3. Sipariş demeyelim, isteği üzerine diyelim.
4. Konçertoya yakın bir tarz benimsediğimi söyleyebilirim. Flüt konçertinosu diye adlandırabiliriz.
5. Geleneksel ve yeni olanı benim benimsediğim şekilde yansıtmaya çalıştım. Rastlamsal bir yanı da vardır, çalınış sırasında yorumcunun da bir şeyler katmasını istedim.
6. Polifonik diyebilirim. Bunda flütün ön planda, baskın bir şekilde kullanılmasının da etkisi var. Şefika Kutluer böyle olmasını tercih etti. Eseri yazdığım dönemde Şefika ile sürekli irtibatla kaldık, onun söylediklerinden hoşuma gidenleri aldım ve kendi düşüncelerim ile harmanladım.
7. Hayır, eser tamamen müzik ile ilgili.
8. Tanımlamalardan pek hoşlandığımı söyleyemem. Çünkü eserimde rastlamsal da var, geleneksel de, yeni müziğe ait şeyler de. Tek bir tanım yapmayı doğru bulmuyorum.
9. Besteleme sürecinde yaşadığım en büyük zorluk, çalışma stilim ile ilgili oldu sanırım. Her bestecinin yazma stili farklıdır. Ben bir eseri önce kafamda yazmayı tercih ederim. Kafamda bütün enstrümanları, partileri, müziği oturtmadan, bitiş çizgisini çekmeden o eseri kâğıda dökmem. Ben “Yeşil Bir Düş”ü yazmaya başladığımda, kafamdan yazıyor olduğum için elbette, kâğıda dökülmüş bir şey olmaması Şefika’yı endişelendirdi, doğal olarak zaman daraldıkça beni biraz sıkıştırdı. Oysa ben eseri bitirmek üzereydim, ortada hiçbir şey yok gibi görünse de. Ancak söylediğim gibi, besteleme sürecinde Şefika ile çok çalıştık ve bunun sayesinde de icra edildiğinde eserle ilgili istediğim neredeyse her şey gerçekleşti, en azından flüt partisinde.

Orkestra provalarına katılamadım, bu nedenle müdahil olma şansım da olmadı. Pişen yemeğe razı olmak gibi.

10. Geleneksel tarafı ağır basan, moderne de kapılarını kapatmayan bir eser oldu “Yeşil Bir Düş”. Ancak modern ne kadar kullansam da gelenekselden hiçbir zaman kopmak istemem. Köklerimden, kökenimden uzaklaşmak istemem. Bu nedenle de genellikle ikisini harmanlamayı tercih ederim. Müziği de polifonik ya da homofonik gibi kavramlar kullanarak ayırmak istemem aslında. “Bu beyazdır, bu da siyahtır” diyemem. Benim için her şey gridir. Eserin ismine gelirse, doğaya olan sevgimden kaynaklıdır. Kullandığım kurbağa dili gibi kavramlar bana doğayı, dolayısıyla yeşili çağırıyordu. Böylece ismi “Yeşil Bir Düş” oldu.

(Mart 2013 tarihinde, HÜADK’de yapılan görüşmelerden alınmıştır.)

3.8.2 Eser İncelemesi

Eser üç bölümden oluşan, konçerto³⁶ formu kullanılarak yazılmış bir eserdir.

1. Bölüm

Eserin ilk bölümü serbest, ritim olmaksızın başlar. Orkestra, her bir çalgı grubu için ayrı ayrı, birkaç notadan oluşan ses gruplarını serbest yapıda ve surdinli³⁷ olarak seslendirir. Kemanlarda mümkün olduğunca hızlı çalınması gereken bir grup nota varken, viyolada yavaş çalınması istenilen notalar görülmektedir. Ayrıca çalgı grubunun üyelerinin bu notaları aynı anda çalması beklenmemektedir; aksine her bir üyenin farklı çalması istenmiştir. Buradaki amaç, flütün solosu için ihtiyaç duyulan atmosferi sağlamaktır. Flüt oldukça serbest, doğaçlama şekilde solosuna başlar. Sürekli olarak *crescendo* ve *decrescendolar* kullanılmıştır. (Örnek 35)

³⁶ Konçerto: Solo çalgı veya çalgılar ve orkestra için yazılan sonat formundaki eser.

³⁷ Surdin: Sesi azaltmak ya da farklı bir ton elde etmek amacıyla kullanılan bir alet. Eserde kullanılacağı zaman *con sordina* ya da *con sord.* olarak belirtilir.

Örnek 35

Puandorglar ve hareketli notalar doğaçlama duygusunu kuvvetlendirmek açısından yardımcı unsurlar olmuştur. Yeni ses gruplarıyla beraber orkestrada *sul ponticello*³⁸, *pizzicato* gibi tekniklere de yer verilir. Flüt ise solosuna, solistliği ön plana çıkaracak atlamalar, 32'lik notalar gibi unsurlarla devam eder. Eserin başında bir ölçü birimi kullanılmamış olmakla birlikte bazı noktalarda ölçü çizgileri çekilmiştir. Bu şekilde yazılmış 5 ölçünün sonunda, flüt kromatik notalarla bir geziniş yaparak üçüncü oktav *Sol* notasına kadar çıkar ve bir *puandorg* ile orkestranın 5/8lik ritm ile başladığı 6. ölçüye ulaşılır.

³⁸Sul ponticello: Yaylı çalgılarda arşenin köprüye yakın çekilmesi tekniğidir. Genellikle metalik bir ton elde etmek için başvurulmuş bir tekniktir.

Örnek 36

Kontrbas dışında bütün çalgılar, tamamı 8'lik notalarla ritmi açık bir şekilde duyururlar. (**Örnek 36**) 13. ölçüde flüt tek ölçülük bir motif sergiler, 20. ölçüde ise solosuna başlar. Birinci keman partisi eserin geri kalanında ön plana çıkacak olan bazı kalıpları sunmaya 21. ölçüde başlar, viyola partisinde ise 27. ölçüde kalıp tam anlamıyla ortaya çıkar. Bu esnada flüt, 25. ölçüde değişen ve 3/4'lük olan ritimle beraber başlayan bir melodiye birinci keman ile birlikte seslendirir. (**Örnek 37**)

Örnek 37

31. ölçüde flüt, daha önce keman ve viyola tarafından seslendirilmiş olan, arızaların çokça kullanıldığı 16'lık nota yapısını solo olarak duyurur. (Örnek 38)



Örnek 38

Bunu takip eden ölçülerde ritim sürekli olarak değişir; 2/4, 5/8, 3/8 ve 4/4'lük ritimlerin sıkça kullanıldığı görülür. (Örnek 39)

Örnek 39

48. ölçüde flütte kullanılan oktavlı atlamalara birinci keman eşlik eder. 63. ölçüde birinci kemanın flütle *unison*uyla 5/8liğe dönüş gerçekleştirilir. 75. ölçüde *senza misura*³⁹ ile yine ritim sınırlaması olmadan, yaylıların tıpkı eserin başındaki gibi serbest ve surdinli eşliğiyle flütün solosu başlar ve 78. ölçüye kadar sürerek

³⁹Senza misura: Ölçü birimi olmaksızın.

decrescendo ile bölüm sona erer. Bölüm boyunca disonansların kullanıldığı göze çarpmaktadır.

2. Bölüm

Eserin ikinci bölümü, kullanılan yazı tekniği, içerdiği ses materyali, dokusu ve orkestralaması itibariyle ilk bölümden oldukça farklı bir karakterdedir. Birinci bölümün serbest notalama içeren rastlamsal ve doğaçlamasal unsurlarla örülü özgür karakterine kıyasla, ikinci bölüm keskin ritmik yapısı bakımından “neoklasik” özellikler sergiler. Kullanılan ses materyali açısından incelendiğinde, bestecinin belirli modlardan ve makamlardan yola çıktığı görülür. Eserin en başı, *La* sesine transpoze edilmiş Frigyen modundan (aynı zamanda *Kürdi* makamı) hareketle yazılmıştır [*La-Si bemol-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La*]. (Örnek 40)

The musical score for Example 40, Section II, is written for a chamber ensemble. It begins at measure 79 with the tempo marking 'Allegretto'. The instruments are Flute (Fl.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The Flute part starts with a melody in the key of A minor, marked 'mp' and 'mf'. The Violin I and Viola parts have a 'div.' (divisi) marking. The Viola part is marked 'mp'. The Violoncello and Contrabass parts are marked 'mp'. The score includes a 'div.' (divisi) marking for the Violin I and Viola parts. The section is numbered 79 and is marked with a Roman numeral II.

Örnek 40

Sonrasında, farklı tetrakortlar⁴⁰ kullanılır ve besteci bu farklı tetrakortları birleştirerek her defasında yeni bir modal etki yakalamayı hedefler, örneğin [*La-Si bemol-Do-Re/Mi bemol-Fa-Sol-La*] ve [*La-Si-Do-Re/Mi-Fa diyez-Sol-La*], sonuncusu aynı zamanda *Rast* 5’lisi içeren *Neva* makamıdır. Bu şekilde, antik kilise modları ile Türk makamları arasında geçişler yaşanır.



Örnek 41: Neva Makamı

Gerek solo flüt gerekse yaylı çalgılardaki eşlikte, bahsedilen modlar ve makamlardan türetilmiş motiflerin, oldukça keskin ritmik yapılar içerisinde tekrarlandığı, zaman zaman bir partiden diğerine geçerek gruplar arasında diyaloglar oluşturduğu gözlemlenir. (Örnek 42)

Örnek 42

⁴⁰Tetrakort: Dört sestten oluşan küçük ses dizisi.

Bölümün son 44 ölçüsü, solo flütün makamsal yapılar içerisinde (çoğunlukla *Rast* 5’lisi içeren *Neva* makamında), *ostinato*⁴¹ eşlik üzerinde gerçekleştirdiği “uzun hava” karakterinde doğaçlamasal bir solo içerir. (Örnek 43) İkinci bölüm, bu pasajın hemen ardından sona erer.

The musical score for Example 43 is written for a full orchestra and solo flute. The score is in 2/4 time and consists of 141 measures. The flute part begins at measure 141 with the instruction "quasi una improvisazione". The flute plays a melodic line that is characterized by a long, improvisatory "hava" (breath) style. The accompaniment is provided by the strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and the woodwinds (Oboes). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds play a similar pattern. The flute part is marked "flz." and "fz." (for *fz.*).

Örnek 43

3. Bölüm

Eserin üçüncü bölümü, yazı tekniği, stil, ses materyali ve orkestralama açısından ikinci bölüm ile benzerlikler gösterir. Neoklasik stilde köşeli ritimler, geleneksel kilise modları ve Türk makamlarını harmanlama yaklaşımı bu bölümde de yer almaktadır. Üçüncü bölüm 31 ölçü boyunca süren, *Largo* bir giriş ile başlar. Flüt, *Mi* üzerine kurulu orijinal *Frigyen* modu ile giriş yapar [*Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi*].

⁴¹Ostinato: İtalyanca ‘inatçı, ısrarcı’ anlamına gelen, müzikte bir cümlelinin ya da motifin tekrar eden şekilde çalınmasını belirten terim.



Örnek 44a: Frigyen Modu



Örnek 44b: Flüt partisinde Frigyen modunun sergilenmesi

Bölümün 10. Ölçüsünden itibaren duyulan *Si bemol* sesi ile, *Frigyen* modu ile *Karcıgar* etkileri taşıyan makamsal bir yapı arasında geçiş süreci başlar.



Örnek 45: Karcıgar Makamı

Bölümün *Allegro* başlıklı ikinci kesitinde, gerek ikinci bölüm, gerekse üçüncü bölümde kullanılan tüm antik modlar ve Türk makamları, yer yer kromatik aktarımlar da içerecek şekilde harmanlanır ve son derece dinamik bir ritmik yapı içerisinde sunulur. Solo flüt ve eşlik eden yaylı orkestrada zaman zaman duyulan 16'lık notalardan oluşan motifler, aslında bu modlar ve makamlardan hareketle yazılmıştır. (Örnek 46) Bestecinin, karmaşık ve dikey bir armonik yapı yerine, yatay yazıyı tercih eden kontrapuntal (karşı-ezgisel) bir eğilim içinde olduğu, dolayısıyla makamların yatay karakterini korumayı yeğlediği görülür. Diğer bir değişle, ikinci ve üçüncü bölümün çoğunda, farklı partilerde yer alan motiflerin ve ezgilerin yatay etkileşimi önem kazanmaktadır.



Örnek 46

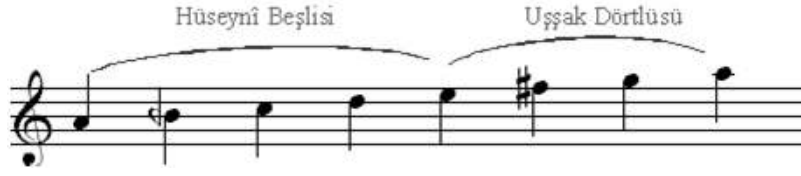
Eser, bestecisinin de belirtmiş olduğu gibi, geleneksellikten kopmadan yazılmış, kullanılan nota dizilimleri sayesinde çoğunlukla atonal bir duyuş sergileyen, dikkatli bakıldığında ise makamların kendini gösterdiği bir yapıya sahiptir. İlk bakışta görülememesinin sebebi, bestecinin farklı bir yazı dili kullanarak, genellikle kullanılan dikey armoni yerine, yatay bir yapıyı seçmiş olmasıdır. Bütün bulgulardan yola çıkarak, eserin hem geleneksel hem de çağdaş motifleri barındırdığını, bu nedenle ikisinin de etkilerini taşıdığı söylenebilir.

3.9 EKREM ZEKİ ÜN – YUNUS’UN MEZARINDA (1933)

3.9.1 Eser İncelemesi

Eser aldığı arızalar nedeniyle *Si minör* gibi görünse de; flüt partisinde sık sık kullanılan *Do naturel* nedeniyle, *Hüseyni* makamının *Si* notasına aktarımı [*Si-Do-Re-Mi-Fa diyez-Sol diyez-La*] ile benzerlik göstermektedir. Eser boyunca flüt partisinde *Hüseyni* etkisi *Si minör* etkisinden baskındır. *Hüseyni* beşlisi ile *Uşşak* dörtlüsünün

birleşmesiyle oluşmuş olan bu makamın Türk müziğinde önemli bir yeri vardır. Klasik Türk müziği ve özellikle halk müziği eserlerinde sıkça kullanılan bir makamdır.



Örnek 47: Hüseyinî Makamı

Piyano partisinde ise dalgalı, sürekli olarak oktavlar arasında gezinen, pedalların sıkça kullanıldığı bir yapı vardır. Altere seslere ön planda olup, *Si* ve *Fa diyez* notalarına ağırlık verilmiştir. *Si* ekseninde gidip gelen; zaman zaman *Si* minör benzeri, zaman zaman *Hüseyinî*yi anımsatacak akorlar kullanmıştır. Hatta eserin bir kısmında empresyonizm etkileri içeren paralel akorlara da rastlanmaktadır. Ekrem Zeki Ün, Türk motifleri ve klasik Batı müziğinin en önemli unsuru olan majör-minör dizi anlayışını aynı eser içerisinde kullanmak istemiştir, bunlara bir de piyanonun barındırdığı 20. yüzyıl etkisini eklemiştir; yaşadığı dönem de göz önüne alındığında oldukça farklı bir deney yaptığı ve başarıya ulaştığı söylenilebilir. Ayrıca eserin, flüt repertuarının en çok bilinen ve en çok seslendirilen Türk eserlerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Konserlerde olduğu gibi, yarışmalarda da sıkça talep edilen eserlerden birisidir.

Eser flütün solosu ile başlar. Bu solo, uzun havayı anımsatan bir yapıda, oldukça serbest bir şekilde gelişir. Çarpmalar ve süslemeler içeren solo, ney için yazılmış bir eserden farksız şekilde Türk motiflerini barındırır. Cümleler arasında, hatta bazen notalar arasındaki duraklamalar ve *puandorglar*, doğaçlama havasını pekiştirmektedir. Nüansların ve vurguların abartılı kullanımı dikkat çeken bir diğer unsur; bestecinin aynı nota üzerinde legato ve vurgu kullanarak ısrarcı bir ifade elde etmiş olmasıdır. Bununla birlikte, altere seslere de zaman zaman yer vermiştir. (Örnek 48)

Ad libitum

Flüt

pp

Piyano

Poco à poco animato

Poco à poco ritenuto

Örnek 48

Flütün eserin başından beri sergilediği solonun son notasını uzatmasıyla, *Lento* bölümüne bağlanılır ve piyanonun eşliği başlar. (Örnek 49)

Lento

Lento

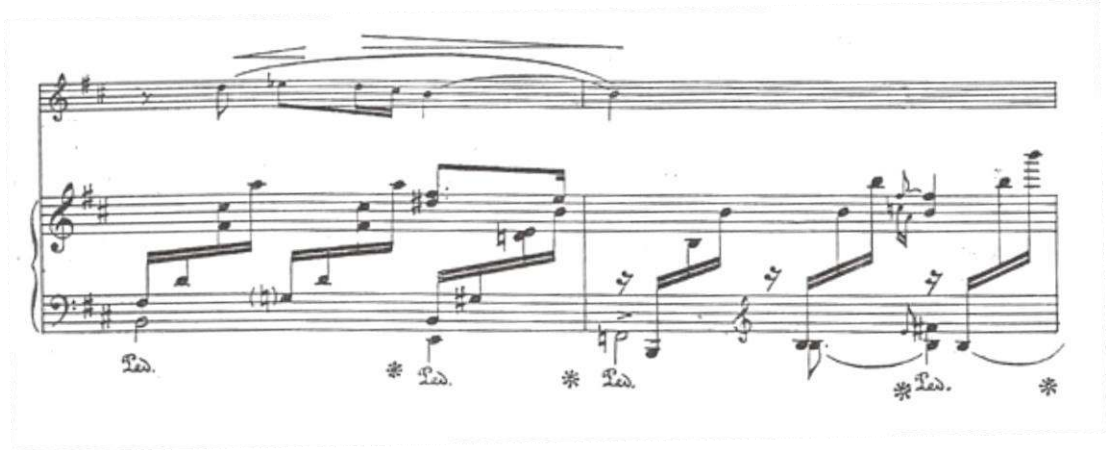
pp

Lento

pp

Örnek 49

Lentoda piyano, flütün çaldığı melodiye pedallı sesler ve dalgalanan bir yapıyla eşlik eder. Piyano partisinde altere seslere sıkça yer verilir; piyano *Si* ekseninden ayrılmaya da, kullandığı akorlarla zaman zaman tonalite dışı etkiler yaratılıyormuş hissi verebilmektedir. Ne var ki bütün bu akorlar çözümlenerek *Si* notasına ulaşır. 18. ölçüde duyurulan *Mi bemol* ile *Si* aktarımlı *Saba* makamına iki ölçülük bir gönderme yapılır. (Örnek 50)



Örnek 50

21. ölçüde flüt kadansını sergiler. Ardından piyano eser boyunca kullanılan piyano yazısından farklı, önce artık beşlilerden oluşan [*Fa diyez-Do diyez*], ardından da empresyonizm esintisi taşıyan paralel akorları kullanarak piyanonun solosu olarak nitelendirilebilecek bir dönüş köprüsü sergilenir. (Örnek 51)

Bu köprü bittiğinde flüt ana motifi yeniden solo olarak duyurur; bu kez dominant seste [*Fa diyez*] kalmak yerine, eksene dönüş yapar. İlk gelen *Lento* bölümünde flütün seslendirdiği melodi, koda bölümü denilebilecek bu son *Lento*'da biraz varyasyona uğramış şekliyle yinelenir, piyanonun ilk *Lento*'daki eşliğinin tekrarlanmasıyla eser, giderek sakinleşir ve flütün sesinin yavaşça söndürmesiyle sona erer.

The musical score for Example 51 consists of four systems, each with a violin staff and a piano staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

- System 1:** The violin staff features a long, sweeping melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The piano staff has a sustained chord in the right hand and a single note in the left hand.
- System 2:** The violin staff has a melodic line with a crescendo and a fortissimo (f) dynamic. The piano staff features a complex, rapid arpeggiated figure in the right hand, marked with a piano (p) dynamic and a crescendo. The left hand has a simple accompaniment. A double bar line with an asterisk (*) indicates a section change.
- System 3:** The violin staff has a melodic line with a crescendo and a fortissimo (f) dynamic. The piano staff features a complex, rapid arpeggiated figure in the right hand, marked with a piano (p) dynamic and a crescendo. The left hand has a simple accompaniment. A double bar line with an asterisk (*) indicates a section change.
- System 4:** The violin staff has a melodic line with a crescendo and a fortissimo (f) dynamic. The piano staff features a complex, rapid arpeggiated figure in the right hand, marked with a piano (p) dynamic and a crescendo. The left hand has a simple accompaniment. A double bar line with an asterisk (*) indicates a section change.

Örnek 51

SONUÇ

Cumhuriyetin ilanı ve Batı müziğinin ülkemize gelişinden itibaren, çağdaş Türk bestecilerinin ilk temsilcileri olan Türk Beşleri ile başlayarak besteciler, eserlerinde flüte yer vermeye başlamışlardır. Özellikle Türk Beşleri ve 1910 kuşağı bestecilerinin, eserlerinde geleneksele dönük bir yazıyı benimsedikleri, makamsal müziğe sık sık yer verdikleri görülür. Batı müziği eğitimi çoğaldıkça ve geliştikçe, bestecilerin farklı arayışlara girip daha çağdaş tekniklere yöneldikleri söylenebilir.

Bu tezde solo flüt eserleri incelenmiş olan son kuşak bestecileri, genellikle çağdaş müzikten yana olmuş, geleneksellik ile ilgili öğelere eserlerinde nadiren yer vermişlerdir. Yine de, bu eserler içinde tamamen çağdaş müzik teknikleri kullanılarak yazılmış eserler olduğu gibi, Türk geleneksel müziğinin makamlarını ve motiflerini barındıran bazı eserlerle de karşılaşılır. Biçimsel yapı açısından ele alındığında, eserlerin çoğunda üç bölmeli lied formu kullanıldığı, baştaki fikre şu ya da bu şekilde dönüş yapıldığı anlaşılmaktadır. Ritmik ve ölçü yapıları açısından yaklaşıldığında ise, ölçülerin sık sık değiştiği, aksak ölçülere ve ritimlere yer verildiği görülür; besteciler yapıtlarında tekdüzelikten kaçınmak için ritim ve ölçü değişikliklerine yönelmişlerdir.

Onur Özmen, programlı müzik olarak tanımlanabilecek, tezde adı geçen ilk eserini, atonal ve kromatik bir yapı kullanarak, adı geçen ikinci eserini ise, serialist bir anlayışla yazmıştır. Her iki eserde de disonanslara sıkça yer verilmiştir. Çağdaş müzik örneklerindendir. Ebru Güner Canbey, Japon pentatonik modundan yararlanmış, Japon kültürünü ve ses dizisini kullanmayı tercih etmiştir. Bir geyşayı anlatan eser, bir anlamda geleneksellik barındırmaktadır, ancak bu kesinlikle Türk gelenekselliği değildir. İlke Karcıhoğlu, eserinde tamamen çağdaş müziğe yönelik çalışmış, birçok tekniğe yer vermiştir. 20. yüzyıl çalgı tekniklerinden *pizzicato*, *fluttersong*, *vokalizasyon* ve *glissando* gibi teknikleri kullanmıştır, geleneksel müziğe dair bir öğeye rastlanılmamış olup, çağdaş eser olduğu açıktır. Selman Ada, süit formunda yazdığı eserin ikinci bölümünde makamsal bir yaklaşım sergilemiştir,

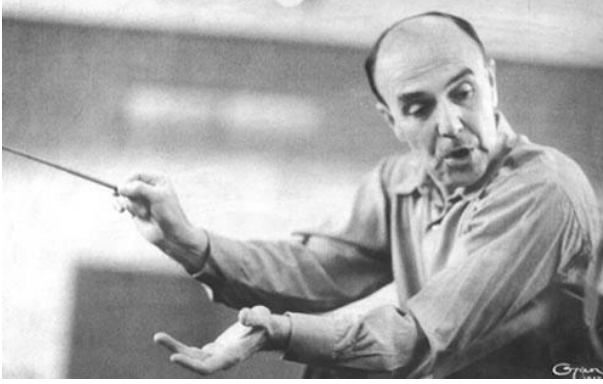
birinci ve üçüncü bölümlerinde ise Barok müzik ve pentatonik dizi anlayışlarına yer vermiştir. Bütün bölümleri birbirinden farklı müzikal anlayışlarla yazılmış olan bu eserin pastiş çalışması olduğunu besteci de yapılan röportajda dile getirmiştir. Çağdaş ve geleneksel öğelerin, aynı eserin farklı bölümlerinde bir araya getirildiği farklı bir eser olduğu söylenebilir. Mert Karabey, serialist bir deneme niteliğindeki eserinde hiçbir geleneksel öğe kullanmamıştır. Mete Sakpınar, serializmi kendi yorumuyla ve ses tekrarlarından kaçınmadan ortaya koymuş, sıkışıklık ve gevşeklik kavramları ile eserini oluşturmuştur. Hasan Uçarsu, eserinde makamsal müzik ile çağdaş müziği harmanlamış, Doğu-Batı ezgilerini ve tekniklerini birleştirerek, hem çağdaş hem de geleneksel müzik içeren bir eser ortaya koymuştur. Turgay Erdener, flüt icracısının solistik yeteneğini sergilemesi için bestelediği bu eserde, geleneksel ve çağdaş, ayrıca rastlamsal öğeleri kullanmıştır.

Ekrem Zeki Ün, bu araştırmada eseri incelenen besteciler arasında, son kuşak bestecilerinden olmayan tek bestecidir. Besteci, yaşadığı dönemdeki Batı müziğine adaptasyon sürecini eserine yansıtmıştır. Yalnız bunu çağdaş öğeler kullanarak değil, tonalite kullanarak göstermiştir. Eser *Si* minörün arızalarına sahip olsa da, *Hüseyini* makamının etkisi altındadır. Pişano partisinde sıkça karşılaşılan altere sesler, flüt ile duyurulan *Hüseyini* ile birleştirilmiştir. Eser, kullanılan hüseyini makamının baskınlığı nedeniyle geleneksel olarak nitelendirilebilirse de, arızaları ve pişano partisinin eserin özellikle sonlarına doğru içerdiği, yalnızca birkaç ölçü süren empresyonist yaklaşım da göz önüne alındığında, bir anlamda çağdaşlık içerdiği de söylenebilir.

Türk bestecilerin, özellikle de 1950 sonrası son kuşak bestecilerinin; çağdaş müziği benimsedikleri, aralarında bazılarının geleneklerine bağlı bir tutum sergileyerek, Türk motiflerine eserlerinde yalnızca bir ölçü bile olsa yer verdikleri görülmüştür. Programlı müziğin sıkça kullanıldığı; bestecilerin yaşadıkları bir olay ya da ilgilerini çeken bir olgu üzerine eserler verdikleri gözlemlenmiştir.

EKLER

EK-1 TÜRK BEŞLERİ



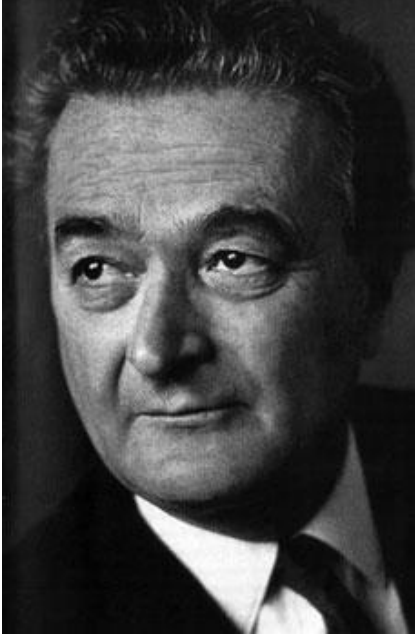
Cemal Reşit Rey (1904-1985)



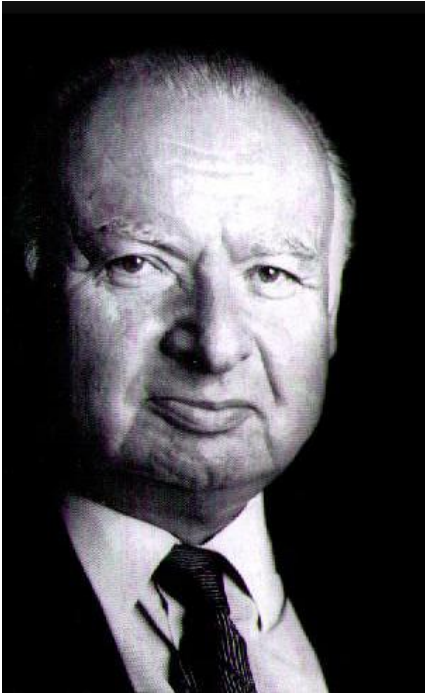
Hasan Ferid Alnar (1906-1978)



Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)



Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)



Necil Kazım Akses (1908-1999)

EK-2 ESERLERİ İNCELENEN TÜRK BESTECİLERİ



Onur Özmen (1981-)



Ebru Güner Canbey (1974-)



İlke Karcıhoğlu (1978-)



Selman Ada (1953-)



Mert Karabey (1976-)



Mete Sakpınar (1954-)



Hasan Uçarsu (1965-)



Turgay Erdener (1957-)



Ekrem Zeki Ün (1910-1987)

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: “Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri”, 21.-25. ölçüler arası, s. 31

Örnek 2: “Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri”, 46.-50. ölçüler arası, s. 32

Örnek 3: “Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri”, 51.-55. ölçüler arası, s. 32

Örnek 4: “Yalnız Bir Su Sineğinin Düşleri”, 122. ölçü, s. 33

Örnek 5: “İki Flüt ve Piyano için Düşçe”, 1.-3. ölçüler arası, s. 35

Örnek 6: “İki Flüt ve Piyano için Düşçe”, 25.-27. ölçüler arası, s. 35

Örnek 7: Hirajoshi Modu, s. 37

Örnek 8: “Geyşa’nın Hüznü”, 1.-2. ölçüler, s. 37

Örnek 9: “Geyşa’nın Hüznü”, 31.-32. ölçüler, s. 38

Örnek 10: “Geyşa’nın Hüznü”, 43.-44. ölçüler, s. 39

Örnek 11: “Geyşa’nın Hüznü”, 51.-53. ölçüler arası, s. 39

Örnek 12: “Sa-Na-Ne”, 1.-6. ölçüler arası, s. 42

Örnek 13: “Sa-Na-Ne”, 30.-31. ölçüler, s. 43

Örnek 14: “Üç Avrasyalı Süiti”, Giocoso, 1.-5. ölçüler arası, s. 45

Örnek 15: “Üç Avrasyalı Süiti”, Giocoso, 18.-21. ölçüler arası, s. 46

Örnek 16: “Üç Avrasyalı Süiti”, Giocoso, 33.- 36. ölçüler arası, s. 46

Örnek 17: Zirgüleli Hicaz Makamı, s. 47

Örnek 18a: Nikrizli Kalış, s. 47

Örnek 18b: “Üç Avrasyalı Süiti”, Misticamente, Flüt partisinde Nikrizli kalışın sergilenişi, s. 47

Örnek 19a: Eviçte Segâh, s. 48

Örnek 19b: “Üç Avrasyalı Süiti”, Misticamente, Flüt partisinde Eviçte segâhın sergilenmesi, s. 48

Örnek 20a: Do Pentatonik Dizisi, s. 49

Örnek 20b: “Üç Avrasyalı Süiti”, Volante, pentatonik dizinin kullanımı, s. 49

Örnek 21: “Çocukluktan Bir Hayalet”, 1.-8. ölçüler arası, s. 51

Örnek 22: “Çocukluktan Bir Hayalet”, 12.-16. ölçüler arası, s. 52

Örnek 23: “Çocukluktan Bir Hayalet”, 27.-30. ölçüler arası, s. 52

Örnek 24: “Delidolu”, 1.-10. ölçüler arası, s. 54

Örnek 25: “Delidolu” 51.-59. ölçüler arası, s. 55

Örnek 26: “Delidolu”, 84.-89. ölçüler arası, s. 55

Örnek 27: Saba Dörtlüsü, s. 61

Örnek 28: “Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul”, 1.-5. ölçüler arası, s. 61

Örnek 29: “Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul”, 34.-35. ölçüler, s. 62

Örnek 30: “Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul”, 40.-41. ölçüler, s. 62

Örnek 31: “Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul”, 52. ölçü, s. 63

Örnek 32: “Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul”, Seyyan Hanım’ın Çalığışu Tangosu, s. 64

Örnek 33: “Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul”, 90. ölçü, s. 65

Örnek 34: “Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul”, 102.-104. ölçüler arası, s. 65

Örnek 35: “Yeşil Bir Düş”, 1. ölçü, flütün girişi, s. 68

Örnek 36: “Yeşil Bir Düş”, 6.-14. ölçüler arası, s. 69

Örnek 37: “Yeşil Bir Düş”, 23.-28. ölçüler arası, flüt ve keman partisyonu, s. 69

Örnek 38: “Yeşil Bir Düş”, 29.-34. ölçüler arası, flüt partisiyonu, s. 70

Örnek 39: “Yeşil Bir Düş”, 35.-42. ölçüler arası, s. 70

Örnek 40: “Yeşil Bir Düş”, 79.-86. ölçüler arası, s. 71

Örnek 41: Neva Makamı, s. 72

Örnek 42: “Yeşil Bir Düş”, 115.-121. ölçüler arası, s. 72

Örnek 43: “Yeşil Bir Düş”, 141.-149. ölçüler arası, s. 73

Örnek 44a: Frigyen Modu, s. 74

Örnek 44b: “Yeşil Bir düş”, Flüt partisinde Frigyen modunun sergilenmesi, s. 74

Örnek 45: Karcığar Makamı, s. 74

Örnek 46: “Yeşil Bir Düş”, 243.-249. ölçüler arası, s.75

Örnek 47: Hüseyini Makamı, s. 76

Örnek 48: “Yunus’un Mezarında”, flütün girişi, s. 77

Örnek 49: “Yunus’un Mezarında”, 1.-4. ölçüler arası, s.77

Örnek 50: “Yunus’un Mezarında”, 19.-20. ölçüler, s. 78

Örnek 51: “Yunus’un Mezarında”, dönüş köprüsü, s. 79

KAYNAKÇA

Say, Ahmet; **Müzik Tarihi**, Beşinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994.

İlyasoğlu, Evin; **71 Türk Bestecisi**, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.

Selanik, Cavidan; **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Birinci Basım, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.

Kaygısız, Mehmet; **Türklerde Müzik**, Birinci Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.

Kütahyalı, Önder; **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbaası, Ankara, 1981.

Sayan, Erol; **Müziğimize Dair**, Birinci Basım, Odtü Geliştirme Vakfı Yayınları, Ankara, 2003.

Haciev, Paraşkev; **Temel Müzik Teorisi**, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996.

Mimaroglu, İlhan; **Müzik Tarihi**, Beşinci Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.

Say, Ahmet; **Müziğin Kitabı**, Birinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2001.

Antep, Ersin; **Türk Bestecileri Eser Kataloğu**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 2006.

Çeliker, Gonca; **“Hasan Uçarsu’nun Yaratıcılığı ve Yapıtları”**, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Yuvarlak, Gülşah; **“Çağdaş Türk Bestecilerinin Flüt Repertuarı ve Çağdaş Türk Flütistler”**, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Selin DİNDAR

Doğum Yeri ve Yılı: Sinop, 10.11.1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2009, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar A.S.D., Flüt Sanat Dalı

Lise: 2005, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar A.S.D., Flüt Sanat Dalı

İş Tecrübesi:

2013- Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Araştırma Görevlisi

2012-2013 Necmettin Erbakan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Araştırma Görevlisi

2011- 2012 Ankara Devlet Tiyatrosu

Masterclass:

2009, Urla Müzik Akademisi, Andras Adorjan

2007, HÜADK, Christian Plouvier

2006, İtalya, Rafaele Trevisani ve Bülent Evcil

2005, HÜADK, Bülent Evcil

2003, İstanbul, Rafaele Trevisani