YALÇIN TURA'NIN VİYOLA KONÇERTOSUNUN İCRA YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Hazırlayan : Nilüfer Atılgan

Danışman : Doç. Zuhra Mansurova

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Müzik Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı için öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.

Edirne
Trakya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kasım, 2008

Tezin adı: Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosunun İcra Yönünden İncelenmesi

Yazar: Nilüfer Atılgan

ÖZET

Bu çalışmada 20.yy'ın önemli Türk bestecisi olan Yalçın Tura ve onun müziğinin dünya literatüründeki yeri ve önemi incelenmiştir. Yalçın Tura'nın besteci, müzik teorisyeni ve icracı olarak müzik tarihinde bu güne kadar kazandırdığı eserlerin gün ışığına çıkartılması, sanatçının müziğinin incelenmesi ve yorumsal tekniklerin geliştirilmesi adına bu araştırmanın pek çok müzisyene yol göstermesi amaçlanmaktadır.

Tura, günümüze kadar uzanan müzik birikimini yeni bir sentez içinde değerlendirerek, ulusal karakter çizgisinde, yapıtlarına belli bir zaman diliminden sonra mikrotonal anlayış getirmiş ve böylece kişisel bir müzik meydana getirmiştir. Bu inceleme Sacem'in Türkiye İcra Komitesi üyeliğini ve aynı zamanda Mesam'ın Bilim Kurulu Başkanlığı'nı yapmış olan Yalçın Tura'nın daha iyi tanınmasını sağlayacak ve eserinin icrasında karşılaşılacak zorlukların verilen örneklerle somutlaştırılıp daha kolay icra edilmesine olanak sağlayacaktır.

Araştırmanın sonucunda sanatçının bir Türk bestecisi olarak, violistlerin viyola repertuarlarına, iyi bir kaynak olduğu saptanmıştır. Böylece bu araştırmanın günümüz viyolistlerine yol gösterici olarak yardımcı olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yalçın Tura, Viyola, Konçerto, İcra

Name of Thesis: The Analysis of Yalçın Tura's Viola Concerto in Terms of İnterpretation

Author: Nilüfer Atılgan

ABSTRACT

In this study, an important Turkish composer in 20th century, Yalçın Tura, place and importance of his music in the world literature is analysed. It is purposed, Yalçın Tura, as a composer, music theorist and maestro, to discover his works brought in literature in music history; and also to be a useful source for many musicians in terms of developing Tura's music style and interpretation techniques.

Tura composed an individual music by evaluating his music experience in a new synthesis and bringing a new microtonal concept to his literature on national characteristic line. This study will make it easy to know more about Yalçın Tura who was a member of Sacem Turkey Interpretation Committee and the director of Mesam Science Committee; and also by the given examples the interpretation of his works will be more easy

At the end of this study, a Turkish composer, Tura is identified as a good source for violists' repertoires. So this study aims to be a leading work for current violists.

Keywords : Yalçın Tura, Conceto, Viola, İnterpretation

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖRNEKLER LİSTESİ ..... **v**

BÖLÜM I

GİRİŞ……1
1.1. Problem……18
1.2. Amaçlar……18
1.3. Önem……18
1.4. Sayıtlılar……18
1.5. Sınırlılıklar……18
1.6. Tanımlar……19

BÖLÜM II

YÖNTEM……..21
2.1. Araştırma…….....21
2.2. Evren ve Örneklem……..21
2.3. Verilerin Toplanması……...21
2.4. Verilerin Çözümü……21

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM **22**
3.1. Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosu'nun Tanıtılması……..…… **22**
3.1. 1. I. Bölüm…….....**23**
3.1. 2. II. Bölüm.....**31**
3.1. 3. III. Bölüm……... .**35**
3.2. Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosunun İcra Yönünden İncelenmesi ve Zor Pasajların Çalınabilmesi İçin Önerilen Egzersizler…….. **40**
3.2. 1. I. Bölüm……..... **40**
3.2. 2. II. Bölüm…… **47**
3.2. 3. III. Bölüm……. .. **49**

BÖLÜM IV

SONUÇ ve ÖNERİLER 52
KAYNAKÇA 54
EKLER

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:Yalçın Tura'nın viyola Konçertosu I. Bölüm, Allegro energio, **25. – 33. ölçüler arası, yardımcı tema……21**
Örnek 2: I. Bölüm, *Allegro energio,* **83. ölçü, yardımcı temanın ikinci cümlesi…… 22**
Örnek 3: I. Bölüm, *Allegro energio*, **144. ölçü tema başlangıcı…… 22**
Örnek 4: I. Bölüm, *Allegro energio***, 178. ölçü ile eşlik başlar…… 23**
Örnek 5: I. Bölüm, *Allegro energio***, Cadans…… 24**
Örnek 6: I. Bölüm, *Allegro- energio***, Coda, 403. – 432. ölçüler arası……. 27**
Örnek 7: **II. Bölüm,** *Andantino*, **1. – 23. ölçüler arası…… 28**
Örnek 8: II. Bölüm*, Andantino*, **25. – 31. ölçüler arası…….. 29**
Örnek 9: II. Bölüm, *Andantino,* **41. – 46. ölçüler arası……. 29**
Örnek 10: **II Bölüm**, *Andantino,* **57. – 64 . ölçüler arası…… 30**
Örnek 11: II.Bölüm, *Andantino,* **111. – 128. ölçüler arası……. 31**
Örnek 12: **III. Bölüm,** *Allegro, energio***11. – 14. ölçüler arası…… 32**
Örnek 13: **III.Bölüm,** *Allegro, energio* **97. – 100. ölçüler arası…… 33**
Örnek 14: **III. Bölüm**, *Allegro energio,* **138. – 144. ölçüler arası…… 33**
Örnek 15: III. Bölüm, *Allegro,energio* **323. – 346. ölçüler arası…… 35**
Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosunun İcra Yönünden İncelenmesi ve Zor Pasajların Çalınabilmesi İçin Önerilen Egzersizler
Örnek 16 : I. Bölüm, Allegro energio, **13. – 16. ölçüler arası……. 37**
Örnek 17 : I. Bölüm, Allegro energio, **21. – 23. ölçüler arası…….. 38**
Örnek 18 : I. Bölüm, *Allegro energio*, **25. – 27. ölçüler arası…… 38**
Örnek 19 : Bağlı üçleme çalışmaları için egzersiz……. 39
Örnek 20 : I. Bölüm, *Allegro energio,* **33. – 35. ölçüler arası……. 39**
Örnek 21 : Onaltılık nota çalışması için örnek egzersiz …….. 39
Örnek 22 : I. Bölüm, *Allegro energio,* **67. – 80. ölçüler arası……. 40**
Örnek 23 : I. Bölüm, *Allegro energio*, **178. – 180. ölçüler arası……. 41**
Örnek 24: I. Bölüm, *Allegro energio*, kadands, **242. – 244. ölçüler arası…….. 42**
Örnek 25: Çift ses çalışması için örnek egzersiz……. 42
Örnek 26: I. Bölüm, *Kadans'*tan **270. – 274. ölçüler arası ve önerilen icra şekli…. 42**
Örnek 27: I. Bölüm, *Allegro energio*, **309. – 314. ölçüler arası…….. 43**
Örnek 28: I. Bölüm, *Andantino,* **9. – 10. ölçü…….. …… 45**
Örnek 29: II. Bölüm*, Andantino*, **17. – 23. ölçüler arası…… 45**
Örnek 30: II. Bölüm, *Andantino***, 33. – 37. ölçüler arası…… 45**
Örnek 31: II.Bölüm, *Andantino,* **125. – 128. ölçüler arası……. 46**
Örnek 32: **II. Bölüm**, *Allegro,* **15. – 18. ölçüler arası……. 46**
Örnek 33 : III. Bölüm, *Allegro,* **85. – 86. ölçüler……. 47**
Örnek 34: Staccato notaların çalışılması için örnek egzersiz…… 47
Örnek 35: III. Bölüm, *Allegro,* **97. – 99. ölçüler arası…… 48**
Örnek 36: III. Bölüm, *Allegro,* **138. – 140. ölçüler arası. …….. 48**

BÖLÜM I

GİRİŞ

Çağdaş müzik**,** geçmişten bu güne**,** çağımızın yaşam biçimini, duygu ve düşünce alanlarını, kültürünü, ezgi, tartım, ritm, ve tonal sistemini yeni bir anlayışta yansıtan müzik sanatıdır. 20.Yüzyıl müziğinin gelişimi son derece hızlıdır. Birtakım kalıplaşmalara, öğretilere ve tutucululuklara yaklaşımı farklıdır. Bir bakıma direnir. Bu devrin ülkemizdeki en önemli isimlerinden biri Yalçın Tura'dır.

Bir çağdaş dönem bestecisi olan Yalçın Tura, geleneksel sanat müziğimize verdiği önemle, bu alandaki müzik-bilim çalışmalarının yanı sıra, çağdaş bir anlayışla yarattığı yapıtlarında geleneksel verileri ustalıkla değerlendirmiştir. Besteci Türk Müziği ses sistemi üzerine araştırmalar yapmış, 1970 itibariyle yazdığı eserlere yeni bir ''mikrotonal'' anlayış getirmiştir. Böylece bu dönem eserlerinde, gelişmiş tonalite, zengin armoni ve güçlü bir polifoninin hâkim olduğu eserler yazılmıştır.

Yalçın Tura'nın müziği, düşünce düzeyinde kalmamış, tam olarak sıcak, anlamı güçlü, kulağa, zihne, duygulara hitabeden bir müziktir. Eserlerinde halk müziği, hafif müzik, caz gibi türlerin etkisi bulunmaktadır.

Bu araştırmada çağdaş dönemde verilen yeni tarzdaki bu eserin Türk müziği motifleri ile sentezi Yalçın Tura'nın viyola konçertosunda fark edilir niteliktedir. Eser incelendiğinde, icracıda canlanan imgeler, bir tablonun görsel belirginliği gibi göze çarpmaktadır. Tura'nın eserinin ve kendisinin bir Türk bestecisi olarak daha iyi tanınması ve önerilecek olan icra tekniklerinin pek çok müzisyene yol gösterici olması, bu çalışmanın amacı olmuştur.

Çağdaş Dönem

Genel tanımı ile ifade edecek olursak, ‘‘yeni müzik, çağdaş müzik, modern müzik’’ olarak farklı ifadelerle adlandırılan dönem, 300 yıldan bu yana kullanılan (yaklaşık 1600-1900) tonal müzik ile tüm bağlarını koparark müzik tarihinde ton-dışı dönemin başlaması anlamına gelmektedir.

20. Yüzyılın 19. yüzyıla benzeyen tek yönü, yüzyılın ilk çeyreğinde başlamış olmasıdır. 1920’li yıllarla 1.Dünya Savaşı’ndan sonra kalıcılık yönünde istikrarı sağlamıştır. Dönemin ayırt edilir özellikleri ‘’çoğulcu’’ oluşu ve ses, ritm yapılanmalarıdır.

20. Yüzyılı 1950 öncesi ve sonrası olarak iki farklı dilime ayırmak gerekmektedir. 1950 öncesi dönemde, I. ve 2. Dünya Savaşları ve götürüleri, adından atom çağı olarak da ifade edebileceğimiz soğuk savaşın hayata girmesi ile insanlık, kendi varlığının yok olma tehlikesiyle yüzleşmeyi öğrenmiştir. Üstelik yine insanoğlu tarafından. İnsanların düştüğü bu ruhsal boşluk, 19. Yüzyıldan başlayarak gerçekleştirilen çeşitli buluşların müzik alanında kullanılması, yeni döneme girilen bu müzikte ilerlenilmesi için gerektiği kadar önayak oluşturmamıştır. Öte yandan 1950’li yıllarda, elektronik ve uzay çağına girilmeye başlanmıştır. Bilim ve tekniğin gelişimi hızla tırmanmıştır. 20. Yüzyılın sanatı, böyle karmaşık ve şaşırtıcı bir ortamda bilim ve tekniğe paralel bir gelişme hızı gerçekleştirmiştir. Bilim ve teknikteki eşi benzeri görülmeyen başarılar, diğer yandan makineleşmenin, hızlı yaşam düzeninin, siyasal yaşamın getirdiği bunalımlar, dünyanın sonunu getirecek düzeyde yaratılan silahların yarattığı korkular ve özgürlük için harcanan çabalar, 20. Yüzyıl sanatçısını derinden etkilemiştir.[1]

[1]Ahmet Say, (2000) *: **Müzik Tarihi,*** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 4.Baskı, Ankara: s. 468

20. Yüzyıl çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu yüzyılın ilk yarısındaki akım ve stiller, Ekspressionizm (Anlatımcılık, Dışavurumculuk), Neo Klasisizm (Yeni Klasikçilik), teknik ve endüstrinin gürültüsünü yansıtmayı temsil eden Füturizm, (Gelecekçilik) olarak sıralanabilmektedir. 1950 sonrasını da, Dizisel Müzik, Post Modern Müzik, elektronik müzik, Aleotorik (Rastlantısal) müzik, Genç-Dizisel müzik olarak sıralamaktayız.[2]

Ülkemizin klasik müzikle resmen tanışması 1826 yılında olmuştur. Bu tarihte ‘‘Hayırlı Olay’’ denilen eylemle Sultan II. Mahmut Yeni Çeri Ocağı’nın yerine Batı geleneklerine göre oluşturulan Nizam-ı Cedid Ordusu’nu, kurarak mehter takımını da dağıtmıştır. Batı geleneklerine göre yürüyüşlerine eşlik etmesi için yeni orduya bir boru takımı kurmuştur. Boru takımını batıdan getirilen çalgılar oluşturmuştur. 1828 yılında besteci Donizetti, boru takımını ‘‘Bando’’ ya dönüştürmüş, 1831 yılı itibariyle de Musika-i Hümayun (padişahın müzik topluluğu) adıyla bir bando ve okul örgütü konumuna getirmiştir. Mizika-i Hümayun, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk sanatçıları ve öğretmenlerini yetiştirmeye başlamıştır. Daha sonraki yıllarda koro ve orkestra çalışmalarına da başlanarak, evrensel müziğe başlangıcımızın belkemiği böylece sağlamlaşmaya başlamıştır. Batı müziği ile yakından ilgilenen Padişah Abdülmecid, ülkemizde yapılan temsillere maddi destekte bulunarak, yakından izlemiş, Avrupa’nın ünlü virtüözlerinin ülkemize gelmesine önayak olmuştur. Piyanist Franz Liszt ile keman sanatçısı Henri Vieuxtemps, Osmanlı Başkentine gelerek çalan ünlü kişiler arasındadır.[3]

Müzik alanında yapılan ilerlemelere örnek olarak, 1912’de ulusal bir müzik ilkesinin belirlenmesi adına, İzmir’de İttihat ve Terakki Mektebi açılmıştır. 1923’te İstanbul’da Darülelhan, (Ezgiler Evi) 1917’de Türk sanat müziği eğitimi yapılması amacıyla İstanbul’da kurulmuş olup 1921’de kapanmıştır. 1923’te Batı ve Türk müziği bölümleriyle yeniden açılmıştır.

---

[2]Say (2000): 471

[3]Önder Kütahyalı, (1981): ***Çağdaş Müzik Tarihi***, Varol Matbaası, 1. Baskı, Ankara: s.101

Bir yıl sonra Ankara'da, Musıki Muallim Mektebi açılarak ilk ciddi çabalar gösterilmiştir. Okulun müdürlüğüne Osman Zeki Üngör getirilmiş, 1934'te Atatürk'ün önderliğinde yaratıcı ve yorumcu sanatçılar yetiştirebilmek adına, okul konservatuvara dönüştürülmeye başlatılmıştır. Birinci, ikinci ve üçüncü kuşak bestecilerimizin Avrupalı bestecilerden etkilenerek ilk veya sonraki yapıtlarında farklı akımları, on iki ses yöntemini ve atonal sistemi kullandıklarını görmekteyiz. Halk müziğine yöneldiklerinde halk türkülerini dört sesli karışık koro, eşlikli koro, ses piyano ve ses orkestra gibi bir arada armonilemişlerdir. Bunun yanında bir çok halk ezgisini yapıtlarında tema olarak kullanmışlardır. Yine bestecilerimiz Klasik Türk Müziği usul ve makamlarını da kullanmak suretiyle, eserlerinde çağdaş çok sesliliği yaratmışlardır. Ülkemizde devam eden yeni atılımlar ile sağlamlaşan evrensel müzik gelişimi, devamlılığını koruyarak günümüzde de gelişimini sürdürmektedir.[4]

Çağdaş Dönem Müzik Anlayışı

Teknik açıdan bahsetmenden önce müziğin içeriği üzerinde durulabilinir. Çağın yaşanan gerilimi, getirdiği bunalım ve kaygıları elbette sanatçıların eserlerine yansıyacaktır. Bu dönemdeki müzik anlayışı müzik estetiğine yeni bir bakış açısını getirmeyi de gerektirir. Müzik: sanat anlayışı, güzeli, tıpkı bir tabloyu yaratırken idealize ederek sunmak gibi değil; var olanı, olduğu gibi ve çirkin olanı da rahatça ifade etmelidir. Çirkinlik doğanın bir parçasıdır ve var olan gerçek olan her şey sanatta karşılığını bulmalıdır. Önemli olan anlatımın etkililiği ve inandırıcılığıdır.

Bu bağlamda anlatımın vazgeçilmez temel unsuru olarak karşımıza çıkan uyumsuz sesler, yeni bir estetik anlayışla müzikteki yerini almıştır. Resimdeki değerler tıpkı müzikteki gibi yıkılmış, sanatın diğer dallarında örneğin şiirde de, aynı düşünce tarzıyla kendini göstermiştir. Ortaya çıkan modern sanatın amacı, duyuları kullanmaktan ziyade; akılla yazmak, bestelemek ve resmetmektir.

Yeni müzik böyle bir bakış açısıyla yola çıktığından, teknik olarak birtakım değişimler sergilemiştir. Ritm, ezgi, armoni, form ve doku öğeleri gibi.Tonal gamlar terkedilmiş yada tam bir özgürlükle kullanılmıştır.

---

[4]Kütahyalı (1981): 107

Bunun yerine, antik makamlar, kilise makamları, doğu ülkelerinin makamları, pentatonik diziler kullanılmıştır. Kromatik dizideki tüm seslerin eşdeğerde olmasıyla tonsuz (atonal) olan bir ezgi kavramı yaratılmıştır. Bunun dışında birde ezginin tamamen olmadığı yapıtlar yapılmıştır. Bunu Türk bestecilerinden İlhan Baran'ın ''Üç Soyut Dans'' ı ile örnekleyebiliriz.

Ritm başlı başına önemli bir anlatım unsuru olmuştur. Ölçü çizgilerine gerek duyulmamıştır.Böylece 20. yüzyılın yaşam ritmi müziğe aktarılmıştır. Aksak tartımlar, senkop bestecinin arzusuna bırakılmıştır. Klasik formlar değişime uğramış, fakat ruhu korunmuştur.Tını yeni bir anlayışla, müzik yaratıcılığında sadece çalgılar değil; çevredeki tüm seslerden yararlanılması yolunda elektronik gereçler kullanılmıştır.[5]

Armoni kavramı, 20. yüzyılda köklü bir değişim yaşamıştır. Gerilim ve çözüm birbirini takip etmeksizin özgürce kullanılmıştır. Atonal müzikte çözümlemesi olanaksız olacak kadar bir armoni arayışı içine girilmiştir.

> *''Polifon müzik tekniği (Kontrapunkt) çağımızda bütün ses partilerinin elden geldiğince bağımsız bir devinim içinde yürütülmesi gibi yeni bir nitelik kazanmıştır.İki tonlu, çok tonlu ve çok tartımlı yazı yöntemleri de polifon müziğe çağdaş niteliklerini kazandırmaktadır.''*[6]

Mikrotonal Müzik

Mikrotonal müzik minik aralıklar olarak ifade edilir. Birbirine eşit oniki yarm aralık yerine daha küçük aralıklarla yapılan müziktir. Ferruccio Busoni yeni klasikçiliğin kurucusu olarak tam perdeyi dörde yada altıya bölerek elde dilen minik aralıkların kullanılmasını önermiştir.

1982' de dörtte bir aralıkları verebilen bir piyano yapılmıştır. Yine mikrotonal müzik adına Leningrad'da bir dernek kurulmuştur.

> *''Daha yakın zamanlarda ki uygulamalar arasında ise İsviçre asıllı Amerikalı besteci Ernest Broch'un piyanolu beşlisinde ve Bartok'un keman konçertosunda çeyrek sesleri kullandıkları görülmüştür.*''[7]

---

[5]Ahmet SAY, (2000): ***Müzik Tarihi***, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 4. Baskı, Ankara: s.471

[6]Önder KÜTAHYALI, (1981): ***Çağdaş Müzik Tarihi***, Varol Matbaası, . Baskı.Ankara: s.20

[7]Önder KÜTAHYALI, (1981): ***Çağdaş Müzik Tarihi***, Varol Matbaası, . Baskı.Ankara: s.38

Mikrotonal müziğin en önemli isimlerinden ve savunucularından biri olan Çek besteci Alois Haba'dır. Besteci tüm yapıtlarında I. Dünya Savaşı itibariyle dörtte bir yada altıda bir aralıklar kullanmıştır. Bu yöneliş beraberinde çalgılara uyarlamayı da getirmiştir.

> *'' Elektronsal müziğin ortaya çıkmasına bir ölçüde hız kazandırmış olabilir, çünkü elektronsal müzik, her orandaki aralığın müzik sanatına alınabilmesini kolaylaştırıyordu.''*[8]

Mikrotonal müziği kullanan Türk bestecilerimizden Yalçın Tura, 1970'ten bu yana yapıtlarına mikrotonal anlayışı getirmiştir. Tura'nın bu türdeki yapıtları için örnekler vermiştir.

> *''Ney, kemençe ve tambur için ''Hüseyni Saz Semaisi'', ''Aşı-ı Memnu dizisi için'', ''Hicazkar-Kürdi Saz Semaisi'', TRT Çok Sesli Korosu için Nedim'in şiirleri üzerine bestelediği '' Yeniden Eski Mahabbetleri Tecdid Edelim'', iki çalgı için ''Arkadaşlık Kitabı'', ud için ''suit'',''Şeyh Galib'e Saygı''kantatı'' olarak sıralayabiliriz.* (Sayın Tura bilgi vermiştir.)

Besteci, mikrotonal müziğe başvurma nedenlerini yapılan söyleşide şöyle ifade etmiştir:

> *''Müziğimizde kullanılan birtakım aralıklardan yararlanarak yerli karakteri daha iyi ortaya çıkarmak, ayrıca, daha fazla sayıda transpozisyon olanağı elde edebilmek ve daha karmaşık, alışılmışın dışında bir çokseslilige ulaşabilmek amacı ile bu yola başvurdum. Genellikle, bir sekizliyi 41 aralığa bölen bir sistem kullandım. Ama uzun suredir bu yola başvurmuyorum.''* (Sayın Tura bilgi vermiştir.)

Yalçın Tura (1934 –)

Ünlü Türk bestecisi olan Yalçın Tura, 23 Mart 1934'te İstanbul'da doğdu. Devlet memuru olan Mustafa Niyazi Bey'in oğlu olan Tura, Klasik Türk Müziği'ne ilgi duyan bir ailede yetişip, çok küçük yaşlarda keman, piyano öğrenmiş, Klasik Türk Müziği derslerinin temellerini babasından almıştır.

---

[8]Önder KÜTAHYALI, (1981): ***Çağdaş Müzik Tarihi***, Varol Matbaası, . Baskı.Ankara: s.39

Tura, Galatasaray Lisesi'nde okumuş, 1954 yılında liseyi bitirmiştir. Lise yıllarında Seyfettin Asal ile keman, Hulusi Öktem ile teori ve solfej dersleri, Cemal Reşit Rey ile kontrpuan, füg, orkestrasyon ve form çalışmıştır. Demirhan Altuğ ile armoni ve piyano çalışarak müzik eğitimini sürdürmüştür. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne girmiş, 1960 yılında felsefe eğitimini tamamlamıştır. Diğer yandan müzik öğrenimine devam etmiştir. 1955 yılından itibaren profesyonel anlamda sahne müzikleri yazmıştır. Kırık Hayatlar, Keşanlı Ali Destanı filmleri, Aşkı Memnu dizisinin müziği olan Yılanların Öcü en çok tanınan yapıtları arasındadır.[9]

Yalçın Tura, SACEM'in Türkiye İcra Komitesi üyeliğini; MESAM'ın Bilim Kurulu Başkanlığını yapmıştır.TRT'de farklı zamanlarda jüri üyeliği ve danışma kurulu üyeliğini yapmıştır.1985-1989 yılları arasında yapılan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Hazırlık Komitesi'nde Türk Müziği Başkanı olarak görev yapmıştır. 1988 yılında Müzikoloji Bölüm Başkanı olan Tura, 1976-2001 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlı olan Devlet Türk Müziği Konsevatuvarında öğretim üyesi ve bölüm başkanı olmuş, 1997-2001 yılları arasında da konservatuvarın başkanlığını yürütmüştür. 2001 yılında emekli olmuştur. Halen müzik çalışmalarına devam eden besteci İstanbul'da yaşamını sürdürmektedir.[10]

Yalçın Tura'nın Eserleri [11]

Yalçın Tura'nın değişik alanlarda çok sayıda eseri bulunmaktadır. Eserlerin yayın hakkı Sacem'e aittir.

a-) Opera

1 Karacaoğlan (2002) 2 perdeli

[9]Evin İLYASOĞLU, (2007): ***71 Türk Bestecisi***, Pan Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul: s.156

[10]Evin İLYASOĞLU, (1998*): **Çağdaş Türk Bestecileri***, Pan Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul: s.149

[11]Evin İLYASOĞLU, (1998*): **Çağdaş Türk Bestecileri***, Pan Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul: s.151- 154

b-) Bale

1 Yaratılış(1987-1988)

2 Topkapı'da Bir Aşk Masalı (2005)

c-) Orkestra Eserleri

1 Bir Günün Sonunda Arzu (1950)senfonik şiir

2 Dans Süiti (1958)

3 Toccata (1962)

4 Senfoni No.1 (1966)

5 Senfoni No.2 (1962)

6 Süit No.3 (1976)

7 Şah Murad Süiti (1981)

8 Balkan Rüzgarı (1986)

9 Senfoni No.4 (2001)

10 Andırışlar (1943)orkestra süiti

11 Sinfonietta (1996)

d-)Şan ve Orkestra Eserleri

1. Üç Şiir

2. Şeyh Galip'e Saygı (1972-1975)

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

4. Dört Kitabın Manası (1997) oratoryo

e-)Solo Çalgı ve Orkestra için Eserleri

1 Viyolonsel ve orkestra için konçerto (1956)

2 Oyun Havaları (1959-1972-1993) keman solo ve on yaylı saz için.

3 Keman ve orkestra için konçerto (1965-1972-1993)

4 Viyola ve orkestra için konçerto (1997)

5 Konçertino (2000) kemençe ve beş barok çalgı

6 Gitar ve orkestra için konçerto(2002)

f-)Oda Orkestrası Eserleri

1 Adagio (1960) yaylı çalgılar için

2 Enginlerden Yücelerden (1969) yaylı çalgılar için

3 Senfoni No.3 (1959-1992)

4 Süit (2000) yaylı çalgılar için

g-) Oda Müziği Eserleri

1 Süit (1951) İngiliz kornosu ve viyola için

2 Surname (1959)

3 Caz Süiti (1962)

4 Burletta (1963)

5 1.Yaylı Çalgılar Kuvarteti (1968)

6 Beş Küçük Parça (1969)

7 Ballad (1972)

8 Üç Vals (1961-1991)

9 Sonat (1998) keman ve piyano için

10 Sonat (2001) viyola ve piyano için

11 Quintetto (2001) flüt, obua, klarinet, fagot, korangle için

12 Trio (2002) keman, çello, piyano için

13 Sonat (2006) çello ve piyano için

h-) Şan ve Piyano için Eserleri

1 Vatanım (beş parça)

i-) Solo Çalgı için Eserleri

1 Sarabande (1950) piyano için

2 Beş Kısa Parça (1952) piyano için

3 Umutsuz (2003) keman için

4 Sonat (1959) piyano için

5 Dalgaların Oyunu (1997) Kanun veya arp için

6 İlk Dokunuş (kısa piayano parçaları)

j-) Koro için Eserleri

1 Koro Parçaları (1967)

2 Çocuklar ve Gençler için Müzik (1967-1969)

3 Yeniden Eski Mahabbetleri Tecdid İdelüm (1976) karma eşiksiz koro için üç parça

4 Bir Gün Erkenden Uyanın (2002) dört sesli karma koro için

5 Seni Unutmadım Kerkük (2006) erkekler korosu-eşliksiz

k-) Film Müzikleri

1 Namus Düşmanı (1956)

2 Zümrüt (1956)

3 Binnaz (1959)

4 Kalpaklılar (1959)

5 Sensiz Yıllar (1960)

6 Otobüs Yolcuları (1961)

7 Dolandırıcılar Şahı (1960)

8 İstanbul'da Aşk Başkadır (1960)

9 Allah Cezanı Versin Osman Bey (1961)

10 Sessiz Harp (1961)

11 Kızıl Vazo (1962)

12 Yılanların Öcü (1962)

13 Taş Bebek (1962)

14 İki Çalgıcının Seyahati (1962)

15 İkimize Bir Dünya (1962)

16 Cengiz Han'ın Hazineleri (1962)

17 Seni Kaybedersem (1963)

18 Beş Kardeştiler (1963)

19 Battı Balık (1963)

20 Keşanlı Ali Destanı (1964)

21 Umutsuzlar (1971)

22 Mahpus (1971)

23 Cemo (1972)

24 Toprak Ana (1972)

25 Dönüş (1972)

26 Sokakta Bir Kız (1972)

27 Asiye Nasıl Kurtulur? (1972)

28 Utanç (1972)

29 Kızgın Toprak (1973)

30 Azap (1973)

31 Bırakın Yaşayalım (1973)

32 Kuma (1974)

33 Ağrı Dağı Efsanesi (1975)

34 Oğul (1975)

35 Açlık (1975)

36 Bir Yudum Sevgi (1985)

37 Dağınık Yatak (1985)

38 Sen de Gitme (1996)

l-) Sahne Müziği Eserleri

1 Keşanlı Ali Destanı (1963-1964) Haldun Taner'in epik oyunu

2 Eşeğin Gölgesi (1965) Haldun Taner'in epik oyunu

3 Nafile Dünya (1971) Oktay Arayıcı'nın epik oyunu

4 Saya Gezmek (1982) çocuk operası

5 Sevmek Nedir? (1933-1934) Text: Yalçın Tura

6 Pabuççu Ahmet'in Garip Maceraları (2003)

7 Bir Tiyatro Oyunu için Müzik (2003)

8 Leyla ile Mecnun (2007)

m-) TV Film Müzikleri

1 Seyahatname (1974)

2 Aşk-ı Memnu (1975)

3 Denizin Kanı (1980)

4 Dördüncü Murat (1981)

5 Saya Gezmek (1982)

6 Tohum ve Toprak (1983)

7 Küçük Ağa (1984)

8 Aliş ile Zeynep (1985)

9 Hasan ile Şirin (1985)

10 Kırık Hayatlar (1985)

11 Kuruluş (1985)

12 Sende Gitme.., (1996)

n-) Geleneksel Türk Müziği Eserleri

1 Hüseyni Saz Semaisi (1972)

2 Hüseyni Peşrevi (Düyek)

3 Mahur Peşrevi (Evsat)

4 Mahur Saz Semaisi

5 Irak Saz Semaisi

o-) Kitaplar

1 Kantemiroğlu'nun Kitabu İlmi'l-Musiki ala Vechi'l-Hurufat (1976)

2 Armoni (1977) Türk Musikisi Devlet Konsevatuvarı Koruma Derneği

3 Türk Musikisinin Mes'eleleri (1998)

4 İnceleme ve Gerçeği Araştırma (2006) Nasır Abdülbaki Dede'nin ''Tetkik ü Tahkiki'nin eski yazıdan ve Osmanlıca'dan yani yazıya ve bugünkü Türkçe'ye aktarımı

5 Form Bilgisi (1997) Türk Müziği Formları Ders Notları

p-) Diskografi

1 Pamuk Prenses ve Yedi Cüce

2 Haylaz Tombalak

3 Yalçın Tura'nın Çocuk Şarkıları

4 Cemo-Dedikleri Gerçek imiş

5 Dönüş Filmi Müzilerinden: Hasretinden Yandı Gönlüm

6 Kuşlar, Kent

7 Enginlerden Yücelerden

8 Yaylı Çalgılar için Adagio

9 Halay Havası

10 Şeyh Galib'e Saygı

11 Tura Şarkıları

12 Orkestra için Tokatta

13 Oyun Havaları

14 Keman ve Piyano için Üç Vals

15 Keman ve Piyano için Balad

16 Keman ve Piyano Sonatı

17 Fantasie

18 Sevmek Nedir?

19 Hasretinle Yandı Gönlüm

20 Birgün Erkenden Uyanın

21 Umutsuz

r-) Dramatik Kitaplar

1 Die Tragödie im Kino – (1913)

2 Das Leben dringt in die zelle – (1914)

3 İm Dr H. C. – (1916)

4 Abdul Rednils Traumereien – (1916- 1917)

5 Todtmoosiana – (1917)

6 Winter – (1919)

Yalçın Tura'ya Göre Geleneksel Sistemde Çeyrek Sesler

Türk müziğinde, Batının tam sesinin (majör ikili) karşılığı, tantini adını alır. Aralarındaki fark ise tantininin Batının iki yarım sesten (minör ikili) meydana gelen tam sesine (majör ikili) karşılık dokuz kısıma ayrılmasıdır. Ancak Türk müziğinde bu dokuz kısımdan hepsi pratikte kullanılmaz. Türk müziği icarcılarının birçoğu, Dr. Rauf Yekta Bey, Suhi Z. Ezgi ve Hüseyin Saadettin Arel tarafından ortaya atılan bu sistemi uygulamaktadır.[12]

Türk Bestecisi Yalçın Tura, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında unutulmuş olan yedi perdeli başka bir sistemi Türk müziğinin gerçek ses sistemi olarak savunmaktadır.[13]

---

[12]Yılmaz ÖZTUNA, Hüseyin Saadettin AREL(1968): ***Türk Musiki Nazariyatı Dersleri***, Hüsnü Tabiat Matbaası, İstanbul: önsöz

[13]Yalçın TURA, (1988): ***Türk Musikisi Meseleleri***, Pan Yayıncılık, İstanbul:s.175

Bu geleneksel ses sistemi çok daha eskilere dayansa da , yazılı olarak ilk olarak on üçüncü yüzyılda ortaya çıkmıştır. Azeri asıllı olan Safi al-Din al Urmawi, ilk olarak bu sistemden eseri *Kitab al- adwar*'da (Makamlar Kitabı) söz etmiştir. Bu sistemde on iki makam ve oktav içinde Batının on iki ses perdesine karşılık on yedi perde bulunmaktadır. Sistem, iki oktav genişliğindendir ve yegahtan (orta re), tiz nevaya (iki oktav daha tiz re) kadar olan bir alanı kapsar.[14]

Bu sistemde, Türk müziğinin yarım sesi olan bakiyye ile komalı sesi olan mücennep bulunmaktadır. Ayrıca Arel'de çargah olarak kabul gören ana dizi burada rasttır.[15]Rast makamı Batının sol majörü ile karşılaştırılabilir.[16] Bu geleneksel sistemde Arel'in biri küçük biri büyük olmak üzere iki mücennep aralığına karşılık, yalnızca bir mücennep aralığı bulunmaktadır. Tura'ya göre pratikte zaten yalnızca bir mücennep aralığı vardır.[17]

Yalçın Tura bununla da kalmayıp, kitabında Arel sisteminin tutarsızlıklarını tartışarak bu sistemdeki en küçük aralıkların, insan kulağının aralık olarak ayırt edemeyecek kadar ufak olduğunu bilimsel bir şekilde ortaya koymuştur.

Yine Tura'ya göre, Türk müziğinin asıl ses sitemi Ruf Yekta Bey'in yirminci yüzyılın başlarında ortaya attığı ve Dr. Subhi Ezgi ile H. Saadettin Arel'in izlediği değil; halk müziğinde bugüne kadar kullanıla gelmiş olan on yedi perdelik sistemidir.[18] Bu on yedi perdelik sistem, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru sanat müziği nazariyatçıları tarafından unutulmuş ve sonraları Rauf Yekta Bey yirmi dört perdelik ses sistemini ortaya atmıştır.[19] Bu ses sistemi ilk kez 1924 yılında Yekta'nın *Türk Musikisi Nazariyatları* adlı kitabında ortaya çıkmaktadır.

[14]TURA, (1988): 174
[15]TURA, (1988): 58
[16]TURA, (1988): 174
[17]TURA, (1988): 57
[18]TURA, (1988): 195
[19] TURA,(1988):1

Konçerto Formu

Genellikle bir, bazen iki, üç, dört solo ile orkestranın birlikte çekişircesine seslendirdikleri eserdir.

> *'' Konçerto teriminin müzik yaşamında ilk kez kullanılması 1519 yılına rastlar. ''Birlikte çalma'' veya '' Birlikte çalanlar grubu'' anlamındadır.O günden bu güne konçertonun; ses konçertosu, konçerto grosso ve solo konçerto gibi çeşitli örnekleri olmuştur. 16. yüzyılın sonlarına doğru Andrea ve Giovanni Gabrielli'lerle ortaya çıkan ''Concerto da Chiesa'' (kilise konçertosu) bir insan sesi konçertosudur. Bu tür dinsel esinle yazılmış çalgısal eşlikli (çoğunlukla org) ses için bir parçadır; bir bakıma bir kantatadır. (Bach kantatalarına concerti demiştir.)"* [20]

18. yüzyıl boyunca konçerto opera ile aynı varlığı sürdürmüştür. Sonraki yıllarda senfoni ile birbirine bağlanan çeşitli konçerto türlerinin yerine konçerto grosso, konçertino ve solo konçerto varlığını gösterir. Konçertonun solosunun girişi konçertonun ikinci majör bölümüyle başlar. Bu bölüm sonatın girişiyle aynı görevi görür. Ana tema, geçiş ve ikincil tema grubu içerir. Sonat girişinin aksine solo girişi bir kapanış bölümüyle sonuçlanmaz. Fakat ikincil tema grubu mükemmel bir sonuç ahengiyle sonlandırılır. Solo özetinden bahsedecek olursak, sonat özetinde olduğu gibi bazı temel görevleri tamamlar ve yerine getirir. Konçerto özetinin organizasyonu solo girişinden şekillenmiştir. [21]

Yine solo bölüm, gösterişli ve teknik açıdan da belli bir ustalığı gerektirir. Konçerto Vivaldi'den başlayarak çabuk-ağır-çabuk tempolarıyla dizilişlidir. Çoğunlukla üç bölümden oluşur. Birinci bölüm sonat allegrosu, ikinci bölüm, şarkı (lied) formunda, üçüncü bölüm genellikle rondo formundadır.

Concerto grosso, solo sayısı birden fazla olan eserler için ifade edilir. Barok dönemde önemli bir yeri vardır. Tür olarak adını büyük konçertodan almaktadır. Bu türü ilke defa Alman Schmelzer'de (1674) görmekteyiz. Türe önemi kazandıranlar İtalyanlardır. İlk isim olarak Corelli'yi örnekleyebiliriz. Yine Bach'ın Brandenburg Konçertoları söylenebilir.[22]

---

[20]Nurhan CANGAL, (2004) ***: Müzik Formları,*** Arkadaş Yayıncılık, Ankara: s.177

[21]William E.CAPLİN, (1998) : ***Classical Form***, Oxford University Pres, New York: s.245- 249

[22]İlhan USMABAŞ, (2002): ***Müzikte Tür ve Biçimler***, Pan Yaıncılık,, İstanbul: s.42

Solo konçerto ilk kez 18. yüzyılda G. Torelli tarafından ortaya atılmıştır. Konçerto grossodan farkı, orkestra ve solonun karşılıklı oluşudur. Tek bir solo vardır. Vivaldi ve Haendel'in geliştirdiği bir türdür. Solo konçerto başlangıçta tek temalı iken giderek iki temalılığını almıştır. Örneğin Bach'ın oğulları konçertonun birinci bölümünde ikinci bir tema kullanımışlardır.

Klasiklerin konçertolarında esas olarak serginin dönüş işaretine rastlanmamaktadır. Sergi ilk kez orkestra tarafından esas tonda; sonra ikinci kez solo çalgı ve orkestra ile iki kez getirilmiştir. Kimi zaman solo çalgı bölümün başında orkestra ile beraberdir. Kadansta, bitiminden sonra tema bir kez daha işitilir. 18. yüzyılda bu kadanslar doğaçlama çalınmıştır. Fakat, birtakım aşırıklara sapılmasından ötürü kadanslar, eser sahipleri yada başka bestecilerce bestelenmeye başlanmıştır. [23]

Yirminci Yüzyılda Avrupa'da Viyola ve Gelecekteki Durumu

Viyola ve orkestra için olan eserlere duyulan ihtiyaç, 19.yy. bitiminde genellikle düşük standartta bulunan viyola performansı, Avrupa'daki konservatuvarların birçoğunda kargaşaya neden olmuştur. Bu kargaşalara cevap niteliğinde 1894 yılında Paris Konservatuvarı viyola ve viyolonselin karşılaştırmalı olarak çalışıldığı programı bir bölüm olarak açmıştır. Burada, viyola Prof. Dr. Theophile Laforge tarafından bir grup viyolacının Fransız Viyola standartlarının yükseltilmesi için birlikte çalışmalarının yolunu açmıştır. Belçika'da Leon Van Hout birçok yetenekli viyolacı yetiştirmiştir. İtalya'da ise ün kazanan müzisyen, besteci ve öğretmen olan Renzo Sabatini, birçok İtalyan Viyolacı üzerinde pozitif etki yaratmıştır. Bir Macar Viyola Virtüözü olan Oedoen Partos, II. Dünya Savaşı'nı takiben müzisyen, besteci ve öğretmen olarak İsrail' deki viyolacılar üzerinde etkili olmuştur. Rusya'daki Moskova Konservatuvarı'nda Bakaleinikoff'un yetenekli öğrencisi olan Vadim Borissovsky, Sovyet Orkesrları'nda ve Konservatuvarları'nda önemli pozisyonlara gelen ikiyüzü aşkın viyola sanatçısı yetiştirmiştir. Avusturya ve Almanya'da ise, Prof. Dr. Wilhelm Altmann'ın ve Hermann Ritter'in öğrencileri, var olan viyolacıların seviyelerinin yükselmesine katkıda bulunmuşlardır. Yine burada Paul Hindemith'in viyolacıların performans ve prestijlerinin yükselmesinde önemli katkıları olmuştur.

---

[23] CANGAL, (2004) : 178

Ne yazık ki II. Dünya Savaşı viyola gelişimi için en büyük engel olmuştur. Fakat, II. Dünya Savaşı'ndan sonra viyolacıların yükselen performans seviyeleri fark edilebilecek düzeye gelmiştir. Franz Zeyringer'in '' Viyola Edebiyatı'' adlı eserinin ilk baskısının yayımlanması ve 1966 yılında Orta Avrupa'da kendini viyolaya adamış bir grup insan tarafından Viyola Araştırma Topluluğu'nun kurulması, dünya çapında ün yapan viyola sanatçılarına yeni bir çığır açmıştır. Topluluk, uluslar arası nitelik taşımakta ve viyolacılar için pozitif etki sağlamaktadır. 1966 – 1975 yıllarında yayımı gerçekleştirilen Zeyringer'in kitabı, viyola için sınırlı kaynak olduğunu düşünen viyolacılara bir cevap niteliği taşımıştır.

Viyola sanatçılarının durumu 1900'lerden bu güne hızlı bir şekilde düzelmektedir. Uluslar Arası Viyola Araştırma Topluluğu'nun başarıları, viyolanın ve viyola sanatçılarının fark edilmesini sağlamaktadır. Ancak viyola sanatçıları iyi bir kariyer sağlamak için zorlu mücadelelerle yüz yüze gelmektedirler. Sanatçılar bir orkestraya, müzik topluluğundaki üyeliğe veya öğretmenlik vasfına sahiptirler. Viyola sanatçılarının birçoğu, kariyer yapma tutkusuna değil; viyola çalma tutkusuna sahiptirler. Çünkü onlar viyolanın sesine ve viyola için bestelenen eserlere aşıktırlar. Bu durum birçok orkestranın başarısını garantilemektedir. Bu gelişmeler geleceğin müzisyenlerini en iyi şekilde filizlendirmeye ve viyolanın varoluşunu en iyi şekilde sürdürmesine olanak tanımaktadır.

Viyolanın giderek ön plana çıkması ve viyola için sahip olunan kaynakların varlığı ile enstrumanın sesine hayranlık duyan kişilerin sayısında önemli bir artış beklenebilmektedir.[24]

Yalçın Tura ve İstanbul Senfoni Orkestrası Viyola Grup Şef Yardımcısı Ersin Pamukçu ile yapılan yapılandırılmamış görüşme tekniği ile konçerto hakkında bir görüşme yapılmıştır. Sanatçıların görüşleri alınmış ve ekte sunulmuştur.

[24] Maurice W. RİLEY,(1993): ***The History of The Viola***, Braun – Brimfield, Ann Arbor, U. S. A: s.254 - 310

1.1 Problem

Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun icra yönünden incelenmesi.

1.2. Alt Problem

1. Eserin zor pasajlarının çalınabilmesi için önerilen egzersizler.
2. Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosunun tanıtılması.

1.3. Amaç

Bu araştırmanın Amacı:

1. Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun, icra yönünden analizi,
2. Eserin çalışılması esnasında karşılaşabilenecek güçlükleri belirleyerek, bu güçlüklerin aşılabilmesi için doğru çalışma yöntemlerinin belirlenmesidir.

1.4. Önem

Eserin icra yönünden incelenmesi ile günümüz violistlere yardımcı olacağı düşüncesi bu araştırmayı önemli kılmaktadır.

1.5. Sayıtlılar

1. Yalçın Tura'nın 20. yy bestecisi oluşu.
2. Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun icra edilebilirliği.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma Yalçın Tura'nın solo çalgı ve orkestra için yazdığı ''Viyola ve Orkestra için Konçerto'' (1997) eserinin icra yönünden incelenmesi ile sınırlıdır.

1.7. Tanımlar

Akor: Aynı anda duyulan ya da duyurma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimi

Form: Oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran kompozisyon modeli.

Tonalite: Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşu. Dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünü.

Allegro: Neşeli, kıvrak, çabuk tempoda.

Andantino: Yavaşça, andanteden biraz daha hareketli.

Konçerto: Genellikle bir, kimi zaman iki, üç hatta dört solocu ile orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri bir eserdir.

Detaşe (Detache): (Fr.). Notaların birbirinden ayrı olarak seslendirilmesi. Bağsız seslendirme.Yaylı çalgılarda, birbirinden ayrı, bağımsız sesler üretmek üzere yayın kullanım özelliği.

Staccato: (İt.). Notaları taneleyerek seslendirme, birbirinden ayrı seslendirme. Seslerin kesintili biçimde dökülüşü.

Legato: Notaların birbirine bağlanarak seslendirilmesi.

Mikrotonal: Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, birbirine eşit oniki yarım aralık yerine, bunlardan daha küçük aralıklarla müzik yapılması sorunu ile ilgilenildi. Böyle aralıklara ’’mikrotonlar’’ denir.

Vibrato:‘’Salınım’’sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, yaylı ve telli çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreştirme (salınım) tekniği.

Mesam: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği’nin kısaltmasıdır. Müzik konusunda besteci, söz yazarı, aranjör ve editör gibi eser sahiplerinin çıkarlarını korumak amacıyla dernek satatüsünde oluşan birliktir.

Sagem: Stratejik Araştırma Geliştirme ve Entegrasyon Merkezi (Sagem) bir düşünce kuruluşu, akademik tartışma, eğitim ve araştırma platformudur.

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden olan kaynak taramasına başvurularak betimsel ifadelerle tamamlanmıştır. Ayrıca Yalçın Tura ve Ersin Pamukçu ile yapılandırılmamış görüşmelere yapılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Yalçın Tura'nın tüm eserleri, örneklemini ise Tura'nın viyola konçertosu oluşturmaktadır.

2.4. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada Yalçın Tura ile ilgili yazılmış olan kitaplar ve viyola konçertosu ile ilgili ulaşılabilen kaynaklardan yararlanılmıştır.

2.5. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler, Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun daha iyi anlaşılmasını ve yorumlanmasını sağlayarak günümüz violistlerin eserin icrasında karşılaşabileceği problemlerin giderilmesinde yol gösterici olacak şekilde çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1. Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosu'nun Tanıtılması

Yalçın Tura viyola konçertosunu 1969 yılında bestelemeye başlamıştır. Kesintili olarak üzerinde çalıştığı eserini viyola sanatçısı olan Ruşen Güneş'in yüreklendirmesiyle, 1995 yılında tamamlamıştır. Eser ilk kez Ankara'da 25 Şubat 1997'de Cem Mansur yönetimindeki Bilkent Senfoni Orkestrası eşliğinde solist Ruşen Güneş tarafından seslendirilmiştir.

Yapıta ait ses kaydı bestecinin arşivinde ve Bilkent Senfoni Orkestrasının arşivinde bulunmaktadır. Sanatçı konçertosunu Ruşen Güneş için bestelemiştir. Üç bölümden oluşan bu konçertonun süresi 22 dakikadır.

1. Birinci bölüm –Allegro energico
2. İkinci bölüm – Andantino
3. Üçüncü bölüm – Allegro

Yalçın Tura'nın solo viyola için yazdığı bir konçerto bulunmaktadır. Bunun dışında İngiliz kornosu ve viyola için süiti, viyola ve piyano için birde sonatı bulunmaktadır. Besteci yapıtını yazarken orkestra tarafından viyolanın örtülmemesine özen göstermiştir. Yapıt, Tura'nın ezgiselliğini ön planda tutan tipik üslubunu göstermektedir. Yapıtta Türk müziği karakteri sezinlenmektedir. Yine yapıtta 8 sesli dizi (oktatonizm) finalde karşımıza çıkmaktadır.

Eser icra edilirken her ne kadar tonsuz olarak nitelendirilebilse de romantik, hüzün coşku ve yaratıcılığın oldukça homojen bir yapıda uç noktalara kadar varışını ifade edebildiği göze çarpmaktadır. Bu eseri Yalçın Tura'nın müzik dokusunda kullandığı armonik yapıların, duygusallığı ile nasıl örtüştüğü görülmeye değer eserleri arasındadır.

Yalçın Tura'nın solo viyola ve orkestra için yazdığı konçertosunda, viyola ve orkestra dokusunda farklılıklar görülmektedir. Orkestra, her ne kadar viyolanın anlatımını destekleyerek, kimi zamanda önayak olarak eşlik etse de; anlatıma farklı tınılar getirerek viyolanın yanında bireyselliğini de korumuştur. Solodan sonra esas olarak üflemeli enstrümanların ağırlıklı duyulduğu orkestra enstrümanları şöyledir. 2 Flüt, Obua, 2 Klarnet in B, 2 Fagot, 2 Korno in F, Trompet in C, Trombon (tenor) , timpani, bateri, arp, 1.Keman, 2. Keman, Viyolonsel, Kontrbas ve solo Viyola bu eserde kullanılan enstrümanları oluşturmaktadır.

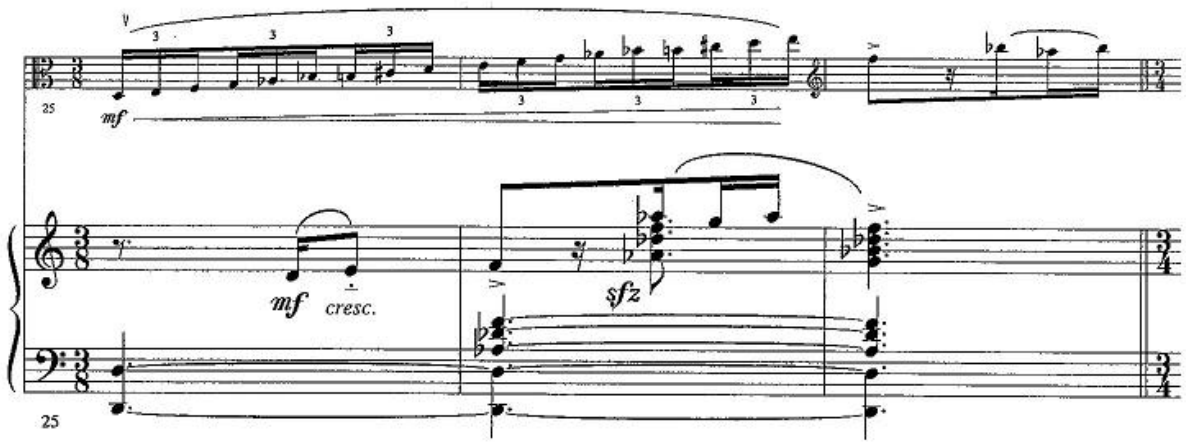
Tezin ekler kısmında, bahsettiğimiz edisyonun orijinali ile beraber bu kısımda eserin tanınmasını sağlamak amaçlı belirli noktalar gösterilmiştir.

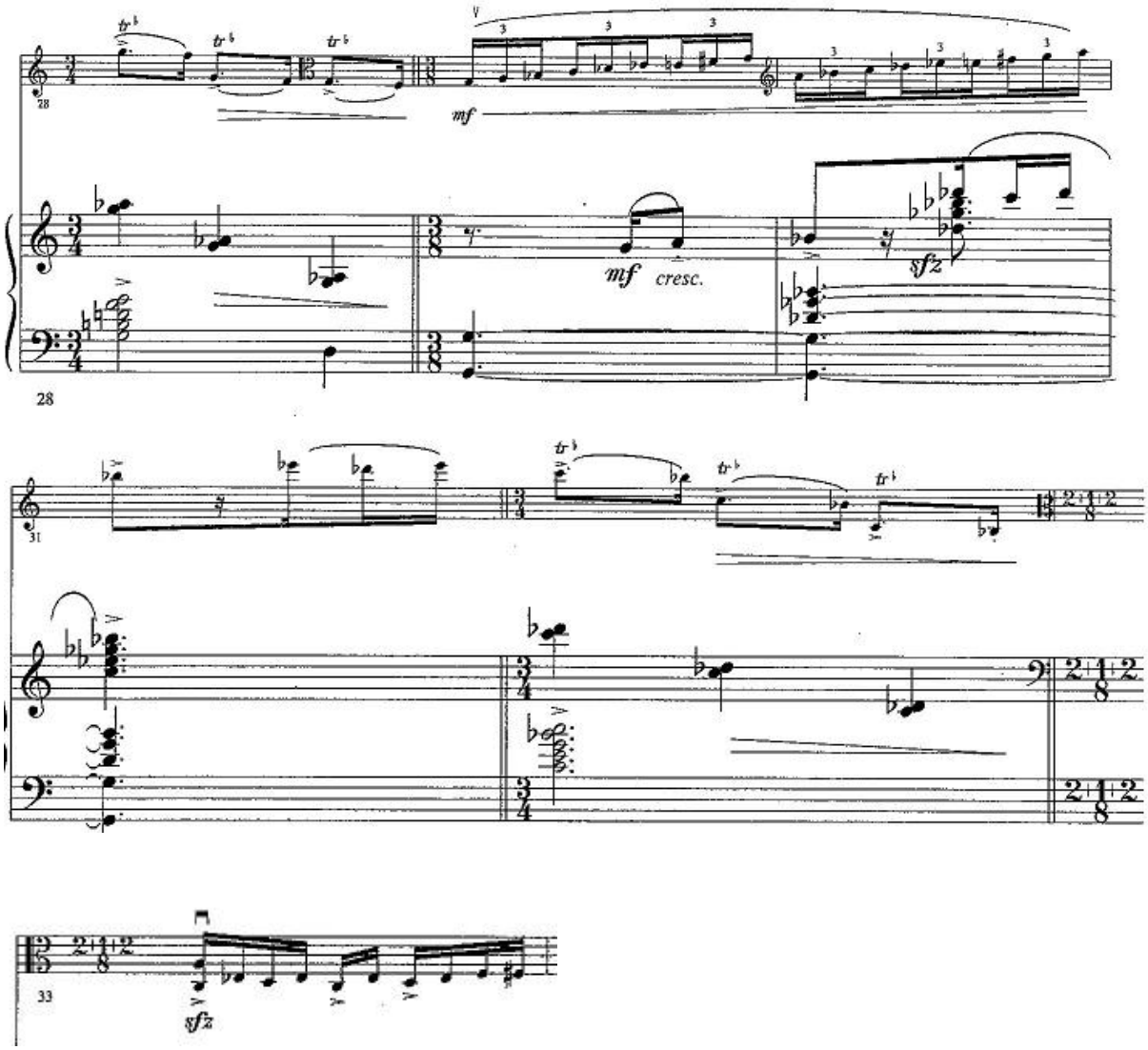
3.1.1. I. Bölüm - Allegro Energico

Yalçın Tura'nın konçertosunun birinci bölümü Tahir makamında, orkestranın girişi ve viyolanın tekrarıyla başlamaktadır. On iki ölçü olan giriş teması ardından viyolanın aynı temayı solo olarak seslendirdiği duyulur.

Eserde sonat allegrosu formundaki birinci bölümün temposu allegro energico olarak görülmektedir. Noktalı dörtlüğe 96 metronom sayılarak başlanmalıdır. Ritmin 6/8, 2/4 ve 3+2/8 olarak sık değişikliği vurguları güçlendirirken melodiyi bozmadan yardımcı oluşu, ustaca düşünülmüştür. 25 ve 32. ölçüler arsında viyolanın yardımcı temaya hazırlığı vardır. Tiz seslere kadar kromatik gidişlerle süren bu 8 ölçülük ilerleyiş, 33. ölçüde yardımcı temayı başlatır.

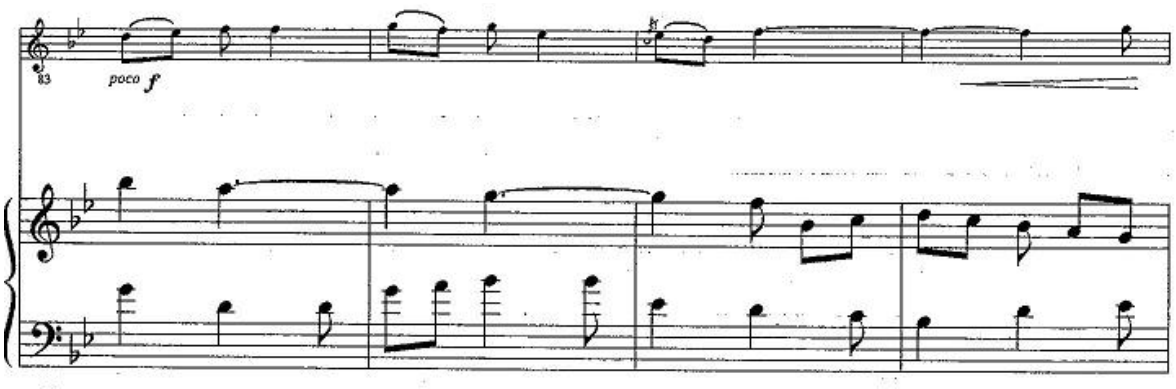
Örnek 1: I. Bölüm, *Allegro energio,* 25.- 33. ölçüler arası, yardımcı tema





Yardımcı tema sergiden farklı olarak; kromatik inişli çıkışlı yürüyüşlerle, sanki sanatçı duygularını açıklamadan başından geçen olumsuzlukları anlatır gibidir. 59. ölçüye geldiğimizde duruluk başlarken orkestra 10 ölçülük bir köprü kurarak yardımcı temanın birinci cümlesini Es tona getirerek hazırlar. Oldukça duygulu başlayan temanın ardından 83. ölçüde yardımcı temanın ikinci cümlesi başlar.

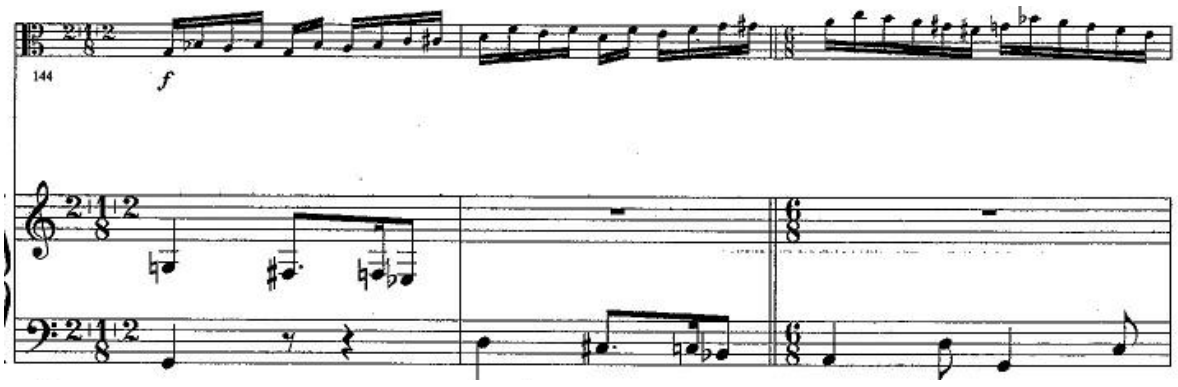
Örnek 2: I. Bölüm, *Allegro energio,*83. ölçü, yardımcı temanın ikinci cümlesi



İkinci cümle aynı ritm kalıbıyla, birinci cümleye benzer bir melodide duygulu anlatımı güçlendirir. Her iki cümlenin de bitiminde orkestra viyola çalarken eşlik durumundayken; melodi bitiminde orkestra aynı melodiyi tekrar eder.

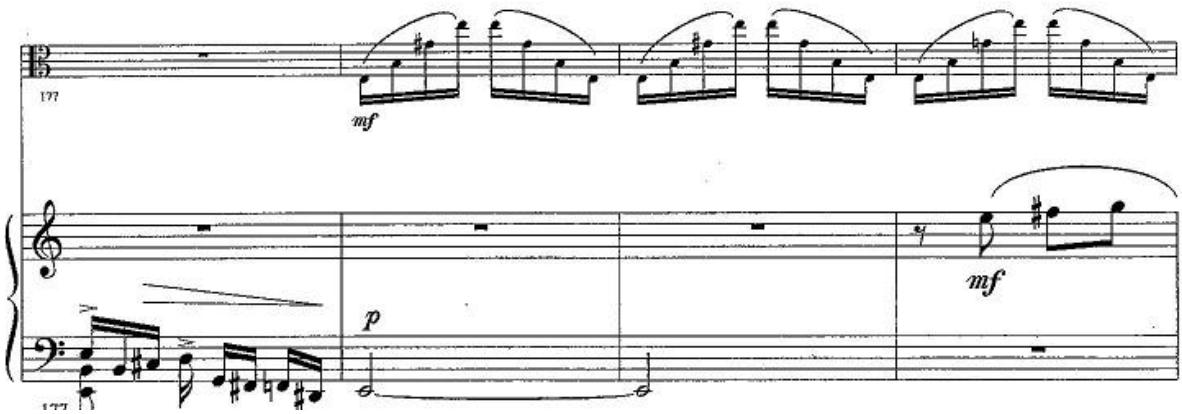
Gelişme 118. ölçüde sadece orkestra ile başlarken, sergi bölümündeki giriş temasının motiflerini hatırlatmaktadır. 144. ölçü itibariyle viyolan katılımıyla yardımcı tema geliştirilerek sunulur.

Örnek 3: I. Bölüm, *Allegro energio*, 144. ölçü tema başlangıcı.



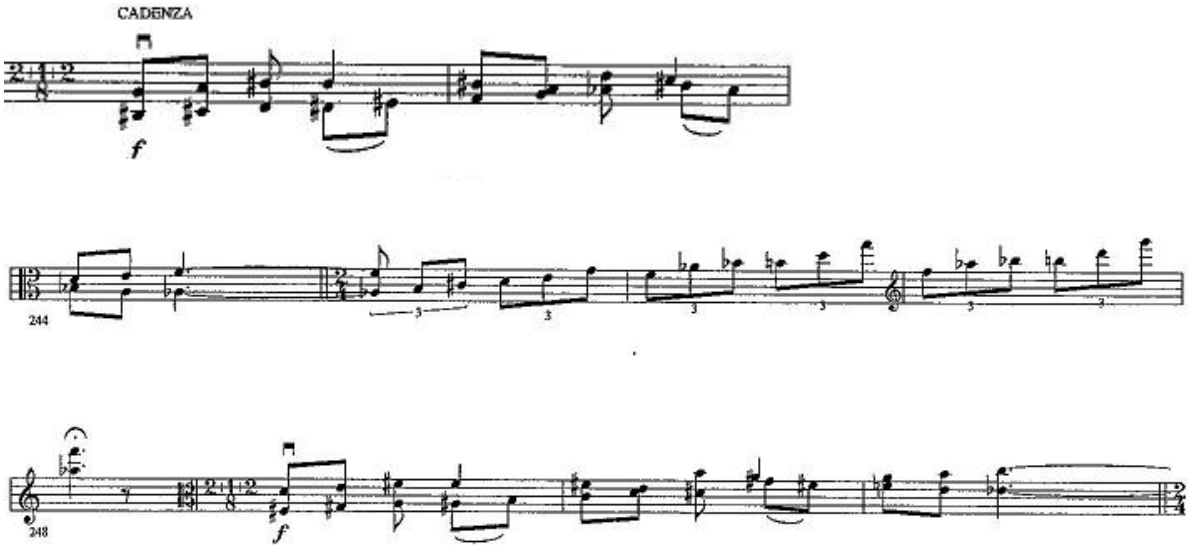
Forte nüans ve vurgularla olumsuz duygular hat safhaya çıkarılır. 178. ölçüde viyola armonik olarak eşlikle karşımıza çıkarken orkestra bu ölçü itibariyle küçük bir yenilik kattıktan sonra birinci temayı andıracak küçük motiflerle değiştirerek cadansa kadar viyolayı eşlikte duyurmaya devam etmektedir.

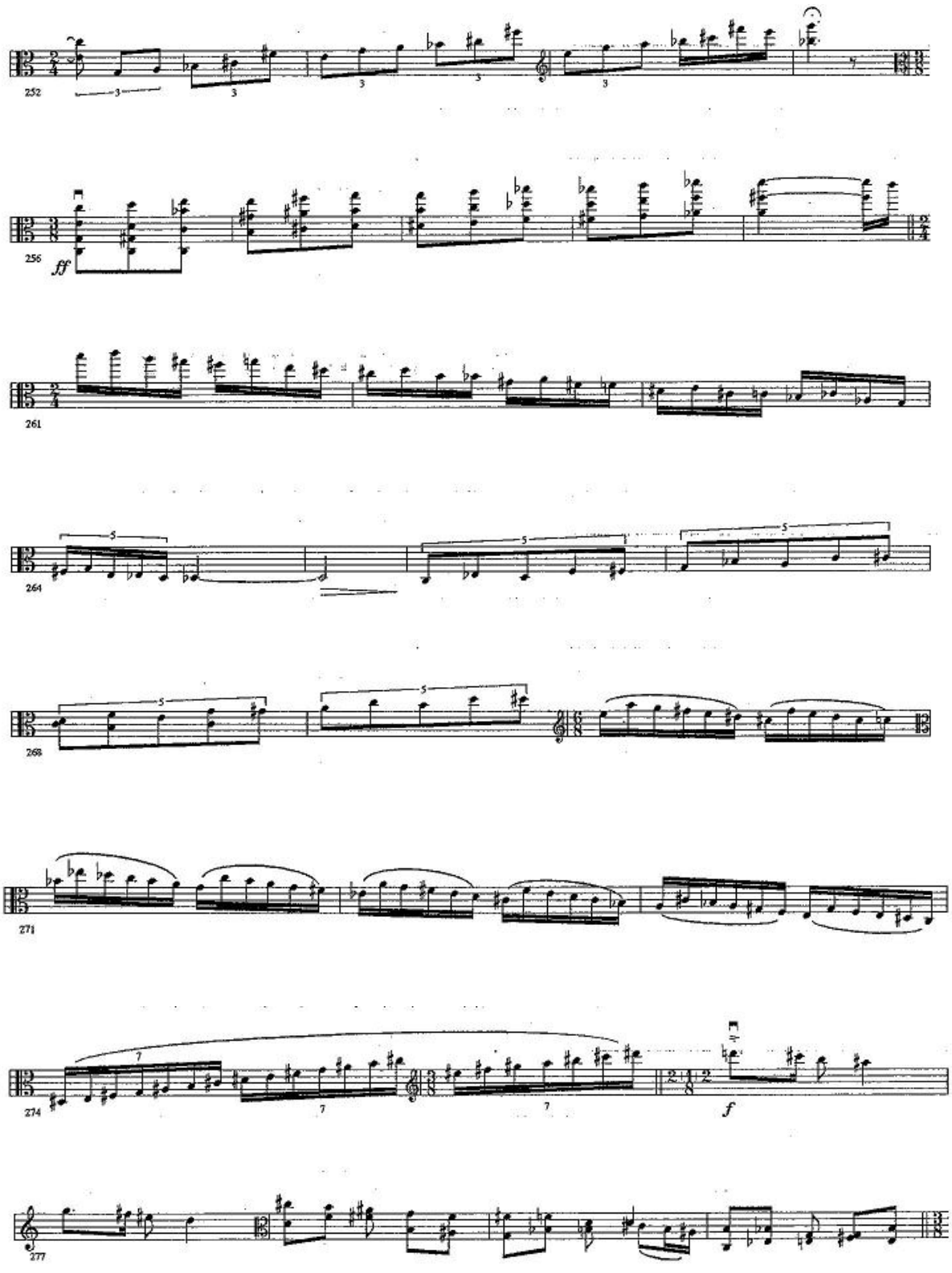
Örnek 4: I. Bölüm, *Allegro Energio*, 178. ölçü ile eşlik başlar.

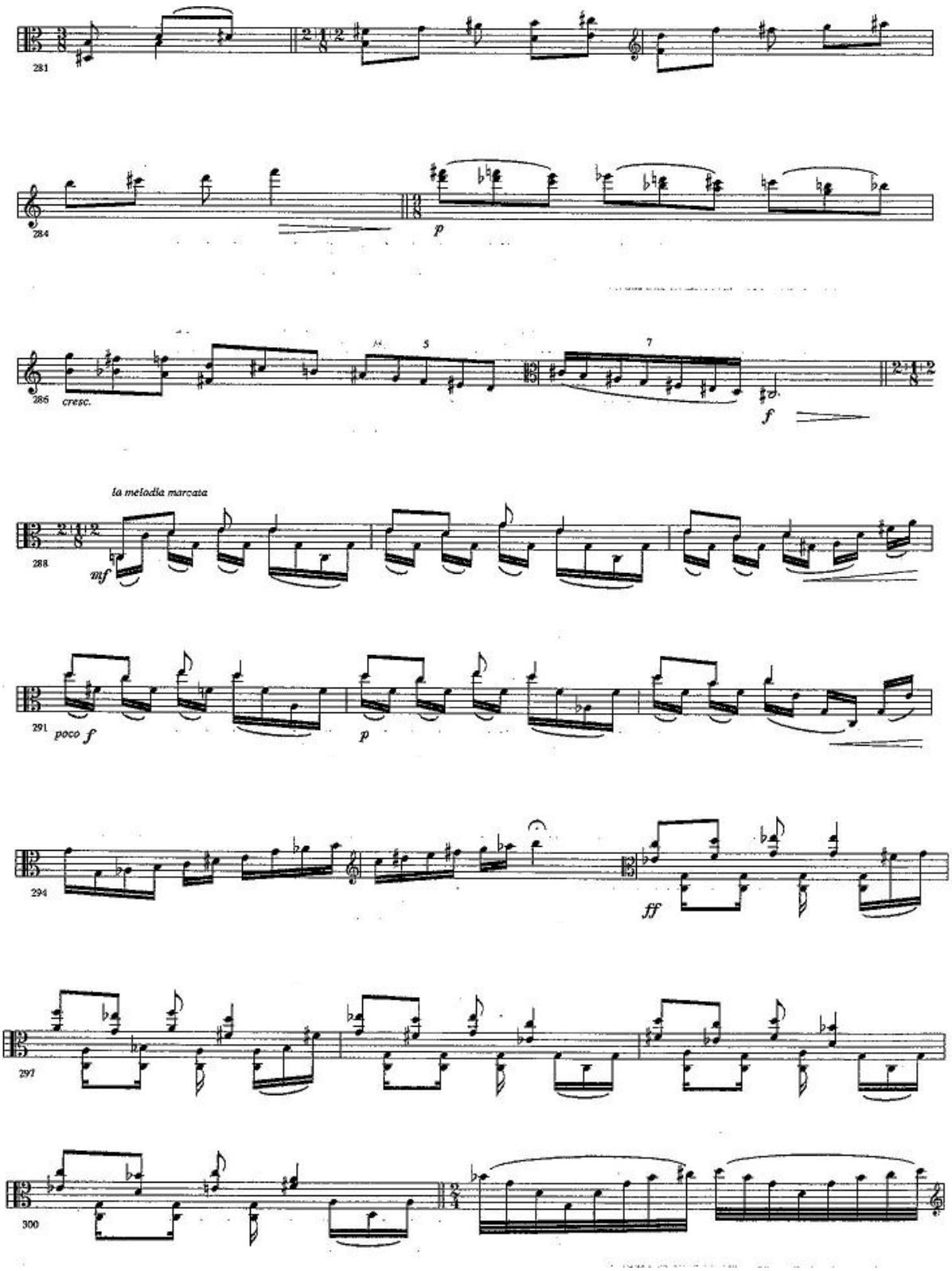


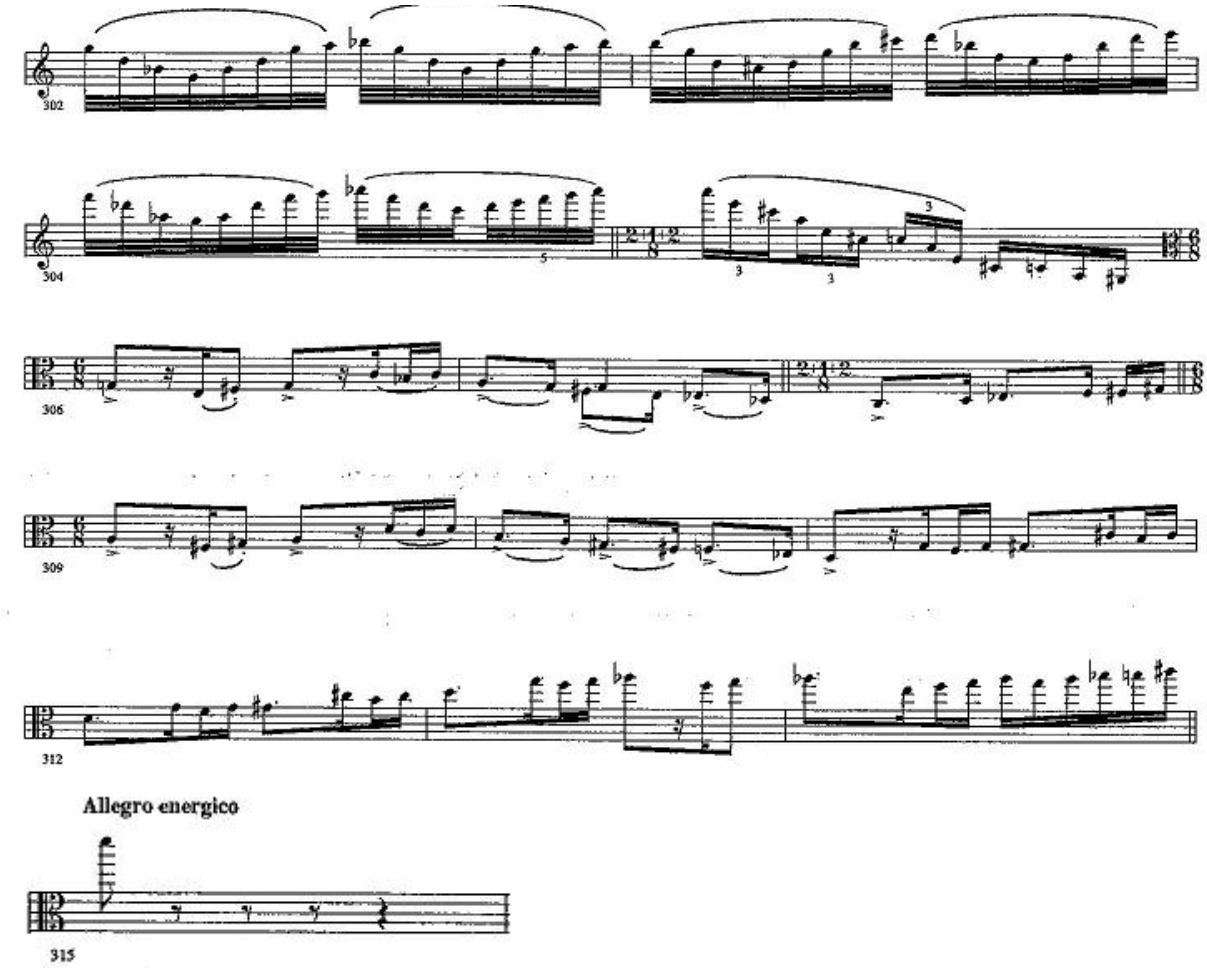
Cadans çift seslerle başlayıp yine 2+1+2/8 2/4, 3/8, 6/8 gibi değişken tempolardan oluşmaktadır. Buraya kadar bölümün özeti gibi olan cadans, üçleme ve çeşitleriye, 16/32 lik ifadelerle, değişik ve bölümün içinden benzer tartımlardan oluşmaktadır. Viyola tüm kaosu sonlandırmak isteğiyle yine aynı tempoda, 315. ölçü itibariyle, orkestrayı davet edercesine cadansı bitirerek orkestrayı yalnız bırakmaktadır.

Örnek 5: I. Bölüm, *Allegro energio*, Cadans



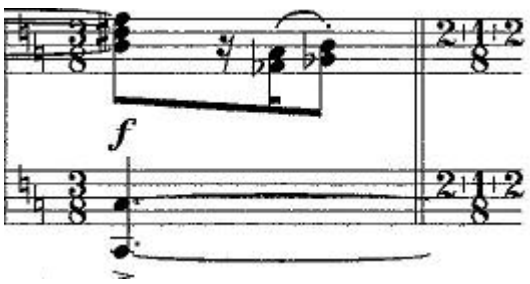

252
256
ff
261
264
268
271
274
f
277

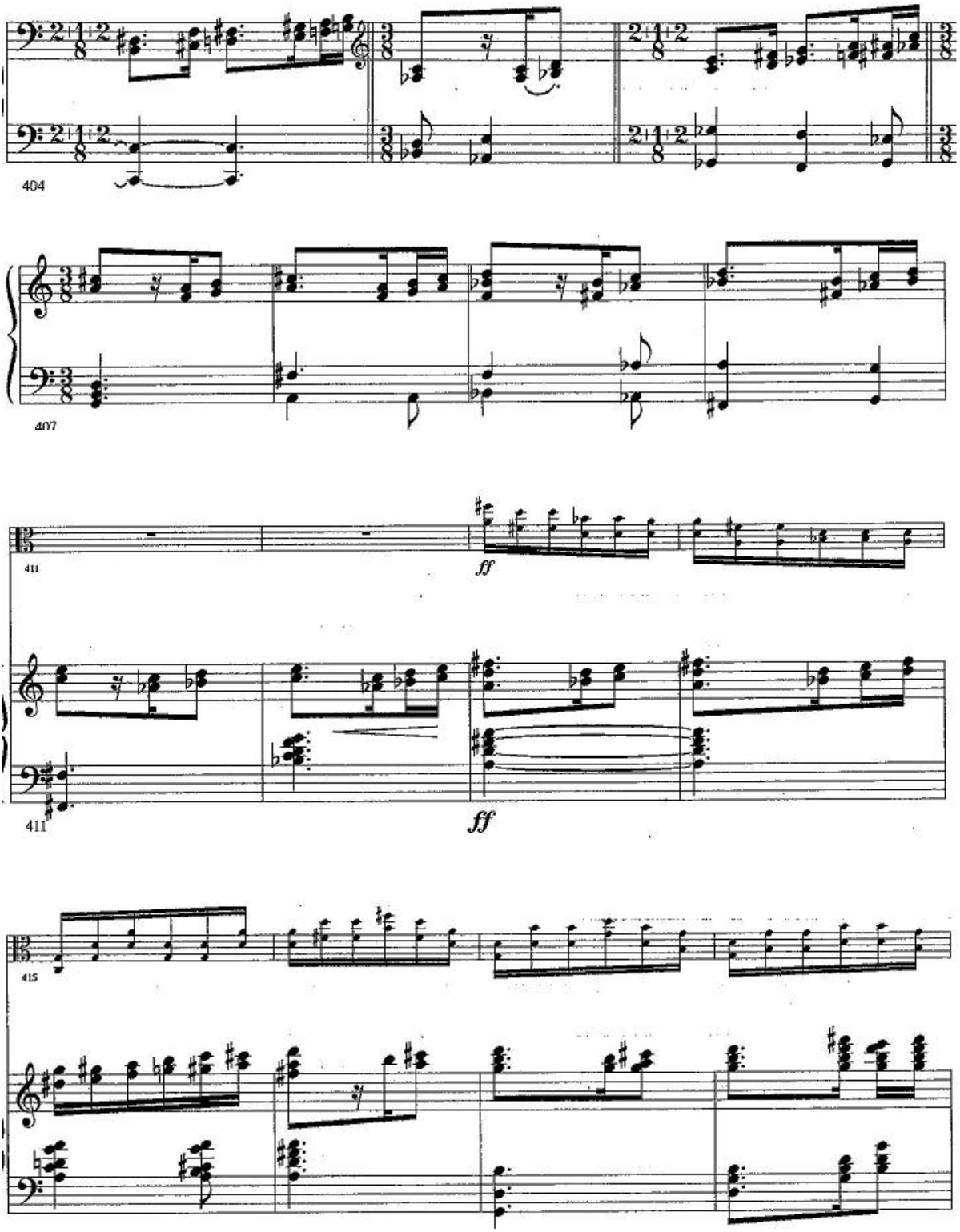

281
284
p
286
cresc.
5
7
f
la melodia marcata
288
mf
291
poco f
p
294
ff
297
300



Serginin tekrarı 315. ölçü ile başlamaktadır. Dinamik yapıdadır. 352-367. ölçüler arsında viyola üçlemelerle karmaşık ve farklı bir melodik yürüyüşteyken melodi orkestradadır. Yardımcı temanın cümleleri önce orkestradayken bu melodik yürüyüşten sonra viyolaya D dur tonunda geçer. 403. ölçüde kısa ama oldukça görkemli olan coda başlar. Giriş bölümünün birinci temasının sadece bir ölçüsü kullanılarak, değişik şekilde C dur tonunda biter.

Örnek 6: I. Bölüm, *Allegro energio*, Coda, 403. – 432. ölçüler arası.

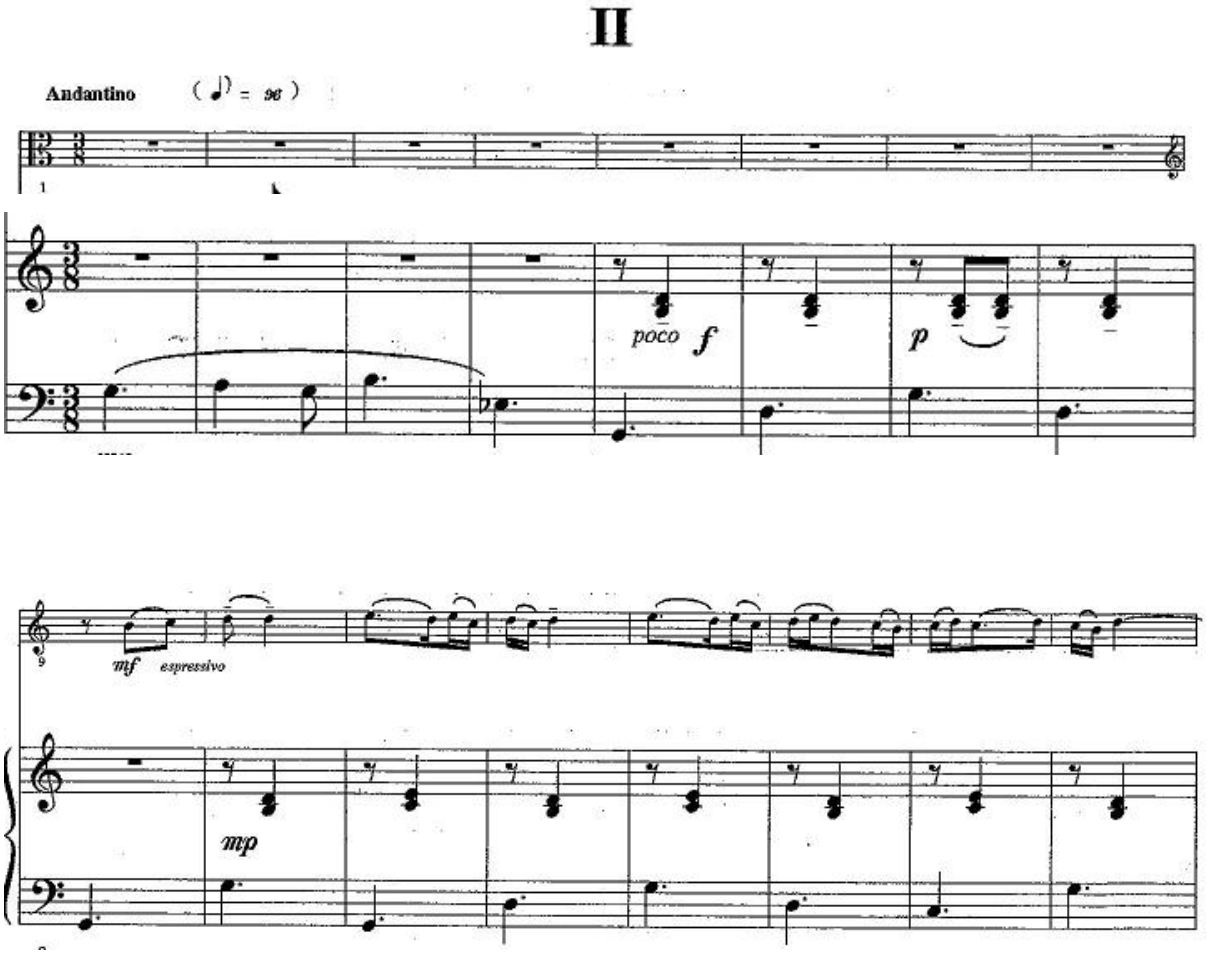


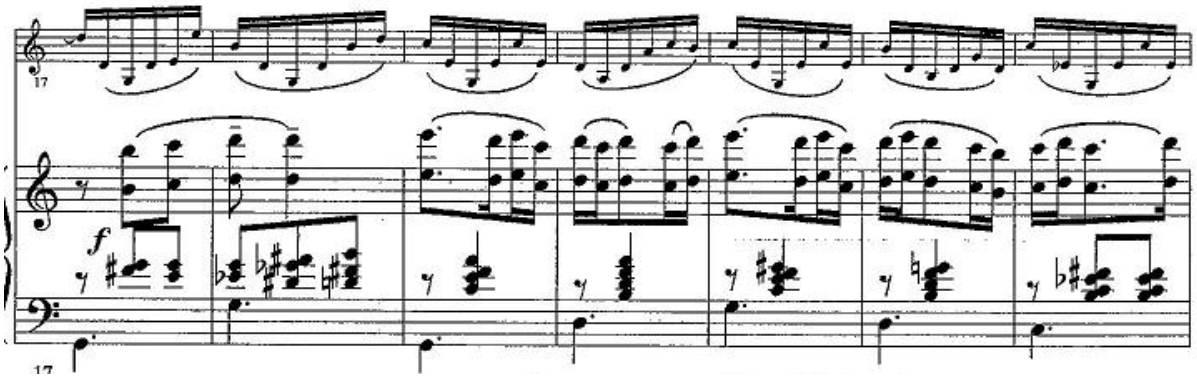

404
407
411
ff
411
ff
415

3.1.2. II. Bölüm - Andantino

Bu konçertonun ikinci bölümü 3/8'liktir. Yavaş bir tempoda yani sekizlik notaya 96 metronom sayılarak başlamaktadır. Bu bölümde şarkı (lied) biçiminde form kullanılmıştır. Tura'nın duygusal kişiliği, ikinci bölümünde tamamen net olarak görülmektedir. İkinci bölüm korno ve ardından kontrbasın solosuyla başlar. 9. ölçüde viyola oldukça duygulu bir melodiyle, Segah makamında sakin ve yumuşak bir giriş yapar. Birinci cümlenin ardından 17. ölçüde ikinci cümleyi viyola çalmaya başladığında birinci cümlenin melodisini orkestra tekrar eder.Viyola arpejlerle uyum içerisinde eşlik eder.

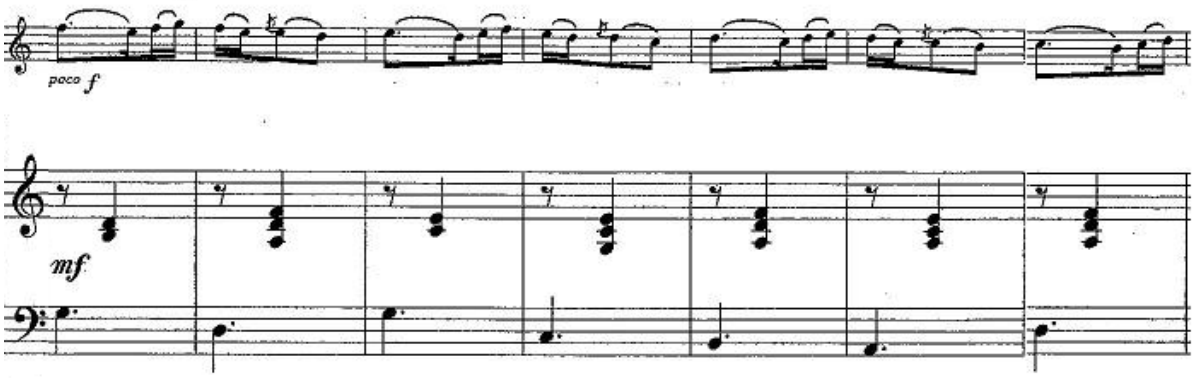
Örnek 7: II. Bölüm, *Andantino*, 1. – 23. ölçüler arası.





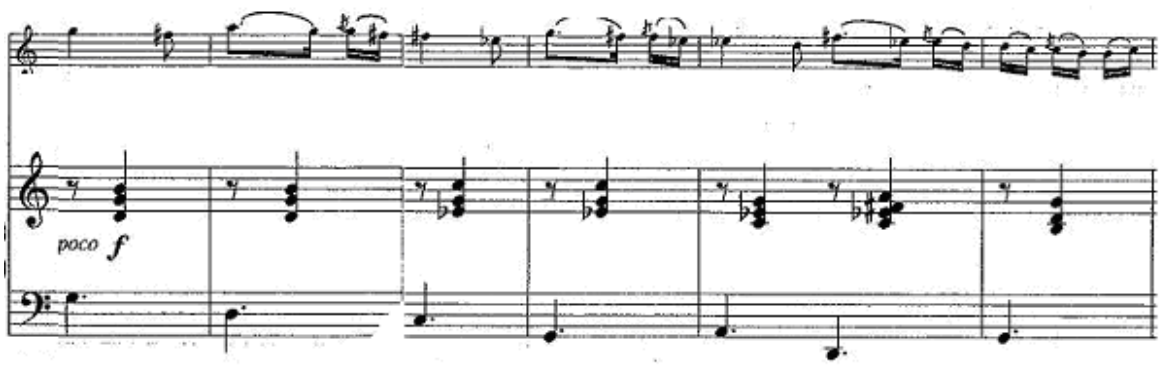
25-31. ölçüler arasında , birinci cümle geliştirilerek üçüncü cümle sunulur.

Örnek 8: II. Bölüm*, Andantino*, 25. – 31. ölçüler arası.



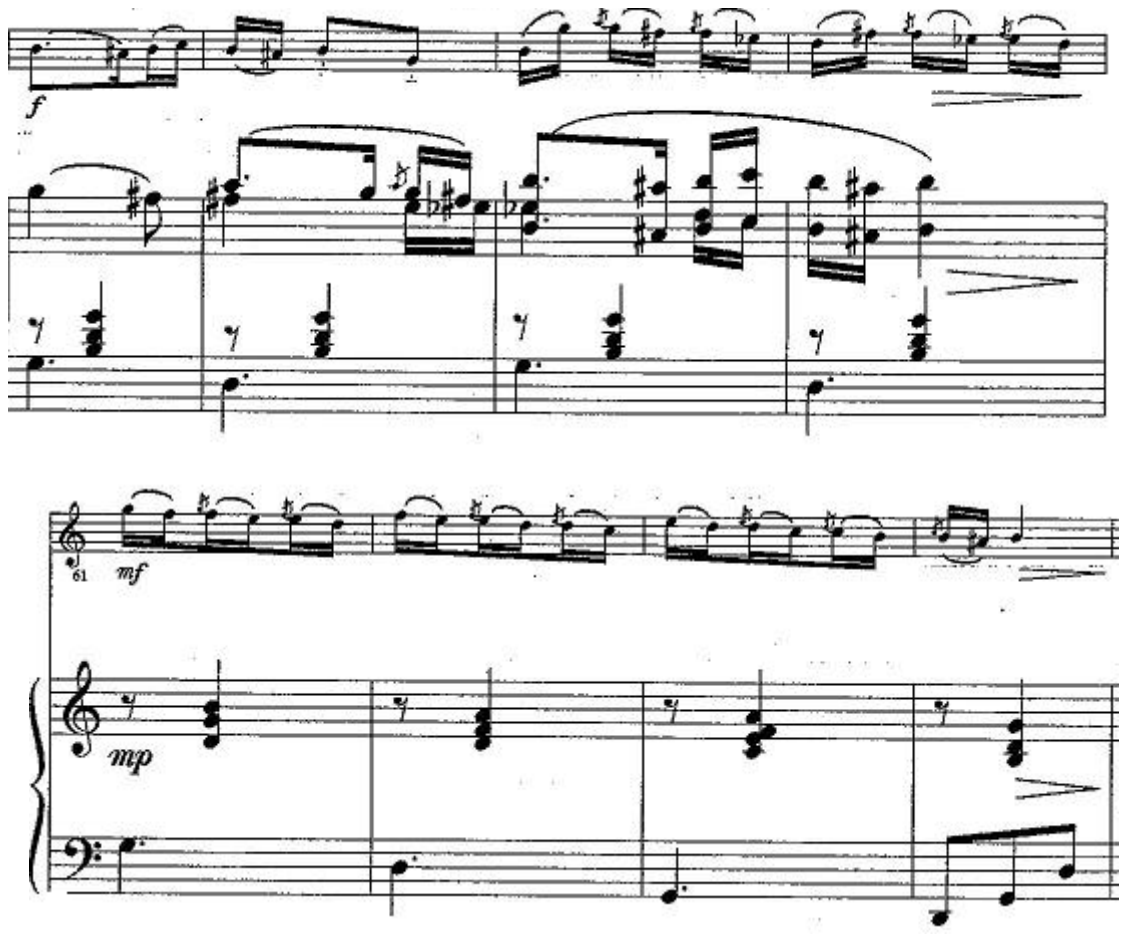
32-40. ölçüler arasında orkestra yine tekrar ederken viyola üçüncü cümleyi süsleyerek, eşlik eder. 41. ölçü itibariyle dördüncü cümle, bestecinin +2 (artmış ikili) kullandığı 43. ölçü ve daha duygulu bir anlatımla bitireceği giriş bölümünü seslendirirken, orkestra eşlik eder.

Örnek 9: II. Bölüm, *Andantino,* 41. – 46. ölçüler arası.



57-64. ölçüler arasında viyola ve orkestra arasında beşinci cümleyi oluşturan kanon vardır.

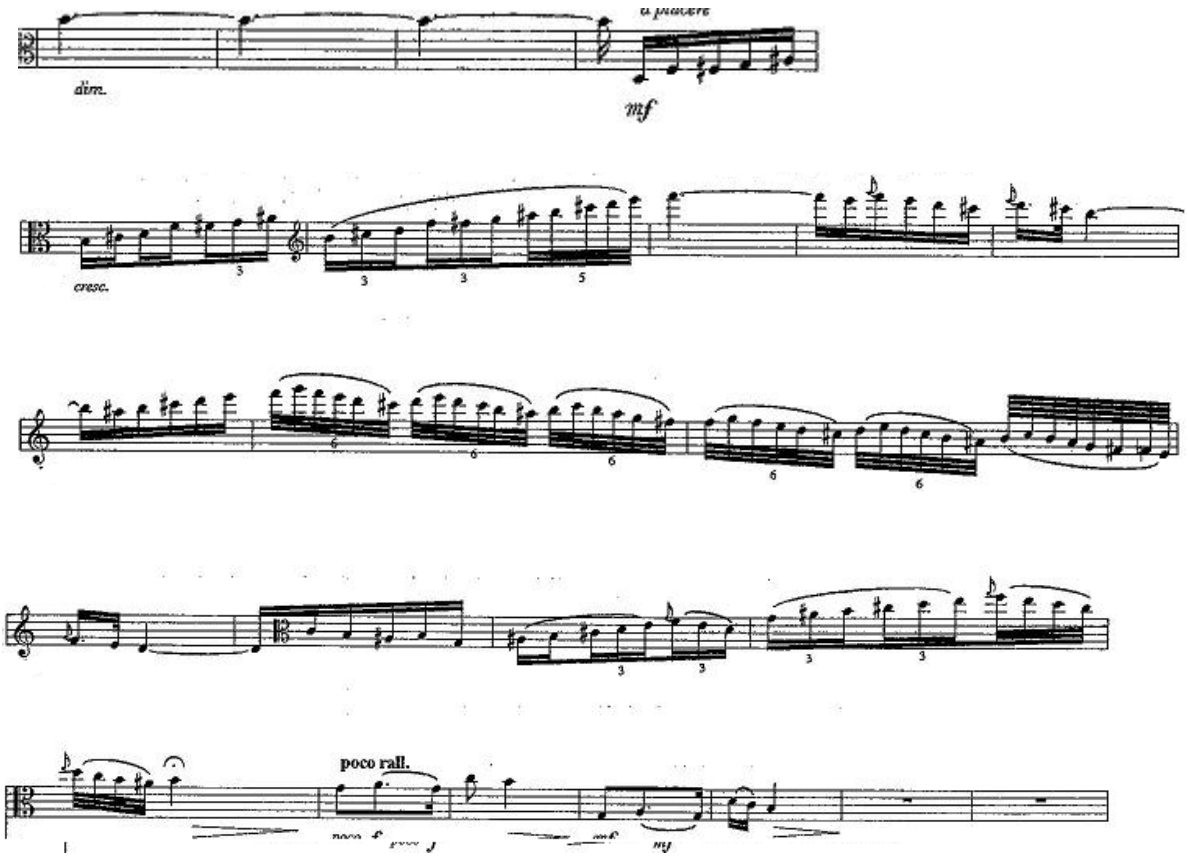
Örnek 10: II Bölüm, *Andantino,* 57.-64. ölçüler arası.



Tüm bu geliştirilen melodilerin benzer tartımlarıyla ve üçüncü cümlenin süslemeleriyle melodik bir iniş yapılarak gelişme bölümü sonlandırılır.

Karmaşık ve hüzün kokan bir köprünün ardından 81. ölçüde gelişme bölümü viyolada da başlamaktadır. Üç cümle halinde gelişecek olan giriş bölümünün birinci cümlesi aynı ritm kalıbı ile ama artmış ikililerle geliştirilerek sunulur. Tema artmış ikililerle Türk Müziği motiflerini taşır. Orkestranın eşlik görevinde olduğu eserin ikinci bölümünün özetleyen hüzünlü bölüm 111- 128. ölçüler arasındaki küçük kadansla son bulur.

Örnek11: II.Bölüm, *Andantino,* 111.-128. ölçüler arası.

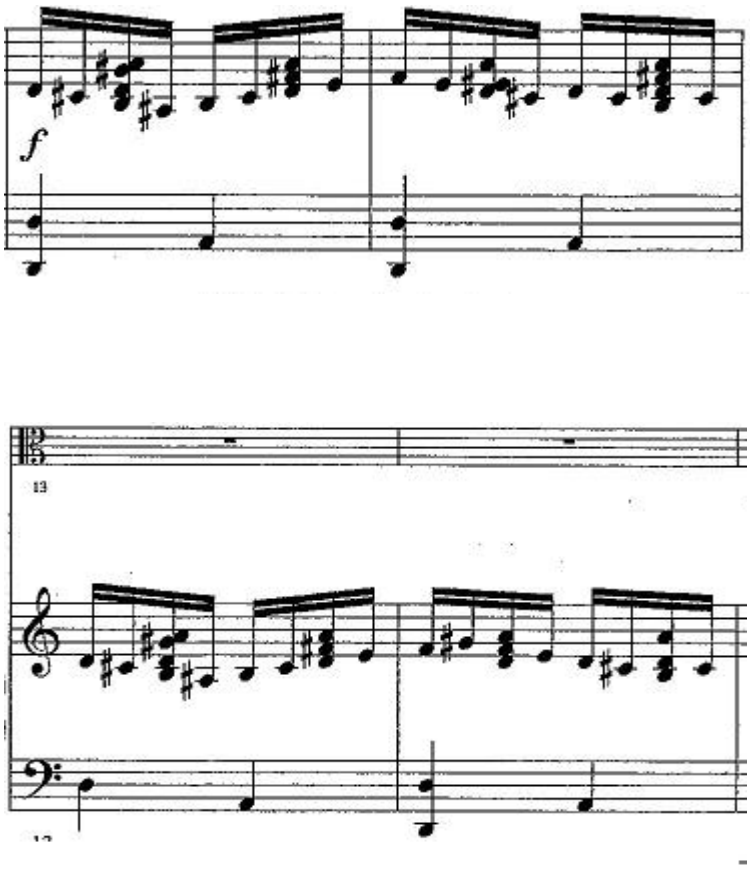


Serginin tekrarında viyola, birinci cümlenin aynısını ve ardından ikinci cümlenin farklı nota gruplarıyla değişen apejini çalarken orkestra birinci cümleyi tekrar eder. sırasıyla 3.4. ve 5 cümlelerin tekrarı aynı sırayla devam ederek ikinci bölüm biter.

3.1.3. III. Bölüm - Allegro

Bu bölüm 2/4' lük tempoda ve dörlük notaya 120 metronom sayılacak şekilde yazılmıştır. Rondo ile sonat allegrosunun karışımını andıran bir formdadır. Üçüncü bölüm orkestranın enerjik girişiyle, çift forte nüansla başlamaktadır. Hüseyni makamıyla başlayan birinci tema, Orta Anadolu halk oyunu olan halay karakterinde yazılmış ve bölüm, orkestranın on ölçülük girişinden sonra, viyolanın girişini hazırlayan, aynı enerjiyi viyolaya aktarmak için dört ölçülük hazırlık evresi ile başlamaktadır.

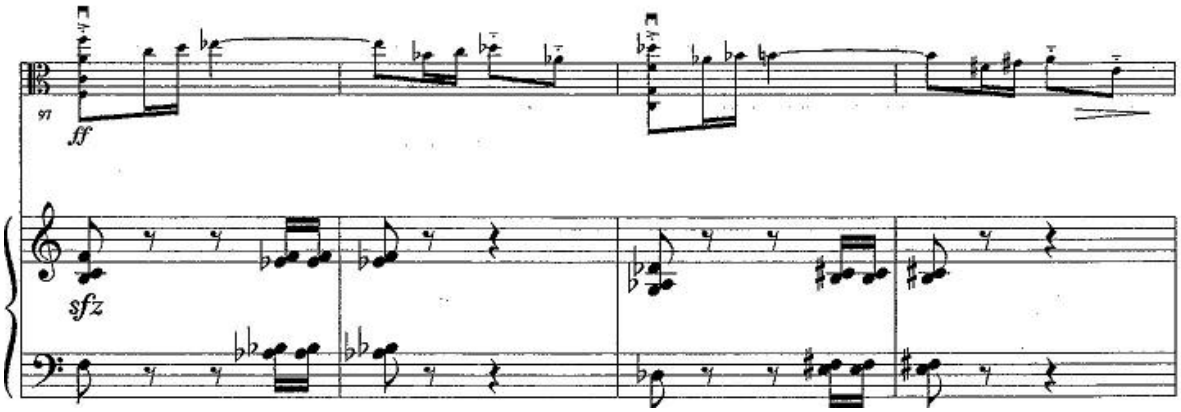
Örnek 12: III. Bölüm, *Allegro,* 11.-14. ölçüler arası.



38. ölçüye kadar bölünmüş birinci cümle ve ardından da orkestranın tekrarı vardır. 39. ölçüden itibaren ikinci cümle başlamaktadır. 47-50. ölçüler arasında kromatik küçük dalgalanmalar vardır. Ardından 51. ölçüde üçüncü cümle başlamaktadır. Besteci burada ikinci cümleyi andıran bir ezgiyle değiştirmiş ve girişi için uygun bir karmaşa yaratmıştır. Bu geçiş evrelerini cümleler arasında geçişler yaparak kullanmaktadır. En büyük dalgalanmayı

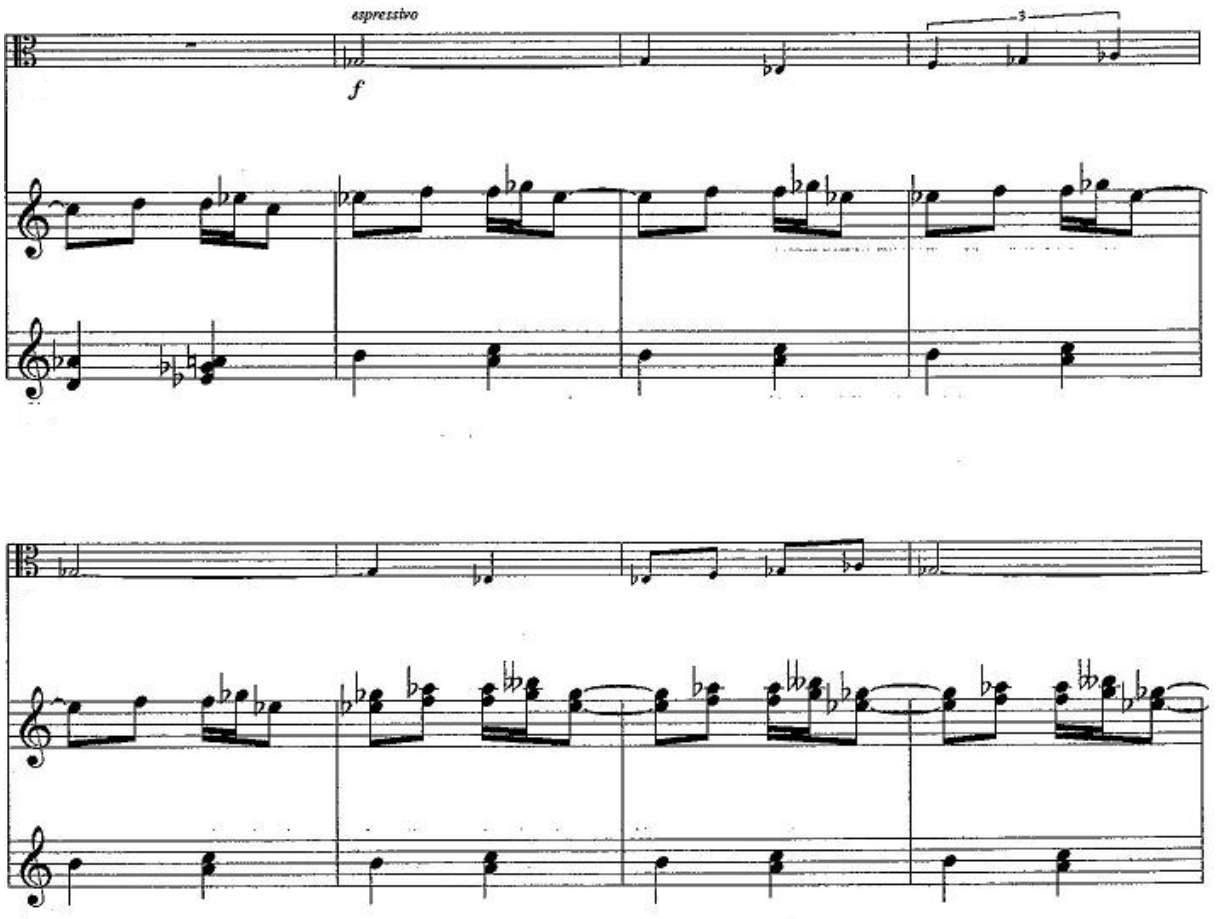
üçüncü cümle sonunda yapmıştır. Dördüncü cümle 81. ölçü itibariyle başlamaktadır. Değişen tartım yerleriyle benzer ezginin son yorumlanması gibi duyulan cümlenin ardından yine orkestranın tekrarı vardır. Sergi bölümünün son cümlesi olan beşinci cümle 97. ölçü ile buraya kadar ki cümlelerin harmanlanması gibi akorlarla ve forte nüanslarla benzer dalgalanmaların karıştırılmasıyla son bulmaktadır.

Örnek 13: III.Bölüm, *Allegro,* 97.- 100. ölçüler arası.



Gelişme bölümüne başlarken, 124. ölçüde sergi bölümünün son cümlesi kulakta kalacak şekilde orkestranın küçük motiflerini çaldığı, 138. ölçüde de viyolanın orkestraya katıldığı duyulmaktadır. Es Dur başlayan bir gamda viyola oldukça duygulu bir temayı seslendirmeye başlamaktadır.

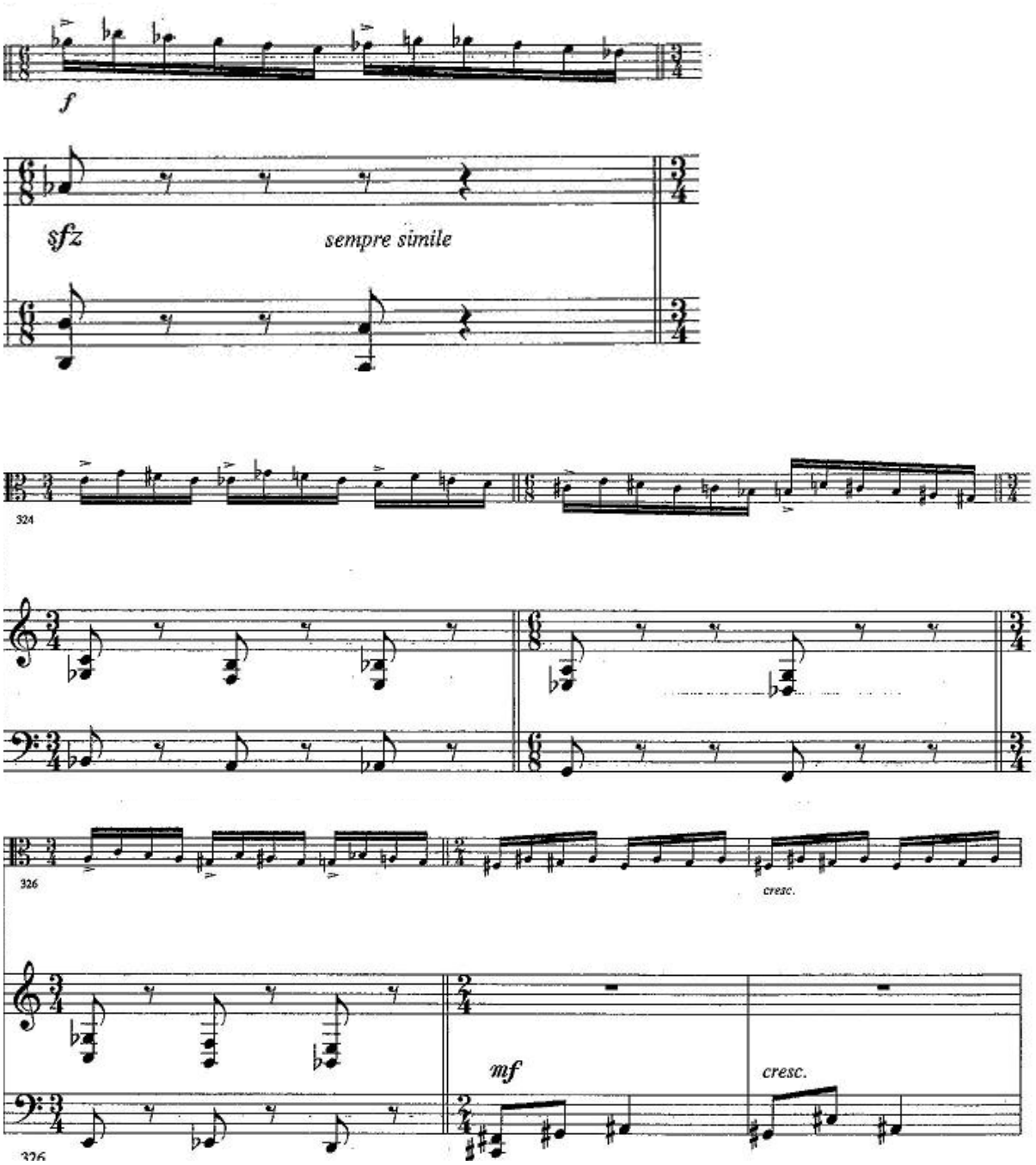
Örnek 14: III. Bölüm, *Allegro,* 138.- 144. ölçüler arası.

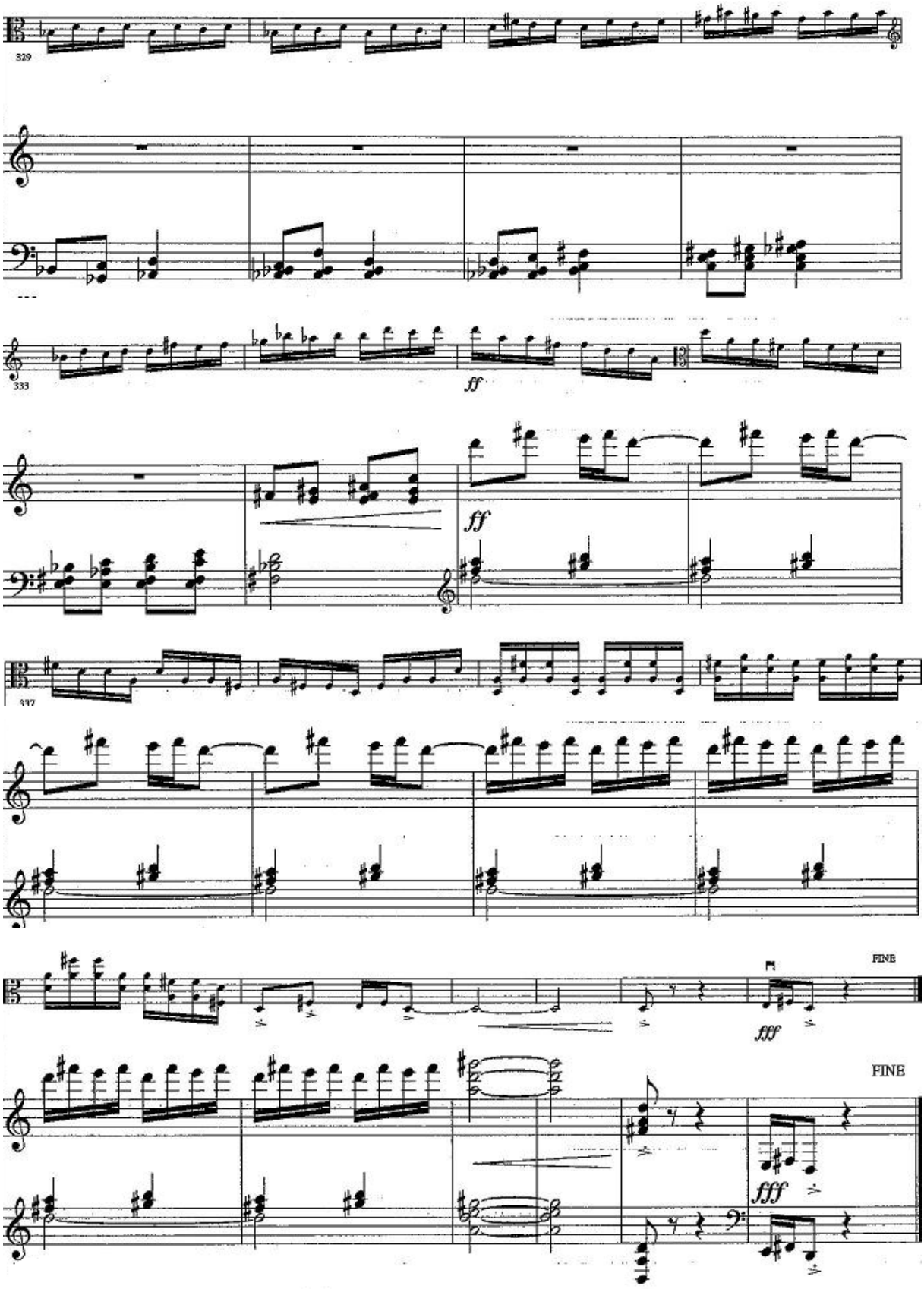


Kullanılan üçlemelerle melodiyi soluksuz ve bitirmeden icra edilmesi amaçlanmıştır. Ayrılık ve hüznün doruklarını anlatan melodi 220. ölçüye kadar devam etmektedir. 188. ölçüden itibaren akorların katılması ve son ölçülere kadar çoğaltılması anlatımı güçlendirmiş ve viyolanın ses renginin hüznü anlatmadaki başarısı gözler önüne serilmiştir. Buraya kadar orkestra eşlik ederken bölümün giriş temasının ilk motifini değiştirerek kullanmıştır. 221-234. ölçüler arasında geçiş için bir köprü ve hemen ardından yine bölümüm başında olduğu gibi viyolanın hazırlık evresini andıran sekiz ölçü bulunmaktadır.

243. ölçüde serginin tekrarında birinci cümlenin tekrarı ve ikinci, üçüncü cümleden sonra dalgalanmaların değişik şekilde sunulduğunu görmekteyiz. Dördüncü cümle, tamamen tonal karasızlık içinde değiştirilerek sunulup orkestranın tekrarıyla son bulurken, codaya hazırlık için bir karmaşa duyulur. 323. ölçü ile 6/8'lik başlayan coda, 3/4, 2/4 olarak değişikliklerle devam eder ve nihayetinde 2/4' lük ritm de biter. Küçük ama gösterişli olan coda, kromatik dalgalanmalar ve küçük bir özet gibi orkestranın içinde gitgide homojen bir yapıya bürünerek son bulmaktadır.

Örnek 15: III. Bölüm, *Allegro,* 323.- 346. ölçüler arası.




329
333
ff
ff
337
fff
FINE
FINE
fff

3.2. Yalçın Tura'nın Viyola Konçertosunun İcra Yönünden İncelenmesi ve Zor Pasajların Çalınabilmesi İçin Önerilen Egzersizler

İcra açısından söz konusu konçertoyu incelerken kullanacağımız edisyon, Yalçın Tura'nın düzenlemiş olduğu edisyondur.Yalçın Tura'nın konçertosunda tipik ezgiselliğini ön planda tutan üslubunun olduğu görülmektedir. Karşımıza net bir şeklide çıkan melodik pasajlarda icra önemini arttırmaktadır. Nüanslar ve yayın kullanımı aynı zamanda yayın parmaklarla olan eş zamanlı güdümü teknik açıdan oldukça önemlidir. Eserin karakteri edisyondaki ifadeler ve Tura'nın müziğinin de tanınmasıyla en iyi şekilde ifade edilebilir. Bahsedilecek hususlarla icranın kolaylaşması amaçlanmıştır.

Tezin ekler kısmında, edisyonun orijinali bulunmaktadır. Bu edisyon üzerinde de icra açısından daha uygun olacağı düşünülen önerileri ifade etmek üzere eserin küçük bölümleri ve ilişkili olarak çalışılabilecek etütlere örnekler ile yer verilmiştir.

3.2.1. I. Bölüm – Allegro energio

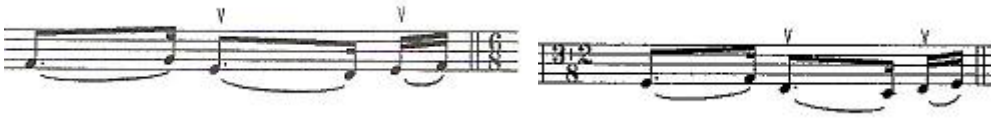
Enerjiyi kaybetmeyecek bir allegro ile başlayan eser orkestranın girişinin ardından viyolanın katılmasıyla başlamaktadır. 6/8, 2/4, ve 5/8 tempolarla değişken olarak başlayan eser çok iyi sayılmalıdır.Bölüm rodo – sonat allegrosu formundadır. Viyola eksik ölçüyle girdiğinden ilk on altılık nota sakin ama karakterli emin bir girişle forte nüansla duyulmalı, yutulmamasına dikkat edilmeli ve mutlaka net duyulmalıdır. İlk on altılık ile bağlanan sekizlik notanın, sekizliğinde ki sataccatonun belirgin ve yayın dip kısmında çalınması önerilebilir. Dipte çalınması aynı zamanda istenen nüansın (f) elde edilmesini sağlayacaktır. Bu şekildeki eksik ölçü ile aynı şekilde olan notaların dipte çalınması önerilebilir.

Örnek 16 : I. Bölüm, Allegro energio, 13. - 16. ölçüler arası.

Forte giriş, karakterin duyulmasını sağlayacağından cümle bitene kadar devam ettirilmelidir. Noktalı sekizliklerdeki vurgular, eserin tamamına hakim olmaktadır. Melodinin anlatımına olanak vermek içindir. Vurgu özelikle temponun değiştiği ikinci ölçünün ilk notasında olduğu gibi cümlelerin bitişi, ve yeni cümlenin başlangıcını vurgulamak içindir. 16.

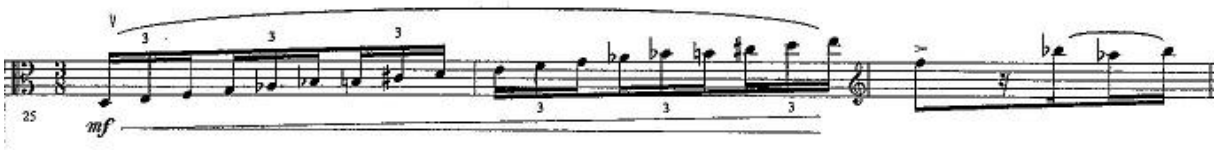
ölçüde ki son iki sekizliğinde ki staccatonun özellikle belirgin çalınması gerekmektedir. Çünkü 17. ölçüde biraz değiştirilerek geliştirilmiş olan cümlenin devamının başladığının belirtilmesi gerekmektedir. Parmak numarası olarak si – do notalarında ikinci ve üçüncü pozisyon geçişleri kullanılmalıdır. İki üç gibi düşünüldüğünde re, dördüncü parmağa denk geleceğinden, fa için tel değiştirmek hoş duyulmayacaktır. Ayrıca üçüncü pozisyonda re, ikinci parmağa denk geleceğinden vibrato daha net duyulacak, tel değişmediğinden ikinci ölçü ile müzik kalitesinin kopabileceği bağ ortadan kalkacaktır.

Örnek 17 : I. Bölüm, Allegro energio, 21. – 23. ölçüler arası.



Bu ölçülerdeki itilerek çalınacak olan notalarda yay tam olarak durdurulmadan ayrı olduğu belli edilmeyecek gibi çalınmalıdır. Ayrı çalınması son on altılıkları daha uzun, sert ve cümleden kopuk gibi duyurabileceğinden oldukça önemlidir.

Örnek 18 : I. Bölüm, *Allegro energio*, 25. – 27. ölçüler arası.[25]



Üçlemeler 25. ölçü itibariyle karşımıza çıkmaktadır. Başlarken dirsek ve bilek aktif, aynı zamanda esnek ve dengeli olmalıdır tele dengesiz yada sert bir şekilde dokunulmamalıdır. İkinci ölçüdeki ince ‘’re’’ notasında üçüncü pozisyon geçişi olmalıdır. ‘’fa’’ notasında beşinci pozisyon kullanılmalı geçişler net ve ‘’glissando’’suz duyurulmalıdır.

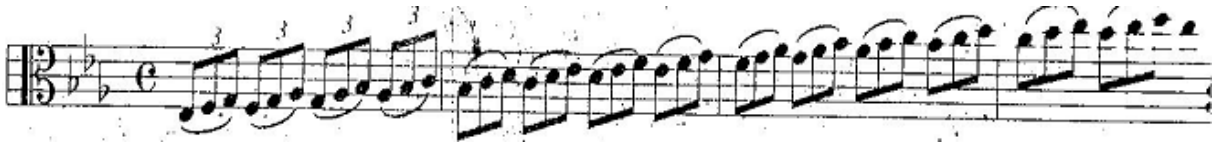
İterek çalmaya başlanan üçlemeler mutlaka duyulacak bir (mf) nüansta olmalıdır. Cressendo iki ölçü içerisinde olmasına rağmen, üçlemelerin oluşturduğu yoğunlukla dengeli dağılımı sağlanmalıdır.

---

[25] Üçlemeler ile ilgili önerilen etüt eklerdedir. (bkz. Ayfer Tanrıverdi No: 44)

Her bir üçlemede nüans belli edilmeden arttırılmalı, ilk ölçüde yayın yarısı, diğer ölçüde ikinci yarısı eşit kullanılmalıdır. Yayın itilerek başlanması, üçlemelerin dipte bitmesini sağlayacağından baskı artacak ve nüansın forte duyulması kaçınılmaz olacaktır. Fa notasına gelindiğinde zirveye ulaşılmışlığı duyulmalıdır.

Örnek 19 : Bağlı üçleme çalışmaları için egzersiz.



Üçlemeler mutlaka eşit, acele etmeden her bir sekizlik ayrı yayla (iterek ve çekerek) çalınmalı, ardından üç bağlı olarak çalışılmalı ve en son olarak istenilen şekle getirilmelidir.

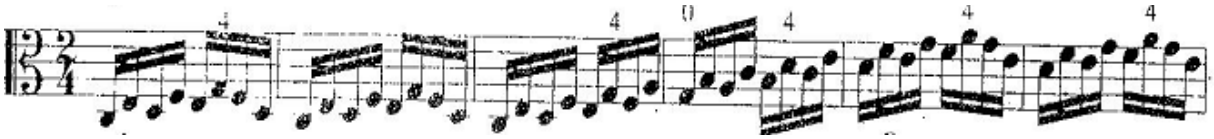
Onaltılık Pasajların Çalışılması:

33. Ölçüde on altılık notalar başlamaktadır. On altılık pasajlarda artikülasyonu sağlamak üzere farklı ritmik birimlerle çalışma yapılması yaralı olacaktır. Onaltılık pasajların icra esnasında detaşe çalınması uygun olacağı için, bu çalışmada yayın orta – uç arası olan kısmı tercih edilmelidir. Fakat burada sforzando ile ölçü başlarında girişler olduğundan gücün tam olarak verilebilmesi açısından tam olarak yayın uç kısmına gelinmemesi yerinde olacaktır. 5/8 ritmi olan on altılık notaların 2+1+2 şeklindeki vuruşların tam olarak verilebilmesi için her birinci vuruşta vurgular devam ettirilmelidir.

Örnek 20 : I. Bölüm, *Allegro energio,* 33. – 35. ölçüler arası.

İlk iki ölçüden sonra 6/8 ritm başladığından dikkatli sayılmalıdır. 6/8 ritmde vurguların devam etmesiyle tam bir iniş ve sonrasında çıkış duyulmaktadır.Bu yüzden hiçbir vurgu atlanmadan ifade edilmelidir.

Örnek 21: Onaltılık notaların çalışılması için örnek egzersiz[26]



Yine on altılık notaların çalınmasıyla bir başka şekilde pasaj içerisindeki notaların farklı yaylarla çalışılması önerilebilir. Onaltılıklar, 4, 8, 16 bağlı olarak çalışılabilir.Yada bir kısmı bağlı, bir kısmı bağsız olacak şekilde kombinasyonlar düşünülebilir. Tüm bu öneriler dahilinde temposu göz önüne alındığında metronom kullanarak çalışmak yerinde olacaktır.

67. Ölçüde espressivo (ifadeli) bir melodi başlamaktadır. Vurgular ve forte nüanslar ile gelinen kısımdan sonra melodinin bu ölçü itibariyle duru ve temiz çalınması çok önemlidir. Orta gürlükte başlayan melodi 83. – 92. ölçülerde (poco f) ile gittikçe sesi arttırarak anlamını taşımaktadır. İlk iki bağlı sekizlik nota yayın ortası ve dip kısmı arasında iterek çalınıp sonraki fa sesi tam yay kullanılarak çalınmalıdır.

Örnek 22 : I. Bölüm, *Allegro energio,* 67. – 80. ölçüler arası.

Uzun seslerde yayın kullanmak her ne kadar daha kolay gibi düşünülse de burada yayın baskısı notayı ifade edeceğinden yayın önemi artmaktadır.Bir ölçü içerisinde bir cümlenin başlangıcı ve bitişinin var olduğunu düşünecek olursak, her notaya ifade katmamız gerekecektir. Burada uzun olan fa sesini tam yayda çalıp, ardından gelecek olan üç tane sekizlik değerindeki bağlı notayı da tam yayda çaldığımızda yine uzun bir notayı daha ardına eklemiş oluruz ancak; re notası daha uzun olduğundan yay daha yavaş çekilecek ve daha yumuşak bir duyuş sağlanacaktır.

[26]Onaltılık notaların icrası için önerilen etüd örnekleri eklerde verilmiştir.(bkz. Afer Tanrıverdi No:6)

67. – 97. ölçüler arasında geçen melodi oldukça duygulu çalınmalıdır. Melodi boyunca yay bastırılmadan ve uzun notalarda vibrato ile çalınmalıdır.

Bundan sonraki 144. – 176. ölçüler arasında yine on altılık pasajlar vardır. Bahsedildiği gibi çalışılabilir. Buna ek olarak, on altılık notalar hızlandırılmaya çalışılırken sıkmadan kolun tamamı gevşek bırakılıp bilek tamamen serbest bırakılmalıdır. İlk notalarda vurgu yapılarak çalışılırsa, ritm daha belirgin duyulacağından kolaylık sağlanmış olacaktır.

178. – 201. ölçüler arasında mf nüansla arpej başlamaktadır.Burada viyola eşlik görevi üstlendiğinden amacı ton içinde renklilik katmaktır diyebiliriz.Arpejde ilk seslerin mutlaka belirtilerek duyurulması gerekmektedir. Belirlenen parmak numaraları seri bir şekilde değiştirilmeli, tüm parmaklar bir kerede tuşeye oturmalıdır. Önerilen parmak numaraları ikinci pozisyonda kalarak çalmaktır. Bu parmakların kolay yerleşmesini sağlayacaktır.

Örnek 23 : I. Bölüm, *Allegro energio*, 178. – 180. ölçüler arası.

Arpej ilk olarak çift ses gibi düşünülüp bakılmalıdır. Notalar çift olarak ağır tempoda temiz (komasız, daha tiz yada sesten daha pes) oluncaya kadar çalışılmalı, daha sonra akorun tamamı çalışılmalıdır. Arşe tellerin üzerinden kalkmadan üst telden (do) en alt tele kadar (la) kayıyormuşcasına hareket ettirilmelidir. Bunu tam olarak sağlamak adına tellerin her birinde çalmak için kol konumuna göre değiştirdiğimiz gibi küçük yumuşak hareketlerle yukarı ve aşağıya doğru el konumuna göre hareket ettirmemiz gerekmektedir. İlk harekette bilek kola oranla çok daha az kullanılmalıdır.[27]

Kadans:

İkinci bölümün kadansında çift ses tekniği yoğun olarak kullanılmıştır.Bununla ilgili bazı çalışma yöntemleri önermek yerinde olacaktır.

[27]Arpejlerin icrası için faydalı olacağı düşünülen etüd örnekleri eklerde verilmiştir.(bkz. Mazas, No: 36)

Öncelikle söylenmesi gereken, çift sesli pasajlar çalışılırken bu çalışma piano nüansla ve kesinlikle vibratosuz yapılmalıdır; çünkü vibrato ile veya forte çalarken, özellikle de çift sesli pasajlarda her iki sesin de entonasyonunu algılamak zorlaşır ve temiz sesler elde etmekte oldukça güç olur. Bu yüzden yaydaki baskı mümkün olduğu kadar hafif olmalıdır.

Çift ses tuşe üzerinde basılıyken önce alt ses sonra üst ses tek tek çalınır. Bu şekilde çift sesin ten tek dinlenmesi sağlanır. Her iki seste temiz çalındıktan sonra yay ile ikiside duyurulacak şekilde çalışılmaya devam edilir. Parmakları değiştirirken aynı anda olmasına dikkat edilmelidir.

Örnek 24: *Allegro energio*, kadands, 242. – 244. ölçüler arası.

Buradaki çift seslerin çalışılması:

Örnek 25 : Çift ses çalışması için örnek egzersiz[28]

Kadans çift seslerle ve dolayısıyla zengin bir girişle başlamaktadır. Forte başlanması gösterişli kadans için yerinde olacaktır. Fakat sert değil; oldukça yumuşak bir duyuş elde edilmelidir. İkinci ölçü itibariyle cressendo bir duyuşla ve daha canlı bir tempoyla 248. ölçüye forte nüansla geldikten sonra son akorda puandorg görürüz.

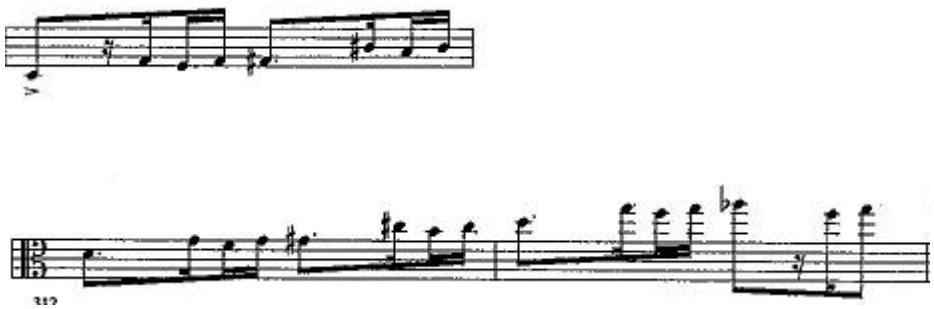
Örnek 26: I. Bölüm, *Kadans*'tan 270. – 274. ölçüler arası ve önerilen icra şekli

[28]Çift seslerin icrası için faydalı olacağı düşünülen etüd örnekleri eklerde verilmiştir.(bkz. Mazas, No: 25)

Her ne kadar melodik iniş beraberinde piyano nüansta gerektirse de ardından gelecek olan üç ölçü tırmanış sergiler niteliktedir. Forte nüansı kaybetmeden icra etmek 276. ölçüdeki forte melodik iniş ile bağı koparmamak adına önemlidir. Söz konusu olan iniş ve çıkışlar kadansın buraya kadar olan kısmını özetler gibidir.

309. Ölçüde 6/8 tempoda ilk sekizlikler uzun düşünülmeli, mutlaka yay durdurulmalıdır. Ardından sonraki noktalı sekizlik notaya kadar durmadan ilerlenmeli, bundan sonra pasajın bitimindeki son noktalı sekizliğe kadar bu şekilde devam edilmelidir.

Örnek 27 : I. Bölüm, *Allegro energio*, 309. – 314. ölçüler arası.



Noktalı sekizliklerde yay kısa düşünülmeli vibrato ile çalınmalıdır. Crescendo yine ilk noktalı sekizlikle başlamalı ve 315. ölçüye yani kadansın son notasına kadar devam etmeli, çift forte ile parlak bir şekilde bitirilmelidir.

Serginin tekrarından sonra (315. ölçü) buraya karda olan ritm kalıplarının nüansların, yay kullanışlarının aynıları kullanılmıştır. Aynı karakterde biraz daha geliştirilerek sunulan pasajlar için de yine aynı açıklamalar önerilmektedir. Dolayısıyla bu kısmın icrası için aynı öneriler geçerlidir.

3.2.2. II. Bölüm – Andantino

Oldukça ağır tempoda seyreden bu bölüm; sakin, huzurlu, samimi ve bir o kadar da duygusal bir müzik sergiler. Eserin en duygulu bölümüdür. Notasyon olarak eseri incelediğimiz zaman, sahip olduğu lirik ve ‘’legato’’ karakteri veren unsurun, bölümün başından sonuna dek yoğun olarak kullanılan bağlı onaltılık ve noktalı sekizlikden oluşan pasajlar olduğunu söyleyebiliriz.

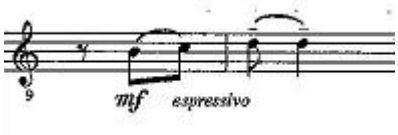
Legato pasajlar mutlaka tane tane ve parlak duyulacak şekilde çalınmalıdır. Pozisyon geçişleri belli edilmemeli net duyulması sağlanmalıdır. İcrası için ayrıntılı incelemeye geçmeden önce, icra ve çalışma yöntemi ile ilgili birkaç temel öneride bulunabiliriz.

Öncelikle sağ elin kontrolünün öneminden bahsedebiliriz. Yayın kullanım açısından hesaplanması oldukça önemlidir. Yayın tele yaptığı baskıda oluşabilecek en ufak bir dengesizlik verilmek istenen tüm duygusal dengeyi altüst edebilir.Oldukça akıcı tel üzerinde yayın ‘’süzülüyormuş’’ hissi vermesi gerekmektedir. Yine bir başka önemli hususta yayın değişimidir. Uca ve dibe gelindiğinde (itme – çekme) yapılan hareket belli edilmeden yay ‘’bitmiyormuşcasına’’ nazik hareketlerle duyurulmalıdır. Bilek mümkün oldukça esnek ve yumuşak kullanılmalıdır. Bunun için boş tellerde uzun ses çalışmaları yapılmalıdır. Yayı uzun kullandıkça sağ el hakimiyeti de gelişecektir.

Diğer bir husus sol elin artikülasyonu ve kontrolüdür. Özellikle bağlı pasajları çalarken pozisyon geçişlerinde bileğin mümkün olduğu kadar esnek, sol elin baş parmağının da mümkün olduğu kadar rahat olmasına dikkat edilmelidir. Bu esneklik yumuşak bir geçiş sağlayacaktır. Pozisyon geçişleri kesinlikle ‘’glissando’’suz duyulmalıdır. Bu genel anlamda önemli bir kriterdir. Emin ve net bir hareketle geçiş tamamlanmalıdır.

İkinci bölüme ayrıntılı olarak baktığımızda sekiz ölçülük bir orkestra girişinden sonra viyolanın oldukça duygu yüklü olan bölüme girişe vardır. 3/8 tempoda olan bölümde ilk ölçüden sonra ikinci ölçüde bir sekizlik ve bir dörtlüğün bağlı çalındığını görürüz. İki nota mutlaka edisyondaki gibi belirtilerek çalınmalıdır. Dikkat edilmesi gerek husus koparmadan, yayı durdurmadan vurgunun icra edilmesi gerektiğidir.

Örnek 28: I. Bölüm, *Andantino,* 9. – 10. ölçü.



Melodinin tamamı sadece viyolada geçtiği için mutlaka (mf) nüans duyurulmalıdır. 17. ölçü itibariyle bağlı onaltılık notalar başlamaktadır. Son derce akıcı ve bağlı olarak icra edilmeli parmaklar kaldırılmadan çalınmalıdır. Yay kullanımında acele edilmemeli tel geçişlerinde oldukça yumuşak hareketler yapılmalıdır.

Örnek 29: II. Bölüm*, Andantino*, 17. – 23. ölçüler arası.

Bağlı ve yumuşak icra edilmesi gereken pasajdan sonra ikinci bölümün neredeyse tamamına hakim olan çarpma notalarını görmekteyiz.

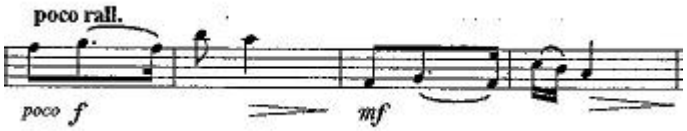
Örnek 30: II. Bölüm, *Andantino,* 33. – 37. ölçüler arası.

Çarpma notaları ilk ölçüde denk geldiği görülen ikinci sekizlik vuruşun başında yapılır. Ama vuruşun içine dail olmamalıdır. Küçük bir nefes gibi düşünülmesi doğru olacaktır. Nefes süresi kadar kısa bir sürede vurgulu ama abartıdan uzak bir anlatım izlenmelidir. Yanına geldiği onaltılık notayı daha belirgin kılacak olan çarpma notası, eserin duygusal karakteri de göz önüne alındığında sert olması tüm akıcılığı ve duygusal bütünlüğü bozacaktır.

Kadans:

111. – 128. ölçüler arasında küçük bir kadans vardır. Edisyondaki nüansla (mf) başlayan kadans oldukça yavaş ve acele etmeden icraya başlanmalı. Kadans, solistin virtüözitesini sergilediği özgür bir yapı sunduğu için icracı, gerekli yerlerde abartıya kaçmamak kaydıyla tempoyu esnetebilir.

Örnek 31: II.Bölüm, *Andantino,* 125. – 128. ölçüler arası.



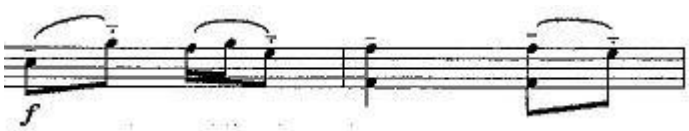
Bu ölçüler kadansın en duygusal küçük bölümünü oluşturmaktadır. Ritm gittikçe yavaşlatılmalı mümkün olduğunca ifade katılmalıdır. Nüans, ‘’mf den p’’ ya gibi düşünülürse daha iyi duyulacaktır. Üçüncü ölçüdeki ‘’sol’’ sesi boş tel çalınırsa, viyolanın ses rengi daha acıklı duyulmasını sağlayacaktır.

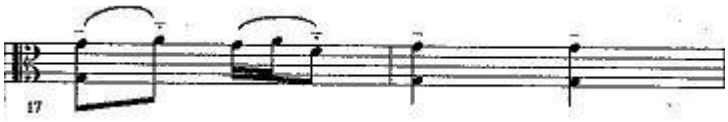
3.2.3. III. Bölüm – Allegro

İkinci bölüme oranla temponun oldukça hızlandığı bu bölümde, hareketli, canlı ve bir okadar da hüzün vardır. İki duygu yoğunluğu aralarında bir karmaşa ile geçişleri sağlayan onaltılıkların tonal kararsızlık ifadeleriyle verilmiştir.

Üçüncü bölümün karakterini duyuran en önemli pasajlar geçişleri sağlayan onaltılıklardır. Tonal kararsızlık ifade etmesi çok sayıda değiştirici işaret almasını sağlamıştır. Bu sebeple bölüm dikkatlice çalışılmalı, sesler temiz olmalıdır.

Örnek 32: II. Bölüm, *Allegro,* 15. – 18. ölçüler arası.





İlk ondört ölçülük orkestranın ardından viyolanın girişi vardır.Girişteki bu sekizliklerdeki staccatolar mutlaka daha uzun düşünülmelidir. ‘’Portato’’lar belirtilmelidir.Yay uzun çalınan staccato ile mutlaka durdurularak çalınmalıdır. Aksi taktirde karakter dinamikliğini göstermek içindir.Geniş yay kullanılarak forte nüans daha net duyulacaktır. Girişin gösterişli temasında onaltılık notalarda acele edilmemelidir.

Girişteki temanın benzerleri geldiğinde melodik duyuş yine viyolaya geçmektedir.Yine bu temaların forte düşünülmesi yerinede olacaktır.Bu temaların başlangıcında mutlaka vurgular kullanılmalıdır. Edisyondada aynı şekilde ifade edilmiştir.Onaltılık tırmanışlarda ‘’forte’’ nüans, inişlerde de ‘’diminüendo’’duyulmalıdır.

Örnek 33 : III. Bölüm, *Allegro,* 85. – 86. ölçüler.

85. – 86. ölçülerde ki son sekizlilerde giriş temasında olduğu gibi staccatolar vardır. Staccatoların net olarak belirtilmesi gerekmektedir.Yürüyüşü andıran melodinin kararlılığını ifadeye katmak için mutlaka kısa olmalıdır.

Örnek 34: Staccato notaların çalışılması için önerilen egzersiz[29]

Staccato acele edilmeden ve mutlaka tam bir kesik duyum sağlanması için yavaş çalışılmalıdır. Kol kesinlikle kasılmamalı yay hafif tutularak işaret parmağı yardımıyla baskı elde edilmelidir. Baskı her harekette aynı oranda olmalı ardından yay serbest bırakılmayıp durdurulmalıdır.

---

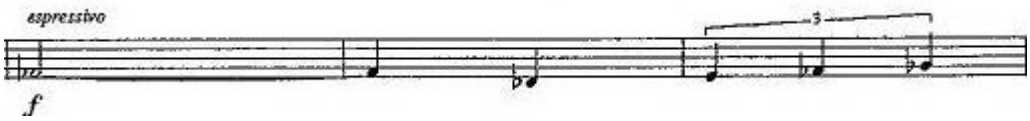
[29] Staccato notaların icrası için önerilen etüd örnekleri eklerde verilmiştir.(bkz. Mazas No:4)

Birde parmakların yay ile aynı anda düşürülmesi önemli bir husustur. Çalışmaları sırasında her parmak tuşeye hızla oturtulmalı ve yay el işbirliğine dikkat edilmelidir.

Örnek 35: III. Bölüm, *Allegro,* 97. – 99. ölçüler arası.

97. – 99. ölçülerdeki akorlar mutlaka forte nüansla ifade edilmelidir. Akor bölümün hızlı olması sebebiyle değil; vurgulu ve yüksek bir sesle duyulması için mutlaka edisyonda da olduğu gibi yayı çekerek ve tek ses gibi duyurulmalıdır.

Örnek 36: III. Bölüm, *Allegro,* 138. – 140. ölçüler arası.



138. ölçü itibariyle duygusal bir anlatım başlamaktadır.2/4 ritm de her ölçü içindeki notanın eşit çalınmasını gerektiren üçlemeler vardır. 215. ölçüye kadar devam eden ‘’espressivo’’ acele edilmeden icra edilmelidir.

Bağlı çalınan kısımlar haricinde detaşe yay kullanmak anlatımı güçlendirecektir. Bağlı çalınan Forte nüansla ifade yine anlatımı belirgin kılmak adına önem taşır.192. ölçü itibariyle oktav sesler anlatımı en üst seviyeye çıkarmak için oldukça uygundur.Oktavlar arasında geçiş yumuşak duyulmalı, el sıkılmamalıdır.Çalınmadan önce mutlaka oktav için egzersizler yapmak uygun olacaktır.

243. ölçü ile viyolada seginin tekrarı başlamaktadır.Bu bölüm için yine söylenen ifadelerin aynıları geçerlidir.323. – 326. ölçüler arasında 6/8 ritm ve 327. ölçüde 3/4 ritm değişikliği vardır.Dikkatli sayılmalı, ölçü başlarındaki kromatik inişlerde mutlaka edisyonda da olduğu gibi vurgular eksiksiz çalınmalıdır.328. ölçü itibariyle ‘’cressendo’’ başlamaktadır. Burada nüans ‘’piyano’’ gibi düşünülmeli, 335. ölçüde ‘’forte’’ duyulmalıdır. Fakat; 335. – 346. ölçüye kadar devam eden forte öncesinden iyi düşünülerek gelinmiş olmalıdır zira bahsedilen ölçüler arasındaki çıkış beraberinde ‘’ fff ’’ olarak bitirilmelidir.

BÖLÜM IV

SONUÇ VE ÖNERİLER

Üçüncü kuşak Türk Bestecilerinden olan Yalçın Tura'nın solo viyola ve orkestra için yazdığı viyola konçertosunun polifonik yapı ve armonik zenginliği Türk Besteciler içinde kendini kanıtlar niteliktedir. Tura'nın eserleri arasında özellikle yaptığı film müzikleri günümüzde de seçkin yerini korumaktadır. Kendinden sonradaki bestecilere de kişiliği ve eserleriyle örnek olacak bestecinin, özellikle yaşamda aramızdayken daha yakından tanınarak, müziğinin viyolistlere tanıtılması amaçlanmıştır.

Bu tezde ünlü besteci Tura'ın yaşadığı dönemin özellikleri, bulunduğu dönemin müziği, hayatı, eserleri, solo viyola ve orkestra için yazdığı viyola konçertosunun icracı gözüyle incelenerek müzikal özellikleri elde edilen bulgularla kişisel olarak ve kaynaklardan yararlanılarak yorumlanmıştır. Bu konçerto, viyola repertuarı açısından önemli ve tüm viyolistlerin dağarcığında bulunması gereken bir eserdir.

Denilebilir ki: Tura'nın konçertosunu icra edebilmek için öncelikle, dönemin müzikal özelliklerini incelemek, Tura'nın kişisel müzikalitesini iyi anlamak gerekmektedir. Çünkü başlı başına çağdaş dönem eseri çalmak, virtiözite gerektirmesinin yanı sıra derin bir müzik bilgisi ve bilineni ifade etme becerisi gerektirmektedir. Bunların yanı sıra araştırmada geçen, değinilmesi konunun haricinde kalan Tura'ın müzikal stiline özgü diğer elementler derin birer araştırma konusu olabilir. Stilinde, ilk bakışta sıradan gibi görünen her nokta, aslında Tura'ın yaratıcılığı ve ince işçiliği ile ifade edilerek hayat bulmuştur. Bu araştırmada, Tura'ın viyola konçertosu icra ve teknik incelemeler ile ele alınmıştır. Eserin icrasını kolaylaştırmaya yönelik çeşitli analizler yapılmış ve örnekler ile anlaşılması sağlanmıştır. Problemlerin giderilmesine ve bilinmeyen noktaların aydınlatılmasına çalışılmıştır.

İcraya katkıda bulunabilecek örnek olarak gösterilen etütlerin dışında, gam çalışmalarının dikkatli ve yoğun olması gerekmektedir. İcracının tekniğini ve entonasyonunu geliştirdiği kadar, faklı yay kombinasyonlarıyla çalışılması halinde de sağ el hakimiyetinin gelişmesine katkıda bulunacak olan gamların, sağlam bir temel oluşturmak için vazgeçilmez egzersizler olduğu unutulmamalıdır. Gam çalışmaları için C.Flesch önerilebilir.

Parmak alıştırmaları ve pozisyon geçişleri için O. Sevcik'i yazmıs olduğu metodların çalışılması çok faydalı olacaktır.

Müzikaliteyi geliştirmek adına bu eserin ünlü virtüözlerden mümkün olduğu kadar farklı yorumlarını dinlemek, hatta canlı konser performanslarını takip etmek gerekir.Farklı yorumculardan eserin mümkün olduğu kadar çok kaydını dinlemek, her sanatçının iç dünyasını müzikle harmanladığını izlemek anlamına da geleceğinden, icracıya geniş bir perspektif sunabilir.

KAYNAKÇA

Uluç, M., (2001) : *'' Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü''* , Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara.

İlyasoğolu, E., (1998) *: ''Çağdaş Türk Bestecileri''*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Kütahyalı, Ö., (1981) : '' *Çağdaş Müzik Tarihi''*, Ankara: Varol Matbaası.

Say, A., (2000) : '' *Müzik Tarihi''*, Sözkesen Matbaası, Ankara.

İlyasoğlu, E., (2007) : *'' 71 Türk Bestecisi''*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Cangal, N., (2004): ''Müzik Formları'', Arkadaş Yayınevi, Ankara.

İlyasoğlu, E., (1999): ''*Zaman İçinde Müzik*'', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Say, A., (2005): '*'Müzik Sözlüğü*'', Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Öztuna, y., Arel, s., : (1968) :*''Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*'', Hüsnü Tabiat Matbaası, İstanbul.

Tura, Y., (1988) *: '' Türk Musıkisi Meseleleri''*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tura, Y., (2009) : *Edisyon.*

Cangal, N., (2004) :***''****Müzik Formları''****,*** Arkadaş Yayıncılık, Ankara.

Caplin, E.W.,(1998) : ''*Classical Form''*, Oxford University Pres, New York.

Usmanbaş, İ., (2002): ''*Müzikte Tür ve Biçimler'',* Pan Yayıncılık, İstanbul.

Riley, M., (1993): ''*The History of The Viola''*, Braun – Brimfield, Ann Arbor, U. S. A

www.tr.wikipedia.org/ ocak

www.sagem.pau.edu.tr/ocak

EKLER

Yalçın Tura ile Tura'nın Viyola Konçertosu Hakkında Söyleşi

Konçertonuz ve yorumu hakkında ifade edebilecekleriniz nelerdir?

Bu yapıt, daha çok halk müziğimizin karakterindedir. Ama bilinen hiç bir temi doğrudan alıp kullanmadım. Bazı kimseler, 1. bölümün ikinci temi ile "Daldalan" başlıklı türkü arasında benzerlik olduğunu söylediler. Oysa ben o temi bestelediğim sırada, sözü edilen ezgiden tamamen habersizdim.

Yorum konusunda benim seslendiricilere söylemek istediğim özel bir şey yok. Notada yazılı olanları dikkatle, gereği gibi yerine getirmeleri benim için yeterli.

Mikrotonal müziği kullanmanız ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Müziğimizde kullanılan birtakım aralıklardan yararlanarak yerli karakteri daha iyi ortaya çıkarmak, ayrıca daha fazla sayıda transpozisyon olanağı elde edebilmek ve daha karmaşık, alışılmışın dışında bir çokseslilige ulaşabilmek amacıyla bu yola başvurdum. Genellikle, bir sekizliyi 41 aralığa bölen bir sistem kullandım. Ama uzun süredir bu yola başvurmuyorum. Nedenlerini de 2007'de Salzburg'da yapılan bir sempozyuma sunduğum bildiride açıkladım.

Ersin Pamukçu ile Tura'nın Viyola Konçertosu Hakkında Söyleşi

Eserin çalışma süreci hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Genel olarak konçerto formundaki eserlerin çalışma yönteminde, öncelikle solo viyola partisinin gözle grafik okuması ve solfeji yapılmalıdır. Varsa şef partitüründen incelenmeli veya piyano partisindeki diğer öğelerle ilintileri gözden geçirilmelidir. Teknik pasajlar öncelikle ağır tempoda çokça tekrar edilip gerekli hıza ulaşması sağlanmalıdır. Hedeflenen sınav veya konser tarihi varsa, o gün çalacağınız en iyi tempo, en çok zorlandığınız yerin temposu olmalıdır. İdeali tabiki bestecinin verdiği metronom değeri veya bölüm başlığı temposudur.Yalçın Tura'nın viyola konçertosunda da bütün bu formla ilgili çalışma sürecini gerçekleştirirken, Tura'da önem kazanan makamsallıkları ve dönüşümleri, kişiye özel yorumları da önemseyerek ''Bu ezgiler yorumlayanda neleri çağrıştırıyor ?'' armonik yapıya ve tempoya zarar vermeden sürdürülmelidir.

Teknik olarak en önemsenecek yer olarak 2. bölümde, 352 ile 368. ölçüler arası korno ve obua sololarının olduğu kısmın senkronunun oturmasına çalışılmalıdır. (Artikülasyon unutulmadan)

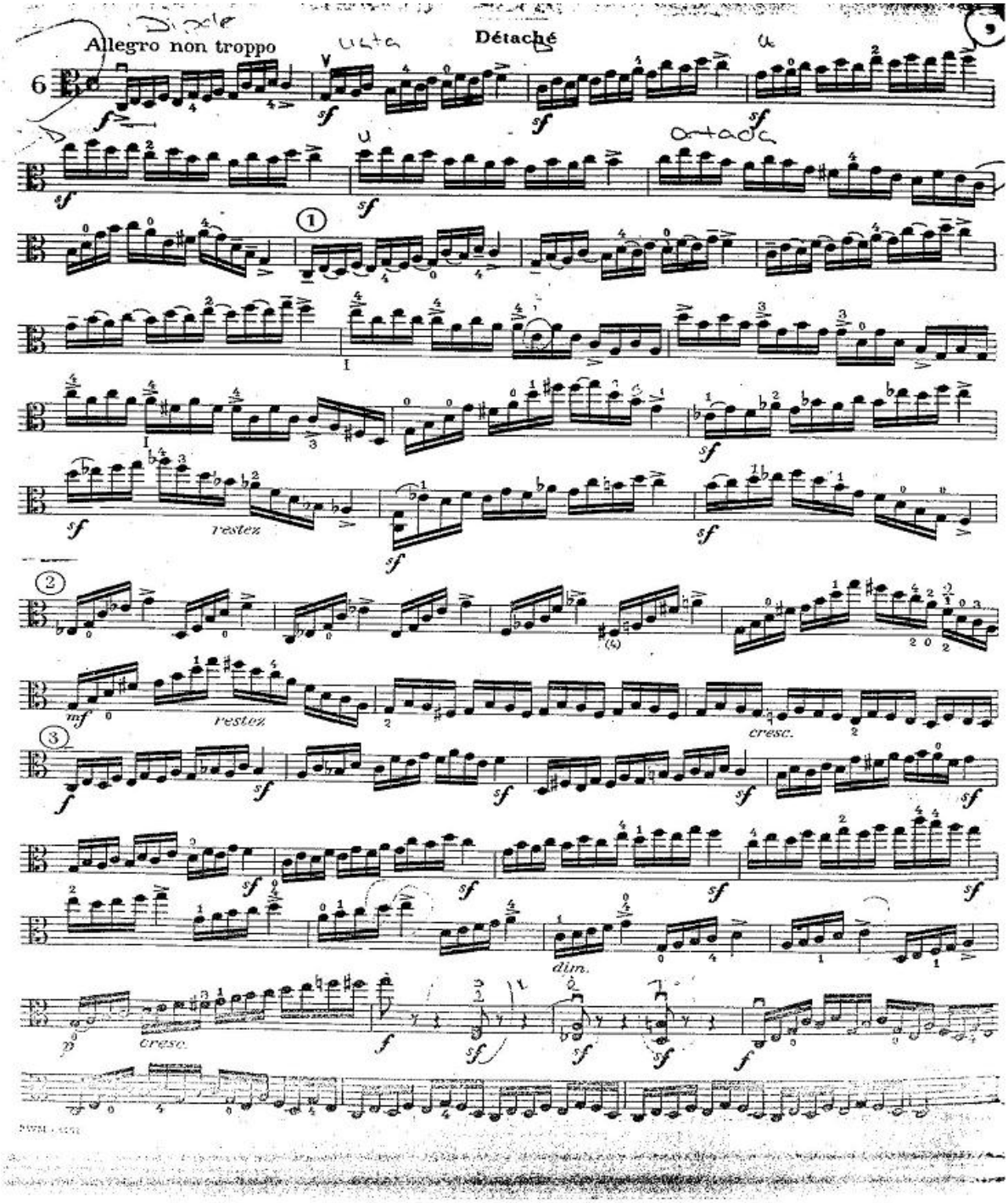
Konçertonun yorumu için neler söyleyebilirsiniz?

1.Bölümün bir Efe yada Zeybek Destanı çağrışımı gibi, 2.Bölüm, bir mevlevi dergahının huşu dolu atmosferini bir neyzen üslubuyla verilmesi gibi ve 3.Bölüm de bir bayram yeri ve en büyük şenlik sunumu gibi düşünülürse, yorumu mükemmelliğe yakınlaştırmak mümkün olabilir.

YALÇIN TURA'NIN VİYOLA KONÇERTOSUNA KATKIDA BULUNACAĞI DÜŞÜNÜLEN ETÜDLERDEN ÖRNEKLER

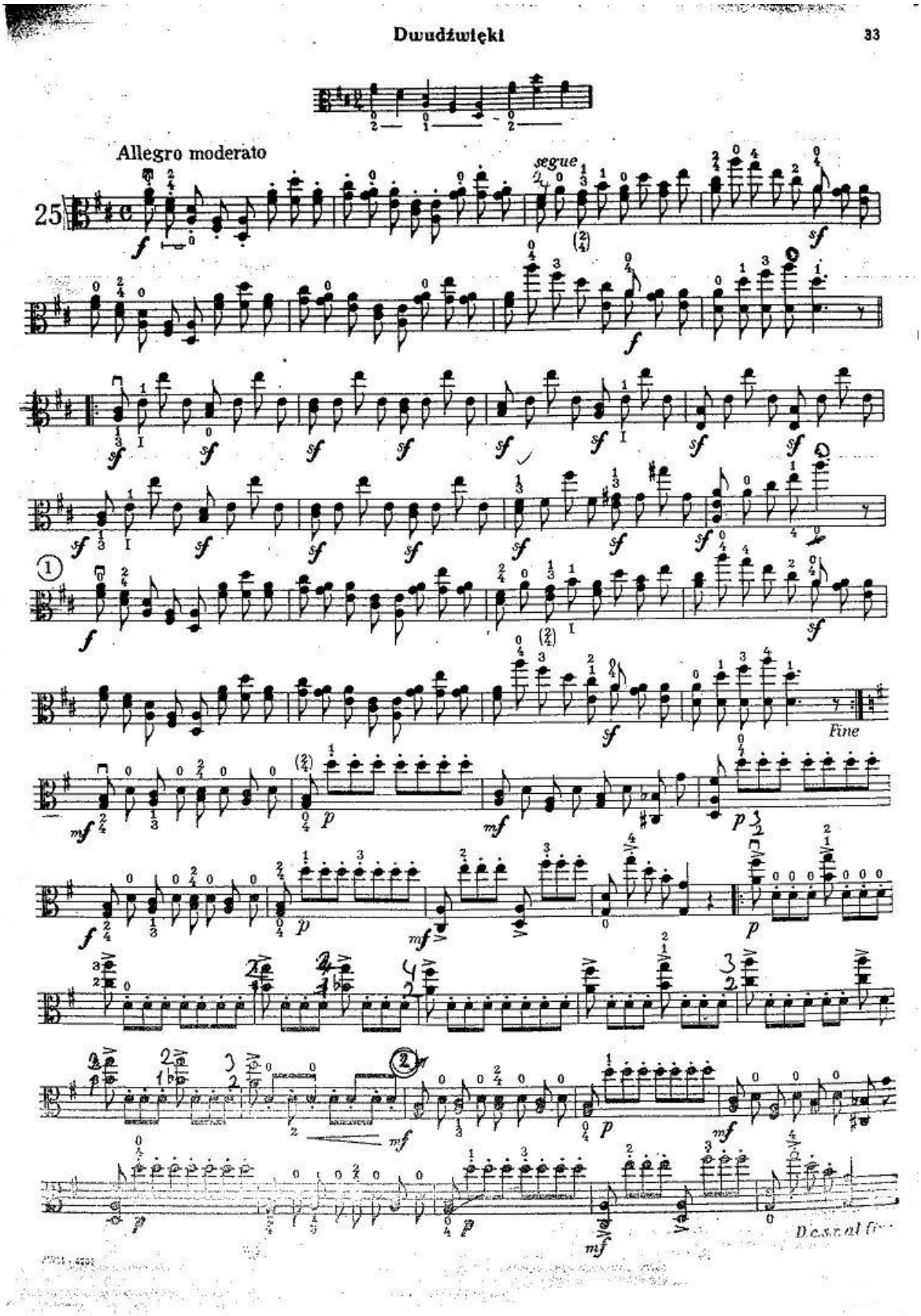
1) MAZAS – ‘’ ETİUDY OP. 36 ’’ NO:6

I. Etudes Speciales


Allegro non troppo
Détaché
restez
restez
cresc.
dim.
cresc.

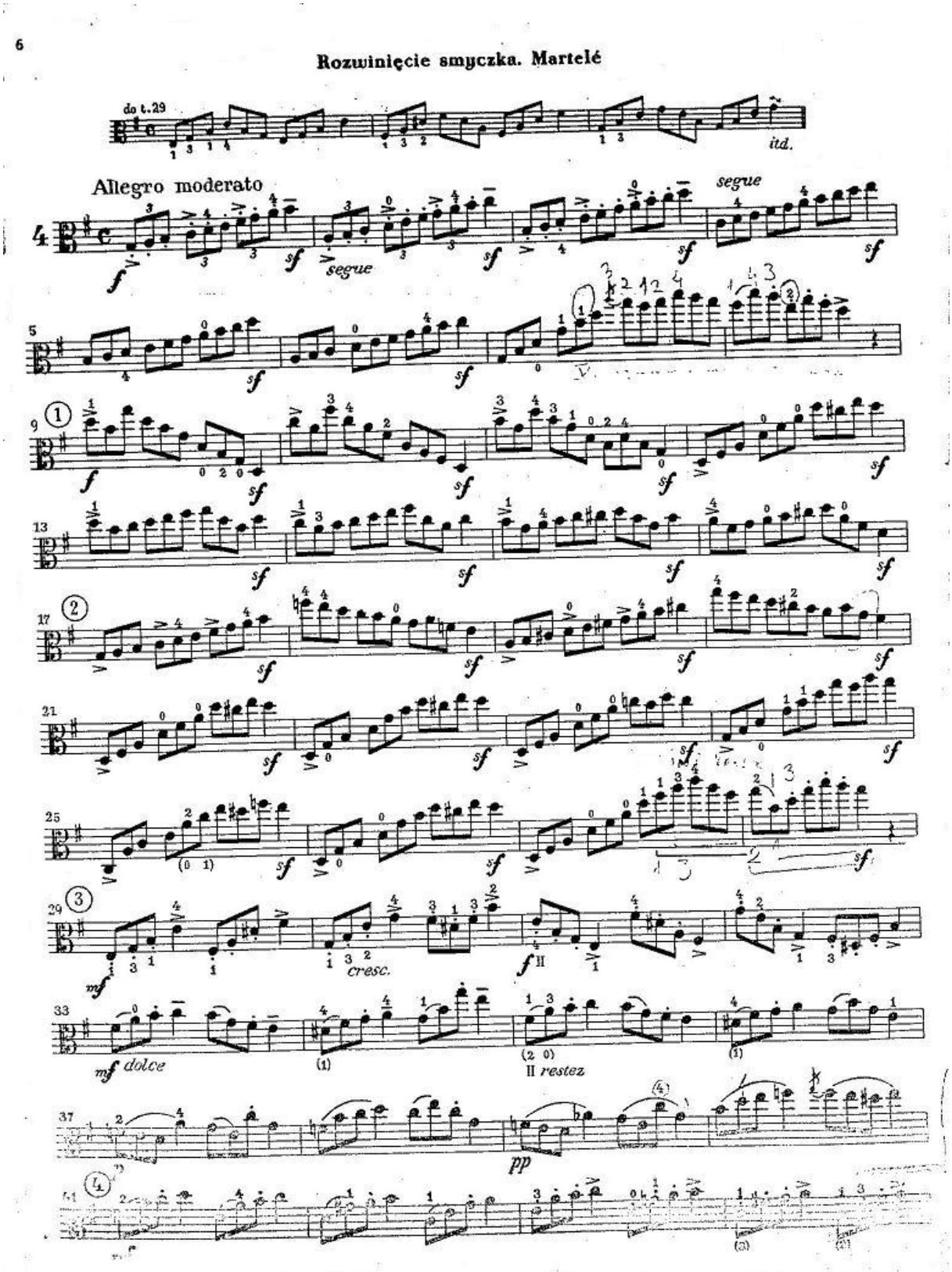
2) MAZAS – ‘’ ETİUDY OP. 36 ’’ NO: 25

(Aynı Kitaptan)

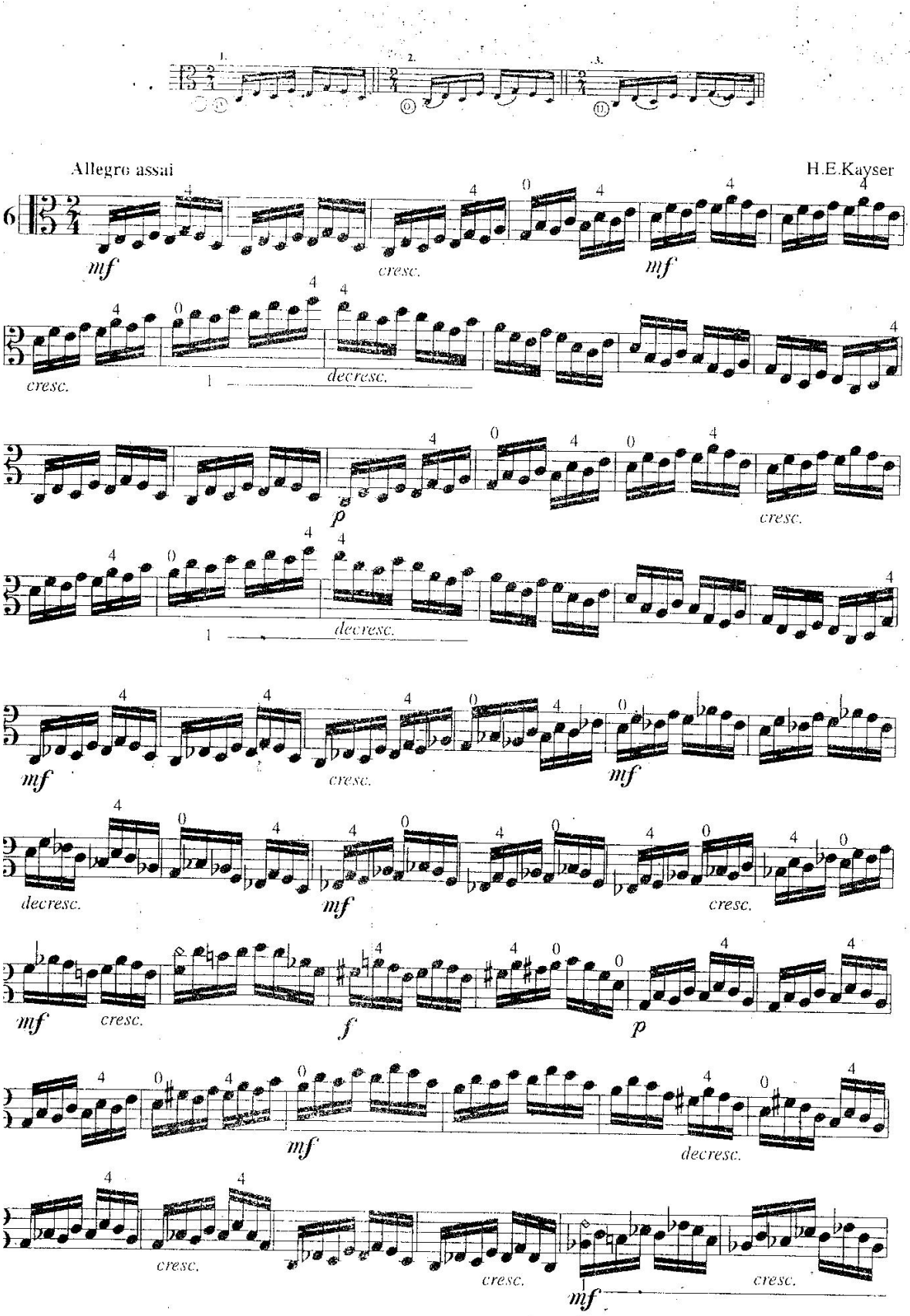

Dwudźwięki
33
Allegro moderato
segue
25
Fine
D.c.s.e.al fi

3) MAZAS – ‘’ETUİDY OP.36’’ NO:4

(Aynı Kitaptan)

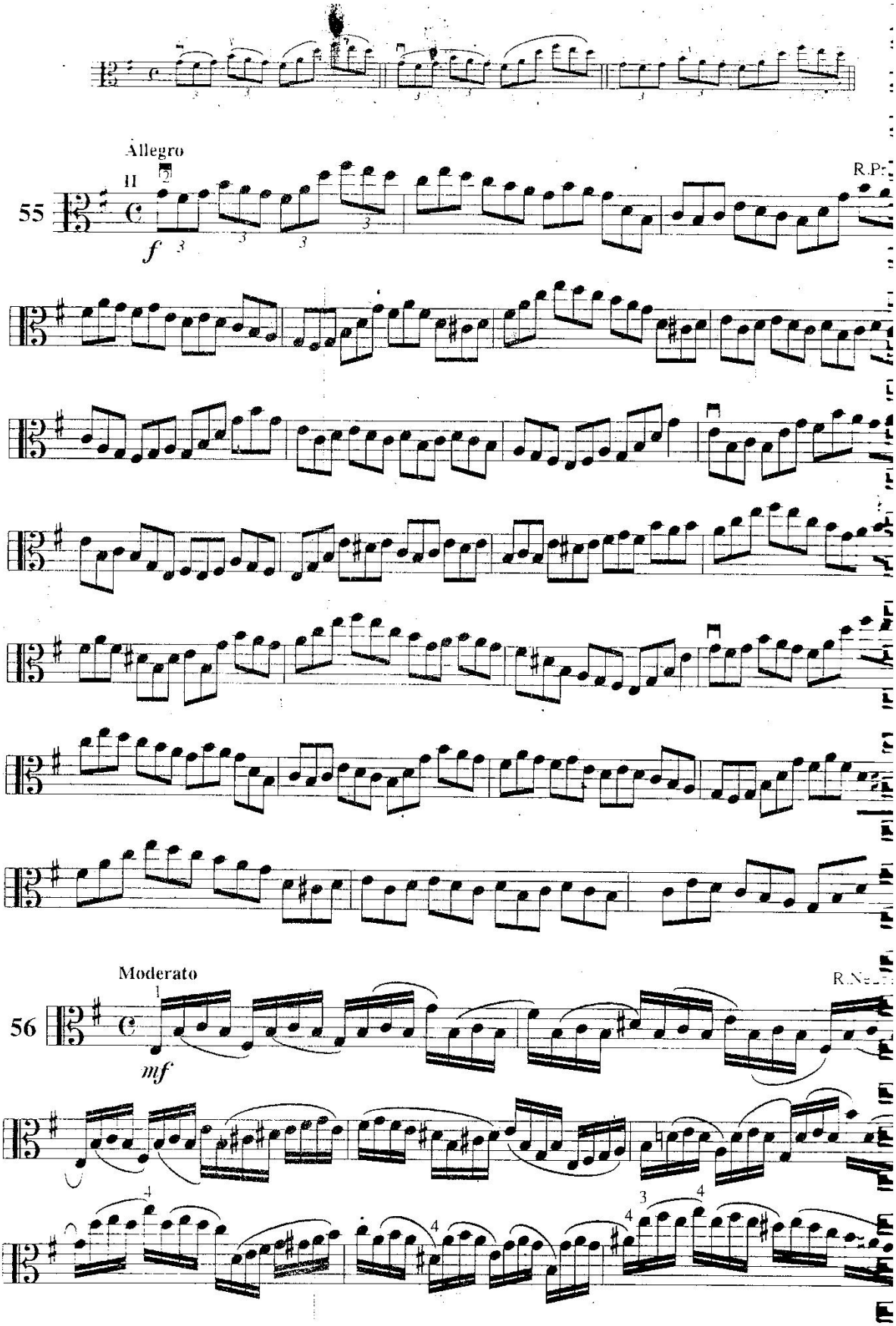

6
Rozwinięcie smyczka. Martelé
do t. 29
itd.
Allegro moderato
segue
segue
cresc.
II
mf dolce
II restez
pp

4) AYFER TANRIVERDİ – ‘’ VİYOLA METODU II.’’ NO:6


Allegro assai
H.E.Kayser
mf
cresc.
mf
cresc.
decresc.
p
cresc.
decresc.
mf
cresc.
mf
decresc.
mf
cresc.
mf
cresc.
f
p
mf
decresc.
cresc.
cresc.
cresc.
mf

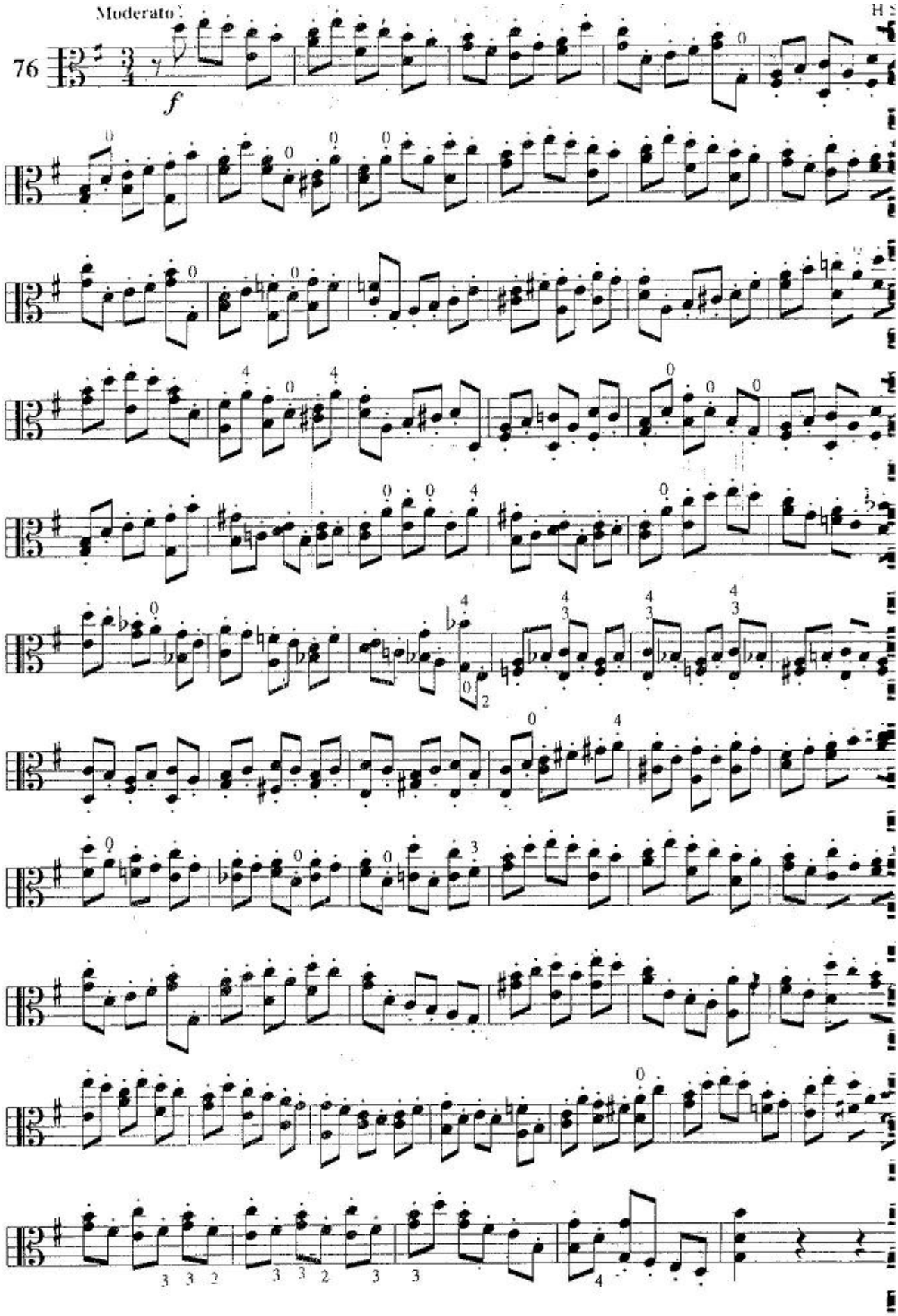
5) AYFER TANRIVERDİ – ‘’VİYOLA METODU II.’’ NO:55

(Aynı Kitaptan)


Allegro
55
f
R.P.
Moderato
56
mf

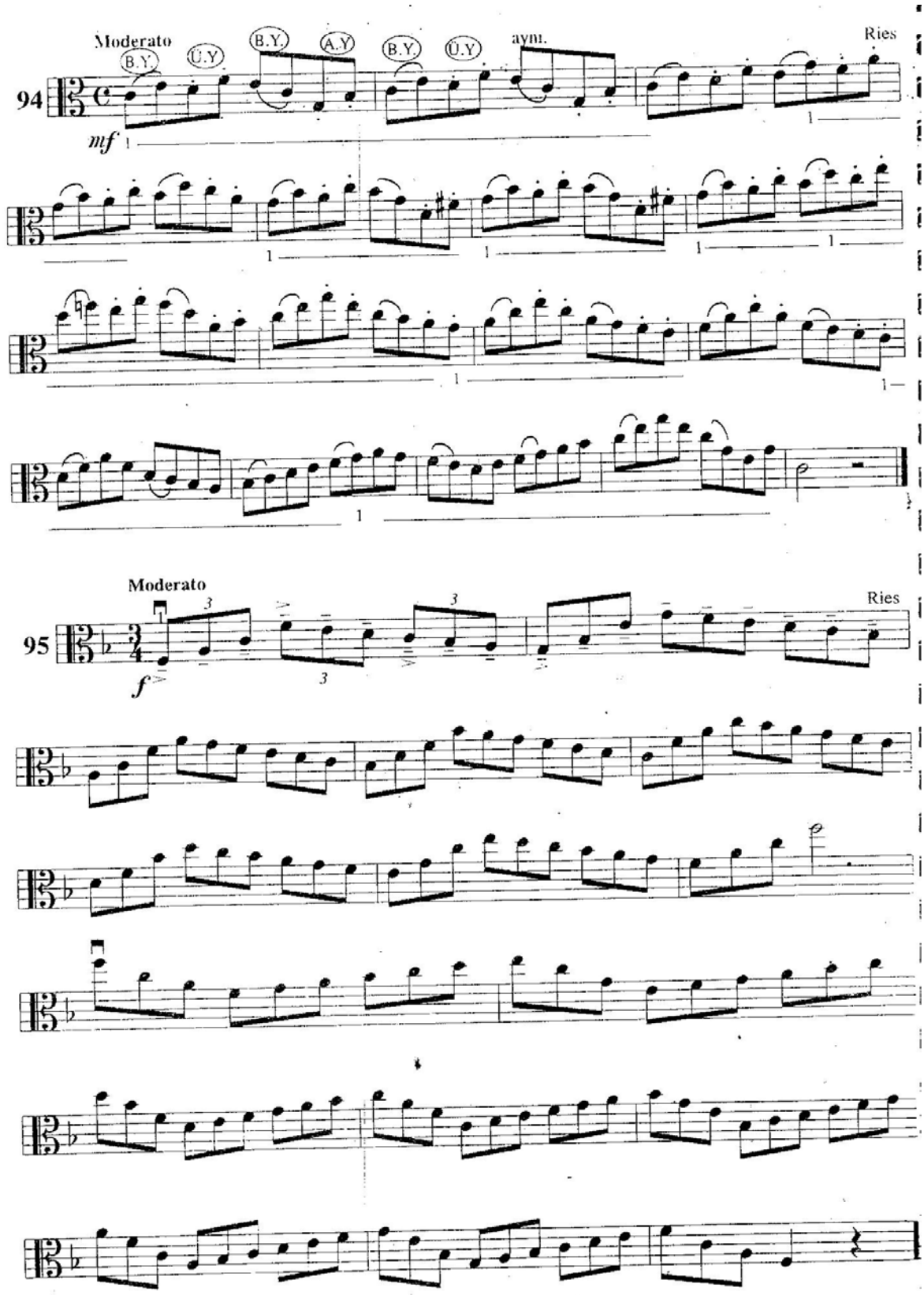
6) AYFER TANRIVERDİ – ‘’ VİYOLA METODU II. NO:76

(Aynı Kitaptan)


Moderato
76
f

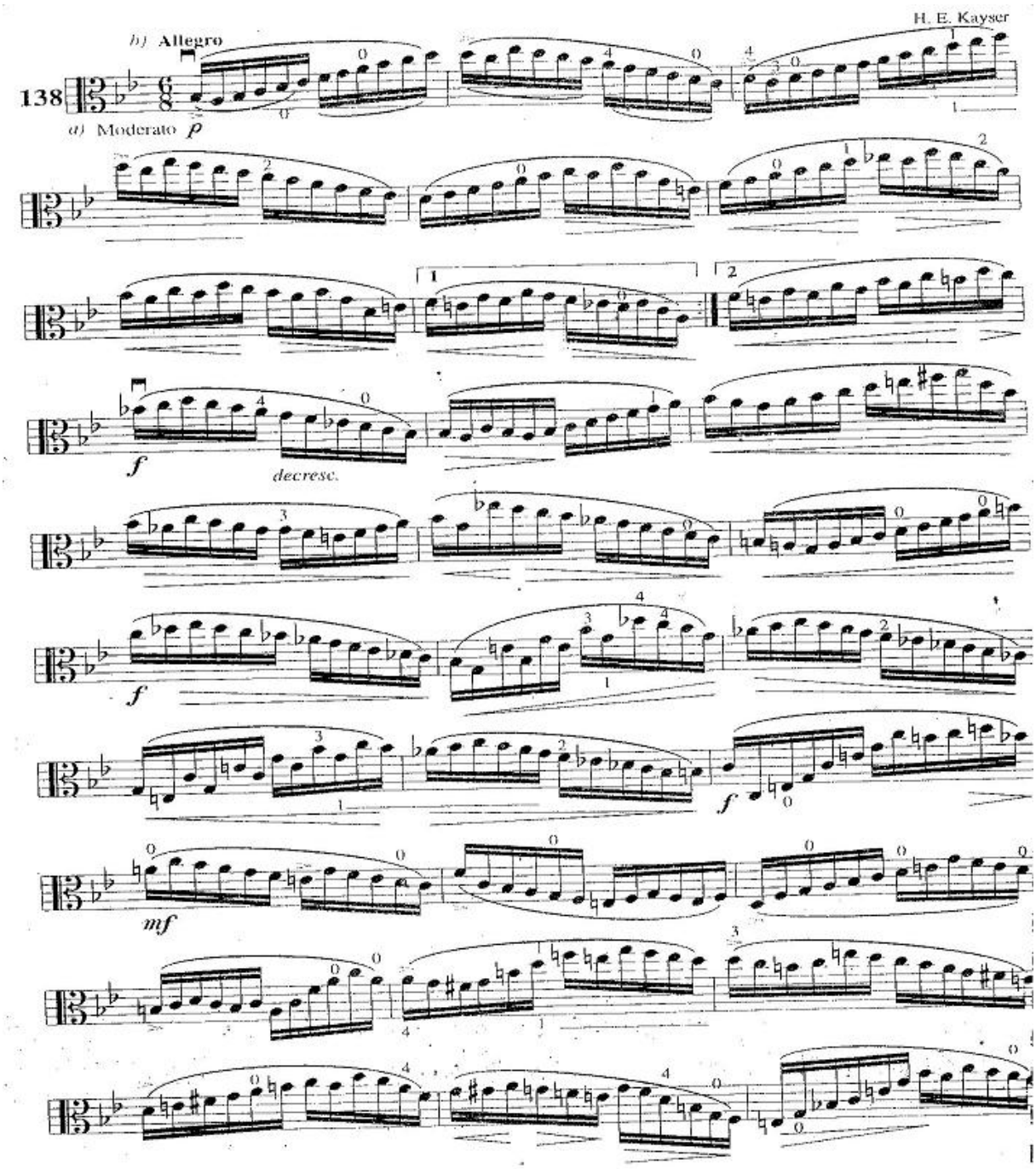
7) AYFER TANRIVERDİ – ‘’ VİYOLA METODU II. NO:95

(Aynı Kitaptan)


Moderato
B.Y.
Ü.Y
B.Y.
A.Y
B.Y.
Ü.Y
aym.
Ries
94
mf
Moderato
Ries
95
f

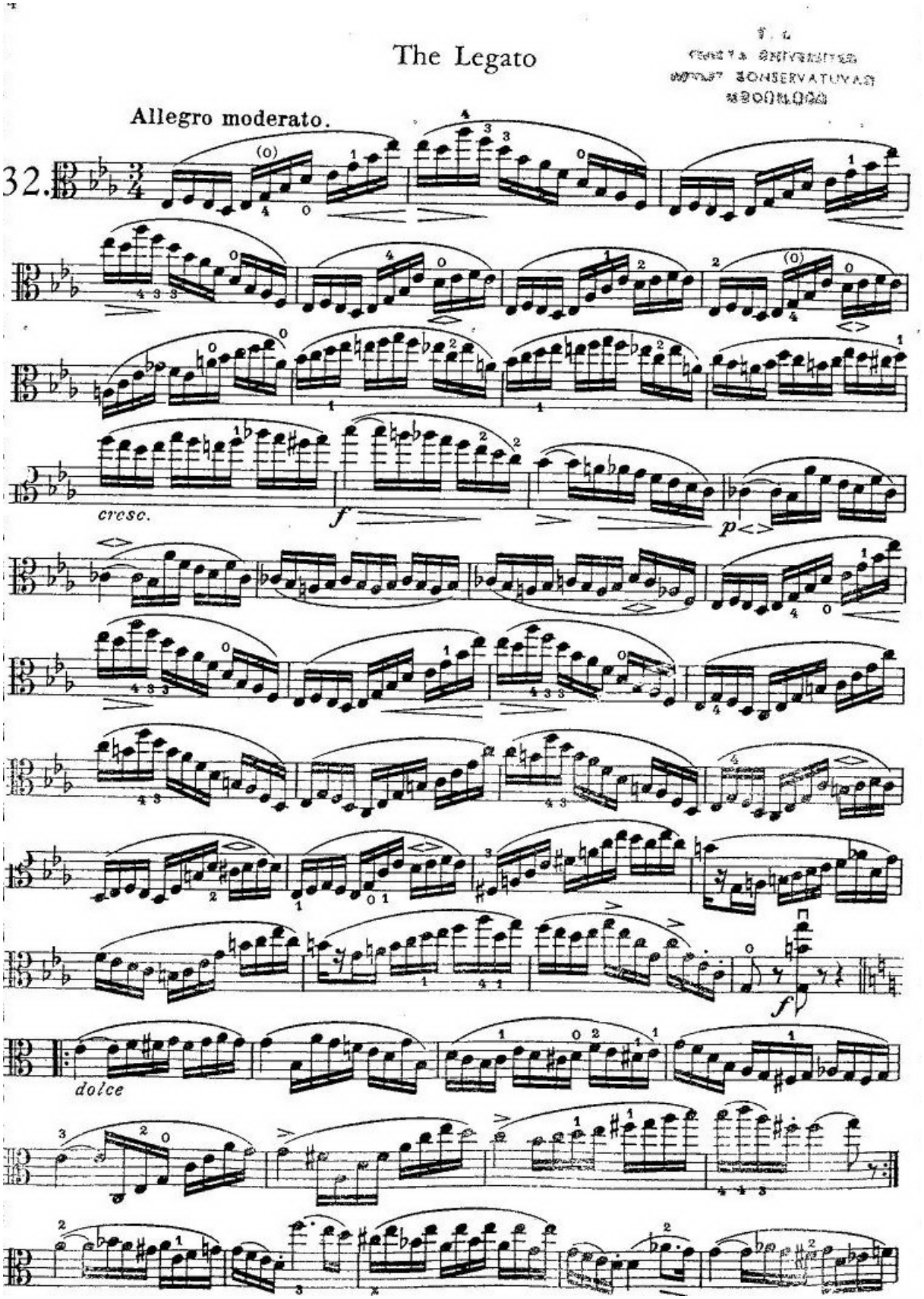
8) AYFER TANRIVERDİ – ‘’ VİYOLA METODU II. NO:138

(Aynı Kitaptan)


H. E. Kayser
b) Allegro
138
a) Moderato
decresc.

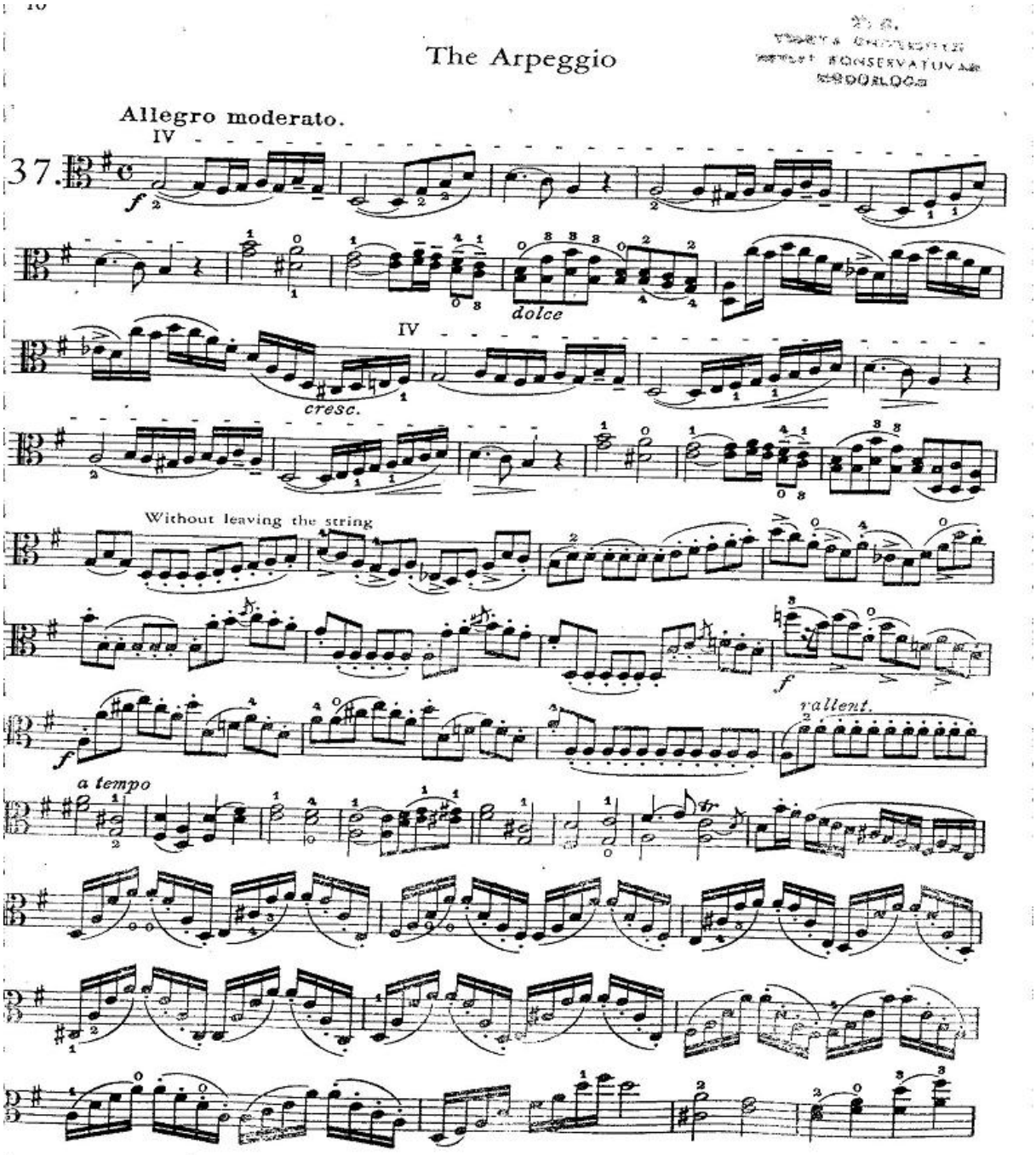
9) MAZAS – ‘’26 ETiUDES BRİLLANTES OP.36’’ NO:32

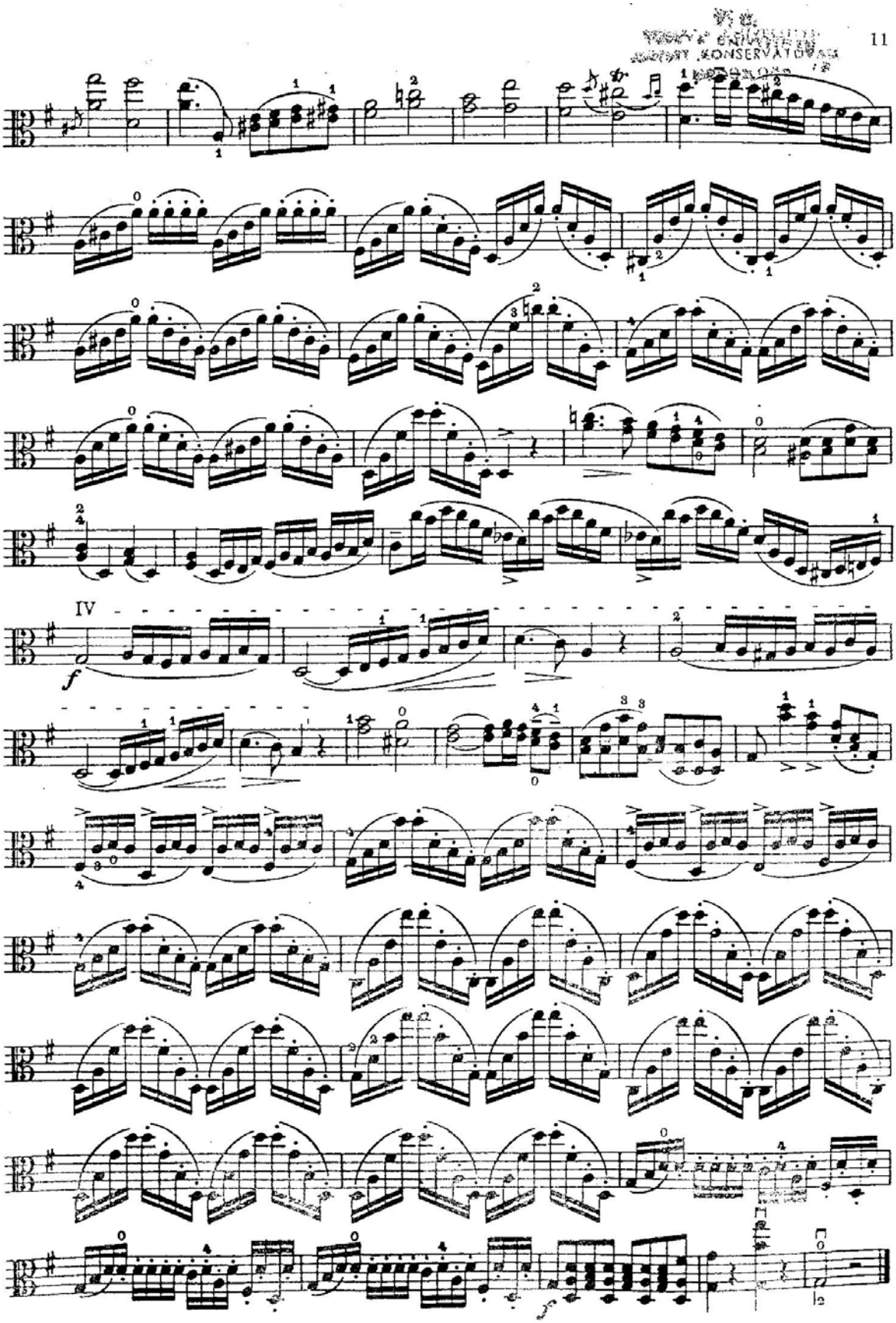
(Aynı Kitaptan)


The Legato
Allegro moderato.
32.
cresc.
f
p
f
dolce

10)) MAZAS – ‘’26 ETiUDES BRİLLANTES OP.36’’ NO:37

(Aynı Kitaptan)


The Arpeggio
Allegro moderato.
37.
dolce
cresc.
Without leaving the string
rallent.
a tempo


11
IV
f

YALÇIN TURA'NIN VİYOLA KONÇERTOSU VE PİYANO EŞLİĞİ

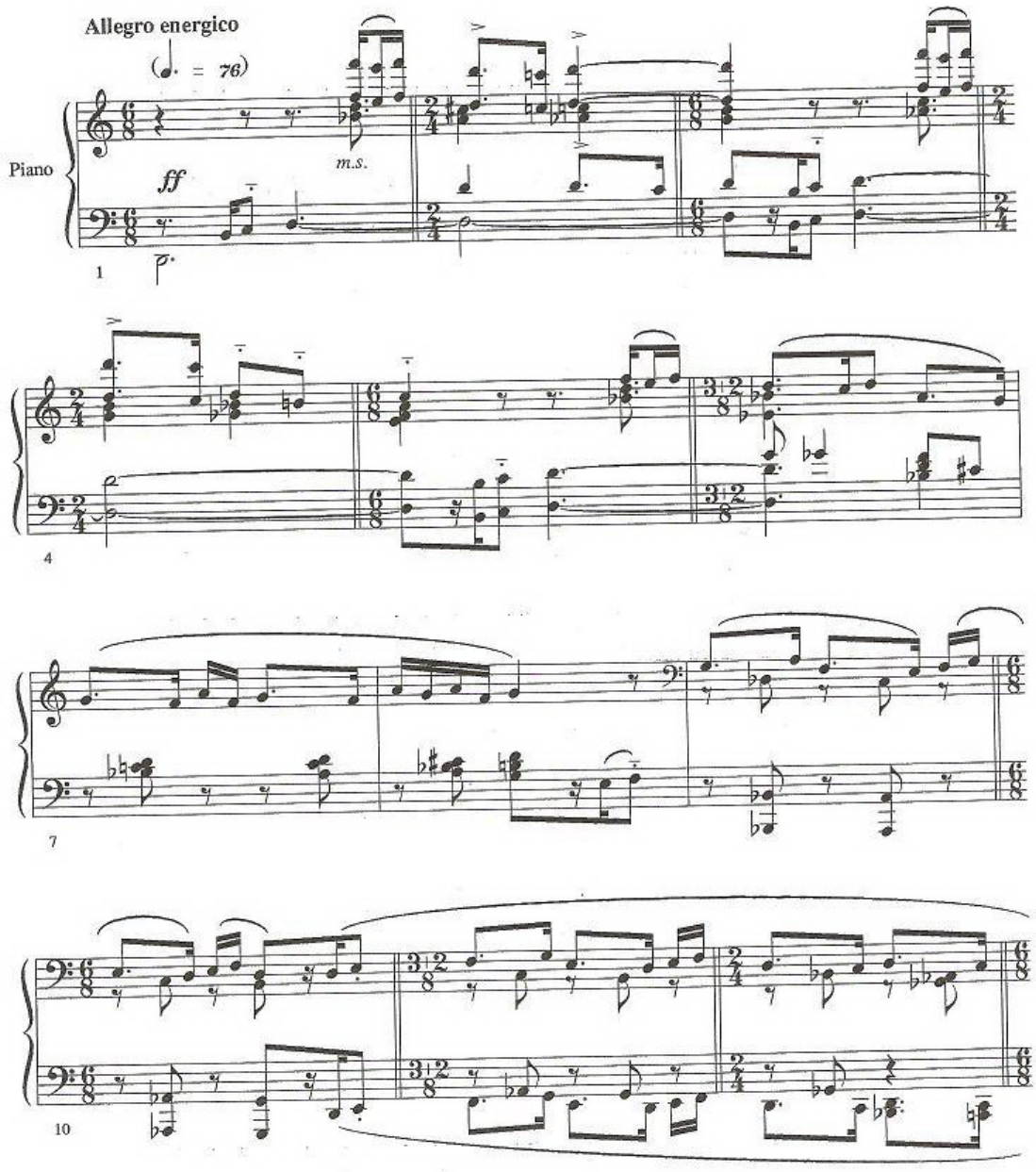
Tezin bulgular ve yorum kısmında söylenenler ışığında incelenirken daha net anlaşılacağı düşüncesiyle eserin tamamı bir arada sunulmuştur. İnceleme sırasında oluşturacağı bütünlük açısından doğru olacaktır.

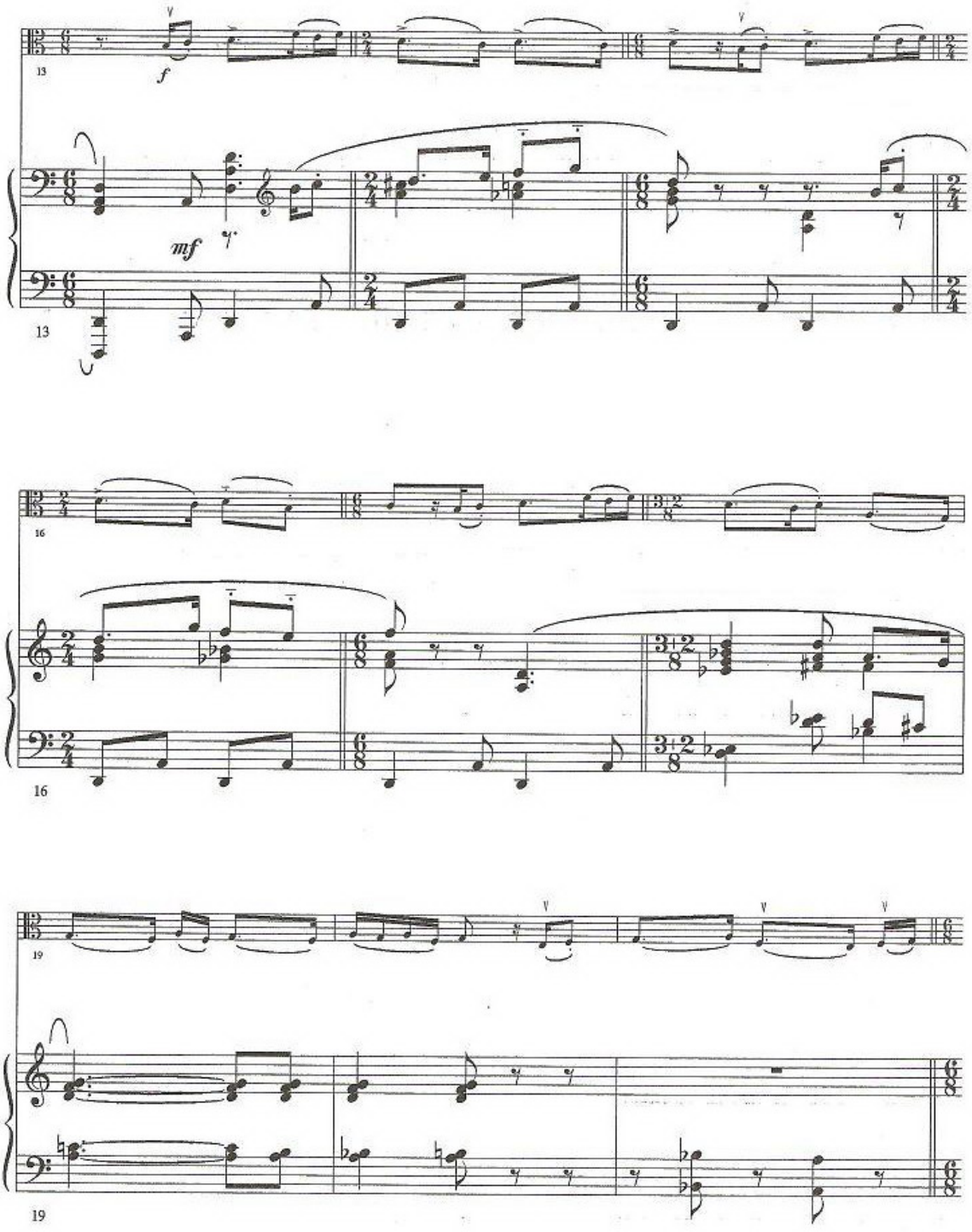
CONCERTO

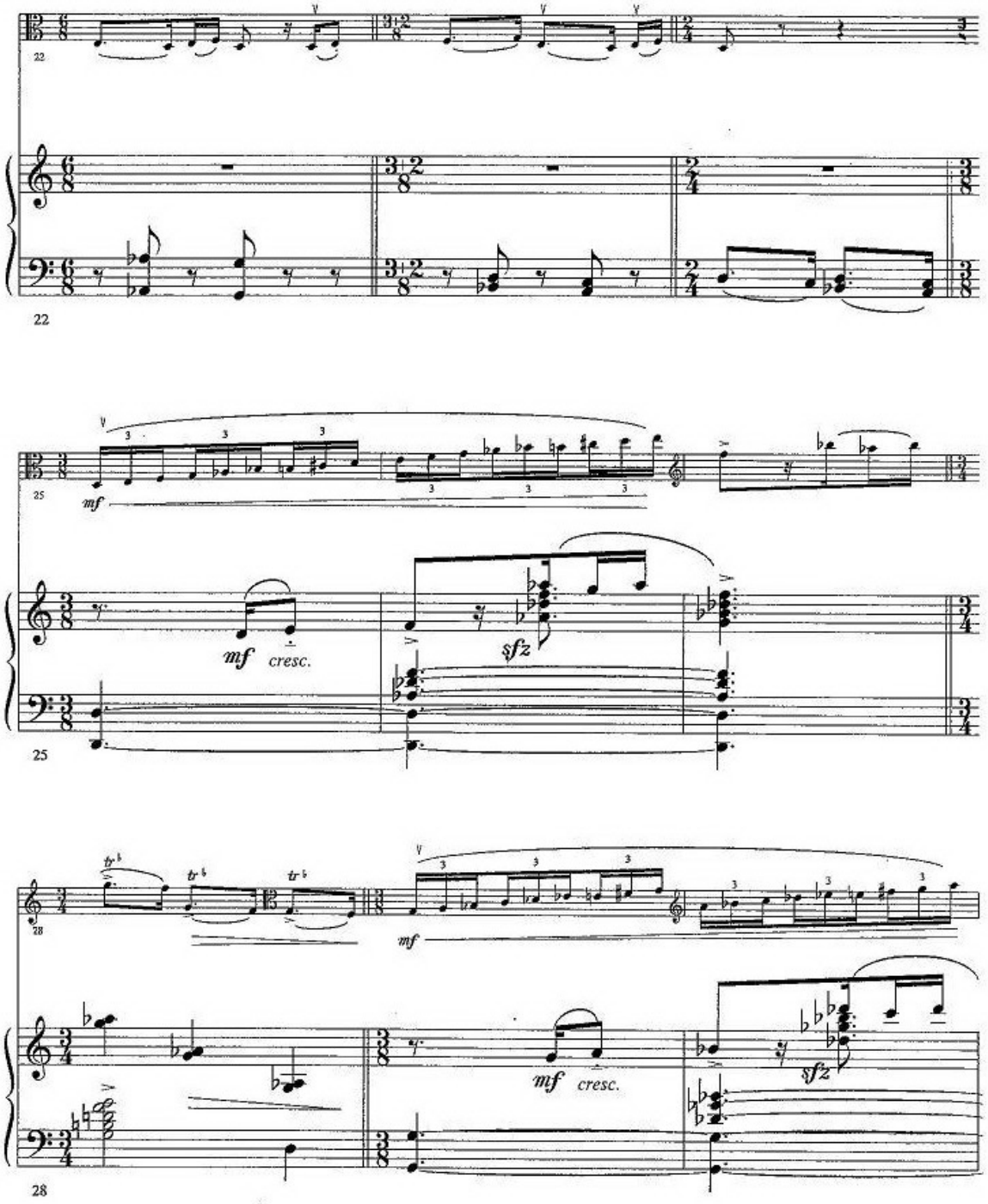
per Viola e Orchestra

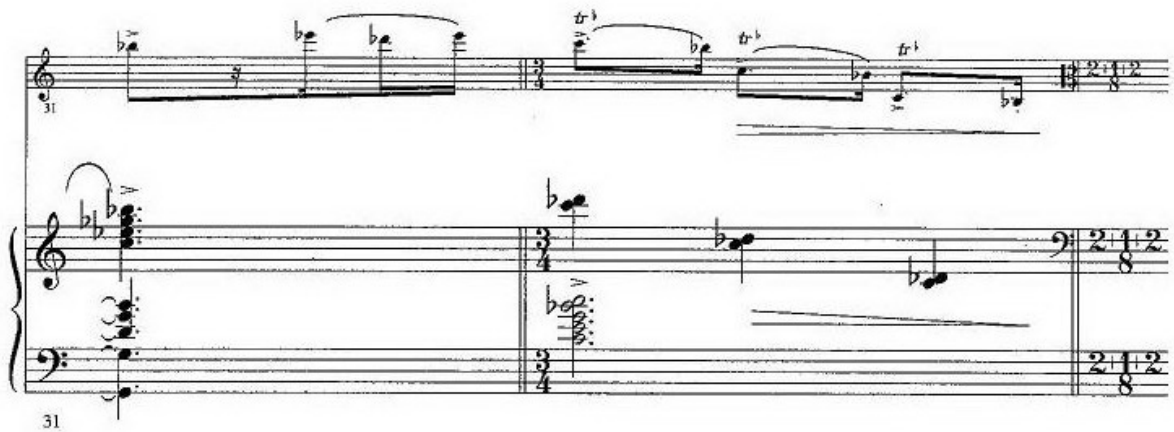
I

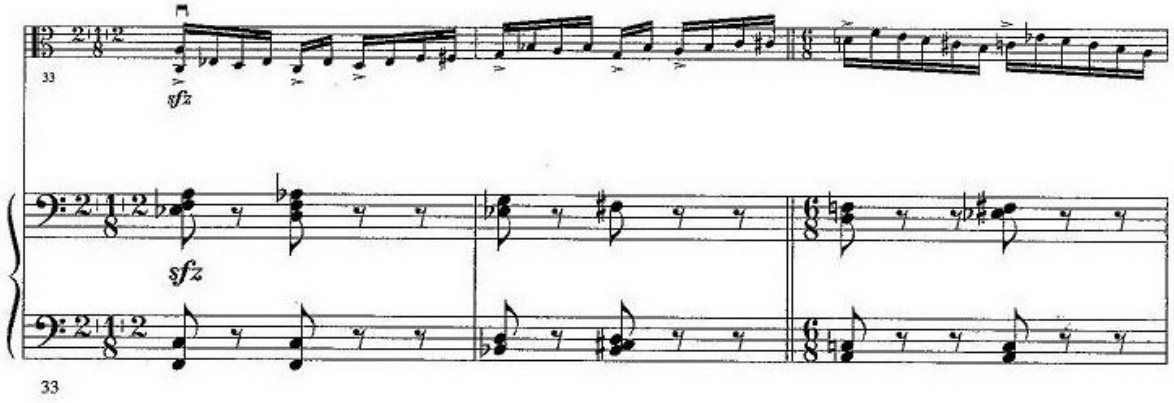
YALÇIN TURA

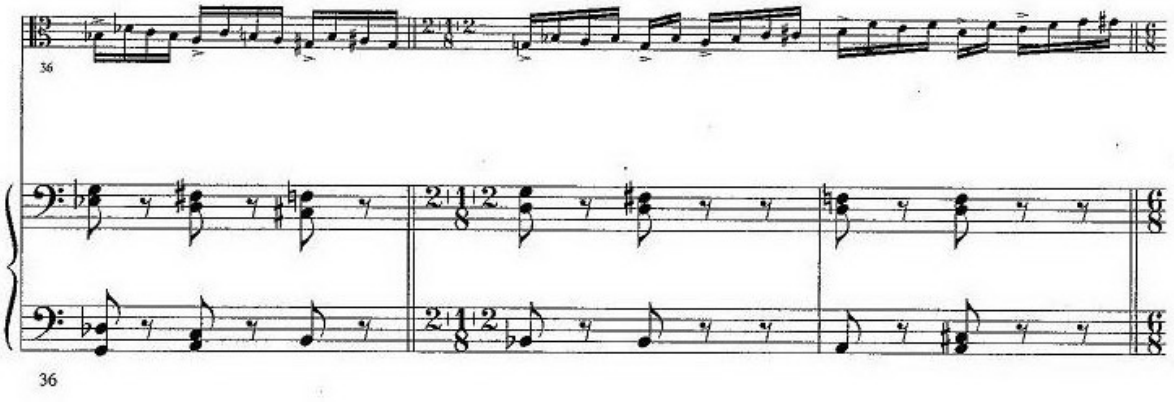


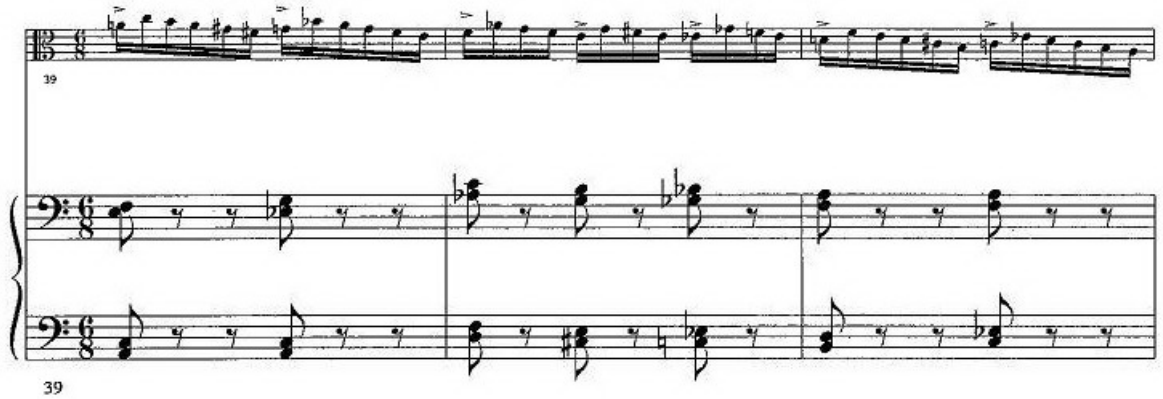

13
f
mf
13
16
16
19
19

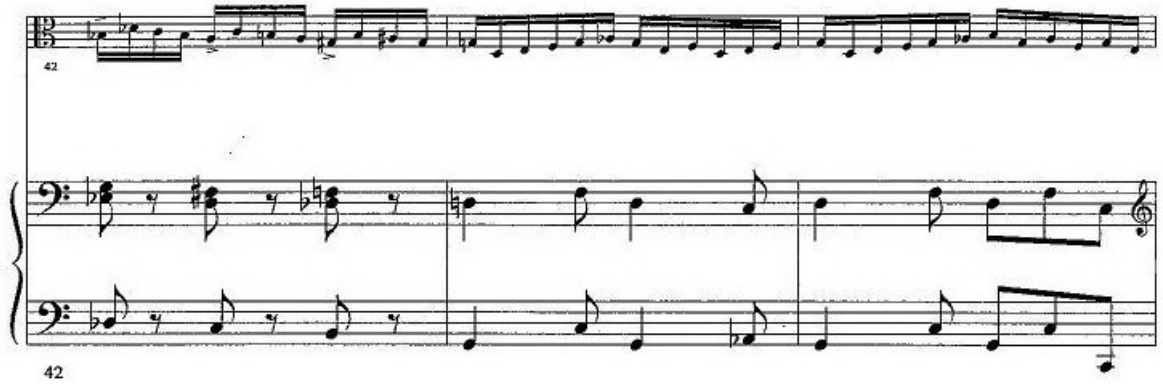

22
22
25
mf
mf cresc.
sfz
25
28
mf
mf cresc.
sfz
28

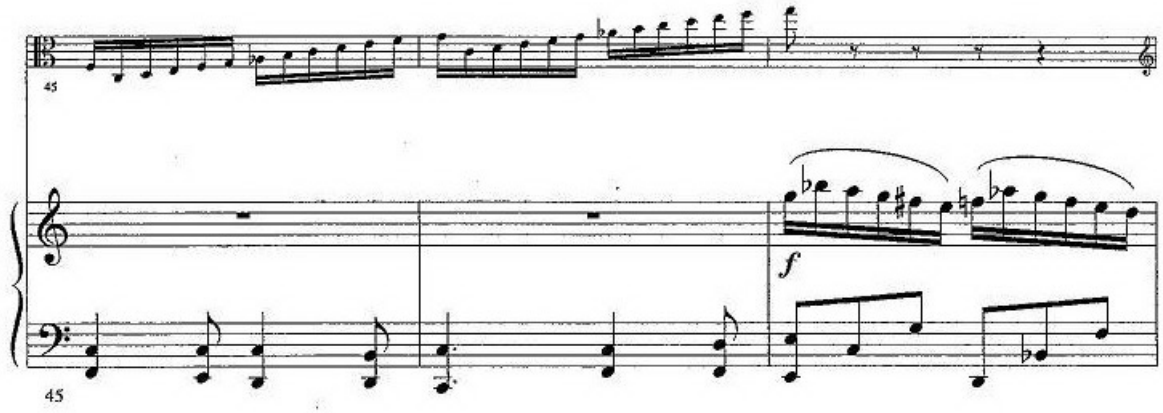

31
31

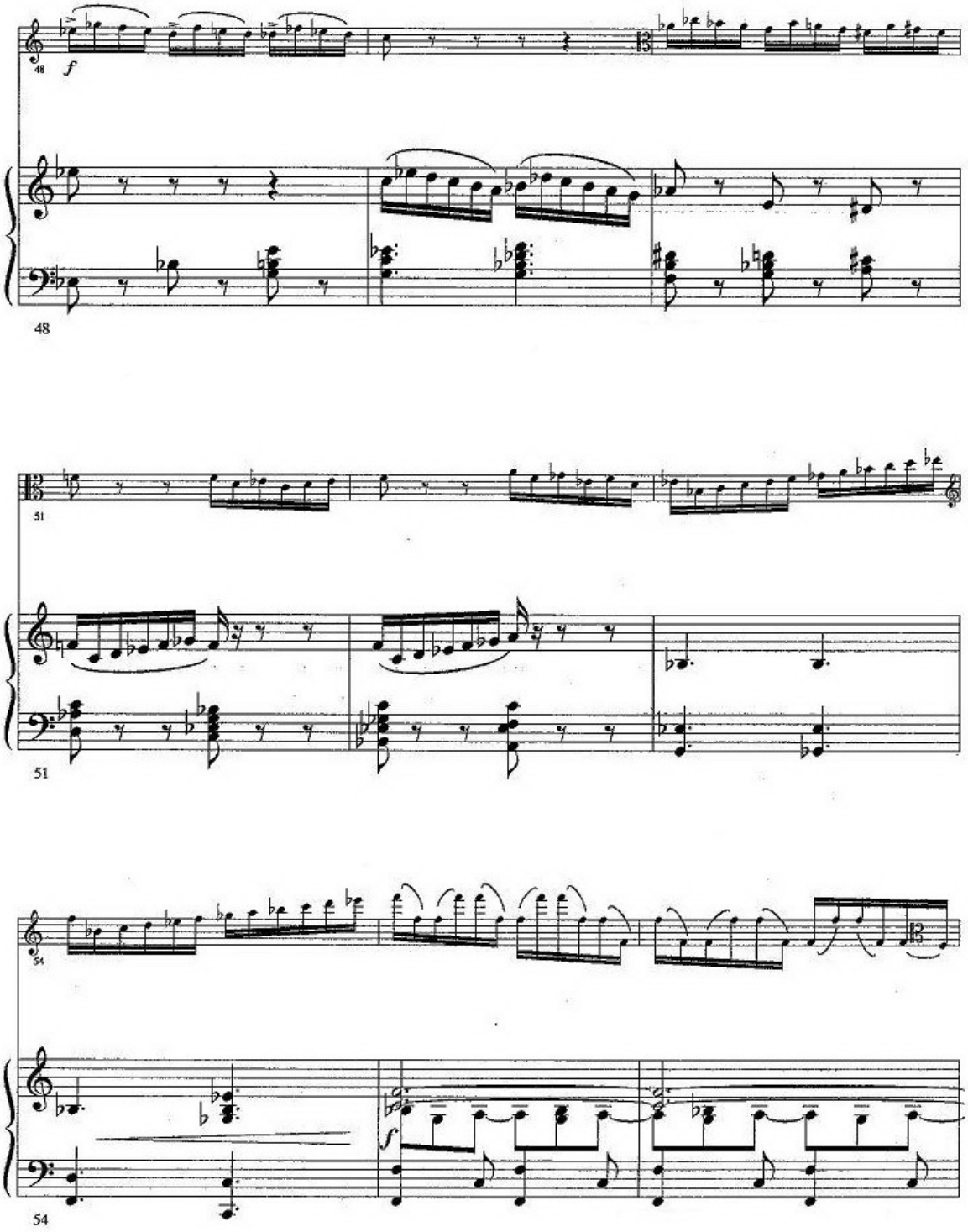

33
sfz
sfz
33

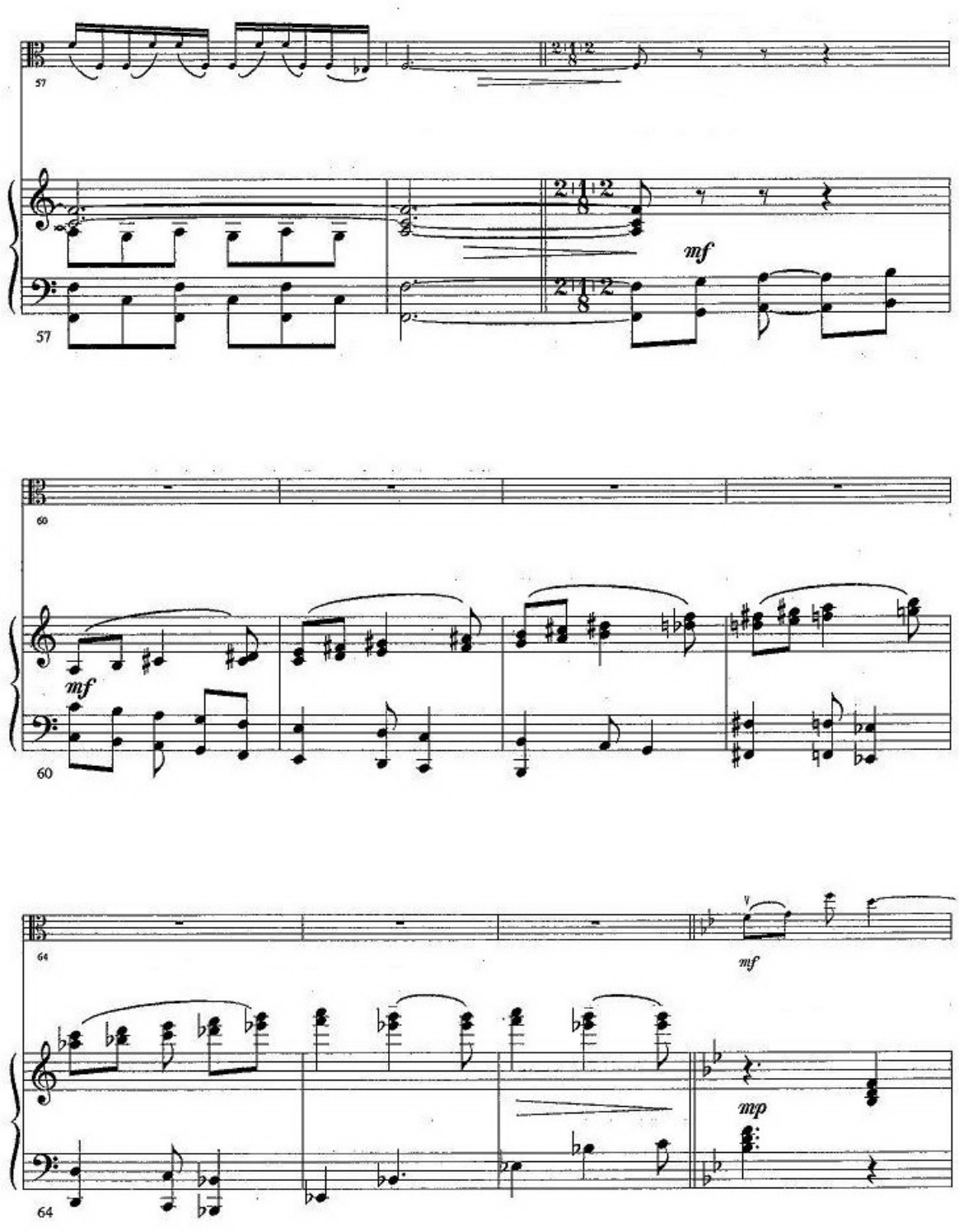

36
36

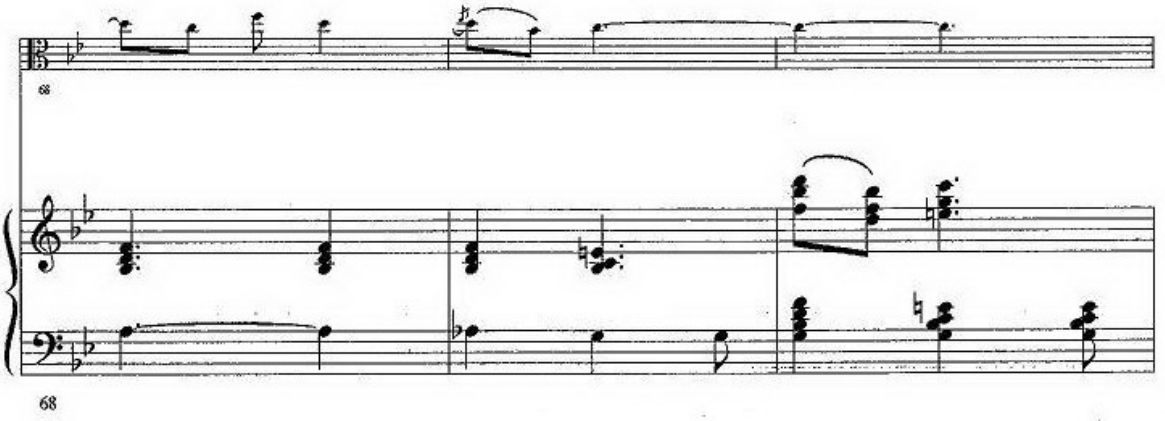

39
39

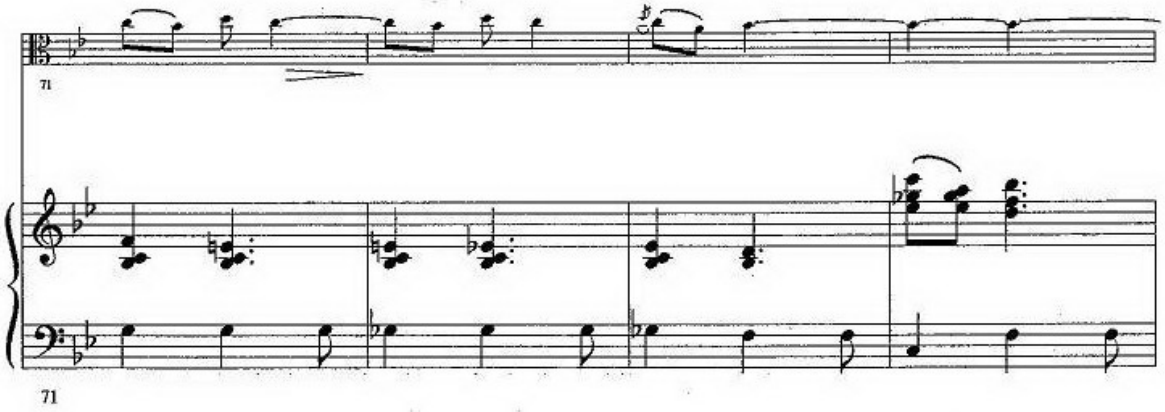

42
42

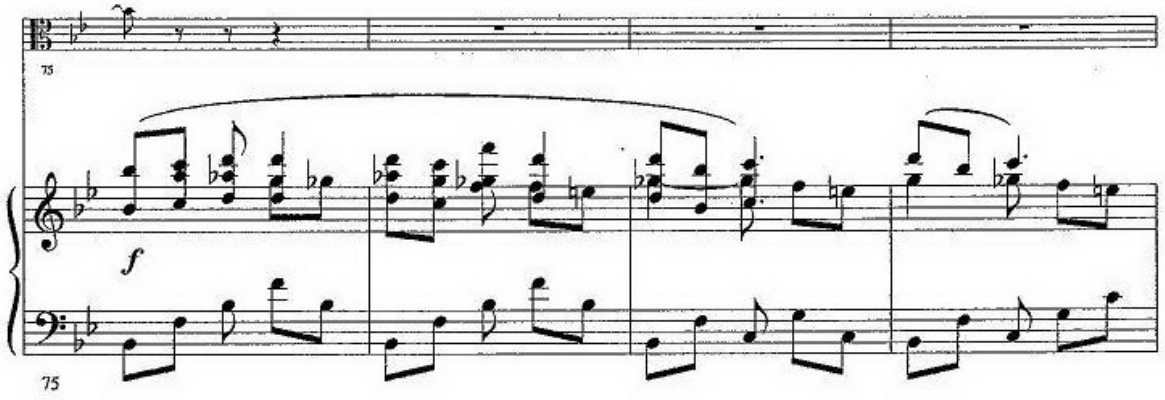

45
f
45

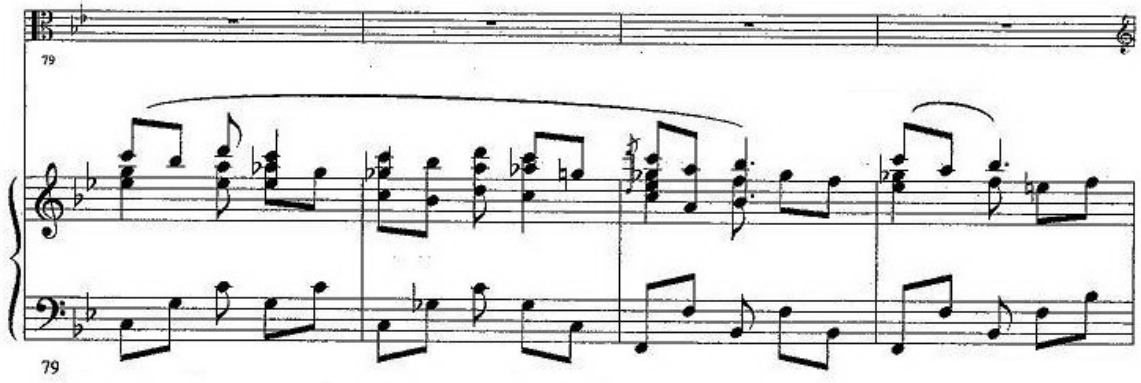

48
f
48
51
51
54
f
54

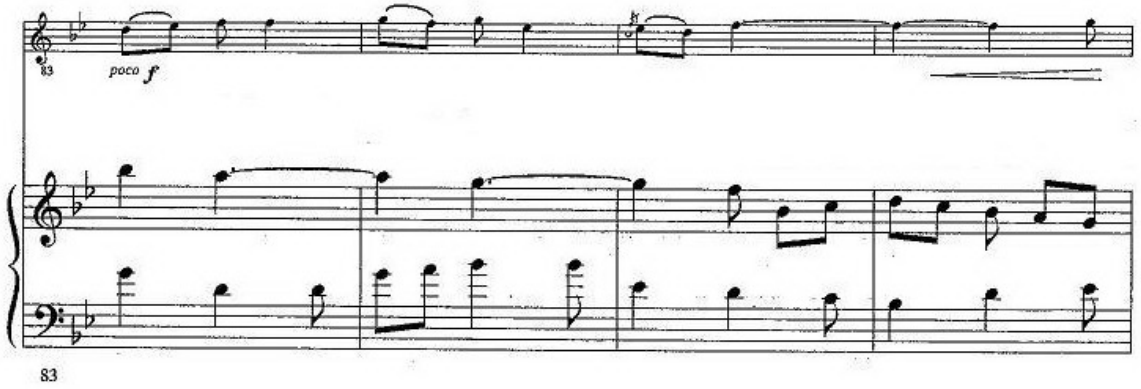

57
mf
57
60
mf
60
64
mf
mp
64

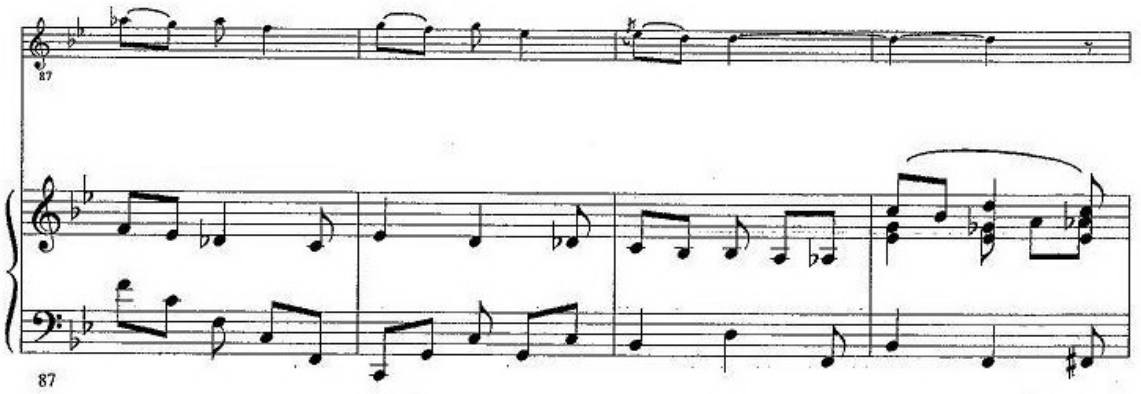

68
68

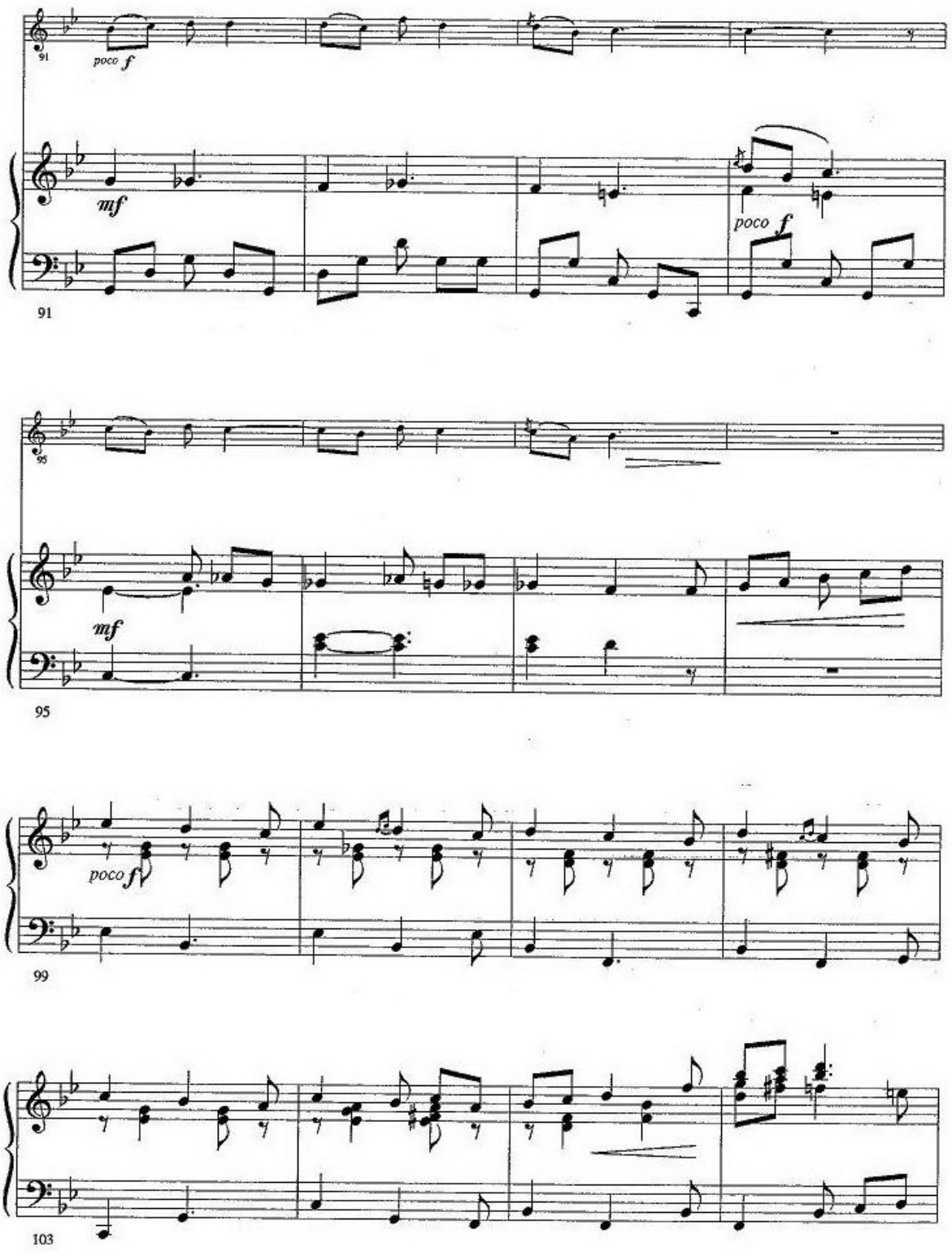

71
71

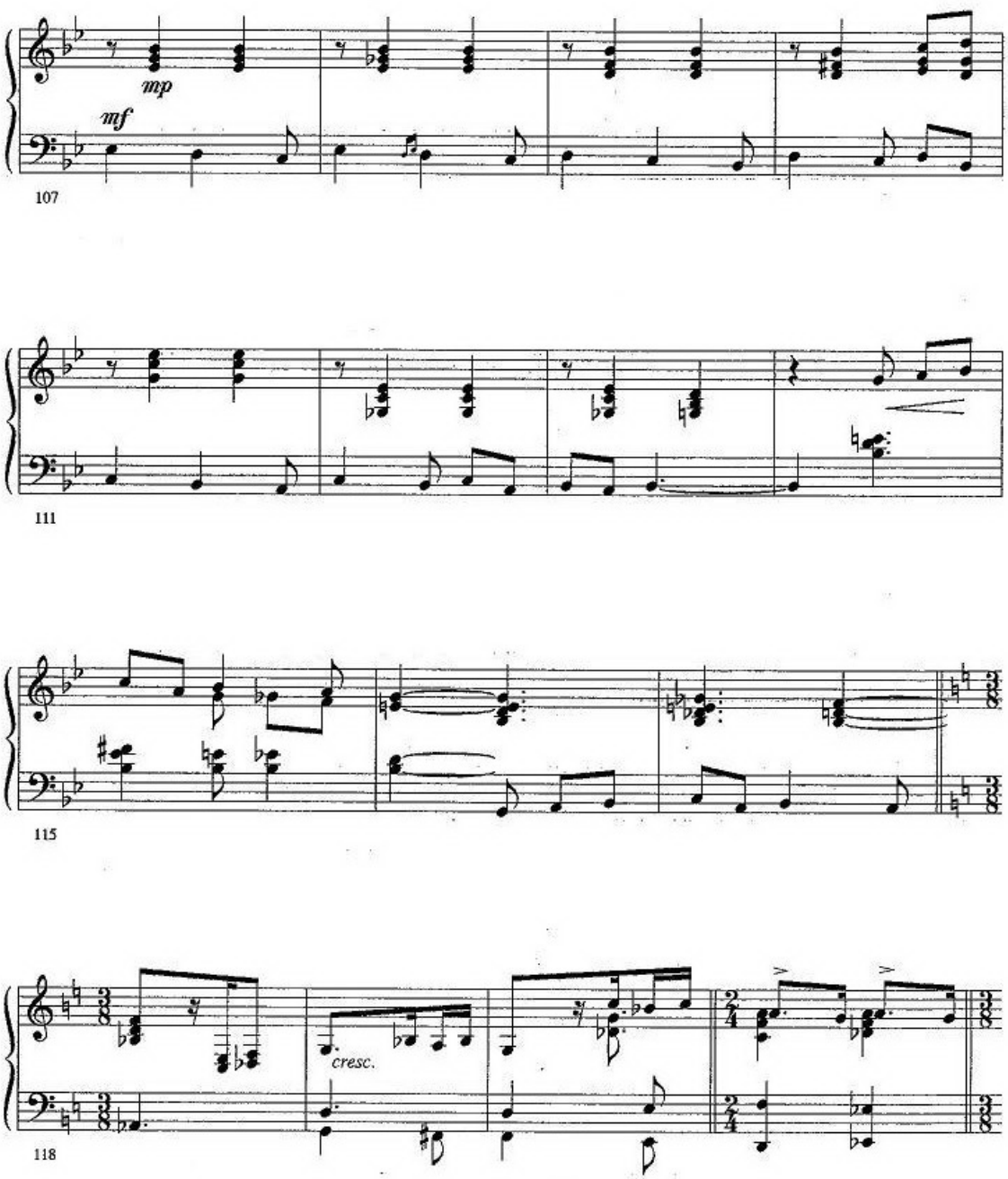

75
f
75

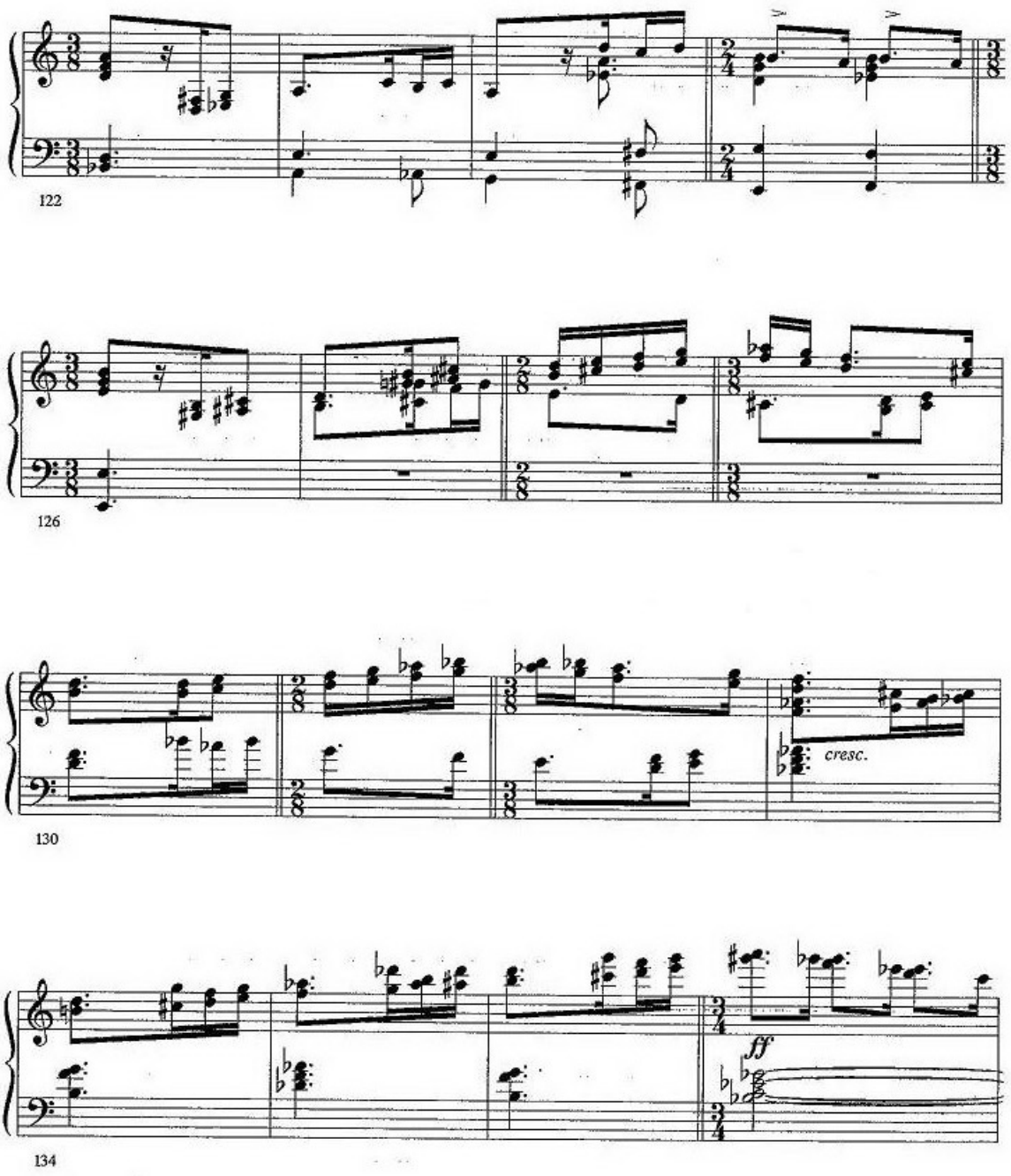

79
79

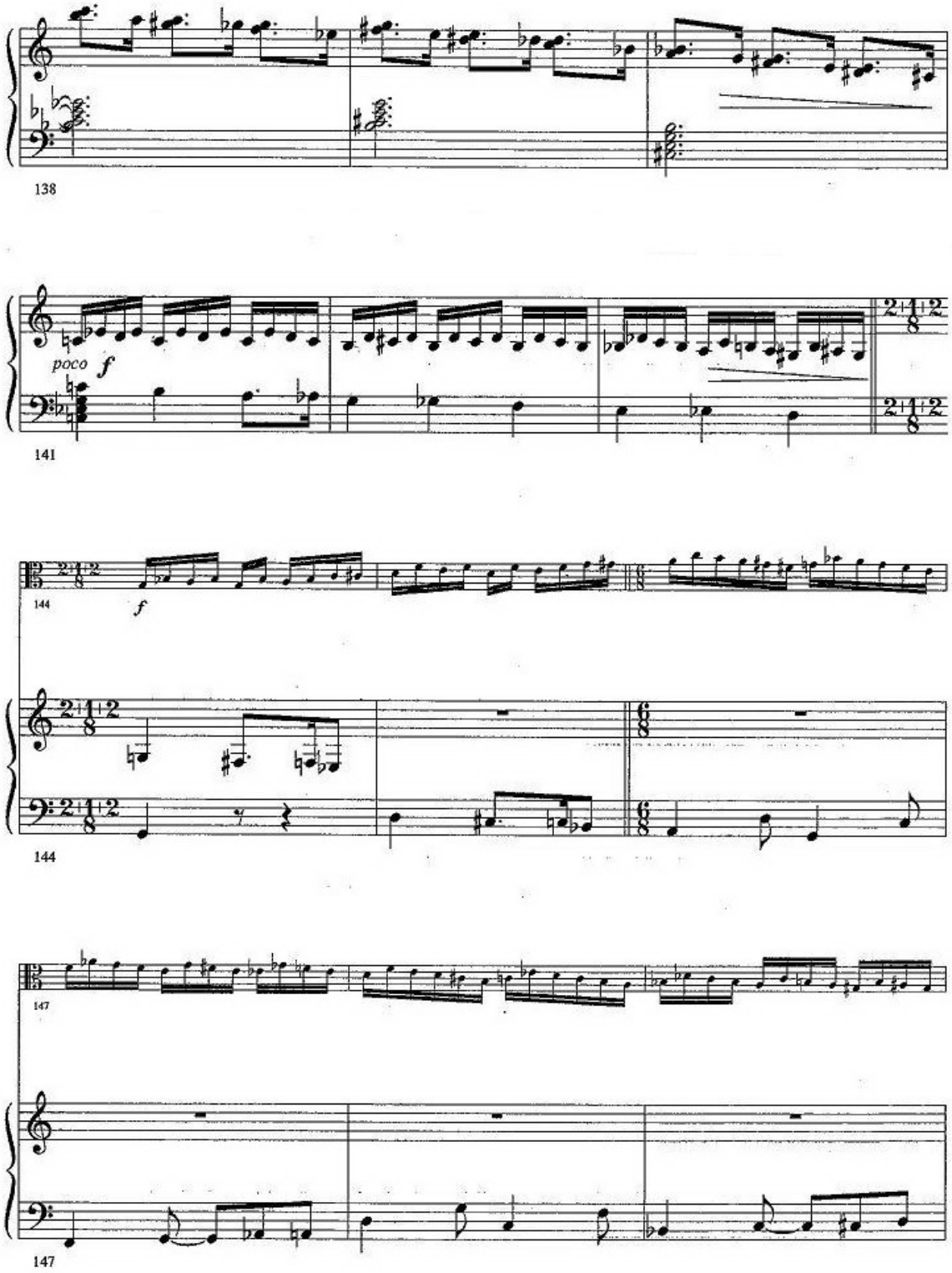

83
poco f
83

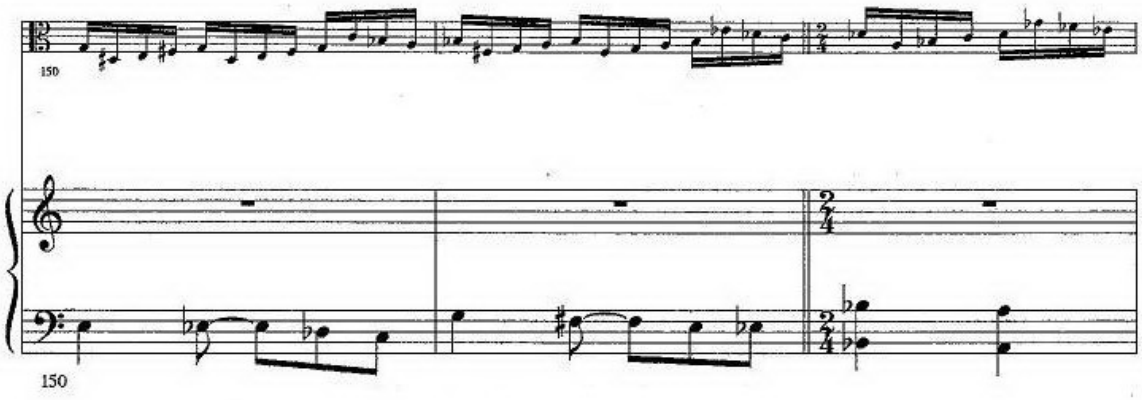

87
87

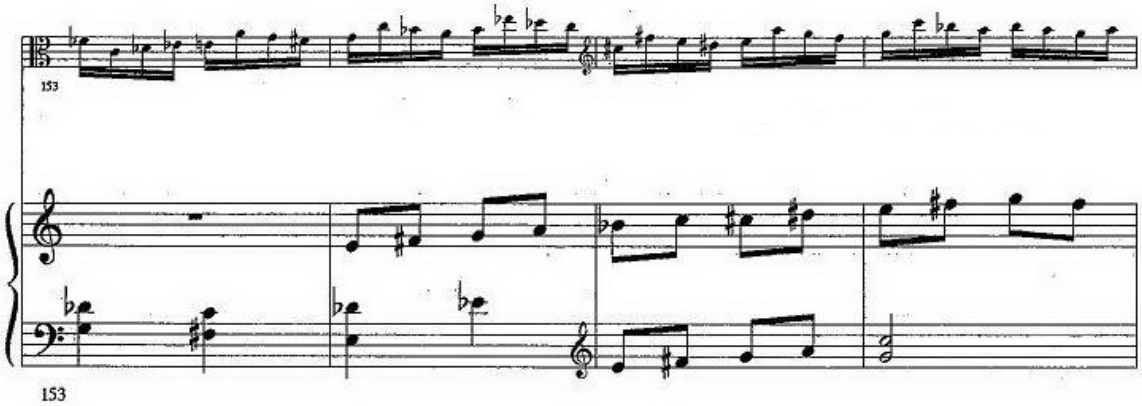

91
poco f
mf
poco f
91
95
mf
95
poco f
99
103

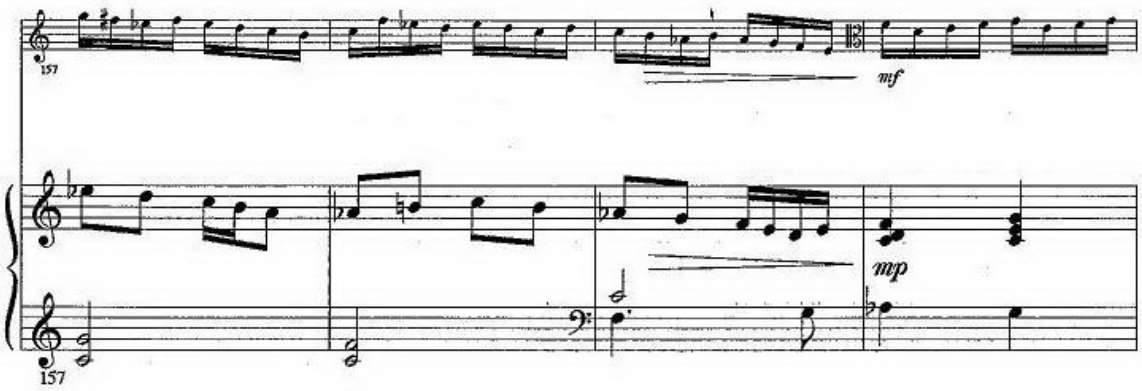

mp
mf
107
111
115
cresc.
118

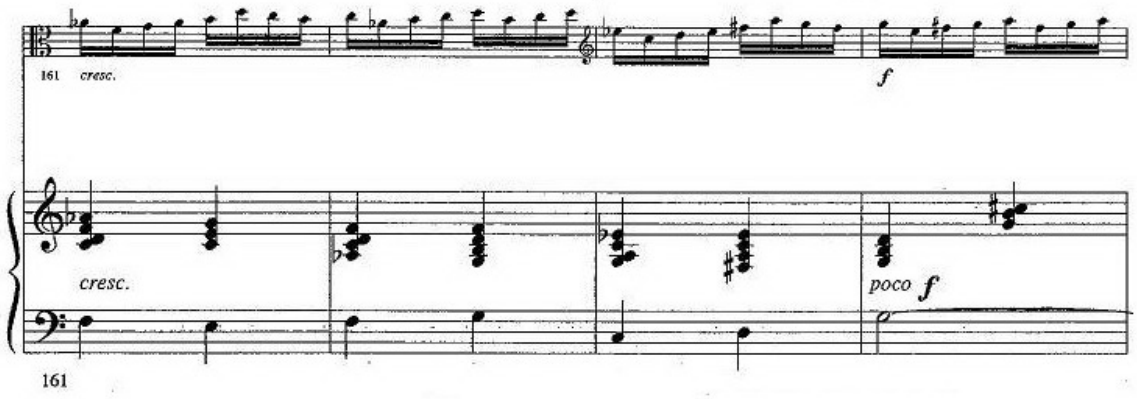

122
126
130
cresc.
134
ff

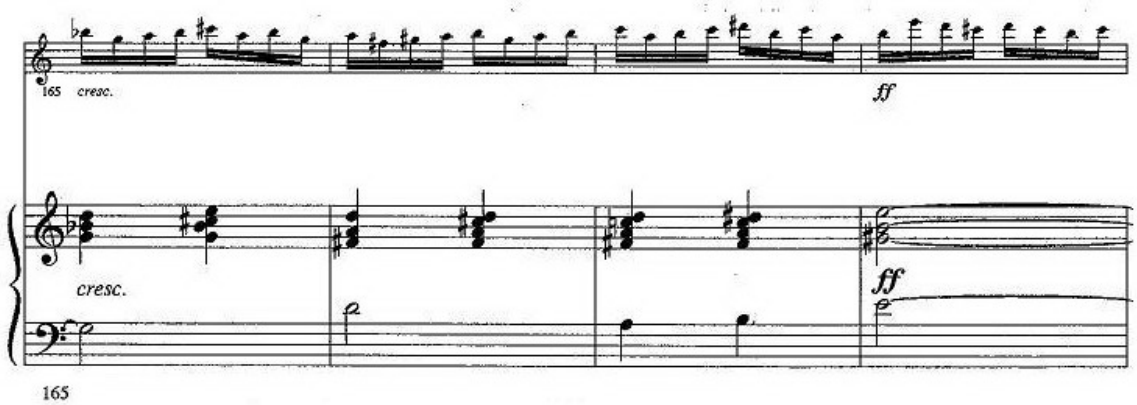

138
poco f
141
144
f
144
147
147

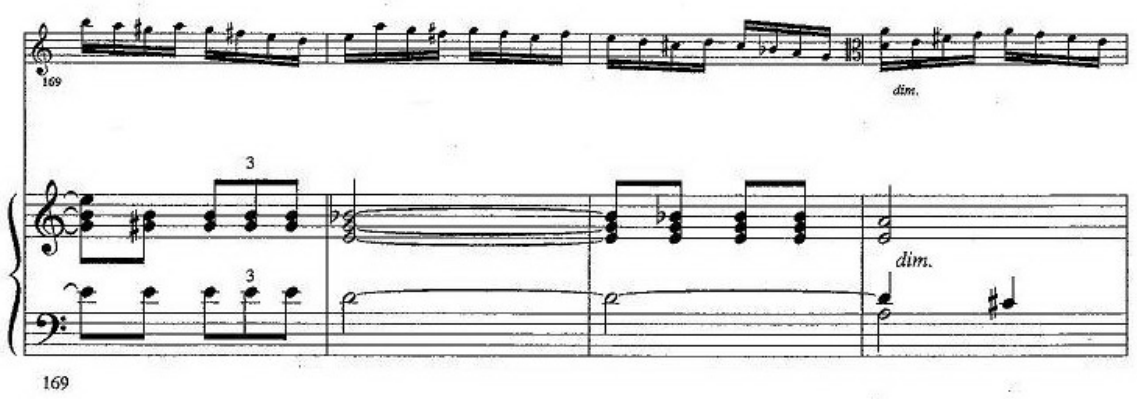

150
150

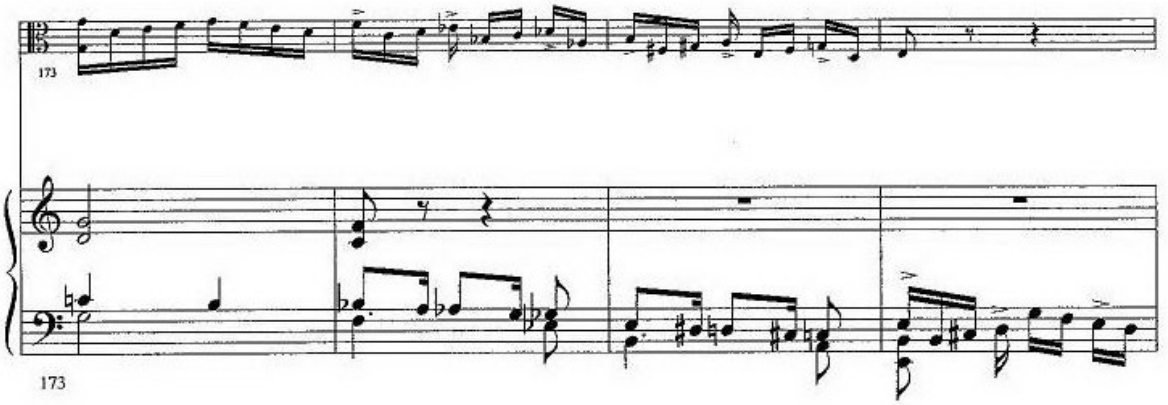

153
153

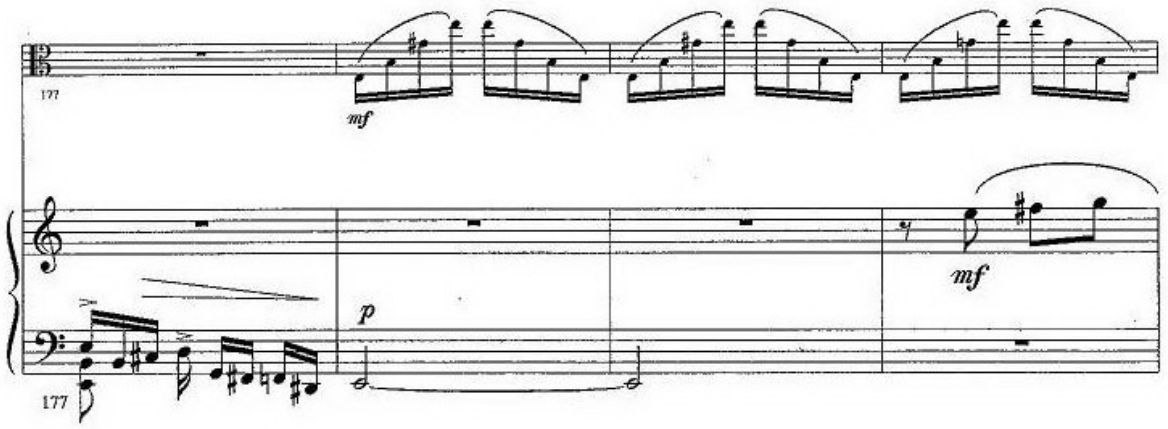

157
mf
mp
157

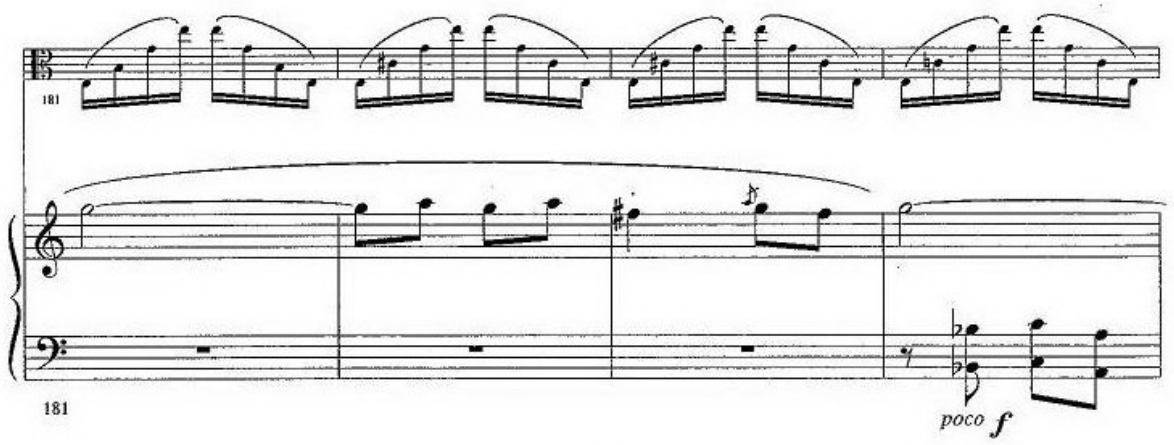

161
cresc.
f
cresc.
poco f
161

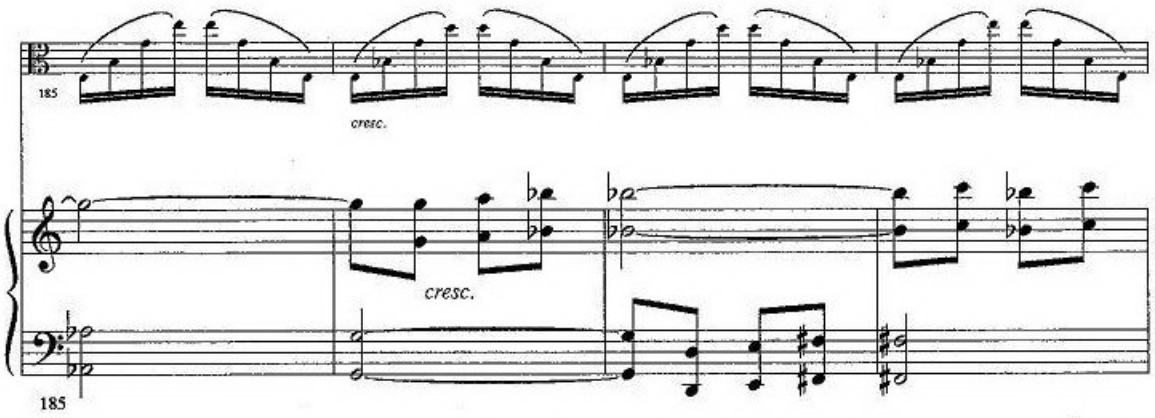

165
cresc.
ff
cresc.
ff
165

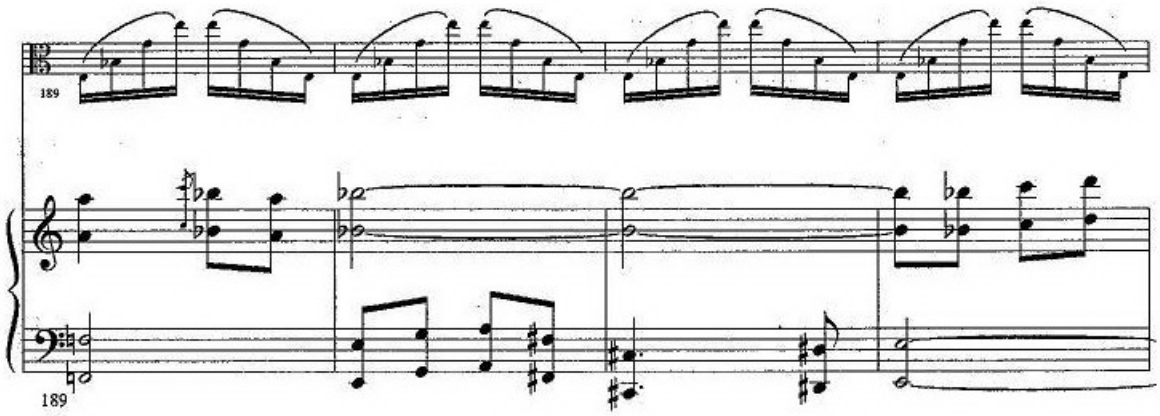

169
dim.
3
3
dim.
169

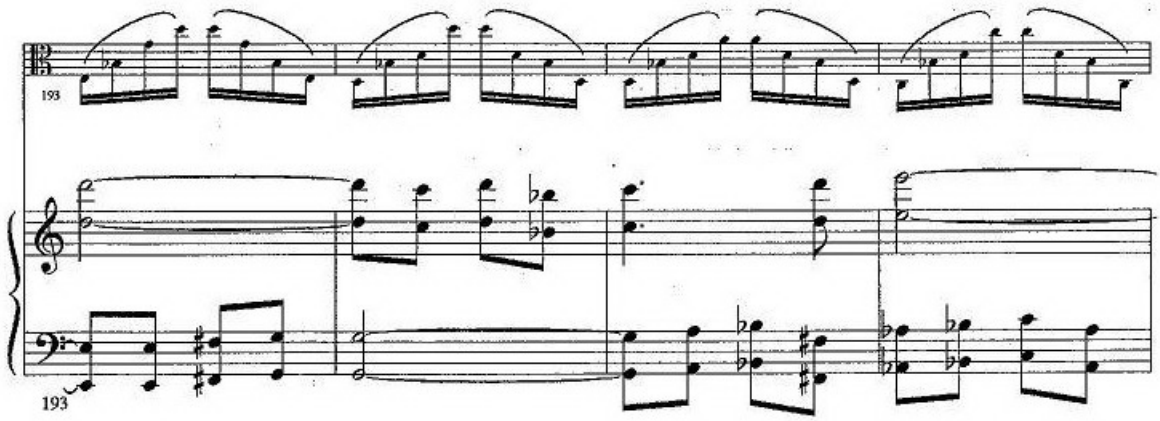

173
173

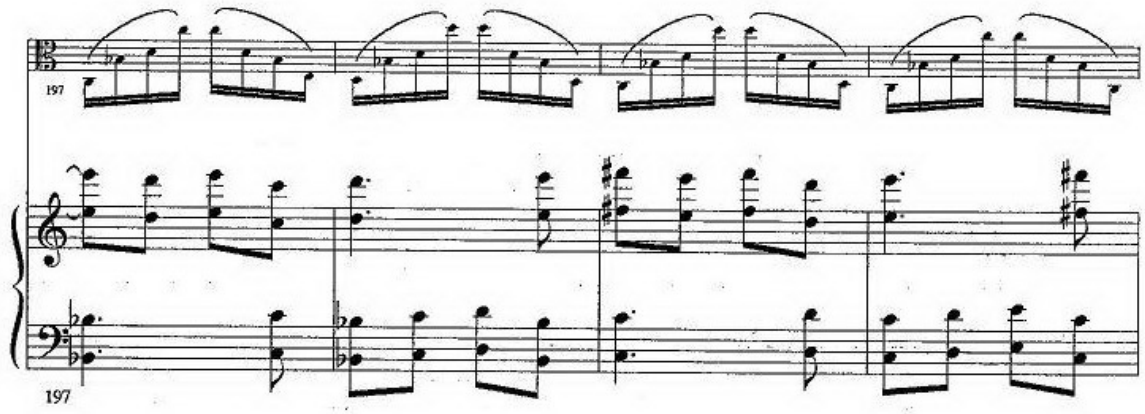

177
mf
p
mf
177

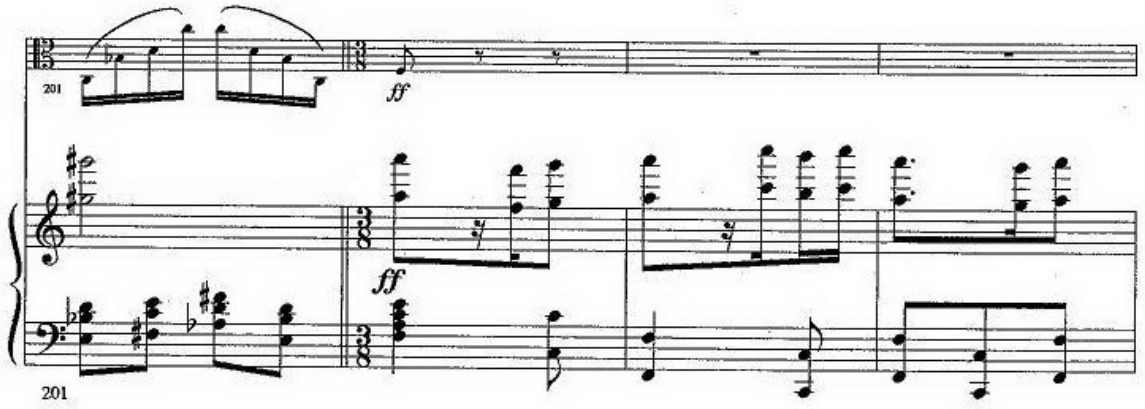

181
poco f
181

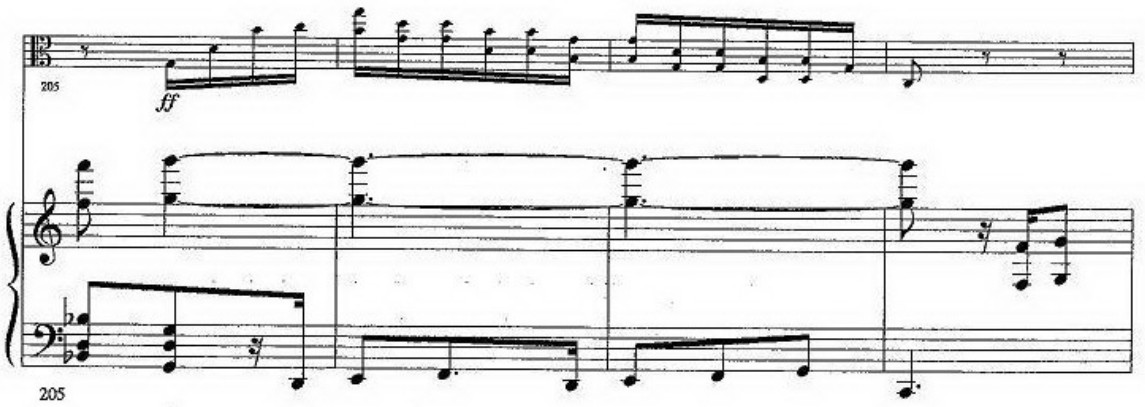

185
cresc.
cresc.
185

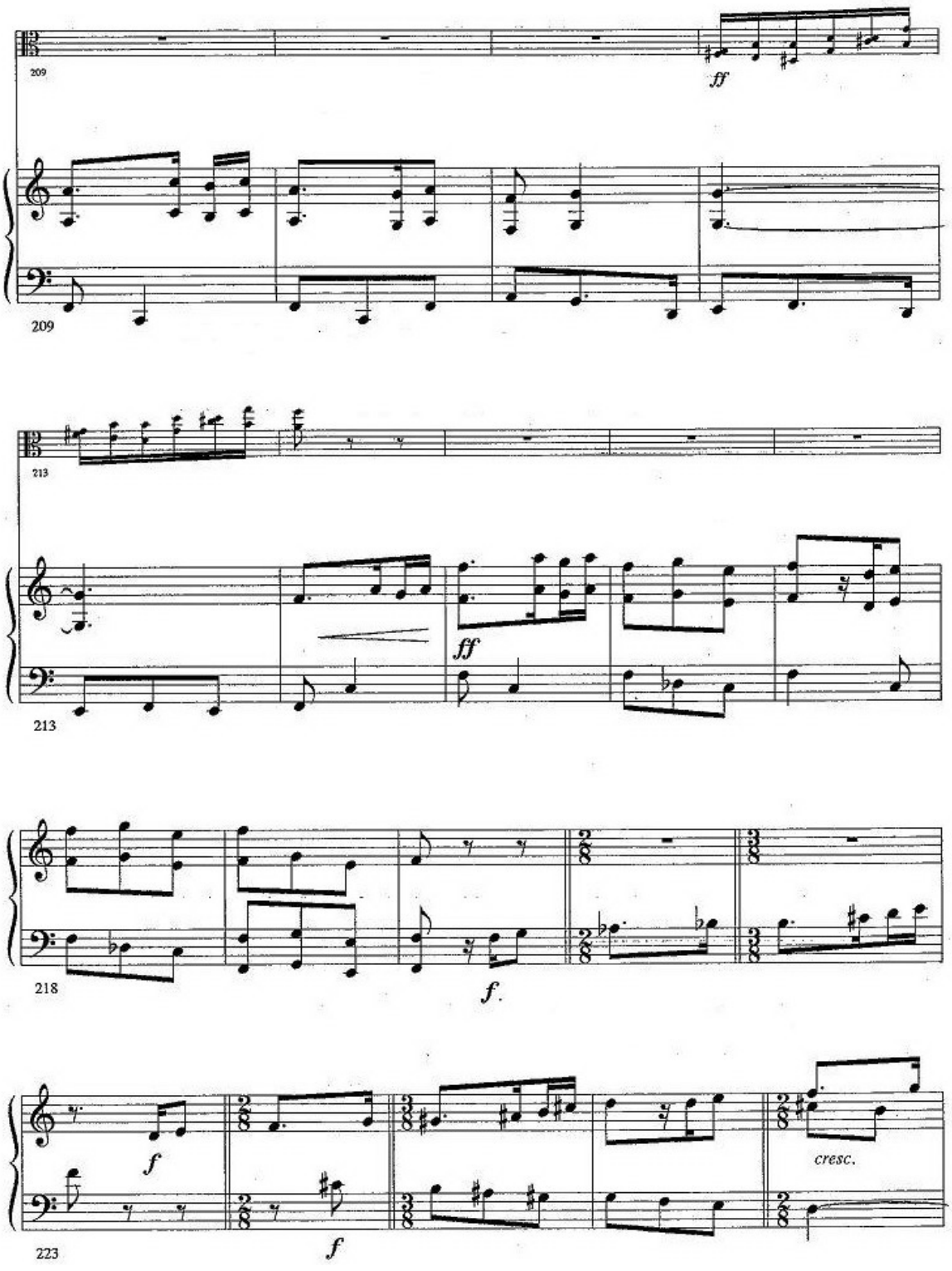

189
189

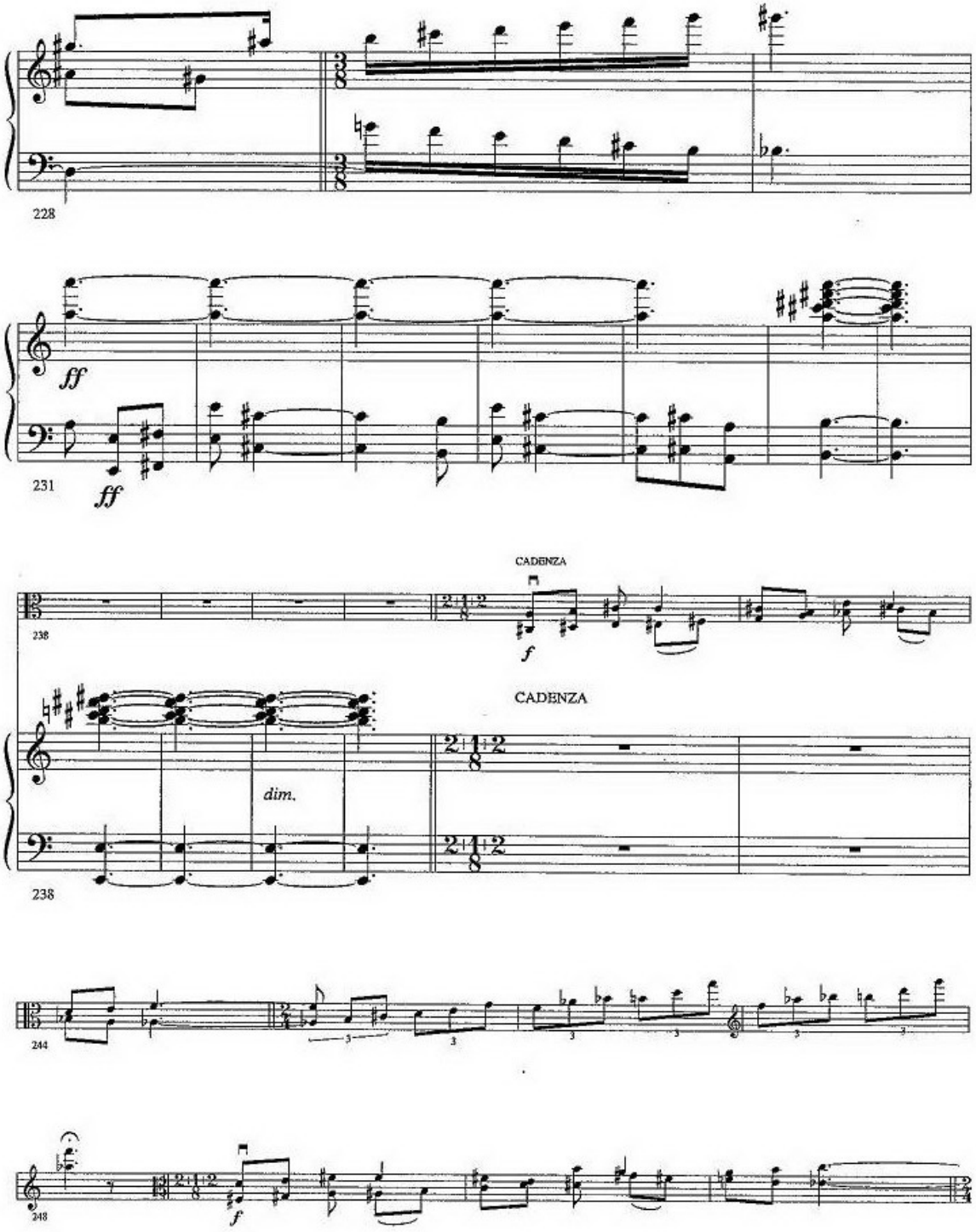

193
193

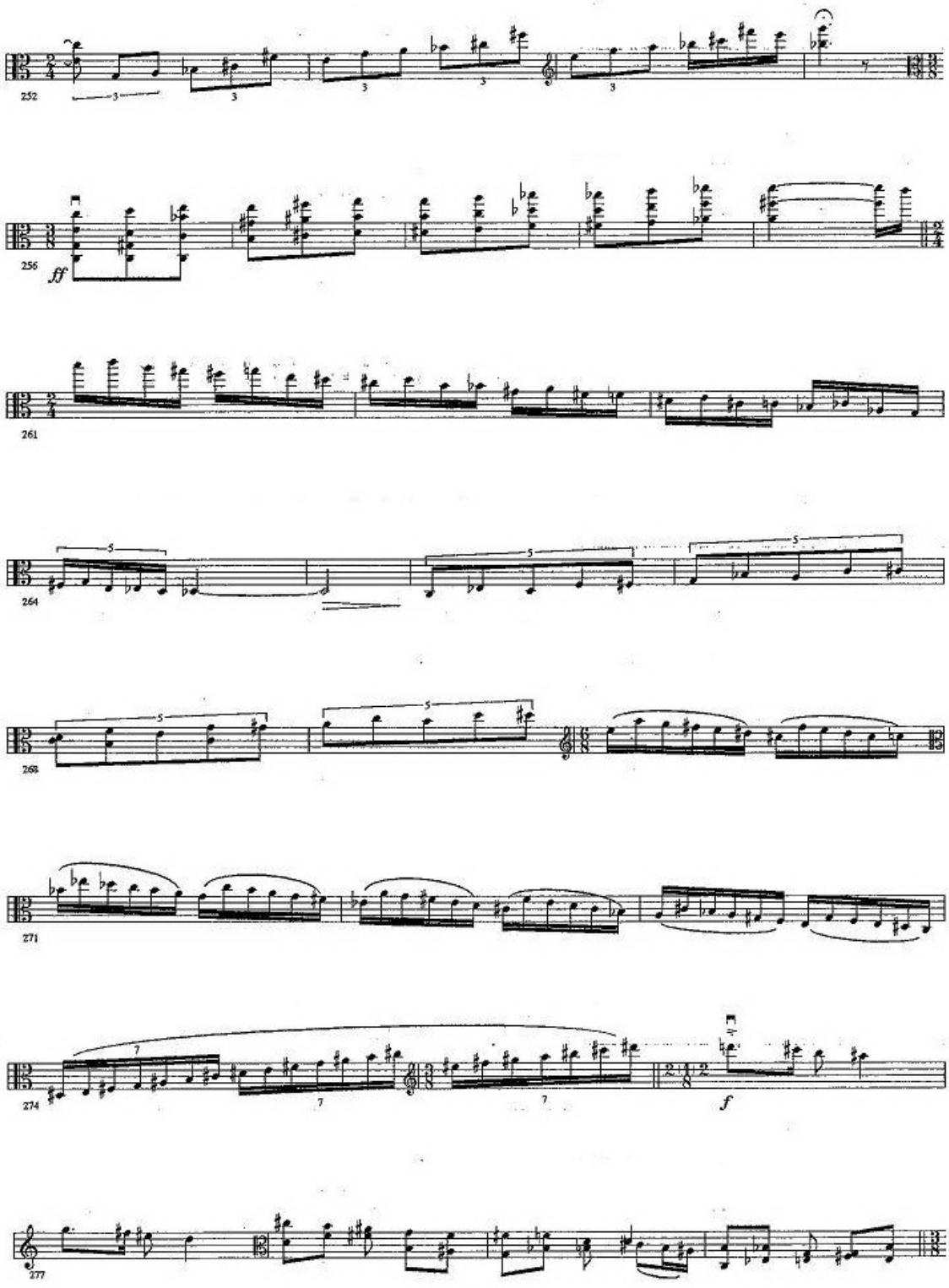

197
197

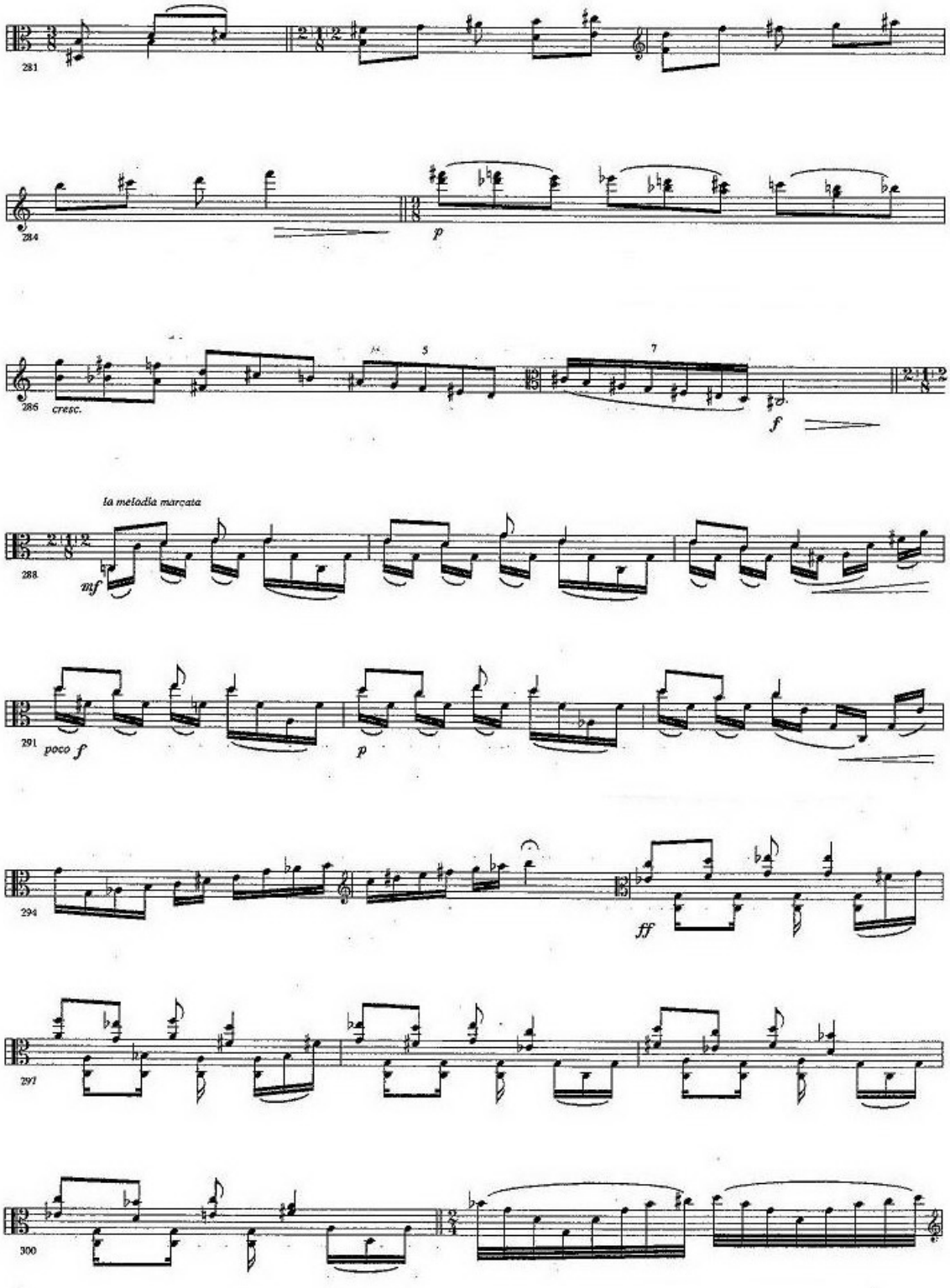

201
ff
ff
201

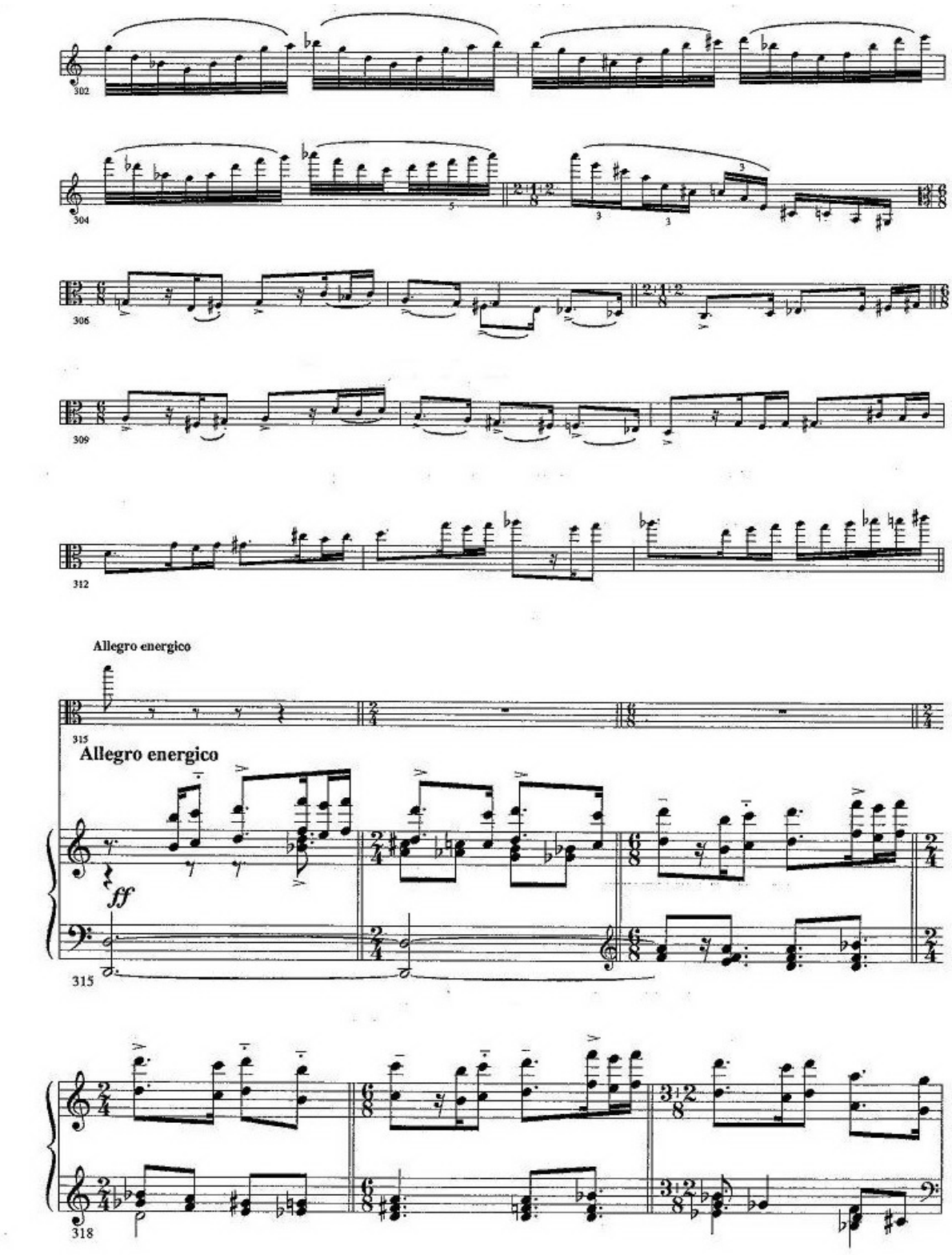

205
ff
205

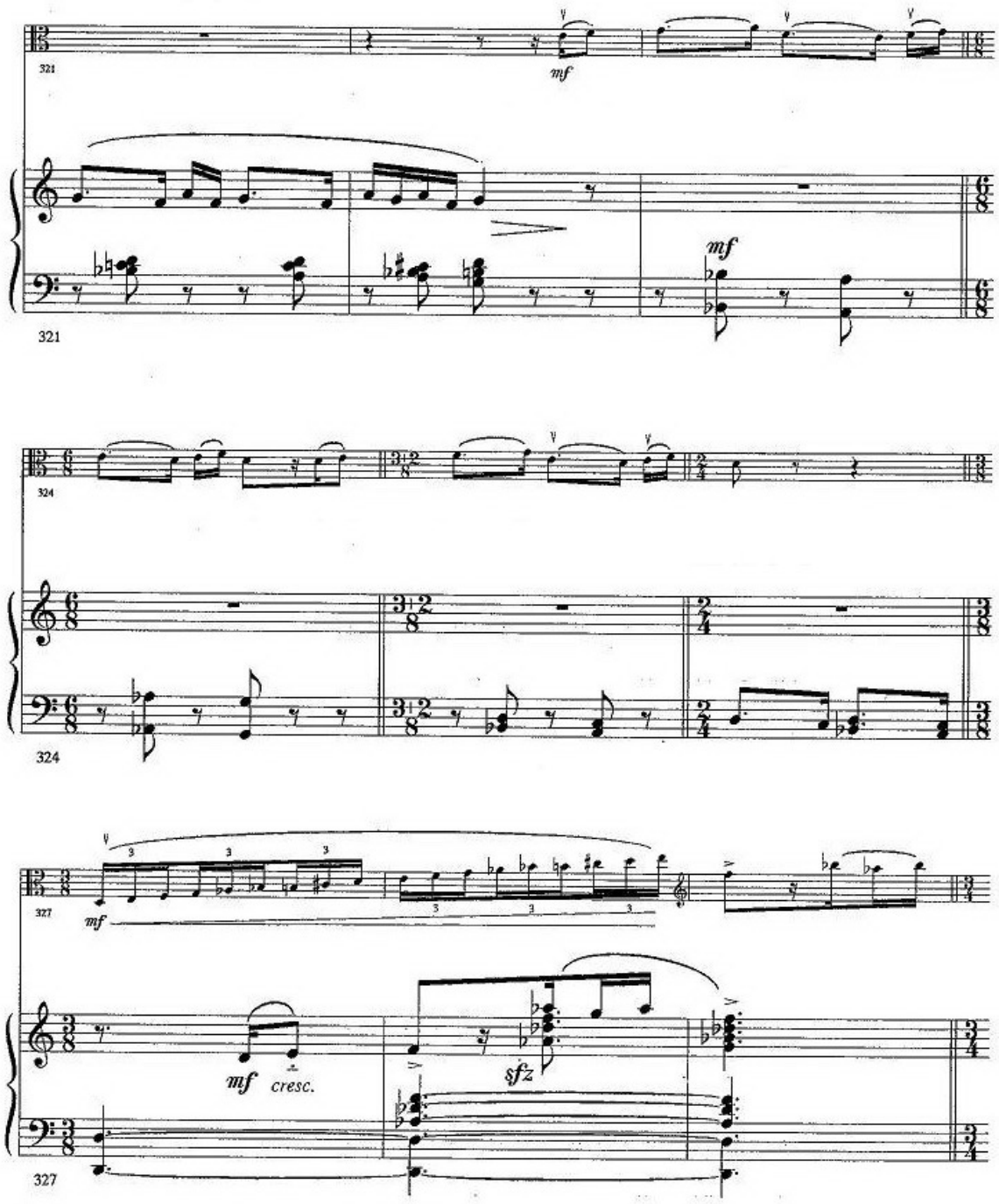

209
ff
209
213
ff
213
218
f.
f
223
f
cresc.

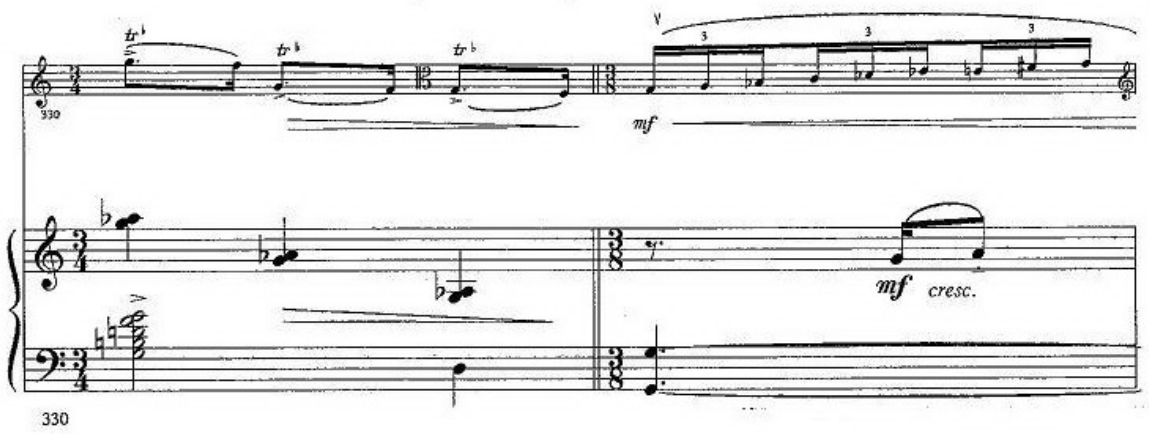

228
ff
ff
231
CADENZA
f
238
CADENZA
dim.
238
244
f
248

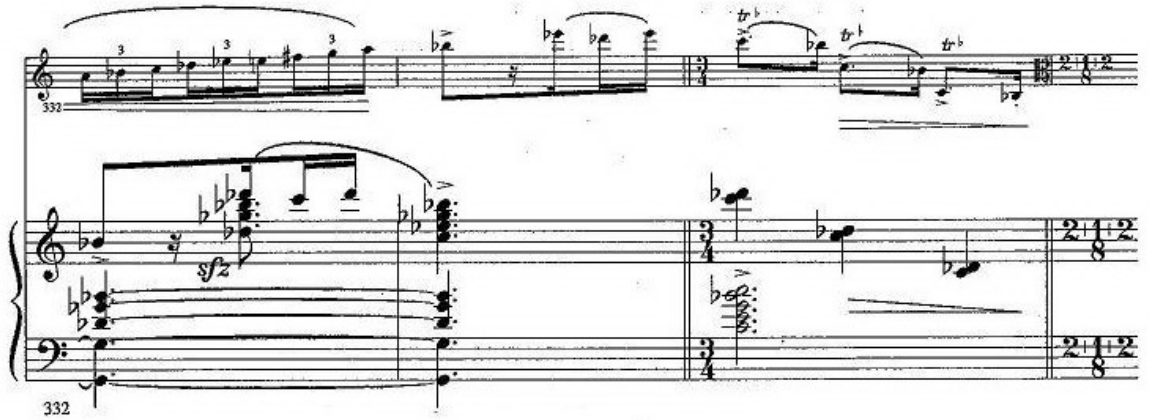

252
256
ff
261
264
268
271
274
f
277

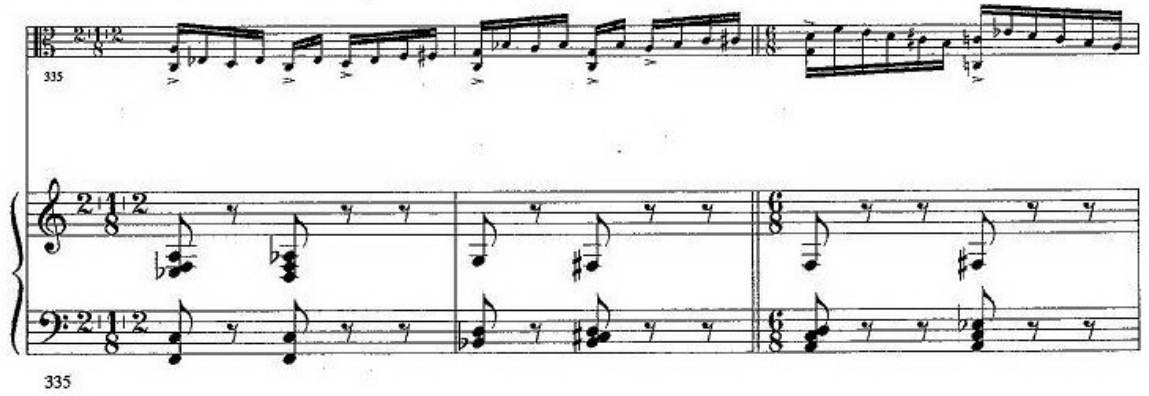

281
284
p
286
cresc.
f
la melodia marcata
288
mf
291
poco f
p
294
ff
297
300

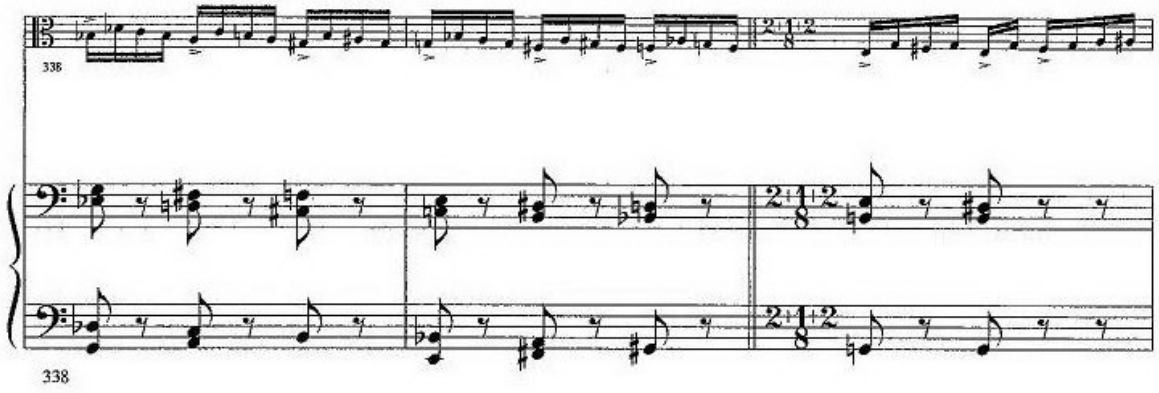

302
304
306
309
312
Allegro energico
315
Allegro energico
ff
315
318

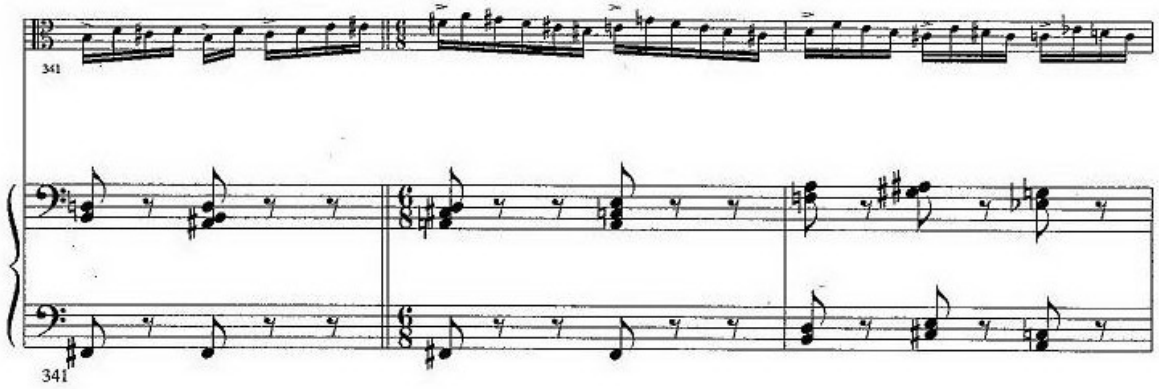

321
mf
321
mf
324
324
327
mf
mf cresc.
sfz
327

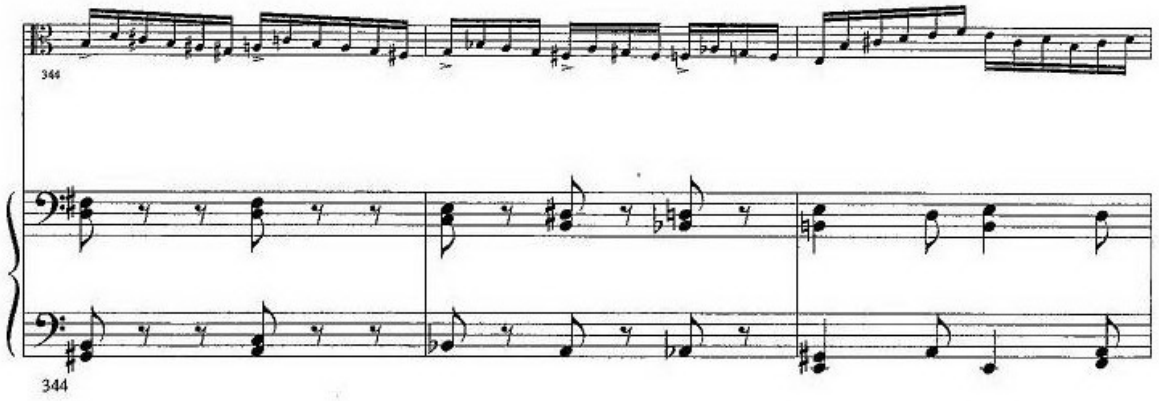

330
mf
mf cresc.
330

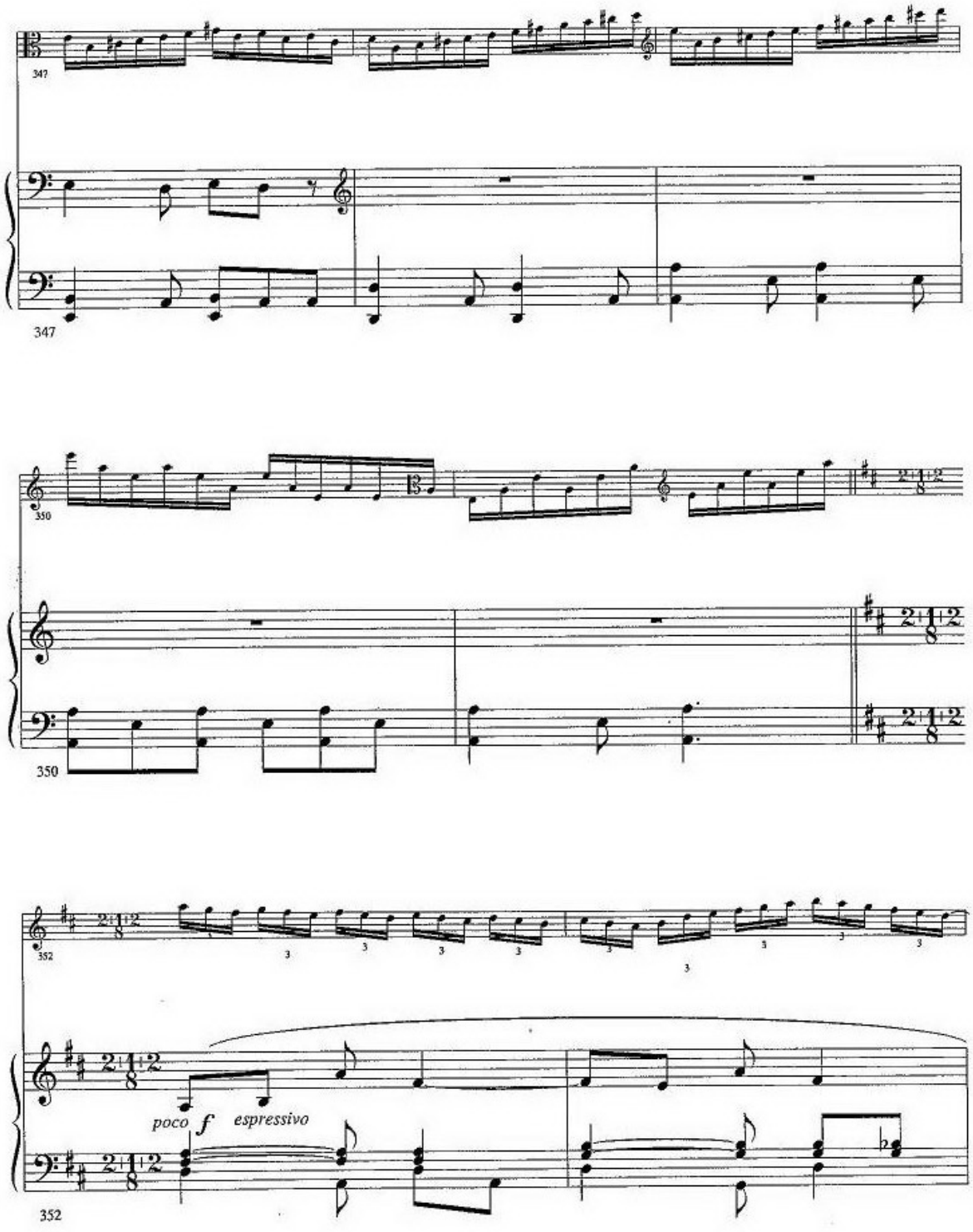

332
sfz
332

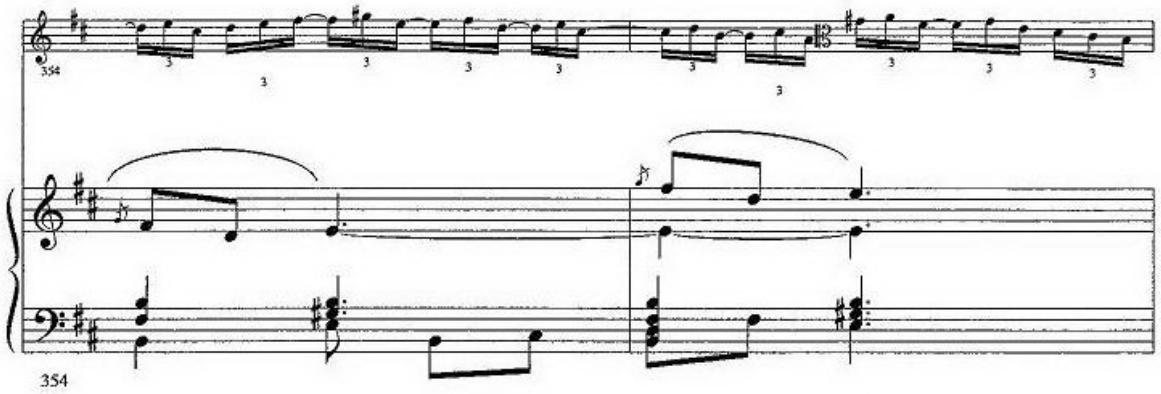

335
335

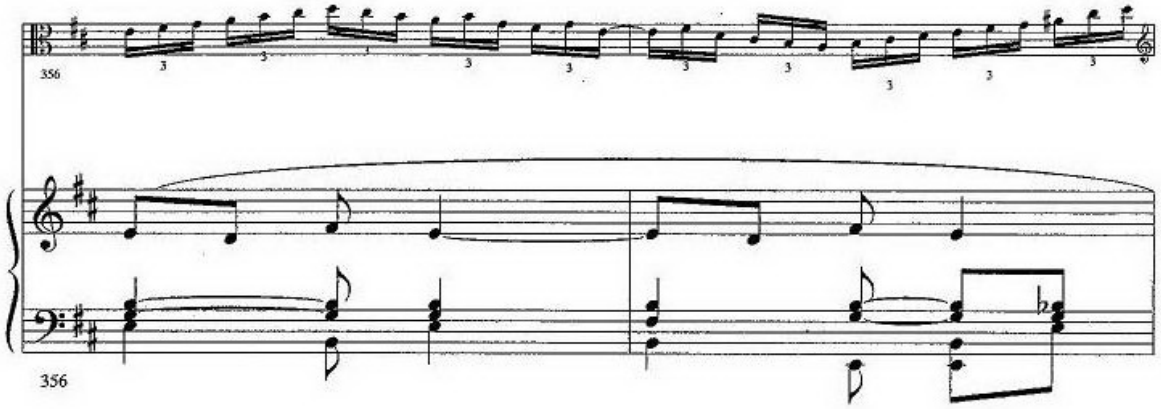

338
338

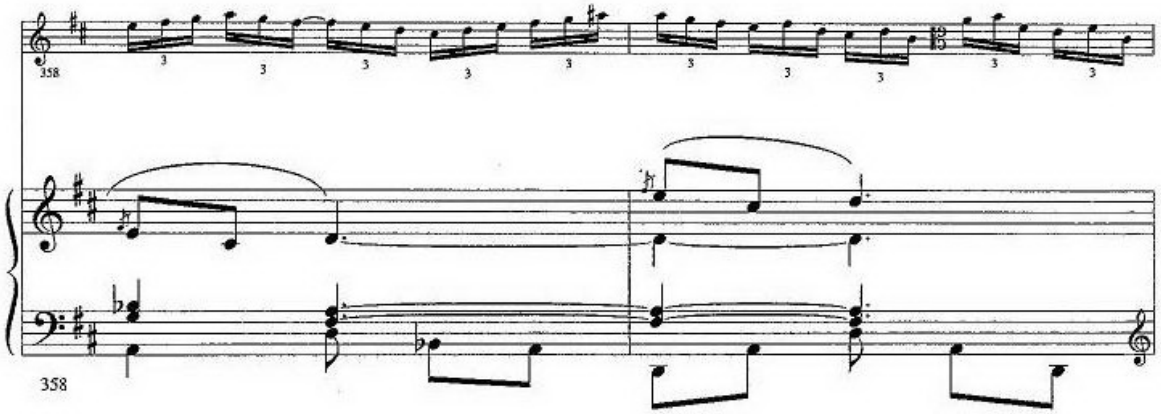

341
341

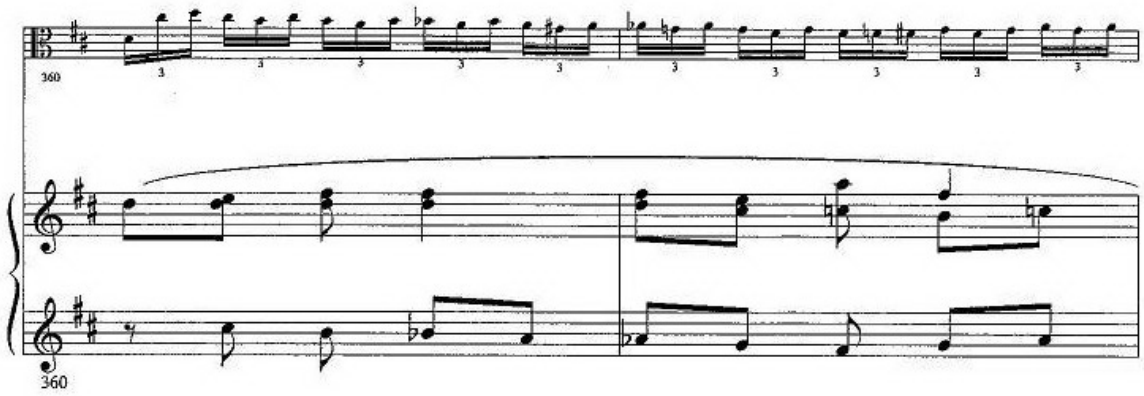

344
344

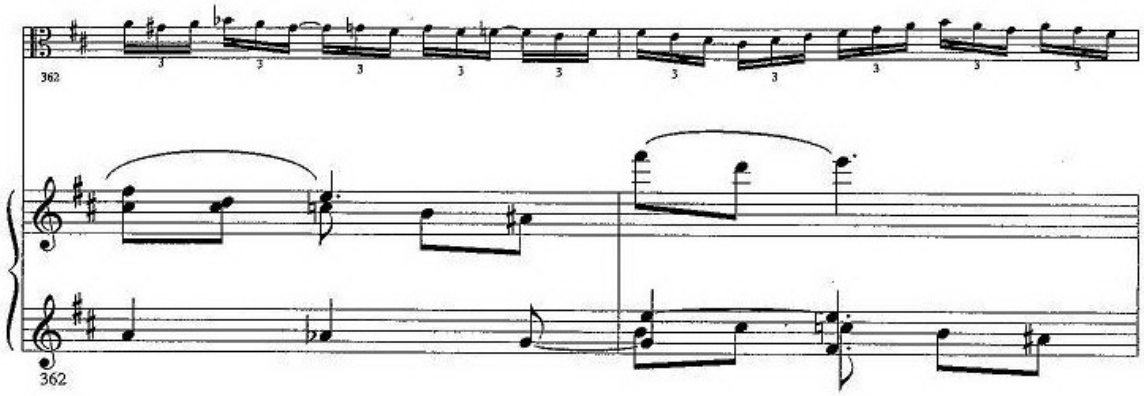

347
347
350
350
352
poco f espressivo
352

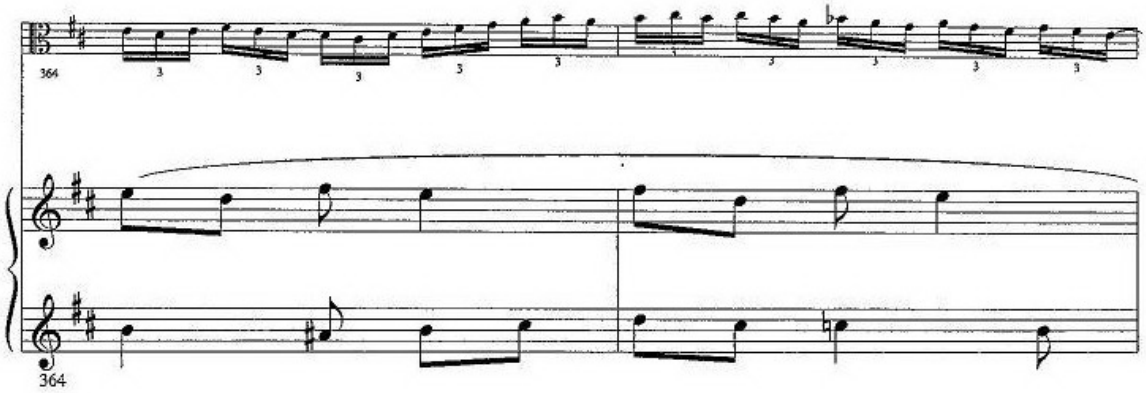

354
354

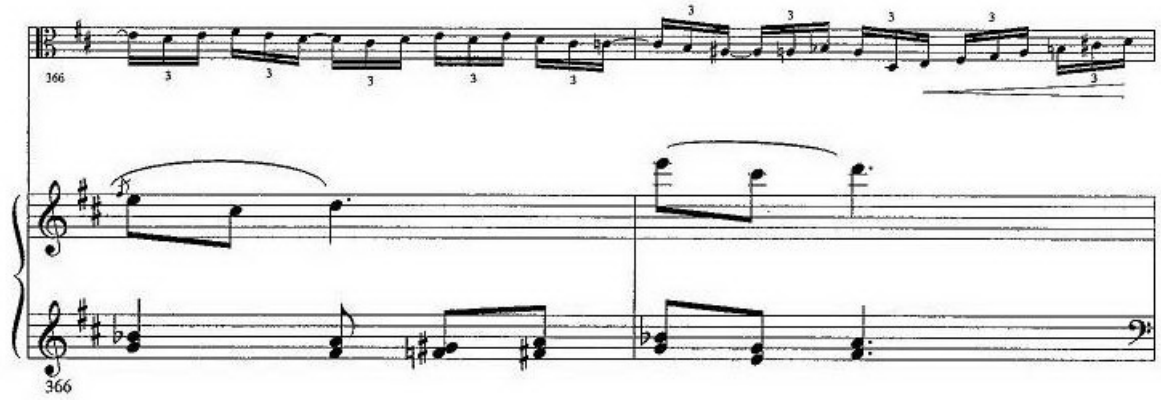

356
356

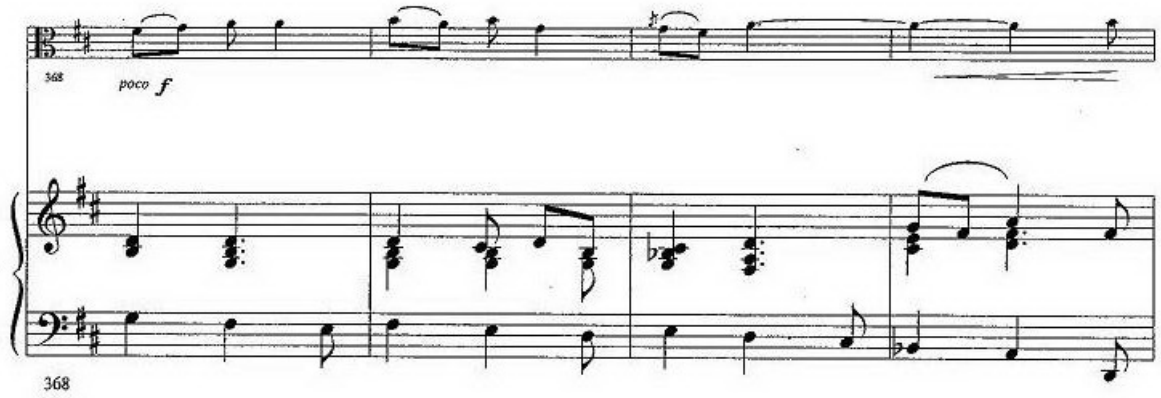

358
358

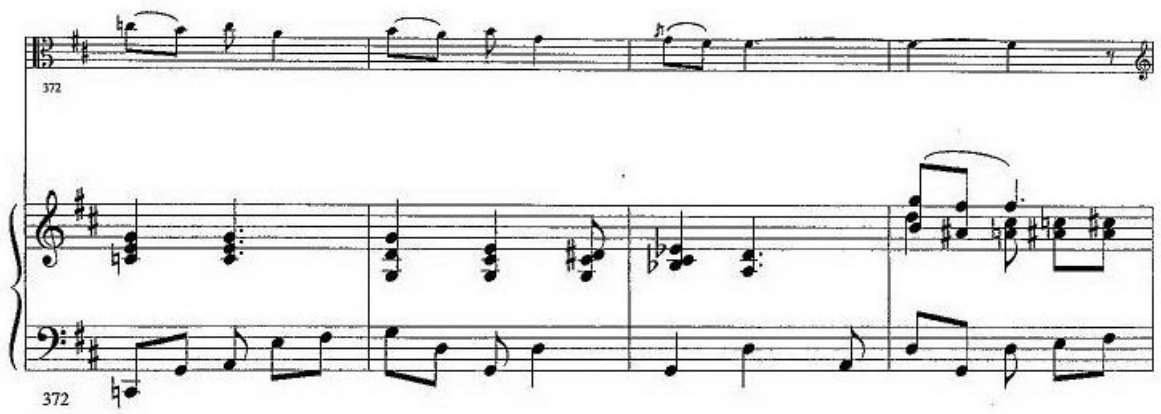

360
360

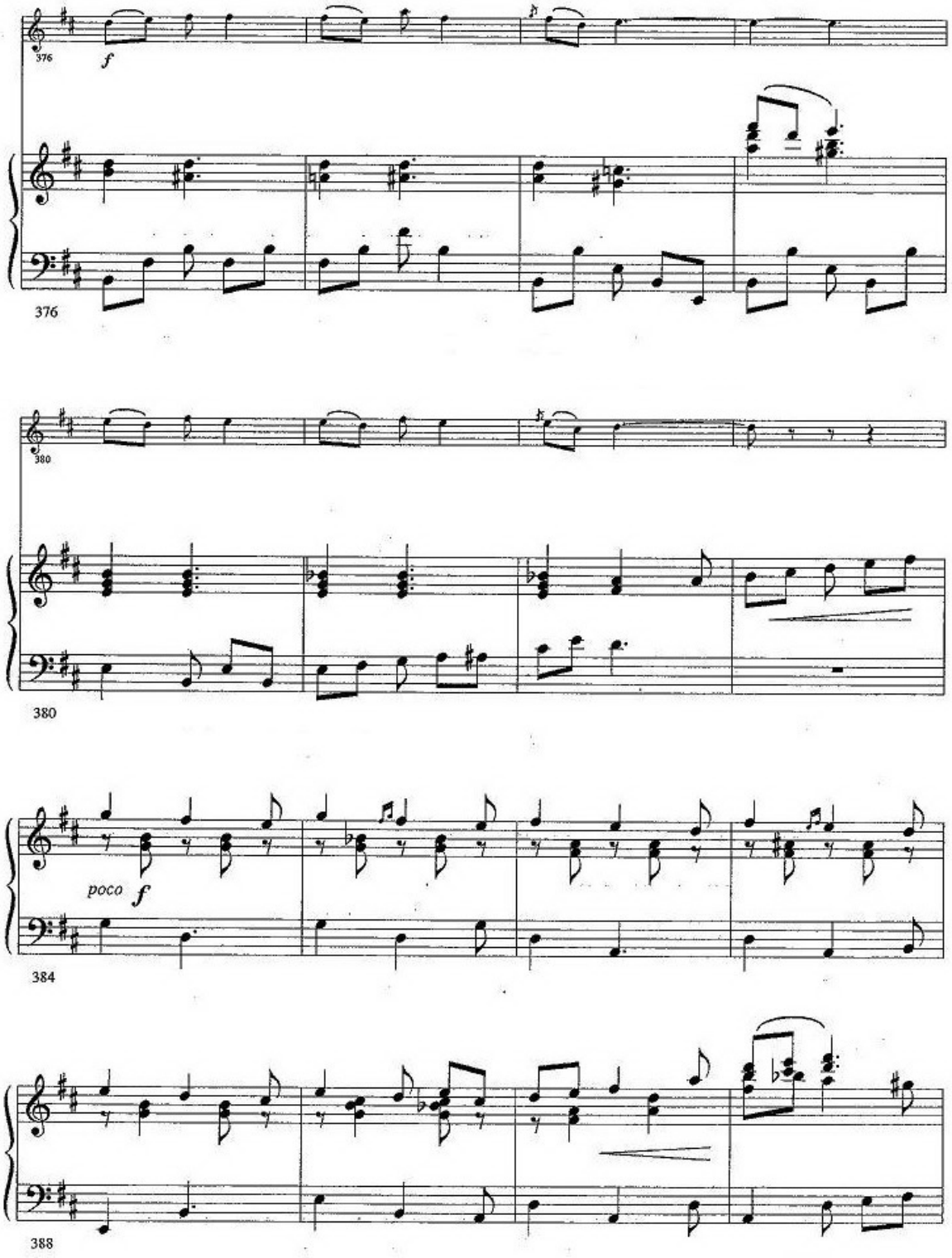

362
362

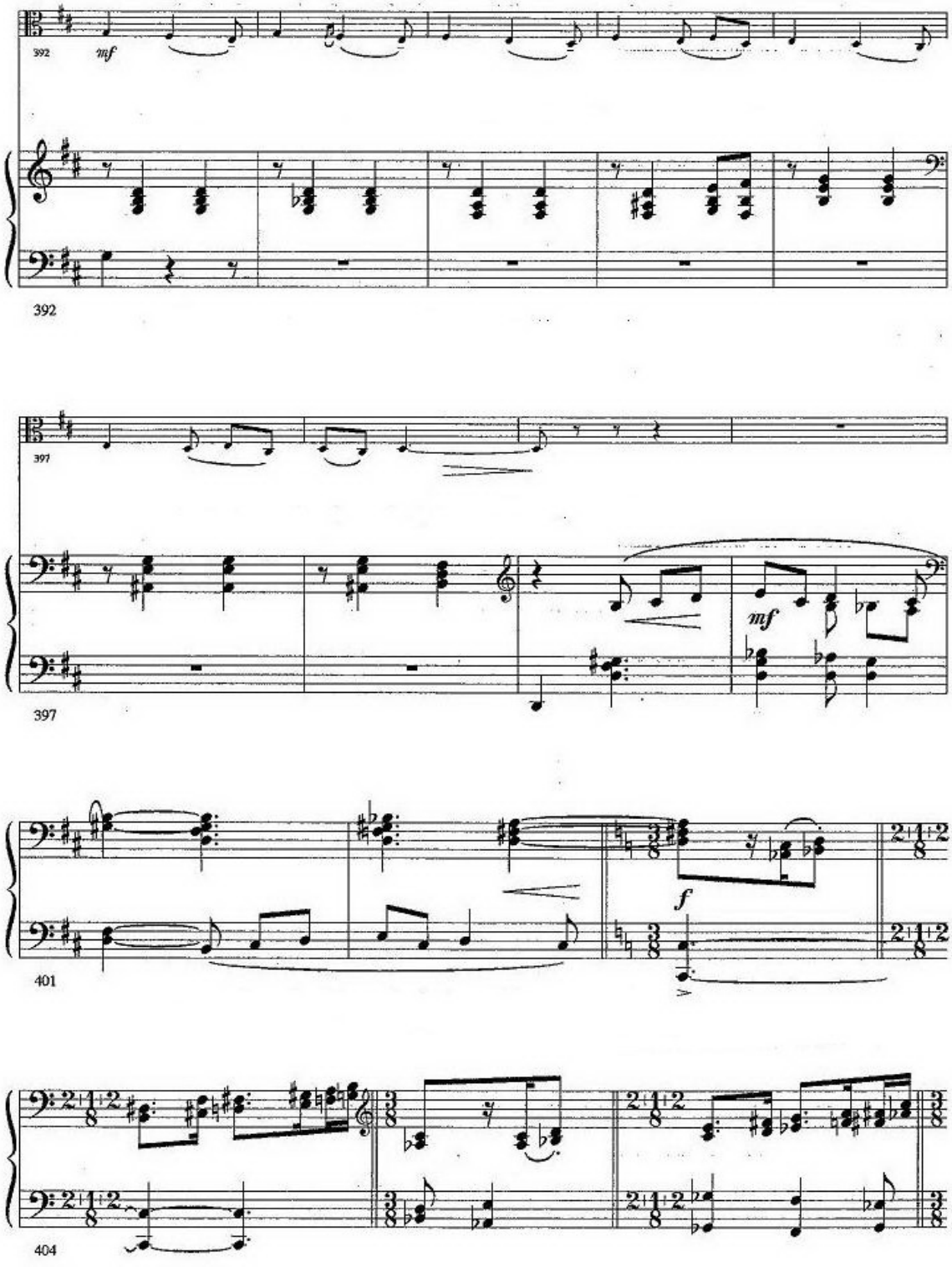

364
364

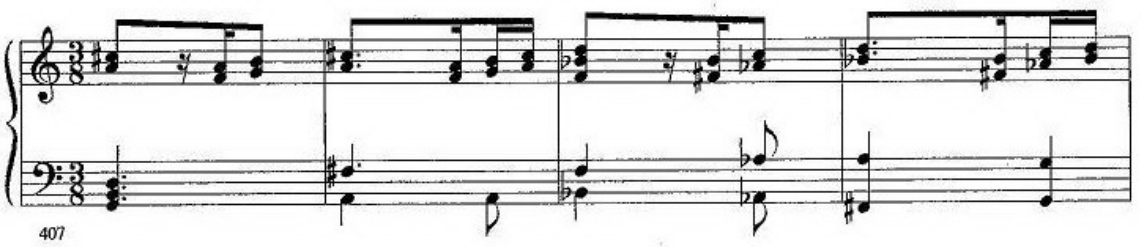

366
366

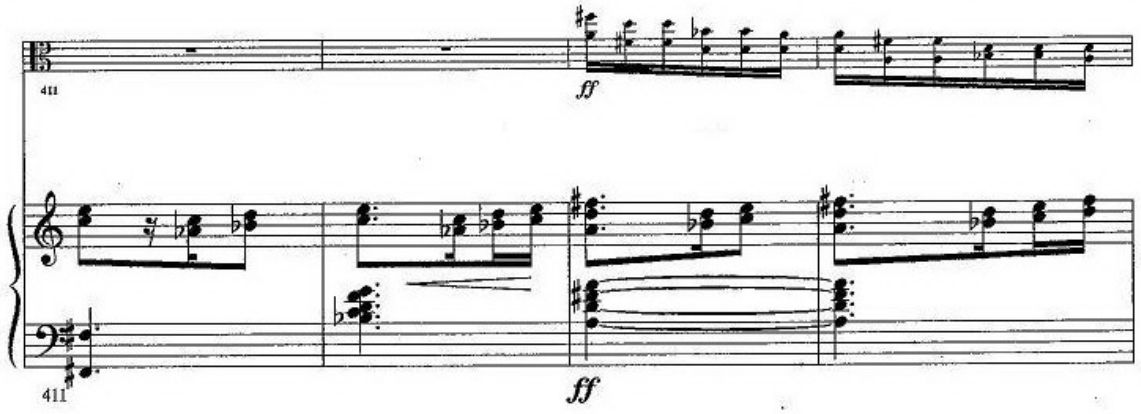

368
poco f
368

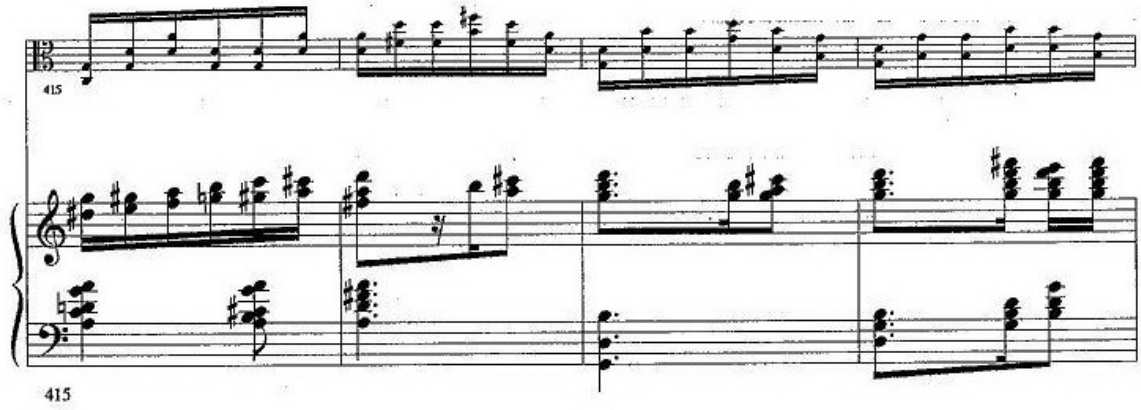

372
372

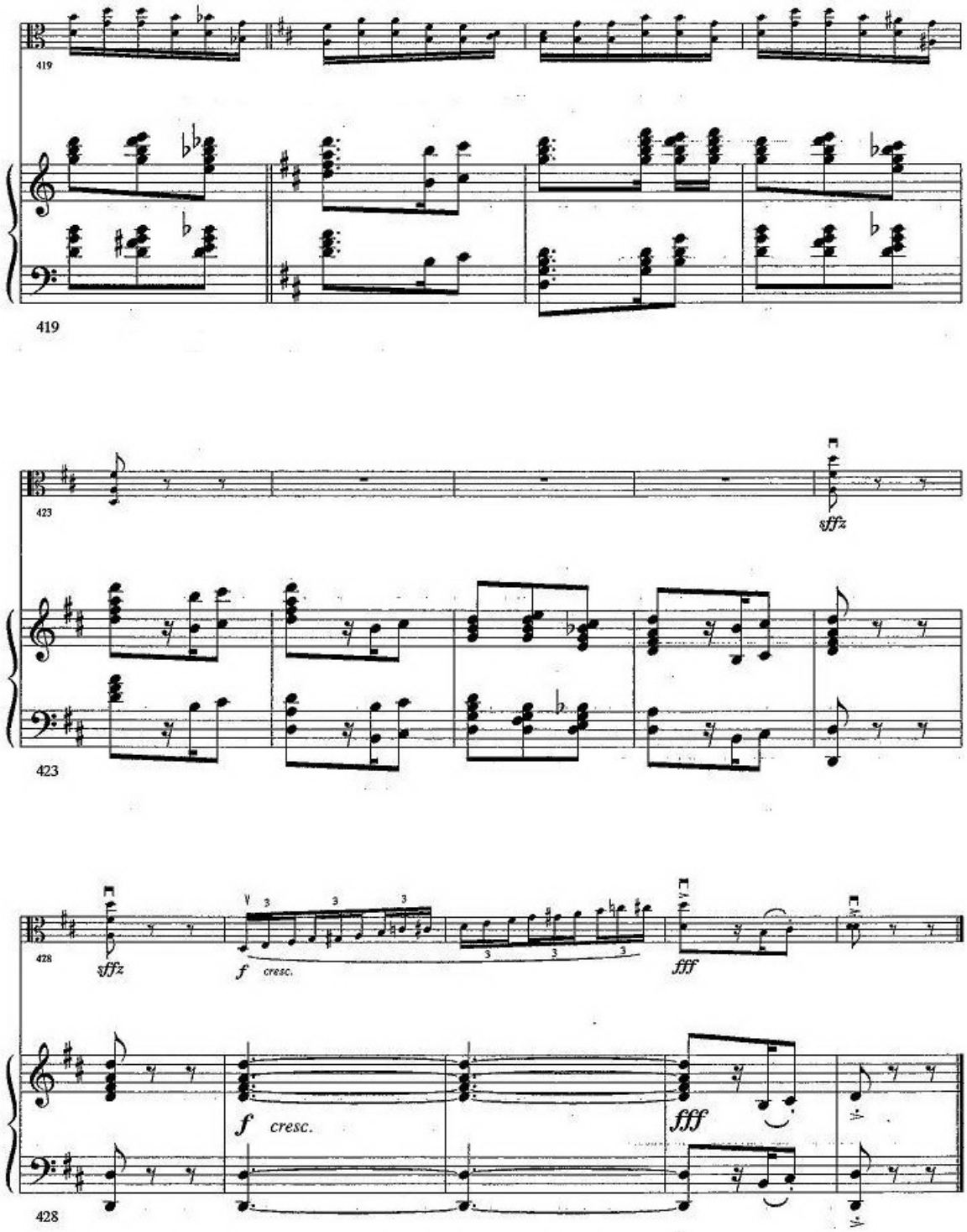

376
f
376
380
380
poco f
384
388


392
mf
392
397
397
mf
401
f
404


407

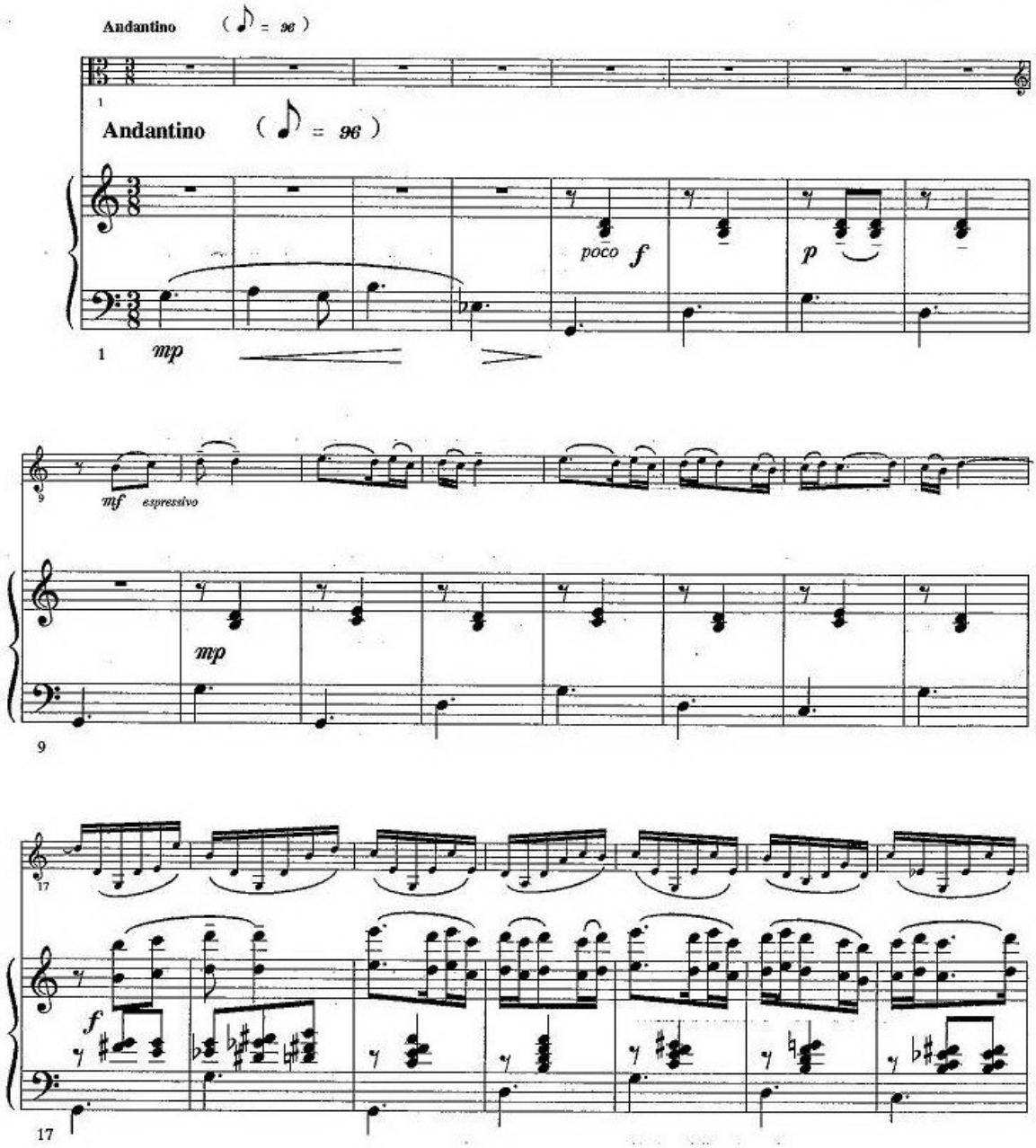

411
ff
411
ff

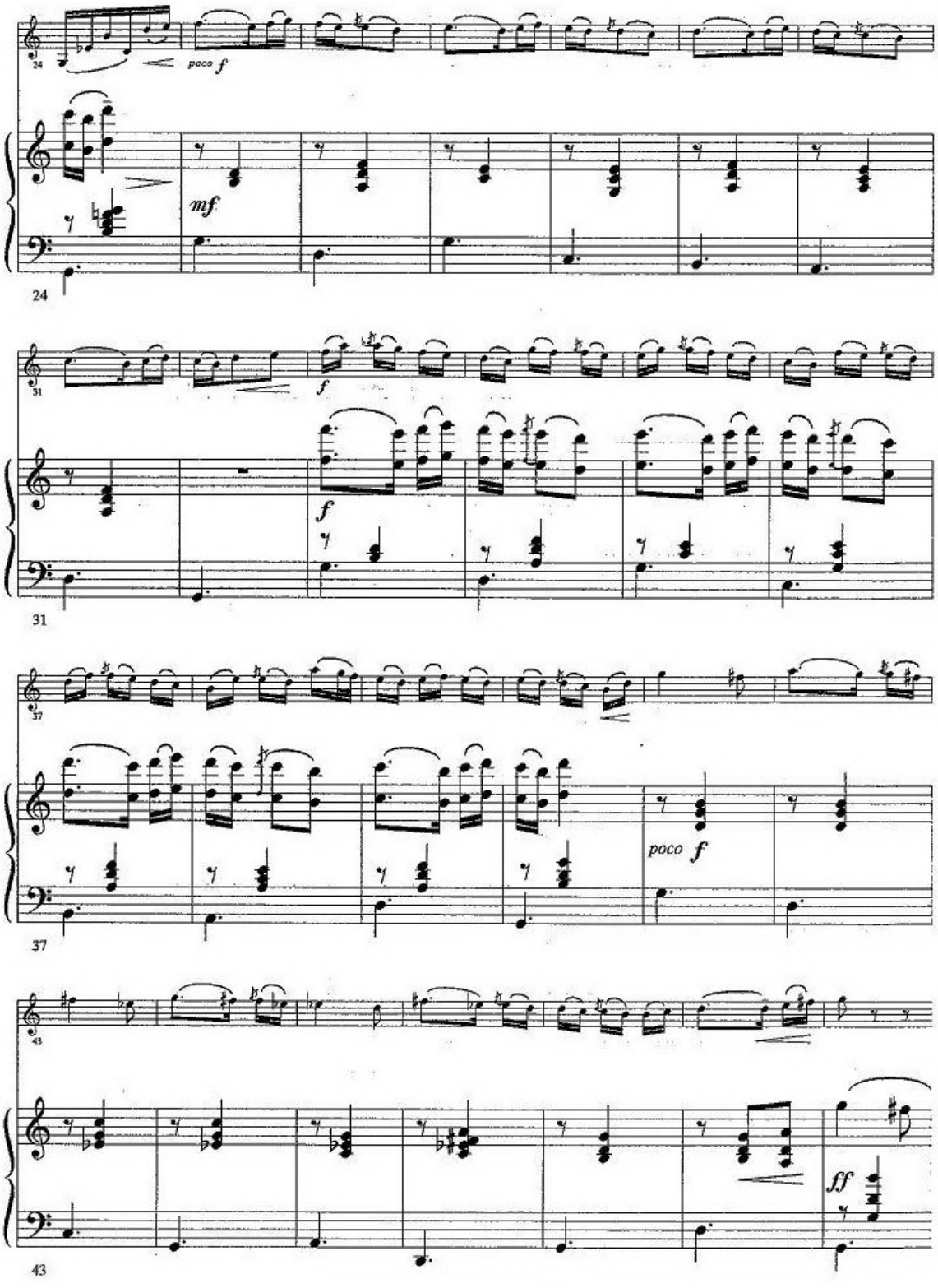

415
415

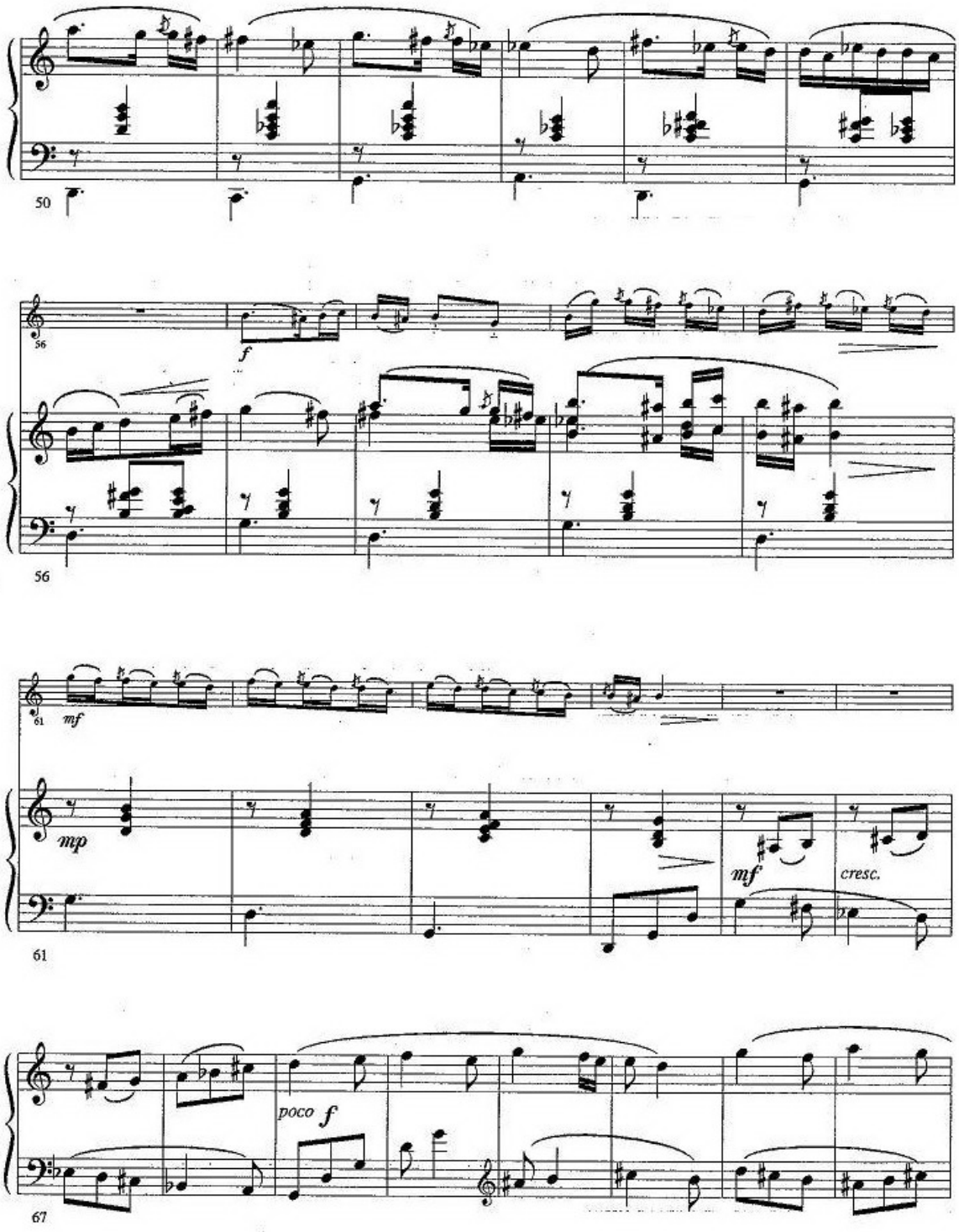

419
419
423
sffz
423
428
sffz
f cresc.
fff
f cresc.
fff
428

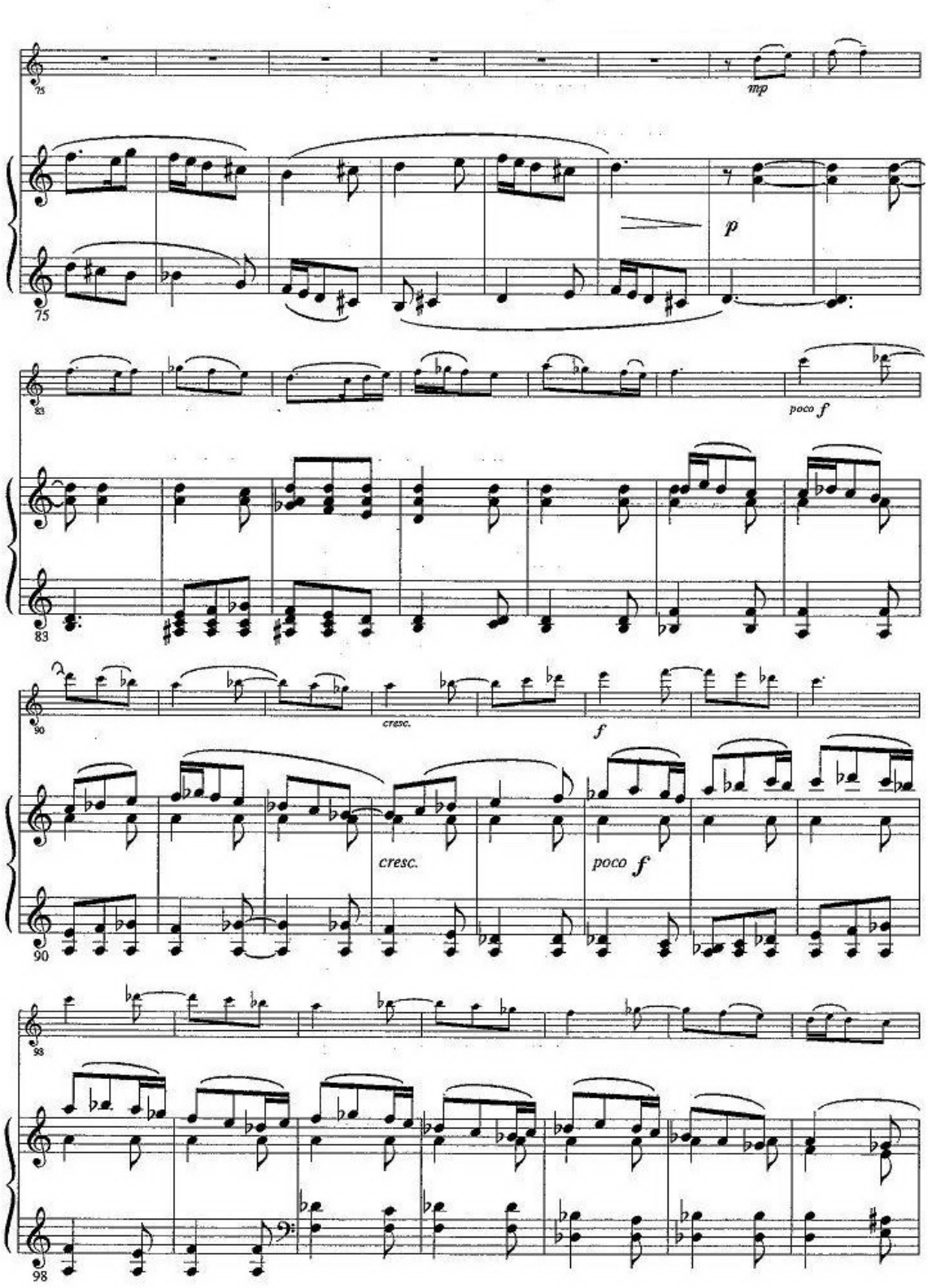
II

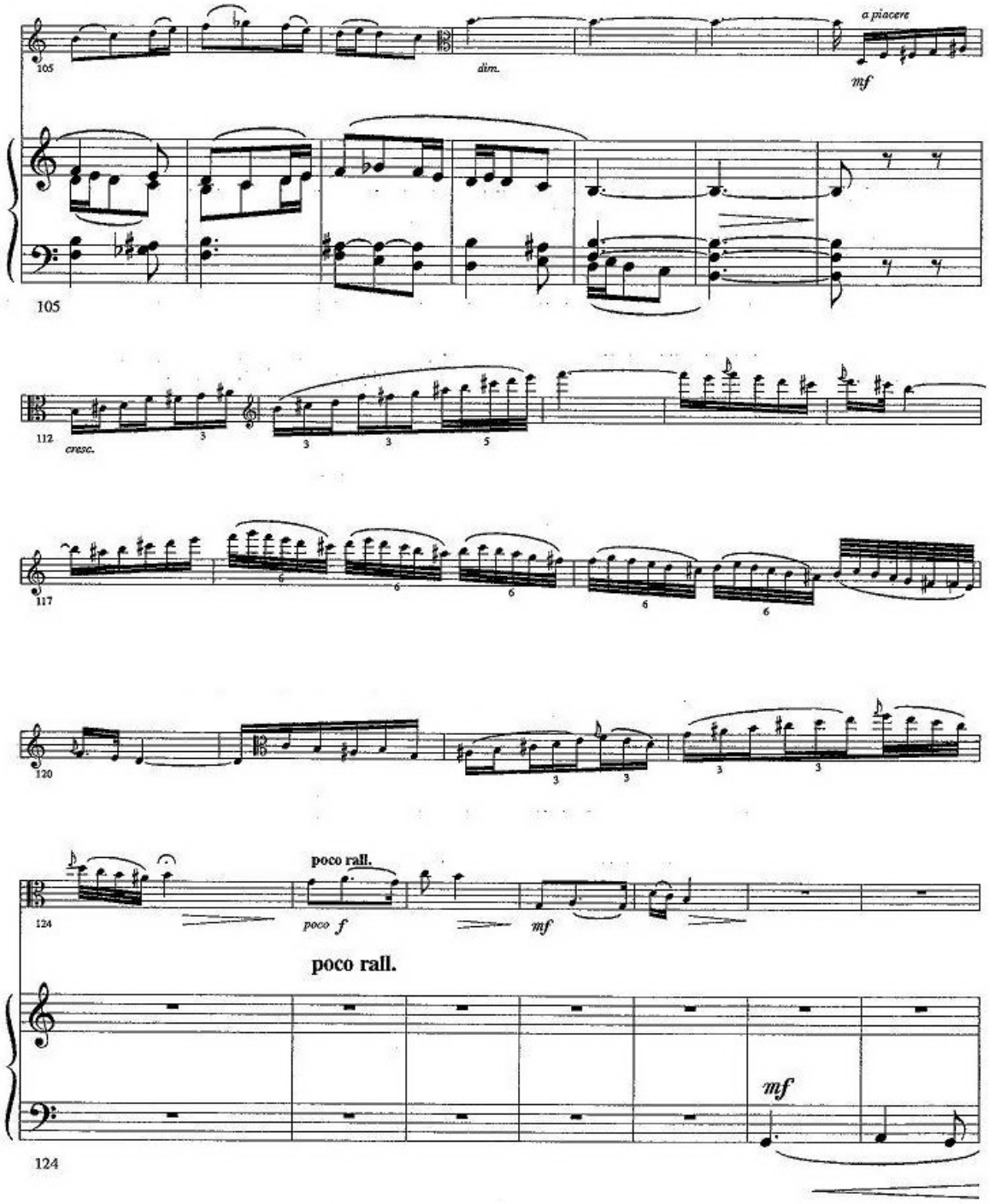
YALÇIN TURA

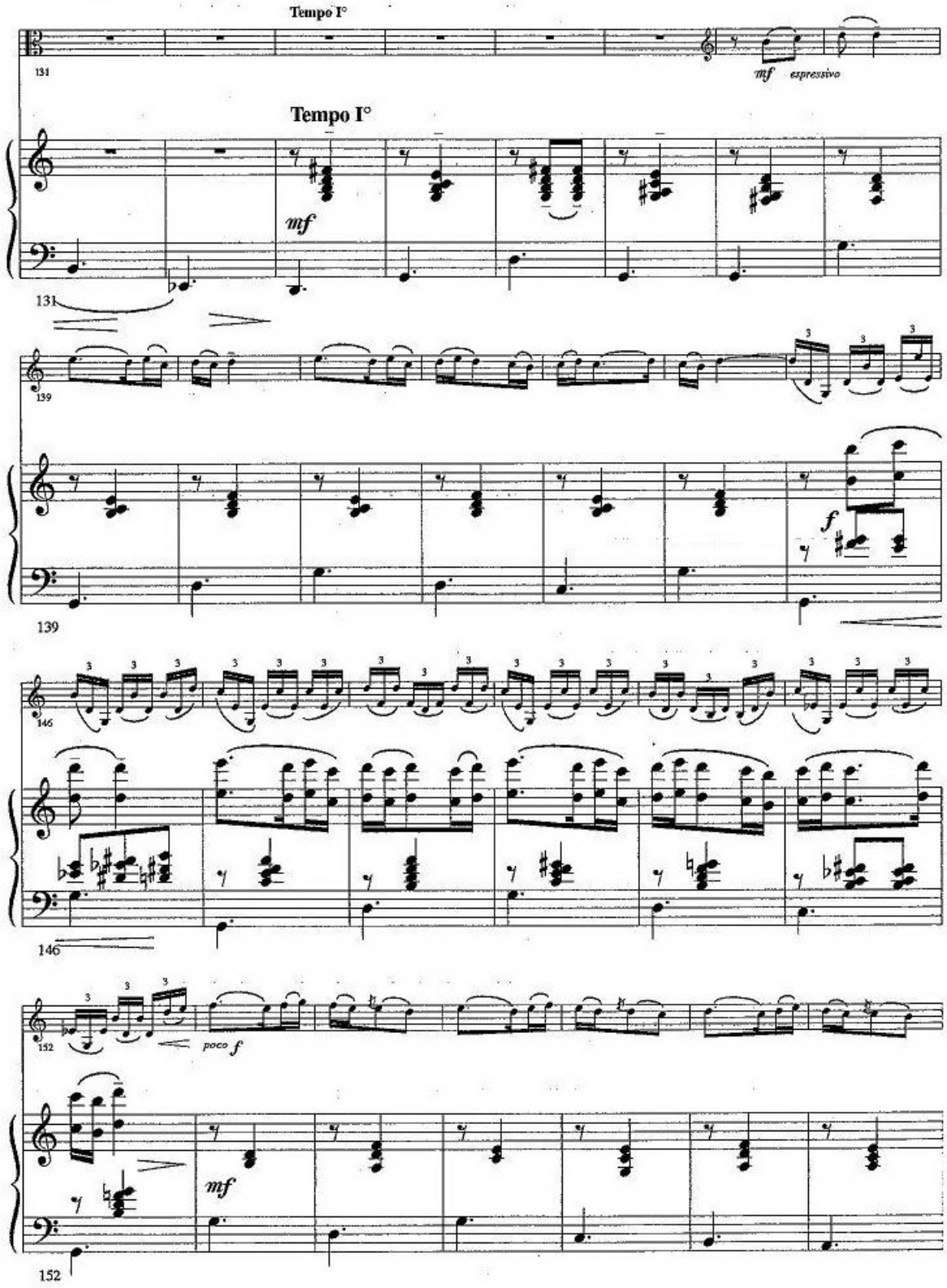


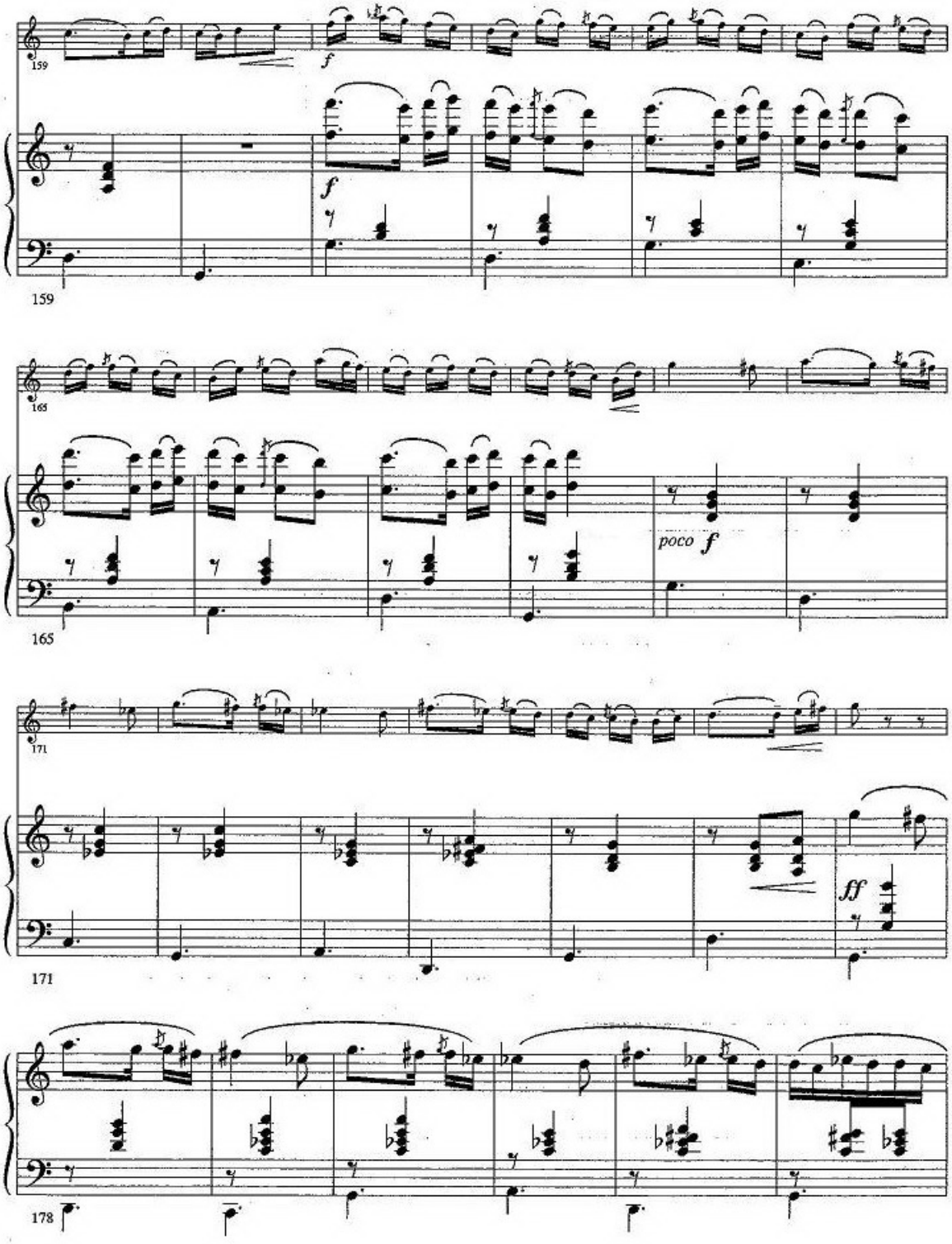

24
poco f
mf
24
31
f
f
31
37
poco f
37
43
ff
43

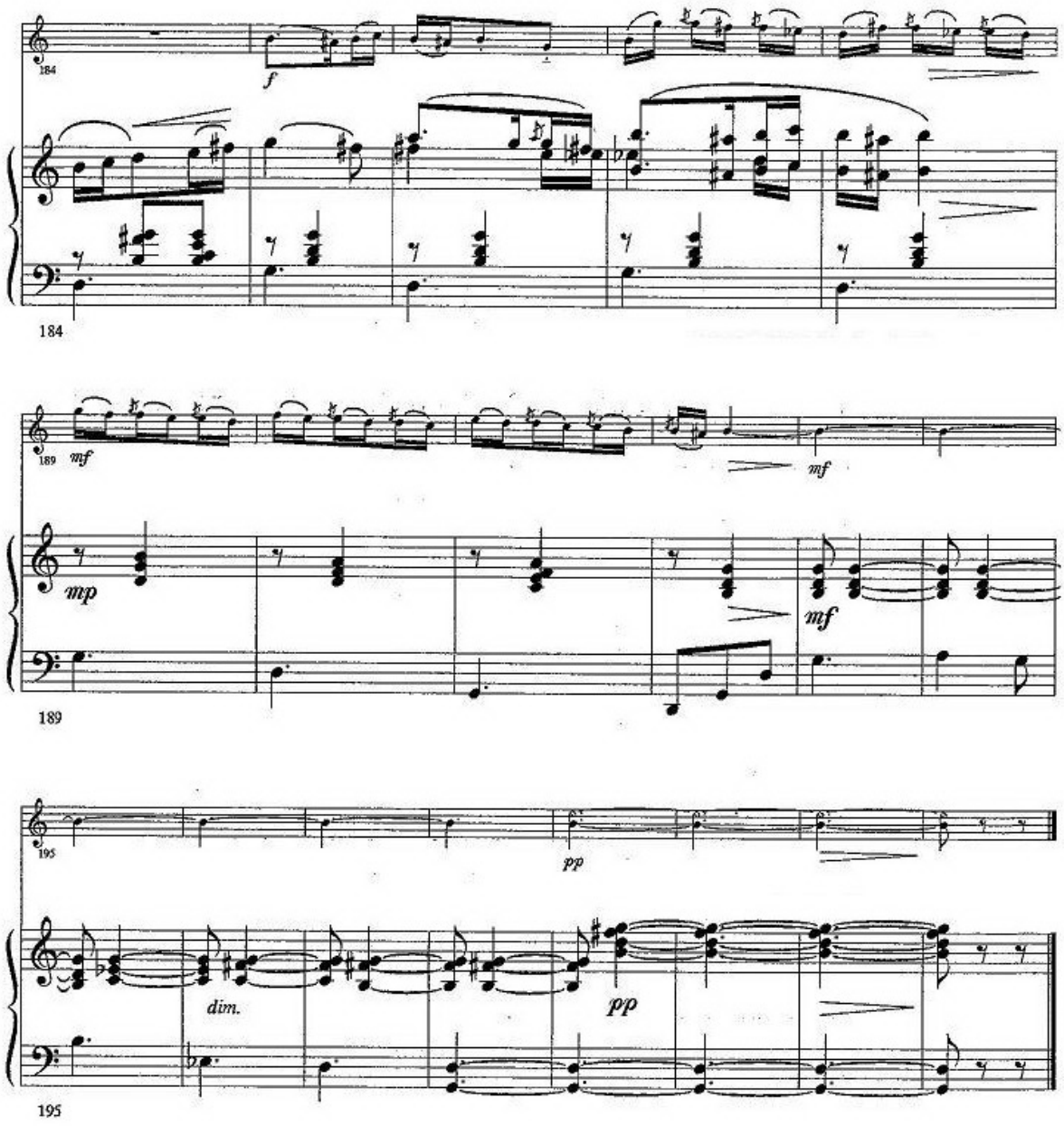

50
56
f
56
61
mf
mp
mf
cresc.
61
poco f
67


75
mp
p
75
83
poco f
83
90
cresc.
f
cresc.
poco f
90
98
98


105
dim.
a piacere
mf
105
112
cresc.
117
120
124
poco rall.
poco f
mf
poco rall.
mf
124

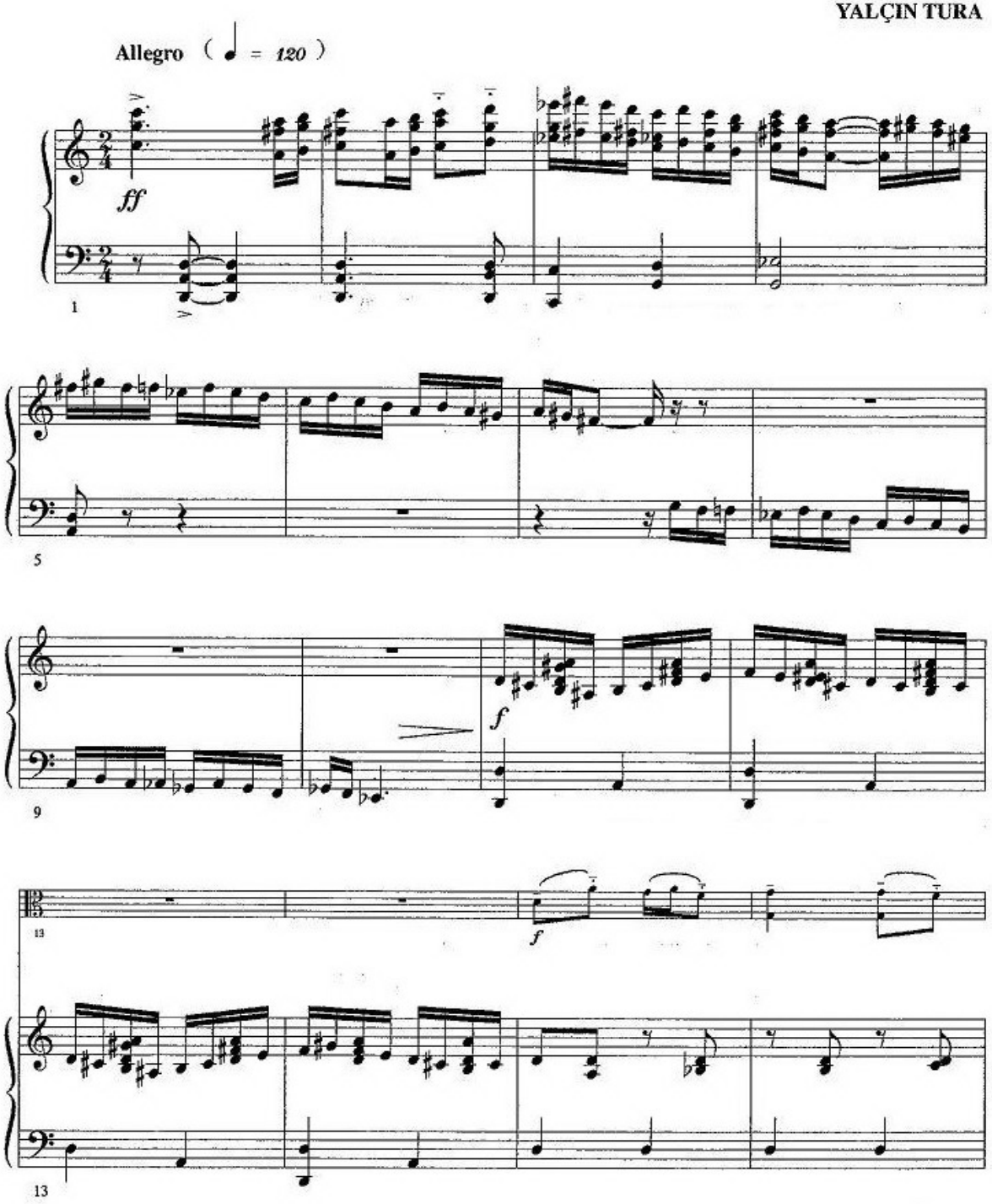

Tempo I°
131
mf espressivo
Tempo I°
mf
131
139
139
f
146
146
152
poco f
mf
152

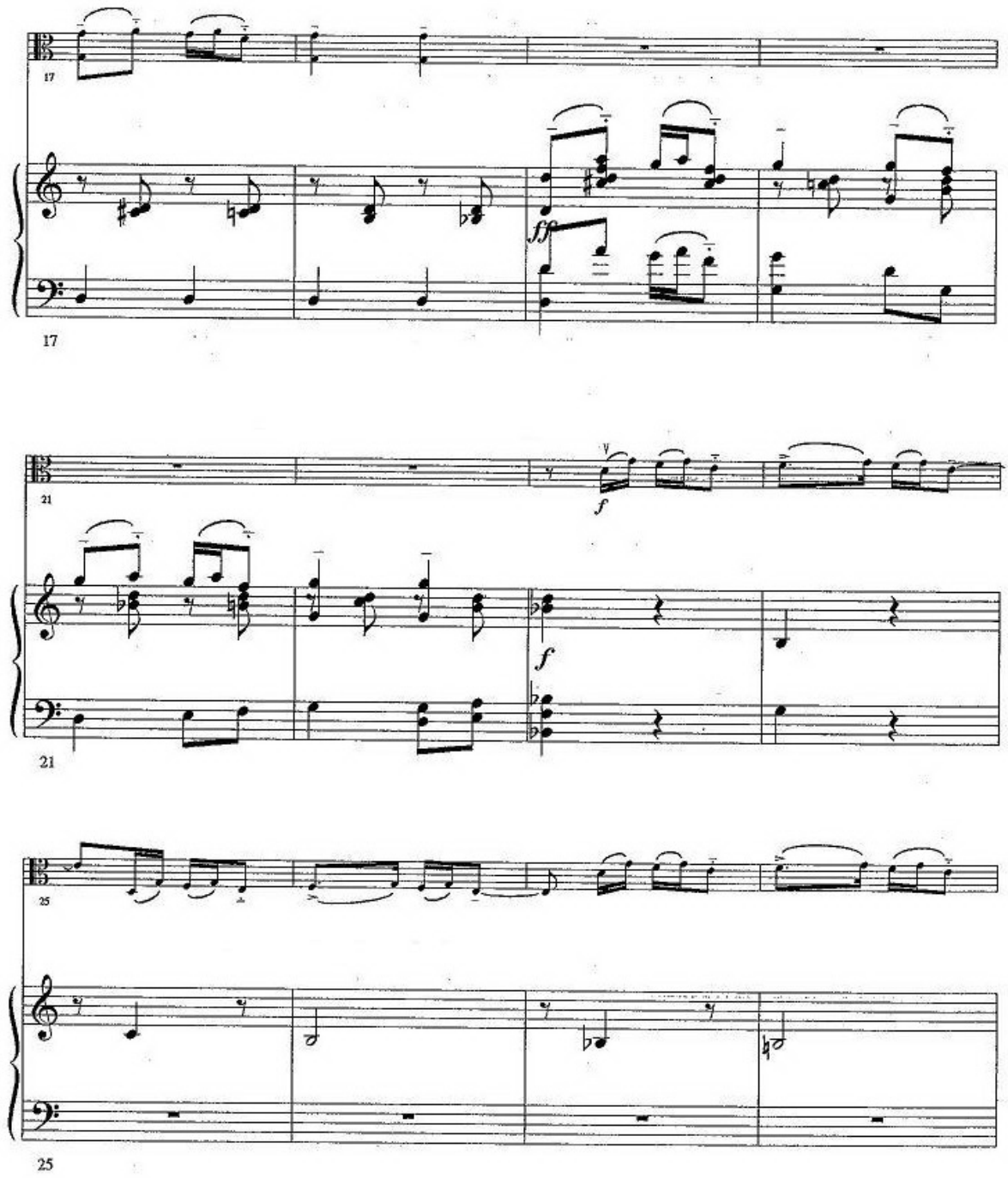

159
f
f
159
165
poco f
165
171
ff
171
178

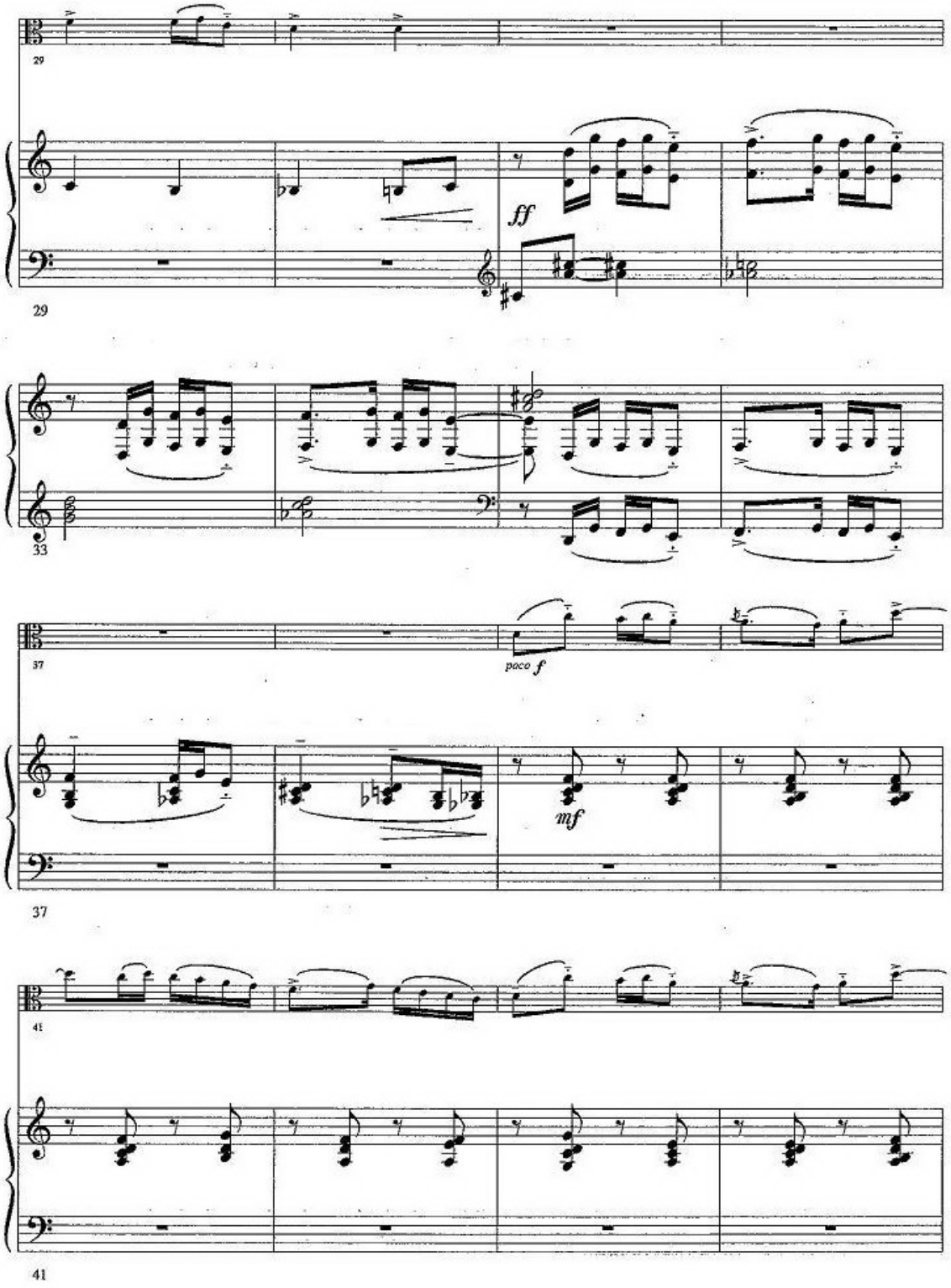

184
f
184
189
mf
mf
mp
mf
189
195
pp
dim.
pp
195

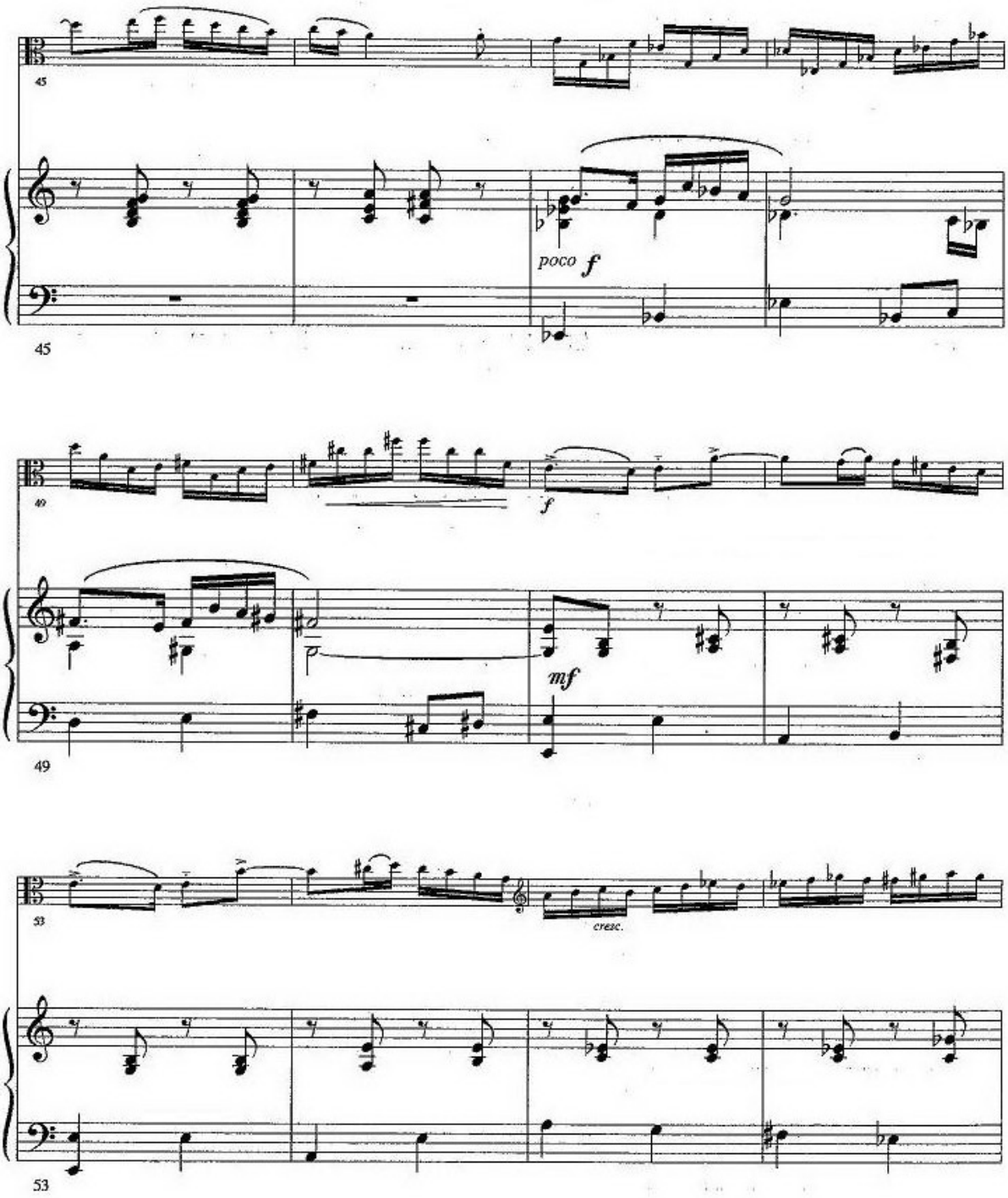
III

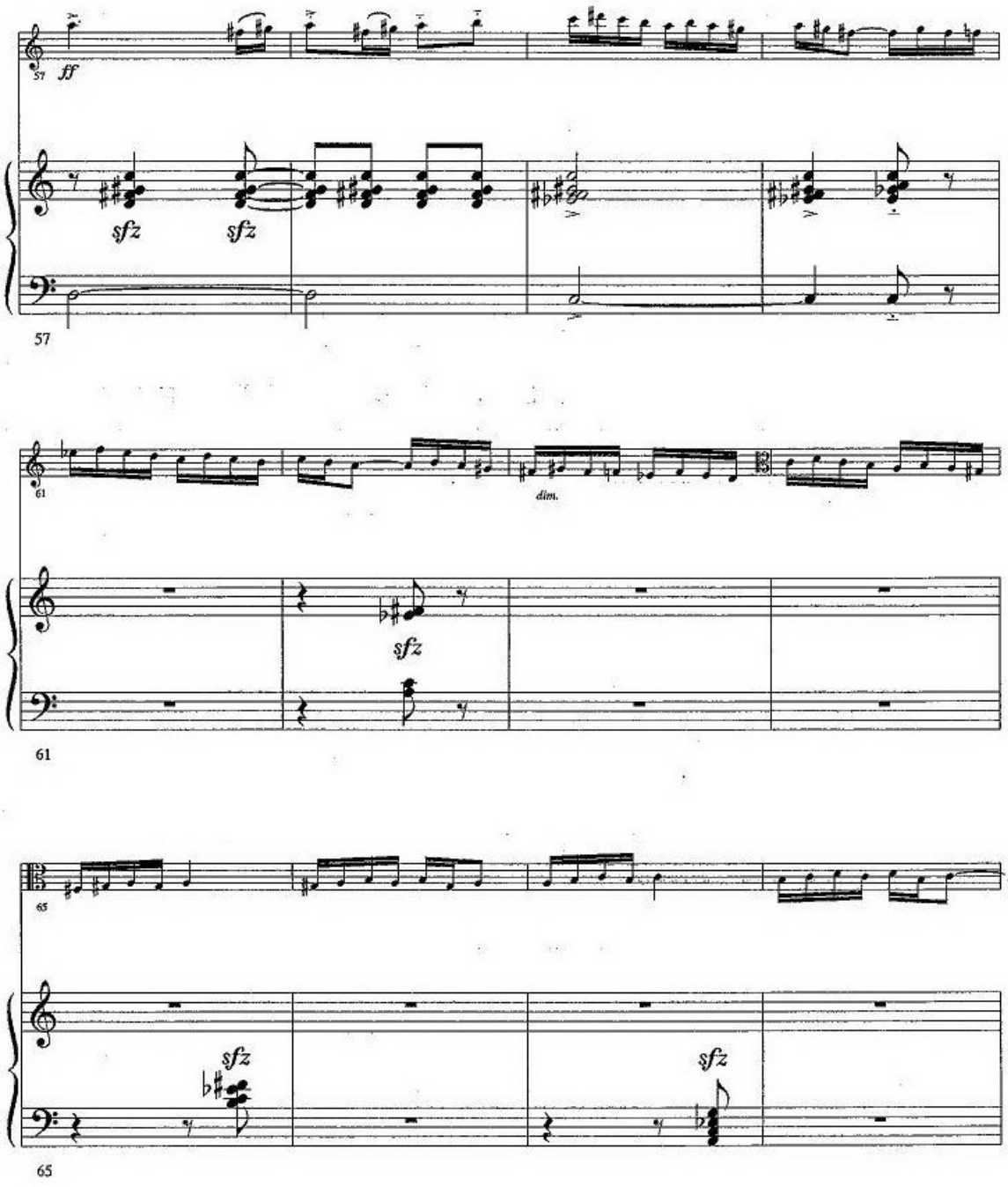
YALÇIN TURA

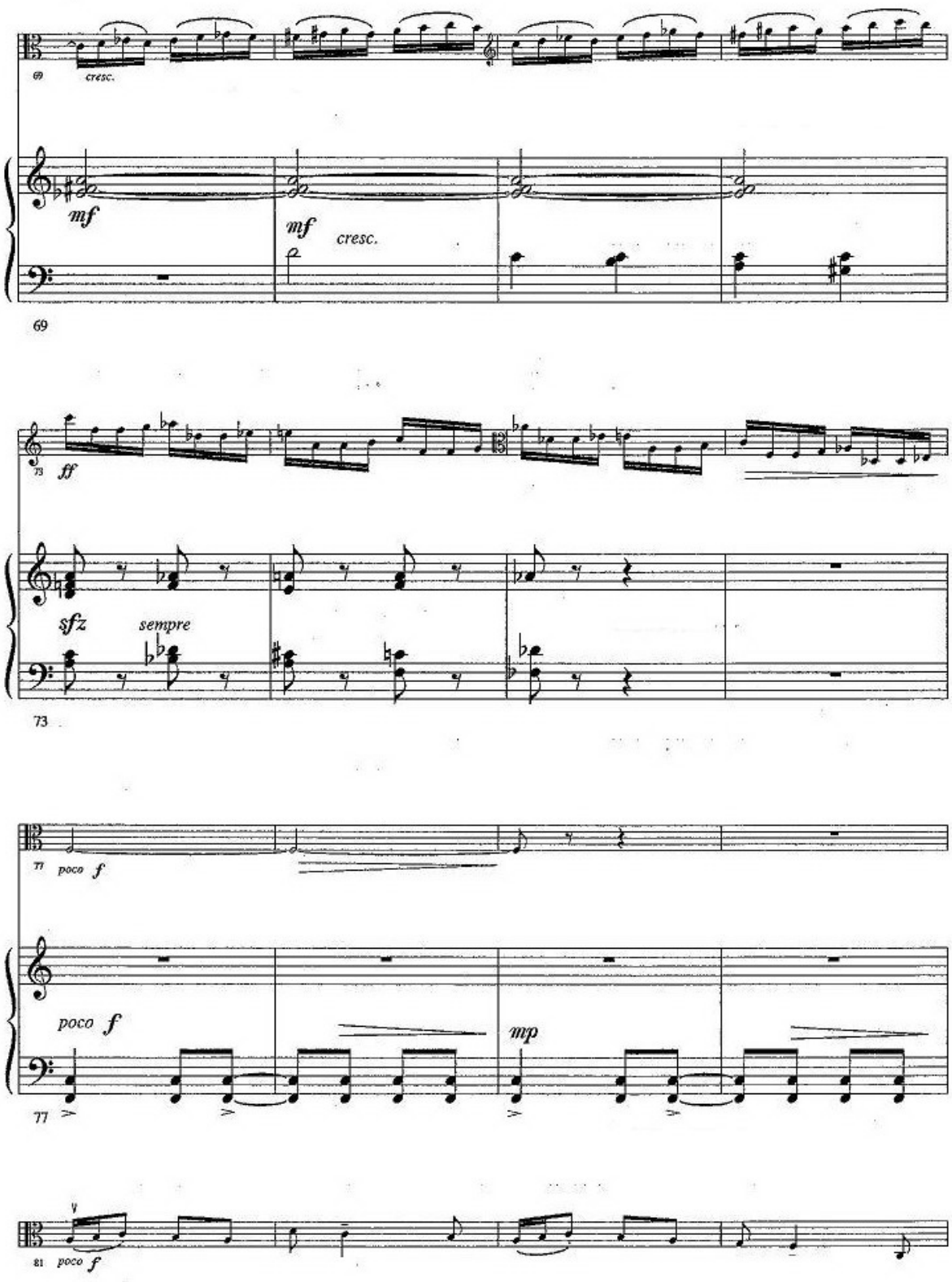


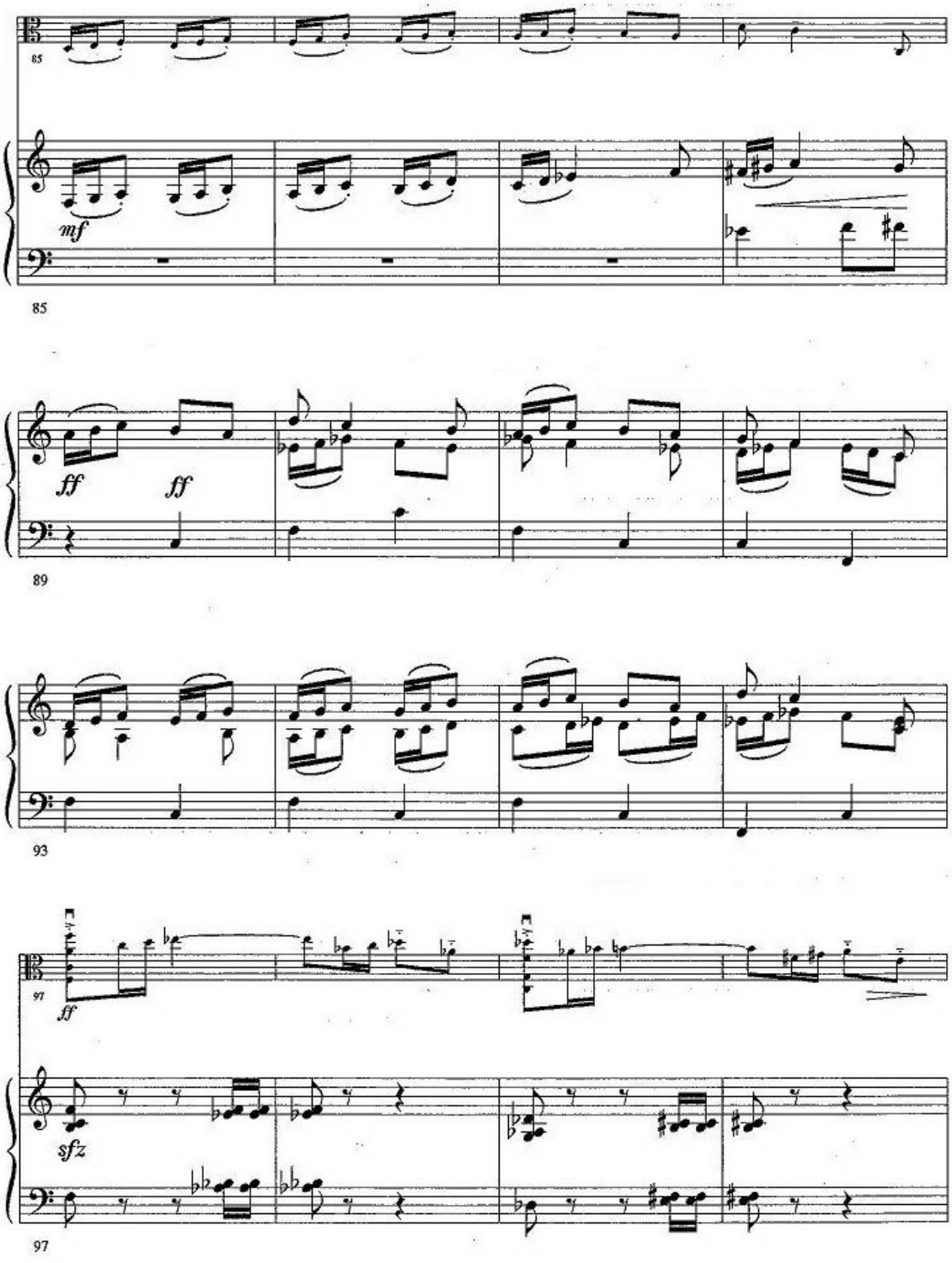

17
ff
17
21
f
f
21
25
25

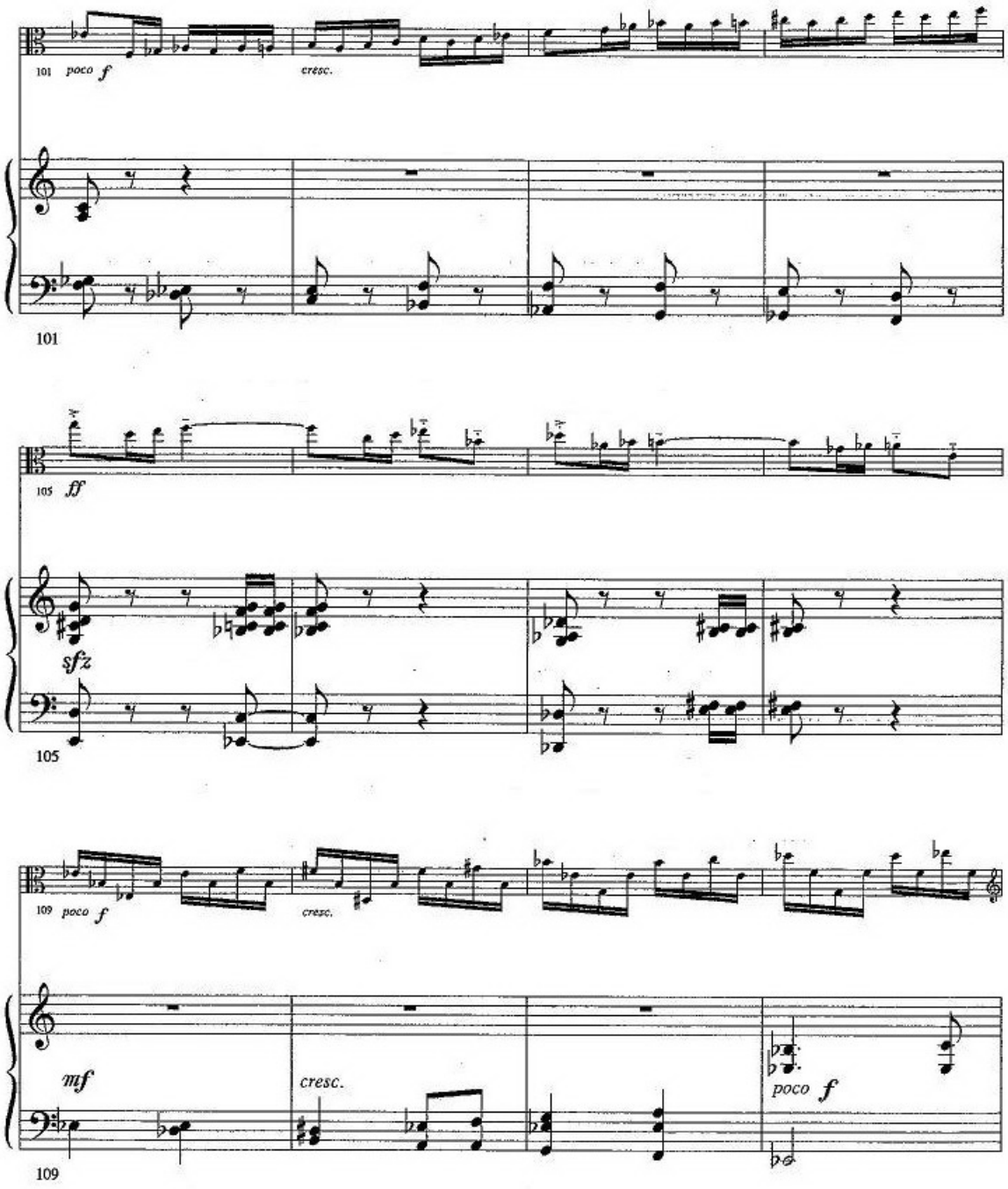

29
ff
29
33
37
poco f
mf
37
41
41

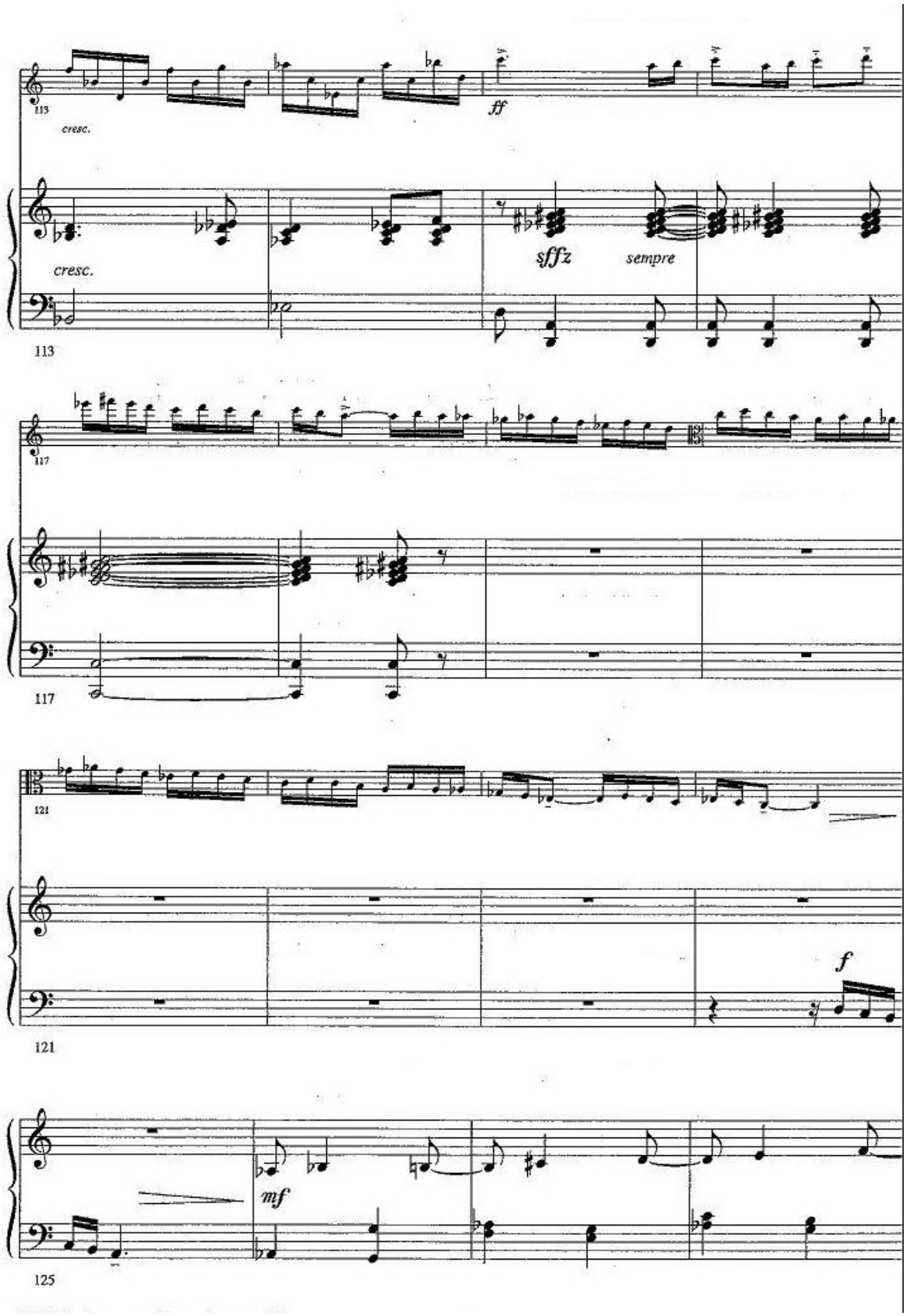

45
poco f
45
49
f
mf
49
53
cresc.
53

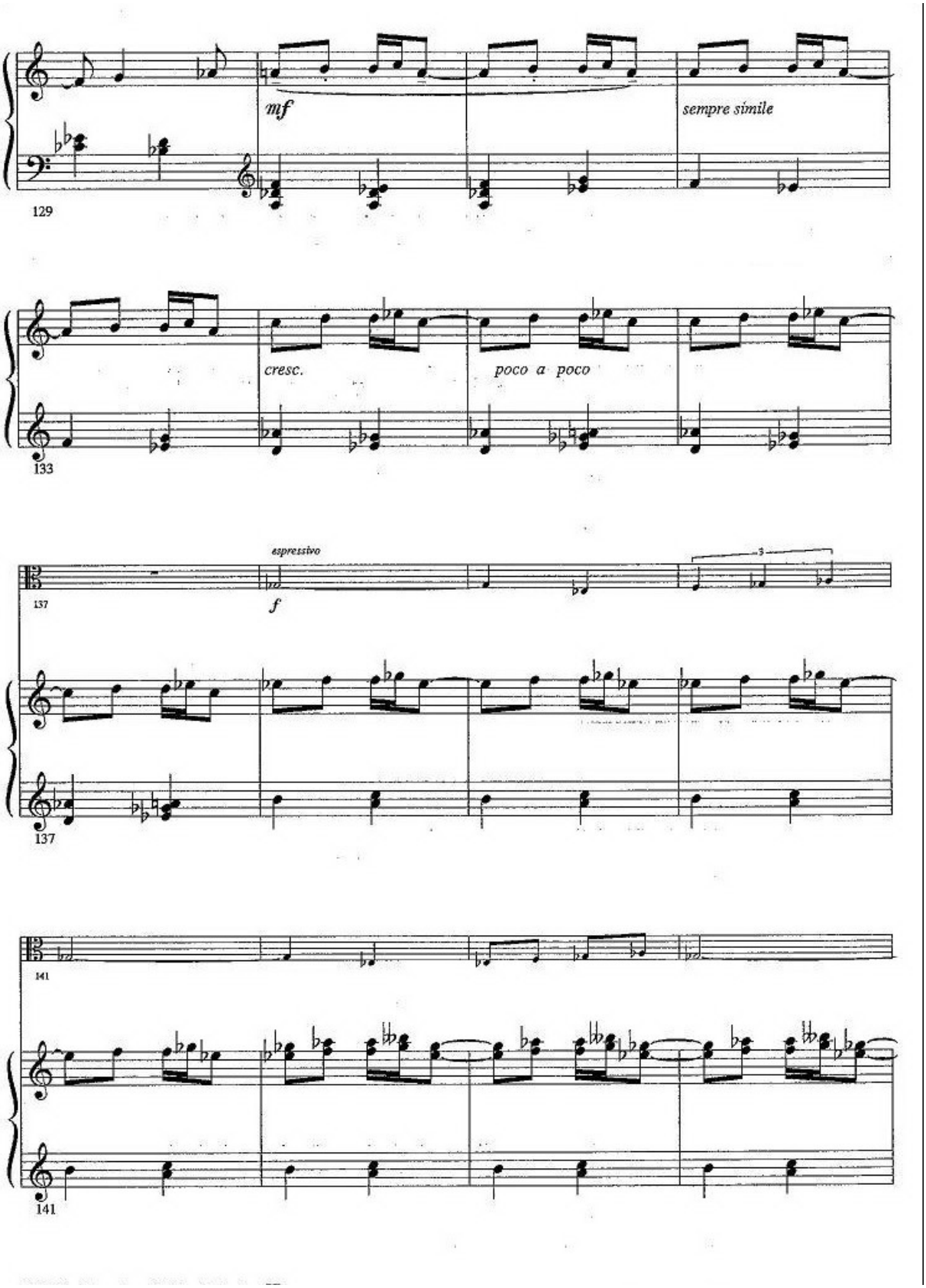

57
ff
sfz
sfz
57
61
dim.
sfz
61
65
sfz
sfz
65

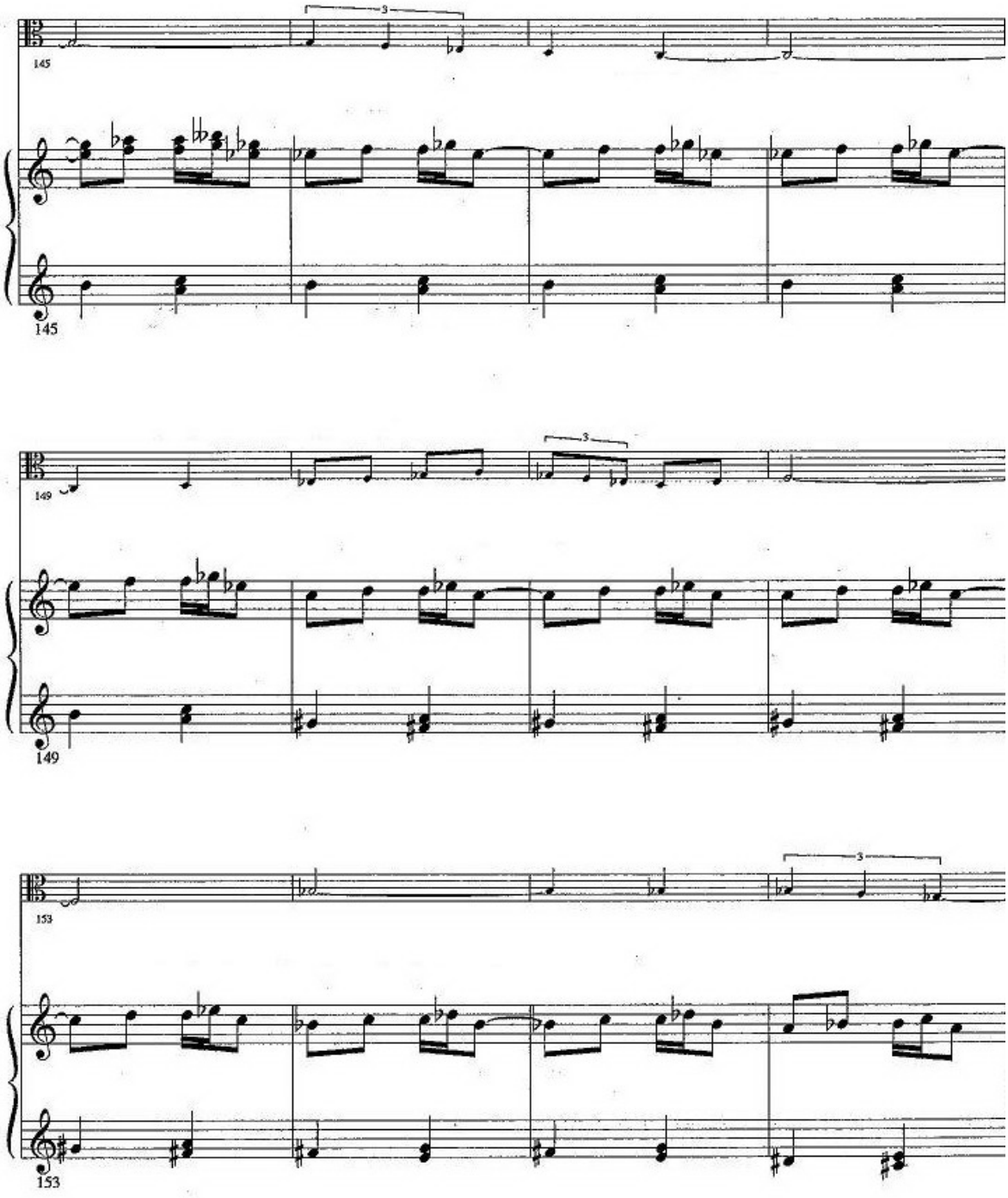

69
cresc.
mf
mf
cresc.
69
73
ff
sfz
sempre
73
77
poco f
poco f
mp
77
81
poco f

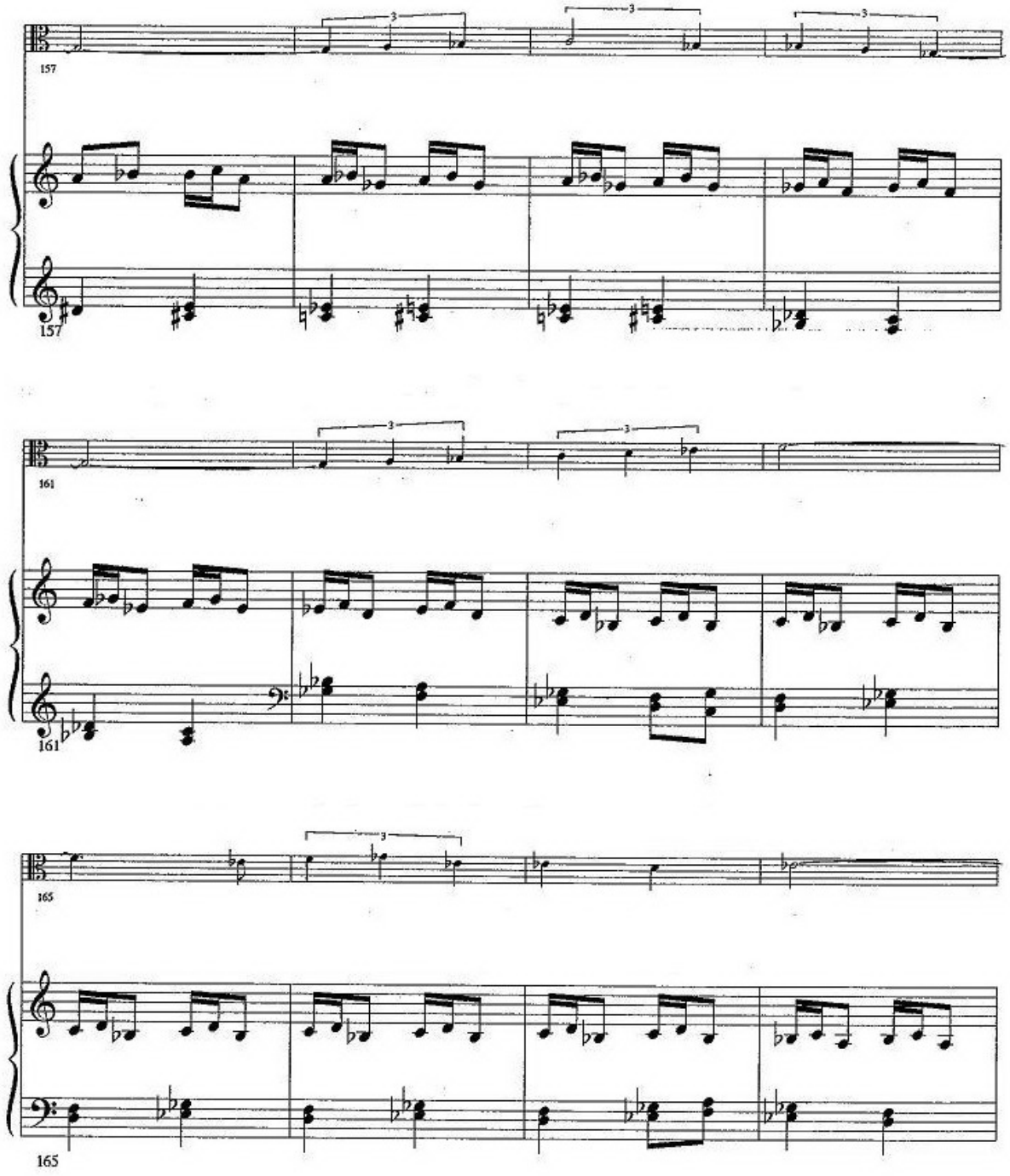

85
mf
85
ff
ff
89
93
97
ff
sfz
97

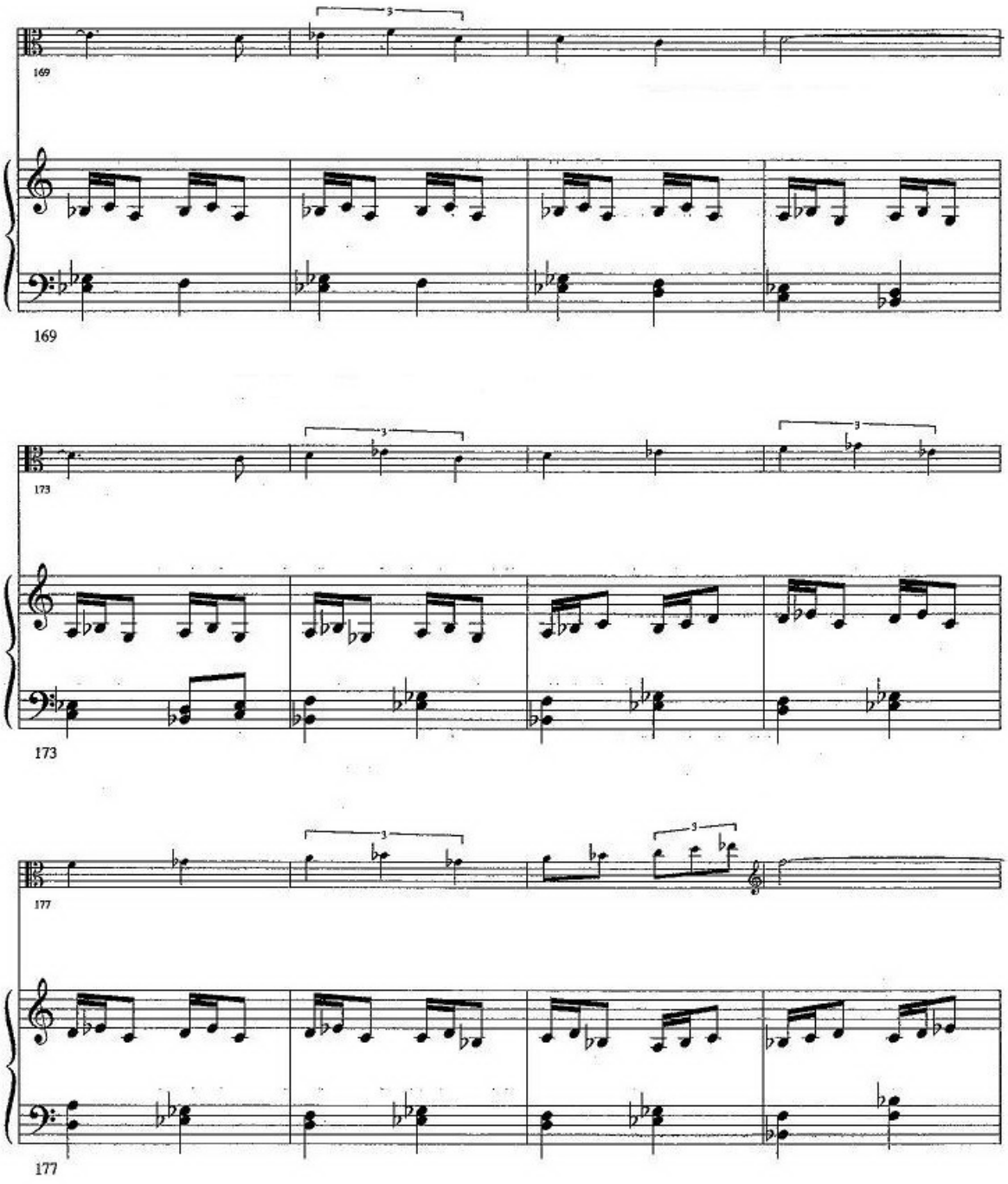

101 poco f
cresc.
101
105 ff
sfz
105
109 poco f
cresc.
mf
cresc.
poco f
109

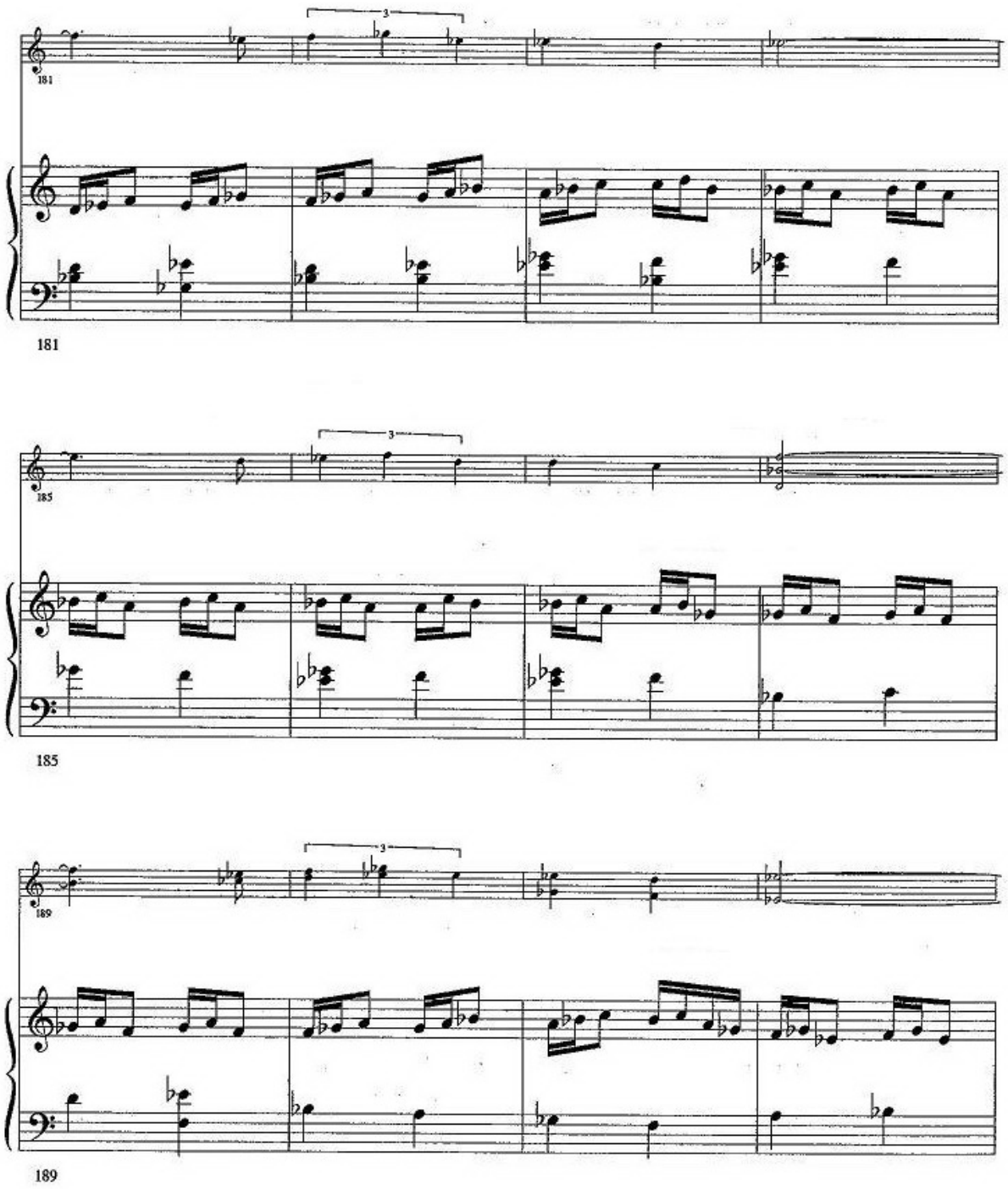

113
cresc.
ff
cresc.
sffz
sempre
113
117
117
121
f
121
mf
125

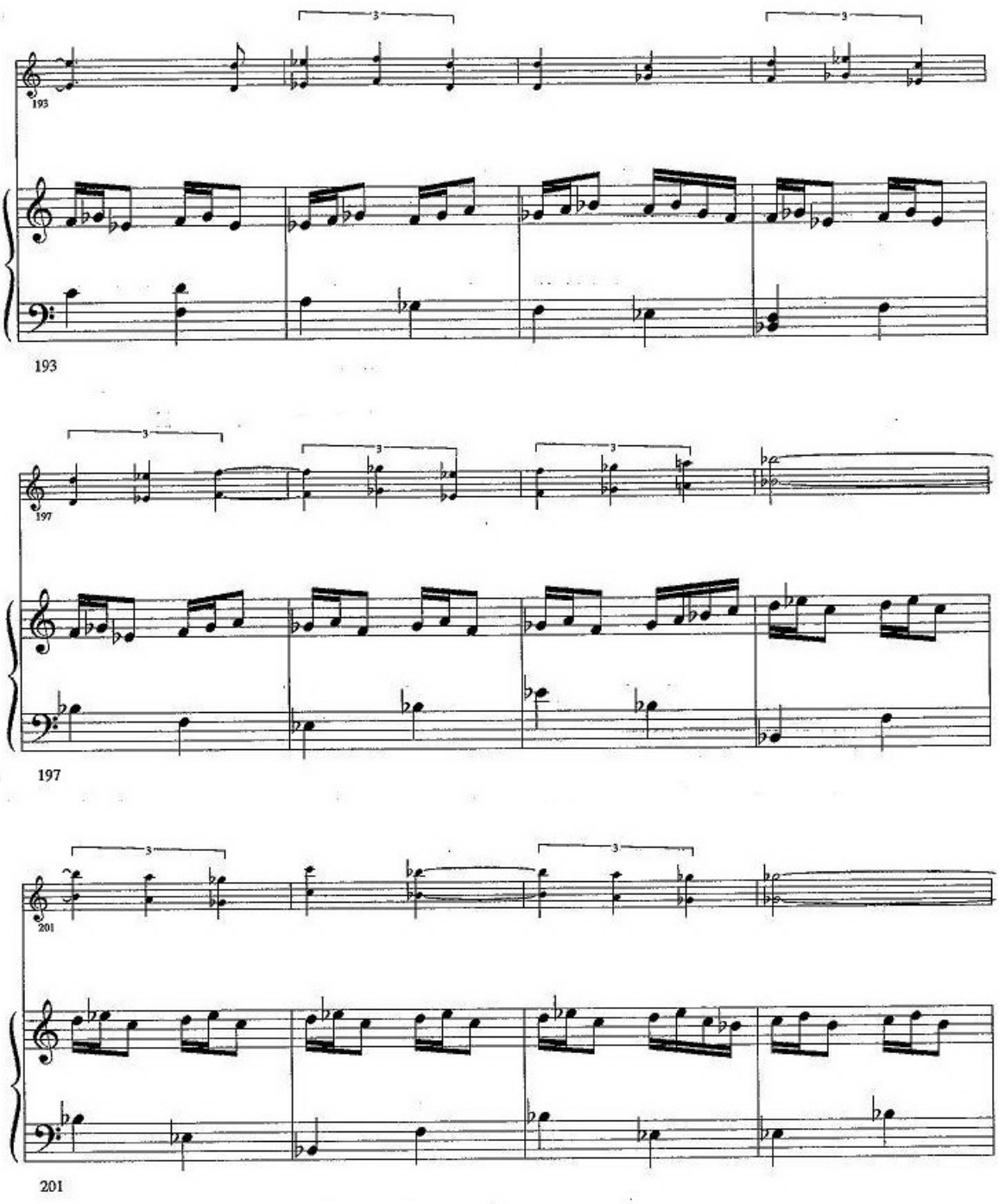

mf
sempre simile
129
cresc.
poco a poco
133
espressivo
f
137
137
141
141

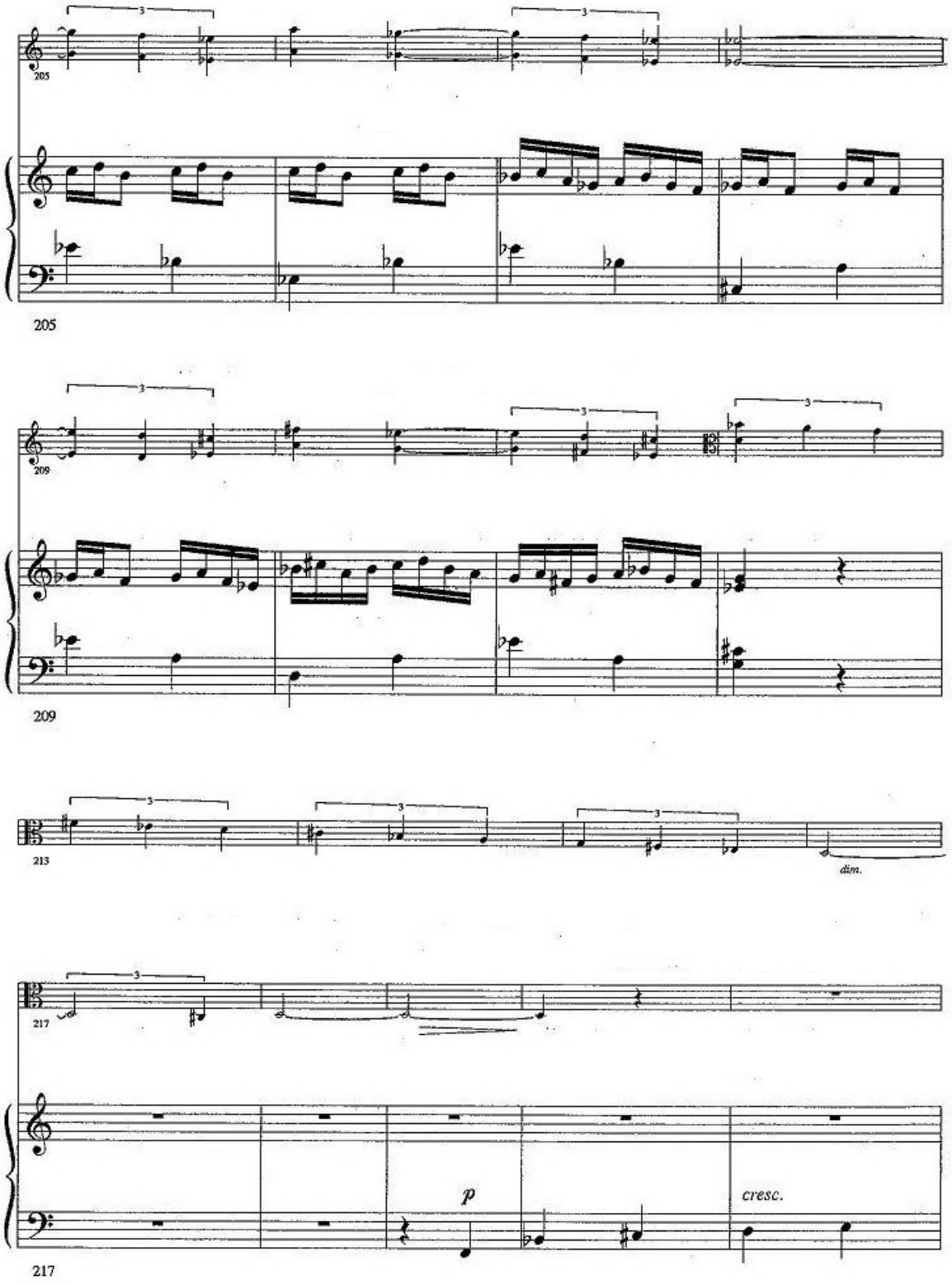

145
145
149
149
153
153

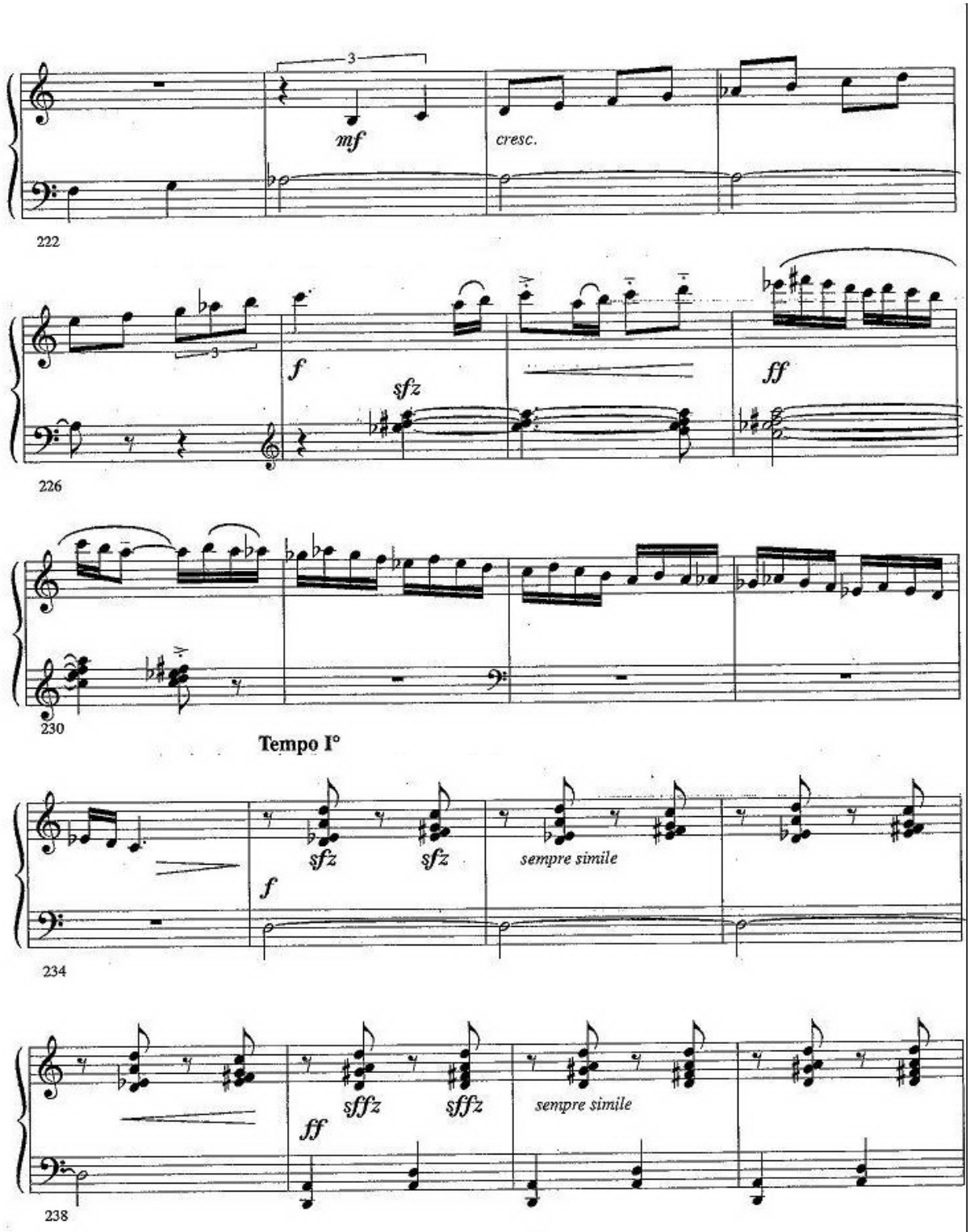

157
157
161
161
165
165

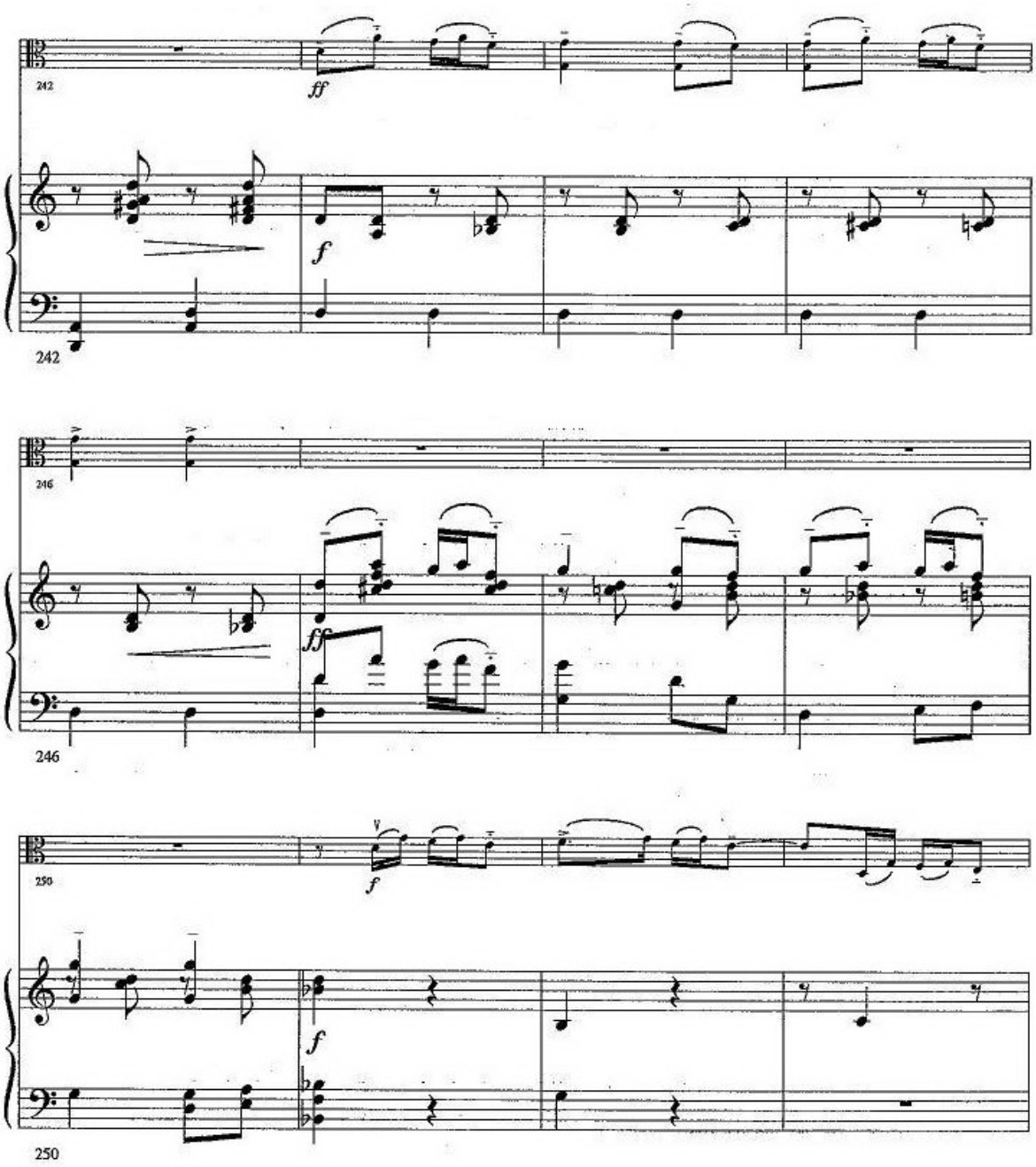

169
169
173
173
177
177

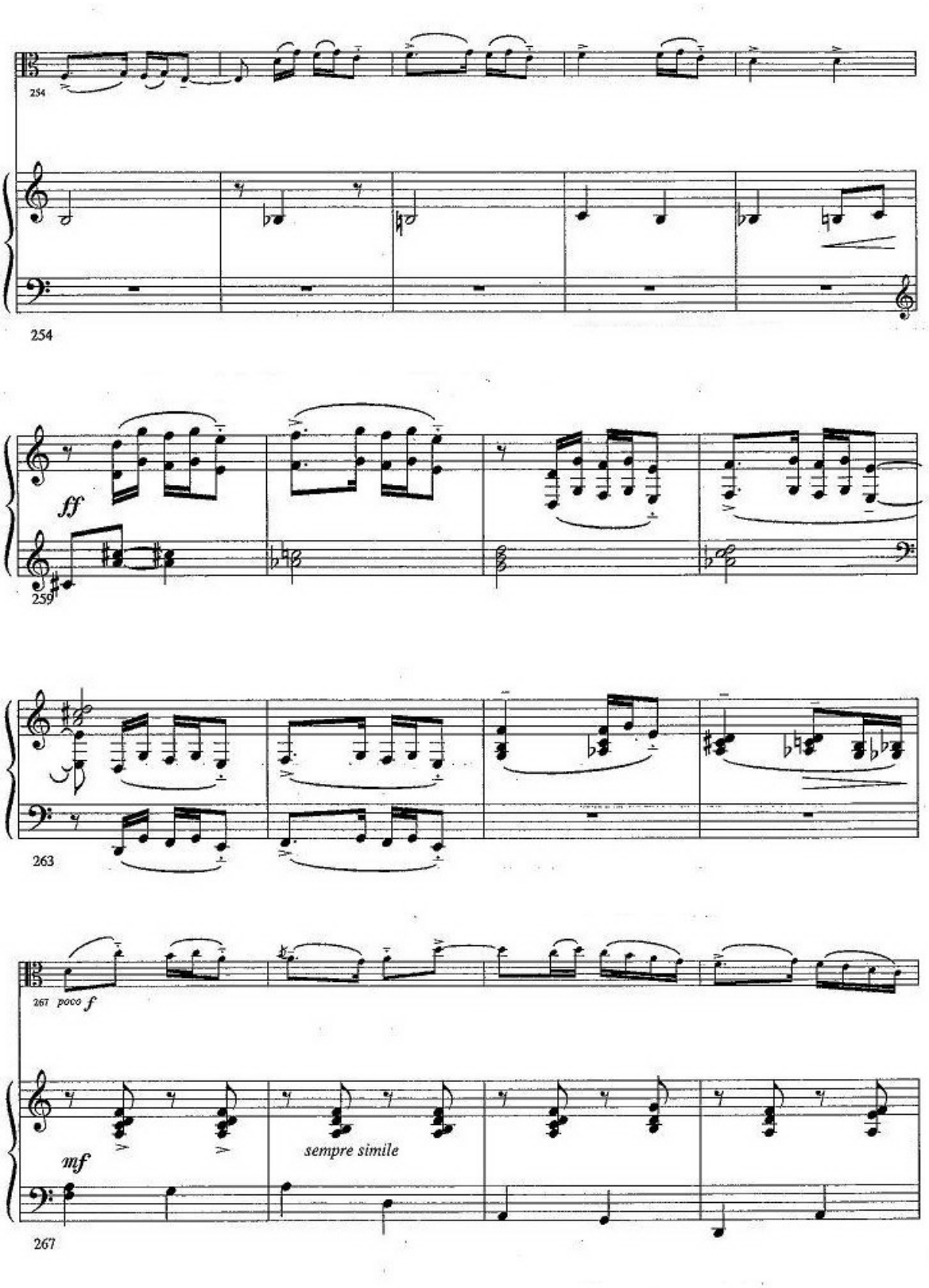

181
181
185
185
189
189

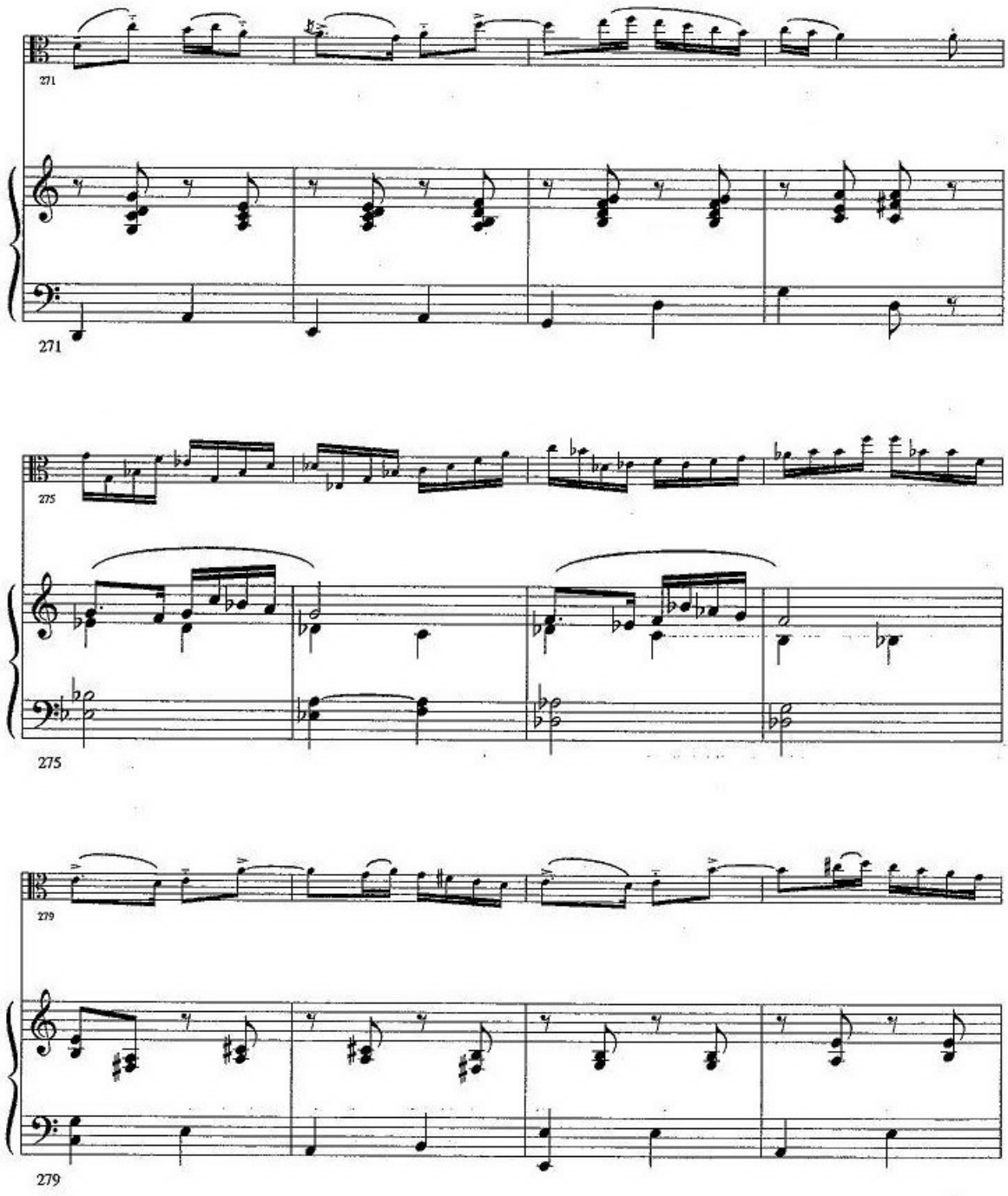

193
193
197
197
201
201

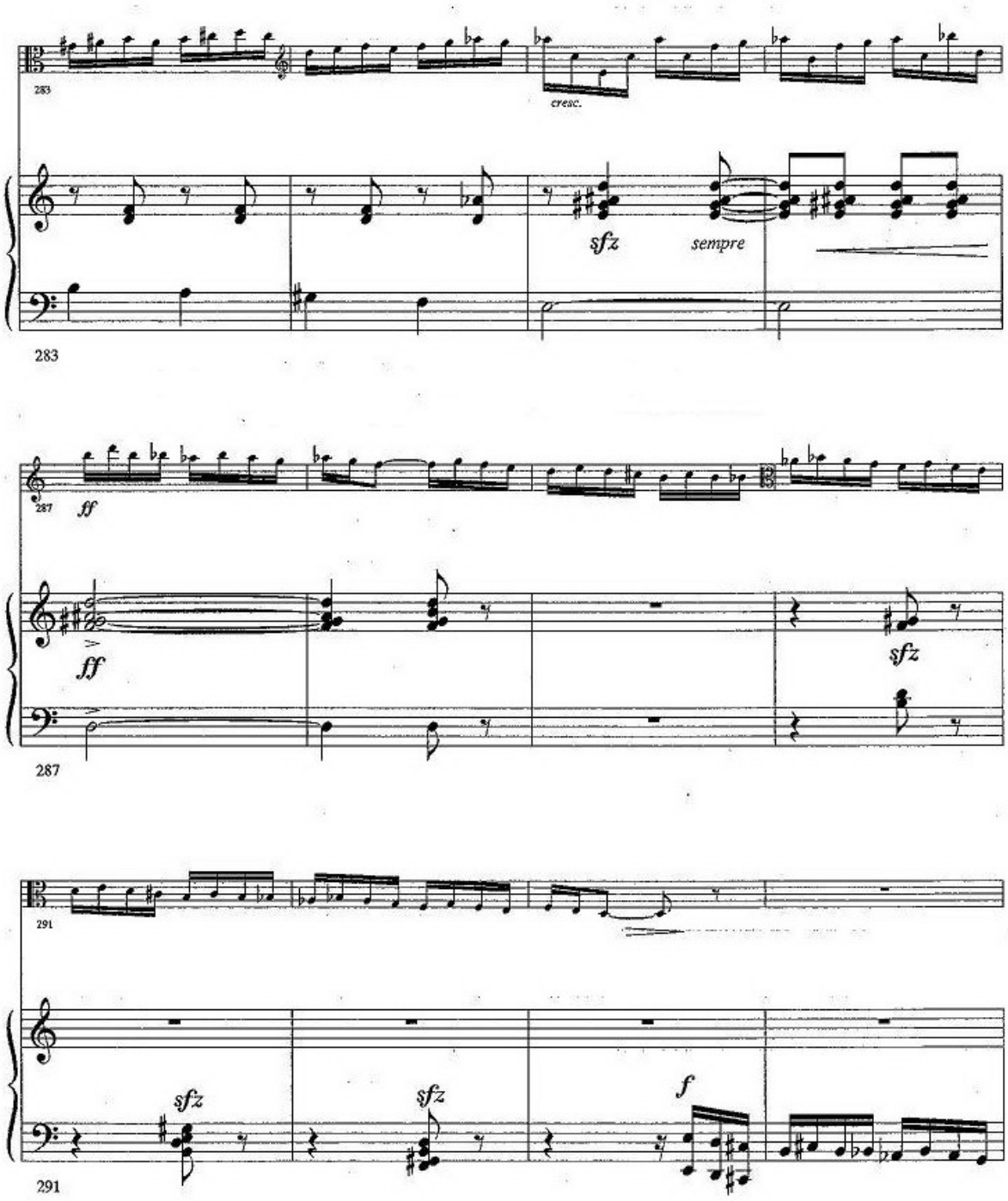

205
205
209
209
213
dim.
217
217
p
cresc.

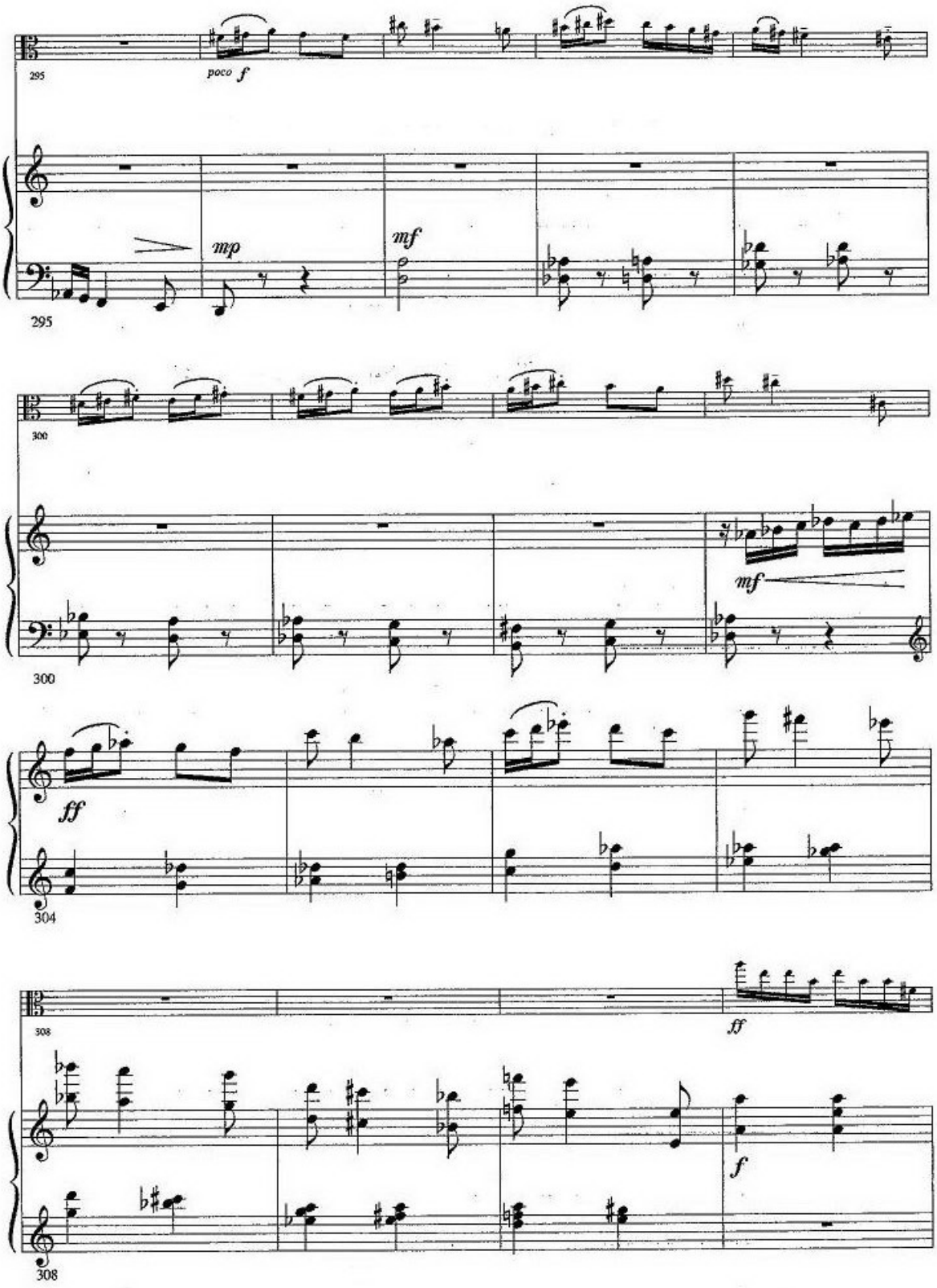

3
mf
cresc.
222
3
f
sfz
ff
226
230
Tempo I°
f
sfz
sfz
sempre simile
234
ff
sffz
sffz
sempre simile
238

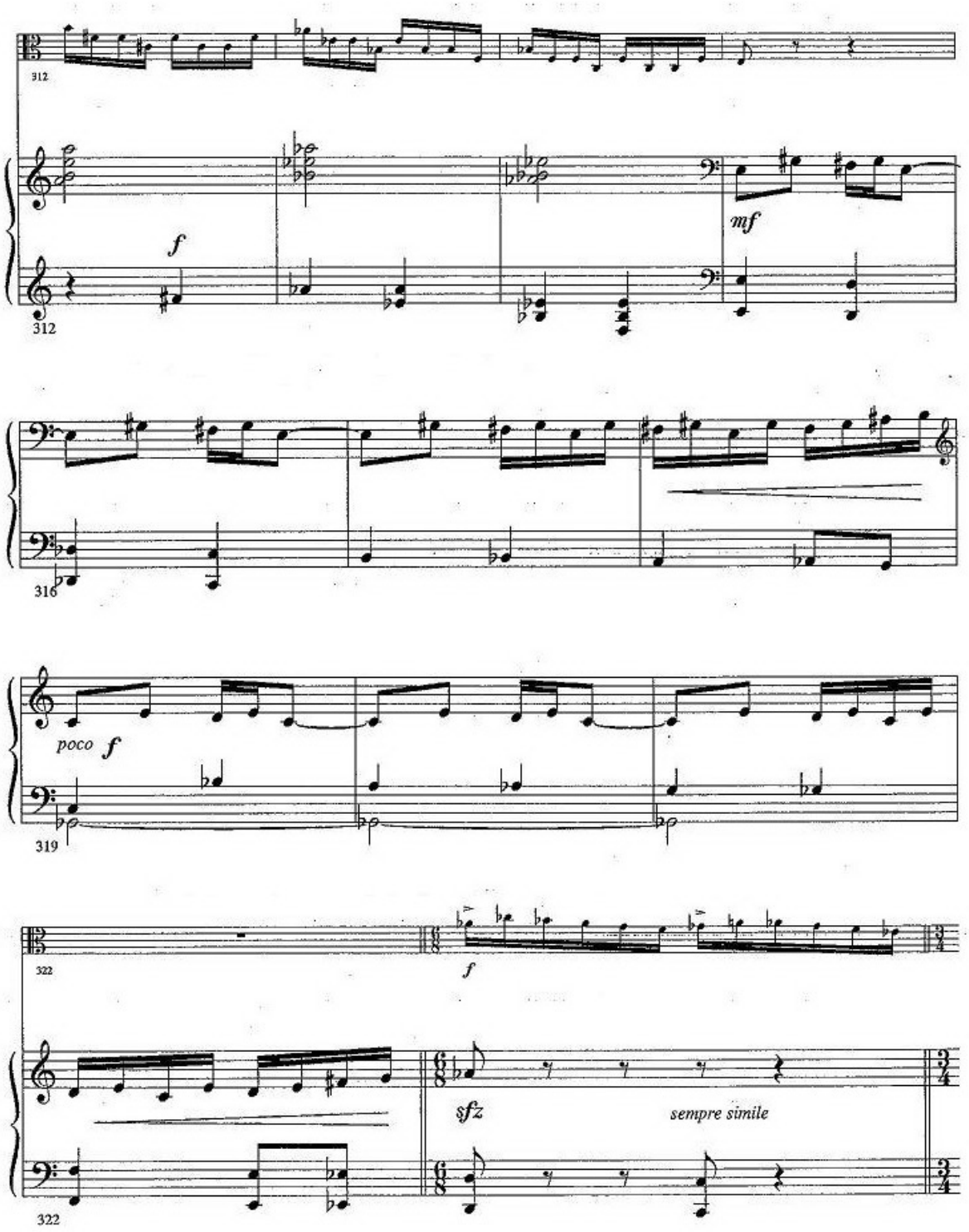

242
ff
f
242
246
ff
246
250
f
250

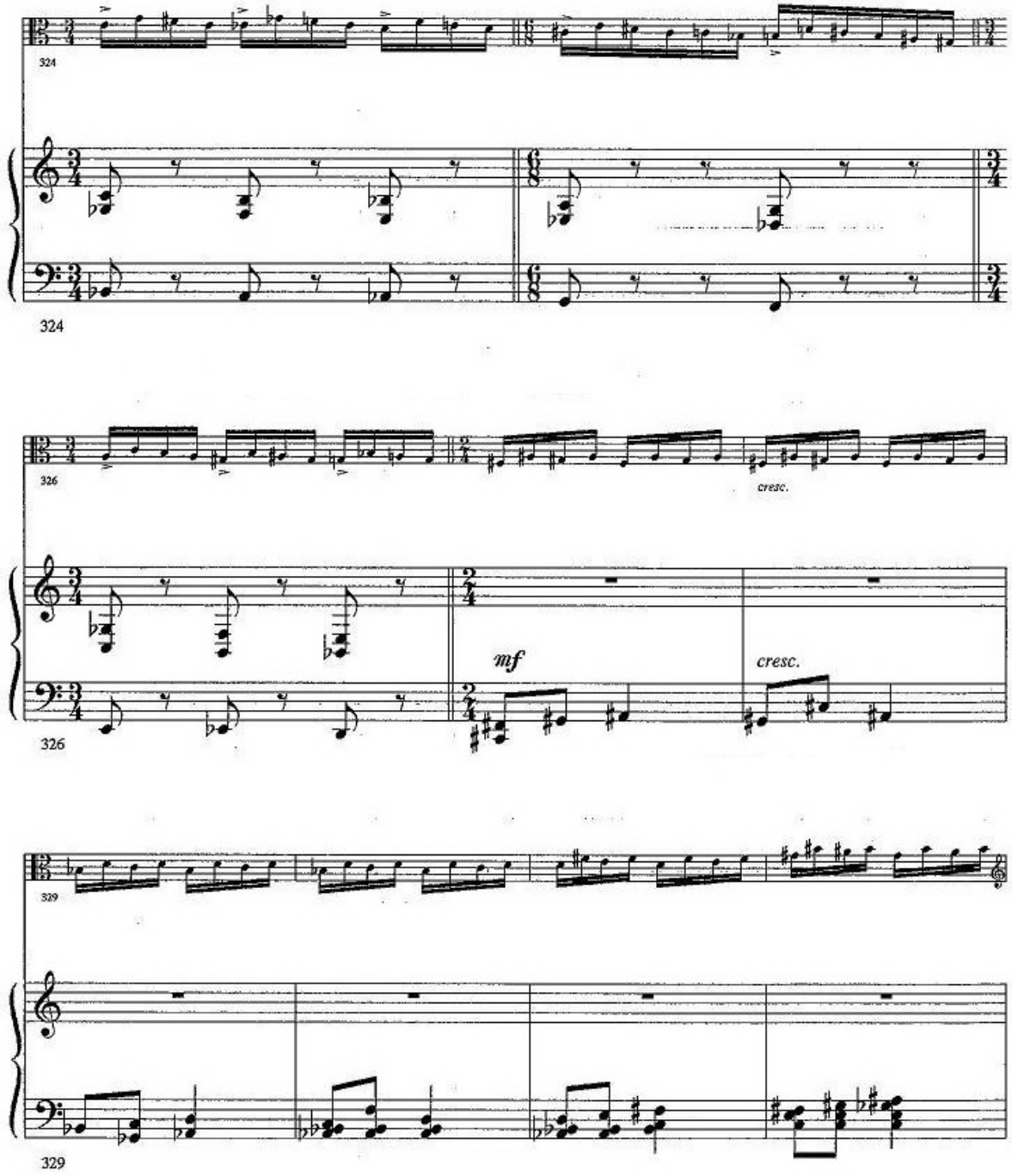

254
254
ff
259
263
267 poco f
mf
sempre simile
267

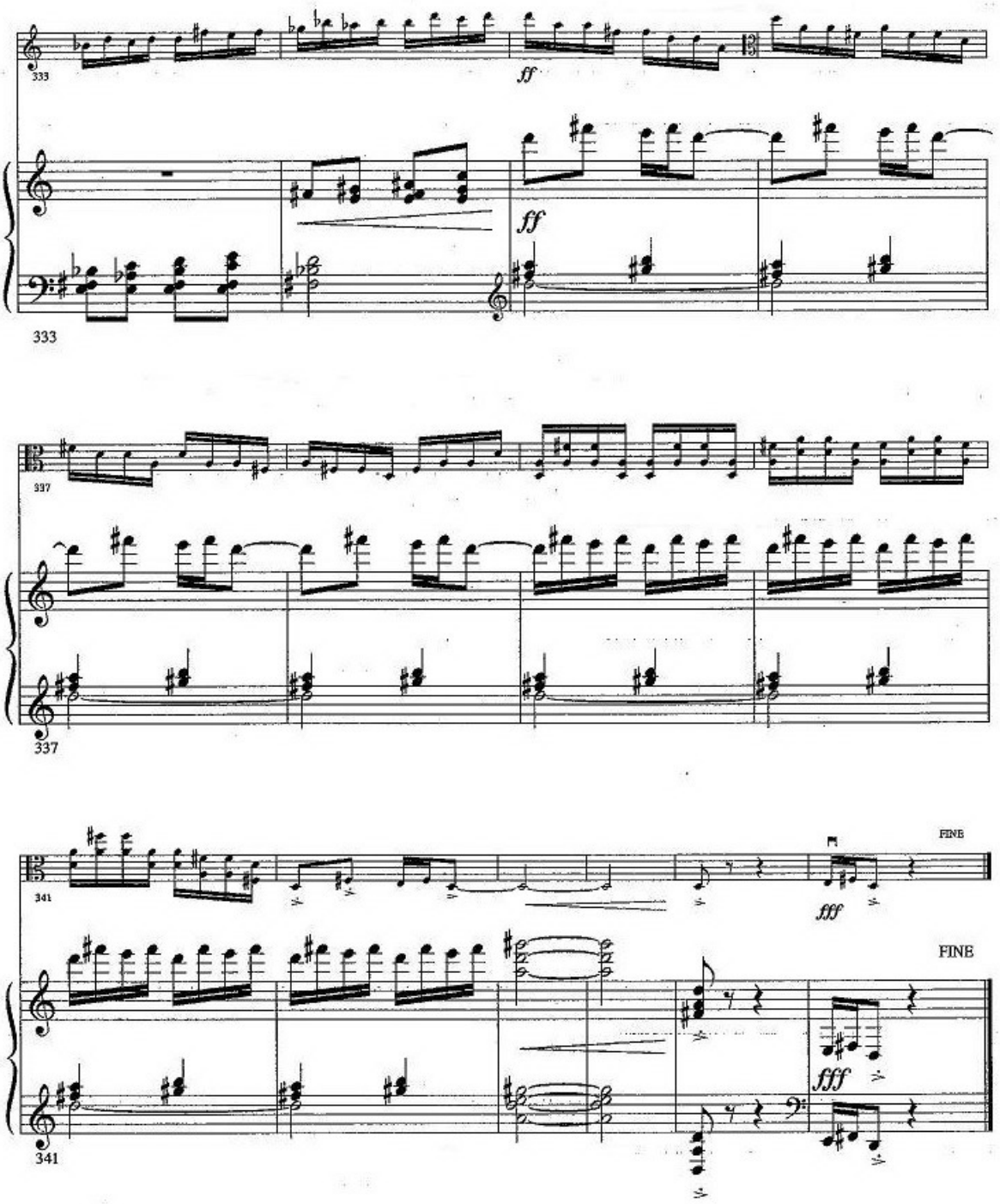

271
271
275
275
279
279


283
cresc.
sfz
sempre
283
287
ff
ff
sfz
287
291
sfz
sfz
f
291


295
poco f
mp
mf
295
300
mf
300
ff
304
308
ff
f
308


312
f
mf
312
316
poco f
319
322
f
sfz
sempre simile
322


324
324
326
cresc.
mf
cresc.
326
329
329


333
ff
ff
333
337
337
341
fff
FINE
FINE
fff
341