



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**

**UD İÇİN ÖZGÜN BESTE ÇALIŞMALAR**

**YAKUP HAKAN YEŞİL**

**YÜKSEK LİSANS**

**PROF. DR. ATTİLA KADRI ŞENDİL**

**ANTALYA, 2025**





**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**

**UD İÇİN ÖZGÜN BESTE ÇALIŞMALARI**

**YAKUP HAKAN YEŞİL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**PROF. DR. ATTİLA KADRI ŞENDİL**

**ANTALYA, 2025**

**KABUL VE ONAY SAYFASI**

Yakup Hakan YEŞİL tarafından hazırlanan “Ud İçin Özgün Beste Çalışmaları” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir. ....../....../....

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılar konulmalıdır. )

|                       |                                  |      |
|-----------------------|----------------------------------|------|
| Jüri Başkanı          | Doç. Dr. Sonat<br>COŞKUNER       | İmza |
| Jüri Üyesi (Danışman) | Prof. Dr. Attila Kadri<br>ŞENDİL | İmza |
| Jüri Üyesi            | Doç. Dr. Mustafa Eren<br>ARIN    | İmza |

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

.....

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşmasında başta akademik danışmanım Prof. Dr. Attila Kadri Şendil olmak üzere katkı sunan herkese gönülden teşekkür ederim. Sayın hocam; yalnızca akademik bilgi birikiminizle değil, aynı zamanda sanata ve araştırmaya yaklaşımınızdaki titizlikle bu sürece büyük değer kattınız. Yönlendirici eleştirileriniz, yapıcı önerileriniz ve sabırlı desteğiniz, çalışmanın her aşamasında bana yol gösterdi. Size duyduğum akademik saygının yanı sıra, sanata olan bakışımı da yeniden yapılandıran bu rehberlik için ayrıca müteşekkirim.

Ayrıca, tez sürecinde beni yüreklendiren, sabırla destekleyen karım Esra YEŞİL'e, çalışmalarımı anlayışla karşılayan dostlarıma teşekkür ederim.

Yakup Hakan YEŞİL

Antalya, 2025

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

|            |               |                                          |
|------------|---------------|------------------------------------------|
| Öğrencinin | Adı Soyadı    | Yakup Hakan Yeşil                        |
|            | Numarası      | 202253011002                             |
|            | Anasanat Dalı | Müzik                                    |
|            | Danışmanı     | Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL            |
|            | Tezin Adı     | Ud İçin Yazılmış Özgün Beste Çalışmaları |

**ÖZ**

Bu çalışma, Geleneksel Türk Müziği'nin köklü yapısal öğeleri ile Batı müziği besteleme tekniklerini harmanlayarak Ud çalgısı için özgün eserler üretmeyi amaçlamaktadır. Solo, iki, üç ve dört Ud için bestelenmiş toplam sekiz eser aracılığıyla, Ud'un teknik kapasitesi ve tınısal potansiyeli yeniden yorumlanmıştır. Araştırma süreci, bestecinin bireysel deneyimlerini merkeze alan otoetnografik yöntemle yürütülmüş ve bu yöntem, kişisel yaratım sürecinin analitik olarak çözümlenmesine imkân sağlamıştır. Eserlerde kullanılan genişletilmiş çalma teknikleri, mikrotonal diziler, modal geçişler ve ritmik çeşitlilikler, Ud'un hem geleneksel hem de çağdaş bağlamda yeniden konumlandırılmasını mümkün kılmıştır. Bu yaklaşım, Ud'un sadece Geleneksel Türk Müziği sınırları içinde değil, aynı zamanda çağdaş müzik sahnesinde de ifade gücünü artırmaya yönelik bir sanat üretimi modeli sunmaktadır. Elde edilen bulgular, Ud'un idiomatik özelliklerine uygun, kültürlerarası bir müzikal söylem geliştirilebileceğini göstermektedir. Bu çalışma, özgün eser üretimine yönelik müziksel, teknik ve estetik çözümlemeler sunmakta, aynı zamanda benzer çalgılara yönelik araştırmalar için bir model oluşturma potansiyeli taşımaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Ud, Otoetnografi, Geleneksel Türk Müziği, Batı müziği teknikleri

**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
**INSTITUTE FINE ARTS**

|           |              |                                          |
|-----------|--------------|------------------------------------------|
| Student's | Name Surname | Yakup Hakan Yeşil                        |
|           | Number       | 202253011002                             |
|           | Department   | Müzik                                    |
|           | Supervisor   | Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL            |
|           | This Title   | Original Composition Studies for the Oud |

**ABSTRACT**

This study aims to produce original compositions for the oud by blending the deep-rooted structural elements of Traditional Turkish Music with Western compositional techniques. A total of eight works—composed for solo, duo, trio, and quartet oud configurations—reinterpret the technical capacity and timbral potential of the instrument. The research process is conducted through an autoethnographic methodology, placing the composer's personal experiences at the center and enabling an analytical examination of the creative journey. The integration of extended performance techniques, microtonal pitch sets, modal transitions, and rhythmic diversity allows the oud to be recontextualized within both traditional and contemporary musical frameworks. This approach offers a model of artistic production that enhances the expressive range of the oud, positioning it not only within the boundaries of Traditional Turkish Music but also within the broader scope of contemporary music practices. The findings demonstrate that it is possible to develop a cross-cultural musical discourse aligned with the idiomatic characteristics of the oud. The study contributes musical, technical, and aesthetic insights for original composition and has the potential to serve as a model for future research on similar traditional instruments.

**Keywords:** Oud, Autoethnography, Traditional Turkish Music, Western music techniques

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| KABUL VE ONAY SAYFASI.....                                                              | i   |
| TEŞEKKÜR.....                                                                           | ii  |
| ÖZ .....                                                                                | iii |
| ABSTRACT.....                                                                           | iv  |
| İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....                                                                 | v   |
| TABLOLAR DİZİNİ .....                                                                   | vii |
| FOTOĞRAF DİZİNİ .....                                                                   | vii |
| NOTA MATERYALİ DİZİNİ .....                                                             | vii |
| ÇALIŞMADA ADI GEÇEN TERİMLERİN DİZİNİ .....                                             | xi  |
| BÖLÜM 1: GİRİŞ .....                                                                    | 1   |
| 1.1.Problem Durumu.....                                                                 | 3   |
| 1.2.Problem Cümlesi.....                                                                | 3   |
| 1.3.Alt Problemler.....                                                                 | 3   |
| 1.4.Çalışmanın Amacı.....                                                               | 4   |
| 1.5.Çalışmanın Amacı.....                                                               | 4   |
| 1.6.Sınırlılıklar .....                                                                 | 5   |
| 1.5.Yöntem.....                                                                         | 5   |
| BÖLÜM 2: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ LİTERATÜR .....                                    | 5   |
| 2.1.Ud Çalgısının Tarihçesi ve Türk müziğindeki Yeri.....                               | 6   |
| 2.2.Ud Çalgısının Fiziksel Özellikleri, Akort Sistemi ve Ses Aralığı.....               | 8   |
| 2.3.Geleneksel Türk Müziği .....                                                        | 13  |
| 2.4.Geçmişten Günümüze Geleneksel Türk Müziği Perde Yapısı ve Gelişimi .....            | 14  |
| 2.4.1.Meşk Sistemi.....                                                                 | 15  |
| 2.4.2.Geleneksel Türk Müziğinde Yazılı Nota Kullanımı .....                             | 16  |
| 2.4.3.Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi.....                                                    | 21  |
| 2.5.Geleneksel Türk Müziğinde ve Klasik Batı Müziği Arasındaki Temel Farklılıklar ..... | 23  |
| 2.6.Ögelerin Kullanımı .....                                                            | 25  |
| 2.6.1.Form ve Yapısal Düzen.....                                                        | 25  |
| 2.6.2.Armonik Analiz.....                                                               | 25  |

|                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.6.3.Melodi ve Tematik Analiz.....                                                                            | 26  |
| 2.6.4.Ritim ve Ölçü.....                                                                                       | 27  |
| 2.6.5.Çalgılama ve Orkestrasyon.....                                                                           | 28  |
| 2.7.Literatürde Geleneksel Türk Müziği ve Batı Müziği Öğelerinin Harmanlanarak<br>Kullanıldığı Çalışmalar..... | 29  |
| 2.7.1.Şerif Muhittin TARGAN - Capriccio .....                                                                  | 30  |
| 2.7.2.Göksel BAKTAGİR - Gökkuşağı .....                                                                        | 36  |
| 2.7.3.Göksel BAKTAGİR - Göç.....                                                                               | 40  |
| 2.7.4.Onur TÜRKMEN – Hat(Solo Ud).....                                                                         | 48  |
| BÖLÜM 3: BULGULAR .....                                                                                        | 49  |
| 3.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular .....                                                                | 51  |
| 3.1.1.Solo Ud No.1 .....                                                                                       | 51  |
| 3.1.2.Solo Ud No.6 .....                                                                                       | 57  |
| 3.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular.....                                                                  | 63  |
| 3.2.1.İki Ud No.1 .....                                                                                        | 63  |
| 3.2.2.İki Ud No.7 .....                                                                                        | 69  |
| 3.2.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular.....                                                                  | 79  |
| 3.3.1.Üç Ud No.2 .....                                                                                         | 79  |
| 3.3.2.Üç Ud No.4.....                                                                                          | 87  |
| 3.2.Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular.....                                                                | 90  |
| 3.4.1.Dört Ud No.1 .....                                                                                       | 90  |
| 3.4.2.Dört Ud No.2 .....                                                                                       | 100 |
| BÖLÜM 4: SONUÇ .....                                                                                           | 109 |
| KAYNAKLAR .....                                                                                                | 111 |
| EKLER.....                                                                                                     | 114 |

## TABLolar DİZİNİ

| Sıra    | Başlık                      | Sayfa |
|---------|-----------------------------|-------|
| Tablo 1 | Batı müziğinde Ud akordu.   | 9     |
| Tablo 2 | Türk müziğinde Ud akordu.   | 10    |
| Tablo 3 | İki Ud No.1 akorlar kümesi. | 64    |

## FOTOĞRAF DİZİNİ

| Sıra       | Tanımlama                                  | Sayfa |
|------------|--------------------------------------------|-------|
| Fotoğraf 1 | Batı müziğinde “Ud” akordu.                | 9     |
| Fotoğraf 2 | Geleneksel Türk müziğine göre “Ud” akordu. | 10    |
| Fotoğraf 3 | Standart akortta Udu en kalın sesi.        | 11    |
| Fotoğraf 4 | Tuşe üzerinde “A4”                         | 12    |
| Fotoğraf 5 | Gövde üzerinde “G5”                        | 12    |

## NOTA MATERYALİ DİZİNİ

| Sıra        | Tanımlama                                                | Sayfa |
|-------------|----------------------------------------------------------|-------|
| Materyal 1. | Ali Ufki Bey’in nota örneği.                             | 18    |
| Materyal 2. | Ali Ufki Bey’in nota örneği. Soldan Sağa doğru okunmalı. | 18    |
| Materyal 3. | Hamparsum nota sembolleri ve yardımcı semboller listesi. | 20    |
| Materyal 4. | Rauf Yekta Bey’in 24'lük gamı.                           | 21    |
| Materyal 5. | Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bir tam ses.                | 22    |
| Materyal 6. | Şerif Muhittin TARGAN – Capriccio 1. ve 17. ölçü.        | 31    |
| Materyal 7. | Şerif Muhittin TARGAN – Capriccio 18. ve 44. ölçü.       | 32    |
| Materyal 8. | Şerif Muhittin TARGAN – Capriccio 45. ve 61. ölçü.       | 33    |
| Materyal 9. | Şerif Muhittin TARGAN – Capriccio 62. ve 92. ölçü.       | 34    |

|             |                                                                        |    |
|-------------|------------------------------------------------------------------------|----|
| Materyal 10 | Şerif Muhittin TARGAN – Capriccio 93. ve 110. ölçü.                    | 35 |
| Materyal 11 | Şerif Muhittin TARGAN – Capriccio 111. ve 129. ölçü.                   | 36 |
| Materyal 12 | Göksel BAKTAGİR - Gökkuşağı – “A kısmı” 1. ve 8. ölçüler.              | 37 |
| Materyal 13 | Göksel BAKTAGİR - Gökkuşağı – “A kısmı” 9. – 16 ölçüler.               | 38 |
| Materyal 14 | Göksel BAKTAGİR - Gökkuşağı – “B kısmı” 17. ve 24. ölçüler.            | 39 |
| Materyal 15 | Göksel BAKTAGİR - Gökkuşağı - “C kısmı”. 25. ölçüden 28. ölçüye kadar. | 39 |
| Materyal 16 | Göksel BAKTAGİR - Gökkuşağı - “C” kısmı. 29. ölçüden 32. ölçüye kadar. | 40 |
| Materyal 17 | Göksel BAKTAGİR - Göç – 1. ölçüden 8. ölçüye kadar.                    | 42 |
| Materyal 18 | Göksel BAKTAGİR - Göç – 9. ölçüden 12. ölçüye kadar.                   | 43 |
| Materyal 19 | Göksel BAKTAGİR - Göç – 13. ölçüden 16. ölçüye kadar.                  | 43 |
| Materyal 20 | Göksel BAKTAGİR - Göç – 17. ölçüden 20. ölçüye kadar.                  | 44 |
| Materyal 21 | Göksel BAKTAGİR - Göç – 29. ölçüden 32. ölçüye kadar.                  | 44 |
| Materyal 22 | Göksel BAKTAGİR - Göç – 33. ölçüden 46. ölçüye kadar.                  | 45 |

|             |                                                       |    |
|-------------|-------------------------------------------------------|----|
| Materyal 23 | Göksel BAKTAGİR - Göç – 61. ölçüden 68. ölçüye kadar. | 47 |
| Materyal 24 | Onur TÜRKMEN – Hat                                    | 49 |
| Materyal 25 | Solo Ud No.1 – 1. ve 24. ölçüler.                     | 53 |
| Materyal 26 | Solo Ud No.1 – 49. ve 69. ölçüler.                    | 54 |
| Materyal 27 | Solo Ud No.1 – 81. ve 85. ölçüler.                    | 55 |
| Materyal 28 | Solo Ud No.1 – 105. ve 113. ölçüler.                  | 55 |
| Materyal 29 | Solo Ud No.1 – 131. ve 143. ölçüler.                  | 56 |
| Materyal 30 | Solo Ud No.1 – 164. ve 170. ölçüler.                  | 56 |
| Materyal 31 | Solo Ud No.6 – 1. ve 46. ölçüler.                     | 59 |
| Materyal 32 | Solo Ud No.6 – 79. ve 94. ölçüler.                    | 60 |
| Materyal 33 | Solo Ud No.6 – 103. ve 138. ölçüler.                  | 61 |
| Materyal 34 | Solo Ud No.6 – 139. ve 180. ölçüler.                  | 62 |
| Materyal 35 | Solo Ud No.6 – 208. ve 222. ölçüler.                  | 63 |
| Materyal 36 | İki Ud No.1 – 1. ve 26. ölçüler.                      | 67 |
| Materyal 37 | İki Ud No.1 – 27. ve 39. ölçüler.                     | 68 |
| Materyal 38 | İki Ud No.1 – 48. ve 51. ölçüler.                     | 69 |
| Materyal 39 | İki Ud No.7 – 1. ve 19. ölçüler.                      | 74 |
| Materyal 40 | İki Ud No.7 – 27. ve 37. ölçüler.                     | 75 |
| Materyal 41 | İki Ud No.7 – 38. ve 50. ölçüler.                     | 77 |
| Materyal 42 | İki Ud No.7 – 100. ve 106. ölçüler.                   | 78 |
| Materyal 43 | Üç Ud No.2 – 1. ve 9. ölçüler.                        | 82 |



|             |                                            |     |
|-------------|--------------------------------------------|-----|
| Materyal 44 | Üç Ud No.2 – 33. ve 40. ölçüler.           | 83  |
| Materyal 45 | Üç Ud No.2 – 47. ve 52. ölçüler.           | 85  |
| Materyal 46 | Üç Ud No.2 – 73. ve 75. ölçüler.           | 86  |
| Materyal 47 | Üç Ud No.4 – 1. ve 13. ölçüler.            | 89  |
| Materyal 48 | Üç Ud No.4 – 36. ve 41. ölçüler.           | 90  |
| Materyal 49 | Dört Ud Ud No.1 – 1. ve 7. ölçüler.        | 93  |
| Materyal 50 | Dört Ud Ud No.1 – 8. ve 15. ölçüler.       | 94  |
| Materyal 51 | Dört Ud Ud No.1 – 26. ve 31. ölçüler.      | 95  |
| Materyal 52 | Dört Ud Ud No.1 – 32. ve 35. ölçüler.      | 96  |
| Materyal 53 | Dört Ud Ud No.1 – 52. ve 54. ölçüler.      | 97  |
| Materyal 54 | Dört Ud Ud No.1 – 55. ve 60. ölçüler.      | 98  |
| Materyal 55 | Dört Ud Ud No.1 – 67. ve 72. ölçüler.      | 99  |
| Materyal 56 | Dört Ud Ud No.2 – 1. ve 8. ölçüler.        | 103 |
| Materyal 57 | Dört Ud Ud No.2 – 9. ve 12. ölçüler.       | 104 |
| Materyal 58 | Dört Ud Ud No.2 – 20. ve 21. ölçüler.      | 105 |
| Materyal 59 | Dört Ud Ud No.2 – 26. ölçü ve 27. ölçüler. | 106 |
| Materyal 60 | Dört Ud Ud No.1 – 31. ve 35. ölçü.         | 107 |
| Materyal 61 | Dört Ud Ud No.1 – 44. ve 52. ölçü.         | 108 |

## ÇALIŞMADA ADI GEÇEN TERİMLERİN TANIMLAR DİZİNİ

|                         |                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mikrotonal              | Yarım sesten daha küçük aralıkların sistemli olarak kullanıldığı uygulamalar.                                                                                                               |
| Melez Mızrap            | Ud için bir mızrap tekniği. Mızrabı tutan elin boşta kalan parmaklarının aktif şekilde icraya katılması esasına dayanmaktadır.                                                              |
| Özgün                   | Kendine has özellikleri olan, taklit olmayan.                                                                                                                                               |
| Genişletilmiş Teknikler | Çalgının ya da insan sesinin alışılmış çalma uygulaması dışında, tını ve ifade olanaklarını sistemli olarak genişleten her türlü (fiziksel, akustik, elektronik vb.) uygulamayı ifade eder. |
| Monofonik               | Tek sesli müzik. Tek bir melodik çizginin durulması.                                                                                                                                        |
| Retrograde              | Tersine çevrilmiş melodiyi ifade eder. Aralıkların yönü değişmez. Saat yönünde ilerleyen bir melodi hattının tersine yazılmasıdır. Ritim ya da dizi olarak kullanılabilir.                  |
| İdiomatik               | Bir çalgının doğasına ve teknik imkânlarına uygun şekilde yazılmış müzikal malzemeyi ifade eder.                                                                                            |

## BÖLÜM 1: GİRİŞ

Göçebe bir halk olarak Mezopotamya ve Anadolu'ya yayılan Türkler, Farsların ve Arapların müzik kültüründen de etkilenmiştir. Bu etkileşimin sonucu olarak belirli çalgılar da Türklerin müzik hayatında yerini almıştır. Benimsenen çalgılardan bir tanesi de Ud çalgısıdır. Bu etkileşim, bas karakterli tınıya ve geniş ses aralığına sahip olan Ud'un Geleneksel Türk Müziğinde vazgeçilmez bir konuma yükselmesini ve önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.

Geleneksel Türk Müziği makamları komalı ses kullanan diziler içermektedir. Koma tam sesin dokuza bölünmesi ile elde edilen mikrotonlardan oluşur. Perdesiz bir çalgı olan Ud icracıya bu mikrotonları seslendirme imkânı sağlar. Perdesiz tuşe, Geleneksel Türk Müziğine özelliğini veren karakteristik makam müziği perdelerinin doğru ve hassas bir şekilde icra edilmesi için çok uygun bir araçtır. Bu düzen bize inici ve çıkıcı olarak değişkenlik gösteren her bir komayı seslendirme imkânı sağlar. Perdesiz yapının getirdiği faydaların yanında, bu düzenin elbette kendine has zorlukları da vardır. Doğru perdenin icra edilmesi akla gelen ilk zorluklardan biridir. Bu bağlamda icracının iyi bir eğitimden geçmiş olması, gelişmiş bir kulağa ve makam bilgisine sahip olması karşılaşılabilecek zorlukları aşması açısından elzemdir.

Ud kısa saplı ve altı telli bir çalgıdır. Dörtlü aralıklarla akort edilir. Bu sayede icracı pozisyon değişikliklerini kolay bir şekilde gerçekleştirir ve hızlı pasajları daha rahat bir şekilde seslendirir. Bu durum Ud'u diğer Türk Müziği çalgılarına nazaran ayrıcalıklı kılar. Geleneksel Türk Müziğinde Longa ve Sirto gibi hızlı yapısıyla dikkat çeken formların icrasında Ud, Klasik Kemançe ve Tanbur gibi enstrümanlara kıyasla daha kolay seslendirme imkânı sağlar. Akıcı ve hızlı pasajlarda sol elin rahat hareket etmesi, mızrap vuruşlarının daha kolay yapılması örnek olarak gösterilebilir. Küçük gövdesi ile çalma tekniği (tırnakların tellere temas ettirilerek sesin elde edilmesi) açısından klasik kemançe hızlı bölümlerin seslendirilmesinde daha kısıtlı olanaklar sunar. Tambur çalgısının sapı çok uzundur. Bundan dolayı geniş perde aralıklarına sahiptir. Tuşe üzerinde çok perdenin olması icra sırasında doğru perdelerin bulunmasını güçleştirir. Bu özel yetenekleri sayesinde Ud, geçmişten günümüze kadar toplu icralarda ve solo performanslarda Geleneksel Türk Müziğinde vazgeçilmez bir çalgı olmuştur.

Geleneksel Türk Müziği tek sesli bir müziktir. Elbette tek sesli derken monofonik bir müzik düşünülmemelidir. Kâğıt üzerinde tek sesli olarak yazılan müzik icra esnasında heterofoniktir. Heterofoni aynı melodinin farklı süslemelerle seslendirildiği bir müzik dokusudur. İcracıların çalgılarına özgü çalma teknikleri ile süslemeleri seslendirmesi Türk müzik geleneğinde yaygın bir uygulamadır. Eserin melodik yapısını bozmadan icracının notada yazılı olmayan çarpmaları yapması, kaydırmalar eklemesi, nota değerlerini değiştirmesi vb. uygulamalar gelenekselleşmiştir. Bu gelenek usta çırak ilişkisi (meşk) içinde nesilden nesile aktarılır. Meşk sistemi uzun yıllar kullanılmış olmasına rağmen yazılı nota örneği olmayan eserlerin unutulması ve bu yüzden nesiller arasında aktarılamaması sonucunu doğurmuştur. Bu gelenek eser öncesinde veya ortasında doğaçlama çalınan taksim için de geçerlidir. İcracılar kendi bilgi birikim ve yaratıcılıkları çerçevesinde bestecinin yazmış olduğu esere bu yolla kendilerini dahil ederler. İcracıların yazılan eserlere bu çalma pratiğini katmalarındaki özgürlüğün kabul görmesi uzun yıllar sürmüştür. Bu durum notaya alma uygulamasının geç kabul edilmesi sonucunu doğurmuş olabilir. Ayrıca doğaçlama yeni eserler üretmenin de bir aracı haline gelmiştir. Buna ek olarak meşk sistemi, öğreticinin yazılı nota örneği olmayan eserleri kendi yorumuyla bir sonraki kuşağa aktarmasına yol açmış olabilir.

Türk müziği ve batı müziği arasında hem teorik hem de icra bakımından çok net farklılıkların olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Geleneksel Türk Müziği tek sesli yatay bir müziktir. Batı müziği ise hem yatay hem dikey düzlemde göreceli bağımsız müzik hatları ile kurgulanır. Bu durum genel anlamıyla çok sesli olarak tanımlanabilir. İcra açısından baktığımızda Geleneksel Türk Müziği eserlerinin hangi çalgılar ile seslendirileceği konusunda net bir ayırım yoktur. Notaya alınmış örneklerde de ayrıca çalgı isimleri belirtilmez. Batı Müziğinde belirli çalgılar (solo veya çalgı toplulukları) için yazılmış eserler bulunmaktadır. Her çalgının partisi ayrı olarak yazılmıştır. Geleneksel Türk Müziği ile kıyaslandığında çalgısal müzik yazımı (başka bir ifade ile salt müzik) Batı Müziğinde oransal olarak çok daha fazladır. Çalgılama konusuna daha sistematik (farklı çalgı toplulukları) bir şekilde yaklaşmıştır. Yazılan müzikler (17. Yüzyıl sonrası) çalgının diline uygun (idiyomatik) bir şekilde tasarlanmıştır. Geleneksel Türk Müziğin de ise ağırlıklı olarak metnin ön plana çıktığı eserleri görürüz. Notaya alınan eserler güfteyi de içerir. Daha önce belirttiğimiz üzere nota

üzerinde hangi çalgı ile seslendirilmesi gerektiği belirtilmez. Bu açıdan Geleneksel Türk Müziği eserlerinin icrasında çalgılar bir sınır olmaksızın dahil edilebilmektedir.

### **1.1. Problem Durumu**

Yukarıda belirttiğimiz gibi Türk Müziğinde belirli çalgılara ya da çalgı topluluklarına yönelik yazılmış eser oldukça nadir bulunmaktadır. Bu durum bu çalışmanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Çalışmada Geleneksel Türk Müziğinin önemli çalgılarından birisi olan Ud için özgün eserler bestelenmesi hedeflenmiştir. Eserler solo, iki, üç ve dört Ud için bestelenmiş ve toplamda her bir kategoriden ikişer tane olacak şekilde toplamda sekiz özgün eser ortaya konmuştur. Geleneksel Türk Müziği teknikleri ile Batı Müziği teknikleri eserlerde harmanlanmıştır. Bir Ud icracısı için alışılmadık olan çalma teknikleri (genişletilmiş teknikler), Geleneksel Türk Müziğinde az rastlanan ses dizileri, melez mızrap vuruş teknikleri, komaların makamsal bir ifade içinde ve dışında kullanılması bu tekniklere birer örnektir. Çeşitlilik açısından besteler farklı müzik tarzları ve müzik dokuları kullanılarak bestelenmiştir. Bu sayede Ud çalgısının benzersiz potansiyelinin açığa çıkarılması hedeflenmiştir. Çalışmanın Ud veya benzeri Geleneksel Türk Müziği çalgıları için özgün eserler yaratma amacı güden besteciler için önemli katkılar sağlayacağı ve yol gösterici olacağı öngörülmektedir. Bu bağlamda problem cümlemiz şu şekilde oluşturulmuştur.

### **1.2. Problem Cümlesi**

Geleneksel Türk Müziği ve Batı Müziği tekniklerinin harmanlanarak bir arada kullanıldığı solo, iki, üç ve dört Ud için özgün besteler yaratmak bu çalışmanın merkezinde yer almaktadır.

### **1.3. Alt Problemler**

1.3.1. Solo Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?

1.3.2. İki Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?

1.3.3. Üç Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?

1.3.4. Dört Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?

#### **1.4. Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı Geleneksel Türk Müziğinin zenginliğini (makam dizileri, usül, dokusal özellikler vb.) içeren, yenilikçi müzik anlayışlarından (ses dizileri, tınısal renkler, ses kümeleri vb.) da beslenen özgün besteler üretmektir. Aynı zamanda bu çalışma Geleneksel Türk Müziği çalma teknikleri (çalma tavırları) ile yeni Batı Müziği çalma tekniklerini (genişletilmiş teknikler) de birleştirerek Ud çalgısının ifade olanaklarını genişletmeyi, ona çok sesli bir yapı kazandırma ve çok seslilik unsurlarını müzikal bağlamda kullanmayı, böylece Udun sahip olduğu potansiyelini daha kapsamlı bir biçimde ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

#### **1.5. Çalışmanın Önemi**

Ud için özgün besteler üretmenin önemi çok yönlüdür.

- Geleneksel Türk Müziğinde önemli bir yere sahip olan Ud çalgısının kültürel mirasta daha farklı roller üstlenmesini sağlamaktır.
- Ud'un karakteristik özelliklerini açığa çıkarmayı hedefleyen bu eserler, çalgının potansiyelini keşfetme ve genişletme fırsatı sunarak Ud'un farklı müzikal alanlarda yer almasına öncülük etmektedir.
- Batı Müziği besteleme tekniklerini geleneksel icra teknikleri ile birleştirerek kültürlerarası bir diyalog yaratma çabasını ortaya koymaktır.
- Ud'un evrimine icra açısından katkı sağlamak ve çalma olanaklarını genişletmek, sanatsal bir katkı sağlamanın yanı sıra kültürel mirası güçlendirmek ve müziğe yenilikçi bir değer katmak açısından önemlidir.

- Çalışmanın bu alanda eser üretmeyi düşünen bestecilere örnek bir model olmasının yanında, diğer türk müziği çalgıları için özgün çalışmalar yapılmasında teşvik edici olacağı düşünülmektedir.

### 1.6. Sınırlılıklar

Çalışma solo, iki, üç ve dört ud için farklı kombinasyonlarda bestelenecek toplamda sekiz eser ile sınırlandırılmıştır.

### 1.7. Yöntem

Antropolojik bir yaklaşım olan etnografi, "kültür ve gündelik hayatın anlamına" odaklı bir araştırma yöntemidir. Otoetnografi ise, yaygın biçimde ve kısaca, araştırmanın konusuna yönelik olarak araştırmacının, bulunduğu çevrede, içinde bulunduğu olay ya da olguda kendini araştırması olarak anlaşılmaktadır (Çelik, 2013, s.2). Bir anlamda araştırmacı kendi hikâyesinin yazarı rolünü üstlenir. Kişi kendi kişisel bakış açısından deneyimlerini ve düşüncelerini araştırmanın verisi olarak ele alır ve analiz eder. Nitel bir araştırma yöntemidir.

Yeni müzikal fikirlerin doğaçlama yöntemiyle anlık bir şekilde notaya alınması, bu fikirlerin farklı besteleme teknikleri çerçevesinde yeniden bestecinin süzgecinden defalarca geçirilmesi, oluşturulan bu veri tabanında müzikal fikirlerin estetik kaygılarla kullanılması-kullanılmaması, fikirlerin sıralanması-yeniden şekillendirilmesi-dönüştürülmesi gibi kişisel deneyimlere dayanan aşamalar besteleme sürecinde karşılaşılan durumlara örnektir. Eser üretiminde bestecinin kişisel deneyimlerini merkeze alan bu yaklaşımın bir sonucu olarak otoetnografi çalışmanın yöntemi olarak belirlenmiştir.

## BÖLÜM 2: KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ LİTERATÜR

Bu bölümde Ud çalgısının tarihsel gelişimi ve fiziksel özelliklerini, Geleneksel Türk müziğinin geçmişini, yazılı nota kullanımı ve teorisi hakkında bilgi verilecektir. Aynı zamanda Geleneksel Türk müziği ve Batı müziği farklılıklarına değinilecek, Batı

müziği eserlerinde kullanılan öğelerden bahsedilecek ve Türk müziğinde Batı müziği öğeleri barındıran eserlerin analizleri yapılacaktır.

### 2.1. Ud Çalgısının Tarihçesi Ve Türk Müziğindeki Yeri

Ud, hem bir ağaç türünün adı olan “öd” ağacıyla ilişkilendirilmiş hem de Türk Musikisinde önemli bir yere sahip olan mızraplı bir çalgıdır. Udun sadece bir çalgı aleti olmanın ötesinde, kültürel bir simge ve tarihî bir mirastır. Ud, tarihsel bir çalgı olup farklı dönemlerde ve kültürlerde etkileşimlerle şekillenmiş karakteristik bir sesi temsil eder. Her bir sesiyle, geçmişten günümüze kadar uzanan birçok duygu ve hissi yansıtır. Udun sosyolojik ve kültürel bağlamda incelenmesi, çalgının önemini ve toplum içindeki rolünü daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Çünkü çalgılar, yaşadıkları dönemin kültürel ve sosyal dinamiklerini yansıtır ve gelecek kuşaklara taşır. Sonuç olarak Udun tarihi ve kültürel önemi, sadece bir çalgı aleti olmanın ötesinde, bir toplumun kimliğini ve ruhunu yansıtan bir sembol olarak değerlendirilmelidir.

Ud, köklü bir geçmişe sahip olan ve birçok kültürde farklı isimlerle anılan bir çalgıdır. Mızrap veya parmaklarla çalınabilen Ud, çeşitli bölgelerde tel sayısı, akort düzeni, gövde ve sap ölçüleriyle farklılar göstermektedir. Gitar veya keman gibi diğer çalgılardan ayıran en dikkat çekici özellikleri arasında teknenin armut şeklindeki yapısı, gövdeden daha kısa bir sap ve geriye doğru kıvrık burgu kutusu gelir. Bu özellikler Udu, Orta Asya, Kuzey Afrika, İran ve Arap kültürlerinde önemli bir çalgı haline getirmiştir.

Udun tarihi arkeolojik bulguların ışığında binlerce yıl öncesine dayanır. Orta Asya'da, içi oyulmuş tek bir ağaç gövdeli, armut biçimindeki Ud örneklerine rastlanmaktadır. Bu çalgının izleri, Semerkant heykelticileri ve Gandhara heykelleri gibi eserlerde sıkça görülür. M.Ö. 8. yüzyıla dayanan Batı Türkistan'daki pişmiş topraktan yapılmış bir heykel, Udun erken dönem izlerinden biridir. Ud, zamanla Doğu'dan Batı'ya ve Arap kültür merkezlerine doğru yayılmış ve farklı toplulukların müzikal kimliğinde önemli bir yer edinmiştir (Can, 2012).

Çin'de pipa, İran'da barbat ve Arap ülkelerinde kobza gibi benzer enstrümanlar, Uda benzeyen yapılarıyla dikkat çeker. Her biri kendi kültürel dokusunu yansıtan bu



Çalgılar, müzik tarihinde önemli bir yer işgal ederler. Ud'un evrimi, farklı coğrafyalardaki kültürel etkileşimlerle şekillenmiştir. Özellikle Orta Asya ve İpek Yolu boyunca gerçekleşen ticaret ve kültürel alışverişler, Udun farklı topluluklarda benimsenmesine ve değişimine katkı sağlamıştır (Yaman, 1998: 7).

Ud, Türk Müziğinde önde gelen çalgılarından biri olarak kendine özgü bir yer edinmiştir. Hem ses tonu hem de karakteristik yapısıyla dikkat çeken bu çalgı aleti, Türk Müziğinin ruhunu yansıtan ve kendine özgü bir üsluba sahip olan bir çalgıdır. Udun, gitarla karşılaştırılması sıkça yapılan bir durumdur. Zira Udun da telli bir çalgı olmasının yanı sıra karakteristik yapısıyla gitarı andırır. Ancak, Udun kendine özgü ses tonu ve yapısıyla ayırt edici bir özelliği bulunmaktadır. Özellikle bas karakterli yapısı, geniş frekans aralıkları ve perdesiz yapısı Udun Türk Müziğinde tercih edilmesinde etkili olan unsurlardan biridir.

Ud, perdesiz bir çalgı olduğu için Türk Müziğinde perde sistemini başarıyla icra edebilme yeteneğine sahiptir. Bu zellikleriyle Ud, sadece çalgı müziğinde değil, aynı zamanda solistlere eşlik ederken de tercih edilen bir çalgı aletidir. Udun, soliste eşlik ederken sunduğu ses aralıkları ve tonal zenginlik, onu diğer çalgılardan ayrıcalıklı kılar. Ayrıca, Udun teknesinin doğal akustiği sayesinde mikrofon kullanımına gerek kalmadan birçok ortamda icra edilebilmesi de önemli bir avantajdır. (Değirmenli, 2017, s.28; akt Ziyagil 2021)

Udun önemli bir özelliği de iyi bir eşlik çalgısı olmasıdır. Ud, solistlere refakat ederken kendi başına icra edebilen ender çalgılardan biridir. Bu zelliği, Udun çok yönlü kullanımını ve Türk Müziğinin zenginliğine olan katkısını gösterir. Türk müziğinin kültürel ve tarihi derinliği içerisinde Ud, hem geleneksel hem de ağdaş müzik icrasında önemli bir yer tutar. Uzun geçmişi ve kendine özgü sesiyle Ud, Türk Müziği'nin temel taşlarından biri olarak kabul edilir. Bu bağlamda, Udun ses tonu ve karakteristik yapısı, Türk müziğinin kimliğini şekillendiren unsurlardan biri olarak öne çıkar.

## 2.2. Ud algısının Fiziksel zellikleri, Akort Sistemi ve Ses Aralığı

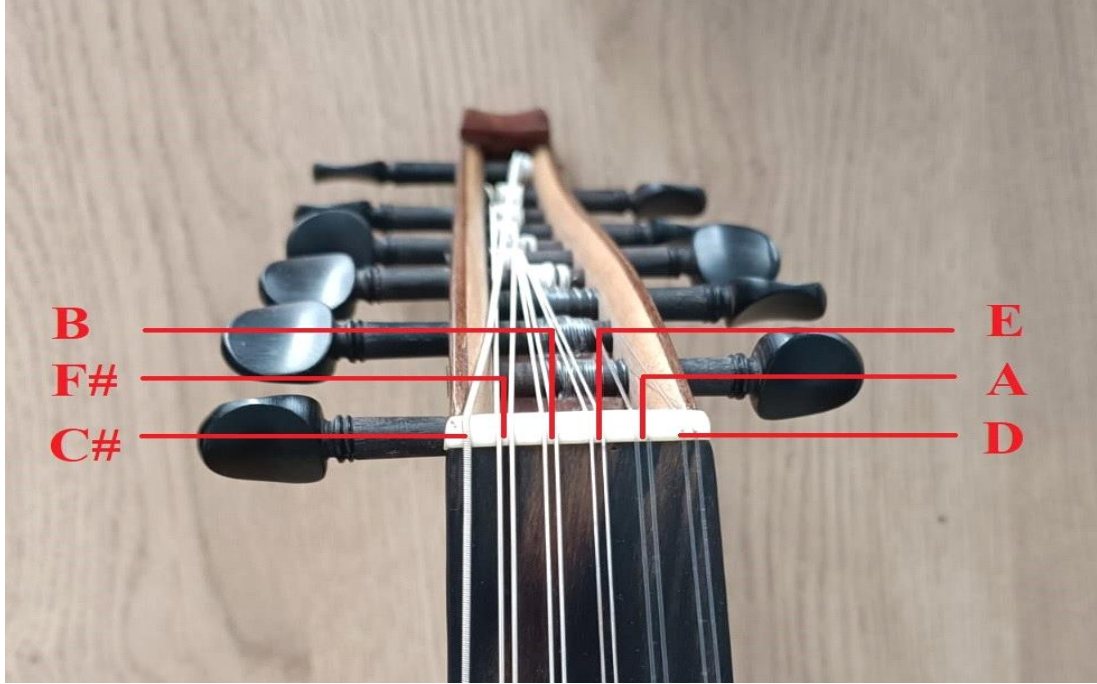
Ud, temel yapısal bileşenleri itibarıyla bir ağaç gövdesi, bu gövde üzerine gerilmiş tel sistemi ve bir saptan oluşan telli bir çalgıdır. Akustik karakteriyle ön plana çıkan bu çalgı aleti, ses üretiminde doğal titreşim ve yankı prensiplerine dayanmaktadır. Ud icrasında, bir elin parmakları tuşe üzerinde perdelere basarken diğerk el mızrap vuruşlarıyla sesin oluşmasını sağlar. algının gövdesi aracılığıyla titreşme girer ve karakteristik Ud tınısı ortaya çıkar. Modern Ud tasarımlarında, geleneksel yapıya ek olarak elektromanyetik sistemler de kullanılabilir. Bu sistemler, tellerin titreşimlerini elektriksel sinyallere dönüştüren manyetik elemanlar içerir. Elde edilen sinyaller, amplifikasyon yoluyla sesin güçlendirilmesini ve daha geniş mekânlarda ya da kayıt ortamlarında etkin biçimde iletilmesini mümkün kılar. Ancak bu tür teknolojik eklemelere rağmen Ud esas itibarıyla akustik bir çalgı olarak kabul edilmekte ve geleneksel performanslarında doğal rezonans özellikleri tercih edilmektedir. Bu bağlamda, Udun temel ses üretim mekanizması, tellerin doğal titreşimi ile gövde yapısının akustik yankı kapasitesine dayanmaktadır.

Ud genellikle 11 telli olarak kullanılır. Bu tellerin 10'u çift sıralar halinde takılırken, en kalın olan tel tek olarak kullanılır. Ancak, bu düzenleme farklı kültürlerde ve icracıların tercihlerine göre değişebilir. Kullanılan bu tellerin en alt iki sırası misina, geriye kalan teller ise ipek üzerine sarılı çeşitli metallerden yapılmaktadır.

Ud algısının Batı müziği referans sistemi olan piyano ile karşılaştırmalı akort düzeni, Tablo 1 ve Fotoğraf 1'de gösterilmektedir. Ancak, Geleneksel Türk müziği nota okuma uygulamasında, yazılı notalar sıklıkla gerçek seslerden dört ses yukarıda isimlendirilir. Bu anlayış, Ud icracısının yazılı bir "La" notasını gerçekte "Mi" perdesinden seslendirmesine neden olur. Bu bağlamda, geleneksel nota okuma alışkanlıklarına uygun olarak kabul edilen Ud akort sistemi ise Tablo 2 ve Fotoğraf 2'de sunulmuştur. Her iki düzenleme, Ud algısının hem Batı müziği çerçevesinde mutlak seslerle hem de Türk müziği içinde geleneksel görelî sistemle nasıl ele alındığını ortaya koymaktadır.

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| En alt çift sıra misina tel  | Re  |
| İkinci çift sıra misina tel  | La  |
| Üçüncü çift sıra sargı tel   | Mi  |
| Dördüncü çift sıra sargı tel | Si  |
| Beşimci çift sıra sargı tel  | Fa# |
| Altıncı tek sıra sargı tel   | Do# |

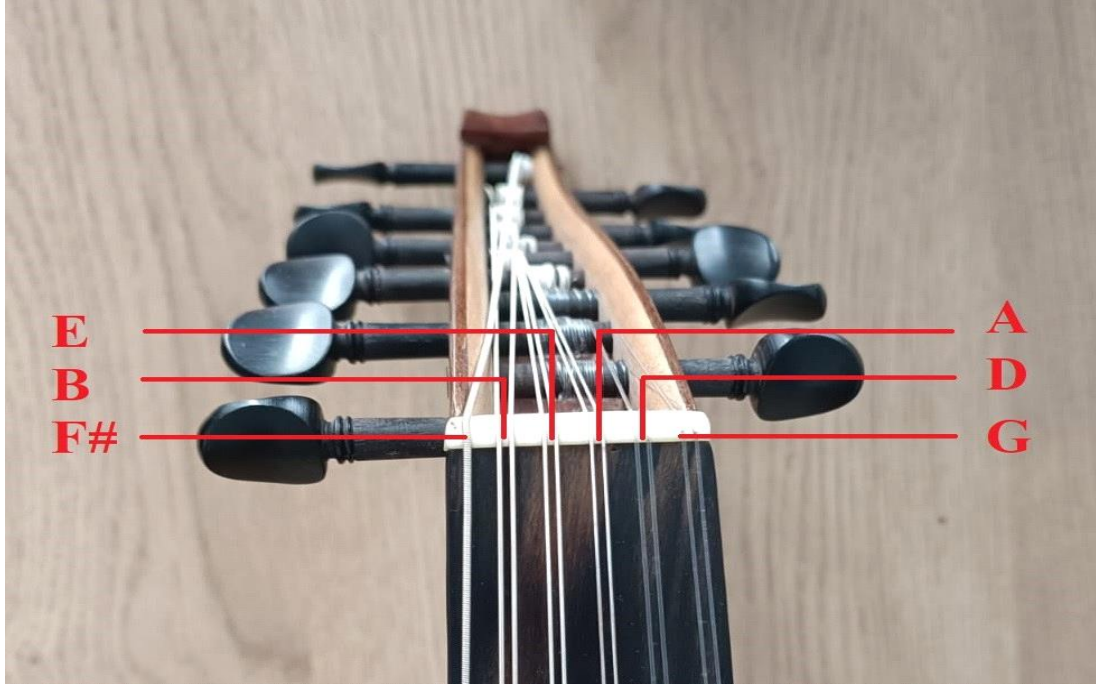
**Tablo 1.** Batı müziğinde Ud akordu.



**Fotoğraf 1.** Batı müziğinde “Ud” akordu.

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| En alt çift sıra misina tel  | Sol |
| İkinci çift sıra misina tel  | Re  |
| Üçüncü çift sıra sargı tel   | La  |
| Dördüncü çift sıra sargı tel | Mi  |
| Beşicci çift sıra sargı tel  | Si  |
| Altıncı tek sıra sargı tel   | Fa# |

**Tablo 2** Geleneksel Türk müziğine göre Ud akordu.



**Fotoğraf 2.** Geleneksel Türk müziğine göre “Ud” akordu.

Türk müziğinde Ud çalgısının farklı akort düzenleriyle icra edildiği bilinmekle birlikte, Tablo 2 ve Fotoğraf 2’de sunulan akort biçimi, uygulamada en yaygın biçimde tercih edilen düzen olarak öne çıkmaktadır.

Ud çalgısının ses aralığı yaklaşık üç oktav olarak kabul edilmektedir. Standart akort düzenine göre en kalın ses, piyanoda Do diyez 2 (C#2) ile örtüşmekte olup, bu nota Fotoğraf 3’te gösterilmiştir. En tiz sesler ise teorik olarak tuşe üzerinde La 4 (A4)

(Fotoğraf 4) ve gövde üzerinde Sol 5 (G5) (Fotoğraf 5) notalarına kadar ulaşabilmektedir. Ancak, gövde üzerinde ses tizleştikçe icra tekniği önemli ölçüde zorlaşmakta ve bu durum, sesin berraklığını azaltarak tınısal bulanıklığa neden olabilmektedir. Bu nedenle iki sesin (A4-G5) ortasındaki ses, pratik uygulamada en tiz kabul edilebilir nota Re 5 (D5) düzeyinde sınırlanmakta. Bu sınır, icracıların çoğu tarafından performans açısından en uygun seviye olarak değerlendirilebilir.

Udun ses aralığı ve tonalitesi, hem icracı tercihlerine hem de çalgının üretildiği bölgesel atölye geleneklerine bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Nitekim bazı Ud yapım ustaları, çalgıya daha geniş bir ses yelpazesi kazandıracak şekilde tasarımlar geliştirirken, bazıları ise belirli tonal özellikleri vurgulayan daha sınırlı ama karakteristik ses düzenlerine yönelmektedir.



**Fotoğraf 3.** Standart akortta Udun en kalın sesi.



**Fotoğraf 4.** Tuşe üzerinde “A4”



**Fotoğraf 5.** Gövde üzerinde “G5”



### 2.3. Geleneksel Türk Müziği

Orta Asya ile Anadolu arasındaki müzik ilişkilerini değerlendirirken, Orta Asya'nın Türk müziği ve kültürü üzerindeki temel etkilerine odaklanmak önemlidir. Türk müziğinin Orta Asya'daki kökenleri, tarih öncesi döneme kadar uzanır ve Altaylılar dönemi ile Hunlar öncesine kadar izlenebilir. Bu dönemler Türklerin müzikal kimliğinin oluşumunda bir rol oynamıştır. Altaylılar Türklerin ataları olarak kabul edilirken, Hunlar ise Türk devlet geleneğinin erken bir örneğini temsil ederler. Dolayısıyla, Türk müziğinin Orta Asya'daki kökenlerini anlamak için, Altaylılar dönemi ve Hunlar öncesi dönemlerin incelenmesi gerekmektedir. “Tarihsel zincir takip edildiğinde Türk müzik kültürünün, Orta Asya, Eski Anadolu- Akdeniz ve Ege-, İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek bugüne ulaştığı görülmektedir.” (Levendoğlu, 2005, s. 254) Bu bağlamda, Orta Asya ve Türkiye müzik ilişkileri, Orta Asya'daki derin tarihi köklerin ve müzikal mirasın Anadolu'ya nasıl aktarıldığını anlamak için bir pencere sunar. Bu ilişkiler, Türk müziğinin zengin ve çeşitli geçmişine ışık tutar ve kültürel bağları güçlendirir. Türk Dünyası'nın müzikal serüveninde, "Orta Asya-Anadolu Eksenini"nin oluşumu, Türklerin Orta Asya'ya göçleriyle başlar ve izleri öncelikle Hunlar döneminde, tarihi İpek Yolu'nun arasında belirginleşir. Göktürkler ve Uygurlar dönemlerinde bu izler netleşir ve İpek Yolu boyunca kesin bir yön bulur. Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklular zamanında Türkler, kendi ezgilerini taşıyarak batıya, özellikle de Anadolu'ya doğru ilerlerler. Bu yolculuk, Orta Asya'dan Batı Asya'ya uzanan bir müzikal maceraya dönüşür. Sonunda, Türkler Batı Asya'ya ulaşır ve Anadolu'ya yerleşerek kök salarlar. Bu da Türk müziğinin zengin mozağinde önemli bir dönüm noktası oluşturur.

Büyük Selçuklular Dönemi'nde (1040-1157/1211), Türk müziği önemli değişimlere ve etkileşimlere tanık oldu. Bu dönem, Türk müziğinin ikinci bir "imparatorluk müziği" olarak yeniden canlanmasına şahitlik etti. Fars ve Arap müziklerinden doğrudan etkilenen Türk müziği, İslam dünyasının önemli bir unsuruna dönüştü. Büyük Selçuklu egemenliğinin genişlemesiyle birlikte, Türk müziği batıya doğru yayıldı ve İslam dünyasının merkezine yerleşti. Türk, Fars ve Arap müzikleri arasında doğrudan etkileşim başladı ve yeni bir sentez süreci başladı. Bu dönem, İslam toplumu ve kültüründe derin değişimlere neden oldu ve müzik alanında belirgin bir

dönüşüme yol açtı. Özellikle 9., 10. ve 11. yüzyıllarda İslam'ı benimseyen Türklerin etkisi altında, İslam toplumu ve kültürü önemli bir değişim yaşadı. Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular döneminde, Türklerin etkisiyle İslam müzik kültürü daha da belirgin hale geldi. Büyük Selçukluların Anadolu'ya doğru ilerlemesi, Türk müziğinin Anadolu'da da etkili olmasını sağladı. Malazgirt Zaferi'nin ardından Anadolu'ya yayılan Türkler, Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla birlikte, Türk müziğinin Orta Asya-Anadolu ekseninde kök salmasını sağladılar. Bu süreç, Türk müziğinin Anadolu'ya adapte olduğu ve yeni bir müzik kültürüyle tanıştığı dönemi işaret etti. Bu süreç, Türk müziğinin zenginliğini artıran, çeşitliliğini genişleten ve kültürel alanda önemli bir rol oynayan bir dönem olarak değerlendirilebilir. Türk müziği bu süreçte sadece İslam dünyasının değil, aynı zamanda dünya müziğinin önemli bir parçası haline geldi. (Uçan, 2000)

#### **2.4. Geçmişten Günümüze Geleneksel Türk Müziği Perde Yapısı ve Gelişimi**

Geleneksel Türk Müziği, köklü bir geçmişe sahip olan ve asırlar boyunca genellikle saray çevresinde icra edilen zengin bir müzik geleneğidir. Bu müzik geleneği, Osmanlı İmparatorluğunun sarayında görev yapan müzisyenler tarafından önemli bir rol oynamıştır. Saray müzisyenleri, sahip oldukları bilgi ve deneyimi gelecek nesillere aktarmak için meşk sistemini kullanmışlardır. Meşk sistemi, ustaların öğrencilerine doğrudan öğretim verdiği, ezberleme esasına dayanan bir eğitim metodudur. Bu sayede, müzik geleneği nesilden nesile aktarılmış ve korunmuştur. Ancak, 19. yüzyılın ortalarında II. Mahmut döneminde, Osmanlı İmparatorluğunda modernleşme hareketleri başlamıştır. Bu dönemde, batı tarzında müzik eğitimi ve icrasını teşvik etmek amacıyla Mızıka-i Hümayun gibi kurumlar kurulmuştur. Bu kurumlar, Geleneksel Türk Müziğinin yanı sıra Batı müziği üzerine eğitimler sunmuş ve müzikal alanda yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir. Osmanlı müzisyenleri, bu dönemde geleneksel hamparsum notası dışında farklı bir müzik sistemine yönelmemiş olsalar da, 19. yüzyılın sonlarına doğru ve 20. yüzyılın başlarında yeni sistemler üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Bu süreçte, Geleneksel Türk Müziğinin



perde yapısı ve makamları üzerine derinlemesine araştırmalar yapılmıştır. Müzik teorisyenleri, Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi'nin (1216-1294) çalışmalarından yola çıkarak yeni teoriler geliştirmiş ve perde yapısının temellerini daha sağlam bir şekilde inşa etmişlerdir. Safiyyüddin, 13. yüzyılda yaşamış ve müzik teorisi alanında önemli çalışmalara imza atmış bir isimdir. Oktav içinde 17 sesi tanımlayarak, Türk Müziği'nin perde yapısının temellerini oluşturmuştur. Ancak, Safiyyüddin'den sonra birçok müzisyen ve teorisyen benzer çalışmalar yapmış olmasına rağmen, uzun bir süre elle tutulur bir sistem oluşturulamamıştır. Bu süre zarfında, besteler yazılmış ve çeşitli makamlar keşfedilmiştir. Müzikal bilginin büyük bir kısmı meşk yoluyla ustadan öğrenciye aktarılmıştır. Günümüzde, Türk Müziği'nin perde yapısı ve makamları üzerine yapılan çalışmaların sonucunda, en yaygın olarak kullanılan sistem Arel-Ezgi-Uzdilek sistemidir. Bu sistem, 24 perdeye dayanmaktadır ve Türk Müziği'nin karmaşık yapısını daha iyi anlamak ve icra etmek için önemli bir araçtır. Bu sistem, geleneksel Türk Müziği'nin zengin mirasını korurken, aynı zamanda müzikal gelişime de katkı sağlamaktadır.

#### 2.4.1. Meşk Sistemi

Meşk sistemi, özellikle klasik Türk müziği eğitiminde tarihsel bir öneme sahip olan ve tekrar esasına dayalı bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Bu sistemde, öğretici konumundaki usta bir müzik eserini icra ederek öğrencisine (çırak) model olur. Öğrenci ise bu icrayı defalarca tekrar ederek eserin melodik, ritmik ve üslup yönünden tüm ayrıntılarını öğrenmeye çalışır. Öğrenme süreci esasen işitsel hafıza üzerinden ilerlediğinden, öğrencinin ezber yetisi bu eğitim modelinde merkezi bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, geçmiş dönemlerde ustaların güçlü hafızaya sahip öğrencileri tercih ettikleri ve hafızası zayıf olan bireylerin aktarım zincirinde zayıf bir halka teşkil ettiği görülmektedir.

Meşk sistemi, sadece bireysel müzik icrasını değil, aynı zamanda kültürel birikimin sürekliliğini sağlayan bir aktarım mekanizmasıdır. Kendini yetkin gören her icracı, edindiği bilgi ve tecrübeyi gelecek kuşaklara aktarma sorumluluğunu taşımıştır.

Ancak bu aktarım süreci, yazılı nota sisteminin kullanılmadığı dönemlerde tamamen bireyin hafızasına bağlı olduğundan, bazı eserlerin, makamların ve ekollerin zaman içinde unutulma veya tahrif edilme riskiyle karşı karşıya kaldığı da bilinmektedir. Bu yöntemde, bir sanatçının veya öğrencinin seviyesini belirlemede ezberinde bulunan eser sayısı, önemli bir ölçüt olarak kabul edilmiştir. Her ne kadar ezbere dayalı bu sistem bestelerin zamanla bozulmasına ya da yanlış hatırlanmasına neden olabilse de, yazılı kaynakların yetersiz olduğu dönemlerde eserlerin korunması, doğru icra edilmesi ve tarihsel bağlamda anlaşılması açısından vazgeçilmez bir araç işlevi görmüştür. Ayrıca, meşk sistemi sadece repertuvar aktarımıyla sınırlı kalmayıp, eserlerin ait oldukları makam, usul, tavır ve üslup gibi inceliklerinin doğrudan aktarılmasını mümkün kılmıştır. Bu süreç, özellikle bestecilik yetkinliği bulunan öğrenciler için yaratıcı bir altyapı oluşturarak, yeni eserlerin ortaya çıkmasına da katkı sağlamıştır.

Sonuç olarak, meşk sistemi Türk müziği eğitiminde köklü bir gelenek olup, hem tarihsel mirasın korunmasında hem de müzikal üretkenliğin teşvik edilmesinde temel bir rol oynamıştır. Hafıza temelli bu sistem, sadece geçmişin müziğini yaşatmakla kalmayıp, aynı zamanda gelecek kuşaklara zengin bir kültürel birikimi aktarmanın etkili yollarından biri olmuştur.

Meşk sistemi, taklit ve model alma üzerine kurulmuş bir öğretim yöntemidir ve tekrara dayalı olduğu için sadece bir eğitim aracı değil, aynı zamanda müzik kültürünün aktarımında da önemli bir rol oynamıştır. Bu yaklaşım, farklı üslupların ve tavırların gelişmesine katkıda bulunmuştur. Türk müziğinin önemli yapısal özelliklerinden biri, sanatçının kişisel yorumudur. Bu da her eserin farklı yorumlarla icra edilmesine ve müzikal çeşitliliğin artmasına olanak sağlar. (Gerçek, 2008)

#### **2.4.2. Geleneksel Türk Müziğinde Yazılı Nota Kullanımı**

Türkiye’de Batı müziği nota sisteminin resmî düzlemde kabulü, Türk müzik tarihinde köklü bir dönüşüm sürecine işaret etmektedir. Bu sürecin başlangıcı, 1828 yılında Mehterhâne-i Hümayun’un (Mehteran) lağvedilerek yerine Batılı müzik

anlayışına dayalı Mızıka-i Hümâyûn'un kurulmasıyla eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir. Bu tarihsel kırılma noktası, yalnızca müzikal organizasyonun değil, aynı zamanda nota sistemi anlayışının da radikal biçimde dönüşümünü beraberinde getirmiştir. 1828 öncesinde Türk müziğinde yazılı nota ile eser kaydetmeye yönelik münferit girişimler bulunmakla birlikte, bu uygulamalar geniş kesimler tarafından kabul görmemiştir. Besteciler ve nazariyatçılar, yazılı nota yerine meşk sistemi gibi daha esnek ve hafızaya dayalı yöntemleri tercih etmişlerdir. Bu tercihin temel nedeni, dönemin nota sistemlerinin Türk müziğinin incelikli makam ve üslup yapısını tam anlamıyla ifade edememesidir. Bu bağlamda, yazılı nota sisteminin Türk müziğine özgü ifade biçimlerini yansıtmadaki yetersizliği, uzun süre sistematik bir nota dilinin geliştirilmemesine yol açmıştır. Batı menşeli nota sisteminin Osmanlı topraklarına girişi ve özellikle Mızıka-i Hümâyûn bünyesinde resmî olarak kullanılmaya başlanması, dönemin bazı bestecileri ve icracıları tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştirilerde, Batı nota sisteminin çok sesli müziğe uygun biçimde geliştirildiği, dolayısıyla tek sesli ve makam temelli Türk müziğinin melodik yapısını ve icra üslubunu yansıtmakta yetersiz kaldığı vurgulanmıştır. Nitekim bu eleştiriler, Türk müziğinin özgün kimliğinin Batı sistemleri aracılığıyla yeterince temsil edilemeyeceği yönündeki endişeleri dile getirmiştir. Buna karşın, zaman içinde Batı nota sisteminin Türkiye'deki etkisi giderek artmış ve bu sistem, Türk müziği eğitimi ve üretiminde belirli ölçüde yer bulmuştur. Özellikle bazı besteciler ve müzik eğitimi kurumları, Batı nota sistemini Türk müziği ile uyumlu hale getirme çabası içerisine girmiş, böylece iki farklı müzik geleneğini sentezleyen yeni bir notasyon ve eğitim anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu sentez yaklaşımı, hem Geleneksel Türk müziğinin aktarımını kolaylaştırmış hem de müziğin uluslararası platformlarda tanıtımına katkı sunmuştur.

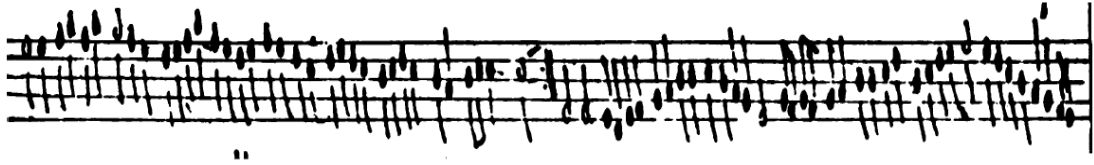
Öte yandan, Batı nota sisteminin Türkiye'de resmen kabul edilmesinden çok daha önce, 17. yüzyılda bu sistemle Türk müziği eserlerinin kaydedildiği örnekler de mevcuttur. Bu bağlamda en dikkat çekici örneklerden biri, Ali Ufki Bey (1610?-1675?) tarafından Batı notasıyla kayda geçirilen 505 eserden oluşan koleksiyondur. Ali Ufki, Batı nota sistemini Türk müziğine uyarlayarak bu eserleri notaya almış ve kültürel aktarım açısından önemli bir kaynak bırakmıştır (Ayangil, 2008).

Sonuç olarak, Batı nota sisteminin Türkiye’de kabulü, Türk müziği tarihinde hem metodolojik hem estetik düzeyde önemli etkiler yaratmış bir kırılma noktasıdır. Bu süreç, geleneksel icra anlayışları ile yazılı müzik kültürünün etkileşiminden doğan çok katmanlı bir dönüşüm yaratmış ve Türk müziğinin modernleşme sürecinde belirleyici rol oynamıştır.



“*Fasl-ı Nişâbûr*”, “*Fasl-ı Şehnâz*”, “*Fasl-ı Çargâh*”

**Materyal 1.** Ali Ufki Bey’in nota örneği (Ayangil, 2008, s403)



**Materyal 2.** Ali Ufki Bey’in nota örneği. Soldan Sağa doğru okunmalı (Ayangil, 2008, s405)

Osmanlı İmparatorluğu döneminde yazılı müzik kültürünün oluşturulmasına yönelik çeşitli notasyon çalışmaları farklı müzisyenler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Abdülkadir Meragi (1360–1435), Neyzen Osman Dede (1650–1730), Dimitri Kantemir (1673–1723) ve Neyzen Mustafa Kevseri (?-1770) gibi önemli müzik teorisyenleri, kendi müzik anlayışlarına uygun notasyon sistemleri geliştirmiş ve bu sistemleri bireysel ya da yerel düzeyde uygulamaya koymuşlardır. Ancak bu notasyonların hiçbiri, yaygınlık ve süreklilik açısından Hamparsum Limonciyanın geliştirdiği Hamparsum notası kadar etkili olamamıştır. Nitekim Hamparsum notası, 19. yüzyıl boyunca Osmanlı-Türk müziğinde en yaygın kullanılan yazılı sistemlerden biri haline gelmiştir (Çınar, 2018). 1828 yılında Mızıka-i Hümayunun kurulmasıyla birlikte, Osmanlı sarayında Avrupa müziği temelli yeni bir müzik anlayışı

benimsenmiş ve bu doğrultuda bandonun başına İtalyan müzikçi Giuseppe Donizetti (1788–1856) getirilmiştir. Donizetti Paşa, Batı müziği eğitimini meşk sistemiyle yetişmiş Osmanlı müzisyenlerine aktarmakta zorluk yaşamış, buna karşın birçok müzisyenin kendi aralarında Hamparsum notası kullanmakta olduğunu gözlemlemiştir. Bu durumu avantaja çevirerek, Hamparsum notasını öğrenmiş ve sembollerinin Batı notasındaki karşılıklarını belirlemiştir. Bu yöntemle, Mızıkai Hümayundaki müzisyenlere Batı nota sistemini daha erişilebilir hale getirerek öğretmeyi başarmıştır. Hamparsum notası, yapısal olarak yedi ana sembolden oluşmakta olup, seslerin tizleşmesini veya pesleşmesini göstermek için bu sembollerin üzerine çizgiler eklenmektedir. Ancak bu değiştirici işaretler, Batı notasında olduğu gibi belirli aralık değerleri (örneğin diyez, bemol, yarım ton, koma vb.) ifade etmemektedir. Bu nedenle, icracılar değiştirici sembollerin anlamlarını, ilgili makamın gerektirdiği perde sistemine göre, işitsel hafızalarına yerleşmiş biçimiyle icra etmektedirler. Bu özellik, Hamparsum notasının Türk müziğinin makam merkezli ve mikrotonal doğasına uyumlu bir sistem olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, Hamparsum notası hem Geleneksel Türk müziğinin ihtiyaçlarına uygun bir yazılı ifade aracı olmuş hem de Batı nota sistemine geçiş sürecinde pedagojik bir köprü işlevi görmüştür. Bu bağlamda, Osmanlı müzik tarihinde yazılı nota evrimi açısından merkezi bir konuma sahiptir.

| Note Symbols |        |             | Auxiliary Symbols |                   |
|--------------|--------|-------------|-------------------|-------------------|
| Note         | Symbol | Name        | Symbol            | Name              |
| C            |        | Barıyg      |                   | Gisver            |
| C            |        | Ba          |                   | -                 |
| D            |        | Push        |                   | Left Parenthesis  |
| E            |        | Egorch      |                   | Right Parenthesis |
| E            |        | E           |                   | Ged               |
| F            |        | Vernakhaz   |                   | Isdor             |
| F            |        | Ve          |                   | Dzungin           |
| G            |        | Pengorch    |                   | Tav               |
| G            |        | Pe          |                   | Gisatav           |
| A            |        | Khosrovayin |                   | Karyagtav         |
| A            |        | Kho         |                   | Segno             |
| B            |        | Nerknahkaz  |                   |                   |
| B            |        | Ne          |                   |                   |

| Note           | Octave | C3-B3 | C4-B4 | C5-B5 | C6-B6 |
|----------------|--------|-------|-------|-------|-------|
| C              |        |       |       |       |       |
| C#             |        |       |       |       |       |
| D              |        |       |       |       |       |
| D#             |        |       |       |       |       |
| E              |        |       |       |       |       |
| F              |        |       |       |       |       |
| F#             |        |       |       |       |       |
| F#             |        |       |       |       |       |
| G              |        |       |       |       |       |
| G#             |        |       |       |       |       |
| A              |        |       |       |       |       |
| A#             |        |       |       |       |       |
| B <sup>d</sup> |        |       |       |       |       |
| B              |        |       |       |       |       |

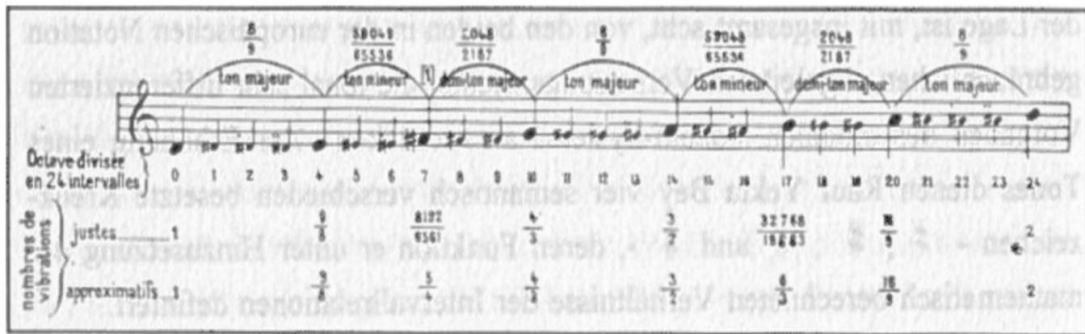
**Mayeryal 3.** Hamparsum nota sembolleri ve yardımcı semboller listesi(Çınar, 2019, s3)

Türk bestekâr, müzikolog ve nazariyatçı Rauf Yekta Bey (1871–1935), 20. yüzyıl başlarında Türk müziğinin bilimsel temellere dayalı incelenmesi ve yazılı olarak ifade edilebilmesi yönünde öncü çalışmalar gerçekleştirmiştir. Özellikle 1919 yılında, Türk müziği makamlarının Batı müziği yazılı nota sistemiyle ifade edilebilmesi amacıyla, teorik bir model geliştirmiştir. Bu çalışmalarında Rast makamını temel alan Yekta, söz konusu makamın gam yapısının Batı notasıyla nasıl gösterilebileceği ve gam içerisindeki her bir perdenin hangi frekans aralıklarında tanımlanması gerektiği konularına odaklanmıştır.

Yekta'nın önerdiği sistem, Batı müziğinin eşit aralıklı (tampere) dizgesine alternatif olarak, Türk müziğinin mikrotanal yapısını esas alan ve bir oktavın 24 eşit perdeye

bölündüğü bir yapı sunmaktadır. Bu sistem, literatürde tamperezsiz sistem veya 24'lü koma sistemi olarak anılmaktadır. Her ne kadar bu sistem zaman içerisinde farklı araştırmacılar tarafından geliştirilmiş ve çeşitlendirilmiş olsa da, Rauf Yekta Bey'in çalışmaları, Türk müziğinin bilimsel yöntemlerle analiz edilmesinde ve yazılı müzik teorisi alanında sistematik yaklaşımların inşa edilmesinde öncü nitelik taşımaktadır.

Yekta'nın bu çabaları, müzik eğitimi, Geleneksel Türk müziği makamlarının uluslararası akademik çerçevede tanınmasına katkıda bulunmuş ve sonraki dönemlerde Suphi Ezgi, Dr. Hüseyin Sadettin Arel gibi müzik kuramcılarının geliştirdiği nazari sistemlere de zemin hazırlamıştır.

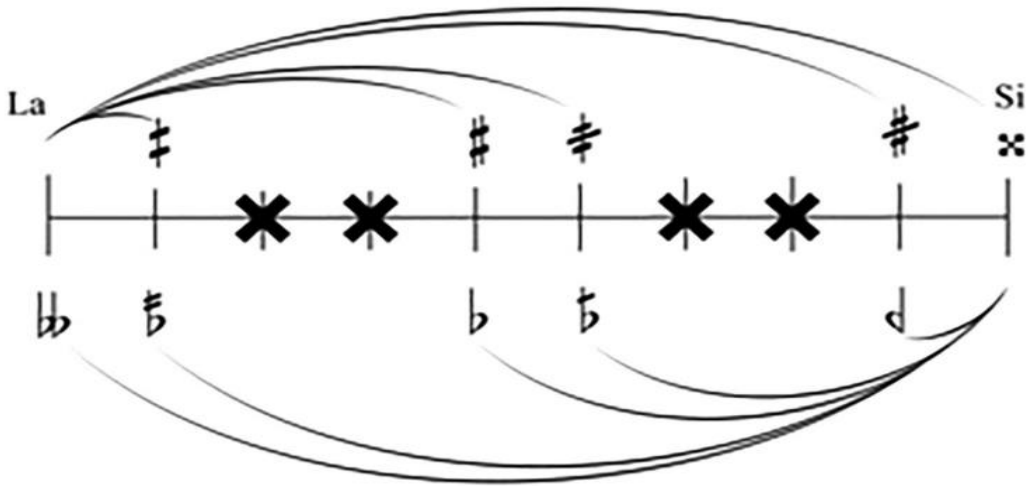


**Materyal 4.** Rauf Yekta Bey'in 24'lük gamı (A. Lavignac, Dr.RMJ/tk, 222.)

### 2.4.3. Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi

Rauf Yekta Bey'in vefatının ardından, İstanbul Devlet Konservatuvarı Bilim Kurulu başkanlığına getirilen Hüseyin Sadettin Arel, Türk müziği alanında hissedilen kuramsal boşluğu gidermeye yönelik sistematik bir çaba içine girmiştir. Arel, Türk müziği nazariyatını daha tutarlı ve sistemli bir çerçevede ele almayı amaçlamış; bu doğrultudaki çalışmalarını, Dr. Suphi Ezgi'nin "Nazari ve Ameli Türk Musikisi" adlı eserinden aldığı ilhamla şekillendirmiştir. Arel'in öncülüğünde ve Salih Murad Uzdilek ile iş birliği içerisinde yürütülen teorik araştırmalar sonucunda geliştirilen Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, Türk müziğinin geleneksel yapısındaki karmaşıklığı çözümlemeye yönelik önemli bir girişim olarak değerlendirilmelidir. Bu sistemin temelinde, müzikal yapının dördütlü ve beşli diziler (diğer bir ifadeyle "çeşniler") üzerine

inşa edildiği anlayışı yer almaktadır. Çeşniler makam sisteminin temel yapı taşlarını oluşturduğundan, makamların icrasında belirleyici olan perde anlayışı da doğrudan bu çeşitlilik içinde anlam kazanmaktadır (Özek, 2017: 6). Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin ayırt edici yönlerinden biri ise, bir tam sesin dokuz eşit parçaya bölünmesi suretiyle 24 perdeye sahip bir oktav yapısının oluşturulmasıdır. Ancak bu yapı, bazı seslerin sistematik olarak dışarda bırakılması nedeniyle eleştirilmiştir. Özellikle ikinci, üçüncü, altıncı ve yedinci komaların sisteme dahil edilmemesi, müzikal geçişlerde belirli sınırlamalara yol açmıştır. Arel ve çalışma arkadaşları, bu eleştirilere karşılık olarak, sistemin bütünselliği içerisinde bu eksikliklerin diğer yapısal unsurlarla dengelendiğini ve müzikal ifadenin bu yolla korunduğunu savunmuşlardır. Her ne kadar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, Türk müziği teorisine önemli katkılar sağlamışsa da, uygulamada çeşitli güçlüklerle karşılaşmıştır. Özellikle geleneksel Türk müziği çalgılarının sınırlı teknik olanakları ve müzikal geçişlerdeki doğaçlama temelli yapının sistematik kurallarla tam uyum sağlayamaması, bu sistemin icra alanında yaygın kabul görmesini zorlaştırmıştır. Buna rağmen söz konusu sistem, Türk müziği nazariyatına kazandırdığı kavramsal derinlik ve terminolojik düzenlemeler ile kuramsal bir çerçeve sunmuş, alana yönelik sonraki çalışmalara sağlam bir zemin hazırlamıştır.



**Materyal 5.** Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde aralık değerleri. 2, 3, 6 ve 7 komalar sisteme dahil edilmemiş (Özek, 2017, s90).



Türk müziği bestecisi Mildan Niyaz, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde yer alan teorik eksikliklerden hareketle, "Ayomak" adını verdiği alternatif bir sistem geliştirmiştir. Niyaz'ın bu yaklaşımı, bir oktavı 53 eşit parçaya bölen mikrotonal bir yapıya dayanmaktadır. Geliştirdiği sistemde, bir tam ses aralığını oluşturan dokuz komanın her biri için özgün işaretler belirlemiş ve her koma için yeni nota adları tanımlamıştır. Bu yönüyle Ayomak sistemi, geleneksel Türk müziği notasyonuna kıyasla daha ayrıntılı ve hassas bir perdeleme önerisi sunmaktadır. Ayangil'e (2008: 429) göre, "*Mildan Niyaz'ın notasyon sistemi, pek takipçi çekmeyen özgün bir yaklaşım olarak müzik tarihindeki yerini buldu.*" Ancak söz konusu sistemin geniş kabul görmemesi, büyük ölçüde Türk müziği nazariyatında hâlihazırda mevcut olan perde sayısının ve perde işaretlerinin yeterince fazla oluşuyla ilişkilendirilebilir. Niyaz'ın önerdiği ek perde isimleri ve simgeleri, mevcut nazari yapının daha da karmaşık hale gelmesine neden olmuştur. Bu durum, teorik açıklık ve pedagojik aktarım açısından bazı zorlukları beraberinde getirmiş; dolayısıyla sistemin yaygınlaşmasını engelleyen temel etkenlerden biri olmuştur. Buna karşın Ayomak sistemi, Türk müziği teorisine mikrotonalite bağlamında alternatif bir perspektif sunması bakımından dikkate değerdir.

## **2.5. Geleneksel Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği Arasındaki Temel Farklılıklar**

Geleneksel Türk Müziği ile klasik Batı Müziği arasındaki temel farklılıklar, her iki geleneğin temelini oluşturan ses sistemleri ve müzikal yapılanmalarında ortaya çıkar. Bu farklılıklar, müziğin yapısını, biçimlenişini ve icrasını derinlemesine etkiler. Mezopotamya ve Mısır gibi eski uygarlıklarda yedi sayısının önemi, sonraları Yunanlıların da kullandığı yedi sesli bir gama sahip olmalarıyla belirginleşir. Bunun yanı sıra, eski Çin ve Hindistan gibi kültürlerde de oktav, beşli ve dörtlü konsonans aralıkları bilinir ve bazı gam sistemlerinin temelini oluşturur. Geleneksel Türk müziği de, zengin bir makamsal dizilere dayanır ve bu makamların sayısı zaman içinde 593'e kadar ulaşmıştır. Batı müziği ise tonalite sistemi içerisinde, yedi sesli gamı temel alır. Majör ve minör gamlar, tonal müzikte önemli bir rol oynar ve modların dönüşümüyle ortaya çıkarlar. Ancak, geleneksel Türk müziği, makamsal dizilerle çok daha geniş bir dizi çeşitliliğine sahiptir. Makamların sayısı zamanla artmış ve günümüzde 70-80

kadarı aktif olarak kullanılmaktadır. Batı müziğinde tonal sistem, tamperaman ses düzenine dayanır. Oktav her biri 100 cent ölçüsünde 12 eşit yarım tona bölünerek düzenlenir. Diğer aralıklar, kusurlu olabilir ancak tonal müzikte bu düzenleme, modların evrimiyle armonik çoksesliliğin gelişmesine olanak tanır. Geleneksel Türk müziğinde ise makamsal sistem, küçük aralıklardan kaynaklanan zengin bir dizi çeşitliliğine dayanır. Bu küçük aralıkların icrasındaki farklı kullanımları, müziğin özgün yapısını oluşturur. Ancak, makam kavramının kuramsal temelleri Batı müziğindeki gibi net değildir ve bu konuda çeşitli kuramsal çabalar ortaya konmuştur. Makamların yapısı icracılar tarafından belirlenirken, seyir ve usûl gibi unsurların da etkisi büyüktür. Bu unsurlar, makamların farklılığını ve çeşitliliğini oluşturur. Batı müziğindeki tonal sistemle karşılaştırıldığında, geleneksel Türk müziğinin ses sistemi çok daha esnek ve çeşitlidir. “Belli bir Seyir’e sahip olmayan dizilere makam denilemez. Örneğin Uşşak, Bayati ve Isfahan makamlarının hepsi aynı diziyi kullanırlar fakat bunlar birbirinden farklı makamlardır (Tanrıkorur, 2016:167; akt. Tarkum, 2018)”. Klasik batı müziği ve Klasik Türk müziği performans özelliklerine bakıldığında, bazı belirgin farklılıklar göze çarpar. En temel fark, Klasik Batı müziğinin genellikle çok sesli bir yapıya sahip olmasıyla, Klasik Türk Müziği'nin ise genellikle tek sesli bir yapıda olmasıdır. Bu durum, besteleme sürecine de yansır ve hatta orkestra veya çalgı grubu düzenlemelerini etkiler. Başka bir önemli nokta ise müzik eserinin asıl ifade gücünün nerede olduğudur. Klasik Batı Müziği'nde bu ifade genellikle melodide ve çok seslilikte aranırken, Klasik Türk Müziği'nde melodi kadar söz ögesinin de önemli olduğu bilinmektedir (İmik, 2017, s.203). Geleneksel Türk müziği, genellikle tek sesli müzik olarak tanımlanır ancak aslında dikey ve yatay bir çokseslilik temeli üzerine inşa edilmiştir. Ancak, bu çokseslilik temelde kalmış ve Batı müziğindeki gibi çok katmanlı bir çoksesliliğe ulaşmamıştır. Bununla birlikte, Cumhuriyet dönemi ile birlikte Türk müziğinde yeni çokseslilik yaklaşımları ortaya çıkmaya başlamıştır. Sonuç olarak, geleneksel Türk müziği ile klasik Batı müziği arasındaki temel farklılıklar, ses sistemleri, yapılanmalar ve icra pratiklerinde ortaya çıkar. Her iki geleneğin de kendine özgü özellikleri ve estetik değerleri bulunur ve bu farklılıklar, kültürel miraslarının zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtır.

## 2.6. Öğelerin Kullanımı

Müzikal bir fikri bulup geliştirerek dinleyici kitlesine etkili bir sunum yapmak için kullanılan yöntemlerin tamamına besteleme teknikleri diyebiliriz. Bestecilerin müzikal bilgi birikimin ve yaşadığı dönemlere göre kullandıkları teknikler çeşitlilik göstermektedir. Besteciler fikir bulmak, buldukları fikirleri geliştirmek ve özgün eserler üretmek için çeşitli müzik ögesi kullanmışlardır. Bu yüzden bir kompozisyonun analizini yaparken eserin armonik, melodik, ritmik ve yapısal (form) özellikleri dahil yaşadığı dönem ve tarz özelliklerine kadar müzik ögesi göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bölümde bir eserin derinlemesine analiz edebilmek için kullanılabilecek öğeler hakkında bilgi verilecektir.

### 2.6.1. Form ve Yapısal Düzen

Müzikal fikrin düzenleme planına form denir. Eser içerisindeki bölümlerin (giriş, gelişme, köprü, tekrar, final) birbirlerine bağlantılarını ifade eder. Bir hikâye anlatmak gibi düşünülebilir. Eserin dinleyiciye olan etkisini ve bütünlüğünü doğrudan doğruya etkileyen unsurlardan biriside form ve yapısal düzen olduğu söylenebilir. İyi düzenlenmiş bir form bestecinin fikirlerini dinleyiciye daha iyi aktarmasını sağlar. Bu sayede eser daha anlaşılır bir çerçevede ilerler. Tekrar eden ve birbiriyle uyum içerisinde harmanlanan motifler eserin temasını oluşturur. Bu sayede temalar esere kimliğini verir. Temaların kullanılışı (varyasyon, genişleme, kısaltma vb.) önemlidir. Yazılan bestelerin çoğu, “A-B-C” gibi harflerle bölümlere ayrılır. Bölümle arası geçişlerde kullanılan melodik, armonik veya ritmik köprüler dinleyiciyi bir sonraki bölüme hazırlar. Bazı çağdaş müzik bestecileri eserini klasik anlamda formlar kullanmak yerine deneysel yapılar üzerine inşa etmişlerdir.

### 2.6.2. Armonik Analiz

Bir eserdeki akorların, tonların ve armonik yapıların incelenme sürecine armonik analiz denir. Bestecinin armoniyi nasıl inşa ettiğini anlamak, müziğin ifadesini çözmek ve eserin detaylarını değerlendirebilmek için yapılır. Armonik analiz sürecinin ilk başında eserin tonal merkezini belirlenmelidir. Bu sayede akorlar tespit edebiliriz. Akorlar genellikle Roma rakamı kullanılarak (I, IV, V) tonal merkeze göre yazılır. Akorların birbirleri arasındaki ilişkiler eserin armonik yapısını oluşturur. Eser

içerisinde tonal merkezin değiştiği (modülasyon) anları armonik analiz sayesinde tespit ederiz. Tonal merkezin değişmesi genellikle kadanslar kullanılarak, belirgin akor örgüleriyle veya ortak uygulamalarla (iki farklı ton içerisindeki ortak ses) gerçekleşir. Tabi ki daha farklı modülasyon yöntemleri de vardır. Armonik analiz sürecinde süslemeler, uzatmalar ve gecikmeler gibi zenginleştirilmiş detayları da incelemek gerekmektedir. Bu öğeler eserin anlatım gücünü pekiştirmektedir. Armonik analiz sadece bir çözümleme yapmayı değil eserin sanatsal derinliğini de kavramamızı sağlar. Akorların kullanımı, geçişlerin yaratıcılığı ve modülasyonlar gibi öğelerin kullanımı bir eserin renklerini oluşturmaktadır. Armonik analiz, kullanılan bu öğelerin detaylarını ve bestecinin ifade gücünü anlamamızı sağlar. Böylece eser bestecinin hedeflerine uygun bir şekilde icra edilebilecek hale gelir.

### **2.6.3. Melodi ve Tematik Analiz**

Bir müzik eserinin yaratım sürecinde çalgı ya da ses aracılığıyla gerçekleştirilen doğaçlamalar sonucunda ortaya çıkan fikirlerin notaya alınması, özgün melodik yapıların ortaya konmasında temel yöntemlerden biri olarak kabul edilmektedir. Besteciler, bu yolla buldukları kısa melodik fikirleri (motifleri) geliştirerek eserlerinin tematik temelini inşa ederler. Bu bağlamda, bir eserin melodik ve tematik analizinin yapılması, hem yapısal çözümleme hem de estetik yorum açısından büyük önem taşımaktadır. Melodik analiz, eserin ana melodik hatlarının, kullanılan motiflerin ve bu motiflerin nasıl geliştirildiğinin incelenmesini kapsar. Bu analiz sürecinde eserin bestelendiği tarihsel bağlamı bilmek, stilistik özelliklerin anlaşılmasına katkı sağlar. Eserin hem işitsel olarak dinlenmesi hem de notalarının incelenmesi, bütüncül bir değerlendirme yapabilmek açısından gereklidir. Analiz kapsamında öncelikle hangi makamın ya da dizinin kullanıldığı tespit edilir; ardından bu dizi içerisindeki belirgin seslerin (örneğin karar, güçlü ya da geçici durak sesleri) nasıl vurgulandığı incelenir. Melodinin hangi aralıklar üzerine kurulduğu (örneğin tam dört, tam beş gibi), yönü (yükselen, alçalan, zikzak) ve cümle yapısı (örneğin 4 veya 8 ölçülük bölümler) da değerlendirme kapsamına girer. Ayrıca, kısa motiflerin tekrar edilip edilmediği, bu motiflerin modüle edilip edilmediği, genişletilip daraltıldığı, çevrilip tersine çevrildiği ya da transpoze edilip edilmediği gibi sorulara yanıt aranmalıdır.

Tematik analiz ise, eserin farklı bölümlerinde ortaya çıkan temaların belirlenmesini ve bu temaların nasıl geliştirildiğinin sistematik biçimde incelenmesini amaçlar. Genellikle eserlerde bir ya da birden fazla tema bulunmakta ve bu temalar giriş, ana bölüm, köprü ya da tekrar gibi yapı birimlerinde farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Tematik analiz sırasında, temaların ölçü sayısı, melodik içeriği ve bu içeriklerin sonraki bölümlerde nasıl işlendiği detaylı şekilde ele alınır. Temalar, ilerleyen kısımlarda orijinal halleriyle mi sürdürülmekte yoksa ritmik, melodik ya da armonik değişikliklere mi uğramaktadır? Birden fazla tema bulunuyorsa, bu temalar arasında yapısal ya da anlatımsal bir bağlantı söz konusu mudur? Bu tür sorular, tematik çözümleme açısından kritik öneme sahiptir.

Özetle, bir eserde gerçekleştirilen melodi ve tema analizleri; melodik çizginin, motiflerin, temaların ve bu unsurların çeşitli gelişim biçimlerinin ayrıntılı bir biçimde incelenmesini kapsar. Bu analizler aracılığıyla, eserin yapısal organizasyonu, ifade gücü ve bestecilik anlayışı daha iyi anlaşılmakta, buna bağlı olarak eserin yorumlanmasına dair daha sağlam temellere dayanan çıkarımlar yapılabilmektedir. Bu süreç, hem teknik hem de sanatsal bakımdan eserin derinlemesine kavranmasına olanak tanır.

#### **2.6.4. Ritim ve Ölçü**

Bir müzik eserinin ritim ve ölçü yapısının incelenmesi, eserin teknik altyapısını ve estetik ifadesini anlamak açısından temel öneme sahiptir. Analiz sürecine, öncelikle eserin ölçü işareti ve tempo belirteçleri göz önünde bulundurularak başlanmalıdır. Ölçü işareti, eserin zaman yapısını ve vuruş düzenini belirleyen en temel göstergedir. Tempo ise bu yapı içerisindeki hız algısını biçimlendirir. Batı müziği repertuvarında genellikle 2/4, 4/4, 6/8 gibi düzenli ve basit zaman ölçüleri tercih edilirken, Türk müziğinde 5/8, 7/8, 9/8 gibi aksak usuller önemli bir yer tutar. Hatta 28/4, 32/4 veya 120/4 gibi oldukça geniş ve birleşik usul kalıplarına da rastlanabilmektedir. Bu usuller ritmik yapının geleneksel melodik unsurlarla birlikte daha karmaşık ve çok katmanlı bir anlatım kazanmasına olanak tanır. Ritim analizinde dikkate alınması gereken bir diğer husus, nota değerlerinin zaman içerisindeki dağılımı ve düzenidir. Bu dağılım eserin ritmik yoğunluğunu ve hareketliliğini belirlerken, ölçü içerisinde hangi

vuruşların güçlü olarak vurgulandığı da müzikal ifadeyi doğrudan etkiler. Bu güçlü-zayıf vuruşların zaman içinde farklılaşması veya değişmesi, müziğe dinamik bir karakter kazandırır. Ritmik yapıların tarihsel süreç içerisinde gösterdiği çeşitlilik de göz ardı edilmemelidir. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren çağdaş besteciler, bir eserde birden fazla ritmik yapının eş zamanlı kullanımını (poliritmi) tercih etmişlerdir. Bu doğrultuda, bir eserin üst seslerinde 4/4'lük bir zaman duygusu hakimken, alt seslerde 6/8'lik bir hareket hissi yaratılması mümkündür. Söz konusu çok katmanlı ritmik yapılar, modern kompozisyon anlayışının ayırt edici özelliklerinden biridir. Ritim ve ölçü analizinin sağlıklı yapılabilmesi için, dikkatli bir işitsel gözlemle birlikte partitürün ayrıntılı biçimde incelenmesi gerekmektedir. Bu incelemede ölçü işaretleri, tempo değişimleri, senkoplar, tekrar eden ritmik motifler ve ritmik çeşitlilikler üzerinde özellikle durulmalıdır. Tekrar eden ritmik motifler, eserin kimlik kazanmasında ve dinleyici belleğinde yer edinmesinde etkili bir rol oynamaktadır. Sonuç olarak, ritim ve ölçü analizi, bir eserin hem teknik yapısını hem de ifadeye dair karakteristik özelliklerini kavramanın temel yollarından biridir. Bu analiz, bestecinin ritmik anlayışını çözümlemeye ve eserin bütüncül yapısını anlamaya yönelik önemli bir katkı sunar.

### 2.6.5. Çalgılama ve Orkestrasyon

Besteleme sürecinin temel aşamalarından biri olan çalgılama (instrumentasyon), kullanılacak çalgıların tınısal özelliklerinin, teknik kapasitelerinin ve karakteristik yapıların dikkate alınmasını zorunlu kılar. Çünkü seçilen çalgı ya da ses grupları, eserin ifade biçimini ve karakterini doğrudan şekillendiren temel belirleyicilerdendir. Yaylılar, nefesliler, telli çalgılar ya da elektronik ses kaynakları gibi farklı çalgı türlerinin kullanımı, eserin tınısal renk paletini oluşturur. Bu bağlamda besteci, her çalgının sahip olduğu özgün tını, icra teknikleri ve ifade gücüne göre tercihlerini belirler. Çalgıların ses aralıklarına göre –kalın, orta ve ince tını bölgeleri– sınıflandırılması, çok katmanlı bir müzikal yapı oluşturulmasında işlevseldir. Özellikle çok sesli ve orkestra müziği gibi türlerde bu katmanlaştırma, müzikal dokunun zenginliğini ve derinliğini artıran önemli bir faktördür. Türk müziği gibi, çalgıların çoğunlukla aynı melodik çizgiyi birlikte icra ettiği geleneksel müzik türlerinde çalgı gruplandırmaları belirleyici farklar yaratmasa da, orkestral bağlamda her katmanın

görevi ve etkisi belirgin bir şekilde hissedilir. Orkestrasyon, bu anlamda yalnızca çalgıların seçimini değil, aynı zamanda aralarındaki paylaşım ve tınısal dengeyi kurma sürecini de kapsar. Dinamik denge, orkestrasyonun merkezinde yer alan kritik unsurlardan biridir. Bazı çalgılar ya da çalgı grupları yüksek dinamik düzeyde çalarken, diğerlerinin daha düşük şiddetle eşlik etmesi gerekebilir. Bu gibi dengeler, bestecinin öngördüğü müzikal katmanların kaybolmadan işlevlerini sürdürebilmesi açısından büyük önem taşır. Çalgılama kararları, söz konusu dinamik yapının oluşmasında ve dramatik/duygusal ifadenin güçlendirilmesinde belirleyicidir. Örneğin, müzikal bir gerilimin yükseltilmesi amacıyla bakır nefesli çalgıların kullanılması ya da coşkulu bir bölümde yaylı çalgıların yoğun şekilde devreye girmesi, eser içerisinde vurgulayıcı işlevler görebilir. Bu bağlamda çalgılama ve orkestrasyon, birbirini tamamlayan ve eserin genel yapısını doğrudan etkileyen süreçler olarak değerlendirilmelidir. Örneğin, yalnızca piyano için bestelenmiş bir eserin orkestral düzleme aktarılması (orkestraya uyarlanması), eserin tınısal zenginliğini artırır ve yapıya yeni boyutlar kazandırır. Böylece eser, orijinal halinden farklı olarak daha geniş bir ifade yelpazesıyla icra edilebilir hâle gelir. Sonuç olarak çalgılama ve orkestrasyon, bir müzik eserinin bütünlüğünü, tınısal derinliğini, dramatik etkisini ve icra edilebilirliğini doğrudan etkileyen temel alanlardır.

## **2.7. Literatürde Geleneksel Türk Müziği ve Batı Müziğin Öğelerinin Harmanlanarak Kullanıldığı Çalışmalar**

Geleneksel Türk müziği repertuvarında, belirli çalgılar ya da çalgı toplulukları için özgü olarak bestelenmiş eserlerin sayıca sınırlı olduğu, bu çalışmanın önceki bölümlerinde vurgulanmıştır. Aynı zamanda Batı müziği öğelerinin nasıl kullanıldığını tespit edebilmek için eser analizinin nasıl yapılacağı konusuna değindik. Bu bölümde Türk müziği sazlarına yönelik yazılan aynı zamanda Batı müziği öğeleri barındıran eserlerin analizi yapılacaktır. Yapılan analiz süreci tüm detaylarına kadar yapılmayacak (Akor bulma, Türk müziği makam dörtlü ve beşli belirlemek vb.) sadece Batı müziği öğelerinin kullanımına yönelik yapılacaktır.

Ud çalgısı, sol anahtarında yazılmış olmasına rağmen 1 oktav pest duyulmaktadır. Türk müziğinde bu şekilde kullanıldığı için kabul edilen düzeni bozmamak açısından buradaki analizlerde de sol anahtarı üzerinden yazılmıştır.

### 2.7.1. Şerif Muhittin Targan – Capriccio

Capriccio Batı müziğinde mizahi ve kaprisli karaktere sahip beste türlerinden birisidir. Bu tanım daha çok 19. Yüzyıldaki anlamı ifade eder. 17. yüzyılda füg öncesi biçimlendendir. Daha serbest bir yapısal biçime sahiptir. Ayrıca bu başlık 16. ve 17. yüzyıllarda çoğunlukla vokal eserler için yazılmış eserlerde kullanılmıştır. Bu dönemde bağlayıcı bir başlık olmaksızın kullanılmıştır.

Şerif Muhittin TARGAN'ın bu eseri, Batı müziğindeki birçok Capriccio gibi enerji dolu ve icrası için virtüözite gerektirmektedir. Belirli bir çalgı için özel olarak yazılmamış olsa da Türk müziğinde örneğine az rastlanan bir örnektir. Şerif Muhittin TARGAN bir Ud icracısıdır. Eser incelendiğinde Ud'un ses aralığında ve çalma pozisyonları düşünülerek yazıldığı görülmektedir. Bu nedenle eserin Ud için yazıldığını varsayabiliriz.

Eserde Türk müziğinde sıkça kullanılan Buselik, Nihavent, Sultanı Yegâh makamının sesleri kullanılmaktadır. Unutulmamalıdır ki parça seyir ve makamsal karakter özelliklerini taşımamaktadır. Örneğin Nihavent makam dizisinin güçlüsü olan 5. derece sesi ile Buselik makam dizisinin gelenekteki güçlüsü olan 3. derece sesi eser içinde vurgulanmamaktadır. Bu yüzden Geleneksel Türk müziği ile tam olarak ilişkilendirilememektedir.

Eserde kullanılan dizinin Batı müziğindeki karşılığının Re minör olduğunu söyleyebiliriz (Materyal 6). Aynı zamanda armonik olarak bakıldığında, Batı müziğinde tonal sistemde sıklıkla kullanılan uyguların Re pedalı ile kullanıldığı görülmektedir. Çok seslendirme durumu parçanın sadece a olarak etiketlediğimiz kısmı için geçerlidir. 16'lık nota değerleri ile hareketli bir şekilde başlayan parçanın ilk iki ölçüsünde tonun I. ve V. dereceleri duyurulmaktadır. Aynı armonik plan 3. ve 4. ölçüde de tekrar eder. İlk sekiz ölçüde gördüğümüz yapı 9. ve 17. ölçülerde birebir tekrar etmiştir.



## CAPRICCIO

Serif Muhiddin TARGAN

**Allegretto**



**Materyal 6.** Şerif Muhittin TARGAN – 1. ve 17. ölçüler.

Kısım b’de (Materyal 7) eserin hızı “Allegro” olarak güncellenir. 16’lık altılamaların gelmesi ile eser yüzeyi hareketlenmiştir. B kısmının sonuna doğru otuz ikilik notalarının kullanımı ile ritmik aktivite daha da arttırılır. Re minör olarak ifade ettiğimiz a kısmının aksine bu kısım daha modal tınılar ile bezenmiştir. İlk Re Aeolian modunda duyulan pasajlar daha sonra bemol 2 ve bemol 5 perdelerinin kullanımı ile apaçık bir şekilde olmasa da farklı modlara gönderme yapmaktadır. Elbette çok kısa süreliğine duyulan bu perdeler sadece küçük bir lezzet vermek amacıyla kullanılmıştır. 34. ölçüden 44. ölçüye kadar olan kısım durak (puandorg) noktalarının bolca kullanıldığı, cadenza benzeri bir etki bırakan bir yapı ile son bularak tekrar a kısmına bağlanır.



Materyal 7. Şerif Muhittin TARGAN – 18. ve 44. ölçüler.

Eserin 45. ölçüsünde, A temasına bir dönüş gerçekleştirilmektedir. Bu bölümde tema ince oktavda sunulmuş olup, monofonik bir dokuya sahiptir. A temasının iki kez yinelenmesini takiben, B bölümünde karşılaşılan altılama (sextuplet) figürlerinin kullanıldığı hızlı ve inici pasaj, eserin 54. ve 61. ölçüleri arasında yer alan A temasına bağlanır.

2

45

accel.

49

51

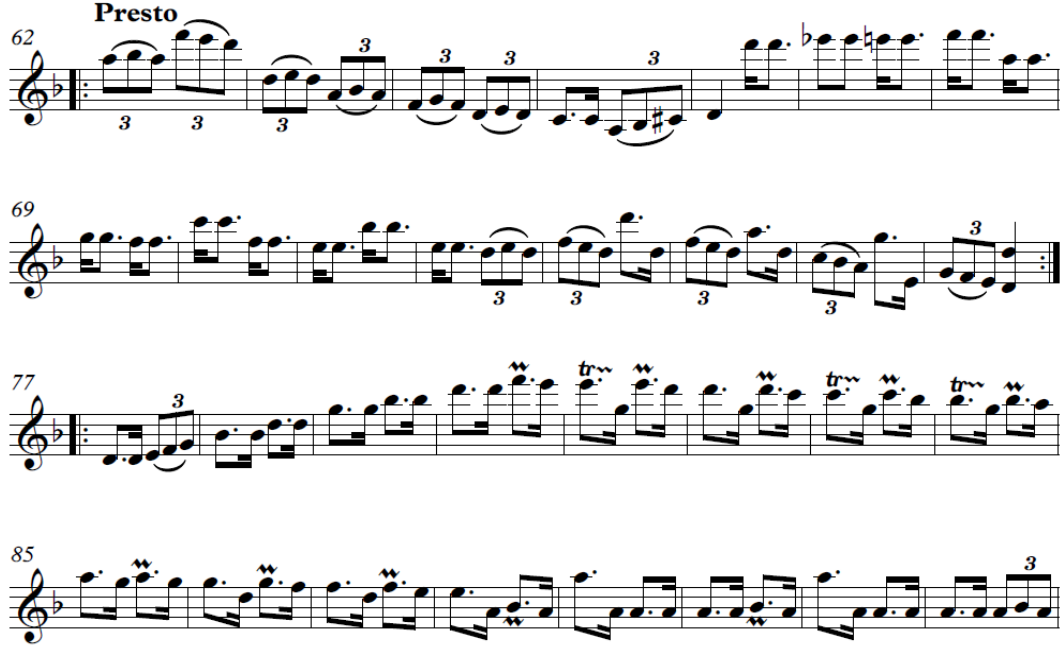
54 **Allegretto**

58

**Materyal 8.** Şerif Muhittin TARGAN – 45. ve 61. ölçüler.

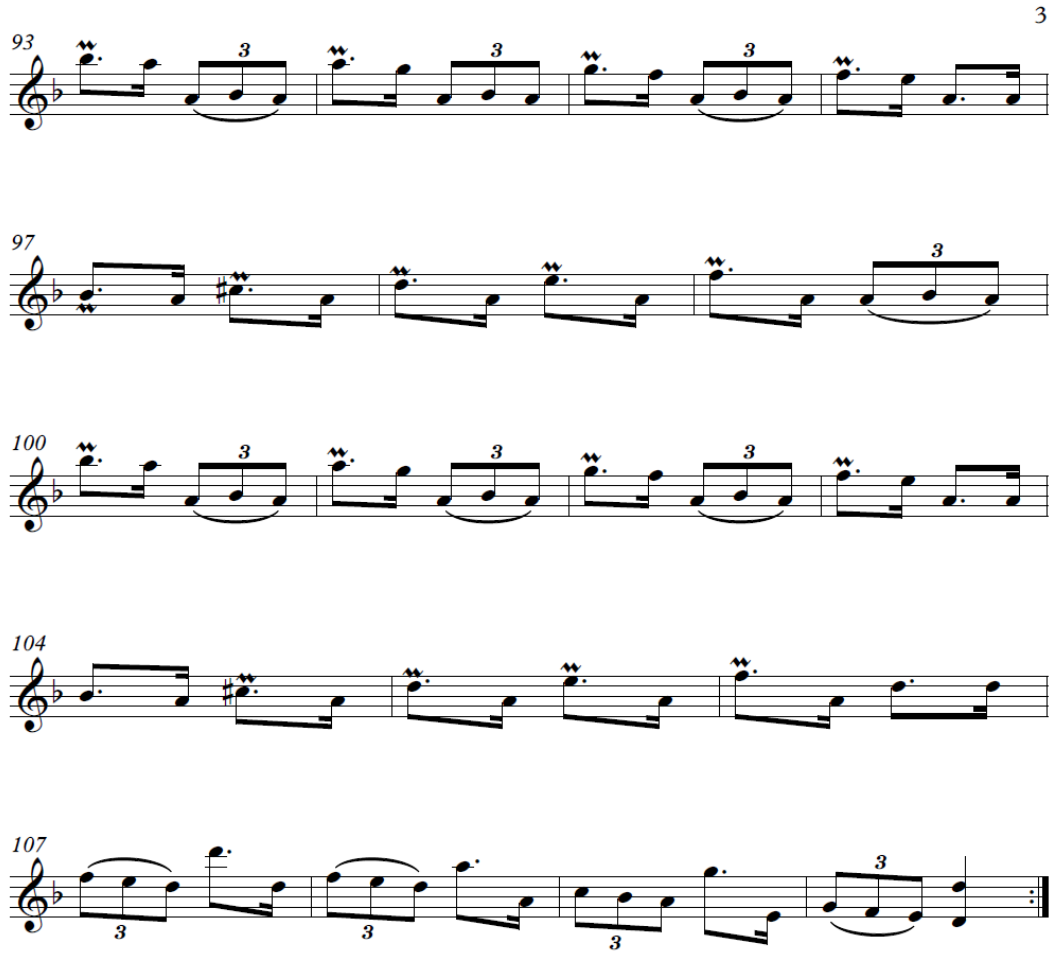
62. ölçü yeni bir tema ile başlar. 16'lık nota değerlerinin yerini üçlemeler ve noktalı nota değerleri almıştır. Melodik hat birbirinden uzak, atlamalı seslerle örülmüştür. Eserin solistik açıdan en zor yeridir. C olarak etiketleyebileceğimiz bu kısım yine re ekseninde yazılmıştır. Re minör yedili akorunun (re-fa-la-do) uygu dışı seslerle süslenmiş inici hali 62. ve 65. ölçülerde duyulur. Eserde ilk kromatik hareket 66. ve 68. ölçülerde duyulur. Ani atlamaların kullanılması iki katmanlı müzikal bir yanılsama yaratır. Eserin 77. Ölçüsünden itibaren pasaja Sol minör yedili akorunun rengi hakimdir. 80. ölçüden başlayarak melodik hatta uygulanan mordent ve tril gibi süslemeler ilgili kısmın sonuna kadar devam eder. Süslemelerin kullanımı Türk müziğinde sıklıkla kullanılan çarpmaları anımsatır ve c kısmına dinamik ve canlı bir karakter kazandırır. Pasaj Sol ekseninden 88. ölçüde La eksenine kayar. La eksenini uzunca bir süre duyurulduktan sonra 110. ölçüde (Materyal 10) yeniden karar sesine (re) dönülür. 107. ölçüde Re, 108. ölçüde La ve 109. ölçüde la majör akorunun yedilisi

olan Sol perdesinin duyurulması tonal müzikteki i-V7-i formülüne bir gönderme şeklinde yorumlanabilir.



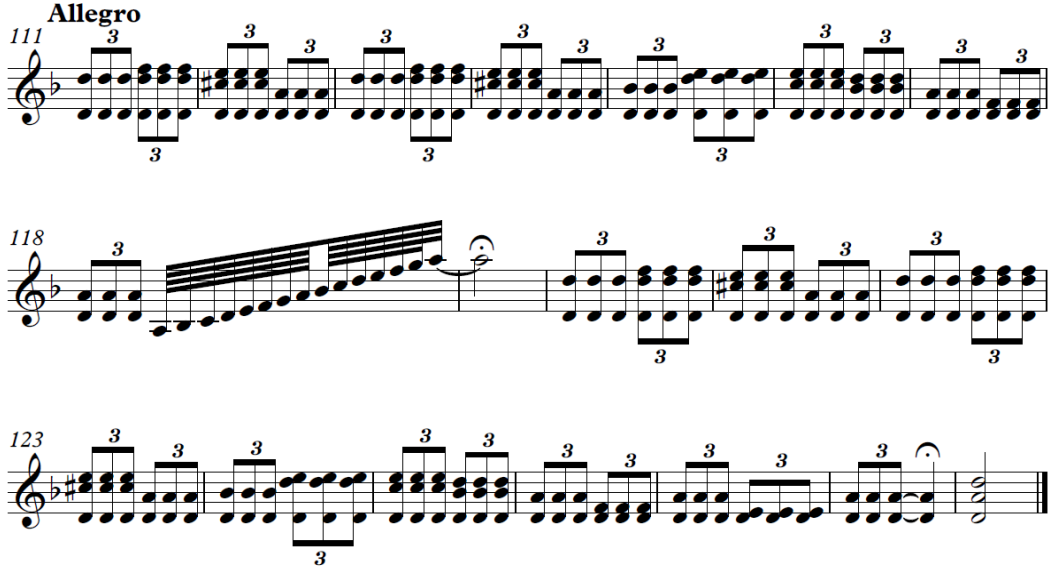
**Materyal 9.** Şerif Muhittin TARGAN – 62. ve 92. ölçüler.

Materyal 9 ve Materyal 10’u birlikte değerlendirecek olursak batı müziğinde işlevsel tonal armoni dilinin kullanıldığı müzik örneklerinde sıklıkla karşılaştığımız i-iv-V-i kalıbının bir araç olarak kullanıldığını görürüz. 62. ve 76. ölçülerdeki re minör yedili akor rengi, 77. ve 80. ölçülerdeki sol minör yedi akor rengi, 97. ölçüden itibaren kullanılan la majör yedi akor rengi ve 107. ölçüden itibaren tekrar karar sesine dönülmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir.



**Materyal 10.** Şerif Muhittin TARGAN – 93. ve 110. ölçüler.

Eserin 111. ölçüsünde A temasına geri dönülür. Bununla birlikte temanın bazı yapısal değişikliklere uğradığı görülür. Ana temada onaltılık nota değerleri yerini üçlemelere bırakır. Çok sesli yapıda herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Ayrıca bu kısımda 64'lük nota değerleriyle icra edilen, çıkıcı ve hızlı bir seyir izleyen Kürdi makamı dizisi duyulur. Eser, ana temanın bu değiştirilmiş yapısıyla son bir kez daha duyurulmasıyla son bulur.



**Materyal 11.** Şerif Muhittin TARGAN – 111. ve 129. ölçüler.

### 2.7.2. Göksel BAKTAGİR - Gökkuşağı

Eser, Geleneksel Türk Müziği'nde yaygın olarak görülmeyen, kendine özgü bir üslup ile bestelenmiştir. Yapısında birçok Batı müziği unsuru barındırırken aynı zamanda aynı zamanda Türk müziğine özgü tınısal ve yapısal öğeleri de içermektedir. Eser Klasik Kemençe, Kanun ve Ud çalgıları için bestelenmiştir. Bestecinin kendi icra ettiği albüm kaydından dikte edilerek eser notaya alınmıştır. Kayıta duyulan ud yazılı notaya göre bir oktav kalında duyulmaktadır. Parti kabul gören notalama pratiği açısından sol anahtarında yazılmıştır. Bu nokta ile ilgili tekrar hatırlatma yapmakta fayda var.

Günümüz Türk müziği bestecileri belirli bir biçime bağlı kalmaksızın serbest tarzda oluşturdukları çalgısal eserleri sıklıkla "Saz Eseri" kategorisi altında toplamaktadırlar. Bu çerçevede incelenen eser herhangi bir Geleneksel Türk Müziği formuyla ilişkilendirilememektedir. Ancak eserdeki kısımları yapısal olarak A, B ve C şeklinde gruplandırabiliriz. Eser Nihavend makamının ses dizisini kullanmaktadır. Nihavend makamının tüm karakteristik özelliklerini barındırmıyor olsa da, eseri dinlediğimizde kulakta bıraktığı genel tınısal izlenimin Nihavend makamıyla güçlü bir

bağ içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu sebeple, eserin makamsal yapısının Nihavend olarak değerlendirilmesi uygun görülmektedir.

A kısmının girişinde (1. ve 8. Ölçüler arası) bütün sazlar aynı melodileri çalarak (Unison) icraya başlıyor. Yazılı notada (Materyal 12) görüleceği üzere bazı ölçülerde Türk müziğinde de bir icra biçimi olan heterofonik dokular bulunmaktadır. Aynı zamanda 8/8'lik (Türk müziğinde “Müsemmen” usulü) olan ritmik ölçü her 4. ölçüde bir 7/8'lik (Türk müziğinde “Devri Hindi” usulü) olarak değişmektedir.

A olarak etiketlediğimiz başlangıç kısmında (1. ölçüden 8. ölçüye kadar) tüm çalgıların melodiyi unison olarak seslendirdiği görülmektedir. Nota örneğinde de (Materyal 12) izlenebileceği üzere, bazı ölçülerde Türk müziği icra geleneğinde önemli bir yer tutan heterofonik doku örnekleri mevcuttur. Eserin ana ölçü biriminin 8/8'lik (geleneksel terminolojide "Müsemmen" usulü) olduğu, ancak bu ölçü biriminin her dört ölçülük periyodun sonunda, 7/8'lik (geleneksel terminolojide "Devri Hindi" usulü) ölçü birimine dönüştüğü gözlemlenmektedir.

## NİHAVEND SAZ ESERİ

Göksel BAKTAGİR

♩ = 96

Kemençe *mf*

Kanun *mp*

Ud *mp*

5

Kemençe *pizz.*

Kanun

Ud

**Materyal 12.** Göksel BAKTAGİR - Gökkuşığı – “A kısmı” 1. ve 8. ölçüler.

Eserin 9. ile 16. ölçüleri arasındaki bölümde (bkz. Materyal 13), Kemençe ve Kanun eserin ilk sekiz ölçüsünde sunulan ana melodik materyali tekrar ederken, Ud eşlik görevini üstlenmiştir. Notayı dikey olarak incelediğimizde Batı Müziği tonal müzik pratiğinde kullanılan akor yapılarını buluruz. Ud partisinde 9. ölçüde  $V^7$  ve  $i^{6/4}$  akorlarının, 10. ölçüde ise  $i$  akorunun kırık olarak seslendirildiği görülmektedir. 11. ve 12. ölçülerde sırasıyla  $VI^{4/3}$ ,  $i$ ,  $V/V$  ve  $vii^\circ$  akorlarının kullanıldığı ve benzer şekilde 13. ölçüde  $V$ , 14. ölçüde  $i$  ve 15. ölçüde  $iv$ ,  $i$  ve  $vii^\circ$  akorlarının ise ardışık olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Kemençe ve Kanun partileri arasındaki heterofonik etkileşim kısmen de olsa devam etmektedir. Tüm partiler bir arada düşünüldüğünde, armonik ve kontrpuantik uygulamalar bölümde polifonik bir doku oluşturma eğiliminin açıkça mevcut olduğunu göstermektedir. Elbette bu durum Batı Müziğindeki geleneksel uygulamalarla karşılaştırmak doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

**Materyal 13.** Göksel BAKTAGİR - Gökkuşuğu – “A kısmı” 9. – 16 ölçüler.

17. ve 24. ölçülere (bkz. Materyal 14) baktığımızda, kemençe ve kanun partileri benzer bir yapı sergilemektedir. Tartım ilk olarak 7/8’lik bir ölçü birimine sahipken, 23. ölçüde bir ölçü süren 8/8’lik bir ölçü birimine geçiş yapmıştır. 17. ve 20. ölçüler



arasında Ud kanonik bir yapı ile eşlik eder. 17. ve 20. ölçüler dikey olarak incelendiğinde  $i^{6-4}$ ,  $vii^{\circ 7}$  ve V akorları görülebilir.

17  
Kemençe  
Kanun  
Ud  
mf  
mf  
21  
pizz.

**Materyal 14.** Göksel BAKTAGİR - Gökkuşığı – “B kısmı” 17. ve 24. ölçüler.

“C” kısmının girişinde (bkz. Materyal 15) bütün partiler unison olarak çalar.

25  
Kemençe  
Kanun  
Ud

**Materyal 15.** Göksel BAKTAGİR - Gökkuşığı - “C kısmı”. 25. ölçüden 28. ölçüye kadar.

25. ve 28. ölçülerdeki melodi kemençe 29. ölçüden itibaren ud ile eşzamanlı ilerleyen bir eşlik partisine dönüşürken müzik, kanunun (bkz. Materyal 16) daha ön plana çıktığı bir yapıya evrilir.

The image shows a musical score for three instruments: Kemançe (Violin), Kanun (Citterium), and Ud (Sitar). The score is divided into two systems. The first system covers measures 29 to 31, and the second system covers measures 31 to 32. The Kemançe part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Kanun and Ud parts are also written in treble clef. The Kanun part features a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The Ud part has a simpler melodic line with eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line at measure 32.

**Materyal 16.** Göksel BAKTAGİR - Gökkuşığı - “C” kısmı. 29. ölçüden 32. ölçüye kadar.

Yapılan analiz özetlendiğinde, Göksel Baktagir’in bu eseri Türk Müziği bağlamında nadir rastlanan örneklerdendir. Klasik Batı Müziğinde karşılaştığımız uygulamaları anımsatan araçlar kullanılmıştır. Diğer taraftan Nihavend Saz Eseri olarak adlandırılmasına rağmen nihavend makamının seyir özellikleri bu eserde vurgulanmamıştır. Türk Müziği çalgıları kullanılarak bestelenmiş görece çok sesli olarak tanımlayabileceğimiz bu eser, bu alanda ürün ortaya koymak isteyebilecek besteciler için özgün bir örnek teşkil etmektedir.

### 2.7.3. Göksel BAKTAGİR – Göç

Geleneksel Türk müziğinde deneysel çalışmaların öncülüğünü yapan Göksel BAKTAGİR bu eserini Kanun, Ud, Klasik Kemançe ve Viyolonsel için yazmıştır. Üç bölümden oluşan eser herhangi bir Türk müziği ya da Batı müziği formunda değildir. Eserin bölümlerini gruplandıracak olursak “A, B, A1, C” diyebiliriz Türk müziğinde kullanılan Hüseyini makamının 2. ve 6. sesi çıkarıldığı zaman kalan beş ses ile pentatonik bir dizi elde edilir. Bestecide A bölümünde yer yer pentatonik diziyi kullanırken modal dizilerde kullanmıştır. B bölümünde de pentatonik diziden çıkarılan iki sesi de ekleyerek Hüseyini makamının dizisini kullanmıştır. Eserin ritmik yapısına

genel bir bakış atacak olursak “A” bölümünde Türk müziğindeki 8/8lik “Düyek” usulünde başlayan eser, “B” bölümünde yine Türk müziği usullerinden olan 7/8lik Devr-i Hindi usulüne geçmiştir. Bestecinin de icrasını yapmış olduğu albüm kayıtları dinlenilerek yazılı notalar hazırlanmıştır.

Eserin ilk on iki ölçüsüne baktığımız zaman (Materyel 17 ve Materyal 18), kanunun T5 ve T4 aralıklardan oluşan bir motifi arpej olarak ostinato çaldığını görüyoruz. Yaylılarında uzun sesler ve küçük cümlelerle ana melodiyi üstlendiğini görüyoruz.



# Göç

Göksel BAKTAGIR

**Allegro**

Ud

Kanun

*mp*

**Allegro**

Viyolonsel

Kemançe

5

**Materyal 17.** Göksel BAKTAGİR - Göç – 1. ölçüden 8. ölçüye kadar.

2

The first system of the musical score features four staves. The top staff is for the 'Ud' (sitar), the second for the 'Kanun' (qanun), the third for the 'Viyolonsel' (cello), and the fourth for the 'Kemençe' (saman). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The 'Ud' part begins with a whole rest, followed by a half note G4 and a whole rest. The 'Kanun' part starts with a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The 'Viyolonsel' and 'Kemençe' parts both start with a whole note G3, followed by a half note G4 and a whole rest.

**Materyal 18.** Göksel BAKTAGİR - Göç – 9. ölçüden 12. ölçüye kadar.

13. ve 14. ölçülerde (Materyal 19) kanunun ostinato çaldığı motifin farklı bir versiyonunu dört partinin unison çaldığını görüyoruz. Burada kullanılan sesler pentatonik diziyi çağırırsa da devamında (15. ve 16. ölçü – Materyal 19) kanunun dorian modunu çalmasından dolayı tam anlamıyla bir pentatonik dizi kullanılmış diyemiyoruz.

13

Ud

Kanun

Viyolonsel

Kemençe

The first system of the musical score for 'Sakarya' features four instruments: Ud, Kanun, Viyolonsel (Cello), and Kemençe. The Ud and Kanun parts are in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Viyolonsel part is in the bass clef with the same key signature. The Kemençe part is in the treble clef with a key signature of one sharp. The score begins at measure 13, indicated by a '13' above the first staff. The Ud and Kanun parts play a rhythmic melody, while the Viyolonsel and Kemençe provide harmonic support.

**Materyal 19.** Göksel BAKTAGİR - Göç – 13. ölçüden 16. ölçüye kadar.

Devamında ise (Materyal 20) bütün çalgıların bir önceki ölçülerdeki motiflere geri döndüğünü görmekteyiz.

**Materyal 20.** Göksel BAKTAGİR - Göç – 17. ölçüden 20. ölçüye kadar.

21. ve 28. ölçüler (Ek-3), 13. ve 20. ölçüye kadar olan bölümün farklı bir versiyonu olarak karşımıza çıkmakta.

29. ve 32. ölçülerde (Materyal 21) esere yeni fikirlerin eklendiğini görmekteyiz. Çalgılar birbirleri arasında soru cevap niteliğinde çalmakta. Bu ölçülerde pentatonik dizinin kullanıldığını söyleyebiliriz.

**Materyal 21.** Göksel BAKTAGİR - Göç – 29. ölçüden 32. ölçüye kadar.

Materyal 22'e baktığımızda ise çalgıların soru cevap şeklinde devam ettiğini görebiliriz. 39. ve 40. ölçülerde udun ve kanunun unison çaldığı melodi Türk müziğinde kullanılan nikriz makamının dizisinden oluşuyor.

4

33

Ud

Kanun

Viyolonsel

Kemançe

37

Ud

Kanun

Viyolonsel

Kemançe

41

Ud

Kanun

Viyolonsel

Kemançe

*p*

*f*

*mf*

*p*

*mp*

**Materyal 22.** Göksel BAKTAGİR - Göç – 33. ölçüden 46. ölçüye kadar.

47. ve 60. ölçüler (Ek-3), 13. ve 26. ölçülerin farklı bir uyarlaması niteliğinde. Yalnızca bazı motifler çeşitlenmiş ve “C” bölümüne geçişin daha estetik duyulması için 60. ölçüye ritardando eklenmiş.

61. ölçüden itibaren (Materyal 23) eserin ritmik yapısı 7/8 olarak değişmiş ve bu esere dikkat çekici bir oranda canlılık katmış. Kemençe ve kanun melodik yapıyı üstlenirken ud ve viyolonselın akorlar ile melodiye eşlik ediyor. Geleneksel Türk müziğinde akorların kullanımı alışılmışın dışında olsa da 61. ve 65. ölçülerde udun akorları ritmik bir yapıda çalması bu çalgının diline çok uygun. 66. ve 68. ölçülerde çalgılar arasında heterofonik bir dokunun olduğunu görebiliriz. Bu bölümün başlamasıyla birlikte kullanılan dizininde tam anlamıyla Hüseyini makamı söyleyebiliriz. Fa diyez ve do diyezler Hüseyini makamındaki gibi komalı olarak duyulmakta.



61 **Allegro**

Ud *mf*

Kanun *f*

Viyolonsel *f*

Kemançe *f*

65

Ud

Kanun

Viyolonsel

Kemançe

**Materyal 23.** Göksel BAKTAGİR - Göç – 61. ölçüden 68. ölçüye kadar.

Eser 69. ölçüden 91. ölçüye kadar (Ek-3) ud, kanun ve kemençenin ana melodiye viyolonselın ise eşlik görevini üstlendiğini görmekteyiz. Heterofonik icra bu ölçüler arasında oldukça yoğun görülmekte. 92. ölçüde kemençe için 30 ölçülük taksim bölümü ayrılmış. Türk müziğinde taksim için belirli ölçü sınırları olmaz fakat besteci buradaki taksimi daha kontrollü bir hale getirmiş. Kemençe taksimini takiben, besteci eserin finalini bütün çalgıların aynı sesi paylaşarak (unison) oluşturmasıyla tamamlamıştır. Bu bölümün Türk müziğine yatkın tınladığını, makamsal dizi kullanımı, heterofonik dokuların yoğunluğu ve taksim bölümü sayesinde net bir şekilde ifade edebiliriz.

Adından hareketle, ilk bölümlerde modal ve pentatonik dizilerin hâkimiyetinden, ileride Hüseyini makamına geçişe tanık olmamız, bu eserin Türklerin

Orta Asya'dan Anadolu'ya doğru gerçekleşen göç yolculuğunu müzikal açıdan kurguladığını göstermektedir.

#### 2.7.4. Onur TÜRKMEN – Hat (Solo Ud)

Bu eser, Onur TÜRKMEN'in doktora tezinde “Hat” adıyla sunulan 16 parçadan solo Ud için yazılmış olanıdır. Bahsedilen 16 parça Kanun, Ud, Klasik Kemençe ve Ney çalgılarının kullanıldığı farklı düzenlerden oluşan topluluklar için bestelenmiştir. “Bu parçalar, söz konusu dört enstrümanın karakteristik özelliklerini ve birbirleriyle ses bütünleşmelerini ortaya koymayı amaçlayan tınısal etütlerdir.” (Türkmen, 2009, sy.9). Yapmış olduğumuz çalışmada Ud çalgısını öne çıkarmak amaçlandığı için Onur TÜRKMEN'in solo Ud eseri incelenmiştir. Ele alacağımız eser, bu çalışmada incelenen diğer parçalardan farklı biçimde modern Batı müziğinin etkilerini barındıran ve tonal merkeze dayalı bir kurgu yerine tınısal renklere ağırlık veren bir çalışmadır. Eserin ilk ölçüsünde (Materyal 24) scordatura (Çalgının standart akort düzeni dışında bestecinin belirlediği akortla yeniden düzenlenmesi) belirtilirken, 2. ölçüde melodik bir yapı karşımıza çıkar. 3. ve 12. ölçüler ise daha çok tınısal renklerden oluşur. Tınısal renklerin kullanımı çoğunlukla tremolo ile uzun sesler elde edilerek dinamiklerin ani değişimlerinden oluşturulmuş.

13. ve 14. ölçülerde Geleneksel Türk müziğini andıran ve onaltılık notalarla örülü bir melodi hattı görülmekte. Melodi hattı başlangıçta La üzerinde “Uşşak” makamını anımsatmakla birlikte, Mi bemolün dâhil olmasıyla Sol üzerinde “Nihavend” makam dizisine atıfta bulunur. Ancak bu ses dizilerinin asıl amacı bir makam karakteri yansıtmaktan ziyade renk katmaktır. 15. ve 17. ölçülerde, uzayan seslerin dinamikleriyle oluşturulan tınısal bir yapı baskın bir şekilde hissedilirken, 19. ve 22. ölçülerde ise makam dizilerini anımsatan melodiler tekrar öne çıkar. Eserin sonlarında ise, 23. ve 27. ölçülerde benzer tınısal dokular yeniden kullanılarak parça tamamlanır.

**Hat**  
Ud

Onur Türkmen  
(2008)

♩ = 60

The musical score for 'Hat' (Solo Ud) by Onur Türkmen (2008) is presented in 8/8 time. The tempo is marked as ♩ = 60. The score begins with a 'Sordatura' instruction. The first system (measures 1-8) includes dynamics like *mp*, *ff*, *pp*, and *n*. The second system (measures 9-10) features a 'muted tremolo' instruction. The third system (measures 11-12) includes *sfz* and *p* dynamics. The fourth system (measures 13-14) includes *ff* and *p* dynamics. The fifth system (measures 15-17) includes *ff* and *p* dynamics. The sixth system (measures 18-20) includes *mp* and *p* dynamics. The seventh system (measures 21-23) includes *ff* and *p* dynamics. The eighth system (measures 24-26) includes *ff* and *p* dynamics. The score concludes with a double bar line at measure 26.

**Materyal 24.** Onur TÜRKMEN – Hat (Solo Ud), (Türkmen, 2009, sy.218).

### BÖLÜM 3: BULGULAR

Bu çalışmanın temel amacı, Geleneksel Türk müziği ile Batı müziği tekniklerinin birlikte ele alınarak, Ud çalgısı için solo, iki, üç ve dört Ud düzeyinde özgün bestelerin üretilmesidir. Araştırma, geleneksel müzik pratikleri ile çağdaş kompozisyon tekniklerinin sentezine odaklanarak, bu iki müzik anlayışı arasında köprü kurmayı hedeflemektedir. Özellikle Geleneksel Türk müziği çalgıları bağlamında modern yaklaşımlarla gerçekleştirilen çalışmalara yeni bir bakış açısı kazandırmak amacıyla Ud için besteleme süreci detaylı biçimde incelenmiş ve ön

plana çıkarılmıştır. Bu kapsamda gerçekleştirilen besteleme süreci yalnızca teknik bir uygulama değil aynı zamanda deneyimsel bir süreç olarak yapılandırılmıştır. Araştırmada otoetnografik yöntem benimsenmesi çalışmanın hem sanatsal üretim hem de akademik analiz boyutlarını bir araya getirmiştir.

Yeni müzikal fikirlerin geliştirilmesi ve bu fikirlerin potansiyellerinin analiz edilmesi amacıyla yaklaşık dört aylık bir çalışma süresi öngörülmüştür. Bu süreçte toplam 34 farklı müzikal fikir oluşturulmuştur. Eser seçimi aşamasında, armonik, dizisel, makamsal ve ritmik çeşitlilik içeren; aynı zamanda çağdaş besteleme tekniklerini barındıran ve Ud çalgısının teknik kapasitesine en uygun görülen sekiz eser çalışma kapsamına alınmıştır. Söz konusu dört aylık süre zarfında 15 adet solo Ud, 7 adet iki Ud, 7 adet üç Ud ve 5 adet dört Ud için müzikal fikir üretilmiştir. Solo Ud için geliştirilen fikir sayısının diğer gruplara göre belirgin biçimde fazla olması, solo bir çalgı için fikir üretmenin görece daha kolay; ancak bu fikirleri geliştirerek tamamlanmış bir eser haline getirmenin daha zorlayıcı olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Özellikle Ud gibi birden fazla sesi aynı anda elde etmenin sınırlı imkânlarla sahip bir çalgı için solo eser üretimi teknik açıdan önemli zorluklar barındırmaktadır. Buna karşılık, çalgı sayısının artması ile çok seslilik elde etmek daha mümkün hale gelmektedir. Seçilen sekiz eser, geleneksel Ud icracıları açısından alışılmışın dışında icra teknikleri gerektirse de, çalınabilirlik ilkesi gözetilerek bestelenmiştir. Bu nedenle, özellikle solo Ud için üretilen fikirler üzerinde daha yoğun düşünülmüş ve bu alana ait fikirlerin sayıca fazla olması bu bağlamda anlam kazanmaktadır.

Bu çalışmada, eserlerin notaya alınmasında Batı müziğinde olduğu gibi seslerin duyulduğu biçimi esas alınmıştır. Türk müziğinde yaygın olan dört ses yukarıdan yazım yöntemi tercih edilmemiştir. Bu yöntemsel tercih, kültürler arası icranın daha kolay ve anlaşılır bir biçimde gerçekleştirilmesine olanak tanınması ve aynı zamanda araştırmanın doğasıyla uyumlu olması gerekçeleriyle benimsenmiştir.

Bulgular bölümünde, yukarıda belirtilen çerçevede geliştirilen sekiz özgün eserin her biri; kullanılan teknikler, form anlayışı, ses dizileri, tınısal tercihleri ve icra boyutuyla detaylı olarak analiz edilecektir. Aynı zamanda, her eser grubunun (solo,

iki, üç ve dört ud) geleneksel ve çağdaş müzik öğeleriyle olan ilişkisi açıklanacaktır. Böylece, çalışmanın amacına ve alt problemlerine nasıl yanıt verdiği somut örnekler üzerinden gösterilecek, Ud çalgısının ifade imkânlarını genişletmeye yönelik bu yaratıcı sürecin sonuçları disiplinler arası bir yaklaşımla değerlendirilecektir.

Söz konusu eserlerde, ud çalgısının ifade ve tınısal kapasitesini genişletmeye yönelik olarak yeni icra teknikleri denenmiş ve bu sayede çalgının geleneksel sınırlarının ötesine geçilerek ses olanaklarında dikkate değer bir çeşitlilik sağlanmıştır. Bu bağlamda kullanılan teknikler, udun hem melodik hem de ritmik potansiyelini artırmayı hedeflemiş ve çalgının çağdaş müzik bağlamında yeniden yorumlanmasına imkân tanımıştır. Söz konusu teknikler aşağıda sıralanmıştır:

- **Melez Mızrap (M-M):** Ud çalgısında çok sesli icra olanaklarını artırmaya yönelik geliştirilen yenilikçi bir yaklaşımdır. Bu teknikte, mızrabı tutan sağ elin birinci ve ikinci parmakları mızrabın geleneksel biçimde tutulmasından sorumludur. Buna ek olarak, üçüncü ve dördüncü parmaklar, çift sesli pasajların icrasında veya melodik yapıya eşlik eden destek seslerin çalınmasında aktif olarak kullanılabilir. Bu yöntem özellikle tel atlamalı notaların daha akıcı ve kontrol edilebilir biçimde icrasını kolaylaştırmaktadır. Böylece Ud çalgısında çok seslilik elde etme imkânını genişletmektedir. Melez Mızrap tekniği, hem icracının el pozisyonuna ilişkin esnekliğini artırmakta hem de çalgının polifonik potansiyelini teknik düzeyde daha erişilebilir hale getirmektedir.
- **Golpe:** Ud icrasında perküsyonel bir etki yaratmaya yönelik uygulamalardan biridir. Bu teknik mızrap tutan elin bir parmağıyla Ud'un gövdesine ritmik biçimde vurulması esasına dayanır. Golpe işareti ile karşılaşıldığında, icracı bu hareketi gerçekleştirerek çalgının geleneksel melodik yapısına ritmik bir boyut ekler. Bu uygulama, Ud çalgısına vurmali çalgılara özgü bir ses karakteri kazandırmakta ve çalgının ifade olanaklarını genişletmektedir.
- **Tel Tarama:** Ud icrasında vurmali çalgılara özgü ses karakterine yakın bir tını elde etmeyi amaçlayan bir tekniktir. Bu teknikte belirli bir nota süresi boyunca, sağ el parmaklarından biri tel üzerinde tırnağın kontrollü bir biçimde

sürtülmesiyle uygulanır. Bu sürtünme sürekli ve dokulu bir ses üretir. Böylece melodik yapı içine ritmik ve efektif bir öge dâhil edilmiş olur. Tel tarama özellikle çağdaş yorumlarda veya deneysel yaklaşımlarda Ud'un ifade çeşitliliğini artırmak amacıyla başvurulmuş önemli tekniklerden biridir.

- Eşik Tarama: Ud çalgısında deneysel ve tını temelli ses üretimine yönelik kullanılan uygulamadır. Bu teknikte sol elin birinci parmağı kullanılarak üst eşik ile burgular arasında kalan teller çalınır. Eşik tarama Udun bilinen potansiyel ses bölgelerini keşfetmeye yönelik bir ifade aracıdır.
- Ses Kapağı: Perküsyonel etki yaratmak amacıyla kullanılan alternatif ses üretim yöntemlerinden biridir. Bu teknikte mızrap, Udun ses kapağında bulunan plastik parçaya kontrollü bir biçimde sürtülerek ritmik ve vurmali çalgılara özgü bir tını elde edilir. Eğer söz konusu plastik parça çalgıda mevcut değilse, mızrap doğrudan Ud gövdesine sürtülerek benzer bir ses yaratılabilir. Bu uygulama Udun geleneksel melodik işlevine ek olarak ritmik ve efektif bir ifade boyutu kazandırmakta ve çağdaş icra teknikleri içerisinde yaratıcı bir rol üstlenmektedir.

### 3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Solo Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?”. Belirtilen alt problem doğrultusunda ulaşılan bulgular, iki ana başlıkta sunulmuştur.

#### 3.1.1. Solo Ud No.1

Tek bölümlü olarak tasarlanan bu eser, serbest form anlayışı çerçevesinde bestelenmiştir. Eserin tamamında kullanılan tematik malzeme, minimalist bir yaklaşımla ele alınmıştır. Tema, başlangıçta sakin bir yapıyla sunulmuş, ilerleyen bölümlerde ise hem armonik hem de ritmik açıdan kademeli olarak yoğunlaştırılmıştır. Bu yoğunlaşma, dikey düzlemde armonik yapıların katmanlı biçimde eklenmesiyle sağlanmıştır. Armonik yapıların oluşumunda dörtlü ve beşlilere, üçlü ve ikililere dayalı ses kümelerine yer verilmiş; bu yapılar oluşturulurken Ud icracısının icra tekniklerine uygun, çalımı görece daha kolay pozisyonlar tercih edilmiştir. Zira

geleneksel Ud icrasında armonik çalım yaygın bir pratik olmadığından, bu tercih ile icracının eseri daha kolay kavrayabilmesi ve yorumlayabilmesi hedeflenmiştir.

Ritmik yapı da, eserin gelişimi boyunca giderek artan bir yoğunluk sergilemektedir. Özellikle on altılık nota değerlerinin ve geleneksel icrada sıklıkla karşılaşılan çarpma tekniklerinin sistematik biçimde kullanımı, bu ritmik yoğunlaşmayı belirgin kılmaktadır. Bu teknik unsurlar, Ud çalgısının geleneksel repertuarında doğal olarak yer aldığı için, eserin icrasında icracıya zorluk çıkarmamaktadır. Eser, bu armonik ve ritmik yoğunluğun doruk noktasına ulaşmasıyla son bulmaktadır.

Melodik yapı, eserin başında pentatonik bir tını ile açılmakta. İlerleyen bölümlerde iki komalı sesin dahil edilmesiyle Hüseyinî makamına yönelmektedir. Bu yönüyle eser, Göksel Baktagir'in "Göç" adlı eserine göndermede bulunmakta, ancak bu referans doğrudan bir alıntıdan ziyade, tematik bir benzerlik üzerinden kurulmaktadır. Bestede kullanılan dizi sesleri, ilk bakışta rastgele seçilmiş gibi bir izlenim uyandırmakta. Bu yaklaşım, düzenli bir şekilde sürdürülen ritmik yapıya bilinçli bir zıtlık olarak tasarlanmıştır. Bu rastgelelik illüzyonunun yaratılmasında aralık çevirmeleri, perdelerde oktav değişimleri ve ayna tekniği gibi besteleme araçları kullanılmıştır. Bu tekniklerin uygulanması, her perdenin ritmik yapı içerisindeki konumunun sürekli değişmesine neden olarak, dinleyicide yapılandırılmış bir raslantısallık algısı oluşturur. Örneğin, ilk dört ölçü sonrasında her ölçünün ilk notasındaki perdenin değişmesi bu yapının somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Eserde kullanılan 5/8 ölçü birimi 3+2 bölümlendirmesiyle yapılandırılmıştır. Bu ritmik yapı, Türk müziğinde "Zafer" usulü olarak bilinen geleneksel kalıpla örtüşmektedir. Ancak eserin son bölümlerine doğru yer yer 5/8'lik ölçü biriminin 2+3 düzeniyle kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu alternatif yapı, Türk müziği ritmik sisteminde "Türk Aksağı" usulüne karşılık gelmektedir. Bu çeşitlilik, aynı düzen içinde tekrar eden ritmik yapının monotonluk yaratmasının önüne geçmek ve esere dinamik bir ifade kazandırmak amacıyla tercih edilmiştir.

Eserde sadece geleneksel mızrap teknikleriyle yetinilmemiş, bunun yanı sıra "Melez Mızrap" olarak tanımlanan özgün bir icra tekniğine de yer verilmiştir. Bu teknik, mızrabı tutan elin boşta kalan parmaklarının aktif şekilde icraya katılması esasına dayanmaktadır. Böylece birden fazla tele aynı anda dokunulabilmekte ve özellikle tel atlamalarının yoğun olduğu hızlı pasajlarda daha akıcı bir ses üretimi sağlanabilmektedir. Melez mızrap tekniğinin kullanılacağı kısımlar, nota üzerinde özel işaretlemelerle belirtilmiştir. Bu teknik, esasen elektrik gitar repertuarında yaygın olarak kullanılan bir yaklaşım olmakla birlikte, Ud icrasında neredeyse hiç kullanılmamaktadır. Geleneksel Ud eğitiminde çeşitli mızrap tekniklerine yer verilmesine rağmen, bu hibrit yöntemin neredeyse kullanılmamış olması, eserde söz konusu tekniğin kullanımıyla geleneksel icraya yenilikçi bir boyut kazandırıldığına işaret etmektedir. Bu yönüyle eser, geleneksel Ud icracıları için teknik ve estetik anlamda alışılmışın dışında bir yaklaşım sunmaktadır.

Esere daha ayrıntılı bakacak olursak, 1. ve 24. ölçüler arasında (Materyal 25) sekizlik notalardan oluşan ritmik figür pentatonik bir diziyle kullanılmıştır. Bahsedilen ölçülerde pentatonik dizinin perdeleri Ud'un tüm tellerinde kullanılacak şekilde tasarlanmıştır. Bu sayede her bir telin tınısal karakterinin açığa çıkarılması hedeflenmiştir. Ayrıca motif içerisinde kullanılan kaydırmalar hem çalımı kolaylaştırır hem de çalgının diline özgü bir karakteri ortaya koyar. Aynı durum 25. ve 48. ölçüler (Ek-5) arasında da görülür.



## SOLO UD NO.1

Ud için deneysel bir çalışma (2024)

Yakup Hakan Yeşil  
(1995-)

**Moderato**

The musical score for 'Solo Ud No.1' is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics start at 'mp'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff starts at measure 7, the third at measure 13, and the fourth at measure 19. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

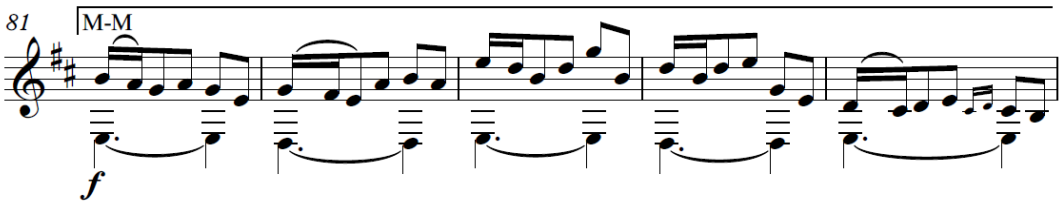
**Materyal 25.** Solo Ud No.1 – 1. ve 24. ölçüler.

49. ve 69. ölçüler de (Materyal 26) fa diyez ve do diyez in donanımına eklenmesiyle Hüseyini makam dizisi kullanılmaya başlanmıştır. Seyir özellikleri bakımından Hüseyini makamının tüm karakteristik öğelerini tam olarak yansıtmasa da, duyulan müzik yer yer makamın seyir özelliklerini çağrıştırmaktadır. Ayrıca kullanılan çarpmaların da makamın özünü yansıtmada konusunda önemli bir işlev üstlendiği görülür. 70. ve 80. ölçüler (Ek-5) arasında uygulamalar aynı şekilde kullanılmıştır.



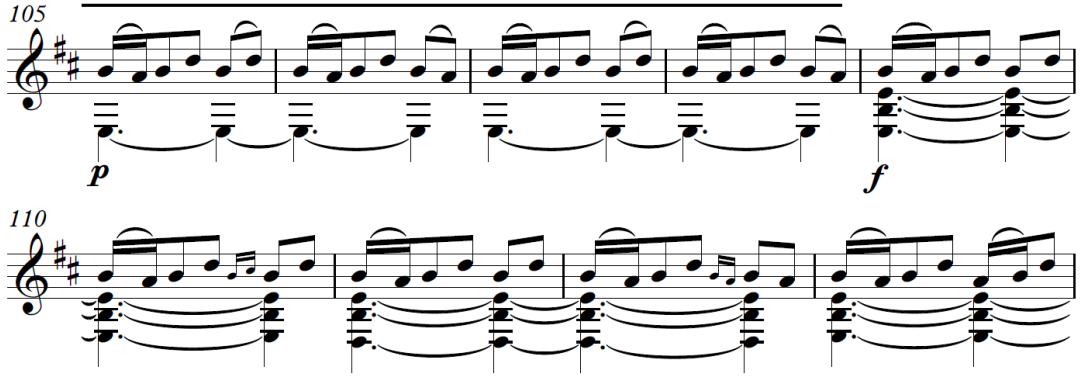
**Materyal 26.** Solo Ud No.1 – 49. ve 69. ölçüler.

81. ölçüde melodiye bir bas hattı eklenir. Bu durum 108. ölçüye (Ek-5) kadar devam eder. Bu ölçülerde üst üste gelen notaların icrasında Melez Mızrap (M-M) tekniği kullanılır.



**Materyal 27.** Solo Ud No.1 – 81. ve 85. ölçüler.

109. ölçüden itibaren (Materyal 28) bas hattı Si ve Mi notalarının eklenmesiyle yer yer açık beşli yer yer de beşli ve dörtlülere daya bir akora dönüşür. Melodiye eşlik eden bu akorlar, 133. ölçüye (Ek-5) kadar devam eder.



**Materyal 28.** Solo Ud No.1 – 105. ve 113. ölçüler.

134. ölçüden (Materyal 28) itibaren onaltılık notaların dokuya egemen olduğu görülür. Bu durum eserin daha yoğun ve enerji dolu duyulmasını sağlar. Materyal 28 de görülen bu ritmik düzen 164. ölçüye kadar (Ek-5) devam eder.



**Materyal 29.** Solo Ud No.1 – 131. ve 143. ölçüler.

Bu yoğunlaşmanın sonucu olarak eser 165. ölçüden (Materyal 30) itibaren doruk noktasına ulaşır. Bu son kısımda kullanılan akorlar yüzeyde gerilimi artırır. 175. ölçüden itibaren (Ek-5) her vuruşta kullanılan akorlar gerilimi daha da yükselterek eser sonlanır.



**Materyal 30.** Solo Ud No.1 – 164. ve 170. ölçüler.

Eserin bütününe baktığımızda Ud icracıları için alışıla gelen çalma pozisyonlarının yanında yeni çalma teknikleri de kullanılmıştır. Tuşenin tamamının aktif olarak kullanılması, melez mızrap tekniği, akorların kullanımı yeni çalma tekniklerine örnek teşkil eder. Ayrıca geleneksel makam seyirinin dışına çıkılması, icracılar açısından yeni bir uygulama olarak karşımıza çıkar.

### 3.1.2. Solo Ud No.6

Bu tek bölümlü eser, biçimsel olarak serbest bir yapı anlayışı çerçevesinde kurgulanmış olmakla birlikte, kendi içerisinde çok katmanlı bir alt yapı sunmakta ve farklı karakteristik kısımlara ayrılmaktadır. Eserin belirgin karakterleri üçlü aralık temelli armoniler, melodik cümleler ve yapının geneline sirayet eden pedal sesleridir. Ud, perdesiz tuşesi ve karakteristik yapısı itibarıyla melodik icraya son derece elverişli olmasına karşın, çok sesli ifade biçimlerinde sınırlı imkânlar sunmaktadır. Özellikle birden fazla sesin eşzamanlı ve temiz biçimde icrası, çalgının teknik sınırları içerisinde icracıdan ileri düzeyde kontrol ve parmak hakimiyeti talep etmektedir. Buna rağmen kullanılan armonik yapı Ud icracıları için teknik açıdan oldukça erişilebilir düzeydedir. Eserin genelinde hâkim olan durağan ve sakin atmosfer, zaman zaman ani dinamik yükselmelerle renklendirilmiş, böylelikle yapıya estetik bir boyut kazandırılmıştır. Söz konusu durağan yapı ve pedal sesinin dokuyla bütünleşmesi, dinleyici üzerinde hipnotik bir etki oluşturmaktadır. Bu etki, pedal sesinin çalınmadığı anlarda dahi zihinsel bir devamlılık hissi uyandırması ile kendini göstermektedir.

Eserin giriş bölümü, sekizlik ve noktalı dörtlük nota değerleri üzerine inşa edilmiştir. Onaltılık nota değerlerinin devreye girmesiyle yapı daha enerjik bir hal almış, bu geçiş sürecine eşlik eden üçlemeler aracılığıyla sonraki bölümlerde yoğun biçimde işlenecek ritmik zeminin temelleri atılmıştır. Başlangıçta belirgin olan sekizlik ve noktalı dörtlük yapılar, eserin son kısımlarında onaltılık nota değerleriyle çeşitlendirilmiş ve bu sayede kompozisyon zenginleştirilerek tamamlanmıştır.

Donanımda yer alan Fa diyez ve Do diyez tonal müzik bağlamında Si minör dizisini çağrışırsa da, bu değiştirici işaretlerin esas amacı icracıya okuma kolaylığı sağlamaktır. Eserin girişinde belirgin bir dizi kullanılmamış yalnızca üçlü aralıklarla yapılandırılmış armoniler tercih edilmiştir. İlerleyen bölümlerde ise tam ton ve kromatik dizilere rastlanmaktadır. Her ne kadar günümüzde bazı Türk müziği bestelerinde kromatik dizilere rastlansa da, bu diziler genellikle eserlerin ana malzemesi olmaktan ziyade renk ögesi olarak işlev görmektedir. Öte yandan, tam ton dizileri Türk müziği geleneğinde tercih edilmemektedir. Bu bağlamda eser Geleneksel Türk müziğinden yapısal ve işitsel olarak büyük ölçüde ayrılmaktadır.

Eserin tamamında değişmeyen 3/8'lik ölçü birimi tercih edilmiştir. Geleneksel Türk müziğinde 3/4'lük ritmik yapıyı karşılayan "Semai" usulü bulunmasına rağmen, 3/8'lik ölçü birimini temsil eden herhangi bir geleneksel usul mevcut değildir. Bu yönüyle de eser, geleneksel kalıpların dışında konumlanmaktadır. Belirli ölçülerde yer alan ritardando uygulamaları, ritmik yapı içerisinde dalgalanmalar oluşturarak genel durağan yapıya zıtlık kazandırmakta ve esere serbestlik hissi katmaktadır.

Eser Fa diyez pedal sesinin istikrarlı biçimde sürdürülmesi ve üçlü aralıklardan türeyen motiflerin kullanımıyla açılmaktadır. 1. ve 46. ölçülerde (Materyal 30) sunulan melodik çizgiyi oluşturan motifler, eser ilerledikçe ufak değişimlere uğramıştır. Ritardando ve A tempo gibi tempoyu şekillendiren yönlendirmeler, hem müziğe esneklik kazandırmayı hem de gerilim-gevşeme döngülerini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu kurgusal yapı 82. ölçüye kadar (Ek-6) aynı doğrultuda sürdürülmüştür.

## SOLO UD NO.6

Ud için deneysel bir çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

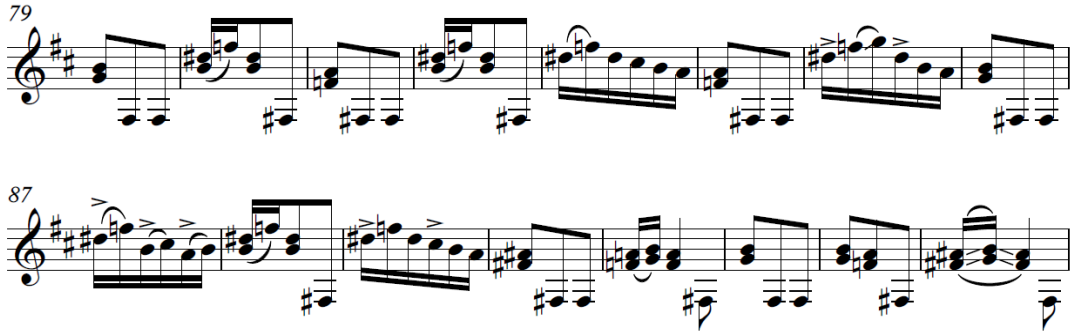
Andantino

The musical score for Solo Ud No.6 is written in 3/8 time and D major. It consists of five staves of music. The first staff (measures 1-10) begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff (measures 11-20) ends with a piano (*p*) dynamic. The third staff (measures 21-30) includes a ritardando (*rit.*) and a return to tempo (*A tempo*) marking, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth staff (measures 31-40) features multiple tempo changes (*rit.*, *A tempo*, *rit.*, *A tempo*) and dynamics including *sf*, *p*, *sf*, and *f*. The fifth staff (measures 41-46) includes a triplet (*3*) and dynamics *f* and *p*.

**Materyal 31.** Solo Ud No.6 – 1. ve 46. ölçüler.

Eserin genel akışı içerisinde, 79. ve 94. ölçülerde (Bkz. Materyal 32) belirgin bir enerjik yükselişin gözlemlendiği ve bu bölümlerin teknik zorluk seviyesi açısından daha karmaşık bir karakter kazandığı dikkati çekmektedir. Bu ölçülerdeki yapısal yoğunluk ve icra gereklilikleri, eserin durağan yapısına tezat oluşturmakta ve icracıdan hem ritmik hem de artikülasyon açısından daha gelişkin bir kontrol talep etmektedir. Eserde yer alan çift sesli yapılar, geleneksel anlamda akor niteliği taşımaktan ziyade, ardışık olarak ilerleyen bağımsız ses çizgileri biçiminde değerlendirilmelidir. Söz konusu ölçülerde, tam ton dizisine dayalı olarak inşa edilen yeni motifler

kompozisyona dâhil edilmiştir. Bu motiflerde ritmik tekdüzeliği kırmak ve yapıya dinamik çeşitlilik kazandırmak amacıyla, ritmik yapının zayıf vuruşlarına bilinçli olarak aksanlar yerleştirilmiştir. 95. ve 102. ölçüler ise, eserin önceki bölümlerinde sunulan tematik malzemenin varyasyonları niteliğindedir ve bu bağlamda kompozisyonel bütünlük açısından önemli bir işlev üstlenmektedir.



**Materyal 32.** Solo Ud No.6 – 79. ve 94. ölçüler.

Eserin 103. ila 138. ölçüleri arası (Bkz. Materyal 33), üçlemelerin sıklaştırıldığı ve dinamik dalgalanmaların belirginleştiği, yoğunluk ve hareketlilik açısından dikkat çeken bir bölüm olarak öne çıkmaktadır. Bu kesitte, özellikle ritmik yapıdaki artan karmaşıklık ve dinamik çeşitlenme, eserin dramatik gerilimini belirgin biçimde artırmaktadır. Ölçüler arasında kromatik uygulamalar daha belirgin hâle gelmiştir. 112. ölçü itibariyle pedal sesinin Fa diyezden Si'ye değişmiş olması, yapının tonal merkezinde geçici bir yönelimi ve renk farklılaşması amacı taşımaktadır. Bu pedal değişimi, yalnızca armonik bir zemin oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda kompozisyonun ilerleyişine yeni bir işitsel boyut kazandırmaktadır.



**Materyal 33.** Solo Ud No.6 – 103. ve 138. ölçüler.

139. ve 180 ölçülerde (Materyal 34), eserin son bölümlerine yaklaşıldıkça genel akışın belirgin biçimde hareketlendiği ve teknik beceri gerektiren pasajların yoğunluk kazandığı görülür. Bu kesitlerde kromatik ve tam ton dizilerinin birlikte kullanımı, yapı içerisinde bütüncül bir uyum sağlayarak eserin potansiyelinin en üst düzeyde ortaya konmasını mümkün kılmıştır. Bu bağlamda, armonik çeşitlilik ve yönsel ilerleme açısından eserin önceki bölümlerine kıyasla daha karmaşık bir doku gelişmiştir. 178. ölçü itibarıyla pedal sesinin yeniden Fa diyez olarak belirlenmesi, önceki pedal yapısına dönüşü temsil etmekte ve tonal istikrarı yeniden tesis etmektedir. 181. ve 198. ölçüler (Bkz. Ek-6), eserin 43. ve 60. ölçülerinde sunulan tematik malzemenin küçük değişikliklerle yeniden düzenlenmiş hâli olup, biçimsel tekrar yoluyla yapısal bütünlüğü desteklemektedir. Bununla birlikte, eserin sonuna yaklaşıldıkça ilk bölümlere yönelik referansların artması, kompozisyonun dairesel bir form anlayışıyla kurgulandığını ve başlangıca yönelik işlevsel bir geri dönüş içerdiğini ortaya koymaktadır.



Solo Ud No.6 3

139 A tempo 3

147

155

162

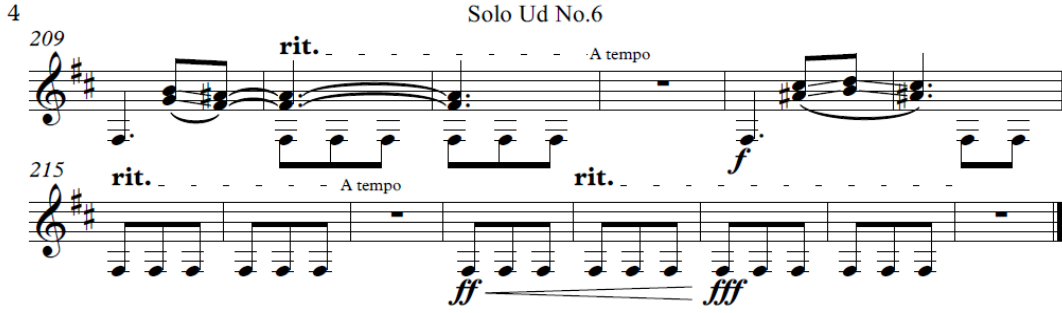
168

174

1. parmakla

**Materyal 34.** Solo Ud No.6 – 139. ve 180. ölçüler.

Çalışmanın son bölümüne gelindiğinde (Bkz. Materyal 35), ritardando kullanımları ve güçlü dinamik dereceler aracılığıyla önceki kısımlara belirgin bir zıtlık etkisi yaratmaktadır. Bu yapı, eserin genelinde hâkim olan durağan ve kontrollü anlatıma karşıt bir dramatik vurgu işlevi üstlenmektedir. Final bölümünde dinamik yoğunluk en üst düzeye taşınmış, böylelikle eserin ifade gücü doruk noktasına ulaştırılarak etkileyici bir kapanış sağlanmıştır. Bu bağlamda, dinamik yapıdaki bu yükseliş yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda anlatı bütünlüğünü tamamlayıcı estetik bir unsur olarak değerlendirilmelidir.



**Materyal 35.** Solo Ud No.6 – 208. ve 222. ölçüler.

Çalışmada, Ud çalgısının teknik olanakları ile kompozisyonun biçimsel gereklilikleri arasındaki ilişkiye dikkat çekilmesi, analize çalgısal gerçeklik boyutu kazandırmaktadır. Çift sesli yapıların doğrusal ilerleyiş biçiminde ele alınması, Ud çalgısının icrasında çok seslilik tartışmalarına katkı sağlayabilecek niteliktedir. Sonuç olarak ele alınan eser üzerinden Türk müziği bağlamında çağdaş bestecilik anlayışına dair anlamlı bir katkı niteliği taşımaktadır.

### 3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

“İki Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?”. Belirlenen alt problem kapsamında elde edilen veriler, iki başlık altında analiz edilmiştir.

#### 3.2.1. İki Ud No.1

Bu çalışma, iki Ud için bestelenmiş ve Geleneksel Türk müziğinin makam ve perde anlayışından uzaklaşarak modern ve deneysel bir anlayışla şekillendirilmiş özgün bir eser üzerine odaklanmaktadır. Eser, geleneksel yapısal kalıplardan farklı olarak üç kısma ayrılabilir bir yapıdadır. İlk kısım, genişletilmiş icra tekniklerinin sergilenmesiyle başlamakta, ikinci kısımda melodi ve armoni yapısı öne çıkmakta, son kısımda ise yeniden genişletilmiş tekniklerin kullanımıyla sonlandırılmaktadır. Armonik yapı esasen üçlü aralıklar temelinde inşa edilmiş olup, majör, minör, artık ve eksik akorlardan oluşan armonik kümelerle bestecilik teknikleri çeşitlenmiştir. Bu kümeler, yer yer dikey akorlar biçiminde, yer yer de arpejler şeklinde icra edilmektedir. Bu bağlamda, eser 12 ton müziğinde sıkça karşılaşılan küme tekniğiyle yapılandırılmış

olup, Geleneksel Türk müziğinden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Söz konusu akor kümeleri ve dizilimleri “Tablo 3”te detaylı biçimde sunulmaktadır.

| <b>Küme A</b>                        | <b>Küme B</b>                        |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 1) + / + / - / M<br>2) M / - / + / + | 1) + / + / - / -<br>2) - / - / + / + |
| <b>Küme C</b>                        | <b>Küme D</b>                        |
| 1) + / + / - / m<br>2) m / - / + / + | 1) + / + / - / +<br>2) + / - / + / + |
| <b>Küme AB-1</b>                     | <b>Küme CD-1</b>                     |
| 1) + / + / - / M<br>2) + / + / - / - | 1) + / + / - / m<br>2) + / + / - / + |
| <b>Küme AB-2</b>                     | <b>Küme CD-2</b>                     |
| 1) M / - / + / +<br>2) - / - / + / + | 1) m / - / + / +<br>2) + / - / + / + |

**Tablo 3.** Solo Ud No.6 – Akorlar kümesi.

Eserin ritmik yapısı, açılış bölümünde sunulan ritmik materyalin sürekliliği ile karakterize edilmiştir. Yalnızca eserin orta bölümlerinde, dramatik zirve oluşturmak ve dinamik farklılık yaratmak amacıyla onaltılık nota değerleri yoğunlaşmıştır. Bu yönüyle ritmik yapı durağanlıkla hareketliliği dengeli biçimde harmanlamaktadır. Başlangıç ve bitiş bölümlerinde uygulanan genişletilmiş teknikler ve süre değerleri, Udun ses yelpazesini genişletmekte ve adeta bir perküsyon eşliği hissi uyandıran dokusal bir yapı oluşturmaktadır.

Melodik yapı, oluşturulan armonik kümelerle doğru orantılı biçimde inşa edilmiştir. Artık akor kullanımlarında büyük ikili (B2), eksik akorlarda küçük ikili (K2), majör ve minör akorların yer aldığı bölümlerde ise hem B2 hem de K2 aralıkları kullanılarak melodik çizgi oluşturulmuştur. Ancak estetik kaygılarla bazı ölçülerde bu kural dışına çıkıldığı gözlemlenmektedir. Melodik yapı yer yer düz seyreden, kimi zaman ise eşlik rolünden çıkıp solo özellikler taşıyan kısa cümlelere ayrılmaktadır. Ayrıca iki Ud arasında gerçekleştirilen soru-cevap tarzı diyaloglar, eserin içsel dinamizmini artırmaktadır. Makamsal yapıların dışına çıkılarak geliştirilen bu yapı,

Ud algısına yeni bir perspektif kazandırmakta ve eseri Geleneksel Türk müziğinden ayıştırmaktadır.

6/8’lik ölçü birimi, Türk müziği ritmik sisteminde “Yürük Semai” usulüne karşılık gelmekte olup, genellikle 3+3 biçiminde ikili alt gruplara bölünerek icra edilir. Bu ölçü yapısı, doğası gereği akıcı ve süreklilik arz eden bir ritmik karakter sunar. Ancak söz konusu eserde, genişletilmiş tekniklerin senkoplu vuruşlarla uygulanması, bu akıcılığı bilinçli olarak kesintiye uğratarak ritmik yapıda bir tür aksama etkisi yaratmaktadır. Böylelikle eserde, geleneksel olarak dengeli ve akışkan bir yapı sunan 6/8’lik ölçü, modern ve deneysel bir yaklaşımla dönüştürülerek, ritmik düzlemde belirgin bir karşıtlık ve gerilim unsuru ortaya konmuştur. Bu ritmik zıtlık, eserin dramatik yapısını destekleyici bir unsur olarak işlev görmekte, dinleyici algısında süreklilik ile kırılma arasında dinamik bir etkileşim oluşturmaktadır.

Eserin performans notlarında görüleceği üzere (Ek-7), alışılmış mızrap tekniklerinin ötesine geçilerek genişletilmiş tekniklerin (golpe, tel tarama, eşik tarama ve ses kapağına vuruş) detaylı biçimde açıklandığı görülmektedir. Bununla birlikte, Solo Ud No.1 adlı çalışmada kullanılan “Melez Mızrap” tekniğı, bu eser kapsamında dikey armonilerin icrasına olanak sağlamak amacıyla esere dahil edilmiştir. Kullanılan teknikler, geleneksel Ud icrasını çağdaş ve deneysel unsurlarla harmanlayarak farklı bir tını evreni sunmaktadır. Mızrap tutan ele parmakların dahil edilmesi, vurmali efektler ve sürtme teknikleri aracılığıyla Udun tını olanakları genişletilmiş, performans açısından hem icracılar hem de dinleyiciler için alışılmışın dışında bir deneyim sunulmuştur. Bu bağlamda eser, özellikle geleneksel Ud eğitiminden geçmiş icracılar için teknik olarak hem yenilikçi hem de zorlayıcı bir karakter arz etmektedir.

Eserin giriş bölümü, yapısal ve işlevsel açıdan önemli bir rol üstlenmekte olup, ilerleyen bölümlerde karşılaşılabilecek teknik ve karakteristik unsurların ön izlemesini sunar. Bu bölüm, dinleyiciye eserin genel estetik çerçevesini ve ifade olanaklarını tanıtmak amacıyla kurgulanmıştır. Özellikle 1. ve 16. ölçülerde (bkz. Materyal 36), hem genişletilmiş icra teknikleri hem doğuşkan (harmonik) sesler hem de ileride gelişecek melodik hareketlerin özet nitelikli örneklerine yer verilmektedir. Bu yönüyle giriş, tematik ve teknik anlamda bir tür müzikal fragman niteliğı taşımaktadır. 17. ila

22. ölçüler arasında ise, armonik yapının temelini oluşturan Küme A, Küme B ve Küme C'nin birinci bölümleri işlenmektedir. Bu pasajda Ud 1, akorları arpej formunda icra ederek armonik çerçeveyi sunarken, Ud 2 ise genişletilmiş tekniklerle eşlik görevini üstlenerek çok katmanlı bir tını dokusu oluşturmaktadır. Böylelikle iki Ud arasında dinamik bir rol dağılımı gerçekleşmekte, hem melodik hem de tınısal çeşitlilik sağlanmaktadır. Bu yapı, eserin ilerleyen bölümlerinde gelişecek olan karşılıklı etkileşimin temellerini atmakta ve dinleyiciye müzikal anlatının yönü hakkında ipuçları sunmaktadır.



## İKİ UD NO.1

İki Ud İçin DeneySEL Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yeşil  
(1995-)

$\text{♩} = 110$

Ud I

Ud II

Harm-

7

12

17

22

*f* *p* *mp*

*f* *pp* *p*

**Materyal 36.** İki Ud No.1 – 1. ve 26. ölçüler.

27. ile 39. ölçüler arasında yer alan pasajda (bkz. Materyal 37), kümelerin gelişimi sürdürülürken, icra rollerinde değişim gözlemlenmektedir. Bu bölümde ikinci

Ud armonik yapıdaki akorları arpej olarak icra etme görevini üstlenmiş, buna karşılık birinci Ud, genişletilmiş tekniklerle eşlik işlevini yerine getirmekte ve zaman zaman melodi öğelerini seslendirmektedir. Böylelikle, iki çalgı arasında daha önceki bölümlerde kurulan işlevsel ilişkide bir yer değişimi gerçekleşmiştir. Bu değişim, eserin yapısal dinamiğini canlı tutmakta ve icra açısından çeşitlilik kazandırmaktadır. 40. ile 47. ölçüler arasında yer alan bölüm (bkz. Ek-7), önceki ölçülerde kurulan yapının sürekliliğini korumakta ve önceki materyalin doğal bir uzantısı niteliğinde ilerlemektedir. Bu kesintisiz akış, eserin bütünsel yapısı içerisinde bölümler arası geçişlerin yumuşak ve organik biçimde kurgulandığını gösterir. Armonik kümeler ve icra teknikleri açısından sürdürülen bu yapı, tematik bütünlüğün korunmasına katkı sağlamakta ve eserin dramatik eğrisine süreklilik kazandırmaktadır.

İki Ud No.1

The musical score for 'İki Ud No.1' consists of three systems of staves. The first system (measures 27-31) shows Ud I with a melodic line starting at measure 27 with a *mf* dynamic, and Ud II with a bass line starting at measure 27 with a *f* dynamic. The second system (measures 32-35) shows Ud I with a melodic line starting at measure 32 with a *mp* dynamic, and Ud II with a bass line starting at measure 32 with a *mp* dynamic. The third system (measures 36-39) shows Ud I with a melodic line starting at measure 36 with a *p* dynamic, and Ud II with a bass line starting at measure 36 with a *mp* dynamic. The score includes various dynamic markings and articulation marks throughout.

**Materyal 37.** İki Ud No.1 – 27. ve 39. ölçüler.

Önceki bölümlerde arpej biçiminde seslendirilen akor kümeleri, 48. ölçüden itibaren (bkz. Materyal 38) farklı bir icra yaklaşımıyla ele alınmış ve bu noktadan sonra akorlar dikey olarak da, yani aynı anda seslendirilen çok sesli yapılar biçiminde

uygulanmaya başlanmıştır. Bu değişim, eserin tınısal yoğunluğunu artırmakta ve armonik yapıların dinleyici üzerindeki etkisini daha doğrudan ve belirgin hale getirmektedir. Bu icra yöntemi, 64. ölçüye kadar (bkz. Ek-7) kesintisiz biçimde sürdürülmekte olup, eserin bu bölümünde yoğunlaşan armonik gerilim ve dinamik derinlik, dikey akor kullanımının sağladığı tınısal bütünlükle desteklenmiştir. Bu geçiş, eserin genel dramatik formunu pekiştiren önemli bir yapısal dönüşüm örneği sunmaktadır.



**Materyal 38.** İki Ud No.1 – 48. ve 51. ölçüler.

65. ölçüden itibaren (bkz. Ek-7), önceki bölümlerde kademeli olarak tanıtılan tüm müzikal malzemelerin bir araya getirilerek bütüncül bir biçimde harmanlanmıştır. Farklı bölümlerde bireysel olarak işlenen arpej, dikey akor yapıları, genişletilmiş icra teknikleri ve melodik dizilimler, bu kısımda eşzamanlı biçimde kullanılarak yoğun ve çok katmanlı bir yapı oluşturulmuştur. 74. ölçüden itibaren ise, müzikal malzemelerin kademeli olarak azaltıldığı bir süreç başlamaktadır. Bu azaltma, genişletilmiş tekniklerin öne çıkmasıyla birlikte dramatik bir çözülme etkisi yaratmakta ve eserin başındaki yapısal öğelerle son bölüm arasında bütüncül bir bağ kurulmaktadır. Bu bağlamda eser dairesel bir form etkisi yaratacak şekilde başlangıç ve son arasında yapısal ve tınısal bir süreklilik sağlayarak sonlandırılmıştır. Bu yaklaşım, bestecilik açısından bütünlüğün korunmasına hem de estetik bir kapanışın sağlanmasına hizmet etmektedir.

### 3.2.2. İki Ud No.7

Bu çalışma, Ud çalgısının melodik ve armonik kapasitesini deneysel bir bağlamda incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın ilk aşamasında, solo Ud için



kurgulanan kompozisyon, geleneksel müzikal öğelerin belirgin bir şekilde ortaya konulmasını hedeflemiştir. Ancak besteleme süreci ilerledikçe gelişen yaratıcı fikirler doğrultusunda, eser iki Ud için yeniden düzenlenmiş ve bu sayede çalgının tınısal olanaklarının daha kapsamlı biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

Kompozisyonun temel çıkış noktası, 30. ile 53. ölçüler arasındaki bölümde (Bkz. Ek-8) somutlaşmıştır. Bu bölüm daha sonra, süre değerlerinin iki katına çıkarılması yoluyla yeniden işlenmiş ve eserin gelişim kısmıyla (54–106. ölçüler) bütünleştirilmiştir. Bu düzenleme sürecinde, uzatılan süre değerleri daha kısa süreli motiflerle içsel olarak çeşitlendirilmiş; bu yöntemle eserin devam ve final bölümlerinin biçimsel kurgusu oluşturulmuştur. Takip eden aşamada, ilk ortaya çıkan bölüm (30–53. ölçüler) yeniden ele alınmış ve bu defa eserin başlangıcına (1–52. ölçüler) yerleştirilmiştir. Ancak bu yeniden yerleştirme sürecinde, özgün süre değerleri korunmak yerine bazı sesler çıkarılmış ya da değiştirilmiş, suslar eklenmiş ve ritmik çeşitlilik sağlamak amacıyla ölçü değerlerinde değişiklikler yapılmıştır. Böylece, kompozisyonel malzeme ve dokular korunarak eserin genelinde dengeli bir dağılım sağlanmıştır. Sonuç olarak, besteleme süreci yapısal olarak orta bölümden başlamakta, ardından final bölümüyle devam etmekte ve başlangıç kısmının eklenmesiyle tamamlanmaktadır. Bu nedenle, söz konusu kompozisyonun üç ana bölümden oluştuğu ifade edilebilir ve yapılacak müzikal analiz de bu yapısal çerçeveye uygun şekilde kurgulanacaktır.

Eserdeki armonik kurgu, soru-cevap ilişkisine dayalı olarak yapılandırılmış polifonik bir dokudan oluşmaktadır. Bu yapı, tematik malzemenin iki Ud arasında diyaloglar halinde aktarılmasıyla biçimlenmekte olup, kontrapuntal bir anlayışla desteklenmektedir. Melodik hattın iki Ud arasında paylaştırıldığı görülmekle birlikte, ikinci Ud ağırlıklı olarak eşlik edici işlevi üstlenmekte ve armonik zemin oluşturma görevini yerine getirmektedir. Bu çerçevede ikinci Ud, hem ritmik destek hem de tınısal denge unsuru olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Eserin belirli bölümlerinde unison (aynı anda aynı notaların icrası) pasajlara da yer verilmiş olup, bu durum iki çalgı arasındaki etkileşimi daha da pekiştiren bir unsur olarak değerlendirilebilir. Tematik materyal çoğunlukla Ud I tarafından başlatılmakta, ardından Ud II tarafından tamamlanmakta ya da kontrast bir yanıt verilerek yapı genişletilmektedir. Bu durum,

soru-cevap ilişkisini somutlaştırmaktadır. İki Ud arasında oluşturulan bu diyalog yapısı, hem tınısal bir denge hem de yapısal bir karşıtlık unsuru olarak değerlendirilmelidir. Bu anlamda eser, hem geleneksel Türk müziği tınlarını hem de çağdaş müzik tekniklerini deneysel bir bağlamda bir araya getirmektedir.

Eserin ritmik organizasyonu, genel yapı itibarıyla yüksek derecede çeşitlilik ve zenginlik göstermektedir. Kompozisyonun ilk bölümünde sekizlik nota değerleri belirgin bir şekilde yoğunluk kazanmakta, bu temel ritmik yapı içerisinde yer yer üçleme ve onaltılık nota dizileri kontrollü biçimde kullanılarak dinamik bir hareketlilik yaratılmaktadır. Bu unsurlar, hem ritmik çeşitliliği hem de icra açısından canlılığı artıran faktörler olarak öne çıkmaktadır. Eserin başlangıç kısmında sus değerlerinin yoğun olarak kullanılmıştır. Bu kullanım ritmik boşluklar aracılığıyla dramatik bir gerilim yaratırken, dinleyici algısında bir dikkat oluşturur. Ancak eserin ilerleyen bölümlerinde bunun yerine sürekli akan bir ritmik yapı benimsenmektedir. Bu geçiş, kompozisyonun yapısal ve duyumsal sürekliliğini sağlamada önemli bir rol üstlenmektedir. Ayrıca, eserde çarpma ve kaydırma teknikleriyle süslenmiş motiflere sıkça yer verilmiştir. Bu teknik uygulamalar ritmik yoğunlaşmayı ve tınısal hareketliliği artırırken, aynı zamanda eserin anlatım gücünü de desteklemektedir. Bu bağlamda Ud çalgısının geleneksel icra pratiğiyle uyumlu olan bu teknik öğeler, icracı açısından belirgin bir zorluk teşkil etmemektedir. Bu tür süslemeler ve ritmik çeşitlilik, Ud geleneğinde sıkça rastlanan icra karakteristikleriyle örtüşmekte ve bu sayede eser doğrudan geleneksel performans estetiğiyle bütünleşebilmektedir.

Eserde yer alan ses dizileri, Geleneksel Türk müziği makam sisteminin ötesine geçerek, hem klasik hem de deneysel yaklaşımları bir araya getiren özgün bir yapı sergilemektedir. Kompozisyonda özellikle Zirgüleli Hicaz ve Saba makamlarına ait diziler öne çıkmakta ancak bu dizilerin kullanımı, klasik makam anlayışının sınırlarını aşan bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, kromatik unsurların yer yer belirgin şekilde dokuya dahil edilmesi akışkan ve geçişli bir tınısal evren yaratılmasına olanak sağlamaktadır. Zirgüleli Hicaz dizisi, Suzidil makamına yönelik bir kullanım sergilemekte ve Suzidil makamının karakteristik seyir yapısını geleneksel kaygılar gütmenden esere yansıtma amacı taşımaktadır. Bu tür bir yaklaşımla, Geleneksel Türk müziği makam sisteminde yer alan kalıplaşmış seyir yapıları, yeniden

biçimlendirilmeye açık hale getirilmiş ve böylece makamsal esnekliğe dayalı bir ifade alanı oluşturulmuştur. Bu çerçevede, çalışmanın temel hedeflerinden biri, yalnızca geleneksel makamları aktarmak değil aynı zamanda bu makamların potansiyelini yeniden üretmek, genişletmek ve dönüşüme uğratmaktır. Dolayısıyla eserde Suzidil veya Saba makamlarını geleneksel seyir mantığına bağlı kalarak analiz etmeye çalışmak, hedeflenen estetik yaklaşımı tam olarak yansıtmayacak. Bu yönüyle eser, makamsal çözümleme yöntemlerinin yeniden değerlendirilmesi gerektiğini gündeme getirmekte ve geleneksel ile çağdaşın kesişiminde yeni ifade yollarının araştırıldığı işlevini görmektedir.

Eserde kullanılan 4/4 ölçü birimi, Geleneksel Türk müziğindeki Sofyan usulü ile örtüşmektedir. Bununla birlikte, bazı bölümlerde 8/8'lik Düyek usulünün ritmik karakterinin 4/4 ölçü yapısı içerisinde işlendiği görülür. (bkz. Materyal 39, 17. Ölçü). Bu kullanım, eserin ritmik yapısına geleneksel bir bağlam kazandırmakla birlikte, formun genel akışına esnek bir ritmik ifade olanağı da sağlamaktadır. Eserin ilk 12 ölçüsünde ise 1/4 ve 2/4 ölçü birimlerine yer verilmiştir. Ancak bu ölçülerin kullanımı geleneksel anlamda bir usul oluşturma amacı taşımamaktadır. Bu kısa ölçüler, eserin dokusunu bozmadan belirli duraklamalar yaratmak ve sus sürelerini uzatmak amacıyla tercih edilmiştir. Böylelikle eserin akışı içerisinde doğal bir nefes alma alanı oluşturulmuş ve ritmik dinamizm korunarak yapı bütünlüğü sağlanmıştır.

Eserin 1. ve 19. ölçüleri (Bkz. Materyal 39), iki Ud arasında gerçekleşen kısa motifsel diyaloglara dayalı pasajlar olarak kurgulanmıştır. Bu bölümlerde, her iki çalgı tarafından paylaşılan kısa melodik figürler, özellikle kromatik yönelimleri sayesinde Batı müziği geleneğine özgü gerilim ve çözülme etkisini anımsatan bir yapısal işlev üstlenmektedir. Bu etkiler, tonal merkez duygusunun kısmen belirsizleştirildiği ve melodik çizgilerin birbiriyle çatışan ya da tamamlayan nitelik taşıdığı pasajlarla oluşturulmaktadır. Bu kısa motifler yalnızca melodik değil, aynı zamanda ritmik açıdan da işlevsel bir düzenleme sergilemektedir. Özellikle kısa süreli suslar, senkoplar ve ölçü birimlerinin değişimi, eserde ritmik sürpriz etkisi yaratmakta ve dinleyici algısında yankılanma hissi oluşturarak içsel bir devinim meydana

getirmektedir. Bu tür teknik unsurlar aynı zamanda dinleyiciyle kurulan ilişkiyi de güçlendirmekte ve pasajlar arası geçişlerde yapısal bir bütünlük sağlamaktadır.

Eserin 19. ölçüsünden itibaren (Bkz. Ek-8), iki Ud arasındaki karşılıklı diyalogların işitsel olarak daha belirgin bir hâl aldığı görülür. Bu belirginleşmenin temel nedeni, eserin tonal ve akıcı ritmik yapıya sahip olan ikinci bölümüne (30.–53. ölçüler) geçişinin öncesinde doğal bir bağlamsal hazırlık işlevi görmesidir. Bu geçiş süreci, 20 ile 29. ölçüler arasında doruğa ulaşır. Bu ölçülerde diyaloglar hem daha yapılandırılmış hale gelmekte hem de tema aktarımı ve cevaplamaları daha net bir biçimde duyulmaktadır. Bu bağlamda, 1–29. ölçüler arası bölüm, eserin hem ritmik inşası hem de biçimsel geçiş kurgusu açısından önemli bir rol oynamaktadır. İlk bölümdeki motifsel yapıların giderek belirginleşmesi, ikinci bölümdeki melodik akışa sorunsuz ve organik bir geçiş zemini hazırlamaktadır. Böylece eserin bütüncül form anlayışı içinde geçiş kısımları, yapısal bir köprü işlevi kazanmaktadır.

## İKİ UD NO.7

İki Ud İçin Deneyisel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yeşil  
(1995-)

Ud I

Ud II

5

9

13

17

**Materyal 39.** İki Ud No.7 – 1. ve 19. ölçüler.

Eserin ikinci kısmı, 30. ölçü itibariyle başlamaktadır ve bu noktadan itibaren önceki bölümlerde tanıtılan kısa motiflerin yerini daha akıcı, sürekli ve çizgisel bir melodik yapıya bırakmaktadır. Bu geçiş, yalnızca biçimsel değil aynı zamanda ifade karakteri bakımından da dikkate değerdir. Eserin ifade yoğunluğu bu bölümde farklı bir yönde gelişir. Özellikle 30–37. ölçüler arasında, Ud I tarafından icra edilen melodik

hat, Suzidil makamının karakteristik seyir özelliklerini yansıtan bir yapıdadır. Burada dikkat çeken husus, melodik akışın klasik Suzidil seyir kurallarına tam bağlı kalmaksızın, esnek ve ifade odaklı bir biçimde tasarlanmış olmasıdır. Bu melodik yapıya Ud II tarafından sağlanan eşlik ise, Geleneksel Türk müziği usullerinden "Sofyan" (4/4) üzerine temellendirilmiştir. Ud II'nin eşlik rolü, ritmik istikrar sağlayan perdeli vuruşlar ve yatay olarak gelişen kısa diziler üzerinden inşa edilmiştir. Bu bağlamda Sofyan usulünün sadece metrik bir yapı olarak değil, aynı zamanda ritmik ifade taşıyıcısı olarak işlev gördüğü vurgulanmalıdır.

The musical score consists of three systems, each with two staves labeled Ud I and Ud II. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first system (measures 27-30) shows Ud I with a melodic line featuring triplets and a forte (f) dynamic, while Ud II plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, marked 8vb. The second system (measures 31-33) continues the melodic and rhythmic patterns, with Ud I using mezzo-forte (mf) and forte (f) dynamics. The third system (measures 34-37) concludes the passage, with Ud I ending on a triplet and Ud II on a final eighth note and rest, marked 8vb.

**Materyal 40.** İki Ud No.7 – 27. ve 37. ölçüler.

Eserin 38. ölçüsü (Bkz. Materyal 41) itibarıyla, Saba makamına geçişi hazırlayan bir köprü bölümü tasarlanmıştır. Bu bölüm, hem melodik hem de ritmik açıdan işlevsel bir geçiş alanı oluşturarak, önceki yapısal bütünlük ile yeni makam karakteri arasında organik bir bağlantı sağlar. 39. ile 43. ölçüler arasında, Ud I tarafından Saba makamı esaslı bir melodik hat icra edilmektedir. Söz konusu melodi, Saba makamı dizisi çerçevesinde tasarlanmış olmakla birlikte, klasik seyir kalıplarına mutlak sadakat gösterilmeden özgür bir şekilde işlenmiştir. Bu esnada, Ud II tarafından

gerçekleştirilen eşlik, Geleneksel Türk müziği usullerinden Düyek (8/8) üzerine kurulmuş ritmik bir zemin sunmaktadır. Düyek usulü, sekiz zamanlı yapısıyla hem melodik çizgiye istikrar kazandırmakta hem de bölümün ritmik dokusuna akıcılık sağlamaktadır. 40. ve 45. ölçüler, Suzidil makamına dönüşü hazırlayan kısa bir köprü fonksiyonu üstlenmektedir. Bu bölümde, melodik malzeme hem ritmik hem de tonal açıdan geçiş unsurlarını içerecek şekilde kurgulanmış; böylece hem Saba makamından Suzidil makamına yönelim doğal bir akış içerisinde gerçekleştirilmiş hem de eserin genel form bütünlüğü korunmuştur. Son olarak, 46–53. ölçüler (Bkz. Ek-8) arasında, Suzidil makamının yeniden ve belirgin bir şekilde duyurulmasıyla eserin ikinci bölümü tamamlanmaktadır. Bu kısım, hem tematik hem de makamsal bir "geri dönüş" etkisi yaratarak eserin dramatik yapısında bir yeniden merkezlenme işlevi üstlenmekte; böylece ikinci bölüm, hem biçimsel hem de tınısal açıdan dengeli bir kapanışla son bulmaktadır.

The image displays a musical score for two Uds, labeled Ud I and Ud II. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of music, each starting with a measure number: 38, 41, 44, and 48. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets (marked with '3') and eighth notes. A dashed line with a circled '8' is positioned below the Ud II staff in measures 41, 44, and 48, likely indicating a specific rhythmic or melodic pattern.

**Materyal 41.** İki Ud No.7 – 38. ve 50. ölçüler.

Eserin 54. ölçüden 106. ölçüye kadar uzanan bölümü (Bkz. Ek-8), kompozisyonun üçüncü ve son aşaması olarak değerlendirilmektedir. Bu bölüm, önceki kısımlarda sunulan müzikal malzemenin çeşitli dönüşümlerle yeniden işlenmesiyle karakterize edilmekte ancak bu kez, icranın yoğunluk ve dinamik güç açısından belirgin bir artış gösterdiği dikkat çekmektedir. Bu bölümde, her iki Ud arasındaki işbirliği ve karşılıklı etkileşim daha dengeli ve belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Birlikte ilerleyen pasajlar ile karşılıklı motif paylaşımına dayalı polifonik yapılar, önceki bölümlere kıyasla daha eşit bir işlev dağılımı sergilemektedir. Böylece her iki çalgı da hem tematik taşıyıcı hem de eşlik edici rolleri dönüşümlü olarak üstlenmekte, bu durum eserin dramatik yoğunluğunu sürekli olarak yükseltmektedir. 102. ölçüde başlayan coda bölümü (Bkz. Materyal 42), eserin yapısal bütünlüğü



içerisinde özel bir işlev üstlenmektedir. Coda eser boyunca kullanılan makamsal malzemeyi hızlı, yoğun ve çarpıcı bir biçimde özetleyerek final bölümüne güçlü bir geçiş sağlar. Bu aşamada, dinamiklerin zirveye ulaşması, hem dramatik gerilim hem de çözülme süreçlerinin aynı anda doruk noktasına ulaşmasına olanak tanımaktadır. Böylece eserin finali yalnızca biçimsel bir kapanış değil aynı zamanda içerdiği tüm tematik ve makamsal öğelerin yoğunlaştırılmış bir ifadesi olarak işlev görmektedir. Sonuç olarak, 54–106. ölçüler arasındaki bölüm eserin genel akışını tamamlayan ve müzikal anlatımı zirveye taşıyan bir sonuç bölümü olarak yapılandırılmıştır.

The musical score consists of three systems for two Udu instruments, Ud I and Ud II. The first system (measures 99-102) features Ud I with a triplet of eighth notes and a forte (ff) dynamic, while Ud II plays a mezzo-forte (mf) line with an 8va octave marking. The second system (measures 103-104) shows Ud I with a forte (f) dynamic and a long note, and Ud II with a forte (ff) dynamic and an 8va octave marking. The third system (measures 105-106) features both instruments with triplets and a forte (ff) dynamic, with an 8va octave marking for Ud II.

**Materyal 42.** İki Ud No.7 – 100. ve 106. ölçüler.

Bu çalışmada, Ud çalgısının olanaklarını deneysel bir çerçevede inceleyerek, Geleneksel Türk müziği makam ve usul sistemleri ile çağdaş müzikal yaklaşımlar arasında yeni ifade alanları yaratılmıştır. Eserin form yapısının, makamsal geçişlerin, polifonik doku kurgusunun ve ritmik çeşitliliğin detaylı analizi yoluyla, geleneksel kalıpların esnekleştirilmesi, genişletilmesi ve yer yer dönüşüme uğratılması hedeflenmiştir. Böylece hem makamsal estetik hem de modern tınısal stratejiler

arasında bir köprü kurularak, Ud çalgısının çağdaş kompozisyon pratiklerindeki potansiyeli ortaya konulmuştur.

### 3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Üç Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?”. Alt problem doğrultusunda toplanan veriler, iki altında incelenmiştir.

#### 3.3.1. Üç Ud No.2

Üç Ud için bestelenmiş olan bu eser, geleneksel Türk çalgılarının çağdaş ve çok sesli kullanımına dair dikkate değer bir örnek teşkil etmektedir. Eserin genel yapısında minimalist bir yaklaşım ön plandadır. Bu durum hem tematik malzemenin sınırlı sayıda motif üzerinden geliştirilmesinde hem de dinamik ve armonik çeşitliliğin ölçülü kullanımında kendini göstermektedir. Biçimsel olarak form anlayışı serbesttir. Klasik Batı müziği ve Geleneksel Türk müziği formlarından bağımsız özgün bir yapı oluşturulmuştur. Eserin giriş bölümünde, tonal müzik içerisinde kullanılan “i°7–IIIm7–iii°7–IIIm7” akor dizisi, arpej olarak sunularak dinleyiciye hem melodik hem de armonik bir zemin hazırlamaktadır. Eserin başlangıcında oluşturulan bu armonik zemin, yalnızca giriş bölümüne özgü bir unsur olarak kalmamış, kompozisyonun bütününe yayılarak eserin temel yapısal malzemesi hâline gelmiştir. Bu armonik yapı hem yatay hem de dikey düzlemlerde farklı düzenlerde işlenmiş, böylece eserin bütünselliği korunurken çeşitlilik ve dinamizm de sağlanmıştır. Dikey düzlemde kullanılan akor sesleri, üç Ud arasında dağıtılmış, böylece hem çalma teknikleri açısından kolaylık oluşturulmuş hem de çok seslilik algısının güçlendirilmesi hedeflenmiştir. Söz konusu armonik çerçeve, zaman zaman ritmik değişiklikler ile zenginleştirilmiş, kimi bölümlerde ise doğrudan veya değişime uğramış biçimleriyle duyurularak tematik bir bütünlük hissi yaratılmıştır. Bu yaklaşım, hem minimalist estetik anlayışın sürdürülebilirliğini desteklemekte hem de dinleyici üzerinde eserin iç tutarlılığına dair güçlü bir algı oluşturmaktadır. Eserin ritmik yapısı, başlangıç bölümünde ikilik, dörtlük ve sekizlik nota değerlerinin dengeli bir biçimde kullanılmasıyla kurgulanmıştır. Bu temel ritmik örgü, eserin giriş kısmına ölçülü bir akış sağlamış, dinleyicinin ritmik algısını istikrarlı bir yapıda şekillendirmiştir. Kompozisyonun ilerleyen bölümlerinde onaltılık notaların ritmik dokuya dâhil

edilmesiyle birlikte esere belirgin bir dinamizm kazandırılmıştır. Özellikle armonik yapıların dikey olarak kullanıldığı kısımlarda, onaltılık nota değerlerinin yoğun biçimde tercih edilmesi, ritmik hareketliliği artırmış ve ardından sekizlik nota değerlerine dönüşle birlikte bir zıtlık yaratılmıştır. Bu geçişler eserin ritmik algısında dalgalanmalar meydana getirerek dinleyici üzerinde dikkat çekici bir etki oluşturmuştur. Eserin son bölümlerine doğru sekizlik notaların üzerine kademeli biçimde onaltılık notaların eklenmesiyle artan ritmik yoğunluk, müzikal anlatımda bir doruk noktası oluşturmuş, bu birikim ani bir kesintiyle sonlandırılarak dramatik bir bitiş etkisi elde edilmiştir. Bu ritmik strateji, eserin genel formuna hizmet eden ve dinleyici deneyimini zenginleştiren önemli bir yapı ögesi olarak değerlendirilebilir.

Eserin ana melodik malzemesi temel olarak Nikriz makamı dizisine dayanmaktadır. Bununla birlikte, kompozisyon süreci içerisinde kromatik dizilerin de belirli bölümlerde yapıya dâhil edilmesiyle, geleneksel makam anlayışının sınırlarını aşan ve daha melez bir modal duyum ortaya çıkarılmıştır. Bu yaklaşım, esere hem geleneksel müzik estetiğini çağrıştıran bir yapı kazandırmakta hem de çağdaş modal uygulamaların olanaklarını kullanarak ifade alanını genişletmektedir. Eserdeki belirli pasajlarda her ud, sırayla solistik bir rol üstlenmekte ve melodik çizgiyi bireysel yorumlarıyla taşımaktadır. Bu durum, icracıların sadece teknik yeterliliklerini değil, aynı zamanda anlatımsal duyarlılıklarını da ön plana çıkarmalarını gerektirir. İrcacılar arasında sürekli bir rol değişimi olması, eserin bütüncül anlatımı açısından kesintisiz bir akış sağlamakla birlikte, müzikal karakterlerin çeşitlenmesine de katkıda bulunmaktadır. Böylelikle, eserin iç dinamiği, hem modal çeşitlilik hem de solistik pasajlardaki anlatım farklılıkları yoluyla zenginleştirilmiş olur.

Eserde ölçü birimi olarak, Geleneksel Türk müziğinin 9/8'lik usullerinden biri olan Raks Aksağı kullanılmıştır. 9/8'lik ölçü, “3+2+2+2” alt bölümlendirmesiyle yapılandırılmış; eserin belirli bölümlerinde (örneğin, 61., 65. ve 71. ölçülerde) bu alt bölümlerin yerleri değiştirilerek ritmik çeşitlilik sağlanmıştır. Bu yaklaşım, eserin ritmik akışını monotonluktan uzaklaştırarak dinamik bir yapı kazandırmayı amaçlamıştır.

Eserin icrasında, üç Udun kimi zaman birlikte, kimi zaman ise karşıt yönde ilerlemesi söz konusudur. Bu yazım tekniği, özellikle ritim ve entonasyon açısından icracılar arasında yüksek düzeyde bir uyum ve dikkat gerektirmektedir. Hem eş zamanlı ilerleyen pasajlar hem de karşıt hareketler, Ud icracılarından teknik yeterliliklerinin yanı sıra hassas bir dinleme ve anlık tepki yetisi de talep etmektedir. Bu yönüyle eser, çoklu ud icrasında toplu müzikal anlayışın önemini vurgulayan bir örnek teşkil etmektedir.

Eserin giriş bölümünü oluşturan ilk sekiz ölçü (Materyal 42), kompozisyonun ana karakterini ve müzikal dilini tanımlayan temel bir işlev üstlenmektedir. Bu bölüm, eserin ilerleyen kısımlarında gelişecek olan tematik ve dokusal yapıların ön izlemesini sunar. Özellikle Üçüncü Ud tarafından icra edilen pasaj, eserin genel dokusunu belirleyici bir rol oynar ve kompozisyonun temel armonik ve ritmik malzemesinin çerçevesini çizer. Bu pasajda Üçüncü Ud, arpej formunda ve sekizlik nota değerleriyle akorları icra ederek sabit bir armonik zemin oluşturur. Bu arpej yapısı, hem ritmik bir akış sağlar hem de diğer Udların melodik icrasına dinamik bir altyapı sunar. Birinci ve İkinci Ud ise, bu sabit armonik zeminin üzerine eserin ana motifini farklı aralık derecelerinde çeşitleyerek icra ederler. Bu çeşitlendirme süreci, motifin farklı ton merkezlerine taşınmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda dinleyici algısında hem tanıdıklık hem de yenilik hissi yaratır. Böylelikle giriş bölümü eser boyunca sürecek olan polifonik tekniklerin ilk örneklerini barındırarak, hem icracılara hem de dinleyicilere eserin müzikal çerçevesine dair ön bilgi sunar. İlk sekiz ölçüde kurulan bu yapı, eserin dramatik gelişiminde temel referans noktası olarak işlev görmektedir.

9. ve 32. ölçüler arasında (Ek-9), eserin girişini takip eden motifler duyulur. Bir Udun başlattığı kısa melodik hücreler, diğer Udlarca geliştirilerek esere sürekli ve canlı bir hareket kazandırır. Bu yaklaşım, müziğin tekdüze olmaktan çıkıp katmanlı ve etkileşimli bir yapıya bürünmesini sağlar.



Üç Ud No.2

The musical score for Üç Ud No.2 consists of four systems of three staves each, labeled Ud I, Ud II, and Ud III. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 33. Ud I and Ud II play chords and single notes, while Ud III plays a continuous eighth-note pattern. Measure numbers 33, 35, 37, and 39 are indicated at the start of each system. The score ends at measure 40.

**Materyal 44.** Üç Ud No.2 – 33. ve 40. ölçüler.

41–46. ölçüler arasında yer alan bölüm (Ek-9), eserin giriş kısmında sunulan ana tematik materyalleri yeniden hatırlatarak form bütünlüğünü pekiştirir. Bu bölüm, girişte tanıtılan melodik ve ritmik öğelerin hafif çeşitlenmesi ve yeniden sunulması yoluyla dinleyici belleğinde tematik bir süreklilik oluşturur. Böylelikle eser, yapı bakımından organik bir bütünlük sağlarken, giriş bölümünün karakteristik atmosferini de korumayı sürdürür. Bu tür tematik anımsatmalar, eserin form kurgusunda içsel bağlantıların güçlenmesine katkıda bulunur.

Hemen ardından gelen 47–52. ölçüler (Materyal 45) ise, 33–40. ölçüler aralığında oluşturulan ara bölümün yapısal ve estetik özelliklerini sürdürmekle birlikte, yeni bir düzenleme anlayışı sunar. Bu kez, kullanılan melodik materyal üç Ud arasında daha dengeli bir şekilde paylaştırılmış ve Udlar arasında belirgin bir müzikal diyalog kurulmuştur. Melodik öğelerin eşit şekilde dağıtılması, sadece icra teknikleri açısından değil, aynı zamanda dinamik bir çok sesliliğin inşası açısından da büyük önem taşımaktadır. Her bir Ud hem bireysel hem de ortak ifadeye katkıda bulunarak, pasaj boyunca karşılıklı cevaplar ve tamamlamalar üzerinden ilerleyen bir diyalojik yapı sergilemektedir. Bu yaklaşım, eserin genelinde gözetilen katmanlı yapı anlayışını desteklerken, dinleyici algısında da zengin müzikal örgü izlenimi yaratmaktadır.

Üç Ud No.2

47

Ud I

Ud II

Ud III

49

Ud I

Ud II

Ud III

51

Ud I

Ud II

Ud III

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

**Materyal 45.** Üç Ud No.2 – 47. ve 52. ölçüler.

53. ölçü sonrasında itibaren (Ek-9), eser, başlangıç bölümlerinde sunulan tematik unsurların yoğunlaştırılması ve işlenmesi yoluyla final duygusunu belirgin bir şekilde güçlendirmeye yönelir. Bu süreçte, girişte tanıtılan melodik ve ritmik öğeler, hem yoğunluk hem de dinamik açıdan daha zengin çeşitlemelerle geliştirilir. Böylelikle müzikal anlatım, eserin biçimin kademeli bir yükselme ve ivmelenme etkisi yaratır. Özellikle 65. ölçü civarında artan gerilim ve coşku, dinleyiciyi müzikal anlatımın zirve noktasına doğru yönlendirir. Bu kısımda hem ritmik hem de armonik yoğunluk belirgin biçimde artırılarak dinamik bir doruk etkisi oluşturulmuştur. Eserin



bu noktada icracıların teknik kapasitesinin yanı sıra, anlatım güçleri de ön plana çıkar çünkü bu yoğunluk, sadece ses düzeyinde değil, müzikal ifadenin tüm boyutlarında hissedilir bir gerilim yaratmaktadır.

73. ve 74. ölçüler (Materyal 46), eser boyunca geliştirilen motiflerin nihai zirvesidir. Bu ölçülerde daha önce farklı biçimlerde duyurulan tematik öğeler tam bir yoğunlukla bir araya getirilerek eserin dramatik doruk noktası oluşturulmuştur. Bu zirve anı, bir yandan bütün eserin tematik ve ritmik malzemesinin özeti niteliğini taşıırken, diğer yandan müzikal anlatımın enerjisinin en üst düzeye çıktığı anı temsil eder. Doruk noktasının hemen ardından eser ani bir şekilde sona erdirilir.

Üç Ud No.2

73

Ud I

Ud II

Ud III

74

Ud I

Ud II

Ud III

**Materyal 46.** Üç Ud No.2 – 73. ve 75. ölçüler.

Bu eser, Geleneksel Türk çalgısı olan Udun çağdaş çok sesli müzikteki olanaklarını araştırmak ve geliştirmek amacıyla bestelenmiştir. Üç Ud için yazılan bu kompozisyon, Nikriz makam dizisinden hareketle, kromatik dizilimler ve modern armonik tekniklerin harmanlandığı melez bir modal duyum oluşturmayı hedeflemiştir. Raks Aksağı usulünün 9/8'lik ritmik yapısına dayanmakla birlikte, ritmik alt bölümlerin değiştirilmesi ve senkop tekniklerinin kullanılması yoluyla eserin ritmik

dokusunda çeşitlilik ve dinamizm sağlanmıştır. Eserde, melodik motiflerin farklı Udlar arasında paylaştırılarak sürekli bir diyalog ortamı yaratılması, hem icracılar arasında üst düzey bir toplu müzikal anlayış gerektirmekte hem de dinleyici açısından çok katmanlı bir dinleme deneyimi sunmaktadır.

Form yapısında minimalist ve serbest yaklaşımlar benimsenmiş, motiflerin yoğunlaştırılması ve doruk noktası yaratılarak bir bütünlük hedeflenmiştir. Bu bağlamda eser, hem geleneksel müzik mirasına bağlı kalmayı hem de çağdaş müzikal dil ve tekniklerle bu mirası yenilikçi bir yaklaşımla yorumlamayı amaçlamaktadır.

### 3.3.2. Üç Ud No.4

Bu eser, György Ligeti'nin on bir parçadan oluşan solo piyano eseri *Musica Ricercata*'dan esinlenerek oluşturulmuştur. *Musica Ricercata*, minimalist olmakla birlikte gelişimci bir yaklaşıma sahip deneysel bir çalışmadır. Her parçası giderek artan sayıda nota ile bestelenmiştir. İlk parça sadece iki nota (La ve Re) içerirken, her yeni parçada bir nota eklenir. Son parça, tam 12 ton içeren bir serialist yapıdadır.

Tek bölümlük bir formda yapılandırılan bu eser, bir tek notanın sunumuyla sakin bir atmosfer içerisinde başlamakta; ilerleyen süreçte yeni notaların eklenmesiyle kademeli olarak gelişmektedir. Eserin final bölümünde ise bu süreç tersine çevrilmekte, sesler azaltılarak bir kapanış sağlanmaktadır. Kompozisyon, armonik bir yapı arayışına yönelmemiş, bunun yerine tamamen tınısal özelliklere dayalı bir kurguyla inşa edilmiştir. Teknik açıdan eserin icrasında yüksek düzeyde bir zorluk bulunmamakla birlikte, yorumlama biçimi bakımından belirli bir disiplin gerektirmektedir. Geleneksel Türk müziğinde icracılar için doğal bir pratik olan heterofonik çalma anlayışı, bu eserin icrasında yerini duygudan arındırılmış, mekanik ve uyumlu bir çalma tarzına bırakmalıdır. Bu yönüyle eser, geleneksel Ud icracıları için alışılmış çalma pratiklerinin dışına çıkmayı ve farklı bir yaklaşım benimsemeyi zorunlu kılmaktadır.

Eserin ritmik yapısı, gelişimi boyunca giderek artan bir yoğunluk sergilemektedir. Dörtlük notaların aktif kullanımı, esere adeta bir metronom etkisi kazandırmakta, diğer süre değerleri ise senkoplu ve aksak bir ritmik algı oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Kompozisyon ilerledikçe süre değerleri kademeli olarak

hızlandırılmış, bu da müzikal akışta dinamik bir gerilim yaratmıştır. Orta bölümlerden itibaren eserin sonuna kadar sus işaretleri etkin bir biçimde kullanılarak, sürekli akan yapının zaman zaman kesintiye uğraması ve böylece dikkat çekici bir etki yaratılması amaçlanmıştır. Dinamik açıdan ise eserde hiçbir değişiklik yapılmamış, yalnızca son üç ölçüde (75., 76. ve 77. ölçüler) bir dinamik yükselme gerçekleştirilmiştir. Bu yükselmenin temel amacı, eserin bitiş etkisini kuvvetlendirmek ve dramatik bir sonuç izlenimi sağlamaktır.

Yalnızca dört notadan (Fa, Sol#, La ve Si) oluşan bu eserde, Sol# notası iki koma eksik olacak şekilde icra edilmelidir. Böylece standart Batı müziği akort sisteminden bilinçli bir sapma gerçekleştirilmiş olacaktır. Bu komalı kullanım, herhangi bir makamsal müzik anlayışına hizmet etmekten ziyade, yalnızca tınısal bir farklılık yaratmayı amaçlamaktadır. Eser içerisinde kullanılan sesler, kimi zaman melodik hatlar şeklinde ardışık olarak, kimi zaman ise ani sıçramalarla, geniş aralıklı atlamalar yapılarak organize edilmiştir. Bu yöntem, eserin hem yatay hem de dikey düzlemde tınısal çeşitliliğini artırmaktadır.

Eserde 2/4, 3/4, 4/4 ve 5/4'lük ölçü birimleri, art arda gelecek şekilde organize edilmiştir. Ölçü birimleri, 5/4 + 9/4 ya da 14/4 gibi birleşik ve karma ölçü yapılarında düzenlenmemiştir. Bu tercih, icracıya hem okuma kolaylığı sağlamak hem de her ölçü başında belirgin bir vurgulama yapılmasını mümkün kılmak amacıyla yapılmıştır. Kullanılan ölçü düzenlemeleri, Geleneksel Türk müziği usul sisteminin izlerini taşımaz. Bunun yerine eserin yapısal bütünlüğüne ve ritmik sadeliğine hizmet eden bağımsız bir anlayış benimsenmiştir.

Eserin 1. ve 12. ölçülerinde (Materyal 47) bütün parçaya hâkim olacak mekanik/robotik karakteri ve mikrotanal yaklaşımın duyurulmasıyla başlar.

## ÜÇ UD NO.4

Üç Ud İçin Deneysel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yeşil  
(1995-)

♩=110

Ud I

Ud II

Ud III

6

10

**Materyal 47.** Üç Ud No.4 – 1. ve 13. ölçüler.

14-35 ölçüler (Ek-10) arasında tüm teknik (mikrotonal, robotik ritim, çalgıların katmanlı işleyişi) ve estetik (mekanik, düşük duygusal ifade, minimal tekrar) öğelerin pekiştiği bir kesit niteliğindedir. Ufak motif varyasyonları ve mikrotonal gerilim sayesinde tek düze ama gerilimli tema devam etmektedir. 36. ve 41. ölçülerde (Materyal 47) kullanılan müzikal malzemeler doruk noktasına ulaşmıştır.

36

Ud I

Ud II

Ud III

39

Ud I

Ud II

Ud III

41

**Materyal 48.** Üç Ud No.4 – 36. ve 41. ölçüler.

Bestede yer alan dört ses, 42. ölçüden (Ek-10) sonra aşamalı olarak azaltılır ve sonunda geriye tek bir ses kalır. 69. ölçüden (Ek-10) itibarıyla eserin sonuna yaklaşılrken ritmik aksanlar yoğunlaşmaya başlar. 75. ve 77. ölçülerde (Ek-10), eser içerisinde ilk kez dinamik yükselişle eser sonlanmıştır.

### 3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

“Dört Ud için bestelenmiş özgün eserlerde hangi müzikal öğeler ve teknikler kullanılmıştır?”. Alt probleme yönelik toplanan veriler, iki başlık altında analiz edilmiştir.

#### 3.4.1. Dört Ud No.1

Bu çalışma, dört ud için bestelenmiş olup, minimalist bir anlayış doğrultusunda tını odaklı bir müzik diliyle tasarlanmıştır. Yaklaşık üç dakika süren eser, iki ana kısımdan oluşmaktadır. Sürelerinin kısa olması ve kendi içlerinde belirgin bir bölünme olmaması nedeniyle, yapısal ayrımlarda "bölüm" yerine "kısım" terimi tercih edilmiştir. Eserin birinci kısmı (1.–34. ölçüler arası), iki Udun küçük ikili (K2)

aralıklarla çaldıkları ostinato eşliğinde oluşturulan armonik bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Bu ostinato yapısında ikinci sesler bir koma bemol olarak icra edilmelidir. Kullanılan koma değerleri Geleneksel Türk Müziği makam sistemine doğrudan bir referans oluşturmamakta yalnızca tınısal bir amaç doğrultusunda tercih edilmiştir. Eserin ikinci kısmında (35.–66. ölçüler arası), 4/4'lük ritim yapısına dayalı ostinato motifin işlevsel kullanımıyla 7/8'lik ölçü birimine geçiş sağlanmıştır. Bu geçiş, eserin ritmik akışında dinamik bir değişim yaratmakta ve formun bütünselliğine katkıda bulunmaktadır. Birinci kısımda kullanılan melodik ve ritmik materyaller, bu bölümde geliştirilerek ve yoğunlaştırılarak yeniden işlenmiştir. Böylece, yapısal süreklilik korunurken, müzikal anlatım daha karmaşık ve zengin bir hale getirilmiştir. Eserin 67.–95. ölçüleri arasındaki bölüm, üçüncü bir kısım olarak değil, işlevi itibarıyla bir coda biçiminde tasarlanmıştır. İkinci kısmın ortalarında başlayarak kademeli biçimde geliştirilen melodik hat, doruk noktasına ulaştığında coda yapısının başlangıcı oluşur. Codanın başlamasıyla birlikte eserin genel yapısında giderek sönümlenen ve çözülmeye yönelen bir kurgu sergilenir. Bu melodik hat, birinci kısımda ostinato çalımıyla oluşturulan armonik zeminin yerini alarak müzikal akışı sürdürmekte ve eserin form bütünlüğünü desteklemektedir. Codanın ilerleyen bölümlerinde kullanılan müzikal materyaller, sistematik bir eksiltme sürecine tabi tutularak kademeli biçimde azaltılmakta ve böylece eser, doğal bir biçimde son bulmaktadır. Bu süreç, yoğunluğu giderek azaltarak eserin finalinde dengeli bir çözülme etkisi yaratmaktadır.

Eserin ritmik yapısı, iki Udun eserin başlangıcından itibaren onaltılık notalarla icra ettikleri ostinato motif sunumuyla şekillenmektedir. Geriye kalan iki ud ise, düzensiz bir biçimde kurgulanan farklı motifleri, çeşitli tartım değerleri kullanarak icra etmektedir. İkilik ve dörtlük değerlerin icrasında tremolo tekniğine başvurulmuştur. Bunun temel nedeni, udun mızraplı bir çalgı olması ve doğası gereği seslerin doğal bir uzama eğilimine sahip olmaması dolayısıyla, tremolo tekniği aracılığıyla sesin sürekliliğinin sağlanmasıdır. Eserin ilerleyen bölümlerinde ritmik yoğunluk artmakta ve yapı giderek daha yoğun bir hal almaktadır. Son kısımda ise eklenen sesler aşamalı olarak azaltılarak yapı seyreltilmekte, böylece müzikal akış durma noktasına doğru yavaşlayan bir süreçle sona ermektedir.

Eserin melodik yapıları, tonal bir referans çerçevesinde şekillendirilmemiş, bunun yerine kromatik diziye mikrotonal ses alanlarının da eklenmesiyle, tını odaklı motifler üzerine kurgulanmıştır. Mikrotonal seslerin kromatik dizinin içerisine dahil edilmesiyle oluşan yapı, "Mikrotonal-Kromatik Dizi" olarak adlandırılabilir özgün bir dizi formuna dönüşmüştür. Bu bağlamda, kullanılan ses dizilimi, Rauf Yekta Bey'in Türk müziği perdelerine bir standart getirmek amacıyla geliştirdiği 24 perdeli gam yapısında da karşılık bulmaktadır (Bkz. Materyal 4). Her ne kadar Rauf Yekta Bey bu gamı, Türk müziği makam sisteminin daha sistematik ve anlaşılır bir biçimde ifade edilebilmesi için tasarlamış olsa da, bu çalışmada söz konusu dizinin kullanımı geleneksel makam anlayışının dışında, modern tınısal müzik besteleme teknikleri doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Teknik açıdan yüksek zorluk düzeyine sahip olmayan eser, özellikle komalı seslerin doğru duyurulması açısından icracılardan yüksek bir hassasiyet talep etmektedir. Her ne kadar koma değerli seslerin kullanımı Ud icracıları için geleneksel repertuvar içerisinde alışılmış bir uygulama olsa da, bu eserdeki mikrotonal kullanımların geleneksel fonksiyonlardan bağımsız bir tınısal amaç taşıması, icracılar açısından alışılmışın dışında bir yaklaşımı gerektirmekte ve dolayısıyla belirli bir zorluk teşkil etmektedir.

Eserin birinci bölümünde ölçü birimi olarak 4/4 kullanılmıştır. İkinci bölümde ise Geleneksel Türk müziğinin 7/8'lik usullerinden biri olan, "2+2+3" alt bölümlendirmesine sahip Devr-i Turan usulü tercih edilmiştir. Coda bölümünün başlangıcıyla birlikte alt bölümlendirme "3+2+2" düzenine evrilmiş ve bu bölümde Devr-i Hindî usulü de kullanılmıştır. Eserin ilerleyişinde, bu iki usul arasında dönüşümlü bir yapı oluşturulmuş, kimi ölçülerde ise partiler arasında farklı usul düzenlemelerine yer verilmiştir (bkz. 67. ölçü, Materyal 55). Bu yapısal değişiklikler, eserin ritmik açıdan karmaşıklığını artırmış ve icra zorluğunu üst seviyeye taşımıştır. Usuller arası geçişlerin hem yatay hem de dikey ekseninde uyumlu bir biçimde gerçekleştirilmesi gerektiğinden, eserin icrası, icracılar arasında yüksek düzeyde ritmik hassasiyet ve müzikal koordinasyon gerektirmektedir. Bu çok katmanlı ritmik kurgu, eserin hem teknik hem de yorum açısından ileri düzey bir toplu icra disiplini talep ettiğini gösterir.

Eser, 1.–7. ölçüler (Bkz. Materyal 49) arasında, ostinato karakterindeki motiflerin sunumuyla açılmaktadır. Bu ostinato motif ikinci kısmın sonuna dek eserin armonik ve ritmik zeminini oluşturan temel yapı unsuru olarak işlev görmektedir. Motifin içerisinde yer alan Do diyez sesi dört koma diyez, Mi bemol sesi ise bir koma bemol olacak şekilde mikrotonal nitelikler taşımaktadır. Böylece, başlangıçta sunulan bu ostinato hem mikrotonal ses kullanımını hem de tınısal çeşitliliği eserin bütünüyle ilişkilendiren bir yapı sunmaktadır.

**DÖRT UD NO.1**  
Dört Ud İçin Deneyisel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

Allegro

**Materyal 49.** Dört Ud Ud No.1 – 1. ve 7. ölçüler.

Eserin 8.–15. ölçüleri arasında (Bkz. Materyal 50), üçüncü ve dördüncü udlar, ostinato karakterindeki materyali icra ederek dokusal temelin oluşumunda rol almaktadır. Bu süreçte birinci ve ikinci Udlar ise mikrotonal cümlelerden oluşan



karşılıklı diyaloglar sergilemektedir. Kullanılan mikrotanal aralıklar, Geleneksel Türk müziğinin koma değerlerine dayansa da, makamsal bir işlev taşımaktan ziyade, tınısal bir ifade arayışı doğrultusunda tercih edilmiştir. 25. ölçüye kadar olan bölümde (Bkz. Ek-11), aynı motifler çeşitli düzenlerde zenginleştirilerek ve çeşitlendirilerek kullanılmaya devam edilmiştir. Bu yöntem, eserin hem yapısal bütünlüğünü korumakta hem de dinamik bir tınısal değişkenlik sunarak müzikal akışın sürekliliğini sağlamaktadır.

Dört Ud No.1

8

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

12

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

**Materyal 50.** Dört Ud Ud No.1 – 8. ve 15. ölçüler.

Eserin 26. ölçüsünde (Bkz. Materyal 51), üçüncü ve dördüncü Udlar tarafından icra edilen ostinato karakterindeki motif, belirgin bir şekilde geliştirilerek genişletilmektedir. 27.–30. ölçüler arasında bu dokusal yapı sürdürülürken, 31. ölçü

itibarıyla ostinato işlevi birinci ve ikinci Udlar tarafından devralınmaktadır. Bu yapısal değişim icracılara bir kısmına dinlenme imkânı sunarak hem fiziksel rahatlamayı sağlamakta hem de eserin bütününde dikkat ve dinamik sürekliliğin korunmasına katkıda bulunmaktadır.

The image displays two systems of musical notation for four Uds (Ud I, Ud II, Ud III, Ud IV). The first system starts at measure 26. Ud I and Ud II are in treble clef, while Ud III and Ud IV are in bass clef. Ud I has a melodic line with a trill and a triplet. Ud II has a triplet. Ud III and Ud IV have a continuous eighth-note pattern. The second system starts at measure 29. Ud I and Ud II have a melodic line with a trill and a triplet. Ud III and Ud IV have a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is in 7/8 time.

**Materyal 51.** Dört Ud Ud No.1 – 26. ve 31. ölçüler.

Eserin 32.–34. ölçüleri arasında (Bkz. Materyal 52), önceki bölümlerde kurulan tınısal yapı korunarak sürdürülmektedir. 35. ölçü itibarıyla ise, belirgin bir ayrım olmaksızın, yüzeysel bir geçişle eserin ikinci kısmına geçilmektedir. Bu geçiş, yapısal bir kırılma yaratmadan form içerisinde doğal bir süreklilik sağlamaktadır. İkinci kısımda, Geleneksel Türk müziğinin Devr-i Turan (7/8) usulüne geçiş yapılır ritmik yapı

çeşitlendirilmiş ve eserin ritmik karakterine yeni bir boyut kazandırılmıştır. 36.–51. ölçüler arasında (Bkz. Ek-11), müzikal malzemeler aşamalı olarak zenginleştirilmiş hem dokusal hem de ritmik açıdan yoğunluk artırılarak eserin dinamik gelişimi desteklenmiştir.

The musical score for four Ud instruments (Ud I, Ud II, Ud III, Ud IV) spans measures 32 to 35. Ud I and Ud II are in bass clef, while Ud III and Ud IV are in treble clef. The score includes various musical notations such as rests, triplets, and dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature is one sharp (F#).

**Materyal 52.** Dört Ud Ud No.1 – 32. ve 35. ölçüler.

Eserin ilerleyen ölçülerinde, önceki bölümlerde sunulan motifler döngüsel bir yapı içerisinde çeşitlendirilerek kullanılmaya devam etmektedir. Bu döngüsel karakterin temeli 52. ölçü itibarıyla (Bkz. Materyal 53) belirginleşmeye başlamaktadır. Motiflerin tekrar edilmesi ve değişime uğratılması, eserin form bütünlüğünü desteklerken aynı zamanda dinleyici algısında süreklilik ve organik bir gelişim izlenimi yaratmaktadır.

52

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

20

20

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

**Materyal 53.** Dört Ud Ud No.1 – 52. ve 54. ölçüler.

Eserin 55.–60. ölçüleri (Bkz. Materyal 54), yapısal olarak doruk noktasını teşkil etmektedir. Bu bölümde dinamikler belirgin şekilde yükselirken, birinci ve ikinci Udlar tarafından sürdürülen ostinato motifi zemin işlevi görmeye devam ederken diğer Udlar en yoğun melodik katmanları icra ederek gerilimi zirve noktasına taşımaktadır. 61.–66. ölçüler (Bkz. Ek-11) arasında ise, aynı melodik çerçeveye korunmakla birlikte dinamiklerdeki dalgalanmalar aracılığıyla gerilim kademeli olarak azaltılmaktadır. Böylece, eserin dramatik akışı dengelenerek bir çözülme sürecine girilmekte ve sonraki bölüme geçiş için uygun bir zemin hazırlanmaktadır.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 55 to 57, and the second system covers measures 58 to 60. Each system has four staves labeled Ud I, Ud II, Ud III, and Ud IV. Ud I and Ud II play a continuous ostinato pattern in the bass clef. Ud III and Ud IV play melodic lines in the treble clef. The first system includes dynamic markings *ff* and articulation marks (wavy lines) above the notes. The second system includes measure numbers 24 and 24 above the staves, indicating a 24-measure phrase.

**Materyal 54.** Dört Ud Ud No.1 – 55. ve 60. ölçüler.

Eserin 67. ölçüsü itibarıyla coda bölümü başlamakta ve önceki bölümlerde sürdürülen ostinato yapı sona ermektedir. Bu aşamada, 7/8'lik (Devr-i Turan) ritmik dizilim içerisinde yer alan üç sekizlik grup, ölçü başına aktarılmıştır. Bu düzenleme Geleneksel Türk müziğindeki Devr-i Hindi usulüyle yapısal düzeniyle aynıdır. 67.–72. ölçüler arasında, üçüncü ve dördüncü Udlar küçük değişimlerle melodik bir döngüyü sürdürürken, birinci ve ikinci Udlar ise ostinato yapısından çıkarak kısa ve tınısal cümlelerle dokuyu desteklemektedir. Böylece coda bölümünde hem melodik hem de tınısal çeşitlilik sağlanarak eserin kapanış sürecine organik bir geçiş oluşturulmaktadır.

67

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

70

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

**Materyal 55.** Dört Ud Ud No.1 – 67. ve 72. ölçüler.

Eserin 73.–95. ölçüleri (Bkz. Ek-7) arasında, kullanılan müzikal materyaller kademeli olarak eksiltilmekte ve bu süreç, eserin aşamalı bir biçimde dinginliğe yönelmesini sağlamaktadır. Bu bölümde, materyallerin sistematik şekilde azaltılmasıyla birlikte eserdeki dinamizm belirgin biçimde düşmekte ve sessizliğe doğru ilerleyen bir yapı ortaya çıkmaktadır. Başlangıçta güçlü ve yüksek dinamiklerle sunulan müzikal ifade, final bölümünde hem melodi hem de ses düzeyi açısından yumuşayarak son bulmaktadır. Böylece eser, dramatik bir zirveden, kontrollü bir çözülme ve sessizliğe doğru estetik bir geçişle tamamlanmaktadır.

Bu eser, geleneksel müzik anlayışlarından bağımsız bir biçimde, tınısal zenginliği ön planda tutarak bestelenmiştir. Minimalist bir estetik yaklaşımla

tasarlanan yapı, mikrotonal ve kromatik unsurların harmanlanmasıyla özgün bir ses dokusu oluşturmayı amaçlamaktadır. Geleneksel Türk müziğinin ritmik kalıplarına (Devr-i Turan ve Devr-i Hindi) göndermelerde bulunulsa da, bu öğeler Türk müziği temelli bir yapıdan ziyade, tınısal ve ritmik çeşitlilik yaratma amacıyla kullanılmaktadır. Eserde ostinato temelli zeminler, dinamik varyasyonlar ve döngüsel motif kullanımı aracılığıyla, sürekli gelişim ve çözülmeye dayalı bir akış tasarlanmıştır. Bu yönüyle eser, hem geleneksel müzik kültürüne referanslar barındırmakta hem de çağdaş tınısal bir dilin imkânlarını araştırmaktadır.

### 3.4.2. Dört Ud No.2

Bu eser, dört Uda dayalı yapısıyla geleneksel makamsal yaklaşımları çağdaş armoni anlayışıyla sentezleyen özgün bir çalışmadır. Hem Türk müziği icra geleneklerine hem de çağdaş müzik tekniklerine atıfta bulunarak, iki farklı müzik dünyasını bir arada tutan bütüncül bir doku oluşturmaktadır. Eserin notasyonunda zaman zaman koma işaretlerine yer verilmekle birlikte, geleneksel makam anlayışından ziyade deneysel bir yaklaşımın yansıtılması amaçlanmıştır.

Form açısından bakıldığında, eserde belirgin ve keskin bir bölüm ayrımı gözlenmemektedir ancak dikkatli bir incelemeyle karakter değişimlerine dayalı olarak bölümlere ayrılabilen bir yapı söz konusudur. 1. ile 26. ölçüler arasında, durağan başlayıp giderek hareketlenen bir temanın tanıtıldığı birinci kısım yer almaktadır. 27. ile 30. ölçüler arasında, ikinci kısma geçişi hazırlayan bir köprü bölümü bulunmaktadır. 31. ile 43. ölçüler arasındaki ikinci kısımda, tema yeniden durağanlaşmakta ve bu bölüm eserin yoğunluğunun azaldığı bir atmosfer sunmaktadır. 44. ile 58. ölçüler arasında ise Geleneksel Türk müziğindeki taksim anlayışına gönderme yapan üçüncü kısımda, makamsal bir anlayışla kurgulanmış solo bölümü yer almaktadır. 59. ile 76. ölçüler arasında, birinci kısmın değiştirilmiş bir düzenlemesi sunulmaktadır. 77. ile 87. ölçüler ise birinci kısımda kullanılan tematik malzemelerin işlenerek hazırlandığı kapanış (coda) yapısını oluşturmaktadır. Eserin başlangıcından itibaren sıkça başvurulmuş pedal ses kullanımı, Geleneksel Türk müziğindeki taksim sırasında uygulanan "dem tutma" geleneğine bir gönderme niteliği taşımaktadır. Armonik yapı açısından incelendiğinde ise, üçlü aralıklardan oluşan akorların hem

dikey hem de yatay düzlemde kullanıldığı görülür. Bu akorların işlevi, geleneksel tonal müzik sistemlerinden bağımsız bir şekilde, daha çok ses dokusunun yoğunluğunu artırmak ve renk unsuru sağlamak amacıyla tasarlanmıştır.

Eserin ritmik yapısı, bütüncül bir akış içerisinde inişli çıkışlı bir düzen temelinde kurgulanmıştır. Birinci kısmın başlangıç ölçülerinde, bir Udun dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerleriyle ilerlettiği melodik yapıya diğer Udlar düzensiz olarak yerleştirilen nota değerleriyle eşlik ederek serbest bir yapı algısı yaratmaktadır. Bu serbestlik birinci kısmın ilerleyen bölümlerinde eşlik eden Udlar tarafından dörtlük notaların ardışık olarak kullanılmasıyla daha akıcı ve düzenli bir yapıya evrilmiştir. Köprü bölümünde üçlemelerin kullanımıyla ikinci kısımda gerçekleşecek olan soru-cevap formundaki üçlemelerin zeminine hazırlık yapılmıştır. İkinci kısımda dörtlük notaların ardışık kullanımına devam edilmesiyle birlikte belirgin ve istikrarlı bir ritmik yapı devam ettirilmiştir. Üçüncü kısımda Geleneksel Türk müziğindeki taksim anlayışına göndermede bulunan solo bir yapı ortaya çıkmaktadır. Bu bölüm rubato icra edilen bir Ud solosu ile başlamış ve yalnızca ona eşlik eden bir pedal sesi (veya geleneksel terminolojiyle "dem sesi") eşliğinde devam etmiştir. Solo bölümde rubato kullanımı Geleneksel Türk müziğindeki taksim geleneğinin özgür zaman algısına uyum sağlamak amacıyla tercih edilmiştir. Eser solo Ud bölümünün ardından birinci kısımda sunulan tematik malzemelerin yeniden işlenmesiyle sona erdirilmiştir. Bu tekrar form bütünlüğünü sağlamanın yanı sıra, başlangıçta sunulan temaların eserin sonunda da güçlü bir şekilde hatırlatılmasını amaçlamıştır.

Eserin melodik yapısı Batı müziğindeki tonal diziler veya geleneksel makamsal dizilerin kullanımından ziyade, Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü ve beşliler üzerine kurgulanmıştır. Örneğin, Buselik beşlisi (la, si, do, re, mi), Hicaz dörtlüsü (la, si bemol, do diyez, re) gibi örnekler temel alınarak melodik hatlar oluşturulmuştur. Her ne kadar geleneksel makam dizileri de genellikle dörtlü ve beşlilerin birleşiminden (örneğin, Hicaz dörtlüsü ile Buselik beşlisinin birleşiminden Hicaz Hümayun makamı) meydana gelse de, bu çalışmada amaç belirli makamsal kalıplara bağlı kalmaksızın, tercihe göre seçilmiş dörtlü ve beşliler üzerinden serbest bir kompozisyon oluşturmaktır. Eserde kullanılan temel dörtlü ve beşliler şunlardır:



Rast beşlisi, Çargâh dörtlüsü, Hüseyinî beşlisi, Hicaz dörtlüsü, Nikriz beşlisi, Hüzzam dörtlüsü, Segâh beşlisi ve Buselik dörtlüsü. Bu yöntemin bir sonucu olarak, melodik yapıda sürekli değişen bir tonal merkez algısı oluşturulmuş ve dinleyicide kararsız bir tonalite hissi yaratılmıştır.

Eserin ölçü birimi olarak 4/4'lük zaman kullanılmıştır. Her ne kadar 4/4'lük ölçü Geleneksel Türk müziğinde Sofyan usulü çerçevesinde kullanılmakta olsa da, bu eserde uygulanan ritmik yapı Sofyan usulünün kalıplaşmış ritmik örüntülerine bağlı değildir. Bunun yerine, sabit bir ölçü birimi korunmuş olmakla birlikte, nota değerlerinin ritmik organizasyonu bilinçli olarak düzensiz yerleştirilmiş ve böylelikle eserin dinamik akışı zenginleştirilmiştir. Eserin üçüncü bölümü, rubato anlayışı doğrultusunda serbest zamanlı olarak kurgulanmıştır. Bu tercih sayesinde, 4/4'lük ölçü birimi içerisinde akıcı fakat tekdüze ilerleyen bir yapıdan uzaklaşmış bunun yerine esere ritmik çeşitlilik ve ifade zenginliği kazandırılmıştır. Böylelikle ritmik organizasyon daha esnek bir karaktere bürünerek dinamik bir yapı oluşturulmuştur.

Eserin başlangıcında (1.–8. ölçüler, Materyal 56), pedal ses kullanımı aracılığıyla bir "dem" hissi oluşturulmuştur. Pedal sesin yarattığı zemin üzerinde, ikinci Ud tarafından başlatılan melodik hat ile taksim geleneğine gönderme yapan bir yapı ile eser başlamıştır. İkinci Udun icra ettiği bu melodik hat, La sesi çevresinde şekillenen Rast beşlisi (La, Si, Do#, Re, Mi) temelinde ilerlemektedir. Bu kullanım, hem melodik olarak makam müziğine özgü karakteristik bir renk sağlamış, hem de tonal merkez algısının eserin giriş bölümünde belirgin bir şekilde kurulmasına katkıda bulunmuştur. Öte yandan kullanılan pedal sesi ile birlikte bu beşlinin oluşturduğu melodik doku, dinleyicide hem sabit hem de akıcı bir algı yaratmaktadır.

## DÖRT OUD NO.2

Dört Ud İçin Deneyisel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

♩=70

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

6

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

**Materyal 56.** Dört Ud Ud No.1 – 1. ve 8. ölçüler.

9. ölçüden itibaren (Materyal 57), ikinci Ud melodik hattı sürdürmeye devam ederken, diğer Udlar daha kontrollü bir serbestlik içerisinde organize edilmiş ritmik yapılarla eşlik işlevi üstlenmektedir. Bu ritmik serbestlik eşlik eden Udların melodik hatta doğrudan müdahil olmadan, onu çevreleyen bir ses dokusu yaratmalarını sağlamıştır. Bu yöntemle melodiye taşıyan Udun etrafında bulanık ve soyut bir eşlik atmosferi oluşturulmuş, dinleyiciye çevresel bir derinlik hissi aktarılmıştır. Böylece hem melodik ön plan hem de ritmik arka plan arasında dinamik bir denge kurulmuştur. Bu yapı, 19. ölçüye kadar (Ek-12) istikrarlı bir şekilde sürdürülmüş ve eserin ilk kısmında karakteristik bir ifade alanı yaratılmasına katkıda bulunmuştur.

9

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>va</sup>

*p*

*mf*

11

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

(8)

*p*

**Materyal 57.** Dört Ud Ud No.1 – 9. ve 12. ölçüler.

20. ölçüyle birlikte (Materyal 58), eserin başlangıcında hâkim olan taksim geleneğine göndermede bulunan yapı, yerini dörtlük notaların ardışık kullanımıyla şekillenen daha belirgin ve düzenli bir ritmik organizasyona bırakmıştır. Bu değişim, yalnızca ritmik yoğunluğun artışıyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda melodik hattın daha ölçülü ve yönelimli bir biçimde gelişmesini de beraberinde getirmiştir. Söz konusu yapı, 25. ölçüye dek devam ettirmektedir

The image displays a musical score for four Uds (Ud I, Ud II, Ud III, Ud IV) across two measures, 20 and 21. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).  
 Measure 20:  
 - Ud I: A continuous melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down stepwise to G4, all under a slur.  
 - Ud II: A short melodic phrase starting on G4, moving up stepwise to D5, then down stepwise to G4, ending with a whole note.  
 - Ud III: A sustained chord of G4 and B4, marked *mf*.  
 - Ud IV: A sustained chord of G4 and B4, marked *p*.  
 Measure 21:  
 - Ud I: A continuous melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, then down stepwise to G4, all under a slur.  
 - Ud II: A short melodic phrase starting on G4, moving up stepwise to D5, then down stepwise to G4, ending with a whole note.  
 - Ud III: A sustained chord of G4 and B4, marked *mf*.  
 - Ud IV: A sustained chord of G4 and B4, marked *p*.

**Materyal 58.** Dört Ud Ud No.1 – 20. ve 21. ölçüler.

26. ölçü itibariyle (Materyal 59), önceki ölçülerde daha çok arka planda eşlik işlevi üstlenen üçlemeler dokusal anlamda ön plana çıkarılmaya başlamıştır. Bu yapısal değişim, eserin genel ilerleyişi içerisinde önemli bir dokusal dönüşüm işlevi görmekte ve dinleyici algısında belirgin bir yön değişikliği yaratmaktadır. Üçlemelerin öne çıkmasıyla birlikte eşlik–melodi ilişkisinde bir hiyerarşi kayması gerçekleşmiştir. Böylece üçlemeler, artık yalnızca ritmik dolgu ya da arka plan öğeleri olarak değil, melodik ve yapısal yönelim açısından belirleyici bir rol üstlenmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, eserin dinamik yapısını güçlendirmenin yanı sıra, bir sonraki bölümde gerçekleşecek olan tematik ve ritmik gelişmelere de zemin hazırlamaktadır.

26

Ud I

*p*

Ud II

*p* *f*

Ud III

Ud IV

**Materyal 59.** Dört Ud Ud No.1 – 26. ölçü.

31. ölçüyle birlikte (Materyal 60), eserin ikinci kısmına geçilmekte ve bu bölümde Udlar arasında soru-cevap ilişkisine dayalı bir melodik yapı kurgulanmıştır. Bu diyalog yapısı çalgılar arasında etkileşime dayalı bir anlatım biçimi geliştirerek, bölümün hem ritmik hem de ifade düzeyinde canlılık kazanmasını sağlamaktadır. Ritmik yapı sürekliliğini korumaya devam ederken melodik hattın farklı Udlar arasında devredilerek sürdürülmesi, Geleneksel Türk müziğinde yer alan müsterek taksim (birden fazla icracının eş zamanlı veya ardışık biçimde gerçekleştirdiği ortak doğaçlama) geleneğinden esinlenerek kurgulanmıştır. Bu kısımda dikkat çeken bir diğer unsur, değişken bas hattının pedal ses işleviyle kullanılmasıdır. Söz konusu bas ses, hem altyapıyı hem de ritmik sürekliliği destekleyici bir unsur olarak işlev görmek ve böylece melodik katmanların daha net ve şeffaf biçimde duyulabilmesine imkân tanımaktadır. Bu yönüyle, eser içerisinde duyumsal bir zemin inşa edilmekte ve çalgılar arasındaki katmalı ilişkiler belirgin hâle getirilmektedir. Söz konusu düzenleme, 44. ölçüye kadar (Ek-12) kesintisiz biçimde sürdürülmekte ve bu ölçülerdeki melodik malzeme Hicaz dörtlüsü, Buselik dörtlüsü ve Nikriz beşlisi gibi çeşitli Türk müziği öğeleriyle şekillendirilmektedir. Bu kullanımlar belirli bir makam bağlılığı gözetmeksizin dörtlü ve beşli seçimiyle oluşturulmuş bir renk çeşitliliği yaratmakta. Aynı zamanda tonal merkezin sürekli olarak yeniden konumlandığı bir yapı ortaya koymaktadır.

The image displays two systems of musical notation for four Uds (Ud I, Ud II, Ud III, Ud IV). The first system starts at measure 31, and the second system starts at measure 34. Ud I and Ud II feature complex melodic lines with triplets and slurs, while Ud III and Ud IV provide a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The notation is in a staff with a key signature of one flat and a common time signature.

**Materyal 60.** Dört Ud Ud No.1 – 31. ve 35. ölçü.

44. ölçüyle birlikte (Materyal 61), eserin odak noktası tek bir Ud tarafından gerçekleştirilen solo icraya yönelmektedir. Bu bölümde tercih edilen tempo rubato yaklaşımı Geleneksel Türk müziğindeki taksim icrasına doğrudan bir gönderme niteliği taşımaktadır. Zamanın serbestçe esnetildiği bu anlatı biçimi, doğaçlamaya yakın bir ifade estetiğiyle işlenmiş ve eserin önceki yapısal akışından bilinçli bir kopuş yaratılarak duysal yoğunluk artırılmıştır. Söz konusu solo yapı eserin üçüncü kısmı olan 44.–58. ölçüler (Ek-12) arasında kesintisiz biçimde sürmekte olup, eserin genel formu içinde hem geçici bir duraklama alanı hem de odak değişimi işlevi görmektedir. Bu yönüyle eserin dinamik form anlayışı içerisinde kritik bir dönüşüm noktası olarak konumlanmaktadır. Melodik malzeme bağlamında, solo bölüm Nikriz beşlisi temelinde inşa edilmiştir. Ayrıca, 57. ve 58. ölçülerde Buselik çeşnisi aracılığıyla Segâh makamına doğru bir geçiş gerçekleştirilmiş; böylece modal yönelimde kadans

hissi oluşturularak bölüm sonlandırılmıştır. Bu geçiş, makamlar arası geçiciliğin çağdaş ve serbest bir yorumla ele alındığı eserin genel estetik anlayışıyla da örtüşmektedir.

44 *Rubato*

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

48

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

**Materyal 61.** Dört Ud Ud No.1 – 44. ve 52. ölçü.

59.–87. ölçüler arasında, eserin birinci kısmının çeşitlendirilmiş ve yeniden biçimlendirilmiş bir sürümü sunulmaktadır. Solo Ud bölümünün ardından tüm Udların yeniden devreye girmesiyle birlikte yapı, belirgin biçimde daha güçlü ve hareketli bir karaktere bürünmektedir. Bu bölümde, çalgılar arasında yoğun bir etkileşim görülür ve melodik hatların iç içe geçerek oluşturduğu çok katmanlı yapı ön plana çıkar. Üçüncü bölümdeki solo Udun oluşturduğu dingin ve serbest atmosfer, diğer Udların ortak katılımıyla yerini yoğunlaştırılmış bir ses dokusuna bırakmıştır. Melodik çizgiler çoğu zaman paralel yönelimli olsa da aralarındaki koma seslerin kullanılması sayesinde tınısal gerilim-çözülme döngüleri yaratılmakta. Buda dinleyiciye sürekli değişen ve dinamik bir ifade yüzeyi sunmaktadır. Makamsal renklerin harmanlandığı bu bölümde Udlar arasındaki benzer melodik cümlelerin bile ufak aralık kaymalarıyla ayrıştırılması, hem dokusal zenginliği hem de işitsel derinliği artırmaktadır. Taksim

göndermeli üçüncü bölümün ardından gelen bu kesit, toplu icranın sağladığı zengin çok sesliliği yapısal bir bütünlük içinde sunmakta, böylece eserin final bölümüne işlevsel bir geçiş görevi üstlenmektedir. 86.–87. ölçülerde yaşanan ani dinamik yükseliş, dramatik bir doruk noktası oluşturarak eserin güçlü ve etkileyici bir finalle sonlandırılmasını sağlamıştır. Bu sonuç bölümü, hem yapısal hem de tınısal bağlamda önceki bölümlerin tematik ve ifade öğelerini bir araya getirerek bütünsel bir kapanış işlevi görmektedir.

#### **BÖLÜM 4: SONUÇ**

Bu çalışma, Geleneksel Türk Müziği'nin karakteristik yapı taşları ile Batı müziği kompozisyon tekniklerinin etkileşim içinde kullanılabileceği bir yaratım süreci çerçevesinde tasarlanmış ve Ud çalgısı odağında sekiz özgün beste aracılığıyla uygulamalı olarak somutlanmıştır. Besteleme süreci, müzikolojik kuramların ötesine geçen otoetnografik yöntemle yapılandırılarak, araştırmacının icracı ve besteci kimliği üzerinden kişisel, kültürel ve estetik deneyimlerin sistematik biçimde müzikal çıktıya dönüştürülmesi hedeflenmiştir.

Çalışmada yer verilen eserlerde kullanılan genişletilmiş teknikler, melez mızrap vuruşları, mikrotonal diziler ve modal varyasyonlar aracılığıyla Ud'un geleneksel sınırları dışına çıkarılması sağlanmıştır. Bu bağlamda, eserlerin hem form düzeyinde hem de armonik-melodik çözümlemesinde, Batı müziğinin tonal merkezleme ve modülasyon sistemleri ile Türk müziğinin seyir, çeşni ve makam yapılarına ilişkin teorik unsurlar bütüncül bir şekilde birleştirilmiştir.

Araştırmanın sonuçları şu temel bulguları ortaya koymaktadır:

- Udun çalgısal potansiyelini merkeze alan bir yaklaşım olarak, teknik sınırların genişletilmesini mümkün kılmıştır.
- Ud, geleneksel kullanım biçimlerinin ötesinde farklı müzik kültürlerine ve icra pratiklerine dahil olabilecek esnekliğe sahiptir.



- Batı müziği armonisiyle zenginleştirilen yapılar Ud'un ses evrenini genişletmiş, hem doğulu hem de batılı müzik dinleyicilerine hitap eden çok katmanlı bir müzikal dil oluşturulmuştur.
- Komalı ses dizileri ile çok sesli armonilerin yaratıcı birlikteliği, kültürel sentez açısından önemli bir adım teşkil etmiştir.

Bu bağlamda, Ud için yazılan özgün besteler yalnızca repertuvara katkı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda Türk Müziği enstrümantasyonuna ilişkin yazılı kaynak eksikliğini giderici bir rol üstlenmiştir. Çalışma, hem disiplinler arası hem de kültürlerarası müzik üretiminin mümkün olduğunu göstermesi açısından kavramsal bir model olarak değerlendirilebilir.

Gelecekte yapılacak çalışmalar için farklı Türk Müziği çalgıları üzerinde benzer teknik analizlerin uygulanması, bu çalgılara yönelik özgün repertuvar oluşumuna önemli katkılar sağlayacaktır. Aynı zamanda, otoetnografik yöntemin yaratıcı sanat üretim süreçlerine entegre edilmesi, müzikoloji ve bestecilik disiplinleri arasında yeni metodolojik köprüler kurulmasına olanak sağlayacaktır.

## KAYNAKLAR

Arın, M. E. (2014). Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, vol.4, no.1, 79-90.

Arın, M. E. (2019). Makam In The Works Of Turkish Modern And Contemporary Composers . *Uluslararası Müzik Ve Bilimler Sempozyumu* (pp.61-79). İstanbul, Turkey

Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447. doi:10.1017/S1356186308008651

Can, M. C. (2012). Tarih İçinde Ud. *Milli Folklor*, 8–16.

Chang, H. V. (2008). *Autoethnography as Method*. Left Coast Press.

Çelik, H. (2016). Kültür ve Kişisel Deneyim: Bir Araştırma Yöntemi Olarak Otoetnografi. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*(6), 1.

Çelikhan, H., & Aksoy, A. (2020). Sanat Temelli Araştırma Yöntemi “Otoetnografi”. *Journal of Arts*, 3(4), 353–366.

Demirci, B., & Parasız, G. (2013). Klasik Batı Müziği ve Çağdaş/Çok Sesli Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Sınıf İçi Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(2), 179–187.

Destegül, A. (2019). *Tarihi Fiziki ve İcrâî Yönleriyle Türk Musikisinde Ud*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara. (Danışman: Doç. Dr. M. Gönül)

Gerçek, İ. H. (2010). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(38), 151–158.

Goularas, D., & Çınar, K. (2019). Optical Music Recognition of the Hamparsum Notation, 1–7. doi:10.1109/IPTA.2019.8936130

İmİK, Ü. (2017). “Klasik” Kavramı Ekseninde Türk Müziği ve Batı Müziği Kültüründeki Benzerlikler/Farklılıklar Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 199–205. <https://doi.org/10.22252/ijca.337028>

Kara, S. (2014). Selçuklu Türkiye’inde Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki. *Bilig*, (68), 169–182.

Khoury, E. (2002). *Türk ve Arap Ud İcra Üslupları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. (Danışman: Prof. Dr. M. Torun)

Koç, F. (2015). Türk Din Mûsikîsinde Ud Sazının Yeri ve Önemi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 38, 123–140.

Levendoglu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(19), 253–262.

Mencke, I., Omigie, D., Wald-Fuhrmann, M., & Brattico, E. (2019). Atonal Music: Can Uncertainty Lead to Pleasure? *Frontiers in Neuroscience*, 12, 979.

Özek, E. (2017). Türk Müziği Eğitiminde Meşkin Yeri. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 16, 83–92.

Şans, B. (2021). *Lisans Düzeyi Ud Eğitimi Veren Kurumlarda Ud Repertuarlarının Karşılaştırılması*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Afyon. (Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Y. Tutuş)

Tarkum, E. (2018). Türk Müziği ve Batı Müziğinin Yapısal Özellikleri ve Çok Seslilik Açısından İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 31–43. <https://doi.org/10.26468/trakyasobed.437587>

Uçan, A. (2000). Türk Dünyası’nda Orta Asya–Anadolu Müzik İlişkileri. *Erdem*, 12(35), 593–664.

WALL, S. (2006). An Autoethnography on Learning About Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), 1–12.

Yaman, C. (1998). *Enstrümantasyon Açısından Ud*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. (Danışman: Prof. Dr. M. Torun)

Yücel, H. (2017). Türk Müziğinde Ud Eğitimi ve Ud Metotları Üzerine Bir İnceleme. *İdil Sanat Dergisi*, 6(32), 1413–1425.

Ziyagil, H. E. (2014). *İleri Teknik ve Uygulamalarla Anlatımlı – Görüntülü Ud Metodu*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara. (Danışman: Doç. Dr. B. Akdoğan)

**EKLER**

Ek 1, Ek 2, Ek 4, Ek 5, Ek 6 ve Ek 8’de notaları sunulan eserlerin seslendirilmiş kayıtlarına, aşağıda yer alan QR kodu kullanarak erişim sağlayabilirsiniz.



**EK 1.**



# SOLO UD NO.1

Solo Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

5:01"

### **Performans Notları**

- Melez Mızrap (M-M) tekniğinde sağ elin 1. ve 2. parmakları mızrap tutma işlevini üstlenirken, 3. ve 4. parmaklar ise çift ses icrasında veya melodik destek amaçlı kullanılabilir.
- Eser içerisindeki Fa diyez ve Do diyezlerin tamamı "Hüseyini" makamının koma değerlerine göre icra edilmelidir.

*Bu çalışma, 2024 yılında Yakup Hakan Yeşil tarafından tez çalışması kapsamında hazırlanmış olup, araştırmalarım sırasında her zaman destek ve rehberliğini esirgemeyen Prof. Dr. Attila Kadri Sendil'e şükranlarımı sunarım.*



# SOLO UD NO.1

Ud için deneysel bir çalışma (2024)

Yakup Hakan Yeşil  
(1995-)

**Moderato**

*mp*

7

13

19

25

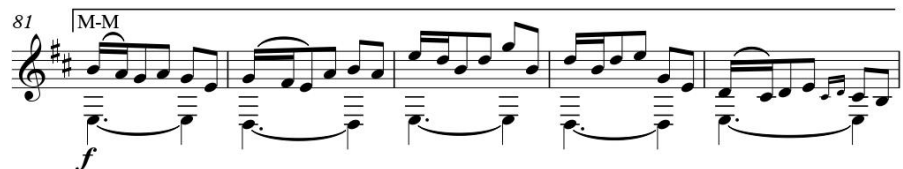
31

37



## Solo Ud No.1

2



## Solo Ud No.1

3

86

91

96

100

*mf*

105

*p* *f*

110

114

118

Detailed description: This is a musical score for a solo Ud instrument, spanning measures 86 to 118. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked with a '3' at the top right. The score is divided into measures by bar lines. Measures 86-90 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measures 91-95 continue this melodic pattern. Measures 96-100 show a similar melodic line. Measure 101 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 102-104 continue the melodic line. Measures 105-109 show a melodic line with a piano (*p*) dynamic at the start and a forte (*f*) dynamic at the end. Measures 110-113 show a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Measures 114-117 show a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Measure 118 shows a melodic line with a piano (*p*) dynamic.

## Solo Ud No.1

4



## Solo Ud No.1

5

156

160

164

167

171

175

179

183

## Solo Ud No.1

6

186



188



rit. - - - - -

**EK 2.**

# **SOLO UD NO.6**

Solo Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

3:50"

# SOLO UD NO.6

Ud için deneysel bir çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

Andantino





2

## Solo Ud No.6

61 *rit.* - - - 3 - - - *A tempo*

70

79

87

95 *rit.* - - - 3 - - - *A tempo*

*mf* *ff*

103 *p* *sf* *ff* *mp*

113 *mp* 8<sup>vb</sup>

123 8<sup>vb</sup>

131 *rit.*

## Solo Ud No.6

3

139 *A tempo* 3 

148 

155 

162 

1. *parmakla*

168 

174 

1. *parmakla*

180 

*f*

188 

193 

*rit.* *A tempo*

4

## Solo Ud No.6

199 *rit.* - - - A tempo

209 *rit.* - - - A tempo *f*

215 *rit.* - - - A tempo *ff* *fff* *rit.* - - -

**EK 3.**

# **İKİ UD NO.1**

İki Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

2:36"

### Performans Notları



Golpe – Bu işaretle karşılaşıldığında, mızrabı tutmayan sağ elin bir parmağıyla Ud'un gövdesine vurulmalıdır.



Tel Tarama – Süre boyunca sağ el parmaklarından birisiyle tel üzerinde tırnak sürtünmelidir.



Eşik Tarama – Sol elin birinci parmağıyla burgular ve üst eşin arasında kalan teller çalınır.



Ses kapağı – Ses kapındaki plastik parçaya mızrap sürtünmeli eğer plastik parça yoksa mızrap ile ud gövdesine sürtünme yapılabilir.

- Melez Mızrap (M-M) tekniğinde sağ elin 1. ve 2. parmakları mızrap tutma işlevini üstlenirken, 3. ve 4. parmaklar ise çift ses icrasında veya melodik destek amaçlı kullanılabilir.

## İKİ UD NO.1

İki Ud İçin Deneysel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

♩=110 (1995-)

Ud I

Ud II

7

Ud I

Ud II

12

Ud I

Ud II

17

Ud I

Ud II

22

Ud I

Ud II

## İki Ud No.1

2

27

Ud I *mf*

Ud II *f*

32

Ud I *mp* *mf*

Ud II *mp* *f* *p*

36

Ud I *gliss.* *mf*

Ud II *mp* *f* *mp*

40

Ud I *gliss.* *p* *mf*

Ud II *p* *mf*

44

Ud I *gliss.* *gliss.* *gliss.* *mf*

Ud II *p* *M-M*

3

## İki Ud No.1

48

Ud I

Ud II

*mf*

*mf*

52

Ud I

Ud II

*f*

*f*

56

Ud I

Ud II

59

Ud I

Ud II

63

Ud I

Ud II

*mf*

*mf*

8<sup>va</sup>



## İki Ud No.1

4

68

Ud I

Ud II

pp

f

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

(8)

5

## İki Ud No.1

91

Ud I

Ud II

8<sup>va</sup>

EK 4.

# İKİ UD NO.7

İki Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

4:04"

## İKİ UD NO.7

İki Ud İçin DeneySEL Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yeşil  
(1995-)

$\text{♩} = 100$

Ud I *mf*  $8^{vb}$

Ud II *mf*  $8^{vb}$

5 3  $8^{vb}$

9 3  $8^{vb}$   $8^{vb}$

13 3  $8^{vb}$   $8^{vb}$

17 3  $8^{vb}$

20 3  $8^{vb}$



2

## İki Ud No.7

24

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

27

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

mf

31

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

f

8<sup>vb</sup>

mf

34

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

3

8<sup>vb</sup>

38

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

41

Ud I

Ud II

(8)

## İki Ud No.7

3

44

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

48

Ud I

Ud II

(8)

51

Ud I

Ud II

(8)

8<sup>vb</sup>

54

Ud I

Ud II

(8)

56

Ud I

Ud II

*mf*

*f*

(8)

59

Ud I

Ud II

*f*

*mf*

8<sup>vb</sup>

4

## İki Ud No.7

62

Ud I *mf*

Ud II *f* 3 *mf* 3

8<sup>vb</sup>

65

Ud I *f* *mf* *f*

Ud II *mf* 8<sup>vb</sup>

67

Ud I *f* 3

Ud II 8

70

Ud I 3

Ud II *f* 3

72

Ud I

Ud II *mf* 8<sup>vb</sup> *f*

74

Ud I *f* 3 3 *mf* *f* 3

Ud II *mf* 8 *f* *mf*

## İki Ud No.7

5



6

## İki Ud No.7

95

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

*f*

99

Ud I

Ud II

*mf*

*f*

103

Ud I

Ud II

8<sup>vb</sup>

*ff*

105

Ud I

Ud II

*ff*

3

3

3

3

(8)

*ff*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'İki Ud No.7'. It consists of two staves, Ud I and Ud II. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into measures 95-105. Measure 95: Ud I has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (B4), and a quarter note (A4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 96: Ud I has a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 97: Ud I has a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 98: Ud I has a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 99: Ud I has a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 100: Ud I has a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 101: Ud I has a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 102: Ud I has a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (B4). Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 103: Ud I has a half note (G4) tied to the next measure. Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 104: Ud I has a half note (G4) tied to the next measure. Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). Measure 105: Ud I has a half note (G4) tied to the next measure. Ud II has a half note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), and a quarter note (C4). The score ends with a double bar line.

EK 5.

# ÜÇ UD NO.2

Üç Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

2:45"

## ÜÇ UD NO.2

Üç Ud İçin Deneysel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

**Allegro**

Ud I

Ud II

Ud III

4

7

10

mp

mf

p

8<sup>vb</sup>



2 Üç Ud No.2

13

Ud I *mf*

Ud II *mf*  $8^{vb}$

Ud III *mf*

16

Ud I *f*

Ud II *f* *mf*

Ud III *mf*

19

Ud I *mf*

Ud II *mf*

Ud III *mp*

21

Ud I

Ud II

Ud III

## Üç Ud No.2

3

23

Ud I

Ud II

Ud III

25

Ud I

Ud II

Ud III

28

Ud I

Ud II

Ud III

31

Ud I

Ud II

Ud III

*p*

*p*

*p*

*p*

*mf*

*8<sup>vb</sup>*

*pp*

*mf*

*pp*

*p*

*mf*

*f*

*f*

*f*

*f*

4 Üç Ud No.2

34

Ud I

Ud II

Ud III

36

Ud I

Ud II

Ud III

38

Ud I

Ud II

Ud III

40

Ud I

Ud II

Ud III

*mf*

*p*

*mp*

## Üç Ud No.2

5

42

Ud I

Ud II

Ud III

*p*

44

Ud I

Ud II

Ud III

*p*

46

Ud I

Ud II

Ud III

*f*

48

Ud I

Ud II

Ud III

*8<sup>va</sup>*

6 Üç Ud No.2

50

Ud I

Ud II

Ud III

8<sup>vb</sup>

52

Ud I

Ud II

Ud III

*mp*

*p*

*p*

54

Ud I

Ud II

Ud III

*mp*

*mp*

57

Ud I

Ud II

Ud III

*mf*

*mf*



## Üç Ud No.2

7

60

Ud I

Ud II

Ud III

63

Ud I

Ud II

Ud III

*f*

65

Ud I

Ud II

Ud III

*f*

67

Ud I

Ud II

Ud III

*ff*

*ff*

*ff*

8 Üç Ud No.2

69

Ud I

Ud II

Ud III

70

Ud I

Ud II

Ud III

71

Ud I

Ud II

Ud III

72

Ud I

Ud II

Ud III

## Üç Ud No.2

73 9

Ud I

Ud II

Ud III

74

Ud I

Ud II

Ud III

EK 6.

# ÜÇ UD NO.4

Üç Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

2:27"

### **Performans Notları**

- İcra bir robotu andıracak gibi mekanik yapılmalıdır.
- Sol diyezlerin tamamı 2 koma bemol çalınmalıdır.

*Bu çalışma, 2024 yılında Yakup Hakan Yeşil tarafından tez çalışması kapsamında hazırlanmış olup, araştırmalarım sırasında her zaman destek ve rehberliğini esirgemeyen Prof. Dr. Attila Kadri Sendil'e şükranlarımı sunarım.*

# ÜÇ UD NO.4

Üç Ud İçin Deneyisel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

♩=110

Ud I

Ud II

Ud III

6

Ud I

Ud II

Ud III

10

Ud I

Ud II

Ud III

14

Ud I

Ud II

Ud III

© Copyright 2021 by Composer



2

## Üç Ud No.4

18

Ud I

Ud II

Ud III

22

Ud I

Ud II

Ud III

25

Ud I

Ud II

Ud III

28

Ud I

Ud II

Ud III

## Üç Ud No.4

3

31

Ud I

Ud II

Ud III

34

Ud I

Ud II

Ud III

36

Ud I

Ud II

Ud III

39

Ud I

Ud II

Ud III



4

## Üç Ud No.4

42

Ud I

Ud II

Ud III

45

Ud I

Ud II

Ud III

48

Ud I

Ud II

Ud III

51

Ud I

Ud II

Ud III

## Üç Ud No.4

5

54

Ud I

Ud II

Ud III

56

Ud I

Ud II

Ud III

59

Ud I

Ud II

Ud III

61

Ud I

Ud II

Ud III

6

## Üç Ud No.4

64

Ud I

Ud II

Ud III

67

Ud I

Ud II

Ud III

69

Ud I

Ud II

Ud III

72

Ud I

Ud II

Ud III

## Üç Ud No.4

7

75

Ud I

Ud II

Ud III

77

Ud I

Ud II

Ud III

*ff*

*ff*

*ff*

EK 7.

# DÖRT UD NO.1

Dört Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

2:53"

## DÖRT UD NO.1

Dört Ud İçin Deneysel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

Allegro

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>vb</sup>

pp

5

3

mp

4

8<sup>vb</sup>

p

4

8<sup>vb</sup>

p

9

3

3

f

mf

3

8

8



2

## Dört Ud No.1

13

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

16

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

12

12

19

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

3

16

16

8<sup>th</sup>

## Dört Ud No.1

3

23

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*f*

3

3

20

4

26

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*8vb*

*8vb*

3

3

29

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*mf*

*mf*

*f*

4

4

3



4 Dört Ud No.1

32 4 4 8<sup>16</sup>

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

mf

f

3

4

36 4 4 4 4 4

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

42 8 8

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

sf

sf



6

## Dört Ud No.1

55

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*ff* *ff*

58

24

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

61

28

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*f* *f* *f* *f*

3 3 3

## Dört Ud No.1

7

64

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

32

3 3

67

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*f*

*8<sup>va</sup>*

*f*

*sff*

*mp*

*mp*

70

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*8<sup>va</sup>*

Detailed description: The image shows a musical score for four ud instruments (Ud I, II, III, IV) in 7/8 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 64-66) shows Ud I and II with rests and Ud III and IV with eighth-note patterns. The second system (measures 67-69) shows Ud I and II with rests and Ud III and IV with eighth-note patterns, with dynamics f, mp, and sff. The third system (measure 70) shows Ud I and II with rests and Ud III and IV with eighth-note patterns, with dynamics mp and mp. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and dynamics.

8

## Dört Ud No.1

73

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>vb</sup>

76

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

79

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>vb</sup>

## Dört Ud No.1

9

83

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

*p*

87

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*pp*

91

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*8^nb*

10

Dört Ud No.1

96

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

EK 8.

# DÖRT UD NO.2

Dört Ud için (2024)

Music by  
Yakup Hakan Yesil

5:01"



## DÖRT OUD NO.2

## Dört Ud İçin Deneysel Bir Çalışma (2024)

Yakup Hakan Yesil  
(1995-)

♩=70 (1995-)

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

6

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

9

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>va</sup>

*p*

*mf*



## DÖRT UD NO.2

3

16

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>th</sup>

*p*

4 DÖRT UD NO.2

20

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*mf*

*p*

21

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*mf*

22

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*8<sup>va</sup>*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'DÖRT UD NO.2'. It consists of three systems of staves, numbered 20, 21, and 22. Each system contains four staves labeled 'Ud I', 'Ud II', 'Ud III', and 'Ud IV'. In measure 20, Ud I plays a continuous melodic line with a slur. Ud II plays a few notes followed by a rest. Ud III and Ud IV play a few notes. Dynamics include *mf* and *p*. In measure 21, the patterns are similar. In measure 22, Ud I continues its melodic line. Ud II plays a few notes. Ud III plays a few notes, with an *8<sup>va</sup>* marking. Ud IV plays a few notes.

## DÖRT UD NO.2

5

23

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Measure 23: Ud I plays a continuous eighth-note melody. Ud II has a whole note with a grace note. Ud III and IV play a simple harmonic accompaniment.

24

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Measure 24: Ud I continues the eighth-note melody. Ud II has a few notes with grace notes. Ud III and IV play a simple harmonic accompaniment.

25

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Measure 25: Ud I continues the eighth-note melody. Ud II has a few notes with grace notes. Ud III and IV play a simple harmonic accompaniment.

6

## DÖRT UD NO.2

26

Ud I *p*

Ud II *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 *f* 3

Ud III ⑧

Ud IV

28

Ud I

Ud II *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 *f* 3

Ud III ⑧

Ud IV *p*

30

Ud I *f* 3 3

Ud II *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 *f* 3

Ud III ⑧

Ud IV *p*

## DÖRT UD NO.2

7

32

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

35

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

38

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8

## DÖRT UD NO.2

41

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

*f*

3

3

3

3

42

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*ff*

*p*

3

3

3

3

44 *Rubato*

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV



## DÖRT UD NO.2

9

48

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Measures 48-52: Ud I plays a melodic line in G minor. Ud II, III, and IV are silent.

53

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Measures 53-56: Ud I continues the melodic line. Ud II, III, and IV are silent.

57

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

Measures 57-60: Ud I continues the melodic line. Ud II, III, and IV are silent.

10 DÖRT UD NO.2

59

Ud I *f*

Ud II

Ud III

Ud IV *p* 8<sup>vb</sup>

60

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV *f* (8)

61

Ud I

Ud II *mf*

Ud III

Ud IV (8)

## DÖRT UD NO.2

11

63

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

64

Ud I *p* *f*

Ud II *mf*

Ud III *p*

Ud IV *8va*

12

## DÖRT UD NO.2

65

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*mp*

*mf*

66

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*mp*

67

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*f*

*mp*

## DÖRT UD NO.2

13

68

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

8<sup>vb</sup>

69

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

(8)

70

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

(8)

14

## DÖRT UD NO.2

71

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

*mf*

72

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*mf*

73

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

8<sup>va</sup>

## DÖRT UD NO.2

15

74

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

75

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

76

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

16 DÖRT UD NO.2

77

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

78

Ud I

*p*

Ud II

*f*

Ud III

*mf*

Ud IV

*mp*

79

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV



## DÖRT UD NO.2

17

80

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

*f*

*mf*

81

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

*f*

*mf*

82

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

*f*

*mf*

18

## DÖRT UD NO.2

83

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

84

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

85

Ud I

Ud II

Ud III

Ud IV

*p*

## DÖRT UD NO.2

19

86

Ud I

*p* *f* *sf*

Ud II

*p* *f* *sf*

Ud III

*p* *f* *sf*

Ud IV

*p* *f* *sf*

**EK-9: ETİK KURUL ONAY BİLDİRİMİ**

### EK-10: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- ☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

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

(İMZA)

Öğrencinin Adı SOYADI

**EK-11: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

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

beyan ederim.

20/06/2025

Yakup Hakan YEŞİL

**EK-12: TEZ ORJİNALLİK RAPORU****AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Ud İçin Özgün Beste Çalışmaları

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

| Raporlama Tarihi | Sayfa Sayısı | Karakter Sayısı | Savunma Tarihi | Benzerlik Oranı (%) | Gönderim Numarası |
|------------------|--------------|-----------------|----------------|---------------------|-------------------|
| 20/05/2025       | 186          | 132079          | 29/05/2025     | %1                  | 2680684284        |

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20/06/2025)

Yakup Hakan YEŞİL

Öğrenci No: 202253011002

Anasanat: Müzik

Program (İşaretleyiniz)

| Yüksek Lisans | Sanatta Yeterlik | Doktora | Bütünleşik Doktora |
|---------------|------------------|---------|--------------------|
| ✓             |                  |         |                    |

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Attila Kadri ŞENDİL

**EK-13: Master's/Proficiency in Art/PhD  
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

**AKDENİZ UNIVERSITY**

**Institute of FineArts**

Title: Original Composition Studies for the Oud

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

| Date Submitted | Page Count | Character Count | Date of Thesis Defence | Similarity Index (%) | Submission ID |
|----------------|------------|-----------------|------------------------|----------------------|---------------|
| 20/05/2025     | 186        | 132079          | 29/05/2025             | %1                   | 2680684284    |

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.  
(20/06/2025)

Student No.: 202253011002

Yakup Hakan YEŞİL

Department: Music

Program/Degree (please mark):

| Master's | Proficiency in Art | PhD | Integrated Phd |
|----------|--------------------|-----|----------------|
| ✓        |                    |     |                |

**SUPERVISOR APPROVAL**

APPROVED.

Prof. Dr. Atilla Kadri ŞENDİL





Yakup Hakan YEŞİL

UD İÇİN ÖZGÜN BESTE ÇALIŞMALARI

Yüksek Lisans Tezi

2025