



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**ONUR TÜRKMEN'İN MÜZİĞİNDE HAT TEKNİĞİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Şerif Can ÜNVER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

ONUR TÜRKMEN'İN MÜZİĞİNDE HAT TEKNİĞİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ

Şerif Can ÜNVER

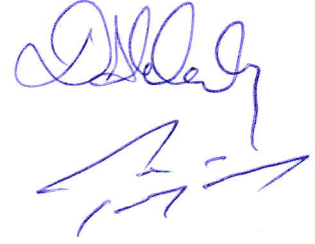
Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

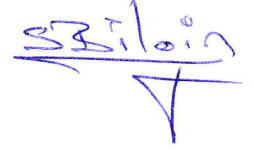
Şerif Can ÜNVER tarafından hazırlanan “Onur Türkmen’in Müziğinde Hat Tekniğinin Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı Prof, Demet AKKILIÇ



Jüri Üyesi (Danışman) Prof, Burak TÜZÜN

Jüri Üyesi (Gazi Üniversitesi) Doktor Öğretim Üyesi, Selçuk BİLGİN



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ONUR TÜRKMEN'İN MÜZİĞİNDE HAT TEKNİĞİNİN ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Burak TÜZÜN

Yazar: Şerif Can ÜNVER

ÖZ

Hat tekniği figüratif yazı sanatını tanımlayan terimden türemiş olup, aynı konsept dahilinde ele alınarak icra edilmesi gereken, nota yazısı olarak da aynı düşünceyle paralel olan bir müzik tekniğidir. Bu teknikle yazılmış olan eserlerin seslendirilmesinde de aynı şekilde bir çizgi oluşturulmak amaçlanarak hareket edilmeli, tüm yapı buna göre oluşturulmalıdır. Bu sayede oluşacak sentez ile müziğin idealize ettiği o yalınlığı yakalamak mümkün olacaktır. Modern tını ve ritm dokusunun meydana getirdiği matematik ile geçmişin izlerini taşıyan makamların biraraya gelmesi ile ulaşılan bu sentezde, partilerin birbiri ile uyumu hayati önem arz etmektedir.

Bu sebeple bir orkestra şefine ihtiyaç duyulmaktadır. Orkestra şefi bu perspektif çerçevesinde bir yönetim gerçekleştirmelidir. Hat sembolik bir ifade tarzıdır ve orkestra şefinin de rolü yine semboliktir. Çerçeveyi oluşturabilmek için gerekli olan teknik ve hat bilgisi bu noktada büyük önem arz edeceğinden, oluşturulan bu çalışma ile Hat kavramına dair bir perspektif oluşturmaya çalışılmıştır.

Bunun için öncelikle Doç. Dr. Onur Türkmen tanıtılmış, hatın kapsamı ve içeriği anlatılmış, bu sistemin kullanıldığı, uzmanlar tarafından seçilen örnek eser üzerinde çeşitli karşılaştırmalar yapılmış ve değerlendirmeler sonucunda bir kapsama ulaşmaya çalışılmıştır.

Çalışmaya Betimsel Araştırma ve Tarama Yöntemi temel oluşturmuştur.

Anahtar Sözcükler: Hat, hatt, çizgi, onur türkmen, kemençe, topluluk, sembolizm.

EXAMINATION OF ONUR TÜRKMEN'S HAT TECHNIQUE OF COMPOSITION IN THE MANNER OF ORCHESTRAL CONDUCTING

Supervisor: Prof. Burak TÜZÜN

Author: Şerif Can ÜNVER

ABSTRACT

The Hat technique is derived from the term defining the art of figurative writing and is a music technique that must be performed within the same concept and parallel to the same idea as note writing. In order to create a line in the same way in music, the whole structure should be performed accordingly to this idea. With this synthesis, it will be possible to capture the simplicity that the music idealizes. The harmony between the parts is vital in this synthesis, which is achieved by the combination of mathematics which builds the modern timbre and rhythmic textures and the Maqams that carry the traces of the past.

For this reason, there is a need for the conductor. The conductor should conduct according to this perspective. Hatt is a symbolic way of expression and the role of the conductor is also symbolic. Technical information and the information about Hat is important to create the frame at this point. With this work, it has been tried to create a perspective about the concept of Hat.

For this purpose, firstly Assoc. Prof. Dr. Onur Türkmen was introduced, the scope and the content of the Hat were explained, various studies and comparisons were made on the sample work chosen by the authorities that the hat system was used, and according to the results, was tried to reach to create a scope.

Descriptive Research and Screening Method were the basis of the study.

Keywords: Hat, hatt, line, onur turkmen, kemenche, ensemble, symbolism.

TEŞEKKÜR

Başta, bu çalışma için konuyu seçmemde, gidişatı belirlememde ve yolumda oluşan tüm engelleri aşmamda, hiçbir zaman yardımını esirgemeyerek, varlığını, desteğini ve yanımda olduğunu, hem fiili, hem düşünsel alanda, her daim hissettiren, çok saygıdeğer hocam ve danışmanım, H. Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Üyesi ve Hacettepe Üniversitesi Senfoni Orkestrası şefi Prof. **Burak Tüzün** olmak üzere, fikri ve somut tüm incelemeler ve yönetiminin yorumlanması adına yaptığımız görüşme ve söyleşiler ile desteğini asla esirgemeyen, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi ve Orkestra Akademik Başkent şefi Doç. **Fazlı Orhun Orhon**'a, hat üzerine yazdığı ve fikri anlamda yardımcı olabileceğini düşündüğü tüm eserlerini benimle paylaşarak, söyleşi yapmama izin veren besteci, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Öğretim Üyesi, Doç. Dr. **Onur Türkmen**'e, makam, usul ve seyir konularında yapılacak incelemeler üzerine, engin bilgi ve birikimi ile, gerek telefonla, gerekse de yüz yüze yaptığımız çalışmalar ve söyleşiler ile desteklerini asla esirgemeyen çok değerli müzikolog Öğr. Gör. **Günay Günaydın**'a ve kanun sanatçısı **Tahir Aydoğdu**'ya, okul yaşantım boyunca her türlü yardımı ve desteği veren *Orkestra Şefliği ve İleri Orkestralama Teknikleri* hocam Ankara Devlet Opera ve Balesi Şefi, **Naci Özgüç**'e, *Enstrumantasyon, Partiyon Analizleri* hocam Devlet Opera ve Balesi Genel Müdür ve Genel Sanat Yönetmeni, Prof. **Rengim Gökmen**'e, bana kattığı bilgiler ve konserlerime verdiği destek için *Müzik Biçimleri ve Kontrpuan* hocam **Hatıra Ahmedli Cafer**'e, her türlü destekleri için Prof. **Metin Munzur**'a, Doç. **Halil Levent Kuterdem**'e, H. Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdür Yardımcısı, San. Öğr. El. **Doğan Çakar**'a, *Araştırma Teknikleri ve Yayın Etiği* hocam Prof. Dr. **Ayten Kaplan**'a, teknik işleyişe dair her türlü konudaki doğru yönlendirmeleri ve yardımları için Araş. Gör. **Mehmet Korhan Ilgar**'a, yardımlaşma ve dostluklarıyla hep yanımda olan sınıf arkadaşlarım **Mustafa Elmas** ve **Orhan Avcı**'ya, orkestra şefliğine başlamam için beni heveslendiren ve yönlendiren orkestra şefi **Ertuğ Korkmaz**'a, ilk çalışmalarım da armoni, orkestra şefliği ve kontrpuan konularında bana yol gösteren hocam **Artun Hoinic**'e ve hocam **Bujor Hoinic**'e ve sonunda, tüm yüksek lisans eğitimim ve tez yazım süresince, her türlü stresli ve gergin durumda bana sabırla anlayış göstererek, yardım ve desteklerini bir an bile esirgemeyen **canım aileme**, derin saygı ve kalbi sevgimle, en içten teşekkürlerimi sunarım.

Şerif Can ÜNVER

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE NİTELİĞİ	2
PLAN VE YÖNTEMLER	2
EVREN, ÖRNEKLEM VE SINIRLILIKLAR	3
PROBLEM	3
1. BÖLÜM : ONUR TÜRKMEN VE HAT	4
1.1. Onur Türkmen Hakkında	4
1.1.1. Onur Türkmen'in Biyografisi	5
1.1.2. Proje ve Çalışmaları	5
1.1.3. Eserleri	6
1.2. Hat'ın Tanımı	8
1.3. Besteci Onur Türkmen ile 6 Mart 2019 Tarihinde Gerçekleştirilen Hat Üzerine Yapılmış Olan Reportajın Diktasyonu	12
1.4. Besteci ve Orkestra Şefi Fazlı Orhun Orhon ile 29 Mayıs 2019 Tarihinde Gerçekleştirilen Hat Üzerine Yapılmış Olan Reportajın Diktasyonu	50
2. BÖLÜM: HAT'IN KULLANIMI	68

2.1. Just Intonation – Doğal Akort Sistemi	68
2.2. Makamlar	69
2.2.1. Türk Müziğinde Kullanılan İşaretler ve Anlamları	72
2.2.2. Hat for Kemançe and Ensemble Başlıklı Eserde Kullanılan Makamlar ve Kullanım Şekilleri	76
2.2.3. Makamlarda Belirleyici aralıklar	91
2.3. Hat'ta Makamların Kullanımı	91
2.4. Hat'ta Kullanılan İşaretler	93
2.4.1. Gürlük ve Ses Düzeyi İle İlgili Belirteçler	93
2.4.2. Ses Çıkartma Yönetmi Üzerine Kullanılan Belirteçler	94
2.4.3. Genlik (Entonasyon) İle İlgili Belirteçler	94
2.5. Hat'ta Zaman Kavramı	95
2.6. Hat Düşüncesi	96
2.6.1. Globalizm	99
2.6.2. Hat'ın Ülke Müzik Yaşantısına Katkıları	100
3. BÖLÜM: KARŞILAŞTIRMALAR	102
3.1. Karşılaştırılacak Örnek Eserin Seçimi	102
3.1.1. Eserdeki Zaman Kullanımı	102
3.2. Kayıtların Değerlendirilmesi	103
3.2.1. Kayıt 1	104
3.2.2. Kayıt 2	118
3.2.3. Kayıtların Ortak Yanları	120
3.2.4. Kayıtlarda Birbirinden Ayrışan Yaklaşımlar	120

4. BÖLÜM: ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN HAT	126
4.1. Hat'ta Zaman Kullanımı	127
4.2. Örnek Eser Üzerinde Uygulanabilir Öneriler	129
SONUÇ	133
KAYNAKLAR	135
EKLER	136
EK-1: Onur Türkmen'in "Hat For Kemençe And Ensemble" Başlıklı Eseri (Kayıt 1'de Çalınan Son Versiyon)	137
EK-2: Onur Türkmen'in "Hat For Kemençe And Strings" Başlıklı Eseri (Kayıt 2'de Çalınan İlk Versiyon)	195
EK-3: 02.07.2019 Tarihli Tez Savunmasında Gerçekleştirilen Sunumun Yazısı	231
EK-4: DVD İçeriği	241
EK-5: Onur Türkmen Muvafakatname	242
EK-6: Fazlı Orhun Orhon Muvafakatname	243
Etik Beyanı	244
Yüksek Lisans Tezi Orjinallik Raporu	245
Thesis/Art Work Report Originality Report	246
Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Hakları Beyanı	247

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Hicaz Makamı Çıkıcı-İnici	72
Görsel 2. Türk Musikisinde Kullanılan İşaretler	73
Görsel 3 İnceltici İşaretler	73
Görsel 4 Kalınlaştırıcı İşaretler	74
Görsel 5. Hat For Kemeçe and Ensemble 206. Ölçü,	75
Görsel 6. Hat for Kemeçe and Ensemble, Ölçü 86 ve 87, Kemeçe Partisi.....	76
Görsel 8. Parçada Kullanılan Nev' eser Makamının Ses Sıralaması.....	77
Görsel 9. Zirgüleli Hicaz Makamı	77
Görsel 7. Nev' eser Makamı.....	77
Görsel 10. Parçada Kullanılan Zirgüleli Hicaz Makamının Ses Sıralaması.....	78
Görsel 11. Sol Üzerinde Hicaz Makamı Çıkıcı-İnici.....	78
Görsel 12. Parçada Kullanılan Sol Üzerinde Hicaz Makamının Ses Sıralaması	78
Görsel 13. Hüz zam Makamı.....	79
Görsel 14. Si Naturel Üzerinde Hüz zam Makamı	79
Görsel 15. Parçada Kullanılan Si Üzerinde Hüz zam Makamının Ses Sıralaması	79
Görsel 16. Sol Üzerinde Hicaz Makamı	80
Görsel 17. Parçada Kullanılan.....	80
Görsel 18. Do Üzerinde Karcığar Makamı	81
Görsel 19. Parçada Kullanılan Do Üzerinde Karcığar Makamının Ses Sıralaması.....	81
Görsel 20. Parçada Kullanılan Si Üzerinde Hüz zam Makamının Sesleri	82
Görsel 21. La Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı	83
Görsel 22. Do Diyez Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı	84
Görsel 23. Parçada Kullanılan Do Diyez Üzerinde	84
Görsel 24. Mi Üzerinde Zirgüleli Hicaz Makamı.....	85

Görsel 25. Parçada Kullanılan Do Diyez Üzerinde	85
Görsel 26. La Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı	85
Görsel 27. Parçada Kullanılan La Üzerinde Saba ve	86
Görsel 28. Hicaz Dörtlüsü İle Kurulmuş Buselik Makamı	86
Görsel 29. Parçada La Üzerinde Buselik Makamında Kullanılan Sesler	86
Görsel 31. Si (Bir Komalık) Bemol Üzerinde Hüzzam Makamı	87
Görsel 32. Parçada Kullanılan Si Üzerinde Hüzzam Makamı Sesleri	87
Görsel 30. Parçada Kullanılan Si Üzerinde Hicaz Makamı Sesleri	87
Görsel 33. Parçada Kullanılan Buselik Makamı Sesleri	88
Görsel 34. Fa Üzerinde Zirgüleli Hicaz Makamı.....	88
Görsel 35. Parçada Kullanılan Fa Üzerinde Hicaz Makamı Ses Sıralaması	88
Görsel 36. Re Bemol Üzerinde Buselik Makamı.....	88
Görsel 37. Parçada Kullanılan.....	88
Görsel 38. Parçada Kullanılan.....	88
Görsel 39. Sol Üzerinde Hicaz Makamı.....	88
Görsel 40. Parçada Kullanılan Sol Üzerinde Hicaz Makamı Sesleri	88
Görsel 41. Mi Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı.....	88
Görsel 42. Parçada Kullanılan Mi Üzerinde Saba Makamı Sesleri.....	88
Görsel 43. Hat for Kemençe and Ensemble, Ölçü 62 – 69, Kemençe Partisi	88
Görsel 44. Hat for Kemençe and Ensemble, Ölçü 92 – 100, Kemençe Partisi	88
Görsel 45. Ses Çıkartma Yöntemini Belirleyen İşaretler.....	88
Görsel 46. Sesi Tizleştiren ve Pestleştiren İşaretler.....	88
Görsel 47. Eserdeki Bir Sesin Yoktan Başlayıp Yine Yokta Bitişine Örnek	88

GİRİŞ

Hat, bestecinin tabiri ile bir anımsayış, bir hatırlama olarak ortaya çıkar ve daha sonra bu duyumsayışlar, kompozisyona dönüşerek hayat bulur.

Bu bir hatırlamadır. Benim yaptığım şey bir hatırlamadır. Şimdi iki tip hatırlama var. Birinci tip hatırlama, benim kendi kişisel hatırlamalarım; işte çocukluğumda radyo çalışıyordu, orada Zeki Müren çalışıyordu, Safiye Ayla çalışıyordu veya işte peşrev çalışıyordu. Belki ne bileyim, daha şeyde, Mazhar Fuat Özkan'ın Güllerin İçinden çalışıyordu. Orada da makam var. Bütün bunları hatırlamak. Bu kişisel hatırlama. Bir de kolektif hatırlamalar var. (Türkmen, 2019, s.92)

Anımsayış, sadece anımsayanı kapsayan bir olgu olmasının yanında, hatırlanan şeyin, hatırlatan tarafından, tüm hatırlaması beklenenlere bir kompozisyon halinde ulaştırılması gerçekten oldukça güçtür.

Hat olgusunun, evrensel müzik dağarına, geleneksel içeriği mümkün olduğunca korurken, aynı zamanda çağdaş bir yaklaşım ile dahil olmuş olması, dikkat çekicidir. Düşünsel kapsamı incelendikçe daha da merak uyandırmaktadır. Besteci ile karşılıklı yapılan söyleşiler dahilinde, Hat kullanılan müziklerin icrasında bir birlik oluşturması açısından, bir orkestra şefinin varlığının, hem Hat düşüncesi, hem de icrası anlamında şart olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sebeple eserlerin nasıl algılanması gerektiği, eserlerin tek seslilik fikrini de bir anlamda yansıtıyor oluşları ve Hat yöntem ya da üslubunda zaman olgusunun önemli olması gibi sebeplerden dolayı, belirli bir yaklaşımı ortaya koymayı gerektirmiştir.

Bu sorunun çözümü açısından, orkestra şefinin Hat ile yazılmış müziklere nasıl yaklaşması gerektiğinin keskin çizgilerle olmasa da, Hat düşüncesine uygun bir çerçeve çizilebilme açısından, Hat'a ismini vererek onu geliştiren, besteci Onur Türkmen ile ve bu üslupta yazılmış eserleri yönetmiş besteci ve orkestra şefi Doç. Fazlı Orhun Orhon ile çeşitli söyleşiler yapılmış ve kaynak paylaşımlarında bulunulmuştur. Eserlerinden, uzmanlarla yapılan görüşmeler ve bestecinin kendi tavsiyeleri üzerine seçilen eseri "Hat for Kemenche and Ensemble", konunun gerektirdiği yönlerden incelemeye alınmış, çıkan sonuçlar dahilinde, eserin yapılmış olan kayıtları ile karşılaştırılmıştır. Sonuçlar değerlendirilerek,

orkestra Őefi açısından eserin dűŐüncesine, yapısına ve Hat konseptine en uygun olabilecek alternatif öneriler geliŐtirilmeye çalıŐılmıŐtır.

ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE NİTELİŐİ

Hat aslında çok sesli olmayan yapıda olması sebebiyle, ortaya çıkartılacak müzikte bir birlik, bir odak sağlanması gerekliliği dogmaktadır. Bu odaklanma ve birlik, bu üslupta yazılmış eserlerin yönetiminde orkestra sefine, hem Hat felsefesi açısından, hem de fiziki olarak gereksinim duyulmasını sağlamaktadır.

Bu tez çalıŐması, kapsam bakımından iki temel alanla ilişkilidir. Alanlardan ilki aĐdaŐ batı müziği, ikincisi ise geleneksel müziğin kapsamında, Onur Türkmen'in Hat ismini verdiği üslupla bestelediği eserlerinde kullandığı, teknik ve dűŐünel yaklaşımaları içerir.

Tez içerisinde, Onur Türkmen'in Hat for Kemençe and Ensemble baŐlıklı eseri örnek olarak alınmış olup, bu eser üzerinde hem makamsal, hem teknik anlamda orkestra ŐefliĐinin rolü irdelenmiş, nasıl bir yöntem izlenmesi konusunda gerek besteci ile, gerekse de bu eseri daha önce yönetmiş Őeflerle görűmeler yapılmış, çeŐitli kayıtlar karşılaŐtırılarak incelenmiştir. Eser bu açılardan incelenerek bir senteze ulaŐılmaya çalıŐılmıştır.

PLAN VE YÖNTEMLER

Kaynak tarama, görűmeler yapma, karşılaŐtırma, inceleme yapma, yöntemlerini kullanan, betimsel ve nitel bir çalıŐma olarak gerçekleŐtirilmiş olan bu tezde öncelikle besteci ile görűşülmüş, incelenecek eser kararlaŐtırılmıştır. Bu eser üzerinde gerek Türk müziği, gerekse de batı müziği anlamında çeŐitli incelemeler yapılmış, branŐlarında otorite kabul edilen kişilerle eser üzerinde çalıŐılmıştır. Bu incelemelerden ve görűmelerden çıkan

bulgular ile kayıtlar karşılaştırılmıştır. Kayıtlardan birini gerçekleştiren orkestra şefi ile ayrıca bir görüşme daha yapılmış, bulgular ışığında esere ilişkin bir yaklaşım ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

EVREN, ÖRNEKLEM VE SINIRLILIKLAR

Tezin evreni, nazari ve uygulama yöneri ile Onur Türkmen'in Hat ismini verdiği besteleme tekniği ile oluşturduğu eserlerde yer verdiği makamlar, makamsal notasyonun yeni uygulamaları ve icra alanlarıdır. Bu evrenin büyüklüğü ve içerdiği çeşitliliğin bolluğu sebebi ile her yönü ile kontrol edilebilir durumda değildir. Bu sebeple, ezgi, makam, icra çizgisinin ele alınacağı bu çalışmada, örneklemin bestecinin, bu evreni en iyi şekilde temsil edeceği düşünülen bir eseri olarak belirlenmesi gerekmiştir.

PROBLEM

Hat, aslında çok sesli olmayan bir yapıda olması sebebiyle, icra edilen müzikte bir birlik, bir odak sağlanması gerekliliği doğurmaktadır. Bu odaklanma, eserin yönetiminde orkestra şefine, hem Hat'ın kendi düşünsel temeli, hem de fiziki açılardan bir gereksinim yaratmaktadır. Ancak orkestra şefinin esere yaklaşımı ve bu yaklaşımın eser bütünlüğüne olan etkisi nasıldır? Orkestra şefi esere nasıl yaklaşmalıdır? Çalışıcılara hükmedici bir tavırda, gösterişli ve iddialı bir üslup mu belirlemelidir, yoksa en az müdahale ile sadece bütünü oluşturmada mı katkı sağlamalıdır?

Bu problemi çözebilmek için hat kavramının irdelenmesi, üzerinde çeşitli çalışmalar yapılması gerekmektedir. Bu şekilde, Hat tekniğini tanımak ve tanıtmak, çeşitli görüşler, kavramlar ile felsefesini bir araya getirerek, orkestra şefliği anlamında bir yaklaşım ortaya koymak mümkün olabilecektir. Tez bu bağlamda toplanılan veriler ve yapılan incelemeler sonucunda oluşacak kapsamı ortaya koyabilmek amacı ile yazılmıştır.

1. BÖLÜM: ONUR TÜRKMEN VE HAT

Bu bölümde müzikte Hat tekniğini geliştiren besteci Onur Türkmen hakkında bilgilere yer verilerek bestecinin tanıtımı yapılmış, genel kapsamda kendi ifadeleri ile sayısal ve basılı yayında geçen şekliyle, bestecinin kendi ifadeleri bozulmadan biyografisi, çalışmaları ile Hat tekniğinin genel tanımlaması ile besteci ve eseri icra etmiş olan orkestra şefi ile yapılmış olan reportajlara yer verilmiştir.

1.1. Onur Türkmen Hakkında

Hat düşüncesi ile müzik yazma fikrini geliştiren besteci Onur Türkmen'in müzik yolculuğu hakkında fikir vererek tanımayı amaçlayan bu başlık altında kendisinin biyografisi ile çalışmalarına yer verilmiş olup, çalışmaları hakkında kendi paylaştığı, genel bilgilere yer verilmiştir. Basında ve konusunda uzman kişilerin, medyada yer verdikleri şekliyle, fikir ve görüşleri, bestecinin kendi web sitesinde yer alan halinin çevirisi ile nakledilmiştir. Bestecinin kendini ifade ediş tarzı da çeşitli anlatımlar içerebileceği ve kişiliği hakkında bilgi verebileceği için, kendi kişisel sitesinden yayınladığı hali ile, hiç değiştirilmeden yer verilmiştir.

Onur Türkmen, kültürlerarası müziğe öncülük eden derinlikli ve bilinçli az sayıdaki besteciden biridir(...) Onur benim için Türk makamlarını çağdaş bağlamda, sanatsal ve müzikal anlamda ikna edici çözümler sunan, kusursuz bir kültür ve estetik elçisidir. (Ulrich Mertin, Viyola Sanatçısı, Hezarfen Ensemble's müdür yardımcısı, Van Outernational podcasti)

(...) Çalışmalarında heybetli bir entelektüel yapı algılıyorum ve bu içimde bir anlam ve yorum selini tetikliyor. Sailing to Byzantium'u sadece bir kez dinlediğimde bile, sözel ve müzikal bileşiklerin biçimlenebilecekleri bağlantıları ağlarının, ne kadar yüksek sayıda olasılıkları olduğunu görmüştüm" (Jane Harrison, Müzikoloji Profesörü, kişisel blog)

Benim için Onur Türkmen yaşayan en önemli bestecilerden biridir. Türk sanatından süre gelen tekil müzikal hatları, zamanımızın ruhunu yansıtmak ve aynı zamanda sanal gerçekliklerin çürüttüğü bilinçlerimize çarpıcı mesajlar gönderecek bir imgeler dünyası yaratmak üzere kullanıyor oluşu onu benzersiz kılıyor." (Orhun Orhon, Orkestra Şefi, CD notları, "Mozart, Beethoven, Türkmen, Ankara Gençlik Senfoni Orkestrası", Çağsav Müzik) (Türkmen, Biography - Onur Türkmen, 2019)

1.1.1. Onur Türkmen'in Biyografisi

Bestecinin kendini ifade ediş biçimi, daha önce de belirtildiği üzere, kendi kişiliği hakkında bilgi verebileceği için, biyografisi de, kendi kişisel sitesinden yayınladığı hali ile, hiç değiştirilmeden alınmıştır.

Onur Türkmen 1972 Eskişehir-Türkiye doğumlu, çalışmalarını, Türk müziği makamlarında ve çalgılarında tefekküre odaklanan “Hat” ile, şiir, drama ve ritüel arasındaki ilişkilere odaklanan “Ritüelistik Drama” ismini verdiği, iki ana merkez altında sürdüren bir Türk bestecidir.

Eserleri, Schleswig Holstein Festival (2011), Maerz Music Festival (2013), ISCM (2012, Belçika), November Music Festival (2018), Schiermonnikoog Festival (2018), Alman Tarih Enstitüsü Uluslararası Müzik Kongresi (2016), Left Coast Chamber Ensemble / Volti Chorus sezon açılış konseri (2016), MUSMA (2012), Kreutztanbul (2009), İstanbul Müzik Festivali (2008), Mediterraneus Project (2010), Çin-Türkiye İletişimi Konserleri (2013) dahil olmak üzere bir çok farklı topluluk tarafından seslendirilmiştir.

İki Ritüelistik Drama eserinden “Sailing to Byzantium” 2016 yılında Yurodny Ensemble (Dublin) ve “Songs from a Circle” 2018 yılında Diamanda La Berge Dramm (Amsterdam) tarafından seslendirilmiştir. Besteci aynı zamanda Hezarfen Ensemble, Avrupa Araştırma Merkezi Projesi “Beyond East and West: Developing and Documenting and Evolving Transcultural Practise” ve Ellen Jewett'in Klasik Keyifler'i ile de yakın ilişki halindedir.

Yeni müzikte, geleneksel Türk müziği elemanlarını kullanan besteciler için bir araştırma platformu oluşturmayı hedefleyen NK Ensemble'in sanat yönetmenliğini yürütmektedir.

Berklee College of Music'de Kompozisyon üzerine Lisans eğitimini ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MİAM) Yüksek Lisans ve Doktorasını Pieter Snapper ve İlhan Usmanbaş ile tamamlamıştır.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde Dekan Yardımcısı ve öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir. (Türkmen, Biography - Onur Türkmen, 2019)

1.1.2. Proje ve Çalışmaları

Bestecinin önemli proje ve çalışmaları hakkında kendi web sitesinden derlenmiş etkinliklerin çevirilerine yer verilmiştir.

Klasik Keyifler 8. Uluslararası Festivali kapsamında Composer's Cauldron. “Just Intonation'da Modal Tasarımlar”, Mahir Cetiz'in “Makam Yapıları ve Mikrotonal Genlik Uzayında Genlik Hiyerarşisi” üzerine katılımlı ders. Ürgüp, 2018 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

BESOM, Besteciler, Orkestra Şefleri ve Müzikologlar Birliği, Kompozisyon Semineri: “Bestelemede Zaman ve Bağlam Arasındaki İlişki”, Sevda Cenap And Vakfı, And Sanat, Ankara, 2018 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

Würzburg Müzik Yüksek Okulu, Gitar Plus Festivali, Yuvarlak Masa Tartışmaları: “Müzikte Kültürlerarası Uygulamalar”, Amanda Bayley, Kirsi Tilk, Michael Ellison, Ulrich Mertin, Tolgahan Çoğulu, Onur Türkmen, Juergen Ruck, Moderation: Hansjörg Ewert

Würzburg Müzik Yüksek Okulu, Guitar Plus Festivali, Ders : “Makamların Kullanımına dair Bestecilik Yaklaşımı”, Würzburg, 2017 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

1. Avrupa Araştırma Konseyi Doğu ve Batının Ötesi Sempozyumu: Çağdaş Müzikte Türk Çalgıları ve Sesleri, Sailing to Byzantium'daki Kültürlerarası Elemanlar, İTÜ MİAM, İstanbul, 2016 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

Orient Enstitüsü İstanbul ve Roma'daki Alman Tarih Enstitüsü, Kültürlerarası Çağdaş Müzik Yapımına Bütünleştirici Yaklaşımlar: Türkiye, İtalya, Almanya, Uluslararası Müzikoloji Kongresi ile Türkiye'deki Konserler, İcra Gelenekleri ve AvantGarde, Roma, 2016 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon Semineri, Ankara, 2014 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

Polonya etkinlikleri çerçevesinde Soundscapes'deki İTÜ MİAM Çağdaş Polonya Müzik Paneli, “Çağdaş Türk Müziğinde Yeni Eğilimler”, İstanbul, 2014 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

1. Uluslararası Kanun Sempozyumu ve Festivali, Kanuna Uygulanan Çağdaş Teknikler, İstanbul, 2012 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

İTÜ Cüneyd Orhon Uluslararası Kemeççe Sempozyumu, Kemeççeye Uygulanan Çağdaş Çalgısal Teknikler. İstanbul, 2010 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

Yaşar Üniversitesi Ulusal Müzik Sempozyumu, Just Intonation'da Akortlanmış Gitar İçin Modal Tasarımlar (Ozan Baysal ile), İzmir, 2009 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

Yap Kredi Sanat, Kültür ve Yayın Departmanı: Yeni Müziğe Giriş (Eray Altınbüken ve Tolga Yayalar), İstanbul, 2003 (Türkmen, Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen, 2019)

1.1.3. Eserleri

Bestecinin tüm eserlerinin dökümü olarak kendi web sitesinden derlenmiş etkinliklerin çevirilerine yer verilmiştir.

“2 kemeççe, kanun, ud, viyolonsel: “Karsilama” (2001), 4 viyolonsel: “Tunnels” (2002), Yaylı Kuartet: “Staring at the Moon” (2002-2003), Piyano, keman ve viyola: “Leyl” (2003), Flüt, klarinet, piyano, keman, viyola, viyolonsel: “Yaz Yağmuru” (2004), Tenor saksofon, davul seti, hazırlanmış piyano, 2 keman, viyola, viyolonsel, kontrabas: “Kestane Fişegi” (2003-2004). 2 kemeççe, kanun, ud, viyolonsel: “Merhamet” (2004), Soprano, tenor saksofon, davul seti, hazırlanmış piyano, 2 keman, viyola, viyolonsel, kontrabas: “Sis” (2004), “In Order” (2004), Solo piyano : “Divisions” (2004), 4 keman, 2 viyolas, 2 viyolonsel ve kontrabas: “Salıncak” (2004), Soprano ve viyolonsel: “Otel Otel”(2004-2005), Solo klarinet: “Soru (Question)” (2002-2005) + Yeni versiyon: saksofon için (2014), Pitano ve viyolonsel: “Gölge oyunu“(2005), Orkestra: “Dalgalar” (2006), Solo

arp: “Arp Üzerine Düşünceler” (2006), Gitar ve tenor: “Vecd” (2007), Kemeçe, ud, kanun, ney: “The book of hat” (4 solo, 6 duo, 4 trio and 2 quartet parçaları) (2007-2008), İki gitar: “İki gitar için çizgiler” (2008), Yaylı Kuartet ve Si bemol Klarinet: “Dün Korkusu” (2008) + Yeni versiyon: Yaylı Kuartet için (2011), Klarinet, perküsyon, arp, viyola: Lines for an ensemble (2008) + Yeni versiyon: klarinet, fagot, perküsyon, arp, viyola (2008) + Yeni versiyon: keman, viyola, viyolonsel, piyano, perküsyon (2009), Ayarlanabilir mikrotonal gitar: “Prelude and Merhamet” (2009) + Yeni versiyon: Mikrotonal Gitar Trio (2017), Piyano ve Vibrafon: “A line for two musicians” (2009), Music for Kemeçe Quintet (2010), Prelüd ve Aşıkların Dans Sahnesi Konser Versiyonu: “Dün, Bugün, Yarın” balesinden. (2011- 14), Kemeçe ve yaylı orkestra: “Hat for Kemeçe and Strings” (2011) +Yeni versiyon: kemeçe, flüt, klarinet, 2 keman, viyola, viyolonsel, perküsyon ve piyano (2012), 3 perküsyoncu: “Hat for three percussion players” (2011), Alto saksofon, trombon, 2 keman, viyolonsel: “Reminiscences, evocations and echoes” (2011) +Yeni versiyon: alto saksofon, trombon, keman, viyola ve viyolonsel(2012), Kemeçe ve alto kemeçe: “Minyatür” (2012), Solo gitar: “Forgotten children songs I-II” (2012-2013), Ney, Kemeçe, Viyolonsel ve Kanun: “5 Short Pieces for 4 Musicians “(2012), Klarinet, keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas: “A line for 5 musicians” (2012), Solo keman: “Beautiful and Unowned” (2012-2013), Soprano, kemeçe, mikrotonal gitar: “Havuz” (2013) + Yeni versiyon: soprano, ney, kemeçe, viyola ve viyolonsel(2019), Erhu, trompet, perküsyon, piyano ve kontrabas: “Two Miniatures on Response” (2013) +Yeni versiyon: flüt, perküsyon, piyano, keman ve viyolonsel(2013) + Yeni versiyon: soprano saksofon, trompet, perküsyon, piyano ve kontrabas(2015), Kanun ve piyano: “Reminiscences for Kanun and Piano” (2013), Ses, kaval ve tenor saksofon: “Dilsiz Şeytan” (2013), Arp ve viyolonsel: “Rooms” (2013), Bas sesi ve orkestra: “Devrildim (I’ve Fallen)” (2014), Tenor sesi, gitar ve viyolonsel: “Nefesler” (2015), Mezzo-soprano, kemeçe/mezzo-soprano, ney, saksofon, trombon, İskoç arpı, piyano/perküsyon, keman, viyolonsel: Sailing to Byzantium, a ritualistic drama on the moon, swans and soul, (2014-2016, rev.2018), Solo İskoç arpı: A Tune on Arrival (2016), Oda korosu ve yaylı kuartet: “but you alone” (2016), Kemeçe, kanun, flüt, klarinet, piyano, perküsyon, 2 keman, viyola ve viyolonsel: Points (2017), Piyano, 2 keman, yaylı orkestra ve 2 perküsyon: Nomad, Concerto for Piano, 2 Violins with String Orchestra and 2 Percussions (2017), Ses ve keman (bir icracı için): Songs from a Circle, a ritualistic drama for one (2016-2017, rev.2018-2019), Klarinet ve akordeon: a breath, a line (2017), Solo gitar: Yarasa (the bat) (2018), Ney, kemeçe, kanun, viyola ve viyolonsel: 9

Miniatures (2018)” (Türkmen, Work List in Chronology - Onur Türkmen, 2019) bestecinin şimdiye kadarki başlıca eserleridir.

1.2. Hat’ın Tanımı

Hat kelimesinin etimolojik kökeni Arapça Xtt kökünden gelen Xatt “1. çizgi çizme, yazı yazma, 2. Çizgi, çizim sanatı” sözcüğünden alıntıdır. Arapça sözcük *ḫaṭāṭu* “kazıma, çentme, taş üzerine yazma” sözcüğü ile eş kökenlidir. Tarihte en eski kullanımı 1300 yılından önceye dayanır. (Hat - Kelime Etimolojisi, Kelimesinin Kökeni, 2019)

Hat, bestecinin kendi tanımıyla “Hatırlamalar”dır.

Bu bir hatırlamadır. Benim yaptığım şey bir hatırlamadır. Şimdi iki tip hatırlama var. Birinci tip hatırlama, benim kendi kişisel hatırlamalarım; işte çocukluğumda radyo çalışıyordu, orada Zeki Müren çalışıyordu, Safiye Ayla çalışıyordu veya işte peşrev çalışıyordu. Belki ne bileyim, daha şeyde, Mazhar Fuat Özkan’ın Güllerin İçinden çalışıyordu. Orada da makam var. Bütün bunları hatırlamak. Bu kişisel hatırlama. Bir de kollektif hatırlamalar var. (Türkmen, 2019, s.91)

Bestecinin, apriori yaşadığı ya da duyumsadığı “Şey”lerin hatırlanması, anımsanması, değinilmesi olarak da bahsedilebilir. Bestecilik anlamında, genel manada bir form teşkil etmeyen, ancak jestlerin kullanıldığı, jestlerin ortaya çıkartılması ile anlam bütünlüğüne ulaşılabilen yapıda kurulu bir anlayıştır.

Jestlerle çalışıyor. Phrase (Fraz) demiyorum. Jestler vardır. Yani bir jest başlar, biter. Bence her müzik böyle analiz edilebilir. Wagner’in müziği de, Debussy’nin müziği de, Jestler üzerinden de analiz edilebilir. Ben o.. ve bunun katmanları vardır. Biraz Schenker’ci birşey gibi yani, soğanın kabukları gibi. Veya üzüm salkımı gibi. İşte büyük bir şeyi alttaki, alttaki, alttaki... (Türkmen, 2019, s.110)

Ancak bu noktada hiç bir jeste, takılı kalmadan, merkez fikrinden uzak değinmeler ile, bir anıdan öbürüne bir yolculuk mahiyetindedir. Başı ve sonu belirsizdir, hiçlikten, hiçliğedir. Ya da diğer bir tarifile, tümünden gelimci ve aynı zamanda tüme varımcıdır da denilebilir. Nasıl ki tonal sistemde dominant fonksiyonu tonik fonksiyonuna doğru akmak isterse, Hat’ın akışında da makamlardaki belirleyici unsurlar ön plandadır. Bu müziğe bir akış, hareket ve yön kazandırır. Bu bağlamda zaman algısı da görece şekilde farklılaşır.

Bu tıpkı kütlelerin, gezegenlerin, uzayı büktüğü gibi, bunlar da aslında düzlemi büküyorlar. Dolayısıyla o yüzden de zaten zamanla ilişkili oluyor. Yani, scratch tone yaptığımız zaman, daha noise element kullandığımız zaman, o daha yoğun birşey oluyor. Kütleli sanki daha ağırmış gibi oluyor ve daha ağır davranıyor. Dolayısıyla şefflikle ilgili olarak, benim müziğim kesinlikle zaman dalgaları ile çalışıyor. Hiçbir zaman sabit bir

tempoda ilerleyemez. Şef, o tempoyu müziğe hizmet edecek şekilde esnetmek zorundadır. (Türkmen, 2019, s.96)

Kullanılan makamın çekim gücü, kullanılan nüanslar ile artikülasyon çeşitliliğindeki yoğunluk farklılıkları da çekim gücünde ve ifadede değişikliklere yol açmakta, bu da müzik icrasında zamanın, bir bakıma bükülmesine, genişleme veya daralmasına yol açmaktadır. Ses dalgadan meydana gelen bir enerji olup, madde olmasa da, üretildiği an itibarıyla etrafına maddeymiş gibi etki eden bir oluşumdur. Bu vasfı ile Hat'ın felsefi boyutu ile de doğru orantılıdır.

Aslında şöyle birşey oluyor benim yaptığım çalışma; ses evreni belli bir kütle gibi çalışıyor. Gibi diyorum çünkü ses aslında bir madde değil. Ses bir enerji. Dolayısıyla sesin kütlesi yok. Ama bir an için, var olduğu anda, sen viyolonselinde Sol, Do boş telini çaldığın zaman, o şeyin, ses dalgaları, havadaki molekülleri belirli bir yönde değiştiriyor. Ve dolayısıyla bir an maddeymiş gibi davranıyor. Yani sesin yoğunluğu var diyelim. Bir yerde kütlesi de varmış gibi davranıyor çünkü bir molekül grubunu belli bir yönde manipüle ediyor. Aslında Si'den Do'ya doğru gittiğimiz zaman, bu ses evreni hem metaforik hem gerçek birşey. (Türkmen, 2019, s.96)

Hat, bestecinin tanımıyla tek sesli bir müziği tanımlar. Dolayısı ile her ne kadar çok enstrüman icra ediyor olsa da, akışın tek bir sesin akışı olarak düşünülmesi gerekliliği ortaya çıkar.

Bu bence mükemmel bir soru, çünkü aslında benim müziğimde gerçek anlamda bir parti yok. Çünkü çok seslilik yok, tek sesli aslında bu müzik. Bütün sesler, tek bir akışın yankıları gibi davranıyorlar. Yani hepsi bir yankı gibi davranıyor. Hepsi, altını çizerek söylüyorum, o genel akışın sanki bir gölgesi gibi davranıyorlar. (Türkmen, 2019, s.98)

Besteci Onur Türkmen'in, Hat'ı tanımlarken özellikle dikkat çektiği nokta yapay bir evrenden uzakta, sınırlandırılmamışlığın korunması gerektiğidir. 1600 yılı İtalya'sında, doğacı düşünceleri ile sonsuz evren anlayışını benimseyerek, gerçeği açıkladığı için yakılarak idam edilen Giordano Bruno'nun uzayında olduğu gibi, sonsuz olasılıklar ve anımsayışlar evreninde bir gezintiye benzetilebilir Hat. Bu sebeple sınırlandırılmaz, sınırlı bir alan içinde tanımlanamaz. Besteciye göre Hat, bir yapı değildir, belirli bir kültüre ait ya da yönelik değildir. Evrenseldir. Hat, çeşitliliğe kapalı bir evrenden ahenk ve uyumun bağımsızlığını ilan edişi olarak düşünülebilir. Zaman ve uzayın, başının, sonunun belli olmadığı ve durmaksızın devinim halinde olduğu bir birlikteliği betimler.

Yani biz aslında tozduk.. O toz, çeşitli transformasyonlardan geçerek bu formu aldı. Ama biz hala bir timsah gibi davranıyoruz, bir maymun gibi davranıyoruz. En azından en temel, beynimizin en temelinde, en derininde bunlar yatıyor. Dolayısıyla, burada bunlara bir sınır koymak, işte sen insansın, sen şeysin, zencisin falan demek bana hiç geçerliliği olmayan birşey gibi geliyor. Dolayısıyla lafı şuraya getirmek istiyorum. Benim için makam, aslında kültürleri aşan bir hatırlama. (Türkmen, 2019, s.105)

Sesin doğasındaki “Maddeymiş gibi davranma” olgusu, makamların, artikülasyonların, nüansların ağırlıkları ve çekim güçleri ile birleşerek bir düzlem yaratmaktadır. Bu düzlem, 3 boyutlu, gözlemciyi merkez alarak, tüm uzayı ve zamanı değişmez olarak gören Öklid Uzayı’ndan farklı olarak, Einstein’ın görelilik kuramını açıklarken kullandığı, evrenin her yanında zamanın farklı olduğunu, değişkenlik gösterdiğini, kütlelerin, çekim gücünün, hızın ve ışığın durumuna borçlu olduğunu savunduğu, ve gergin bir yorgana benzetilen, grid üzerine yayılmış değişik büyüklükteki bilyelerin, grid üzerinde uyguladıkları farklı yoğunluktaki etkilere benzetilebilir. Her bir kütlelerin grid üzerinde bıraktığı etki, kütlelerine, çekim gücüne ve yoğunluğuna oranla değişim göstereceğinden, büyük ve ağır olan kütleler, kendi kütleleri oranında daha kuvvetli çekim sağlarken, kütle azaldıkça çekim gücü de azalacaktır. Burada zamanın işleyişi de aynı şekilde devinimsel farklılıklar gösterecektir. Bir nevi esneyecektir. Sesin madde özelliği göstermesi sebebi ile, seslerin farklı yoğunluk ve çekim güçleri sebebi ile Hat’ta kullanılan zaman anlayışı da, hatırlayışların çekim güçleri, netlikleri veya anımsattıklarının yoğunlukları ile doğru orantılı olarak değişiklik gösterecektir.

Bir şeyi hatırlamak için dört şartı tamamlamak gerekir. Bunlardan birincisi “Hatırlanacak şey”, ikincisi “Hatırlatacak şey”, üçüncüsü “Hatırlayacak kişi”, ve dördüncüsü ise “Hatırlatılacak kişi” olmak üzere özetlenebilir. Besteci eseri yazarken bir olayı hatırlar, bu olay hatırlanandır. Hatırlananı hatırlatacak olan şey ise, hatırlanacak olanı tekrar anımsanabilir kılan “Eser”dir. Hatırlatan kişi besteci, hatırlayan kişi ise, ilk çalım öncesinde, eseri seslendiren kişi veya kişilerdir. Eserin ilk seslendirilmesi ile birlikte roller değişir. Hatırlatan kişi artık besteci olmaktan çıkar. Eseri seslendiren icracıların kurduğu köprü sayesinde, artık hatırlatan kişi konumunda icracılar vardır. Hatırlanan şey, bu durumda seslendirenlerin hatırladıkları, veya anlattıkları, hatırlatan şey ise icra konumuna gelir. Anımsanan ile anlatılan arasındaki paralellik de icra kalitesini belirleyen unsurlar arasında düşünülebilir. Bu durumda artık hatırlayan kişi ise dinleyiciler olmuştur. Ancak basitleştirerek özetlemek gerekirse, icrada, eserin yazılı materyalinin sabit olması, “Hatırlatacak şey”in, eserin kendisi ve dolayısıyla da icracıların sergilediği “Performans” olmasını doğurur. Yani “Performans” artık hatırlatma görevini üstlenir.

Bu durum, performans neyi anımsatır sorusunu akla getirmektedir. Bu noktada sanat algısı devreye girer. Algılanan sesler bütünü ve akış, her insanın zihninde farklı olgularla temas kurar ya da bağlam kurar. Ancak en olağan hali ile değişkenlik gösterir. Dolayısı ile

hatırlatan şeyin hatırlattıkları artık dinleyicinin algıladıklarına göre anlam kazanmaya başlar. Kısaca hatırlatan kişi icracıdır, hatırlayan kişi de artık dinleyicilerdir.

Şimdi burada crescendo var. Bu crescendo sesi ağırlaştırıyor mu, yoksa hafifleştiriyor mu, o zaman ben burada zamanı neye göre büyüeyim? Biraz hızlanayım mı, biraz yavaşlayayım mı.. Bu tabi şef.. ben şeflikten çok anlamam. Ama bir şeflik stratejisi olarak benim müziğimde yer almalı. (Türkmen, 2019, s.97)

Algılanan düzlemin tek sesli kapsamda, lineer bir yazıya sahip olması, düşünsel anlamda olduğu kadar, duyumsal anlamda da bir birlik gerektirmektedir. Birlik, aynı zamanda dinleyiciler için her icrada büyük farklılıklar olmaması ve bestecinin anlatmak istediği, ya da hatırladığı, orjinal fikire en yakın biçimde duyumsanabilmesi için önem taşır. Bu sebeple eserlerin, seslerin dengesinden, üsluplarına, artikülasyonların yoğunluk ve zayıflıklarından, zaman algısına kadar birlik oluşturacak, bir hat üzerinde seyri mümkün kılacak şekilde icra edilmesi gerekmektedir. Orkestra şefi bu noktada çizeceği yol ile Hat'ı ortaya çıkartarak, birliği oluşturma konusunda hem bir ihtiyaç, hem de bir şart halini almaktadır. Bu, Hat ile yazılmış eserlerin icrasını şef olmaksızın yapmak mümkün değildir anlamına gelmez. Kesinlik çerçevesinde bir birliktelik sağlayacak ve tek sesin çizdiği hattı ortaya koyacak kadar bütünlüklü şekilde çalabilecek çok iyi müzisyenler mutlaka vardır ve olacaktır da. Ancak bu müziklerin, hem sadece bu niteliklere sahip müzisyenlerce icra edilmemesi ve daha geniş kitlelerce de çalınabilmesi, hem de hatırlatma ve hatırlamaların mümkün olan, aslına en yakın haline ulaşabilmek için, bir orkestra şefi tarafından bu birliğin sağlanması büyük önem arz etmektedir. Bu sayede icra edilecek eserler hem fikri, hem de fiziki bütünlüğe daha yakın olacağından amacına çok daha uygun olacaktır.

Birilerinin kendini çok adayıp, o da pek mümkün değil, müziği çok özümseyip şey yapması gerekir, bunu, yani mesela ezbere çalması falan gerekir. Onun dışında biraz daha bana zor geliyor. Belki birisi diyebilir ki, yok ağabey abartıyorsun gayet de güzel çalar. Yani tabi bu benim bakış açım tabi... Yani dedim ya aslında bir çizgi var, diğer herşey onun yansıması. O çizgiyi takip eden bir beyin olması gerekir. (Türkmen, 2019, s.99)

Hat bütün bu olgulardan hareketle, herhangi bir ana formu olmayan, daha çok jestler ile ortaya çıkan, tek sesli, lineer bir üsluptur ve herhangi bir merkeze takılı kalmaksızın makamlar ve tonların sembolize ettiği düşünceler ve anıları anımsatmayı amaçlar.

1.3. Besteci Onur Türkmen ile 6 Mart 2019 Tarihinde Gerçekleştirilen Hat Üzerine Yapılmış Olan Reportajın Diktasyonu

Bu başlıkta, besteci ile yapılan söyleşinin kaydı bire bir deşifre edilmiş, sonuçta elde edilen metin olduğu haliyle geçmiştir. Bu sebeple yazıda gündelik konuşma benzeri ifadeler bulunmaktadır. Yazı, asıl belge olan ses kaydının bir kopyası niteliği taşıdığından, bu sebeple yazıdaki konuşma dilinde yer verilen ifadeler korunmuş, daha doğru bir alternatif ile değiştirilmemiştir.

Serif Can Ünver: Başlasın bu,

Onur Türkmen: Tamam

Serif Can Ünver: Mesela burada, Unowned’da “Hat düşüncesinde besteci ardı ardına sıralanmış ve birbiri içinde eriyen makamlardan oluşturulmuş bir çizgi ile, önce iletişime geçer, sonra onu ortaya çıkartır” demişsiniz. Bu ortaya çıkartmak genel bir form anlamında mı? **Bütün ve büyük form anlamında bir ortaya çıkarış mı, yoksa spesifik bir lokasyon anlamında mı?**

Onur Türkmen: İki de. Ben zaten büyük form diye bir şey tasarlamıyorum. Başka eserlerimde tasarlayabiliyorum veya daha eski çalışmalarında yapıyordum ama Hat öyle birşey değil. Hat’ta gerçekten, makam dediğimiz şeylerle ilişki kurmak ve onları takip etmek, sonunda bir makamdan bir makama, bir makamdan bir makama gitmek var. **Dolayısıyla bir çizgi ortaya çıkıyor. Her makam bir nokta gibi olmuş oluyor. Çizgi de zaten noktaların birleşimidir.** Bu çizgiyi bir yerde takip ediyorum. Böylece onlarla iletişime geçmiş oluyorum. Zaten işin biraz da püf noktası burada. **Yani ben makamı bir malzeme gibi almıyorum. Malzeme gibi alıp, kendi yapısal mekanının içine, kendi yarattığım yapısal mekanın içine makamı malzeme olarak koymuyorum.**

Serif Can Ünver: Yapısal mekanı biraz açabilir misiniz?

Onur Türkmen: Yani işte bir besteci birşey tasarlıyor...

Serif Can Ünver: Yani tasarımın kendisi.

Onur Türkmen: Veya herhangi bir tasarım bir mekandır. Genellikle tasarım modern dünyada kapalı bir alan oluyor. **Şimdi Hat'ın özelliği açık olması. Yani başı ve sonu aslında yok.** Orada...

Serif Can Ünver: Başına ve sonuna eklemiş olduğunuz o şeyler, daha sonradan revize ettiğiniz zaman eseri, ...

Onur Türkmen: O bu eser, solo keman eseri için geçerli...

Serif Can Ünver: O yüzden mi?

Onur Türkmen: Eklenebilir tabi. Çünkü aslında o baş baş değil, son son değil. Teorik olarak da ben just intonation, doğal akort sistemi ile çalışıyorum. Böyle çalışan Amerika'lı besteciler var özellikle Harry Partch okulu var. Burada mesela James Tenney diye bir besteci var. O mesela benim yaptığım şeye çok denk düşen bir şey söylüyor. "Activity in harmonic space" diyor. Yani armonik uzayda, ses diklikleri uzayında bir gezinti diyor. Bu Hat da böyle birşey. Bir yerden yola çıkıyorsunuz, o sizi başka yere taşıyor, başka yere taşıyor sonra başka yere taşıyor. Bir süre sonra benim ilişkim kesiliyor onunla. Ama bu aslında çok büyük bir ağ, ve sonsuz bir ağ. Ses diklikleri, yani armonik ilişkiler sonsuz bir ilişki. Bunu illa akorsal anlamda söylemiyorum.

Serif Can Ünver: Dikey anlamda değil yatay anlamda da bir armoniden bahsedebiliyoruz o zaman?

Onur Türkmen: Kesinlikle.

Serif Can Ünver: Nasıl bir armoni oluyor bu? Yani kuralları demeyeceğim çünkü yani anladığım kadarıyla son derece rastlamsal birşey. Ama oluşan şey gerçek.

Onur Türkmen: Aslında kesinlikle rastlamsal değil.

Serif Can Ünver: Değil mi?

Onur Türkmen: Değil. **Bu bir hatırlamadır. Benim yaptığım şey bir hatırlamadır. Şimdi iki tip hatırlama var. Birinci tip hatırlama, benim kendi kişisel hatırlamalarım;** işte çocukluğumda radyo çalışıyordu, orada Zeki Müren çalışıyordu, Safiye Ayla çalışıyordu veya işte peşrev çalışıyordu. Belki ne bileyim, daha şeyde, Mazhar Fuat Özkan'ın Güllerin İçinden çalışıyordu. Orada da makam var. Bütün bunları hatırlamak. **Bu kişisel hatırlama. Bir de kollektif hatırlamalar var. Kollektif hatırlamalar, Carl Jung'un söylediği, kollektif bilinçaltı ile bir ilişki kurmak. Bence makamlar, aslında kültürleri aşan birşey. İnsanın duygu aktarımı ile ilgili ortaya koyduğu ilk prototipler.** Aslında makam zaman içinde çok rafine hale gelmiş ama makamın kökü kesinlikle bence inlemeye gider, çığlığa gider. Mesela bence Jack London'un Vahşetin Çağrısı romanında, kutupta köpeklerin dolunaya doğru uluması da makamdır aslında. Yani herhangi bir ses dikliği içeren, ses çıkartmak, sonra bunun insanlık tarihinde giderek rafine olması, ama belli bir yere kadar. Bir yerden sonra, bu tabii Avrupa'da da makam var ama Avrupa tarihi biraz daha bunu belirli bir yapının içine sokmaya başladıkça, bunun çeşitli sebepleri var... **Bu arada benim bir konuşmam var internette bunu anlatıyorum. Onun linkini de atabilirim.**

Serif Can Ünver: Lütfen..

Onur Türkmen: Bu, özne ve nesne ilişkisi çok daha sert kutuplar haline geçmiş Batı kültüründe. **Aslında biz ilerleyememiştiz, onlar ilerlemişler. Bu yüzden..** Yoksa çok ayırmayı sevmiyorum ben Batı – Doğu diye ama.. Batı, teknolojiyle, düşünceyle, felsefe devrimleriyle belli bir yolun içine girmiş. Avrupa kültürü... Ve burada özne ve nesne çok birbirilerinden ayrılmış. Bugün mesela **yeni müzikte, hala daha 1945 sonrasında itibaren saf nesnellik arayışı var. Yani özneyi dışarıda bırakmak. Ben biraz buna da tepki gösterdim. Aslında Hat, özneyle nesne arasındaki ayrımı, aradaki sınırı kaldırıp, ikisini aktif bir iletişime sokmak.** Makamlar, hatırlananlar, burada nesneyse eğer.. Çünkü benden önce varlar, onlar hep var olacak ama ben yok olup gideceğim. Özne ile arasında bir ilişki kuruluyor. Burada, işte öz.. **Hat, ne öznel ne nesnel, ikisinin arasında bir ara alan arayışıdır. Yani geçmişle iki türlü geçmişle ama, hem kollektif geçmişle, hem de bireysel geçmişle ilişki kurup, oradan hatırlananları kağıda aktarmaktır. Zaten benim müziğim tek sesli bir müzik.** Ancak ben hatırlayanım, bazı şeyler hatırlamaya gayret gösteriyorum, böyle bir sürecin içine sokuyorum kendimi. Bu hatırlayan ile hatırlanan arasında mesafe olduğu için.

Serif Can Ünver: Zaman mesafesi?

Onur Türkmen: Zaman mesafesi, ve bu mesafe çok relatif, onu da açıklayacağım. Bu çok relatif yani çizgisel gitmeyen, çok kademeli, çok boyutlu bir mesafe olduğu için, hatırladığım ezgiler belli tınısal uzantılarla ortaya çıkıyor. **Yani ben aslında hatırladığım ezgiyi direkt notaya almıyorum. O belli bir zaman uzantısıyla ortaya çıkıyor.** Bu zaman uzantısı da aslında tınısal bir alanla kendini gösteriyor. **Yani ben Si'den Do'ya gideceksem mesela, onu nasıl hatırlıyorum?** İşte şöyle birşey var, şimdi şuradan başlayalım... **Önce bütün bu konu merkezsizlikle ilgili. Yani bu evrende gezinirken, ses evreninde, bu hatırlama evreninde gezinirken, eser aslında belli bir merkeze oturmuyor. Bir makamın belli bir çekim alanı var, belli bir Gravity'si var yani. Türkçe'sini tam şu anda bulamadım.**

Serif Can Ünver: Duyumsal olan birşeyden mi bahsediyoruz o zaman burada?

Onur Türkmen: Yoo gerçekten bir rezonans ilişkisi var.

Serif Can Ünver: Dominantın çözülmesi gibi?

Onur Türkmen: Evet aynen öyle. **Ama bu diğer makama geçtiği zaman artık hükmünü yitiriyor. Tonal müzikte veya diğer işte, yapısal müziklerde bu böyle değil. Bir eser soldeyse hep solün çekim alanına göre bir, kapalı bir alan oluşturuluyor. Burada Sol Rast'da başladıysam, sonra Mi bemol Nikriz'e gittiysem, Mi bemol Nikriz'e geçtiğim anda artık Sol hükmünü yitiriyor. Tedavülden kalkıyor. Dolayısıyla, ortaya çıkıp kaybolan merkezler var ve sonuçta sabit bir merkez yok. Rönesans filozofu Bruno'nun dediği gibi aslında evrende merkez yok veya bütün noktalar evren. Hat da böyle oluyor.** Bu çizgiyi takip ederken bir önceki merkezi arkanızda bırakıp yeni merkeze geçiyorsunuz, yeni merkezde çalışıyorsunuz. Aynı şekilde, Si'den Do'ya giderken diyelim ki segahtayız, aslında Si ve Do arasında da bir hiyerarşi yok. Çünkü biz aslında eğer Si merkezse, Si'den zaten uzaklaşıyoruz. **Uzaklaşma çizgisindeyiz, uzaklaşma eğilimindeyiz. O zaman Do'nun ağırlığı ne olacak? Bu benim için bir zaman ve tını konusu.** İşte o Do, sul ponticello mu olacak, yani doğuşkanlar mı ön planda olacak, yoksa daha kapalı bir ses mi olacak, diyelim ki sul tasto mu olacak, veya daha noise içeren birşey mi olacak? Bütün bunların akışta saptanması için bir çaba var. **Bu tabii Si'nin de Do'nun**

da süresinin ne kadar olacağını belirliyor. Dolayısıyla bana bazen soruluyor: **Neden makamla çalışıyorsun? Usulle çalışmıyorsun? Ben usulle çalışmam çünkü usul işte eski şiir kalıplarıdır. Kalıpla çalışmam ben. Bu hatırlamanın relativitesindeki esnekliği yansıtmak zaten benim işim. Usul gibi belli bir kalıpla çalışsam, o zaman tını-zaman ilişkisinde hiç bir şekilde yansıtamam.** Kalıpla benim işim olmaz. Ben bu hatırlama içinde Si ne kadar uzun olacak, noktalı mı olacak, yoksa bir birlik nota kadar mı olacak, üç birlik kadar mı olacak, üç birlik kadar olacak ama sul ponticelloya mı gidecek, doğuşkan...

Serif Can Ünver: Bunları belirlerken kullandığınız bir sistem, bir şablon....

Onur Türkmen: Hayır, hayır...

Serif Can Ünver: ...birşey yok.

Onur Türkmen: Bu bir hatırlamadır.

Serif Can Ünver: Peki, sul ponticello mu ya da sul tasto mu istiyorsunuz, bunu belirlerken bir şablon ya da bir sistem kullanıyor musunuz? **Mesela bir nota, Do.. Makama göre bu Do'nun uzunluğu belirli mi mesela?**

Onur Türkmen: Değil işte. Bu bir hatırlamadır. Benim tek bir prensibim var. Yani bu hatırlama prosesinde tek bir prensip var. O da bir makam alanında makamı başka hiçbir şeyle karıştırmamak. Yani diğer pek çok örnekte görüldüğü gibi işte besteci bir akor koyar. Herhangi bir akor, üstüne seyahat bir ezgi koyar. Ben bunu asla yapmadım, yapmam.

Serif Can Ünver: Makamın kendisini koyuyorsunuz.

Onur Türkmen: Sadece makam neyse onu koyuyorum. Yani makamda işte çok basit konuşayım, Do Re Mi'ye bende Fa yoktur.

Serif Can Ünver: Anladım.

Onur Türkmen: Hiç bir zaman da olmadı.

Serif Can Ünver: Makamın karakteristik noktası, çekim alanını belirleyen nokta mı diyoruz?

Onur Türkmen: O kadar. Türk müziğinde çeşni dedikleri şey. Çekim alanını, karakterini belirleyen, karakteristiğinin dışında hiç birşeyle onu üstüüste, özellikle üst üste, koymam. Ama şimdi yan yana koymuş oluyorum çünkü başka bir yere geçiyorum.

Serif Can Ünver: Başka bir merkeze geçiyor...

Onur Türkmen: Kimi çok uzun olabilir, kimi çok kısa olabilir, bu dediğim gibi bir hatırlama sürecidir. Ama dolayısıyla yan yana dizmiş oluyorum zaten çizgi o oluyor. Ama hiç bir zaman üst üste iki ayrı var oluşu, ses varoluşunu, asla, hiçbir zaman üst üste koymam.

Serif Can Ünver: Peki karakterle ilgili olarak da var mı bu? Mesela sul ponticellonun belirli bir anlamı var mı sizin için?

Onur Türkmen: Yok hayır. İşte zaten bu bir barok düşüncesidir, senin söylediğin. Barokta herşeyi formülize etmek istediler. Descartes'ın çizelgeleri var. Der ki; hüznün ve zevk grafiği yapalım. Nereye düşüyor... Hat'ta böyle bir formülizasyon yoktur, bu açık bir alandır, bir süreçtir.

Serif Can Ünver: Tamamen relatif.

Onur Türkmen: Çünkü, relatif olması da şu, yani dediğim gibi zaman zaten relatif birşey. Mesela sen buraya geldin. Bugün, belki senin yaşadığın beş dakika öncesi çok flu olabilir. Ama senin için beş yıl önce yaşadığın bir anı çok net olabilir zihninde. Takıntı olabilir, çıkartamıyorsunudur. Dolayısıyla zaman zaten zihinde relatif yaşanan birşeydir. Bu da böyle. Yani neyi nasıl hatırladığım. Aslında şöyle birşey oluyor benim yaptığım çalışma; ses evreni belli bir kütle gibi çalışıyor. Gibi diyorum çünkü ses aslında bir madde değil. Ses bir enerji. Dolayısıyla sesin kütlesi yok. Ama bir an için, var olduğu anda, sen viyolonselinde Sol, Do boş telini çaldığın zaman, o şeyin, ses dalgaları, havadaki molekülleri belirli bir yönde değiştiriyor. Ve dolayısıyla bir an maddeymiş gibi davranıyor. Yani sesin yoğunluğu var diyelim. Bir yerde kütlesi de varmış gibi

davranıyor çünkü bir molekül grubunu belli bir yönde manipüle ediyor. Aslında Si'den Do'ya doğru gittiğimiz zaman, bu ses evreni hem metaforik hem gerçek birşey. İkisinin arasında birşeyden bahsediyorum. Bu tıpkı kütlelerin, gezegenlerin, uzayı büktüğü gibi, bunlar da aslında düzlemi büküyorlar. Dolayısıyla o yüzden de zaten zamanla ilişkili oluyor. Yani, scratch tone yaptığımız zaman, daha noise element kullandığımız zaman, o daha yoğun birşey oluyor. Kütlesi sanki daha ağırmış gibi oluyor ve daha ağır davranıyor. Dolayısıyla şeffikle ilgili olarak, benim müziğim kesinlikle zaman dalgaları ile çalışıyor. Hiçbir zaman sabit bir tempoda ilerleyemez. Şef, o tempoyu müziğe hizmet edecek şekilde esnetmek zorundadır.

Şerif Can Ünver: Anladım

Onur Türkmen: Yani hiç bir zaman 1, 2, 3, 4 – 1, 2, 3, 4, diye ilerleyemez. Zaman, uzay alanının ne kadar büküldüğüyle ilişkili olarak, 1--- 2----- 3----- 4----- ..

Şerif Can Ünver: Buradaki bölünmenin ne kadar olacağı, bölünmenin nispeti diyeyim, oranı, neye göre belirleniyor icra esnasında?

Onur Türkmen: Şimdi bence burada bunu yine fenomenolojik olarak ele alması gerekiyor şefin.

Şerif Can Ünver: Yine relatif değil mi?

Onur Türkmen: Yani şöyle.. Öyle olmazsa, formüllere gidersek bence çok anlamsız birşey olur.

Şerif Can Ünver: Anladım çünkü bir hatırlanan şey, hatırlayıcı dışında kimse tarafından hatırlanamaz. Ama anlatılabilir.

Onur Türkmen: Anlatılabilir.

Şerif Can Ünver: Anlatımınızdan çıkacak şey de başka kişilere başka şeyler çağrıştırır.

Onur Türkmen: Evet. Şimdi şef belli parametrelere bakacak. Yani oradaki ses, sul ponticello mu, ordinario mu, noise elementleri mi taşıyor, flageolet mi, mezzo forte mi,

mezzo forteden bir crescendo mu yapıyor decrescendo mu yapıyor... **Bunların zamanını, uzama uzayını, hızlandırarak büküğünü mü, daha hafifleyerek aktığını mı, ağırlaşarak aktığını mı, şef kendisi karar vermeli. Ama bunu düşünmeli mutlaka.**

Serif Can Ünver: Bunun üzerine düşünmeli. Yalnız zaten bunun konsepti bilinirse kolaylaşır.

Onur Türkmen: Şimdi burada crescendo var. Bu crescendo sesi ağırlaştırıyor mu, yoksa hafifleştiriyor mu, o zaman ben burada zamanı neye göre bükeyim? Biraz hızlanayım mı, biraz yavaşlayayım mı.. Bu tabi şef.. ben şeflikten çok anlamam. Ama bir şeflik stratejisi olarak benim müziğimde yer almalı. Yani...

Serif Can Ünver: Zaten amacı bu. Ona hizmet ediyor.

Onur Türkmen: Zaten amacı bu, evet! Yani bu akış, düz bir akış olamaz. Düz böyle, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4...

Serif Can Ünver: Bu gerçek akış yani akışın kendisi bu.

Onur Türkmen: Yani kendisi bu. Yani o ses evreninin, bütün ensemble'ın çıkarttığı sesin nasıl bir kütle gibi davrandığı, bence şeflik adına önemli bir konu. Tabi oda müziği işte mesela şu iyi bir karşılaştırma olabilir. Benim bir duom var. Çok erken hat örneklerimden birisi. Sana göndermiştim diye hatırlıyorum. İki tane yorumu var. Bazı eserlerin iki tane yorumunu gönderdim. Mesela perküsyon-piyano duosu var. Onun ilk bir İtalyan duo bana sipariş etmişti. Onlar mesela, zamanı çok daha esnek çalmıştı. Sonra burada işte hezarfenden Amy Salsgiver (perküsyon) ve Müge Hendekli (piyano) çaldı. Onlar biraz daha esnek çalmışlar.

Serif Can Ünver: Birşeyi çok merak ediyorum. Bu müzik şefsiz icra edilir mi?

Onur Türkmen: Her müzik şefsiz icra edilebilir.

Serif Can Ünver: Mutlaka. Ama istediğiniz şeyi çıkartmak adına nasıl daha uygun olur? Şefli icra edilmesi mi yoksa, rastlamsallığı, hani bir kutupta birleştirmeksizin

herkesin rastlamsal kendi evreninde yaşamak mı, yoksa bir kutupta odaklayarak, rastlamsal bir evren tasarlamak mı?

Onur Türkmen: Bu bence mükemmel bir soru, çünkü aslında benim müziğimde gerçek anlamda bir parti yok. Çünkü çok seslilik yok, tek sesli aslında bu müzik. Bütün sesler, tek bir akışın yankıları gibi davranıyorlar. Yani hepsi bir yankı gibi davranıyor. Hepsi, altını çizerek söylüyorum, o genel akışın sanki bir gölgesi gibi davranıyorlar.

Serif Can Ünver: Bu çok önemli bir durum.

Onur Türkmen: Şimdi, mesela bir iki yıl önce Fransa'da zannediyorum bir orkestra La sacre du Printemps, Bahar Ayini'ni şefsiz çalıyor. Şimdi bu benim müziğime göre daha mümkün geliyor bana. Tabi bunu Orhun falan daha iyi irdeler belki ama, çünkü orada partilerin ne olduğu çok belli. Çok üst düzey müzisyen varsa ve müzisyenler partilerine hakimse onu çalarlar. Çünkü iş bölümünün ne olduğu çok tanımlı, iş tanımı, kimin ne yaptığı çok belli. Şimdi benim müziğimde biraz daha belirsiz. Yani herkes aslında aynı şeyi çalıyor ama bir yerinden tutarak çalıyor gibi. Yine çok basitleştirerek anlatayım. Ben şöyle düşünüyorum. Mesela Mi Re Do diyelim. Şimdi önce ben buna kafa patlatıyorum, bu Mi Re Do nun tınısı nedir, zamanı nedir, ben bunu kağıda yazdım. Şimdi orada da mesela şöyle yazıyorum, diyelim ki iki kişi iki tane keman çalıyor, atıyorum yani, birinci keman mi Re çalıyor, ikinci keman da bir yerde Do çalıyor. Şimdi aslında burada ikisi de aslında Mi Re Do çalıyor. Dediğim gibi bunu birbirinden ayırmak, yani burada Do bir eşlik gibi eklenmiyor oraya. Onun uzantısı gibi ekleniyor. Dolayısıyla aslında o tını, anlattığım o kütleye bir eklenme oluyor. Orada kütle Re Do diye yoğunlaşıyor. Ama o benim için bir akor değil. İki yankının üst üste duyulması. Şimdi burada iki kişi yapabilir, ama daha çoğaldıkça, işte beş kişinin hatta üç kişinin üzerine çıktıkça bence benim müziğim şefsiz biraz daha...

Serif Can Ünver: İmkansızlaşıyor...

Onur Türkmen: Yani

Serif Can Ünver: Yani felsefesinden ayrılıyor.

Onur Türkmen: Yani birilerinin kendini çok adayıp, o da pek mümkün değil, müziği çok özümseyip şey yapması gerekir, bunu, yani mesela ezbere çalması falan gerekir. Onun dışında biraz daha bana zor geliyor. Belki birisi diyebilir ki, yok ağabey abartıyorsun gayet de güzel çalar. Yani tabi bu benim bakış açım tabi.

Serif Can Ünver: Çalabilirler tabi, mükemmel müzisyenler var. Ama felsefi olarak bunun bir şef olmadan çalınması aslında imkansız.

Onur Türkmen: Yani dedim ya aslında bir çizgi var, diğer herşey onun yansıması. O çizgiyi takip eden bir beyin olması gerekir.

Serif Can Ünver: Yani bir çizgi çiziyorsanız tek bir fırça çizer onu. Bir sürü kıl vardır ama tek bir fırça çizer onu.

Onur Türkmen: Evet güzel oldu gibi geliyor bana. **O parti kavramı önemlidir benim için. Müziğimde, yoktur yani önemlidir derken..**

Serif Can Ünver: Zaman konusunu biraz daha irdelesek hocam, mesela bu zamanın, uzay zaman düzlemindeki kütle çekimine yenik düştüğü alanlardan bahsettik, acaba **müzikteki çekim alanı da böyle birşeye hizmet eder mi? Yani bir düzlem oluşturur mu? Düzlem oluşursa eğer bir sürü merkezden bahsedebiliriz.** Sanki gerilmiş bir yorgan gibi, bilyalar saçılmış üstüne...

Onur Türkmen: Aynen öyle, bu zaten çok anlatılır... Einstein'ın izafiyetinde falan bu çok verilen örnektir,.

Serif Can Ünver: Doğal olarak hani bir kütle çekiminden bahsetmek de gerekir burada. Nerede toplanıyor? Olayın toplandığı bir nokta olmak zorunda.

Onur Türkmen: Şimdi makamlarla ilgili bir çalışma yapıyorum ben aslında, bu hat dışında bir şeydir. Hatta Mahir de, Mahir Cetiz işte o da Colombia'da. Biz bu yaz beraberdik. Baya fikirlerimiz uyuşuyor. Bir makale yazmak istiyoruz ama ikimiz de pek vakit ayıramıyoruz. **Şimdi ben şöyle bakıyorum. Aslında kesinlikle bu kütle çekimi gibi işliyor.** Benim çok değerli arkadaşım Ozan Baysal var. İstanbul'da teorisyen. Onu da tavsiye etmiştim, gidip konuşmayı. Onlar şimdi sempozyum yapıyorlar çok meşguller. Ama ben söyledim. Senden

bahsettım yani. Şimdi şöyle, bazı makamlarda, bu tabi çok makama özgü değil, aslında uzun birşey, anlatayım, bu kütle çekimi, batı müziğinde de çok karşımıza çıkıyor. Mesela üçlü ilişkilerde enteresan birşey var. **Mesela Si'den segah yaptığımız zaman biz işte Si'yi merkez olarak duyuyoruz. Ama aslında Si'nin altında daha kapsayıcı bir merkez olarak Sol vardır. Ben zaten bunu partiyonların başında gösteriyorum.**

Şerif Can Ünver: İlgili minör ilgili majör ilişkisi gibi mi?

Onur Türkmen: Değil. Bence bu başka bir ilişki. Yani kapsayıcılık. Bir iki örnek vereceğim. Daha açmaya çalışacağım. **Kapsayıcılık**, ben buna şey diyordum... **mesela Si Segah, Si merkez, ona Actual Center diyordum. Türkçe'si ne olur, yani ...**

Şerif Can Ünver: Geçerli Merkez?

Onur Türkmen: Çok güzel bravo. **Geçerli merkez diyordum. Sol'e de Gravitational Center diyordum. Çekimsel Merkez. Mahir (Çakar) dedi ki, bu spektral müzikte de var. Orada Virtual Center diye birşey var, dedi. O da aklıma yattı.**

Şerif Can Ünver: Neresi için söylüyor bunu?

Onur Türkmen: Sol için söylüyor bunu. **“Virtual de buna” dedi. Virtual diyelim dedi. Rameau'da da var bu. Onlar Implied Center diyorlar. Aslında Rameau bunu direkt söylüyor. Yani senin dediğin yere de biraz geliyor ama şöyle birşey söyleyeyim ben sana, Stravinsky'nin Symphony of Psalms'ında bu çok net görülür. Mi minör akorla başlar, tepede Si vardır. O Si aslında Mi minör, Mi Phrygian gider uzun süre. Mi Phrygian duyarız biz. Ama aslında bir yerden sonra anlarız ki, o tepede Si olan, en üst sesi Si olan Mi minör akor aslında Do'nun domniantı gibi davranır ve...**

Şerif Can Ünver: Sol'ün 3'lüsü gibi mi?

Onur Türkmen: ...hem Sol'ün 3'lüsü gibi, hem de Mi ile Do arasında, yani Si segah, Sol kapsayıcı dedim ya, aynı ilişki... Mi Phrygian, Do kapsayıcı. Aynı ilişki. Mi Phrygian duyarız. O eseri dinleyin partiyonla, “Ah! Mi Phrygian” deriz. Ama sonradan Do öyle bir girer ki alttan, “A! Bu Do Majör'müş” deriz. O tepedeki Si de sanki Do'ya çözülür. Ama bu dominantın tonike çözülmesi gibi değildir. Alta gerçek baba gelmiştir yani. Üstteki

yüzeyi duyarız sanki biz. “Aa! Mi Phrygian” deriz. Ama altta Do’yu duyarız. Yani daha derinini sonradan duyduğumuz zaman “Evet asıl bu” deriz. **Şimdi tam da burada bir kütleli çekim alanı oluyor. Yani Do aslında büyük bir gezegen gibi geliyor. Ve etkisini gösterdiği zaman, ortaya çıktığı zaman aslında Mi’yi kendine çekiyor. Bu Median ilişki çok var.** Bence en çarpıcı örneği, bu Itri’nin Naat’ında kitlelerin hep beraber söylediği, işte şöyle başlar: Si Si Si Si Si... Allahu Ekber Allahu Ekber.. Do.. Ladiyez, Si, Do, Re, Do, Si... Re, Do, Si, La diyez, dediğimizde Sol’ü hissederiz. Re, Do, Si, La...., Sol gibi olur ama Sol’e gitmez. Re, Do, Si, La, Re, Mi, Fa diyez, Sol’e gidecek gibi olur hissettirir ama gitmez. Re, Mi, Fa diyez, Mi, Re, Do, Si, La diyez, Si. Bir daha söylüyorum. Sol’ü hissettiriyor gitmiyor. **Si si si si si Do, La diyez Si Do Re Do Si, Re Do Si La diyez, Re Mi Fa diyez Mi Re Do Si, La diyez Si.. Şimdi iki uçta bir Sol’ü hissettik ama gitmedik. Sonunda Si’yi merkez duyuyor muyuz?**

Serif Can Ünver: Evet.

Onur Türkmen: Duyuyoruz. Ama asıl baba ne? Sol.

Serif Can Ünver: Anlaşıldı.

Onur Türkmen: Bu Batı müziğinde de var. Bu tip çekimsel düşünceleri, bu kütleli çekimi ben müziğimde çok kullanıyorum. **Bu zamanla ilgili ve performans açısından, zamanla ilgili bir konudur. Zaman kütle ile ilgili birşey. Ama buradaki şey, ilüzyon, sesin madde olmaması. Maddeymiş gibi davranıyor olması. Aslında müziğin belki de en büyük gizemi ve büyüğü bir yerde. Biz maddeymiş gibi davranıyoruz ama değil. Yok aslında.**

Serif Can Ünver: Etkisi var sadece.

Onur Türkmen: Evet. Ben sustuğum anda...

Serif Can Ünver: O yüzden “Performans Sanatı” orada olmak zorunda..

Onur Türkmen: Evet o zamanda üretiliyor.

Serif Can Ünver: Yani aslında biraz ütöpik bir felsefi yaklaşım, aslında müziğimizin kaydedilmemesi de lazım.

Onur Türkmen: Belki de evet..

Serif Can Ünver: Her seferinde performe edilmesi lazım.

Onur Türkmen: Tabi, yani tabi.

Serif Can Ünver: Felsefesi ile bire bir örtüşen bir düşünce tarzı.

Onur Türkmen: Evet. Çünkü o akustikte nasıl yaşadığı...

Serif Can Ünver: Aynı değil hiç bir şey.

Onur Türkmen: Tabi..Tabi.

Serif Can Ünver: Her anı, her hatırlayış, bir başka zamanda, başka bir şekilde tezahür ediyor... Burada,“Rezonans olgusu ile örölmüş, sonsuz bir ağıın içerdiği, sayısız olasılıktan yalnızca biridir” diyor.

Onur Türkmen: İşte onu söylüyorum. Yani sonsuz olasılık, pek çok olasılık. Ben Si Hüzzam’dan, Re Hicaz’a da gidebilirdim. Fakat o an, beni Sol’de Rast’a çekmiş.

Serif Can Ünver: Kültürü spektrum olarak tanımlamışsınız ve kategorilere ayırlamaz demişsiniz. Ben bunu birazcık deşmek istiyorum.

Onur Türkmen: Tabi.. Şimdi ben şöyle bakıyorum... Bu sadece benim fikrim. Ben nasıl baktığımı anlatmaya çalışayım... **Edward W. Said’in Orientalizm kitabı** şöyle başlar: Der ki; tarihi tam hatırlamıyorum da, diyelim ki 1870 yılına geldiğinde, bütün dünyanın 80%’i Avrupa kıtası tarafından kolonizeleştirilecek... Yani tabi şimdi bu büyük bir travma, çok 19. yüzyıla ait birşey. Bence biz hala bugün Doğu-Batı diye ısrar ettiğimiz zaman, iki tane büyük hata işliyoruz gibi geliyor bana. Birincisi, hala daha 1870 yılında dünyanın 80%’i Avrupa tarafından koloni ediliyor.. Hala 19. yüzyıl terimleri ile konuşuyoruz. Artık öyle bir dünyada yaşamıyoruz. **Bu Batı-Doğu ilişkisine bir güç ilişkisi olarak bakalım.**

Batı dominanttır yani. Neden dominanttır? Çünkü teknoloji üretmiştir. Şimdi bugün artık teknoloji üreten ülkelere baktığımız zaman, işte Kore'ye Çine, Japonya'ya baktığımız zaman, "Bunlara o zaman Batı mı diyeceğiz?" sorusu pek gündeme getirilmiyor. Veya, mesela Kore'yle Almanya.. Neredeyse aynı ülke gibiler. **O kadar çok ortaklıkları, o kadar çok ortak üretimleri var ki... Şimdi o zaman burada bir power driven ilişkiden çok, başka bir ilişki var.** Kore'ye biz Batı demiyorsak, Doğu diyorsak, Kore'yi Doğu'lu bir kültür olarak kabul ediyorsak, o zaman **demek ki artık bu güç, dominant bir ilişki olmaktan çıkmış.** Hala daha biz, İspanya'ya Yunanistan'a Batı diyorsak ve onların **üstün bir tarafları olduğunu düşünüyorsak, işte burada bir şeyler uymuyor, çarpıklık var.** Bu uymamakta ben şöyle bir tehlike görüyorum; biz tamamen terazinin çok boyutlu çalıştığı bir dünya içinde, hala Doğu-Batı diye ısrar ediyorsak, o zaman ortaçağ terimleri ile konuşuyoruz. Yani biz Cihat ve Haçlılardan bahsediyoruz. Yani ne dediğimiz belli değil... Şimdi, o zaman, insanlık kültürü çok büyük Cycle'larda değişen, çok büyük döngülerle değişen birşey. İşte ne bileyim, Göbeklitepe bulundu, o pek çok bakış açısını değiştirdi. O zaman ben şöyle diyorum, aslında **biz Japonya'dan yola çıktığımız zaman, insan haritasının üzerinden geçtiğimiz zaman, bu hiçbir zaman tıpkı gökkuşağının renkleri gibi net sınırlarla birbirinden ayrılmıyor.** Bunun en büyük kanıtı biz Türk'leriz. Yani ben aynada kendime baktığım zaman çok karışık birşey görüyorum. İşte elmacık kemiklerimin çıkık olduğu, benim Orta Asya kökenim olduğunu, gözlerimin çekik olduğu, Orta Asya kökenim olduğunu gösteriyor. Ama uzun boyluyum, kıllıyım, bu Orta Asya'da ya da mesela Çin'de, Asya'da hiç olmayan birşey. **Ben zaten kendim bir spektrumum. İnsanlık, böyle birbirleriyle iletişime geçen bir spektrum.**

Serif Can Ünver: Bir kopukluk yok, bir kategorizasyon yok...

Onur Türkmen: Bence yok. Yani bu Doğu- Batı denilen 19. yüzyıldaki travmadan dolayı biz bu kategorizasyona çok hevesliyiz. Ama ben artık onun geçerli olmadığını, dediğim gibi yani, bu Doğu- Batı bir şey üstünlüğüyse, bilimsel, teknik bir üstünlükse, ki öyleydi bunu kabul ediyorum, Batı üstündü 19. yüzyılda, ama bugün değil. Bugün işte ne bileyim, Japonya, yani Japonya ile Amerika ayrı ülkeler mi? Bunu böyle görmek lazım. Yani Japonlar Doğu, Amerika'lılar Batı gibi görmek bana bugün naif ve geçersiz geliyor.

Serif Can Ünver: Belki düşünsel alanda geçerli olabilir hocam...

Onur Türkmen: Ama onun yansıması ne?

Serif Can Ünver: Davranışa yansıdığına da mesela bir tanesi teknolojiyi tohum ambarlarında 200 senelik tohum stoğu yapmak üzere kullanırken öbürü daha sömürgeci bir yaklaşım izler..

Onur Türkmen: İşte bu verdiğin tamamen 19. yüzyıla ait birşey. Yani bugün dünyadaki yazılımda en ileri ülke kim? Hindistan. E ne oldu şimdi? Hindistan Doğu mu Batı mı? Yani anlatabiliyor muyum?

Serif Can Ünver: Ama bütün Hint'lileri de Amerika'lılar kullanıyor kendi işlerinde. Nasa'da vesairede..

Onur Türkmen: Tabi ama kendi ülkelerinde de pek çok üretim yapıyorlar. Şöyle birşey söyleyeyim... Bugün Amerikan üniversitelerinde yazılım, teknik konular.. Bunu, Kolombia Üniversitesinde okuyan bir arkadaşım geçenlerde beni ziyarete geldiğinde söyledi. Yani o bire bir içinde yaşadığı için.. “Bugün Amerika üniversitelerinde yazılım konusunda, teknoloji konusunda çalışan, beyaz Amerika'lı, neredeyse yok” dedi. Şimdi biz nerede neyi konuşuyoruz yani? Anlatabiliyor muyum? Artık 19. yüzyıldaki gibi, Batı teknik üretir, diğerleri geri kalmıştır falan, bunlar geçerli değil. O yüzden bence bugün bunu bir spektrum olarak görmek... bu belki 19. yüzyılda çok zordu ama.. ben şey olarak görüyorum. Zaten ben bu işlerin uzmanı değilim, bu konularda konuşmamın da çok geçerliliği yok, ama ben şöyle görüyorum, bu spektrum aslında bir kültürel farklılıklar üzerine bir konu değil.. **Konu kültürel farklılıklar değil, konu zaman konusu. Yani bizim insan ırkı olarak bu gezegende bir birikimimiz var.** Bu birikim çok eskilere dayanıyor. Çok çok eskilere dayanıyor. **Yani aslında bunu bir spektrum olarak gördüğümüz zaman, şunu da kabul etmek zorundayız, bizim bugün bütün davranış biçimlerimiz, alt beyinden gelen bütün davranış biçimlerimiz, insana özgü de değil. Yani biz aslında bir timsahın reflekslerini de biliyoruz. Burada aslında kategorize edilemeyecek bir spektrumdan bahsediyorum. Yani biz aslında tozduk.. O toz, çeşitli transformasyonlardan geçerek bu formu aldı. Ama biz hala bir timsah gibi davranıyoruz, bir maymun gibi davranıyoruz. En azından en temel, beynimizin en temelinde, en derininde bunlar yatıyor. Dolayısıyla, burada bunlara bir sınır koymak, işte sen insansın, sen şeysin, zencisin falan demek bana hiç geçerliliği**

olmayan birşey gibi geliyor. Dolayısıyla lafı şuraya getirmek istiyorum. Benim için makam, aslında kültürleri aşan bir hatırlama. Demin de dediğim gibi, bir ortak hatırlamaya dair birşey, bir ilişki kurmaya çalıştım.

Serif Can Ünver: Stardust'a kadar gidiyor sonu..

Onur Türkmen: Gider! Tabi dediğim gibi, Jack London'un romanındaki ulumaya kadar gider. Hepsi vardır yani.

Serif Can Ünver: Peki burada en son cümlede Hat'ın akışında oluşabilecek olan olası karadeliklerden korumak. Şimdi burada evet, **merkezsizlik prensip olarak alındığı için böyle bir cümle kurmuşsunuz ama**, benim algıladığım kadarıyla, bu sistemde beste yaparken, ya da bu sistemi benimsemiş bir besteci, eğer ki bir travmayı, gerçekten **o güne kadar aşmadığı bir travmayı anlatmak isterse, o karadeliklerden birine de saplayabilir müziği.. doğru mu düşünüyorum?**

Onur Türkmen: Olabilir yani, kişisel şeyler bazen çok ön plana çıkabiliyor.

Serif Can Ünver: Yani onu bir betimleme aracı olarak kullanabilir mi?

Onur Türkmen: Aslında şöyle, kendime bir eleştiri var orada. Yani ben Hat'ı çok idealize.. hem ediyorum tabi, o benim yaşama biçimim yani, **epeyce bir eser yazdıktan sonra hem de eleştirdiğim de birşey oldu; biraz Hat'ın çok metafizik, çok platonik, her ne kadar fiziksel karşılıkları da olsa, çok metaforik birşey olduğunu. Ve o eleştiriden sonra biraz daha metinle, metafizikle değil de bu dünyaya dair şeylerle de ilişki kurmaya çalıştım. Oradan Ritüelistik Drama diye başka bir şey ortaya çıkarttım. Çok metinle çalışıyorum. Öyle bir akış yani...**

Serif Can Ünver: Programlı müzikvari bir anlamda mı?

Onur Türkmen: Yoo! Programlı müzik değil, bayağı sözlü müzik. **Benim son dönem eserlerimin büyük kısmı sözlü müzik.** Yani orada biraz daha dünyaya oturmak, söz kullanmak... Çünkü **Hat aslında dediğim gibi biraz söz ötesi birşey.** Söylediğim şey, biraz kendimle bir hesaplaşmanın içine girdim. **Hat'ı terk etmek değil, yine yazıyorum. Yani o düşünce benim çok içselleştirdiğim birşey. İster istemez öyle düşünmeye**

başladım artık. Ama bir taraftan da daha dünyevi, mündehim (*münhedim*) dedikleri şeyi de bir araştır.. Aslında Hat'ı zenginleştirecek bir kontrast olarak ortaya çıkartmaya..

Serif Can Ünver: Hat'a da bir malzeme teşkil ediyor biraz.

Onur Türkmen: Evet biraz daha o başka bir yerden bakıp onu dediğim gibi zenginleştirmek, perspektifini açmak istedim. Oradaki karadelik odur.

Serif Can Ünver: Benim merak ettiğim, Onur Türkmen ile ilgili birşey var. Şimdi, felsefe, perspektif, yaklaşım, uygulama hepsi bir şeye işaret ediyor gibi. Onur Türkmen öldüğü gün, geride bıraktıklarının hepsi tekil bir bütün olacak mı?

Onur Türkmen: Yani buna ben cevap vermek istemem.

Serif Can Ünver: Yani böyle bir tasarıma hizmet ediyor mu ürünler?

Onur Türkmen: Yani şöyle, ben bu kadar planlı programlı birşey yok. Yine daha spiritüel birşey var. O da şu, ben iki şekilde çalışmayı seviyorum. Birincisi bütün bunları, artık biraz daha olgunlaştıktan sonra, bu Hat fikri ortaya çıktı, ondan sonra, biraz daha bir sanatçı kimliği ortaya koymak için **bütün bunu bir serüven olarak görüyorum** tabi. **Yani Hat'a yaptığım eleştiri, oradan ritüelistik dramayı çıkartmak, sözü daha çok işin içine katmak, söz girince müzikte de daha çok gürültü elemanın ortaya çıkması gibi... Bunları tek bir şey olarak görüyorum.** Burada bunu bir serüven olarak görüyorum ve tabi tek akışlı bir serüven.

Serif Can Ünver: Bir Hat?

Onur Türkmen: Yani tek akışlı bir serüven olarak görüyorum tabi. Yani artık benim için hiç bir önemi yok, “*Şimdi de artık müthiş bir orkestra eseri yazayım...*” demenin. Benim için kalbimde hiç bir karşılığı yok yani. Ben bu serüveni yaşamak istiyorum. Ölene kadar bu serüveni deneyimlemek istiyorum. Yani müthiş, “*İşte Hat mat yaptık, şimdi de öyle bir yaylı dörtlüsü yazayım ki, müthiş bir craft gösterisi olsun ve benim ne kadar büyük besteci olduğumu anlasınlar...*” böyle birşey hiç bir zaman... Özellikle bu Hat, sonra da Ritüel.. Burada da biraz böyle zor bir tarafım var benim, ve şanslı. Kendimi çok şanslı gördüğüm

bir tarafım var. Ben yaşantımın son 10 yılında özellikle çok koreografyon yapabildim, yani uzun soluklu koreografyonlar.. Mesela **Ellen Jewett'e yazdığım eser bana 2012 yılında sipariş etti, bu mesela tek bir eser ama büyükçe bir eser. Özellikle solo keman repertuvarında 20 dakikalık eser çok azdır.** Yani bunu çaldı, sonra bir daha çaldı, sonra ben onu revize ettim, bir daha çaldı, kaydetti, **bu parça ikimizin, yani Ellen Jewett ile benim ilişkim olarak yaşadı.** Ben bundan çok büyük bir mutluluk duyuyorum. İşte **Yurodny Ensemble'a iki proje yaptık,** başka bir yere evrildi o. Şimdi Mart'ta Dublin'e gideceğim, orada bir sahne üzerine konuşacağız, o eser yaşıyor.. **Diamanda La Berge Dramm'ın bana şey yaptığı, sipariş ettiği eser..** Mesela çaldık, bir daha, **Hollanda'da 20'ye yakın kez çaldı, sonra ben onu tekrar revize ettim, sözlerini tekrar değiştirdim, yani en son burada kaydettik..**

Serif Can Ünver: O da yaşıyor bir nevi...

Onur Türkmen: Yaşadı, çok yaşadı. Hezarfen Ensemble mesela, Hat'ı onlar ele aldı ilk. Mesela Orhun. Aslında yaylılar içindi, onunla yapmıştık, ama Hezarfen çok ciddiye aldı, onun biz entonasyonunu çok derin çalıştık falan. Ben şunu çok seviyorum, müzik yazdığım insanları bir kere çok seviyorum ben, insan olarak. Yani birbirimize kızabiliriz, eleştirebiliriz, şu bu falan, ama bütün bu saydığım isimleri ben insan olarak çok seviyorum. Hayatımda önemli yerleri var. Ve bir yerde bütün benim bu felsefelerim, kendi dünyamda kurguladığım şeyler var. Ama bir taraftan da **yazdığım müziğe bir terzi gibi yaklaşmayı çok seviyorum.** Yani Diamanda'ya bir şey mi yazacağım? Onu sahnede şık gösterecek bir şey, yani gerçekten. Mesela Songs from a circle... Gerçekten Diamanda için yazılmış bir eser. Bu beni çok mutlu ediyor. Ben buradan ayrı bir haz alıyorum. **Yani ona sahnede, tıpkı bir modacı veya bir terzi gibi "Aa bak yakıştı, sahnede de güzel durdu" diyebilmek. Bu beni çok mutlu ediyor.** Yani ben onu izledim, veya Ellen'a çok başka bir müzik yazdım mesela. Bakıyorum o Ellen'a sahnede yakışıyor, o onu taşıyor. Şimdi bu şey beni çok fazla ilgilendirmiyor. Yani, işte'ye müzik yap. Tamam çok büyük bir isim mesela. Yani tabiki insanın gururunu okşar ama, mutlaka okşar gururunu, ama yani o beni çok heyecanlandırmıyor. **Ben direkt arkadaşlıktan çıkan o enerji, sinerji, onlar için yazmış olmak, onlara yakışıyor olması ve aslında bütün bunlar içinde bence bir yere oturuyor o sevgi ilişkisi. Bence bir yere oturuyor. Bu hatırlamalar, şunun, bunun hepsinin içinde bence bir yere oturuyor.** O yüzden beni şey çok ilgilendirmiyor "*Ben işte bir yaylı dördlüsü yazdım, ben büyük besteciyim, bunu artık dünyadaki çalgıcılar*

çalsınlar...” artık kim çalarsa çalsın.. beni çok heyecanlandırmıyor. **Eser merkezli bakmıyorum ben olaya. Bir kolaborasi, bir sevgi ilişkisi olarak bakıyorum. Bu beni çok tatmin ediyor.**

Serif Can Ünver: Merak ediyorum, acaba bu hatırlama olgusuna, bu kadar büyük bir sistem geliştirecek kadar bir şeyler atfetmek nasıl ortaya çıktı? Yani bunun nüvesini merak ediyorum. **Bu sistemin gelişme nüvesini merak ediyorum.**

Onur Türkmen: Yani aslında bu tabii şöyle, çok planlı birşey değildi. Ben **Türk müziği çalgıları ile ilgili tezimi yazarken, yavaş yavaş böyle müzikler duymaya başladım. O sırada İslam sanatları, Hat üzerine, minyatürler üzerine, Selçuklu mimarisi üzerine okuyordum.** Yavaş yavaş bu Hat olsun, bu çizgi olsun, müziği yazarken felsefesi de gelişti. Yani benim şu anda anlattığım şey...

Serif Can Ünver: Öncelikli olarak müziğin kendisi gelirken sonradan felsefesi geldi öyle mi?

Onur Türkmen: Sonradan felsefesi geldi, sonradan ikisi beraber gelişmeye başladı. Yani beni bir yerlere konuşmaya çağırdılar, o konuşmaya hazırlanırken, aslında kendi yaptığımı bir analiz ettim. Orada birşeyler söyledim, sonra başka bir müzik yazdım, sonra başka bir konuşmaya davet edildim, o konuşmada tekrar bir toparladım falan, o da büyüdü.. **Ve zaman içinde “Ben ne yapıyorum?” dediğim zaman, aslında ben bir şekilde, birşeyleri hatırlamaya çalışıyorum. Onu sonradan fark ettim.** Yani şöyle birşey olmadı. *“Ağabey ben bir konsept yapayım, hadi bakalım hatırlıyoruz..”* falan... Öyle olmadı. Yani ben müzikler duyuyorum, bir makam yapıyorum, birşey yapıyorum, bütün bu zaman kavramları üzerine konuşurken. **Hat’a bir eleştiri getirip Ritüelistik Drama yaparken işte Ahmet Haşim’den Fransız sembolistleri, Fransız sembolistlerinin zamanla ilişkisi, Wagner üzerine düşünmek, oradaki Schopenhauer ilişkisi, Leitmotiv nedir, onun üzerine düşünmek, benim için çok etkili oldu. Bütün bunlar aslında zamanla ilgili çeşitli çağrışımlarda bulundu ve sonunda ben dedim ki, “Evet ben ne yapıyorum? Birşey hatırlamaya çalışıyorum”.** Hatırlamaya çalışıyorum diye bir sonuca böyle ulaştım.

Serif Can Ünver: Ben sırayla soruları geçiyorum. “*Hat kavramının zaman akışı ile ilişkisi nedir?*” demişim buna da çentik attım. “*Hat kavramı, makam müziği ile nasıl birleşir?*” demişim. Buna da aslında dolaylı bir cevap aldım ama, aslında bu soruya direkt olarak bir cevap da alsam çok iyi olur. Bir de “An” kavramı. “*Makam ya da ezgi seyriyle Hat nasıl bir ilişki içinde?*” yazmışım.

Onur Türkmen: Bir saniye bir şey....

Serif Can Ünver: Tabii ki.. Durdurayım mı kaydı?

Onur Türkmen: Olur, bir iki dakika ara verebiliriz, ikincisini kaydı yapmak sağlıklı olabilir zaten,

Serif Can Ünver: 53 dk olmuş kayıt.... Başladık

Onur Türkmen: Evet. **Bu Ahmet Haşim üzerinden, Hanri Bergson zaman kavramı, iç zaman, dış zaman... Bunlar ve tabi kozmolojik düşüncelerde de Bruno'nun fikirleri... Bu notlarımda var zaten. Onlar çok etkiledi.** Bunlar dediğim gibi işte, o hatırlama nereden geliyor? Bu zaman kavramları böyle birşey yaptı. Böyle bir saptamaya yol açtı. Evet, şimdi Form değil mi?

Serif Can Ünver: Büyük form... **Yani eserin ana formu diyeyim... Başı ve sonu olmadığı için acaba hani en azından ortaya çıkan mimari teşekkül, belli bir formun en azından esamesi mi acaba?**

Onur Türkmen: Ben şöyle çalışıyorum, mesela en son yazdığım eseri nasıl çalıştığımı göstereyim... Veya şuradan daha bitmiş birşey göstereyim... Bir kere, şöyle birşeyim var. **Benim her eser için bir tane defterim oluyor. Karalama defteri, bu karalama çok önemli.** Böyle başlıyor, şimdi bu, birşeyi duyuyorsunuz, birşey ortaya çıkıyor, bunu öncelikle düzgün yazmak sizi çok engeller. Çünkü onu kayıt altına almak için karalama halinde yazmak gerekiyor. Ve bu karalamalar böyle gider, yani baya yoğundur bunlara bakarsanız... Bunları da saklıyorum hepsini... Her eserin bir defteri var dedim. **Bu karalamalar gittikçe rafineleşir. Aslında o hatırlamanın netleşmesi gibi.** Yani birşey duyuyorum, onu netleştiriyorum, yazıyorum. Sonra onu ben defalarca söylüyorum, söyledikçe işte o zaman netleşmeye başlıyor. Sonra başka bir yere gidiyor. **Bir aşamada**

ben artık dediğim gibi, aşağı yukarı eserin bir şeklini kafamda canlandırıyorum. Ama bu bazen değişebiliyor, değişmeyebiliyor.. Ama aslında her müzik öyledir bence benim müziğim de öyle. **Jestlerle çalışıyor. Phrase (Fraz) demiyorum. Jestler vardır. Yani bir jest başlar, biter. Bence her müzik böyle analiz edilebilir. Wagner'in müziği de, Debussy'nin müziği de, Jestler üzerinden de analiz edilebilir. Ben o.. ve bunun katmanları vardır. Biraz Schenker'ci birşey gibi yani, soğanın kabukları gibi. Veya üzüm salkımı gibi. İşte büyük bir şeyi alttaki, alttaki, alttaki... O en büyük jestin ne olacağını aşağı yukarı bir süre sonra kafamda canlandırıyorum ve onu yazıyorum buraya.**

Serif Can Ünver: Tasarım alanında yok yani o. En son...

Onur Türkmen: En son demeyelim.. En son demeyelim. **Ortalara doğru beliriyor.** Diyorum ki ben, *“Bu eserde şöyle bir jest olacak”*. O jestin içinde de daha küçük jestler var.

Serif Can Ünver: Anladım. Bu tamam, şimdiki soru ise, *“Hat için transandantal bir deneyim denebilir mi, ya da spiritüel bir deneyim denilebilir mi?”*.

Onur Türkmen: Spiritüel bir deneyimdir tabi.

Serif Can Ünver: “An” kavramı akış içerisinde estetik olarak genişlettiğiniz alanlar mı?

Onur Türkmen: Yani bu çizgi büyük bir ağın içinde bir an diyorum ben ve pek çok olasılıktan birisi. Evet aslında biraz o An'ın, tek bir anın, demin dedim ya.. büyük jest var... eserin tamamı bir jest ve onun içindeki daha alt jestler... O yüzden tabi An'ın içini açmış gibi oluyoruz.

Serif Can Ünver: Anladım... *“Hat kavramı makam müziğiyle...”*

Onur Türkmen: Ama şöyle birşey..

Serif Can Ünver: *“...nasıl birleşir?”* diye birşey demişim.

Onur Türkmen: ...şöyle birşey söylemek istiyorum o makam müziğinden bahsetmeden önce.. **Şimdi, bence benim müziğimin ilginç olan tarafı şu**, ya da ben biraz dışarıdan baktığım zaman bana ilginç gelen en azından.. Başkalarına da ilginç gelir mi bilmiyorum da... **Şimdi bu 20. yüzyıl müziğinde 1945 sonrasında “mekan” üzerine çok yoğunlaşıldı. Bu özellikle, Schönberg değil de Webern kararı bu Darmstadt okulunda.. Webern’in müziğinin pointalizmde bir mekan olması, sonra Varese’de var işte, John Cage’de var, pek çok eserde de var.** Yani bu sadece bende vardır demiyorum. Böyle besteciler var isim verebilirim. **Dediğim gibi bu zaten bir mekan, uzaydan bahsediyorum, bir mekandan bahsediyorum ama diğer bir taraftan da bir uzamdan bahsediyorum. Yani bir akıştan da bahsediyorum.** Bu bana yapı, biçim olarak ilginç geliyor. Bir süreklilik olması, yani sadece mekan değil, durağan bir mekan değil, statik bir mekan değil, statik bir alan değil, akan bir şey olmasının sebebi, **benim müziğimin aslında... şimdi ilginç birşey söyleyeceğim... bir taraftan tek seslidir diyorum ama, diğer bir taraftan da modülasyonla akan bir şey olması...** Yani aslında bir tür Wagnerian bir modülasyon... **Tabi bu bir modülasyon mudur, bunun cevabını yani bence müzik teorisyenleri vermeli. Ama bir tür geçiş, geçişkenlik olması, bir akış sağlıyor. Yani mekan var evet, ama mekan akıyor.**

Serif Can Ünver: Belki de bunu ileride bir müzik teorisyeni, tez haline getirip ele alır gerçekten bu da güzel olur.

Onur Türkmen: Ele alabilir evet.. **Bu bence önemli bir nokta. Benim müziğimi anlamaya dair. Mekan var ama mekan pek çok 20. yüzyıl müziğindeki örneklerinde gördüğümüz gibi, sabit değil. Mekan akıyor. Çünkü modülasyon, yani kaba tabiriyle modülasyon var.**

Serif Can Ünver: Ben kafamda bir yorgan ve üzerinde çeşitli bilyeler varmış gibi düşünüyorum. Çeşitli büyüklükte bilyeler var ve bu, sanki evrenin bir şekilde temsiliymiş gibi düşünüyorum eserleri. Yani tek tek her biri başka bir evreni tasarlıyor, fakat anlatılan şey, zaten dinleyici için bambaşka bir evren oluşturuyor.

Onur Türkmen: Yani evet tabi. Mutlaka, mutlaka... Herkes başka birşey anlıyor.

Serif Can Ünver: “Makam ya da ezgi seyri ile nasıl bir ilişki içerisinde?” bu cevaplandı..

Peki acaba **makam müziği ile nasıl birleşir Hat kavramı?**

Onur Türkmen: Hem birleşiyor, hem birleşmiyor gibi... Çünkü dediğim gibi bu bir hatırlamadır ve ben müziğimin bugüne dair birşey olmasından çok memnunum. Hatta şöyle deneyimler de yaşadım... Mesela kendi müziğim geleneksel müziğe çok yakın gibi geliyor bana. Bazı insanlara da öyle geliyor. Ancak bir sempozyumda büyük üstad Fikret Karakaya’yla tanışmıştık. O, “Ben sizin müziğinizi, dinlemek isterim.” dedi. Heralde fikirlerimi bir şekilde kendine yakın buldu. Ben de gönderdim. “Ben bundan hiç bir şey anlamadım” dedi. Ben zannediyordum ki, Fikret hocaya benim müziğim yakın gelebilir ama hiç yakın gelmedi. Bunu niye anlatıyorum?...

Serif Can Ünver: Net anladım hocam. Duyumsadığımız şey, sizde olanla örtüşmek zorunda ki anlam verebilirsiniz. Onu kafada bir kategorizasyon yapıp bir yere yerleştirebilirsiniz. Eğer karşılık yoksa, felsefe uygundur, fakat çağlar farklıdır.

Onur Türkmen: Evet! Öyle bir şey oluyor. Yani benim müziğim kimine çok geleneksel geliyor, kimine çok modern geliyor.

Serif Can Ünver: Bununla direkt ilintili bir sorum var hocam. Hat kavramı makam müziği ile nasıl birleşir dedik... Acaba Hat eski Grek makamlarına da uygulanabilir mi?

Onur Türkmen: Bunu bana sordular.. Yani modlarla da olabilir..

Serif Can Ünver: Modlarla veya ragalarla, veya başka sistemlere...

Onur Türkmen: Olabilir, olabilir.

Serif Can Ünver: Olabilir, bu da demek oluyor ki Evrensel birşey. Evrensel bir sistem bu.

Onur Türkmen: Tabi. Bir besteci o yönde bir hatırlama yapıp, yapabilir. Ben de çok inanıyorum buna. Bu aslında tabi çok enteresan, bir yerde kültüre de bağlı.. Kültür kategorize edilemez falan diyoruz ama elbette ki bir şey var yani. Şimdi tabiki bir Wagner’deki half, eksik akor, bana, benim çok içselleştirdiğim birşey değil yani.

Serif Can Ünver: Çünkü yerleşik kültürün bir parçası değil.

Onur Türkmen: Çünkü Ezan duyarak... işte bu çok klişedir, hep söylenir ama doğrudur yani... Ezan duyarak büyümüşsün, o işte ne bileyim, radyoda bir sürü makam duymuşsun..

Serif Can Ünver: Coğrafi konum önemli.

Onur Türkmen: Tabi, ben neden makam yapıyorum? Neden makam hatırlıyorum? Çünkü geçmişime gittiğimde...

Serif Can Ünver: Şurada bir çıkmaza giriyor yalnız.. Bugün 19. yüzyıl düşüncesinden ayrı olarak, daha çağdaş, post modern demeyeceğim ama modern diyeceğim bir yaklaşımla, Doğu – Batı, aslında bir sentez haline gelip, artık globalizm devrini oluşturuyor. Bulduğumuz coğrafi konum, Doğu- Batı durumu. Bugün de aslında gündeme alınabilir gibi yani, **coğrafya burada etki olarak var.**

Onur Türkmen: Mutlaka yani, dediğim gibi, bunu reddetmem kendimi reddetmem olur. Ama benim karşı çıktığım bunu Doğu- Batı gibi kaba bir ayırımın içine sokmak.

Serif Can Ünver: Sentez haline getirip o şekilde anlatmak gerekiyor..

Onur Türkmen: Evet aynen öyle.

Serif Can Ünver: Zaten modernizm bu. Bunu tezde açıklayacağım için önemli burası. Bunu irdelemem gerekiyor. Bu da tamam. **Heterofoni, homofoni, monofoni ve mikropolifoni ile ezgi çekirdeği ilişkisini nasıl kuruyorsunuz?**

Onur Türkmen: Dediğim gibi ben bir malzeme olarak görmediğim için onu, bir ezgi çekirdeği alayım, onu geliştireyim falan gibi birşey yok. Aslında benim müziğimde çok açıklanamayacak şeylerden birisi de odur. Yani 20 dk.'lık bir parça, bazen yarım saatlik bir parça, veya bazen 10 dk.'lık bir parça.. Mesela Beethoven'ı çok rahat analiz ediyoruz değil mi? Adam işte alıyor, ta ta taaa'dan kocaman bir senfoni yazıyor. Ama işte orada bir sistem olduğu çok belli.

Serif Can Ünver: Ama burada jest var...

Onur Türkmen: Burada jestler var evet. Çok güzel söyledin. Yani jest var, doku var.. Dolayısıyla bulunabilir mi.. Benim bir eserimi açın, burada işte şu motiften türemiştir diye birşey söylenebileceğini ben pek zannetmiyorum.

Serif Can Ünver: Motif yok belki ama ses var.

Onur Türkmen: Evet, evet. Yani, ama işte o ezgi çekirdeği.. Boulez'de bile söylenen, Richard Strauss'un falan, özel bir motiften büyümüş, türemiştir denilen şeyin benim müziğim için çok geçerli olduğunu zannetmiyorum. **Böyle bir gelişme düsturu olduğunu hiç zannetmiyorum.**

Serif Can Ünver: Zaten forma da yansır böyle birşey..

Onur Türkmen: Zaten forma da yansır evet.

Serif Can Ünver: Geleneksel makam, ezgi çekirdeği seyrinde belli anların subjektifleştirilmesi mevcut denilebilir mi?

Onur Türkmen: Yani her makam alanını ayrı müstakil bir alan olarak mı tasarlıyorum? Öyle olmuyor hayır.

Serif Can Ünver: Evet yani her biri ayrı büyüklükteki bilyeler mi diye düşündüm bir an.

Onur Türkmen: Hayır öyle olmuyor.

Serif Can Ünver: Nasıl peki, nasıl tasavvur etmemiz lazım?

Onur Türkmen: Yani farklı büyüklükte bilyeler var , ama onlar hep, yani **ben A B C D** diye noktalarda giderken, **C'ye geldiğimde, A ve B'nin etkisini hiç bir zaman unutmuyorum.** Yani A olmadan C pek olmaz. Yani **Ellen'in müziğinde yaptığım ekleme aslında çok istisna. Sadece bir iki mezur ekledim ben oraya.** Yani bende şu pek olmaz, yani hemen hemen hiç de olmadı.. Ki yazı, aslında Hat'ın kendi varoluşuna da aykırı. Yani **ben A B C yazdım.. ama bu pek de işlemiyor, ama şimdi asıl A 'yı yazayım pek olmuyor, hiç olmadı yani.** Ben başlayıp... çünkü, o ilişki linear aktığı için, linear gidiyor tabi.

Serif Can Ünver: Evet.. Hemen öbür soruya geçiyorum. **Makamların birbirine nüfus ederek kaynaşmalarını anlatır mısınız? Nasıl bir yöntem izliyorsunuz burada karıştırma yaparken?** Çünkü burada mesela makamların hepsini yazmışsınız. Hoş, bu sonuçta uluslararası bir şey, eser olarak, sergilenme alanı olarak, uluslararası bir yeri amaçladığı için, bunlar birer rehber niteliğinde yazılmış notlar...

Onur Türkmen: Evet..

Serif Can Ünver: Burada mesela üçlüler, üçlüleri göstermişsiniz burada.

Onur Türkmen: Çünkü üçlüler üzerine kuruyorum.

Serif Can Ünver: Evet, mesela bu mekaniği biraz açabilir miyiz?

Onur Türkmen: Aslında bu mekanik, ben Riemann kullanıyorum, Hügo Riemann isminde 19. yüzyıl sonunda yaşamış Alman bir müzik teorisyeni var. Onun Lattice sistemlerini, Kafes sistemlerini kullanıyorum. Hep de öyle düşünüyorum. Aslında bu benim bütün olguyu açıklıyor. Bu harita, evren dediğim şeyi açıklıyor. Şöyle göstereyim, şurada var, güzel, bunu göndermemiş olabilirim hemen göndereyim.

Serif Can Ünver: Bu yok, bu yok.

Onur Türkmen: Şimdi şöyle birşey var... Aslında bir harita var. Bu 5'liler var mesela. Do merkez diyelim burada. İşte Sol, Re, La, falan diye gidiyor. Burada da.. Tabi hepsi beşli de bu 4'lü oluyor, ama aslında böyle hepsi 5'li. Sonra bu 3'lü. Yukarıda. Bu Riemann'ın sistemi. Bu da aşağı doğru 3'lü. Tabi bu hep böyle yukarı 3'lü oluyor. Bu da kendi içinde ...

Serif Can Ünver: Büyük 3'lü.

Onur Türkmen: Evet büyük 3'lü. Şu büyük 3'lü, bu da büyük 3'lü, ama bu tabi Do'ya göre düşünürsek aşağı doğru büyük 3'lü. Bu da kendi içinde 5'li, bu da 5'li. Yani 5'li Spine diyoruz biz bunlara. Omurgalar var. 5 'li omurga, 5'li, ama her omurga kendi arasında 3'lü mesafe var. Yani bu bundan 3'lü uzakta, bu da bundan 3 'lü uzakta, şimdi Do'ya göre düşünürsek, yani bu merkez spine ise eğer, bunlar

(aşağıdakiler) tizdir. Yani bunu ben söylemiyorum öyle fiziksel olarak. Bunlar tizdir. Bunlar, aşağıdakiler tizdir, yukarıdakiler pestir.

Serif Can Ünver: Just intonation'a uygun.

Onur Türkmen: Tabi. Şimdi benim yaptığım şey, Just Intonation zaten bu. Doğuşkan ilişkisinden çıkıyor. Mesela ben bu eserde başlamışım, mesela şu alanda şey yapmışım. Sonra buraya gitmişim. Sonra bak baya buradan sola doğru kaymışım. Sonra tekrar bu tarafa kaymışım. Sonra tekrar bu tarafa.

Serif Can Ünver: Orada geziniyorsunuz, burada da bir alan var.

Onur Türkmen: İşte zaten ben Evet, o yüzden benim kafamda net bu.

Serif Can Ünver: Alan demenizin sebebi bu yani?

Onur Türkmen: Tabi biraz ben biraz görsel bir tarafı var yani.

Serif Can Ünver: Şu an daha net anladım.

Onur Türkmen: Yani bu işte mesela şurasını merkez alalım, şimdi burası merkez alanmış, burası merkezmiş, burası falan diye.. ve o ...

Serif Can Ünver: Notalardaki tiz – pes durumu da buradan yola çıkarak şekilleniyor anladım..

Onur Türkmen: Buradan geliyor.

Serif Can Ünver: Makamlarla da tutarlı mı?

Onur Türkmen: Tabi tabi, tabi .

Serif Can Ünver: Çünkü Just Intonation o da.

Onur Türkmen: Tabi o da just intonation. **Yani ben bakıyorum, İsmail Hakkı beyin kitabına bakarım, sonra haritama bakarım. Hep tutar.** Yani makamları bozma yok, kendi tasarımı yok yani.

Serif Can Ünver: Anladım, anladım... Yok, herşey orjinal.

Onur Türkmen: Evet, tasarımı yok yani. Burada istediğiniz makamı açın, ben size burada haritada göstereyim. Ben bu konuda çok iddialıyım yani.

Serif Can Ünver: Peki başka modal sistemlerle ilgili olarak sıkıntı çıkabilir mi?

Onur Türkmen: Çıkamaz. Çok yapay, mesela Messian modlarında çıkabilir. Çünkü onlar çok sentetik. Çok eşit tampermana dayalı şeyler. Ama orada bile çok emin değilim. Ben çok uzun yıllar çalıştım bu sistem üzerine. Biz Ozan'la Bartok analizleri falan da yaptık. Bu haritada görürsün ne olup ne bittiğini.

Serif Can Ünver: Peki bu sistemi, bu haritayı, tiz-pes yapmaksızın, tam olarak bizdeki, eşit tampere sistemdeki büyük üçlü ile kursak, tını nasıl değişiyor? Ne oluyor?

Onur Türkmen: Yani o şu anlama geliyor, müziği eşit tamperman...

Serif Can Ünver: Eşit tampermana getirirsek?

Onur Türkmen: Vallahi, işte onun en iyi örneği, benim müziğim için şeydir. Bu işte demin bahsettiğim, Piyano - Perküsyon Duo'su.

Serif Can Ünver: Var mı böyle bir örneğiniz? Yani Eşit Tamperman üzerine..

Onur Türkmen: Var tabi. Ama yine bir şekilde bence müziğin ruhu orada. Hat yine hat bana sorarsanız.

Serif Can Ünver: Yani normal tonaliteye de uygulanabiliyor?

Onur Türkmen: Kesinlikle uygulanabiliyor. Ama mikrotonlarla daha çok etkisi.. daha rezon oluyor yani.

Serif Can Ünver: Şimdi, dün şuradaydı galiba...

Onur Türkmen: O hangisi? O En meşhur örneğimiz.

Serif Can Ünver: Mesela burada tek bir hattı örnek olarak alacak olursak...

Onur Türkmen: Ben bu duo'yu göndermedim mi?

Serif Can Ünver: O da var burada.

Onur Türkmen: Var değil mi?

Serif Can Ünver: Hatta şurada olması lazım.

Onur Türkmen: Evet! **Bu arada şu eser özel bir eserdir.**

Serif Can Ünver: Hangisi o?

Onur Türkmen: Şu... “*Bu neden özel?*” diyeceksin...

Serif Can Ünver: Lines for an ensemble...

Onur Türkmen: Bu ilk! Yani mesela benim tezimde küçük hat demişim o zaman, minyatürler var. Mesela Line demeye başlamışım. 2008 aslında bu... Bunu Kamuran İnce bana sipariş verdi, ben bu müziği bir haftada yazdım. O, diyorum ya ben birşeyler duyuyordum, daha hat düşüncesi falan hiç ortada yoktu, o budur yani.

Serif Can Ünver: Bununla başlıyor yani olay?

Onur Türkmen: Yani o ilk tezdeki o hatlar bence çok başarılı değil. Bazısı başarılı, bazısı yani daha tam.. Ama bu ilk şey. Bu böyle hani hop diye çıktı. Bir haftada yazdım bunu. **Yani bu eser, benim için o açıdan çok önemi var yani bunun.**

Serif Can Ünver: Bu eseri mi inceleysek acaba?

Onur Türkmen: Nasıl istersen.

Şerif Can Ünver: Orkestrasyon anlamında şey anlamında..

Onur Türkmen: Yani tabi daha küçük ama ...

Şerif Can Ünver: Ama eser küçük tabi.. belki bunu anlatmak için, diğer eserlerden pasaj örnekleri verebiliriz.

Onur Türkmen: Yani bu çok spontane bir eser. Yani bu böyle, dediğim gibi oturdum ve yazdım yani. Hiç bir daha olmadı öyle birşey. Ben çok kolay yazan bir besteci değilim. Çok zor, yani zor derken, çok uğraşıyorum. Büyük emek vardır. Nota üstünde belki basit gibi gözüküyor ama büyük emek vardır. Ama bu öyle pof diye çıkmıştır. Keşke bir daha öyle yazabilsem yani, nerede o günler...

Şerif Can Ünver: Mesela burada, o demin “Parantez mi açıyorsunuz?” diye sorarken, sorma sebebim olan müzik... Mesela hat başlıyor, 2. Kemanda başlıyor, dümdüz.. bir kesinti, tamam yani burada nienteden başlıyor, nienteye varıyor. Aynı şey burada da devam ediyor. Daha uzun devam ediyor... Derken duruyor.

Onur Türkmen: Ama bu sefer bu başlıyor duruyor dediğin.

Şerif Can Ünver: İşte orada o başlıyor, aslında tek bir hat. Şimdi burada ileride şeyler var... Mesela burada soru başlıyor, bu buna geçiyor, bu buna geçiyor, bu buna geçiyor, artık yoğunlaşmaya başlıyor tekstür, ve bir yerden sonra artık sakinleşmeye başlıyor.

Onur Türkmen: Sanki onun kuyruğu gibi... Bu sonu ama müziğin.. Burada bir dağılıyor. Burada aslında o ezgiyi çok şey yapıyoruz, nasıl desem.. Sıkıştırdığımız yerler var, burada çok açıyoruz ezgiyi. **Ezgiyi açıyoruz ve açtığımız zaman, tekstür büyüyor, aralıkları da büyüyor.**

Şerif Can Ünver: Dolayısıyla zaman da büyüyor..

Onur Türkmen: Zaman da büyüyor evet. Aynen öyle. Bravo.

Şerif Can Ünver: Genişleyerek bir bitiş gibi...

Onur Türkmen: Evet

Serif Can Ünver: Anlıyorum. Yani zaman akışında durmalar ve parantez açmalar yok....

Onur Türkmen: Yok...

Serif Can Ünver: ...ama genişlemeler var.

Onur Türkmen: Genişlemeler, sıkışmalar, kompresyonlar veya genişlemeler var evet.

Serif Can Ünver: Orhun Orhon'la biraz baktık partiyonlara...

Onur Türkmen: Bu tabi.. bu tam hat değil çünkü hepsi, her minyatür tek bir şeye odaklanıyor.

Serif Can Ünver: Anladım.

Onur Türkmen: Hah! Bak bu güzel. Bu bence, dedim ya, akış, mekan vardır, akış vardır.. Burada mekan, daha çok mekan var. Akıştan çok..

Serif Can Ünver: Burada.

Onur Türkmen: Çünkü noktalar dedim buna. Noktanın içine bakıyorum.

Serif Can Ünver: Çizgi yok, daha çok noktalar...

Onur Türkmen: Evet! Birincisi sadece rast, ikincisi sadece hüzzam... Hah! Onların birleşiminden birşey çıkıyor mu? Bence hattın çok bir ritüel çıkıyor buradan.

Serif Can Ünver: Onun da doğum yeri burası galiba..

Onur Türkmen: Yok değil. Bu daha sonra.. Bu benim en ritüelistik eserim. Sailing to Byzantium kilit bir eserdir. Ondan sonra yazılmıştır bu.

Serif Can Ünver: Anladım.. Bu o zaman, bu tezde en azından incelemek için sona atmak durumunda olduğum eserlerden..

Onur Türkmen: Evet aynen. Bu hat değil çünkü. Dediğim gibi burada akış yok. Burada çok başka bir düşünce var burada yani.

Serif Can Ünver: Şuna bakalım..

Onur Türkmen: Evet.

Serif Can Ünver: Mesela Re... geliyor... Ondan sonra Mi ... Gelmiş.. ondan sonra Do... buradan devam ediyor. Burada aniden tremolo bir yer geliyor gümbür gümbür. Sonra o dağılmaya başlıyor.

Onur Türkmen: Takılıyor..

Serif Can Ünver: Acaba diyorum, fazla forse edilen yerler, orada açtığınız parantezler mi diye konuştuk. Mesela, hat başlıyor, geliyor, uzun sesler diyelim...

Onur Türkmen: Ben parantez olarak görmüyorum. Takılıyor...

Serif Can Ünver: “O anın içine girip orayı açıyorsunuz” mu? Bunu irdelemiştik. Var mı böyle birşey?

Onur Türkmen: Takılıyor evet.. Evet sanki orada bir mesaj gönderiyor dıdıdıdıdıdıdı Benim müziğimde çok var. Bir tür reçitativ konuşma giriyor işin içine.

Serif Can Ünver: Anladım.

Onur Türkmen: Belki bir parantez, Tabi şimdi ben şunu arzu ederim aslında. Bir yerden sonra başkaları söylesin, ben katılmasam.. Yani siz parantez diyorsanız, bunu yani mesela Orhun’da böyle birşey varsa...

Serif Can Ünver: Orhun, An’ın içine girmek dedi. O anı açıyor.

Onur Türkmen: Olabilir.

Serif Can Ünver: Orada anlatacağı şeyi anlatıyor. O anı betimliyor, oradan başka birşey doğuyor.

Onur Türkmen: Hah! Çok güzel bak mesela bunu ben düşünemezdim ama katılıyorum yani.

Serif Can Ünver: Doğru mudur?

Onur Türkmen: Doğru. Yani doğru mudur diye benden onay almaya bence hiç gerek yok.

Serif Can Ünver: Nomad için ne düşünüyorsunuz?

Onur Türkmen: Ya Nomad için ben biraz şey, tam hat mı değil mi.. Nomad'de çok fazla tiyatro da var. Kesinlikle Hat çizgisi var ama daha yapısal bir eser. Onu kabul ediyorum. Yani hat dışında da bazı fikirler düşünülmüş, yapılmış. Enteresan birşey anlatayım. **Hat'ın motorlarından birisi Hicaz alanıdır. Hicaz zaten geleneksel Türk müziğinin de motorudur. Artık 2'li aralığı.. Şimdi Artık 2'li aralığı aslında bu Bartok'da falan da gördüğümüz, simetrik, çok simetrik bir makamdır. Böyle yani bunu ben keşfettim. Çok yıllar aldı bunun neden böyle olduğunu görmem. Ama sonradan bunun bir, motor olduğunu fark ettim.** Yani hicaz makamı şöyledir; benim haritadan yaparsak... Mesela müzikte anlatayım sonra şeyde anlatayım.. Aslında oradan sonra, o momentle ilgili enteresan birşey çıkar da o yüzden anlatıyorum. Şimdi La - Re tetrachord'u Hicaz. Tamam mı? Şimdi burada şöyle birşey var. La'dan Do diyey'e 3'lü ya.. Şimdi ben burada, buradan bunun tam ayna simetriği bir 3'lü koysam buradan aşağı in... bu yukarı çıkıyor ya..

Serif Can Ünver: Evet.

Onur Türkmen: Ayna simetrisi koysam.. bu Si bemol aşağı inecek değil mi? Bu da piyanodaki Si bemol olsun..

Serif Can Ünver: Tamam..

Onur Türkmen: Şimdi bu, şu Do diyez'e göre, bu piyanodaki Do diyez, pes ya..

Serif Can Ünver: Pes.

Onur Türkmen: Bu o zaman, yani şu piyanodaki aralıktan küçük bir aralık. Bunu, bu piyanodaki Si bemol olsun, o zaman bunu küçültmek için ne yapacağım? Tizleştireceğim değil mi? .. Ki bu da böyle olsun.

Serif Can Ünver: O da onun aynası olsun.

Onur Türkmen: O da onun aynası.. Bunu ben yapmadım. Hicaz tetrakordu budur. Onlar böyle yazarlar, bu ama bu çok karışık bir mevzu. **Onlar bunu zaten pest kabul ediyor. Buna dört komalık diyez diyorlar. Orada müthiş bir karambol var yani. Bunu kim yaptıysa Allah rahmet eylesin, yani burada müthiş bir karambol yaratmış yani. Ben o yüzden oklar kullanıyorum.** Ben böyle yapıyorum. Tamam, Şimdi o zaman şu, bunun tam aynası. Zaten koma hesabına bakarsan da aynı. Şimdi buna haritada baktığım zaman şöyle oluyor. Pardon.. La, Re, dörtlü aşağısı veya Re La'nın 5'li yukarısı, Re La aslında La.. Şimdi Do diyez nerede? Yukarıda çünkü pes. Hem de yukarıda.

Serif Can Ünver: Tutarlı.

Onur Türkmen: Bu da Si bemolle bunun aşağısı. Ne oldu işte, aynayı burada da gördük.

Serif Can Ünver: Evet.

Onur Türkmen: Tamam mı.. Şimdi bu simetri, şöyle birşey yaratıyor. Sanki La, Re'nin dominantı gibi ama aslında biz mesela Re'den de hicaz devam edebiliyoruz. Mesela, La Si bemol, Do diyez, Re, Re, Mi bemol, Fa diyez, Sol diye çıkar. Veya...

Serif Can Ünver: O da onun paraleli çünkü.

Onur Türkmen: O da öyle.. Mesela şu da olur. La, Si bemol, Do diyez, Re, sonra Mi'den yaparlar...

Serif Can Ünver: Aynı aralıkları oraya adapte ederler.

Onur Türkmen: Aynen öyle, buna zirgüleli derler zaten. Ardı ardına zincir.. Sonsuza kadar uzanır. Hicazda böyle birşey var. Yani şu simetri kapıyı açar, müziği yuvarlar yuvarlar. Şimdi burada o var.

Serif Can Ünver: Beşli çemberi gibi birşey bizdeki..

Onur Türkmen: Aynen öyle, 5'li çemberi gibi. Onu yazdım ben orada. Şimdi aslında, girişteki piyanolu kısmı, onu başka bir piyanist de çalsın çok isterim. Evet... Aslında Sanki böyle bir çok fast forward bir hat gibi kendi içinde. Sadece **burada Hat'a aykırı şöyle birşey var. Gerinme çözünme, gerinme çözünme, çok Re'ye oturuyor.** Yani birşeyler oluyor, oluyor, oluyor, Re'ye oturuyor. Birşeyler oluyor, oluyor, oluyor, Re'ye oturuyor. Bu Nomad'de böyle birşey var.

Serif Can Ünver: Bu Actual Gravity'si mi yoksa Gravital çekim alanı mı?

Onur Türkmen: Gravital olan. Yani bu eserde biraz tiyatro var, işte Yunus Emre'nin sözleri hatırlanıyor falan, Nomad işte, göçenler... Çok expressive birşey yapmak istedim burada, biraz böyle çığırından çıkan birşey yapmak istedim. **Hat'lar biraz daha efendidir. Genel bir Hat düşüncesi var ama, dediğim gibi, farklılıklar, bu tip farklılıklar var.**

Serif Can Ünver: Farklılıklar var, o zaman bunu da sona ekliyoruz...

Onur Türkmen: Evet, hep aynı yere dönmesi, falan..

Serif Can Ünver: Ben buradan alıntılar yapacağım muhtemelen..

Onur Türkmen: Tamam.

Serif Can Ünver: Bu 5'li çemberi, hicaz durumunu ve zirgüleli durumunu anlatırken özellikle...

Onur Türkmen: O çok önemli, ben çok önemsiyorum. **Yani o Hat'ın motorudur.** Çok, hayal edilemeyecek yerlere gider müzik. Bir anda hooop böyle kayıverir yağ gibi.

Serif Can Ünver: Bunu zaten cevapladık değil mi; “*Ortaya çıkan çok makamlı içeriği haiz dizi zaman içerisinde aranır*” demişsiniz. “*Acaba dizi ile zaman ilişkisini daha açık anlatabilir misiniz?*” demişiz..

Onur Türkmen: Onu bayağı bir anlattık.

Serif Can Ünver: Onu bayağı anlattık... Hat ile ilişkiye girmek... bunu da anlattık... Hocam, bendeki sorular sona erdi.

Onur Türkmen: Güzel. Bayağı birşey konuşmuş olduk.

Serif Can Ünver: Bayağı bir birikim oldu. Buradan sizinle hangi eser üzerine yoğunlaşsak şeflik açısından, hangisi daha fazla katkıda bulunur? Çünkü dedik ya hani bu müziği şefsiz yönetmek, yani şef olmadan çalmak Hat’ın felsefesine aykırı diye. Hangisini önerirsiniz?

Onur Türkmen: Ensemble tabi...

Serif Can Ünver: İlk yazdım dediğinizi mi ?

Onur Türkmen: Yok yok o değil, Hezarfen’in çaldığı şeyi. Orhun’un ilk yaylı orkestrasıyla yönettiği, Onu orkestra da çok yaptılar Türkiye’de. Şu...

Serif Can Ünver: **Kemençe ve Ensemble için Hat**

Onur Türkmen: Ama bence.. **Benim, tavsiyem, tek esere odaklanmaktansa, eğer bir tez, bir fikir savunulacaksa, çok örnek vermekte fayda var diye düşünüyorum.** Mesela şunun o dediğim iki performansı karşılaştırınca çok şeyler çıkabilir.

Serif Can Ünver: Çıkar. Bunu düşünüyorum. Bir bu, bir de bunu düşünüyorum. Yani bunun üzerine mi gideyim dedim.

Onur Türkmen: Ama tek eser şey olur. Bence, yani fikirleri desteklemekte zorlanılır.

Serif Can Ünver: Şöyle birşey yapılabilir, bu eserleri hocam, beraber inceleyelim, Orhun Orhon'la da şeflik açısından inceleyelim, ortaya çıkan manzaraya göre nasıl yorumlanması gerektiğini anlatayım.

Onur Türkmen: Ben, benim analiz etmem çok doğru olmaz diye düşünüyorum. Yani Ozan olabilir, veya sen yapacaksın. Eğer Ozan.. Ozan bu aralar çok yoğun, ama bir yerden sonra Norveç'e gidecek zaten. Öyle dedi. "Norveç'te ben senin müziğini analiz edeyim o zaman rahatlayacağım" dedi. Öyle birşey bence daha iyi olur. Çünkü artık dışarıdan birisinin bakması gerekiyor benim müziğime. Ben çünkü hep bir yere çekeceğim yani.

Serif Can Ünver: O zaman ben bir yazmaya başlayayım bakalım..

Onur Türkmen: Kesinlikle, bence de...

Serif Can Ünver: Yazmaya başlayayım.. bakalım beni nereye götürecektir.. Bir esere mi yönlenecek, yoksa.. Eğer bir eser olursa bu olmasından yanassınız değil mi?

Onur Türkmen: Tek eser olursa o olmasından yanayım.

Serif Can Ünver: Tamam.

Onur Türkmen: Çünkü o hem biraz daha orkestral, orkestra da çalışıyor onu. Çok yaptılar. Mersin'de yaptılar, iki üç yerde daha, Türkiye'de orkestra olarak çaldılar yani onu.

Serif Can Ünver: Tamam o zaman hocam. Ben özellikle şu üç eser üzerinde duracağım şimdilik, kafada. Nomad ve noktalar sonra düşünülecek şekilde, Burada ritmik olgularla ilgili birşeyler çıkacağını düşünüyorum.

Onur Türkmen: Aslında tabii şeflik açısından bence en zor eser Nomad. Nomad zor eser yani. Ve daha tam yapılamadı bence o.

Serif Can Ünver: Öyle mi?

Onur Türkmen: O acaip olur yani. Çok büyük iş çıktı ama çok prova yapılamadı yani. Daha onun bir yolu var... Bir şef onu ele alsın, yolu var onun yani. Çok iyi bir şefi

Madaras, harika bir Şef. Ama iki prova falan... Benim müziğim öyle olmuyor. Mesela Şey de benim çok baŐıma gelir. İlk prova muhteŐemdi, sonra onu kaybettiler... Evet. Öyle... Benim çok baŐıma geliyor. O çıkıyor, onu yakalıyor Şef, müzisyenler de, sonra kaybediyorlar. Çok iyiydi yani. Çok, yani ilk bir çaldılar, acaip çıktı, sonra kaybettiler onu. **Çünkü bu müzikte o set of mind, İngilizce söyleyeceğim, içine girmek çok önemli. O düşünce biçiminin içine girmek çok önemli.**

Serif Can Ünver: Bir yandan da Şeyin mücadelesini vereceğim kafamda. Nomad'e girişsem mi?...

Onur Türkmen: Yani Nomad'in çok yolu var. Bence o eser daha hakkını bulmadı daha.. Çalındı yani iki kez çalındı ama çok yolu var onun.

Serif Can Ünver: Çok teşekkür ediyorum hocam,

Onur Türkmen: Ben teşekkür ederim. Çok keyif aldım.

1.4. Besteci ve Orkestra Şefi Fazlı Orhun Orhon ile 29 Mayıs 2019 Tarihinde Gerçekleştirilen Hat Üzerine Yapılmış Olan Reportajın Diktasyonu.

Bu başlıkta, bestecinin eserlerini yönetmiş olan orkestra şefi Fazlı Orhun Orhon ile yapılan söyleşinin kaydı bire bir deşifre edilmiş, sonuçta elde edilen metin olduğu haliyle geçmiştir. Bu sebeple yazıda gündelik konuşma benzeri ifadeler bulunmaktadır. Yazı, asıl belge olan ses kaydının bir kopyası niteliği taşıdığından, bu sebeple yazıdaki konuşma dilinde yer verilen ifadeler korunmuş, daha doğru bir alternatif ile değiştirilmemiştir.

Serif Can Ünver: Evet şu an kayıttayız.

Fazlı Orhun Orhon: Tabiki söyleyeceğim şeyler subjektif şeyler. Objektifliği baştan aşağı tartışılır fakat Onur'un müziğinde bana kendimi yakın hissettiren hikaye şu.. Türkiye, ne doğuya yüzü dönük ne batıya tam dönük, aslında çok büyük bir sentez ülkesi ve Türk kültürü bana sorarsan büyük bir sentez ustalığından ibaret. Bunu alıp, kendinle birleştirip, kendi süzgecinden geçirip, bir yere getirmekle ilgili. Uzun süre, modern müziğimizde böyle birşey bulamamıştık. Türk Beşleri'ni bir yana koyuyorum. Onlar bir deney yaptılar fakat onlardan sonra ve işte bir iki tane ciddi avangart, modernist bestecimiz oldu. Bir tarafta buraya kaldığında çok ciddi, modern söylem içerisinde, elitist, kentli kültüründen köylü bazında bir modernizm felsefesinde müzikler yazıldı. Neyi buna örnek verebiliriz? Dörtlü armoni sistemi, türkü düzenlemeleri.. Sistemi geçiyorum bir noktada fakat sonuç, bence şu an, özellikle bugün gözüyle baktığımızda kötü bir orientalizm. Yani "Aaa! Bak maymun yerliler bizim fagotumuzla kendi müziğini çalıyor" gibi.. Ne yaparsan yap, hikaye burada buna saplanıyor. Hoş Türk Beşleri'nin çok daha enteresan ve kendine has duyuları vardı. Yani Erkin o beşliden çıkıyor, bir anda böyle minör-Majör 9 akorlar, işte bemol 13 akorlar gibi çok acaip akorlar getiriyorlar. Piyanoyla bassan, inanılmaz bir armoni zenginliği. **Fakat bu müzikte şöyle birşey var... Heterofonik çizgilerden oluşuyor. Yani müziğin bir arka planı, bir ön planı yok bizim bildiğimiz anlamda.**

Serif Can Ünver: Daha lateral bir yazı var.

Fazlı Orhun Orhon: Evet, bu benim için en çarpıcı kısımlardan bir tanesi. Şimdi lateral yazı Saygun'da da var mı? Var. Fakat o müziğin içerisinde katolik kilisesinden gelen mi diyeyim artık, batı kökeninden mi diyeyim, bir trajik içerik var. Bir arka plan, bir ön plan, bir önem sırası gerçekleşiyor. Batı sanatının kuruluşu budur yani trajik içeriklidir. İncil kökenlidir, yani işte sen acı çekeceksin ki İsa seni kurtaracak. İşte minör minör minör, Majör. Arka plan, ön plan. Önemli, önemsiz, üst, alt falan. Fakat burada işte tam doğu sanatına özgü birşey var. Yani ne hissettin sen bilmiyorum ama...

Serif Can Ünver: Figüratif bir yazı.

Fazlı Orhun Orhon: Onu geçiyorum.. Doğru.. Haklısın.. **Ama bizim için hikaye o figürü çizen insanın ruhuna girmekte.** Yani biz burada bir ebru sanatçısı gibi, müziği yönetirken ya da ortaya koyarken, bir şef için en zevkli kısmı, gerçekten o ebru sanatçısının sabrıyla, nefesini tutar ya hani damlatırken... Burada şimdi baktığında yazıyor değil mi? İşte ölçü çizgileri, dört dörtlük, müzik akıyor gidiyor işte, uzun bir do ile nev'esinde başlamış. Sen birşey düşünüyorsun işte kafanda 60 metronom falan.. Fakat öyle bir hikaye var ki burada, sanki zamansız gibi bir taraftan... Hissettin mi bilmiyorum. **Yani daha başka eserlerinde de bu var. Bu hat eserlerinde, bu yeni dilinde.** Birşeyler oluyor, yani bir oluş halinde oluyor. Anlatabiliyor muyum? **Yani biraz daha İslam felsefesiyle bağlantılı birşey var.** İslamist demeyeceğim ama bu kültür bir yerde hepimize sirayet ediyor. Kader diyoruz, birşey diyoruz. Bir tevekkül var eserin içerisinde burada bir anlamda bana sorarsan. **Ve bu zamansız figürler sanki zamanın bir yerinde dondurmuşsun gibi bana göre...** Birşeyler oluyor ama zaman akıyor. **Yani oluş halinde, birşey oluşuyor gözünün önünde. Kemancı birşey oluşturuyor.** Ve işte ta ki ölçü 24'te bu oluşun içerisine, enstrümanları niye böyle katıyoruz? Tek tek bir boyut açıyoruz. **Daha doğrusu burada o hattaki çizgiyi kalınlaştırıyoruz. Siyah mürekkeple, hani o hat çizgileri kalınlaşır, incelir ya...** Burada bir anda hat kalınlaşmaya başlıyor. Durağan birşey, küçük motifler gösterdi, küçük anılar bize yaşattı, anlar yaşattı, transandantal bir deneyim yaşattı. **Şimdi Onur'un en büyük olayı o. Motifler, hücreler kullanıldıktan sonra sanki pause buttonuna basıp, o kareyi dondurup, gözümüzün önüne açıyor.** Anlatabiliyor muyum? Sanki Tarkovski filmlerindeki o kareler gibi. Akıyor bir anda, duruyor yani orada herşey. Ruhsal birşey haline geliyor. Yani atıyorum burada işte La bemol bir ikonaya dönüşüyor. Bunu açmaya başlıyoruz şimdi. Deminkilerden koptuk bir biçimde, evet, geldik buraya bunu hissettik ve en beklenmedik

sesten, La bemolden buna başlıyoruz (24. ölçü). Bir anda sert birşeyle uyandıktan sonra, akışına, enteresan bir... bizim pause butonunu bırakıyor ve yine devam ediyor (ölçü 30-B bağlantısı). Sonra burada yine duruyor. Ölçü sayısını da söyleyeyim de takipte sorun çıkmasın. Ölçü 35'te. 35'te yine aynı şeyi yapmaya başlıyoruz. Bir taraftan bu kaygı var, bir taraftan bana sorarsan **Ligeti'nin mikropolifonisi vardır ya, burada da mikro heterofoni mi var diyeyim artık bir kaba teşbihle...** Anlatabiliyor muyum? O boyutları açıyor, kapatıyor, zamansızca sesler kümeleşmeye başlıyor falan, tabi **Ligeti gibi bir mikropolifoni güdüsü yok. Ama onun ses yoğunluğu ile ilgili fikri burada da var. Yani modernist bir miras var yazının içerisinde zaten didaktik tarafı da öyle.** İşte bak burada bir mikropolifoniye dönüşüyor 37'de yavaş yavaş. Mi – Do – Re, Mi – Do – Re.. ama aynı zamanda da heterofonik. Re – Do – Mi.. Başka birşey tınladığı yok zaten.

Serif Can Ünver: Makamın belirgin seslerini tınlattıyor. Ne kadar enstrüman fazlalaşırsa o sesler üzerinde o kadar kalın bir yazıyı ifade ediyor gibi.

Fazlı Orhun Orhon: İşte ama makam burada, Türk'çü söylemlere göre farklı olarak, ona iskelet olmaktan ziyade, bir esin biçimi durumunda. Yani Onur bundan esinleniyor. Ve o hücreyi duyurduğunda hissettiği, yaşadığı duyuları, deneyimleri, o yaşanmışlığı, o oluş halini anlık ilerletmeye başlıyor. **Bence tevhid felsefesiyle de burada birleşiyor. İslam sanatında böyle birşey yoktur. Yani oluş halindedir herşey, çizgiler, hatlar birbirine girer. Başı sonu yoktur.** Hat o yüzden çekici birşeydir. Mesela Mimar Sinan'ın camiisi o yüzden yuvarlaktır. Onur da bunu müzikle taklit ediyor. İşte yazıyı görüyorsun, çok basit bir yazı. Hiç birşey yok baktığında. Hani böyle modernist, 5'lemeler, 3'lemeler, 17/18'likler falan, böyle birşey yok. Ama hani içine girip yağurmaya başladığında Brahms gibi. 3 ölçüsünden çıkamıyorsun. O renkle mi oynayacağım, bu renkle mi oynayacağım, bu yoğunluğu nasıl sağlayacağım... Ve işte motamot 4/4'lük, 2/4'lük fraz yapısı, cümle yapıları... Vardır ya hani bizim kafamızda.. Burada öyle birşey yok. Burada sadece ölçü çizgileri var. Ligeti ile kesişen nokta da bu. **Yani zamansal bir birliktelik...** Bak buradayız, kaybolma. Çünkü kaybolmaya çok müsait. Zihinen de... Bu fikri oturtmak için var. Ve **Onur, onu çok seviyorum, bu modernist şovenizme asla sığınmıyor. Olabilecek en basit dilde yazıyor bu zihniyeti. Asla çomaklamıyor.** Bu da çok etkili kılıyor müziğini. Çünkü gerçekten bu sefer işin artizanlığından çıkıp sanat kısmıyla uğraşmaya başlıyorsun. **Ve o sırada kurduğun motifler, çok basit yani sen sadece damlatıyorsun ama işte o ebru teknesinde çok acaip motifler ortaya çıkmaya**

başlıyor. Anlatabildim mi? Sonra hareketlenmeye başlıyor. Başka bir yere doğru seni götürüyor. Başka bir yere götürüyor. İlerliyor, 56-57-58. ölçüde kuvvetleniyor. Şimdi iki şey önemli. Yoğunluk artıyor ve enerji de dolmaya başlıyor müziğe. Nabızı hızlanıyor gibi oluyor ama nabız aynı hız aynı. Hikaye mesela burada enteresan. Mesela C’de üçüncü kere devam etmeye başlıyor. **Yani asıl iskelet bu. Demin söylediğim o çekim alanı bende transandantal bir etki bırakıyor. Coleridge şiirleri gibi.**

Bilir misin Samuel Taylor Coleridge’in şiirlerini? “Thus ordered Kubla Khan in Xanadu...” falan diye.. “Buyurdu Kubilay Han, bir zevk kubbesi kurula Xanadu’da, o kutsal nehir Alph’in aktığı kayalıkların üzerinde..” falan diye.. Yani kelimelerin çağrışımları, Adam 1790’larda falan, 1830’a kadar falan, ne kadar yaşadığını tam olarak bilemiyorum ama bu civarlarda aşağı yukarı, **akıl çağına karşı, tamamen içsel, duyuşsal şiirler yazmaya başlıyor.** Bir tür sihir gibi. Anlatabiliyor muyum? **Bu da bana biraz onu hatırlatıyor.** Daha doğrusu, **Onur’un zaten Ahmet Haşim’le olan bağlantısı, işte bu Sailing to Bysantium ile William Butler Yeats’la kurduğu ilişki de bana biraz öyle geliyor. Ve ben de buna kişilik olarak çok açık olduğum için, bu müziği kendi elbisemmiş gibi sahiplendim,** işin diğer kısmı. Ve inan **çoğu modern müziği yönetirken tekniğinle, vuruş tekniğinle, ritm çözmekle falan uğraşıyorsun, inan bunda böyle hissetmiyorum.** Yoğuruyorum müziği, oynuyorum istediğim gibi. Onur da buna izin veriyor. Kafamız tutuyor onunla. Ruhlarımız mı tutuyor diyeyim. Anlatabiliyor muyum? Böyle enteresan birşey var. Fakat bunun sadece ben ve Onur’un arasında olduğunu düşünmüyorum. Bu Onur’un o eklektik anlayışının, o son derece duyuşsal anlamda olan konuya bakış açısının ve yine bunu çok anlaşılabilir bir matematik formül ile ve matematik dil ile bezeme yetisinin bir sonucu bence. Sadece ben olmayacağım, bunu yöneten herkes kendinden birşeyler bulacak bu eserler içerisinde. Özellikle Türk ise. Özellikle biraz eski İstanbul ile bağllysa. **Burada çok ciddi bir İstanbul var bana göre.** Ara Güler’in siyah-beyaz resimleri gibi bazı yerler bana sorarsan. **Tabi bunlar çok subjektif.** Sen yoğurursun, mesela burada birşey hissediyor, bir vapurun geçtiğini görüyorsun, düdüğünü çalıyor. Kulağında birşey. İşte bu o yaylı orkestranın girdiği kısımdaki hisleri hissetmeye başlıyorsun. Oradan bir martı geçiyor, bir anlık birşey oluyor, herşey oluş halinde. Tabi Onur bunu düzenliyor. Büyük bir kaosa da bırakmıyor. Çok ciddi anlamda estetik bir biçimde de bunu düzenliyor. Çoğu genç bestecide şeyi hissedersin, işte cluster koydum, bilmem ne yaptım... İyi de, bu bizde ne hissettiriyor dediğinde cevap yoktur.

Ondan sonra mesela D'de başka tınlara girmeye başlıyor. Mesela daha ıslık sesleri, daha flageoletler falan... **Bir de bak yaylıdaki doğuşkan tekniklerini çok iyi kullanır.** Doğal doğuşkanları, yapay doğuşkanları ve bu, makamlarla, tizliği, pesliği anlamında ilişkilidir de. **Ben Fa'yı buradan aldım falan yapamazsın. O onu oradan istiyordur.** Yani kulağıyla tatmin olmadan kabul etmez de. **Çünkü çok bilerek yazar. Öyle besteci de pek yok.** Hani adam hangi telinin neresinden nereye bastığında ne çıkacağını falan diye, kemancıya keman çalmadığı halde söylüyor. Neyzene söylüyor. Kemeñeciye söylüyor. **Adam bunları çalışıyor yani eski dehalar gibi. Bu da çok etkileyicidir. Boşluk yoktur yani Onur'un müziğinde. Çok nettir tavrı. Hiç hesabını vermeyeceği bir nota yoktur.**

Ama müzik de zaten öyle. **Öyle rafine bir müzik ki, bir kısmını kaldır mahvolur. Bütün estetiği çöküyor enteresan bir biçimde veya gerçekten istediği gibi çaldırma, o zaman da estetiği bozuluyor.** Çok ince kristal bir dünya var orada.

84 numaradan başlayarak sabırla geldi baksana, şimdi yine onu hazırladı, hazırladı, hazırladı, hep bizi işte o makam, o anılar, o anlar bir yere getiriyor. Baktığında, yine sabitledik, **bu sefer F'de o mikropolifoni, ya da mikroheterofoni dediğim kavram iyice hızlanmaya başladı.** Doku tekil ama nabız daha hızlı. Adam usta, biz halen 60 metronomu koruyoruz. Ama nabız durmadan değişiyor, durmadan bizi bir yere getiriyor. Anladın mı? İşte burada o eski ritmik kümelenmeler, ritmik clusterlar diyeyim, hepsi bu hat, çizginin içerisinde onu bozmadan, onu zenginleştirecek şekilde, ciddi bir ustalikle yerleştirilmiştir. Giderek genişliyor, giderek büyüyor. Yani bunların üzerine yazılan bu tenutolar falan şansına değil (F'den itibaren).

Belli etmeni de istemiyor, net bir kıpırdanma var, ama bu böyle köşeli köşeli, arşenin ortasında falan değil yani. Uçta uçta başlayıp falan.. Görüyorsun yani enstrumancı mekaniğinin de anlamayacağı bir şey yok adamın müziğinde. Çok ustaca, çok basit ve o kadar güzel.

Yani nüanslar falan, ve **116'dan sonra, işte kayıтта en zorlandığımız yerlerdi.** O viyolanın viyolonsel... Ki bende farklıydı, 2 3 viyolonsel aynı anda yapıyordu bunları falan. Kemanlar divisiydi. Do diyez ve Re tınlamalarını mesela çok brutal istemişti. Gıcırdatarak istiyordu yanlış hatırlamıyorsam, bir de ponticelloda başlayıp kaydırıyordu falan. Giderek nabız daha da sertleşiyor, daha da sertleşiyor, tüm doku buna katılmaya

başlıyor, ve yine geliyor buna bir nokta koyuyor bunun sonunda. Şimdi benim yaptığım versiyonda zannederim ki G’de piyanoda görünen Do diyez, kontrabastaydı.

Burada bir boşluğa düşüyorsun. Yani olayı, vuku bulan hakikati diyeyim artık İslam felsefesi ile konuşayım, sana sindirecek zaman da veriyor. Bir sindir diyor bunu. Birşey oldu bir sindir. Ustaca! Müziğinde Onur’un bu çok hesaplıdır mesela. Hani böyle bir, süpermarket sendromu deriz, besteciler, bir armoni getirir, vay ne iyi fikir, bunu getirir vay ne iyi fikir, ama dinleyen aptala döner. O kadar yoğun şey vardır yani.

En büyük ustalık tek kumaşla müzik yapabilmek ya, işte bu o. İşte baktığında ne geçti? 4 – 5 sestten başka birşey geçmedi. Ama bir dünya geçti. Hikaye bu. Yine sonra burada aynı baştaki dokuyu hatırlatıyor, artık bir tür da capo gibi hatırlatıyor ıslık sesleriyle birleşiyor 140tan sonra. **Yani aslında burada kemeç için bestelenmiş tek bir akış, bir doğaçlama var. Biz bunun etrafını çeşitlendiriyoruz, öbeklendiriyoruz. İşte oraya Onur’un bakış açısını koymaya başlıyoruz.**

Serif Can Ünver: Onur Türkmen müziği ile ilgili olarak formal bir çerçevede incelenmemesi gerektiğini, müziğinin jestlerle açıklanabileceğini söylüyor. Burada jestleri meydana getiren yapı, orkestranın katılımı ile hattın kalınlaştığı yerler midir yoksa kemeçenin yalnız kaldığı yerler midir?

Fazlı Orhun Orhon: Yani yumurta mı tavuktan, tavuk mu yumurtadan gibi... Bana sorarsan, ki bu benim yine subjektif görüşüm, Onur’la bunu çok da konuşmadım, onun da onayını isterim sonra kendi merakımdan. Aslında baştan beri besteciler vardır. **Beethoven, kendini eserinin orta yerine koyar.** Beethoven’i yönettiğinde, Beethoven’i dinlediğinde, Beethovenin kişiliğini görürsün. Ama **Haydn’la ilgili öyle bir fikrin, o kadar olmayacaktır. Mozart’ta da olmayacaktır.** Mozart’ın da o hoppa kişiliğini, müziğinde zerafetinde göremezsin. Ama Beethoven öyle değil. Kabalığını, coşkusu, tabiatta yürüdüğünü, yürüyüşe gittiğini, sarhoş olduğunu, herşey orada işte yani. Anlatabiliyor muyum? Yani yedinci senfoninin son bölümünün, ikinci senfoninin son bölümünün tantanasını nasıl anlatabilirsin? İçiyor işte Viyana pub’da anlatabiliyor muyum? Richard Strauss, işte bütün kahramanlar kendi aslında Ein Heldenleben’de. **Eserin orta yerinde, Almanya’daki Richard Strauss’u görürsün.** Ama Mahler’e baktığında, **Mahler dışarıdan gözler.** Avusturya’ya kendi tepeden bakar. Yürüyüş yaptığı tepelerden bakar,

ovalardan bakar. **O duyduğu çocuk şarkılarını dışarıdan gözlemci olarak yazar. Bir çocuk olarak yazmaz Beethoven ve Strauss'un tersine. Şimdi burada Onur da böyle. Şimdi bu kemençe, Onur değil. Bu Onur'un kişiliği değil. Bu "Onur'un gözlediği birşey" diyeyim bana göre.** Bu işte onun kendi backgroundundan, İstanbul'daki yaşamından mıdır artık, kendi Türk müziği ilgisinden midir... Onur, tıpkı sanki böyle, Ortaköy'de güzel bir kemençe çalıyor, tabi Ortaköy kadar avam bir yazı değil... Veya ne bileyim **İstanbul radyosunda eski bir baba çalıyor. Onur da bunu dinlemiş. Onu anımsıyor gibi sanki. Tabi bu benim çıkarımım...** Bunu buraya yazıyor. Son derece objektif bir biçimde dışarıdan gördüğü şey, dışarıdan duyduğu, o saf, o ..iconoclast mı diyeyim belki.., o saf, o masumane şeyi, Onur buraya yazıyor. Ne gibi? Tıpkı Tarkovski'nin Solaris'te Bach Fa minör Prelüd ile bitirmesi gibi. Ne demek istiyor burada? **Bak diyor, benim inandığım, çocukluğumda duyduğum masumiyet buydu, onu kaybettin ey insanoğlu. Didaktik bir sonuca varıyor alakasız bir biçimde. Onur burada tamamen safça, bayram çocuğu gibi veya eski kültürü özleyen biri gibi, o kültürün bir parçasını içinde yaşatan biri gibi, objektif bir biçimde o melodiyi yazıyor buraya.** Ya da kendi besteliyor. Ama bunlar içinde biriken kendinin gözlemci olduğu durumlar. Dışa doğru bir gözlem. Yani gözlemiş, onu anlatıyor. **Burada konu Onur değil. Bu onun karakteri değil, onun kişiliği değil. Bu onda iz bırakan birşey. Buna hatırlamak da deriz, haklı olur bu konuda Onur. Fakat orkestranın girdiği yerlerde, yani hattı nitelediği yerlerde, işte o Onur. Orada işte içinin cız etmesi, derinleşmesi, onun üzerine kafayı eğip düşünmesi, işte o Onur. Onur'un entelektüel kafasını oralarda yakalarsın. Bence tam olarak Onur kendisini oralara koyuyor. Yani burada dual birşey var. İki dünya kaynaşıyor, yani bir gözlediği dünya, bir de kendi iç dünyası.**

Bu da çok felsefi birşey, felsefi bir müzik. I harfinde bak yine Onur kendini koyuyor ortaya yine. Ve Onur'un iki yüzü var. Bir tanesi bu doğu sanatını, kendi ülkesinin sanatını, kendi ülkesinin kültürünü çok iyi bilen ve onu sentezden geçiren, o gözlemci, hatırlayan taraf, bunu hatırlayıp bunu gösterecek taraf. Modern taraf var, ama modern, şovenist modern taraf değil. Nasıl modern taraf? Burada hala, buradaki kompozisyonu şöyle bir incelediğinde, şöyle bir baktığında, burada hala Brahms da var.

Serif Can Ünver: Nasıl? Nerede?

Fazlı Orhun Orhon: Bak buradaki girişlerin, baş tarafla ciddi bir motifik ilişkisi var, betimsel ilişkisi var. Bir arch form var müziğin içerisinde, Schönberg'in kompozisyon kitabında bahsettiği.. Bana göre.. Anladın mı? Form olarak çıkarttığında.. Yani bütün bu doğaçlamaların arasındaki gelen şeyler, rondo sonat gibi birbirine bağlı. A B A C A D A C A B A A A ... Anladın mı? Adam böyle birşey yapıyor, bir arch form var yani müziğin içinde. **Yani lineer değil müzik. Çizgisel formda akıyor. Ona çizgisel formda akışı veren şey, enteresan bir dualite, yani Onur'da rastlayabileceğin birşey. Kemeçe çizgisel akıyor.** Madrigal gibi, çizgisel akıyor yani. Madrigal kaba bir tabir oldu, Türk müziğinin kendi taksimi gibi. **Fakat Onur'un kendini koyduğu ve kendini ifade ettiği yerler ise, kurgulu ve bilinçli sıralanmış durumda. Kullanılan renkler, kullanılan nüanslar...**

Serif Can Ünver: İlk düşündüğümde hattı, tek sesli ve lineer bir müzik olarak düşünmüştüm. Kemeçenin hatırlattığı şeyin devamında orkestranın da katılımı ile çizilmekte olan hattın kalınlaştığını düşünüyordum.

Fazlı Orhun Orhon: Doğru, ama **lineer olsaydı, bir besteci bunu derinleştirecek yüzbinlerce arka arkaya süpermarket sendromu dediğim şey gibi koyabilirdi.** Tek sesli başlıyor, heterofonik başlıyor ama dokuyu kalınlaştırıyor, inceltiyor, başka yerlere vardiıyor. Demek istediğim o değil, **burada halen çok klasik bir form kurgusu da var.** Bak işte mesela 24. ölçüye bak, girişlere bak. Gel şimdi, o büyük atlama noktasından sonraki girişlere bak. Yani tepe noktasından sonra, 132'de bak (I'da da geliyor benzeri), neredeyse bir da capo var. Bir coda var. Bu Beethoven, bu Brahms, bu Schönberg, yani bu matematik. Mükemmeliyet burada da var şu an. Onur'a sirayet etmiş durumda. Tıpkı Saygun gibi, o dualiteyi, yani sentezi, ortaya koyan birşey.

Hiç abartmayacağım, bu adam Saygun kadar büyük bir bestecidir. Şimdi bu sentezi beceren kaç tane besteci var günümüzde? Neredeyse hiç yok. Yani şey anlamında söylüyorum, herkes teknik olarak usta, çok harika bestecilerimiz var, bunu demek istemiyorum, anlatabiliyor muyum? Fakat “*Bunu bu kadar basit bir biçimde kurgulayan ve kendi kökeninden konu alıp da, işi orientalizme çevirmeyen, yani Türk müziği kullanırken, orientalist bakış açısıyla bunu kendi toprağına bile National Geographic kafasıyla bakmayan bir besteci var mı?*” dersin, yok. Bir Onur'da var ve bir

de yetiştirdiği öğrencilerde görüyoruz bunu. NK Ensemble'ın içerisinde müzik yapanlarda falan.

Benim için Onur'un akademik anlamdaki en büyük önemi de bu. Zaten o yüzden çok sevindim sen bu çalışmayı yaptığın için. Anlatabiliyor muyum? Benim için en önemli noktası bu. Adam sentez yapıyor yahu. Batının kompozisyon tekniği de var, modernist teknik de var. Fakat bunu kendinden uzaklaşmadan veya kendi kökenindeki müziğe işte, “*hadi Türkü armonizasyonu yapalım*” efendim “*makamı Fa Si Do tınlatalım*” falan gibi yapmıyor adam. **Orjinal bir yol türetiyor. Üstelik bu türettiği orjinal yol da, çok ilgi görüyor şu an. Çünkü eşi benzeri yok. İkinci bir örneği yok böyle bir müziğin.**

Bu tabi beni Onur'a çok büyük bir saygıya itiyor. Bir yorumcu olarak da adama, 110%'unu vermek istiyorsun. Çok uzun provalar yapıyoruz eserlerine, şu Si ile bile uğraşıyoruz. Bu başka birşey çünkü. Bir taraftan çalan da anladığı zaman, ki anlamaya kolay başlıyor şimdi birinci ikinci provadan sonra.. O kadar kolay ki yazısı falan, uyanıyorsun yani adam gibi yaptıktan sonra. Yani soru işareti bırakan bir taraf yok iç tarafında müziğin. Net bu, Gürer Aykal gibi, net bu müzik.

Serif Can Ünver: Geleneksel formlarda motif ve temaların birbirini taklit etmesi gibi, burada da ritmik bir motif bu konuyu sembolize etmiş gibi duruyor.

Fazlı Orhun Orhon: Tabii. Bak mesela bu bir anlamda modernist bir selam. Yani şunu demek istiyorum. Bu kadar akıştan sonra 56 metronom gibi bir sayıya gerilediğimizi varsayalım. Yani şef biraz daha yavaş vuracak, akış seyircinin kafasında zaten dağıldı gitti değil mi? şimdi bu Re diyez'e 1. vuruşta girsen ne, girmesen ne? Ama işte Ligeti'de de böyledir. Atmosferlerin başlangıcında üçleme susla başlar. Aşağı vuruşta başla işte! Hayır.. Üçleme susla başlar. Neden? Modernizm bunu gerektirir çünkü. O matematik, challenge'ı gerektirir. **O matematik zorlamayı, o matematik iddiayı ortaya koymayı gerektirir. Burada hafif bir selam var. Ama tabii bu kadar absürt değil.** Ondan sonra işi bildiği için ritmlerle, zorlayıcı ritmlerle yapmıyor. Müziğin ifadesi daha önemli. Yani bu beşlemenin içinde girse ne, çıksa ne? 56 metronoma düşmüş zaten. O şovenizm yok yani.

Serif Can Ünver: En yalın hali ile, modernizmi yaşıyor denebilir mi?

Fazlı Orhun Orhon: En yalın hali ile şöyle diyeyim, modernizmi yaşıyor demeyeyim çünkü modernist diyemem artık bu müziğe, diğer eklektik tarafından dolayı. Modernist kemençeyi falan kabul etmez. Post modern diyelim, ya da işte, tam yani, böyle birşeyi batı kelimeleri ile anlatmak zor. Çünkü gerçekten burada yüzü 60% doğuya dönük birşey var. Bizim böyle kavramlarımız yok, biz bunları daha subjektif kavramlarla veya doğu felsefesi kavramlarıyla açıklayabiliyoruz. Teknik müzik terimlerimiz öyle değil. Böyle birşey var yani. O dualite dediğim şey de bu işte.

Bu sentezi yapmak kolay değil. Hem Shakespeare oynayacaksın, hem Arapça oynayacaksın falan gibi bir şeye geliyor yani. Pardon yanlış örnek oldu, dediğim gibi, bu daha çok orientalist bakış açısı olurdu. Shakespeare’i Arapça oynamak yerine adam eski Arap geleneğiyle, eski Arap edebiyatı, geleneği ile atıyorum bugünkü Suriye’nin dramını anlatıyor mesela. Şimdi burada o tarafına da bakalım yani ontolojik olarak bu eser bize ne diyor, ne oluyor?

Serif Can Ünver: İşte o çok görelî.

Fazlı Orhun Orhon: Görelî tabî. Çünkü hiç bununla ilgili bir ipucu yok, bir program yok, işte burada kuş ötüyor, burada kış geldi falan gibi..

Serif Can Ünver: Ben özellikle dedim ki, hatırlayan kişi, hatırladığı şeyi hatırlatırsa, karşı taraf onun hatırlattığı şeyi hatırlayamaz, sadece duyumsar. Ama duyumsadığı şey, ona başka bir şeyi hatırlatabilir.

Fazlı Orhun Orhon: Evet, ona da gerek yok, şimdi bu müzik, yani kemençenin çaldığı, Türkiye’nin topraklarında yaşadığıysa, herkesin bir şekilde, bir yerinde, bir şeyi olan bir müzik. Şimdi çağımızda artık o saflığı bulamadığımız bir dönemde yaşıyoruz. Herşey birbirine girmiş durumda. Biliyorsun yani, 2019 realitesini. Hiç bir kavrama, hiç bir şeye oturmuyor gerçekten. Koca bir kaos. Mad-Max... Yani e şimdi burada bu hatırlama kısmı dediğin anda çok ciddi anlamda duygusal, geçmişe göndermeleri olmuş oluyor hikayenin. Bu postmodernist dokuyla da örtüşen birşey.

Hatırlıyorsun, ne hatırlıyorsun? Sadece kuru kuru hatırlamana da izin vermiyor yani. Herkesin bildiği bir Türk müziği parçasını alıp da olduğu gibi koyup ondan ucuz bir nostalji ya da ucuz bir duygu sömürüsü yapmak gibi değil. Son derece subjektif birşey.

Vitray sanatına baktığında, gerçek bir çini sanatına baktığında ne hissediyorsan o aşağı, yukarı. O yüzden hat kelimesi bununla çok iyi örtüşüyor zaten. Ne bileyim bir telkari, artık görüyor muyuz bir telkari artık çevremizde? Görmüyoruz, hani o kayığa Allah adını yazdıkları, o bakır işlerini, o tezniyat, süsleme sanatını falan görmüyoruz. İşte bu bence müzikte onun karşılığı. Anlatabiliyor muyum? **Bir Süleymaniye camiinin içindeki tezniyatla aynı şey bu. Şimdi modern bir insan olarak içeri girdiğinde ne hissediyorsan, buradaki kemençeyi dinleyen insan da onu hissedecek.** O, onu hissederken Onur da, gizli bir şekilde kendini koyuyor. Kendini yansıtıyor eserin içine.

Dinleyen tabi Onur'u bilmediği, tanımadığı için de, o olaylar orada gelişirken, bu ana hattan, bu kemençe hattından ne anımsarsa, onu anlamlandırmak için kendi de eserin içine girecek. Eserin çekiciliği burada. Eser böyle donuk bir biçimde “*sen oradan izle, bölüm aralarında alkışlama*” değil. Bir yağın şey konuştuk, bir noktada interaktif birşey. Onur'un müziğinin çekiciliği o bence bir taraftan da. Yani seni içine çekecek bir mekanizma var müzikte. Kara delik gibi lap diye giriyorsun içine bir anda Tarkovski filmi oluveriyor bir anda. Anlatabiliyor muyum? Orada durmadan bir duygu yaşıyorsun.

Serif Can Ünver: Burada hattın ana malzemesi, hatırlanan şeyin sözcüsü kemençe gibi duruyor, değil mi?

Fazlı Orhun Orhon: Bu bir karagöz oyunu gibi, doğu sanatıyla o yüzden örtüşüyor diyorum. Gözünün önündeki Karagöz ile Hacivat. Gözünün önündekine bakarsan evet. Ama orada metaforlar var. Perde var, arkadan gelen ışık var, onun yansıma olması var.. İşte bu da öyle. Bu arkadan gelen bir ışık aynı zamanda.

Serif Can Ünver: Jestlerle ifade edilen şey kemençede başlıyor yani, kaynak kemençe değil mi?

Fazlı Orhun Orhon: Oradan türetiliyor tabi. **Kaynak kemençe ve onun o anlık cümleleri.** Orada da Onur kendini koyuyor, o nabızı koyuyor ve aynı zamanda o müziğin

nabzını, belli bir matematik mükemmeliyet oranında öyle bir ayarlıyor ki sen eserden korkunç bir tatmin yaşıyorsun. Korkunç bir bütün yaşıyorsun. Bir düşünüyorsun, bir daha bir dinlemek istiyorsun müziği ve her dinlediğinde de başka birşey keşfediyorsun. Müzik böyle yani. İşte bu da gerçek bir sanat eseri yani. İşte hat ile ilgili fikirlerim bu.

Serif Can Ünver: Peki yönetim açısından ne denilebilir?

Fazlı Orhun Orhon: Onur'un bu tür yazısında genelde şöyle birşey var. **Herşey birbiri üzerine ekleniyor, bir kalınlık yaparak ilerliyor, doku kalınlaşıyor, doku hareketleniyor ve doku güçleniyor. Bunu takip edecek şekilde yönetmek lazım.** Bir taraftan da Onur'un yazdığı yazı ile ilgili büyük bir kolaylık var. **Dört vurarak bu eseri vuran kim olsa bu eseri çalarlar.** O kadar net ki yazı, ne yapabileceksin? Şuna bir bak, bazen bir Mozart adagiosu daha zor olabiliyor yani bazı şeylerden. Yazıya gözün alışmadığında, crescendosu, fortesi, sforzatosu, zaten yarısı seninle ilgili değil. Bunu bir enstrumancı zaten takip ediyor. **Onur'un müziği şeften de az birşey talep ediyor. Müziği enteresan. Herkesten az talep ediyor. ama konsantrasyon istiyor.**

Serif Can Ünver: Bu noktada kayıta yer edinmesi gereken, hayati bir konuya değinmem gerekiyor. **Onur Türkmen ile reportaj yaptığımız zaman, bu müziğin aslında şefsiz icra edilmemesi gerektiği konusunda karar kılınmıştı. Çünkü hat tekilliği simgeliyor bir bakıma, tekilliğin derinliğini simgeliyor.** Herkesin birlikte bir hattı oluşturması, tek bir yerde odaklanmayı gerektiriyor müzikte. O da şef. Bu durumda bestecinin söylediğine göre, bu eserin dümdüz 4/4'lük vurarak yönetilmemesi gerekiyor. **Bu durumda şefin zamanı kullanması, yorumlaması gerekiyor gibi bir mesaj algıladım ben.**

Fazlı Orhun Orhon: Şimdi tabi ben bunu yönetirken, Onur'la doğrudan, direkt olarak çok konuşma fırsatım olmadı esere hazırlanırken. Hücum kayıt gibi de birşey yaptık. Zaman kısıtlıydı. Fakat Onur memnundu. Şunu demek istiyorum. **İnan ben ekstra birşey yapmadım müzikte. Bir daha söyleyeceğim. Müzik o kadar açık ki zaten, oturuyor yerine. Birkaç yerde Onur yorumlarını ekledi, bu dedi daha sert bir aksan olsun dedi, şöyle bir tını daha iyi olur falan, bizi yönlendirdi.**

Şefler de yaşayan bestecilerden kültürü böyle öğreniyor ve kültürü arkaya aktarıyor aslında. Hans von Bülow'lar falan olmasa, o büyük Alman şefler ekolü gelmeyecek veya

Pierre Monteux falan olmasa Fransızlar gelmeyecek. Pierre Monteux, Gürer beyin de hocası, işte oradan bize sirayet ediyor bazı vuruşlar falan. Görüyorsun küçük izleri.

Demek istediğim, biz de böyle bir gelenek yaratıyoruz yani Onur'un müziği ile ilgili kendimce. En azından onunla övünebilirim. Fakat burada gerçekten bunların hiçbirine ihtiyaç yok ki.

Yani geldik buraya I harfine bak.. 1, 2, 3, bak sol girdi. 1, 2, 3, 4... burada hatırlatmaktan öte yapabileceğin birşey yok zaten. Dönüyorsun bunlar takip ediyor. **Bir de ben şuna katılmayacağım Onur söylediye de bunu, bence bu müzikte şef ön planda olmamalı görsel olarak. Özellikle bunu canlı yönetirken. Burada ön planda olacak yegane şey kemeççe.**

Serif Can Ünver: Tabi, zaten Onur Türkmen şef için ön planda olacak demedi. Felsefi olarak şefsiz olmaz dedi.

Fazlı Orhun Orhon: Şefsiz olmaz derken, şunu da demek istiyorum yani, şef burada oldukça minimal yönetmeli. Görünmemeli. İlgiyi hareketleriyle kendine çekmemeli. Bazı eserler öyledir, görkem ister. Yönetirsin. Mahler'de şef kafayı sallar falan ama bu müzik öyle bir müzik değil. Bu müzik işte bu doğu sanatıyla da bu noktada güzel örtüşüyor.

Keman çalan adam da, baksana sen yaylı çalışıyorsun, bunu böyle vibratolarla, arşeyi şey yaparak çalalım falan burada öyle birşey yok. Burada sforzandoyu yapacaksın sonra hemen pianona ineceksin. Arşeni kontrol edeceksin. Burada bir kontrol var durmadan. Bir ağırbaşlılık var, bir terbiye var doğu kültürüyle ilgili. Anladın mı? Müzik bunu talep ediyor. O terbiyeyi talep ediyor, bu müzik biraz doğu felsefesini, biraz İslam felsefesini, biraz doğu sanatının özelliklerini bilmeyi gerektiriyor.

Yani nedir doğu sanatının olayı? Eseri bilirsin, yaratıcıyı bilmezsin. Çünkü yaratıcı Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olarak güzelliği dünyaya saçar. Allah'a şirk koşmaz. Dolayısıyla egoist bir şef bu eserde olamaz. Egoist bir kemeçeci de bu eserde olamaz. Egoist bir birinci keman, bir konzertmeister de olamaz. Yani tabi tartışılır. Subjektif şeyler söylüyorum nihayetinde fakat benim anladığım hikaye bu. Çünkü bu şey gibi, yani

bunu yaşayacaksın, bu müziği hissedeceksin. **Bu müzik ibadet gibi. Bu müzik zikir gibi.** Biraz bilinç.. **İzleyicinin bilinci geriye atılmalı bu müzikte.** O kentli, didaktik, 21. yüzyıl insanı, telefonuyla oynayan, sıkılınca bilmem neye bakılan, o hiperaktif bilinç geriye atılmalı bu müzikte ki anı hissedecek... Anı hissedecek, **o ruh dinginliği yaratılmadan bu müziğin hiç bir anlamı olmaz.**

Zaman akışı var ama zaman hissi yok. Nabız anlık hızlanıyor, yavaşlıyor. Heyecan artabiliyor ama sanki zaman giderek daha yavaşlıyor. Eserin içine girdikçe zaman duruyor gibi. Seni zamandan çıkartıyor. Eser izleyiciyi içine çekiyorsa, ona birşey düşündürüyorsa, zaten zaman yavaşlıyor. Yani bir konsere gidip de, “*Bu konser ne zaman bitecek*” gibi birşey değil, ya da “*Şu tempoya takılayım da gideyim*” ya da “*Aa ne güzel gitti, şuraya geldi ay yorulдум*” falan gibi değil bu müzik. Önünde duruyor. Müzik önünde duruyor. **Renk değiştiriyor, şekil değiştiriyor, bizatihi evrenin kendi devinimi gibi doğu felsefesindeki.** Anlatabildim mi?

Bu artık zaman üstü birşey. Bu müzik de zaman üstü bir müzik zaten. Bu müzik, zaman kaygısıyla, hani “*evden çıkmadan on dakika var dinleyeyim*” diyebileceğin bir müzik değil. Çünkü bunu eminim, ben diğer kaydı bilmiyorum ben kendi adıma yaptığım kayıttan bunu söyleyebilirim. Dinlediğinde duruyorsun. Durmak istiyorsun yani. Ne oldu diyorsun. Bir sindirmen, bir onu algılamam gerekiyor. Hoşuna gidiyor çünkü bir taraftan. Bir taraftan seni de içine çektiği için garip bir ruhanilik yaşıyorsun bu müzikte. En çekici taraflarından bir tanesi de bu baştan beri söylediğim. **Metafizik birşey var müzikte bestecinin kendisinden gelen.**

Serif Can Ünver: Kayıttan hareketle, karşılaştırmalı şekilde de ilerleyebilir miyiz acaba biraz?

Fazlı Orhun Orhon: Do başladı.

Serif Can Ünver: Burada zaten vurulmuyordu.

Fazlı Orhun Orhon: Zaman hissi yok. Yani anımsama anı var. Ellerini cebine sokup kız kulesine doğru bir bakma anı var. **Kemençe solosunda vurmak ayıptır.** Ben 23’ün sonunda sakince bir 24, sonra başlıyoruz. Bu tür yerlere hiç karışmam.

Serif Can Ünver: Peki başladıktan sonra 4/4'lük vurmaya, her girişi ayrı ayrı veriyor musunuz yoksa sükun içinde vurmaya sürdürüp onların girmesini mi bekliyorsunuz?

Fazlı Orhun Orhon: Şükun içinde vurup, şöyle bir bakıyorum. Ya da benim hani hafif bir sub divisi hareketim var ya, onu kimse anlamaz, **seyirci de rahatsız olmaz böyle küt küt vurmak yok**, zaten bunu çalacak adam da profesyonel olacak yani. **Bir de her genç şefin, her şefin bu esere girmesini tavsiye ederim.** Şef dostu yani bu müzik. Sanatçı dostu yani. Oyna da dur. Sol Do Si La Re geldi... Tabii Nermin Kaygusuz da olağan üstü çalıyor. Müthiş bir kültür, müthiş bir birikim. Üstüne yok!

Serif Can Ünver: Burada ters ritmik tartımla giriyor mesela.

Fazlı Orhun Orhon: Tabii. **Burada açılış, orada kapanış. Varlıktan yokluğa, yokluktan varlığa.** Bir La bemolde yahu. Bir La bemolde asılı kaldık.

Serif Can Ünver: Bu La bemolde bırakıyorsunuz herhalde vurmaya değil mi? (B bağlantısında)

Fazlı Orhun Orhon: Tabii ki. Şimdi devam ediyor ezgi. Biz bir daldık, bir iç çektik birşey oldu, çok diyorum ya, duygusal birşey, **çok duygusal bir müzik.** Sol Mi, bak şimdi devam ediyor.

Serif Can Ünver: Mi Re Do Re sürekli dönüyor.

Fazlı Orhun Orhon: Tabii.

Serif Can Ünver: Bu Sol'ü dem gibi düşünebilir miyiz?

Fazlı Orhun Orhon: Hayır, o zaman asılı kalır kemençe. **Yine donduk, pause buttona basıldı. Onur bakıyor şimdi boğaza bakıyor.** Ben İstanbul'u hatırlıyorum bu müziklerde. Çok isterdim bunu İstanbul'da yapayım iyi bir salonda. Küçük bir salonda.. Yani bir hikaye yazmam gerekirse, İstanbul'a bakıyor, grileşiyor bir anda, İstanbul grileşiyor bir anda birşey oluyor böyle.

Serif Can Ünver: Balıkçılar, martılar falan, o durum gibi gerçekten.

Fazlı Orhun Orhon: Ve eskiye ait birşey. Korkunç bir nostalji var müzikte. Sol Re Si La, deminki.. Bak ne güzel çalmış ensemble şeyleri duydun mu diklikleri? Şimdi flütle klarinitle falan... Biz bu versiyonu çalacağız. 13'lü versiyonu, evet. Ötekini istemiyorum. Bunu istemiyorum. Bakar mısın... Kemeñçe bizi alıp bir yerlere götürüyor, aralarını açıyor birşeyler oluyor, kendini koyuyor olaya işte. **Burada herkesin kendini koyacağı bir yer var bu müzikte.** Çağdaş müzikte bunu kim yapabiliyor, o bencil bireyci müzikte?

Serif Can Ünver: Burada yine nientedesiniz.

Fazlı Orhun Orhon: Tabii, o kadar kolay ki yönetmesi, anlıyorsun değil mi? **Burada müzisyenlere aynı nefesi aldirmek önemli.**

Serif Can Ünver: Teklik sağlamak lazım.

Fazlı Orhun Orhon: Evet. Çok temel bir müzik. Müthiş bir müzik.

Serif Can Ünver: Bu karcığar makamındaki işlemlerin seyir esnasında aslında glissando ile yapılması gerektiğini öğrendim. Burada tek tek yazılı notalar.

Fazlı Orhun Orhon: Artık bilemiyorum, tabii ki burada **"Tam anlamıyla bir Türk müziği yazacağım"** diye birşey yok. Kendi birikimi, kendi gözüyle yazıyor, kendi süzgecinden geçiriyor. **Ben "Makam müziğini ve geleneksel müziğimizi kullanalım bestelerimizde", düşüncesine de çok kızyorum.** Motamot kullanıyorlar. Taş gibi. O zaman gerçekten bir taklit oluyor yani. Zorla modernize etmeye çalışıyoruz işte. Ne bileyim ben, mesela Itri'ye takım elbise giydirdiğini düşün. Böyle oluyor yani.

O yüzden sorunlu buluyorum Türk akademik anlayışını yani. Bak flageoletler falan geldi. O kadar güzel yazıyor ki beraber çaldıkları yerde kemeñçeye tınlayacağı bir boşluk bırakıyor. Nermin hanım da ne çalmış ama..

Serif Can Ünver: Burada da yönetmiyoruz tabii kii.

Fazlı Orhun Orhon: Asla, asla! Zaten burada neyi vuracaksın. **Bir de kemeñçeyi hep kollamak gerekiyor çalarken. Çünkü arşe boyları değişik olduğu için... Ona özgürce konuşacağı alanı sağlamak belki şeflik challengeı buradaki. Öyle bir tempo alacaksın**

ki, hem herkes rahat edecek, hem kemeñçe rahat edecek. Hep bak bu dörtlü var hep. Si Mi Re Do Si Mi Re Do Si Sol Do Si La'dan sonra Şimdi bu geldi. Şimdi burada tepe noktasına gidiyoruz eserin (F'ye giriş).

Serif Can Ünver: Tepe noktası orası değil mi? (126-127. ölçüler)

Fazlı Orhun Orhon: Orası. Ondan sonra da da capo ve coda geliyor. Çok açık müzik. Ligeti matematiği ile, Ligeti viyolonsel konçertosu ile çok örtüŐür. Bak Fa diyez'leri falan duyuyorsun. Si'ler falan yerinde hepsi. Do diyez'ler falan...

Bu versiyonu bu yüzden çok sevmedim. Bu homojenliği bu versiyonla elde edemezsin. Tam batı işi olur bence. Viyolonselleri duyuyor musun? Ediz'le Necmi çalmıştı bunu. Özgür birinci kemanı, Ana çaldı. Dinç çalmıştı. Böyle yarı AGSO, yarı Başkent. Burada işte balansa bir dikkat etmek lazım.

Serif Can Ünver: ÇıkıŐlar, girişler..

Fazlı Orhun Orhon: Burada evde dinlersen güzel bir kontrabas süprizi var. Sol'da dönüyor böyle sul ponticello, sesler değişiyor, arşeyle oynuyor, kayıyor falan. Renk de değişiyor öyle olunca. Tek bir notanın içinden neler çıkıyor öyle olunca. İŞte Si geliyor, Fa geliyor, Re geliyor birşeyler.. **Şimdi bak başa döndük (132. ölçü sonrası). Bir tür da capo oldu, işte Arch Form dediğim bu.**

Serif Can Ünver: Akışta küçük anımsayışlar Şeklinde bir form var. Solid bir form anlayışı yok eserde.

Fazlı Orhun Orhon: İŞte dedim ya, bu lineer akıyor. Kemeñçe bizi lineer bir çizgide bir yere götürürken diğer yüzünde de bir da capo geliyor yani. Bu az ustalık istemez. İŞte asıl burada piyano veya kontrabasta gelen bu çok pesteki Do, bizi artık sona götüren o. Mezarın dibi bu. Yani sonunda gelip toprağa ineceksin. Herşey bitecek onun içinde. Fark ettiysen bu notasyon gerçek bir Türk müziği tınısı çıkartmak için var. Zorlama modernizm için değil. Şimdi deminki sert tepe noktasıyla bir ilişki kuruyoruz.

Serif Can Ünver: Ancak makamsal yapıları birbirinden farklı. Orada Hüzzam'da geliyordu yanlış hatırlamıyorsam, burada ise Buselik'te geliyor.

Fazlı Orhun Orhon: Evet. Zaten güzellik de o. **Tıpkı bir cazcının tonla oynaması gibi o da makamlar arasında geziniyor. Daha doğrusu farklı merkezler arasında oynuyor.** Böylece bizi boğmuyor, baymıyor, sıkılmıyor. Biz bu kayıttta o homojenliği sağladık gibi geliyor. Beni en çok tatmin eden kısmı o. **Evde kulaklıkla bunu dinle, bu kaydı baz al. Bence bu daha Onur Türkmen yani.**

Serif Can nver: Mesela burası da bir başka zirve. Register açısından en üst noktayı işaret ediyor.

Fazlı Orhun Orhon: Tabii, coda çünkü. Demin kontrabasın (Piyanonun) en peslerindeydik, şimdi burada en tepedeyiz. Ama yine ineceğiz. Si Do Re... şimdi zirgleli hicaz oluyor o kadarımı oğrendim ben de Onur Türkmen'in müziklerini ynete ynete. Ve pil bitti. Evet bu kaydı dinle lütfen bu kaydı dinle. Söyleyeceklerim bu kadar.

Serif Can nver: Bu versiyonda neler var?

Fazlı Orhun Orhon: Sadece yaylılar.

Serif Can nver: Kaydı durduruyorum.

2. BÖLÜM: HAT'IN KULLANIMI

Bu bölümde genel anlamda ve hat düşüncesinde yer verilmiş şekliyle, makamların genel kullanımı ve hat tekniği ile yazılmış, uzmanların görüşleri ile seçilmiş olan eserdeki kullanımına ilişkin bilgiler verilmiştir.

2.1. Just Intonation – Doğal Akort Sistemi:

Türkçe'ye “Tam Tınsal Müzik” olarak geçmiş ve tanım olarak, doğuşkanların frekans genişleme oranları ile yapılan doğal akort sistemine göre akortlanmış iki sesin oluşturduğu, her türlü aralığa verilen isimdir. Aynı armonik seriye ait iki notanın oluşturduğu aralık da denilebilir. Klasik Batı müziğinde kullanılan bir oktavı 12 eşit parçaya bölerek yerleştirmeye “Eşit Aralıklı” ya da “Eşit Tampereman” adı verilir. Bu sisteme göre iki tam ses arası 9 komaya ayrılır, ancak yarım perde 4.5 komalık bir mesafeye yerleştirilir. 4.5 komalık mesafeden daha küçük, yani yarım sesten daha düşük oranlı aralıklar ise “Mikrotonal” olarak adlandırılırlar. Eşit Tampereman dışında kalan tüm aralıklar, bu şekilde farklı oranlı tımlar içerdiğinden, bunlar da yine mikrotonal olarak adlandırılırlar.

Bu bağlamda Hint ragaları, H. Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve Salih Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından ortaya atılan, bir oktavın 53 komaya bölündüğü, 24 perdeli Pisagoryen bir sistem olan geleneksel Türk makamsal müziği, Phytagoras'ın gezegenlerin ve evrenin uyum içerdiği düşüncesi ile, bu uyumun sayısal karşılıkları olduğunu bulup, müzikle birleştirerek, her gezegene bir nota ismi verdiği, 7 notadan oluşan, diyatonik oktav anlayışında, 3:2'lik oranla tam 5'lilerin sıralanması ile oluşturulan, ancak başlangıç sesine asla dönülemediği gibi, döngünün her tamamlanışında varılan nota daha da tizleşerek asla gerçek anlamıyla tamamlanamayarak daire yerine bir spiral halinde düşünülebilecek bir sistem olan Pisagoryen akort sistemi, İslam dünyasında kabul gören Safuyuddin Abdülmümin Urmevi'nin geliştirdiği, 16 pisagoryen 5'linin sıralanması ile elde edilen seslerden oluşturulan 17 perdelik dizi ve bir sesin doğuşkanları içinden alınan seslerle yapılan doğal akort yani Just Intonation, mikrotonalite kullanan sistemlerdir.

Besteci, mikrotonları kullandığı eseri “Noktalar” (Points) için hazırladığı açıklamalarda, özellikle yerli olmayan icracaların ihtiyaç duyacakları makam-entonasyon ilişkisi üzerinde durduğu çeşitli açıklamalarda bulunmuş. Türk müzisyenleri ve Türk müziği makamları üzerinde onbeş yıldır yaptığı çalışma ve edindiği deneyimlerin ışığında, özetle makamların doğal üçlüler ve neredeyse eşit beşlilerden oluştuğunu ve aralıkların Türk müziğindeki melodik yapıya göre değişkenlik gösterdiklerini, sabit aralıkları olmadığını söylemiş. (Türkmen, Noktalar (Points) for Ensemble, 2017)

Bu sebepten ötürü, makam kullanımı sırasında mikrotonların duyurulması gerekmektedir. Hat'ta Doğal Akort Sistemi'nin (Just Intonation) kullanımı, hem tınların yapaylıktan uzak ve sesin kendi doğasıyla uyumlu oluşunu, hem de makamların ihtiyaç duyduğu mikrotonların ortaya çıkmasında sağlayacağı kolaylık için tercih edilmektedir. Ancak Hat, felsefesi ve yazım prensipleri ile diğer modal veya tonal sistemlere de uygulanabilir bir sistem olarak öne çıkmaktadır.

2.2. Makamlar

Bu bölümde besteci Onur Türkmen'in, tezde “Bölüm 3.1 Karşılaştırmalar” başlığı altında incelenmeye çalışılan, “Hat for Kemençe and Ensemble” başlıklı eserinde kullandığı makamlara yer verilmiştir. Makamların oluşturulmasında kullanılan formülleri ve kısaltmaları açıklamak bu durumda Makamsal müzik üstüne eğilmemiş müzisyenlere kolaylık sağlayacağından kısaca açıklamak yerinde olacaktır.

İlk defa 1330 yılında Aşık Paşa Garib-name'sinde kullanılan Makam kelimesi mevki, durak yeri, istasyon gibi anlamlara gelmekle birlikte müzikte bir dizinin son perdesini ifade eder. Bu sebeple her sesin bir ismi, bir anlamı vardır. Buna göre, kalın Do Kaba Çargah, Re Yegah, Mi Hüseyni Aşiran, Fa Acem Aşiran, Fa (dört koma) Diyez Irak, Sol Rast, La Dügah, Si Buselik, Si (bir komalık) bemol Segah, Si (dört koma) bemol Dik Kürdi, orta Do Çargah, Do (dört koma) diyez Nim Hicaz, Re (dört koma) bemol Hicaz, Re Neva, Mi Hüseyni, Fa Acem, Fa (dört koma) diyez Eviç, Fa (beş koma) diyez Mahur, Sol Gerdaniye, La Muhayyer, Si Tiz Buselik, Si (bir koma) bemol Tiz Segah, tiz Do Tiz Çargah şeklinde isimlendirilirler.

Kelime Kökeni Arapça kwm/kym kökünden gelen makam, 1. durma yeri, mevki, konak, istasyon, konut, 2. müzikte dizinin son perdesi, melodik dizi” sözcüğünden alınıdır. Arapça sözcük Arapça Kiyam “durma” sözcüğünün ismi zaman ve mekanıdır. (Makam - Kelime Etimolojisi, Kelimesinin Anlamı, 2019)

Makamlar, Batı müziğinde tonalite oluşumunda olduğu gibi çeşitli aralıklardan oluşturulur. Bu aralıklar Batı müziğinde tampere (eşit dağılımlı ya da eşit sıkıştırılmış) düzende oluşturulurken, geleneksel müzikte ise doğal akort ve komaların bileşimi ile farklı aralıklarda oluşturulurlar. Bu aralıklar, çalgıların gelişimini de etkileyerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Aralık mantığını kavramak için komalar konusu üzerinde durmak yerinde olacaktır. Pisagoryen akord 5'liler çemberi benzeri bir döngüye sokulduğunda, tampere sisteme göre oluşturulan 5'liler, sonunda başlangıç noktasına ulaşırken, Pisagoryen sistemde başlangıç noktasından daha tiz bir noktaya ulaşır. Bunu tampere sistemin bir çember çizerken, Pisagoryen sistemin bir spiral meydana getirdiği şekilde de düşünebilmek mümkündür. tampere sistem ile Pisagoryen akordun birbirinden farklı olarak ulaştıkları noktalar arasındaki mesafeye, yani çember ile spiralin ilk turlarını tamamladıkları yerde oluşan farklılığa, Pisagoryen Koma ya da Ditonik Koma adı verilir. “Pisagorcu Koma (Pythagorean comma): Yaklaşık 24 sentlik 54288:531441 oranı. Referans perde ve 2:3'lük saf beşliler ya da 3:4'lük dörtlülerle akort edilen on ikinci ton arasında ortaya çıkar.” (McClain, 2014, s.20), Just Intonation ile çalınan ya da Just akort ile oluşturulan sistemde ise bu aralık yine değişiklik gösterir ve buna da Diaschisma denir. “Diyaskizma (Diyaschisma): Just akortta oluşan 2025:2048 oranlık koma, yaklaşık 20 sent'e denk gelir.” (McClain, 2014, s.18), “Just Akort (Just tuning): 1:2'lik oktav, 2:3'lük 5'li ve 4:5'lik saf majör üçlü üzerine kurulmuş sistem.” (McClain, 2014, s.19), , “Sintonik koma (Syntonic comma): 4:5'lik saf majör üçlü ve Pisagorcu 64:81'lik ditonik üçlü arasındaki aralık, yani 80:81 (yaklaşık 22 sent). Just akortta karşılaşılan önemli sorunlardan biridir. Modülasyonun olduğu yerlerde bu komanın uygulanabilmesi mümkün değildir.”(McClain, 2014, s.20), “Skizma (Schisma): Sintonik ve ditonik koma arasındaki 32805:32768'lik fark (yaklaşık 2 sent).” (McClain, 2014, s.20)

Bu durum geleneksel müzikte kullanılan iki ses arasını dokuz komaya bölerek uygulama sisteminde, makamın seyri ve geleneğin belirlediği şekilde, genellikle icracılar tarafından kulaktan, içsel duyuşla yapılan bir haldedir. Komaların durumunu belirten tanımlamalar

kullanılmaktadır. Bunlar kısaltmaları ile birlikte makamların formüllerini oluştururlar. Ancak oluşan skizma ve diyaskizma farklılıkları gibi matematiksel ölçümler, az önce de belirtildiği gibi kulaktan ve iç duyuş aracılığı ile icraya yansıtılır. Çağdaş müzikte ise komalar yerlerini sentlere (cent) bırakmıştır. “Cent Fransızca “yüz” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince aynı anlama gelen centum sözcüğünden evrilmiştir.” (Cent - Kelime Etimolojisi, Kelimesinin Kökeni, 2019) Sent (Cent) iki ses arasının bölündüğü yüz eşit parçadan her birinin adıdır. Bu sayede tonlardan daha ufak, hatta komalardan daha ufak aralıkların yazımı mümkün olabilmekte, hatta mikrotonal müzik alanı bu sayede gelişebilmektedir.

Makamların anlatılmasında mikrotonların önemi daha da ön plana çıkmaktadır. Diyaskizma ve skizma gibi ufak aralıkların tarifi ancak sentler vasıtası ile mümkün olabilmektedir. Geleneksel makam anlayışında sadece “Daha dik” ya da “Daha pest” şeklinde dile getirilerek uygulamaya geçirilen ifade, sentler sayesinde matematiksel anlamda keskinlik kazanmaktadır.

Ancak bu noktada da başka bir sıkıntı baş göstermektedir. Duyulan makamın yazıya geçirilmesi aşamasında kullanılan işaretlerin yetersiz kalışı, ya da uygulamada mikrotonal aralıkların özellikle perdesiz enstrümanlarda kullanımının zorluğu gibi konular, icrada yine geleneksel anlamdaki kullanımı uygulanabilir kılmaktadır. Dolayısı ile bestecinin ifadelerinde yer bulan sent ifadesi bu yüzden gerekli olmaktadır. Geleneksel müziğe aşina olmayan bir icracının, bu yazılı müziği, her ne kadar notasyonda çeşitli işaretlere yer verilmiş olsa da, tam bir kesinlikle çalması çok zordur. Dolayısı ile eser açıklamalarında verilecek sent cinsinden veriler, daha kesin bir noktayı ifade edeceğinden uygulayıcı ya da icracı, daha dik ya da daha pest anlamında ne kadar oynama yapması gerektiğini daha kolay tayin edebilecektir.

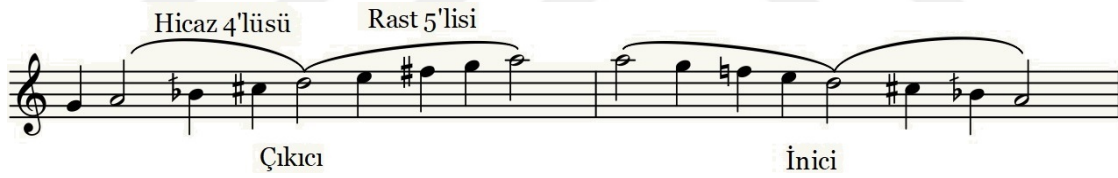
Geleneksel müzikte kullanılan 9 komalık sistemde, birinci, dördüncü, beşinci, sekizinci ve dokuzuncu komalara isim verilmiş olup, uygulamada bu komalar arasında kalan iki, üç, altı ve yedi komalık mesafelerde uygulanacak bir seyir için daha dik, ya da daha pest ifadeleri sıklıkla kullanılır.

Buna göre, bir komalık aralığa “Fazla” adı verilirken, işaret olarak “F” kullanılır, dört komalık aralığa “Bakiye” adı verilirken, işaret olarak “B” kullanılır, beş komalık aralığa

“Küçük Mücennep” adı verilirken, işaret olarak “S” kullanılır, sekiz komalık aralığa “Büyük Mücennep” adı verilirken, işaret olarak “K” kullanılır, dokuz komalık aralığa “Tanini” adı verilirken, işaret olarak “T” kullanılır. Oniki komalık aralığa “Artık” adı verilirken, işaret olarak “A” kullanılır.

Bu bağlamda, tampere akortla yapılmış olan diatonik bir tonda, diatonik majör gam belirlenirken Tam Tam yarım Tam Tam Tam yarım (T T Y T T T Y) şeklinde uygulanan formülde olduğu gibi, geleneksel müzikte de yukarıda bahsi geçen şekilde kısaltmalar kullanılarak, dokuzar komadan oluşan aralıkların aralarındaki seslerin işaretlenmesi mümkün kılınarak formülize edilebilir.

Buna göre, örneğin hicaz makamını oluşturan Hicaz 4'lüsü ile üstüne eklenen Rast 5'lisi ile, Hicaz makamında bir dizi oluşturulmak istendiğinde Hicaz 4'lüsünü oluşturan aralık tampere sisteme göre artık ikili iken, geleneksel müzikte 12 koma olacaktır. Hicaz 4'lüsü bu durumda “S, A, S” şeklinde formülize edilebilir. (Özkan, 2018, s.164)

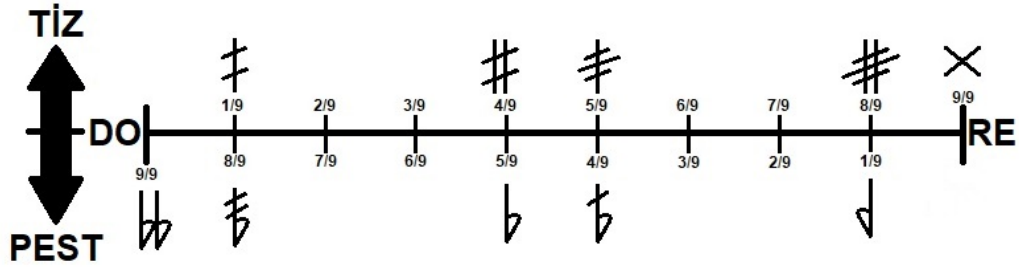


Görsel 1. Hicaz Makamı Çıkıcı-İnici

Buna göre, ilk önce beş komadan oluşan bir Küçük Mücennep (S), ardından oniki komalık bir Artık (A) ve tekrar beş komadan oluşan bir Küçük Mücennep (S) ile hicaz dörtlüsü oluşturulabilir. Aynı şekilde, yazıda da geleneksel olan bu aralıkları ifade edecek işaretler kullanılmaktadır. (Özkan, 2018, s.43)

2.2.1. Türk Müziğinde Kullanılan İşaretler ve Anlamları






Türk müziğinde kullanılan inceltici ve kalınlaştırıcı işaretler ile bunların kullanımına dair bilgiler bu başlık altında verilmeye çalışılmıştır.



Görsel 2. Türk Musikisinde Kullanılan İşaretler

Türk müziğinde kullanılan tizleştirici (inceltici) ve pestleştirici (kalınlaştırıcı) işaretler Görsel 3 ve Görsel 4’te işaret edildiği gibidir:

İNCELTİCİ İŞARETLER

 Bir Komalık Diyez	Bir Komalık Diyez: Bu işaret 1/9 komalık bir oranda daha tiz bir ses basılacağını gösterir.
 Dört Komalık Diyez	Dört Komalık Diyez: Bu işaret 4/9 komalık bir oranda daha tiz bir ses basılacağını gösterir. Tampere, diyatonik sisteme göre yarım perdelik diyezden yarım koma pesttir.
 Beş Komalık Diyez	Beş Komalık Diyez: Bu işaret 5/9 komalık bir oranda daha tiz bir ses basılacağını gösterir. Tampere, diyatonik sisteme göre yarım perdelik diyezden yarım koma tizdir.
 Sekiz Komalık Diyez	Sekiz Komalık Diyez: Bu işaret 8/9 komalık bir oranda daha tiz bir ses basılacağını gösterir.
 Dokuz Komalık Diyez (Çift Diyez)	Dokuz Komalık Diyez: Bu işaret 9/9 komalık bir oranda daha tiz bir ses basılacağını gösterir. Tampere, diyatonik sistemdeki çift diyez ile aynı işlevi görür.

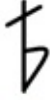
Görsel 3 İnceltici İşaretler

KALINLAŖTIRICI İŖARETLER



Bir Komalık Bemol

Bir Komalık Bemol: Bu iŖaret 1/9 komalık bir oranda daha pest bir ses basılacağını gösterir.



Dört Komalık Bemol

Dört Komalık Bemol: Bu iŖaret 4/9 komalık bir oranda daha pest bir ses basılacağını gösterir. Tampere, diyatonik sistemdeki yarım perdelik bemolden yarım koma tizdir.



BeŖ Komalık Bemol

BeŖ Komalık Bemol: Bu iŖaret 5/9 komalık bir oranda daha pest bir ses basılacağını gösterir. Tampere, diyatonik sistemdeki yarım perdelik bemolden yarım koma pesttir.



Sekiz Komalık Bemol

Sekiz Komalık Bemol: Bu iŖaret 8/9 komalık bir oranda daha pest bir ses basılacağını gösterir.



Dokuz Komalık Bemol
(ift Bemol)

Dokuz Komalık Bemol: Bu iŖaret 9/9 komalık bir oranda daha pest bir ses basılacağını gösterir. Tampere, diyatonik sistemdeki çift bemol ile aynı iŖlevi görmektedir.

Görsel 4 KalınlaŖtırıcı İŖaretler

Görsel 3 ve Görsel 4'te de görüleceği üzere, çıkıcı ve inici dizide iki, , altı, yedi komalık aralıkların bir göstergesi mevcut değildir. Bunun için yazımda diyez kaç komalık diyez ya da kaç komalık bemol istendiği normal diyez iŖaretinin üzerine ya da normal bemol iŖaretinin sağ st kŖesi ve bitiŖiđine rakam ile yazılır. Bestecinin bu konular için kullanmayı seçtiği iŖaret ve belirteçler, ayrıca Görsel 45 ve Görsel 46'da gsterilmiŖtir.



Görsel 5. Hat For Kemeñçe and Ensemble 206. Ölçü,Klarinet Partisi (Sayıyla Belirtilmiş Koma Örneği)

Örneği, “Hat for Kemeñçe and Ensemble” başlıklı eserin 203. ve 206. ölçüleri arasında, Kemeñçe, Klarinet ve Viyola partilerinde görülebilir. Rakam, hangi işaretin üzerindeyse, o yöne doğru rakam değeri kadar komayı kast eder. Bu örneğe göre 4 koma (yaklaşık 50 sent) daha tiz basılacak anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda, komalardan daha ufak mikrotonların göstergeleri sadece sent değerleri üzerinden verildiği için pratikteki eski düzen akort ve benzeri konularda ortaya çıkabilecek entonasyon farklılıklarını en aza indirgeyebilmek için kullanılmaktadır.

Makamlar ana hatları ile, Basit Makamlar, Şed (Göçürtölmüş) Makamlar ve Bileşik Makamlar olmak üzere üçe ayrılır. Basit makamlar adından da anlaşılabilirdiği şekilde makamın kendisinin başka bir makamla birlikte olmaksızın tek başına kullanıldığını makamlardır. Bir tam dörtlü (22 koma) ve bir tam beşli (31 koma), ya da bir tam beşli ve bir tam dörtlünün peşi sıra dizilerek sekiz sesli diziler meydana getirmelerinden oluşurlar. Hicaz, Rast, Çarhah ve Buselik bunlara örnek olabilir. Güçlü perde adı verilen ve makamın yönelimini sağlayan perde (Batı müziğindeki dominantta benzer özellikte) bahsi geçen dörtlü ya da beşli aralıkların başlangıç ya da bitiş noktalarına denk gelmelidir. Bileşik Makamlar, farklı makamlardaki dizilerin birleşiminden oluşturulur. Karar perdesine göre kategorize edilirler. Şed makamlar ise Batı müziğindeki tabiri ile transpoze edilmiş (aktarılmış), makamlardır gibi yaklaşabiliyor olsak da aslında tam anlamı ile bu sözcük, göçertilmiş ya da şed kelimesinin karşılığını vermemektedir. Dizinin aralık oranları sabit kalmak şartı ile başka bir perdeden yazılması ile oluşturulmuş makamlardır. Bu noktaya kadar transpoze ya da aktarım kelimesi, şed kelimesinin karşılığı gibi görünse de bu noktadan sonra makamların seyri ile ilgili konuda dikkat edilmesi gereken noktalar sebebi ile tam bir karşılık ifade etmemeye başlar. Transpozede tüm aralıklar bire bir sabit kalmak üzere başka bir tona nakil söz konusu iken, göçertilmiş makamların seyrinde değışiklikler bulunması söz konusudur. Çeşni (dörtlünün teşkili) ve seyir (makamın notaların çekim gücü ile izlediği melodik hat bu konudaki ayrımı gerektirmektedir.

Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, bestecinin kullandığı makamların uygulanışında, işaretlerin yetmediği yerlerde oklarla da sesin basılması gereken yönün işaret edilmiş olması daha anlaşılır olmaktadır. Onur Türkmen'in Hat for Kemeñçe and Ensemble başlıklı eserinin 86. ve 87. ölçülerinde kemeñçe partisinde de rastlanacağı üzere, sol bemol tiz, la naturel pest basılacaktır. Buna göre okla işaret edilen yönde takribi 14 sentlik bir oranda oynama istenmektedir. Böylece doğal akort ile elde edilecek sesler ile doğal üçlü (Just Third) aralıkların elde edilmesi hedeflenmektedir.



Görsel 6. Hat for Kemeñçe and Ensemble, Ölçü 86 ve 87, Kemeñçe Partisi.

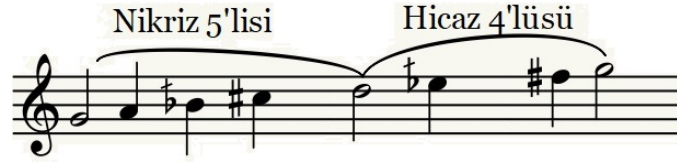
Makamlar eserde yer alış sırasına göre tek tek ele alınmış, önce orjinal karar sesleri ile açıklamaları yapılmış, ardından da parça içinde kullanılmış halleri üzerinde saptamalar yapılmaya çalışılmıştır.

2.2.2. Hat for Kemeñçe and Ensemble Başlıklı Eserde Kullanılan Makamlar ve Kullanım Şekilleri

Bu bölümde, besteci Doç Dr. Onur Türkmen'in Hat for Kemeñçe and Ensemble başlıklı eserinde geçen makamlar ve kullanım şekilleri üzerinde çalışılmıştır. Öncelikle makamın kendi seslerine yer verilmiş, daha sonra eser içinde geçtiği şekliyle kalından inceye sıralı bir dizi halinde gösterilmiştir. Bunun yapılma sebebi daha hızlı algılamayı, böylece daha hızlı inceleme yapabilmeyi sağlamaktır.

2.2.2.1. Nev'eser

Nev, Farsça kökenli bir sözcük olup yeni anlamına gelmektedir. Eser ise yapıt, iz, işaret anlamlarına gelen Arapça kökenli bir sözcüktür. Müzikte Nev'eser Rast Perdesinde (Sol) karar veren bileşik bir makamdır. Nev'eser makamı geleneksel müzikte pestte Nikriz (Rast perdesinde karar veren bir makam) 5'lisi üzerine Hicaz (Neva perdesinde karar veren) 4'lüsü getirilerek oluşturulmuştur. Karar sesi Sol, Güçlü'sü Re'dir.



Görsel 7. Nev' eser Makamı

Onur Türkmen'in Hat for Kemeñçe and Ensemble başlıklı eserinde yer alan makamların ilki Nev' eser olarak geçmekte, durak yeri sebebi ile Nikriz de denebilmektedir. Kemeñçe'de do natürel ile başlayan 13. ölçünün sonunda Hüzzam'ı andıran bir bağlanışla Sol üzerinde Zirgüleli Hicaz'ın (Ya da Nikriz'in ikinci yarısı) başladığı point d'org (Puandorg)'a değin sürer. Eserin içinde kullanıldığı şekliyle, kullanılan seslerin en kalındakinden en incedekine doğru sıralanması ile, en baştan 13. Ölçüye kadar Nev' eser makamı aşağıdaki şekilde kullanılmıştır.



Görsel 8. Parçada Kullanılan Nev' eser Makamının Ses Sıralaması

2.2.2.2. Zirgüleli Hicaz

Zirgüleli Hicaz makamı ise La karar sesi ile başlayan bir Hicaz 5'lisi üzerine eklenen bir Mi Güçlü'sü ile başlayan başka bir Hicaz 4'lüsünün bir araya gelmesinden oluşturulur.



Görsel 9. Zirgüleli Hicaz Makamı

Hat for Kemeñçe and Ensemble başlıklı eserin 13. ölçüsünde başlayan Zirgüleli Hicaz makamı, 50. ölçüde başlayan Hicaz makamına kadar, değişik partilerde, birbirini tamamlayacak şekilde bir seyir izleyerek sürer. Bu seyirde kullanılan makamsal dizinin

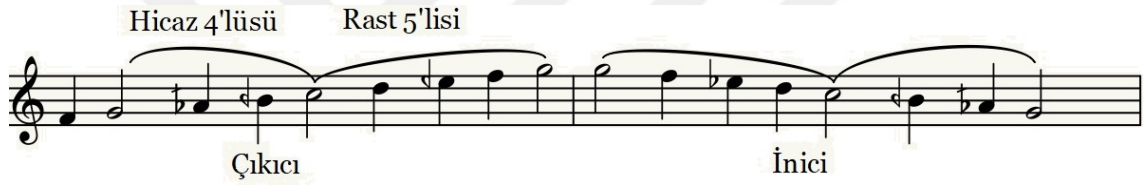
kullanılan en kalın notasından en incedeki notasına kadar kullanılan seslerin dizisi aşağıdaki gibidir.



Görsel 10. Parçada Kullanılan Zircüleli Hicaz Makamının Ses Sıralaması

2.2.2.3. Hicaz

Hicaz Makamı Sol karar üzerinde kurulu bir Hicaz 4'lüsü ve takip eden Do Güçlü'sü ile başlayan bir Rast 5'lisi ile oluşturulmuş. Eserde 50. ölçü ile başlayan, Sol üzerinde kurulu Hicaz makamı, 62. ölçüde tınlamaya başlayacak olan Hüzzam makamına kadar sürer.



Görsel 11. Sol Üzerinde Hicaz Makamı Çıkıcı-İnici

Eserde kullanıldığı hali ile Sol üzerinde Hicaz makamının kullanıldığı dizi aşağıdaki gibidir.

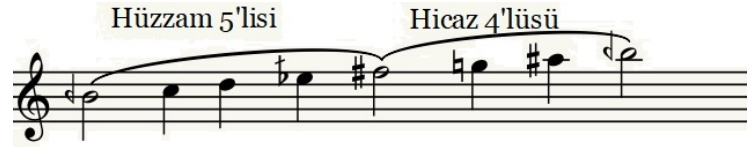


Görsel 12. Parçada Kullanılan Sol Üzerinde Hicaz Makamının Ses Sıralaması

Mi bemol normalde bir komalık bemol ile belirtilmesine karşın, eser içinde geçtiği hali ile normal bemol (diatonik, 4.5 komalık olan Mi bemol) kullanılmıştır.

2.2.2.4. Hüzzam

Geleneksel kullanımda Hüzzam makamı, Si (bir koma) bemol karar üzerinde kurulan Hüzzam 5'lisi üzerine, Hicaz 4'lüsü ile kurulur. Buna göre standart kullanımda yazım şöyledir:



Görsel 13. Hüzam Makamı

Ancak besteci, eserinde bu bir komalık farklılığı gözardı etmiş ya da Si naturel üzerinde makamı oluşturmak istemiştir. Buna göre bir komalık farklılık, göçertme sayılır mı bu müzik bilimciler için tartışmaya uygun bir konu olduğundan, üstünde durulmayacaktır. Ancak bu farklılığın yol açtığı dizi şu şekilde oluşturulmaktadır.



Görsel 14. Si Naturel Üzerinde Hüzam Makamı

Görülebileceği üzere arızalar oldukça karmaşık bir hal almaktadır. Eserde büyük C harfi ile işaretlenmiş, 63. ölçüde başlayan Kanun solosu, 69. ölçünün son iki dördlüğüne kadar Si üzerinde Hüzam makamında seyrediyor. Bundan sonra sırasıyla Sol'de Hicaz, 71. ölçüde ise Do üzerinde Karcıgar makamını duyuruyor. 63. ölçüden 69. ölçünün son iki dördlüğüne kadar süren makamın, kullanıldığı hali ile dizisi aşağıdaki gibidir.



Görsel 15. Parçada Kullanılan Si Üzerinde Hüzam Makamının Ses Sıralaması

Ancak seslere dikkat edilecek olursa sadece 66. ölçüde kullanılan Si naturel düşündürücüdür. Zira Makam dışı bir sestir. Yönetirken özellikle vurgulanması gerekebileceği gibi, gizlenmesi de gerekebilir. Bu sebeple dikkat edilmesi ve üzerinde düşünülmesi gerekmektedir. Aşağı ok ile gösterilen Si Naturel takribi 14 sentlik bir oranda daha pes basılmalı. Dolayısı ile Si üzerinde Hüzam aslında Si'den 14 sent pest bir Si üzerinde Hüzam demek oluyor ise eğer, bu durumda Si Naturel'in makam dışı ses olması

durumu ortaya çıkıyor. Aksi takdirde, eğer Si Naturel makamın asli sesi ise, 14 sent pest olan si makam dışı kalıyor.

2.2.2.5. Hicaz

Hicaz makamı konusunda daha önce de değinildiği üzere yerinden kurulduğunda LA karar sesi olacak şekilde oluşturulur (Bkz.Şekil 17) Ayrıca Sol üzerinde olduğu takdirde ise makam, şekil 24'teki gibi kurulur.



Görsel 16. Sol Üzerinde Hicaz Makamı

Eserde bestecinin kullandığı şekli ile Sol'de Hicaz, Kemençe soloda, 69. ölçünün son iki dörtlüğünden başlayarak, 71. ölçüye kadar makamın seslerini duyurur. Burada karşılaşılan sesler, makamın belirleyici özelliği olan artık ikili aralığı şeklinde kendini gösterir.



Görsel 17. Parçada Kullanılan Sol Üzerinde Hicaz Makamının Ses Sıralaması

2.2.2.6. Karcıgar

Solo'nun seyrinin devam etmekte olduğu, 71. ölçüyü müteakip pasaj ve ardından solodan tuttiye dönen, 92. ölçüye kadarki pasaj, Do üzerinde Karcıgar makamında yazılmıştır. Buna göre Karcıgar Makamı kendi yerinden çalındığı zaman La sesi üzerinde kurulu bir Uşşak dörtlüsü ve Re üzerine kurulu bir Hicaz Beşlisi ile oluşturulur. Do üzerinden kurulacağına ise aşağıdaki şekilde göçertilir.



Görsel 18. Do Üzerinde Karcıgar Makamı

Eserin içinde 71. ölçüden itibaren başlayan Do üzerinde Karcıgar makamı, 73 ve 74. ölçülerde çarpma şeklinde notalar ile çalınarak renklendirilmiştir. Bu geleneksel üslupta glissando şeklinde icra edilen ve makamın karakteristik tınlarından biridir. Solonun büyük D harfi ile işaretlenen, 75. Ölçüde, sönmесinin ve viyola ile, aynı ölçünün sonunda ikinci kemanın, sonraki ölçüde de birinci keman ile piyanonun sağ elinde Fa notasının tınlaması ile tutti duyulmaya başlar. Değişik gürlük, dinamik, çalış üslubuna yönelik değişkenler ve farklı perküsif öğeler kullanılarak 92. ölçüye kadar devam eder. 92. ölçüden sonra artık Si üzerinde Hüzam makamının sesleri hakim olur. Buraya kadar, makamın kullanılan sesleri sırasıyla Şekil 27'deki gibidir.



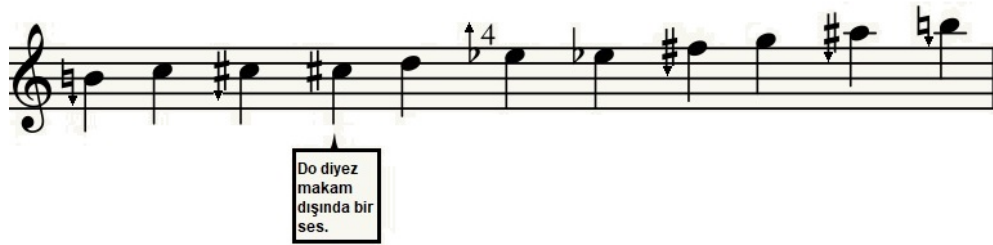
Görsel 19. Parçada Kullanılan Do Üzerinde Karcıgar Makamının Ses Sıralaması

Yukarıdaki şekilde de görüleceği üzere, Sol bemol'ün yaklaşık 14 sent tizleştirilmiş hali ile La naturel'in yaklaşık 14 sent pesleştirilmiş halleri arasında büyük entonasyon farkı vardır. Asla aynı sesi vermezler. Dolayısı ile La naturel dizinin ikinci sesi iken, ardından gelen ve yine 14 sent tizleştirilmiş Si bemol notasında durum karmaşılaşmaya başlar. Normalde makamın yerinden çalınması durumunda 5 komalık bir Si bemol kullanılırken burada bemolü tiz basmak işaret edilmiştir. Böylece diatonik sisteme göre 4.5 komalık mesafedeki bemolden daha tiz bir bemol istenerek, aralık daha da daraltılmış, dolayısı ile makamın dışında bir sese dönüşmüş gibi durmaktadır. Burada geleneksel yazımla bestecinin notasyonu arasındaki fark bu tenakuza düşmeye sebebiyet verir. Zira besteci burada Sol (dört komalık) bemol ile La (bir komalık) bemol'ün vereceği sesleri düşünerek sent değeri üzerindeki takribi uzaklığı tespit ederek, yaklaşık 14 sent şeklinde tanımlamıştır. Dolayısı

ile geleneksel tınıyı elde etmek için Sol (dört komalık) bemol ile La (bir komalık) bemol düşünülmektedir. Do bemol sesi de diatonik Do bemol olan Si değil, bundan 14 sent daha tiz bir sesi işaret eder. Ancak bu ses de makam dışı kabul edilebilir. Bununla beraber, bu ses sadece glissando yapmak üzere başlangıç notkasını teşkil ettiğinden büyük bir önem arz etmemektedir. Glissando Si bemole kadar devam eder ki bu da yine makam dışı bir sestir. Bu noktada vurgulanması gereken husus bu pasajın çok hızlı şekilde mezzo forte nüanstan 3 pianissimo bir nüansa düşmesidir. Duyulacak sesin sadece bir efekt olacağını düşündürdüğünden, makam dışında 14 sentle ifade edilebilecek mesafelerin, dinleyicinin özellikle dikkatini çekmek üzere yazılmadığı düşünülmelidir. Ancak buna paralel olarak viyolonsel partisinde hemen az önceki pasajdan bir vuruş evvel, aynı glissandonun yer bulmuş oluşuna da dikkat etmek gerekir.

2.2.2.7. Hüzzam

Daha önce de açıklandığı üzere, Hüzzam makamı Si (bir koma) bemol üzerinde kurulur. (Bkz. Şekil 21) Burada besteci 92. ölçüde Kemeçe solunun ortasında başlayan ve 132. ölçünün başında 1. Keman'ın başladığı Mi'de Zirgüleli Hicaz makamının başlangıcına değin Hüzzam makamının seslerini kullanır. Bu noktada kullanılan Hüzzam makamı, eserin en uzun süre kullanılan makamı olarak öne çıkmaktadır. Hat'da zaman kavramı büyük önem arz ettiğinden, çekim alanı en büyük makam Si'de Hüzzam diyebilmek mümkündür. Buradaki kullanımına dair yer alan sesler şu şekilde diziliyor.



Görsel 20. Parçada Kullanılan Si Üzerinde Hüzzam Makamının Sesleri

Şekilde de görüldüğü gibi Do diyez makam dışı bir nota olarak göze çarpmaktadır. Eserin doruk noktası olarak tanımlanabilecek olan 112. ölçünün en sonunda ulaşılan üç fortelik nüansın ağırlığının yanısıra, La diyez ve Si naturel notalarının çakışımı da ciddi anlamda bir rezonans çakışmasına ve sarsıntısına sebep olduğundan buradaki çekim gücü tüm

pasajlardan daha yoğun hissedilir haldedir. Bu pasajın sakinleşmeye başladığı 116. ölçüde, pianissimo nüansta viyola partisinde baş gösteren, yukarıda da dikkat çekilmiş olan Do diyez (bu diyez diatonik 4.5 komalık diyez olarak tasarlanmış) ilk defa bu çekim alanından çıkartmak üzere seslenmeye başlar. Diğer partiler piano nüanstayken, Do diyez üzerinde viyola partisinde, bir ölçü içinde yapılan crescendo ve sforzando şeklinde ortaya çıkması da önemini işaret eder. La diyez, Si natural, ve Do diyez birlikte tınlarken, özellikle Do diyez'in defalarca aksanlı şekilde ön plana çıkması ve buna Re natural'in de katılarak rezonansı kuvvetlendirmesi, diğer partilerde de nüansı yükselterek başka bir çekim alanına girmek üzere olunduğunu haber verir. Büyük bir çekim alanından çıkmak için gerekli büyük güç olma görevi üstlenen Do diyez, diğer partileri de yanında sürükleyerek 128. ölçüde sadece piyanonun Do diyez teline, gitar penası ile yapılan tremolo yalnız kalana değin devam eder. Bu noktadan itibaren Do diyez'in çekim alanı artık eseri önceki büyük Hüzam çekim alanından çıkartmış olduğu için sona erer ve 132. ölçüde Mi'de Zirgüleli Hicaz / Do diyez'de Saba alanı başlar.

2.2.2.8. Zirgüleli Hicaz / Saba

Daha önce de açıklanmış olduğu üzere, bir Hicaz beşlisi üzerine eklenen bir Hicaz dördlüsü ile oluşturulur. Bu noktada eserin 132. Ölçüsünden itibaren Mi notası üzerinde oluşturuluyor. Ancak az önceki makam anlatımında bahsedilen Do diyez'in rolü burada artık bir makam olarak karşımıza çıkıyor. Do diyez üzerinde Saba makamı.



Görsel 21. La Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı

Şekil 29'da da görüleceği üzere, yerinden oluşturulduğunda La üzerinde Saba 4'lüsü üzerine kurulu Zirgüleli Hicaz dizisinin oluşturduğu bir dizidir. Eserde Do diyez üzerinde Saba şeklinde göçürtülmüş olduğu için oluşturulması gereken dizi şu şekilde olmaktadır.



Görsel 22. Do Diyez Üzerinde Saba ve Zircüleli Hicaz Makamı

Eserin 132. ölçüsünden başlayarak 142. ölçüye kadar süren Mi'de Zircüleli Hicaz / Do diyez'de Saba makamına, ait eserde kullanılmış sesler şunlardır.



Görsel 23. Parçada Kullanılan Do Diyez Üzerinde Saba Makamı Ses Sıralaması

Bu şekildeki ifadeye göre, normalde Re (üç koma) diyez şeklinde yazılan Re diyez, burada pestleştirilmiş diyez şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Aynı durum Sol diyez için de geçerlidir. Bestecinin eser notlarında saptadığı bir komalık mesafe ortalama 14 sente denk gelmektedir. O sebeple, burada yazan diyezler, üç komalık diyez olmalı anlamına gelmektedir. Bu kısımda yine Do diyez varlığı kendini hissettirmeye başlamaktadır. 142. ölçüye kadar süren Do diyez, Re diyez ve Sol diyez çarpışması yeni bir çekim alanı oluşturmaya başlar. Nüans *p* pianodur, crescendo ve diminuendolar, bestecinin *n* niente tabir ettiği sıfır noktasından başlayıp ona dönerek seyrederek.

2.2.2.9. Zircüleli Hicaz

142. ölçüden itibaren Mi'de Zircüleli Hicaz makamının sesleri ile karşılaşılır. 152. ölçüde, büyük H harfi ile işaretlenmiş tempo primoya kadar devam etmektedir. Şekil 32'de görülebileceği üzere, Re diyez yeden sesini takiben Mi karar üzerinden kurulmuş Hicaz 5'lisinin bitiş noktasındaki, Si Güçlü noktasından başlayarak kurulan bir Hicaz 4'lüsü ile oluşturulan, Mi'de Zircüleli Hicaz dizisidir.



Görsel 24. Mi Üzerinde Zirgüleli Hicaz Makamı

Eser içinde geçtiği şekliyle, makamın kullanılan sesleri şu şekildedir:



Görsel 25. Parçada Kullanılan Do Diyez Üzerinde Saba Makamı Ses Sıralaması

Kemençe'nin seyri üstlendiği bu kısımda, diğer çalgılar Do diyez ve Re Diyez üzerinde yoğunlaşan bir çizgi oluştururlar. Bu dissonans titreşim sönerek yerini 152. ölçüde, sükunet içinde Kemençe'nin üstlendiği soloya bırakır ve eser yeni bir çekim alanına girer. Bu çekim alanı ilk tempodadır.

2.2.2.10. Zirgüleli Hicaz / Saba

Büyük H harfi ile işaretli 152. ölçüde gelinen tempo primo ile Kemençe Do üzerinde Zirgüleli Hicaz ve La üzerinde Saba makamı seslerinden oluşan diziyi kullanan bir solo kısma başlamaktadır. 7 ölçü sürecek olan solo pasaj boyunca bu dizi hakim olacaktır.



Görsel 26. La Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı

Şekil 34'de görüldüğü üzere dizi, La perdesinden başlayan bir Saba 4'lüsünü izleyen Zirgüleli Hicaz makamından oluşmaktadır. Buna göre 152. ölçüde başlayan ve büyük I harfi ile gösterilen 159. ölçüye kadar süren Kemençe solusunda bestecinin kullandığı sesler Görsel 35'teki gibidir.

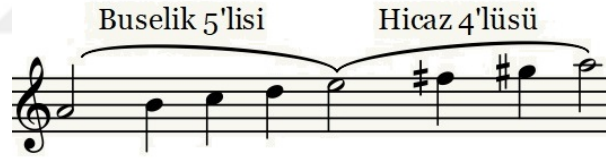


Görsel 27. Parçada Kullanılan La Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı Ses Sıralaması

Re (dört komalık) bemol takriben 50 sent daha tiz olması anlamına gelmektedir. 158. ölçüde, önce 4, sonra 5, sonra da 6'lama şeklinde gelerek ısrarla tekrar edilen makamın sesleri, eseri 159. ölçüde, La üzerine kurulmuş Buselik makamına taşır.

2.2.2.11. Buselik

İki şekilde kurulabilir. Yerinden, La üzerinde Buselik 5'lisi ve Kürdi 4'lüsü ile, ya da Buselik 5'lisi üzerine Hicaz 4'lüsü ile. Eserde ikinci varyant kullanılmıştır. Buna göre dizi şu şekildedir.



Görsel 28. Hicaz Dörtlüsü İle Kurulmuş Buselik Makamı

Bestecinin Si üzerinde Hicaz makamını duyuracağı 170. ölçüye kadar kullandığı sesler aşağıdaki gibidir.



Görsel 29. Parçada La Üzerinde Buselik Makamında Kullanılan Sesler

170. ölçüye kadar Fa naturel'i kullanmamış olması, sonraki makamın Si'de Hicaz olması sebebi ile gizlenmeye çalışılmasından kaynaklanmış olabilir. Hat'taki mekansızlık, sınırsızlık ve merkezsizlik prensibi de bunu savı destekler niteliktedir. Eğer ki artık ikili aralığı tınlamazsa, Hicaz'ın karakteristik tınısı çıkmayacağından Buselik makamının biraz da olsa bulanıklaşması ya da flulaşması amaçlanmış olabilir.

2.2.2.12. Hicaz

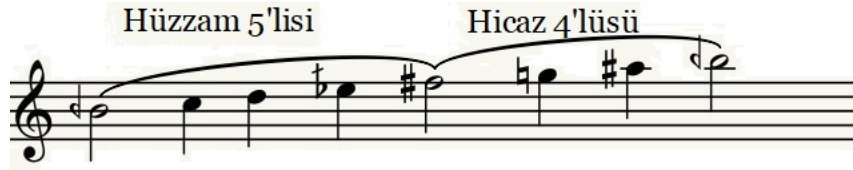
170. ölçüde Hicaz makamının karakteristik artık ikili aralığı ile Hicaz tınlatılır. 171. ölçüden itibaren ise Si üzerinde Hicaz tınlamaya başlar. 173. ölçüye kadar, makamın neredeyse tüm sesleri, farklı zamanlarda ve farklı partilerde getirilerek tınlatılır. Bu bir ağırlık yarattığı için, yine sürüklenilen başka bir merkezi sembolize eder. Buna göre, bestecinin eserin bu kısmında kullandığı sesler şu şekildedir.



Görsel 30. Parçada Kullanılan Si Üzerinde Hicaz Makamı Sesleri

2.2.2.13. Hüz zam

Si'de Hüz zam 174. ölçünün ikinci yarısında başlar. Normalde Si (bir komalık) bemol üzerinden icra edilen bu makamı besteci, 14 sentlik farklılık içeren, aşağı okla işaretlenmiş naturel sembollü Si ile yazmayı tercih etmiş (Bkz. Şekil 28).



Görsel 31. Si (Bir Komalık) Bemol Üzerinde Hüz zam Makamı

Geleneksel yazı ile Şekil 39'daki gibi yazılan Hüz zam makamını besteci sentlerle tanımlı kendi notasyonu ile yazmış. Buna göre kullandığı sesler şu şekildedir.



Görsel 32.

Kullanılan Si Üzerinde Hüz zam Makamı Sesleri

Parçada

2.2.2.14. Buselik

Eserde büyük J harfi ile belirtilen ve 178. ölçünün 3.5. vuruşuna denk gelen yerde Re bemol üzerinde Buselik makamı başlar. Bu ölçüde son derece düşük bir nüansta, pianissimoda sadece kemençe, 1. keman, 2. keman ve viyola çalmaktadır. Viyola ve kemençe burada soloyu ünison şekilde çalarlar. Bu sebeple komaların birlikte ve temiz duyulması büyük önem arz eder. Buselik makamı yerinden çalındığında (Bkz. Şekil 36) iki şekilde kurulabiliyor olmasına karşın, buradaki şekli tam olarak belirlenmemektedir. Makamın tüm sesleri, yani Buselik 5'lisi ve Kürdi 4'lüsü ya da Buselik 5'lisi ve Hicaz 4'lüsü birlikte kullanılmamış durumdadır. Buna göre kullanılmış olan sesleri aşağıdaki gibidir.



Görsel 33. Parçada Kullanılan Buselik Makamı Sesleri

2.2.2.15. Zirgüleli Hicaz

184. ölçüde Fa natural'in gelmesi ile birlikte Fa üzerinde Zirgüleli Hicaz, 186. ölçüdeki Re bemol üzerinde Buselik ile La üzerinde Buselik makamları birbiri ardısıra gelir ve birbirilerine karışırlar. Eserde kullanılan makamların en sık değişim gösterdiği, dolayısı ile eser seyrinin en hızlı manevraları yaparak, birbirilerine yakın merkezler arasında dolaştığı kısım burasıdır. Buna göre Fa'da Zirgüleli Hicaz makamı seslerinden oluşan dizi şu şekildedir.



Görsel 34. Fa Üzerinde Zirgüleli Hicaz Makamı

Eserde yer verilen sesler sadece Hicaz 5'lisini içermektedir ve şu şekilde görülmektedir.



Görsel 35. Parçada Kullanılan Fa Üzerinde Hicaz Makamı Ses Sıralaması

2.2.2.16. Buselik

186. ölçüde gelen Re bemol üzerindeki Buselik makamı yarım ölçü sürer ve ölçüyü La'da buselik makamının sesleri ile paylaşır. Bu bağlamda, Re bemol üzerinde Buselik dizisi şu şekilde düşünülmelidir.



Görsel 36. Re Bemol Üzerinde Buselik Makamı

186. ölçüde kullanılan şekli ile Re bemol üzerinde Buselik Makamı sesleri şu şekildedir.



Görsel 37. Parçada Kullanılan Re Bemol Üzerinde Buselik Makamı Sesleri

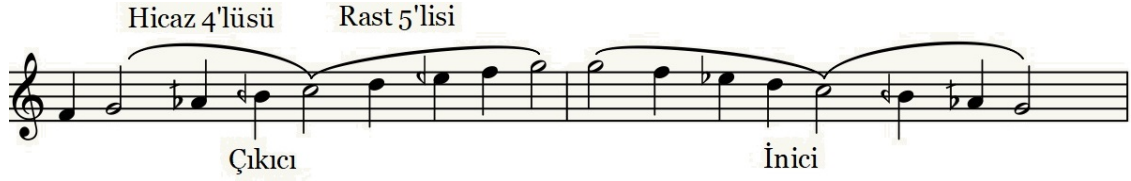
Bu diziyi takiben ve devamı niteliğinde, bu sefer de La üzerinde Buselik Makamının sesleri kullanılır. Buna göre La'da Buselik makamı Şekil 36'da gösterildiği şekilde göçürtülür. Eserde 186. ölçünün ikinci yarısından itibaren kullanılan sesleri şu şekildedir.



Görsel 38. Parçada Kullanılan La Üzerinde Buselik Makamı Sesleri

2.2.2.17. Hicaz

188. ölçünün son vuruşu ile birlikte Sol sesi üzerinde Hicaz makamı devreye girer. 203. ölçüye kadar sürecek olan bu makamda nüans artık sönmeye yakın ve pianissimodur. Eserin sonuna yaklaştıkça nüans git gide düşecek, ancak minik parıldamalar şeklinde makam tınıları gelmeye devam edecektir. Burada kullanılan makam, geleneksel yazıyla, şu şekilde göçürtülmelidir.



Görsel 39. Sol Üzerinde Hicaz Makamı

Buna göre eser içinde 188. ölçüden 203. ölçüye kadarki kısımda kullanılan sesler şu şekildedir.



Görsel 40. Parçada Kullanılan Sol Üzerinde Hicaz Makamı Sesleri

2.2.2.18. Saba

203. ölçüden parçanın sonuna kadar sürecek olan Mi üzerinde Saba makamı başlar. Bundan sonra piyanonun sol elindeki ufak dalgalanmalar dışında, nüans genel olarak piano veya mezzo piano şeklinde seyredecektir. Dalgalanmaların en yüksek nüansa yer aldığı parti piyanodur. Diğer partilerde de yine ufak dalgalanmalar olacak olmasına karşın eserin sonuna kadar hiç bir parti mezzo piano nüansını geçmeyecektir.



Görsel 41. Mi Üzerinde Saba ve Zirgüleli Hicaz Makamı

Şekil 49'da işaret edildiği üzere, Mi perdesi üzerinde kurulu Saba 4'lüsü sesleri üzerinde, dalgalanmalar şeklinde, kemençenin 10 saniye kadar sürecek olan ve piyanonun sol elindeki Sol pedal (Sol teline gitar penası ile tremolo yapmak şeklinde) sesi eşliğindeki doğaçlaması sonrasında son bir kez duyurur. Bunu takiben viyolonselde yoktan başlayarak görünüp, ardından tekrar niente şeklinde kaybolan Sol sesi, piyanonun uzun süredir çok düşük nüansta sürdürdüğü Sol tremoloya karşıarak yok olur. Piano da aynı şekilde, kendini nienteye varacak şekilde, 20 saniye kadar sürecek bir diminuendo ile, 10 saniye sürecek, müziğe yazılı olarak belirtilmiş olan sessizliğe bırakacaktır. Tüm bu final jesti boyunca nüans piano ve duyulan sesler de Saba makamının sesleridir.



Görsel 42. Parçada Kullanılan Mi Üzerinde Saba Makamı Sesleri

2.2.3. Makamlarda Belirleyici Aralıklar

Tonalitede dominant yedili akoru tınladığında tonike doğru yönelmeyi sağlar. Bu kapsamda, gidilecek yönü belirleyicidir de denebilir. Makamsal müzikte de buna benzer bir yönelime, akış içinde, yani Türk müziğindeki deyimle Seyir esnasında rastlanır. Örneğin, Hicaz makamı geldiğinde, seyir esnasında artık ikili aralığı kendini gösterir. Bu aralık, aralığın çıkıcı mı yoksa inici mi olduğuna göre bir beklenti yaratarak seyir esnasında belirginleşir. Buna göre artık ikili aralığı 12 ya da 13 koma olarak basılır ve seyir dinlenirken, sonraki gelecek notanın hissi böylece belirginleşir. Bir başka tanımla, bir beklenti oluşturur, bu da yönelimi getirir. Dolayısı ile makamların belirleyici, ya da daha farklı bir adlandırma ile karakteristik aralıkları bu noktada önem kazanır. Saba 4'lüsü Mi – Fa diyez – Sol – La (dört komalık) bemol içinde geçen eksik aralık buna önemli bir örnektir. Bu aralığı duyar duymaz kendisini gösteren bir tanışıklık sağlar.

2.3. Hat'ta Makamların Kullanımı

Hat'ta makamlar, bazen soyutlanmış şekilde, bazen sadece karakteristik noktaları ile, bazen de tüm sesleri ile kullanılmıştır. Hat for Kemençe and Ensemble başlıklı eserin

büyük C harfi ile işaretlenen 63. ölçüsü ile başlayan Kemeçe solosunda, Si üzerinde Hüzzam makamı duyulur. Bu makamı meydana getiren gruplardan, kalındaki Hüzzam 5'lisinin tüm sesleri kullanılmıştır. Ancak üst taraftaki grup olan Hicaz 4'lüsü duyurulmamıştır.

Hat for Kmeç. and ensemble

62 (Si' de hüzzam) n.v. $\downarrow = 30$ *p* *f* *ppp* *f* *mp* *p* *molto vib.*

66 n.v. *molto vib.* *ord.* *molto vib. gliss. n.v.* *gliss. vib.* *n.v.* *mp* *p* *ppp* *f* *mp* *p* *pp*

69 (Sol' de hicaz) *mp* *pp* *mp* *ppp* *ST*

Görsel 43. Hat for Kemeçe and Ensemble, Ölçü 62 – 69, Kemeçe Partisi

Buna karşılık kemeçenin 92. ölçüde sürdürmekte olduğu solosunda, yine Si üzerinde Hüzzam makamı gelmektedir ve bu sefer makamda geçen tüm seslere yer verilmiştir.

92 (Si' de hüzzam) n.v. *mp* *sfz* *p sub.* *mf* *ppp* *ad libitum (regarding the ornaments)* *ord.* *4* *4* *3* *5*

95 (Sol' de hicaz) *molto vib.* *n.v.* *rit.* *ad libitum (regarding the ornaments)* *ppp* *ST*

98 *ord.* *4* *4* *p* *f* *ppp* *f* *pp* *ff* *p*

Görsel 44. Hat for Kemeçe and Ensemble, Ölçü 92 – 100, Kemeçe Partisi

2.4. Hat'ta Kullanılan İşaretler

Besteci, Hat ile yazdığı eserlerde genel olarak, komalarla ilgili çalış değişikliklerini, yerel olmayan grupların da anlayıp doğru şekilde ya da en azından doğruya en yakın şekilde icra edebilmeleri amacı ile, koma oranlarını yaklaşık sent karşılıkları ile ifade eden açıklamalar yazmıştır.

Ancak geleneksel notasyon yerine bu belirli aralıkları ifade eden çeşitli işaretler kullanma yolunu seçmiştir. Buna göre eserlerinde sıklıkla kullandığı işaretleri üç ana grupta toplamak mümkündür. Bunlar ses çıkartma yöntemi üzerine olan belirteçler, gürlük ve ses düzeyi ile ilgili olan belirteçler ve genlik (entonasyon) ile ilgili olan belirteçlerdir.

2.4.1. Gürlük ve ses düzeyi ile ilgili belirteçler,

Gürlük yani ses yoğunluğu ile ilgili belirteçler normalde kullanılan işaretlerdir. *f* forte için, *p* piano için, *mf* orta gürlükteki mezzo forte ses vb. gibi genel işaretler Hat ile bestelenmiş eserlerde yine oldukları şekilleri ile kullanılmaktadır.

2.4.2. Ses çıkartma yöntemi üzerine kullanılan belirteçler






Bu başlıkta, bestecinin eserlerinde çalınırken kullanılmasını istediği, çalış üslubunu gösteren işaret ve belirteçler açıklanmıştır.

<i>ST</i>	(Sul Tasto) : Yayın telin tuşenin olduğu tarafına sürtülerek ses çıkartılması. Çoğunlukla yaydaki kılların hepsi kullanılmaz, daha az kıl teması kullanılır.
<i>SP</i>	(Sul Ponticello): Yayın, çalgının köprüsüne en yakın kısımda, gıcırtılı, metalik ve hisirtili bir ses elde edecek şekilde sürtülerek ses çıkartılması.
<i>SP</i>	(Molto Sul Ponticello): Sul ponticelloda kast edilen çalış üslubunun çok abartılarak ses çıkartılması.
<i>ord.</i>	(Ordinario): Normal şekilde çalmaya dönüleceğini işaret eder.
<i>n.v.</i>	(Non Vibrato): Sol elde sesi çıkartırken yapay titreşim verilmemesi, notanın sadece kendi titreşimi ile tımlayacağı şekilde çalınacağını işaret eder.
<i>vib.</i>	(Vibrato): Sol el ile basılan notanın, yapay şekilde, tele basan parmağı ileri geri oynatma yolu ile düzenli olarak frekansını genişletip daraltmak.
<i>molto vib.</i>	(Molto Vibrato): Vibratonun abartılarak yapılması. Frekans değişkenlerinin aralarındaki mesafe daha geniş ve iki frekans duvarı arasındaki gidiş geliş hızı daha yüksek olur.
<i>n</i>	(Niente): Sözlük anlamı ile İtalyanca'da hiçlik anlamında kullanılan bir sözcüktür. Müzikte sessizliğe denk gelen mutlak sıfır noktasını kast eder.

Görsel 45. Ses Çıkartma Yöntemini Belirleyen İşaretler

2.4.3. Genlik (entonasyon) ile ilgili belirteçler

Bu başlıkta, bestecinin eserlerinde çalınırken sağlanmasını istediği entonasyonu gösteren işaret ve belirteçler açıklanmıştır.

	Hafifçe pestleştirilmiş bir entonasyon ile basılacak nota anlamına gelir. Çeyrek tondan daha ufak bir aralığı tanımlar. Sent hesabı ile yaklaşık 14 sente karşılık gelen, başka bir nota ile tımlatıldığında saf üçlüyü verecek kadar <u>pest</u> demektir.
	Hafifçe tizleştirilmiş bir entonasyon ile basılacak nota anlamına gelir. Çeyrek tondan daha ufak bir aralığı tanımlar. Sent hesabı ile yaklaşık 14 sente karşılık gelen, başka bir nota ile tımlatıldığında saf üçlüyü verecek kadar <u>pest</u> demektir.
	Hafifçe tizleştirilmiş bir entonasyon ile basılacak nota anlamına gelir. Çeyrek tondan daha ufak bir aralığı tanımlar. Sent hesabı ile yaklaşık 14 sente karşılık gelen, başka bir nota ile tımlatıldığında saf üçlüyü verecek kadar <u>tiz</u> demektir.
	Yaklaşık 50 sente karşılık gelecek kadar tiz basılacak nota anlamına gelir. Yukarıdaki, yukarıyı işaret eden ok ve bemol işaretinin birleşiminden oluşan belirteçten yaklaşık 36 sent daha tizdir.
	Çeyrek ton anlamına gelmektedir. Yaklaşık 50 sente karşılık gelecek kadar tiz basılacak demektir.

Görsel 46. Sesi Tizleştiren ve Pestleştiren İşaretler

Eserde geçen bu belirteçler, Türk müziğinde kullanılan ve makamın seyrinde olması gereken duyusu sağlaması için gereken, bir komalık, dört komalık, beş komalık, sekiz komalık ve dokuz komalık aralıkları kolay şekilde anlatmak ve uluslararası kullanımda yabancılaşma çekilmesi muhtemel koma anlayışı konusunda icracılara, entonasyonlarında bireysel farklılıklar oluşmaksızın, doğruya en yakın şekilde icra şansı verebilmek amacı ile oluşturulmuşlardır. Böylelikle entonasyon anlamında bir birlik yakalanması amaçlanmıştır. Yine de besteci, eserini icra edecek müzisyenlere, kemençe sanatçısının entonasyon anlayışının ana kaynağı olarak benimsenmesi gerekliliğini vurgulamış, bu konuda kemençeyi referans göstermiştir. (Türkmen, 2012, s.152)

2.5. Hat'ta Zaman Kavramı

Hat'ta daha önce de bahsedildiği üzere merkezsizlik başlıca prensiplerden birisidir. Bu yüzden, bestecinin eserin açıklamalarında da belirttiği üzere, özellikle zaman göstergesi olmayan Fermata (durmak, durak, duruş) işaretlerinde orkestra şefinin yorumu esas

olacaktır. Ayrıca, eserde yer alan kısımları gösterir işaretler eserin bölünerek çalınması anlamına asla gelmemektedir. Eser bir bütün olarak ele alınmalı, asla parçalı düşünülmemelidir (Türkmen, 2012, s.152). Bu noktada, eserin felsefi altyapısı ile, zaman-mekan-düzlem üçgeni içindeki akış düşüncesi, çok büyük önem kazanmakta, bu çerçevede orkestra şefinin çizeceği hat bu yapıya uygun olma, ya da buna en yakın şekilde olma zorunluluğu taşımaktadır. Bu yüzden Hat'ta kullanılan zamanın oranı, makamların, gürlüklerin, kakışımın yoğunluğu, sürati, tizliği ya da pesliği gibi olgularla ortaya çıkan ve yoğunluk, ağırlık ya da odak gibi sözcüklerle açıklanabilecek olan çekim noktalarına göre belirlenmelidir. Kısacası Hat'ta zaman görelidir. İcradan icraya çok büyük olmamak kaydıyla farklılıklar gösterebilir. Ancak bu noktada bestecinin anlaşılması, Hat'ın anlaşılması ve seyrin, Hat'ın felsefesi ile bütünlük içinde olması, doğru icraya yakınlaşmayı sağlayacağından çok gereklidir. Aksi takdirde icracılar arasında zamansal bir birlik sağlanıp herkes partisini doğru çalsa bile, Hat'ta geçerli olan jestler, anlatımın odağı olan hatırlamalar farklı şekilde gerçekleşeceğinden ortaya çıkacak olan Hat da farklı bir hat olacaktır. Bestecinin çizdiği hat, hatırlama, hatırlatma keskinliği, orkestra şefinin Hat felsefesini, besteciyi ve düşünüş tarzını anlamasından geçmektedir. Dolayısı ile zaman kavramı da buna göre şekillenecektir. Eserde çeşitli ad libitum (içten geldiği gibi, isteğe bağlı olarak) şekilde çalınacak pasajlar vardır. Bu pasajlar, kemençe sanatçısının makamın ve seyrin, o anki tempoda gönlünden geçeceği şekli ile icra edilecektir. Bundan sonra kemençe sanatçısının pasajlarından sonra, eserin kesintisiz bütünlüğünü oluşturmak yine orkestra şefinin görevidir ve zamanı doğru algılamasını ve hat düşüncesini kavramasını gerektirir.

2.6. Hat Düşüncesi

Hat, bir diğer tabiri ile çizgi, tarihte, estetik hatta süslü yazmayı hedefleyen bir anlayış çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Hat'ın İslam sanatındaki kullanımında yazıda ön plana çıkması, Osmanlı İmparatorluğu tarihinde doruğa ulaşmıştır. Kültürümüzün bir parçası halini alan hat alanında, en üst düzey örnekler de yine Anadolu topraklarında verilmiştir. Kısacası hat için bu toprakların çizgisi, bu toprakların çizgisel ifadesi, ya da bu coğrafyanın estetik çizgisidir de denebilir. Bu noktada, hat kavramının Anadolu'ya gelmeden önceki tarihine de değinmek, Anadolu'da hattın en üst düzeyde temsil edilmesinin anlaşılması adına oldukça yerinde olacaktır.

Arapça 'hatt' masterından türeyen yazı, çığır, yol anlamlarına gelen hat kelimesi, terim olarak "Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatı (hüsn-i hat)" anlamında kullanılmıştır. Kaynaklarda genellikle cismani aletlerle meydana getirilen ruhani bir hendesedir" şeklinde tarif edilen hat sanatı, bu tarife uygun bir estetik anlayış çerçevesinde yüzyıllar boyunca gelişerek süregelmiştir.

Batıda hüsn-i hat karşılığında calligraphy (kaligrafi) kelimesi kullanılmaktadır. Ansiklopediler kaligrafi sözcüğünü "Güzel yazma, genellikle estetik kurallara bağlı kalarak ölçülü yazma sanatı" şeklinde tanımlamıştır.

Önce Araplar tarafından kullanılan Arap yazısıyla anılan hat, hicretten birkaç asır sonra İslam ümmetinin ortak değeri haline gelmiş ve İslam hattı vasfını kazanmıştır. İslamiyet'ten önceki asırlara ait Arapça kitabeler üzerinde yapılan araştırmalar, arap yazı sisteminin aslen Fenike yazısına bağlanan bitişik Nebat yazısının devamı olduğunu ortaya koymuştur.

Mekke ve Medine'ye yayılmadan önce ve sonra çeşitli adlar alan Arap yazısı önce cezmi adıyla anılmaya başladı. Medine'de Medeni ismini alan yazı zamanla iki üsluba ayrıldı. Dikey harfleri uzun ve sağdan sola meyilli olana Mail, yatay harfleri fazlaca uzatılana Meşk adı verildi. Hz Ali'nin Kufe'yi merkez yapmasından sonra burada büyük gelişme gösterdi ve Kufi adını kazandı. Bu tarihten sonra Kufi sözü, genel bir anlam kazanarak İslamiyet'in doğuşundan Abbasiler devrine kadar Mekki, Medeni gibi isimli yazıların yerine de kullanıldı.

Kufi'nin kullanılması Abbasiler zamanında 150 yıl sürdü. Abbasilerin Bağdatlı meşhur veziri ve hattatı olan İbn Mukle (ö.940) sahip olduğu geometri bilgisi sayesinde yazımın ana ölçülerini tespit eden bir sistem ortaya koymaya muvaffak oldu. Harflerin güzelliği için nokta, elif ve daireyi standart bir ölçü olarak kabul etti. Bu ölçüler dahilinde muhakkak, reyhani, sülüs, nesih, tevki ve rika adında altı çeşit yazımın usul ve kaidelerini ortaya koydu. Bunların tamamına da aklam-ı sitte denildi. Bu altı çeşit yazı, bir asır sonra yine Bağdat'ta yetişen Arap asıllı Hattat Ali B. Hilan (ö.1032)'in eliyle inkişaf etti. Gelişme yolunda her geçen gün biraz daha ilerleyen yazı, 200 sene sonra Abbasi Halifesi Yakut El-Musta'sımı'nin (ö.1298) gayretleriyle daha belirgin kaidelerle güzelleşti.

Abbasilerin, 1258 yılında tarih sahnesinden silinmesinden sonra yazıda üstünlük Türk ve İranlı hattatların eline geçti. İranlı hattatlar aklam-ı sitteyi kendi anlayışlarına göre yazdırlarsa da Yakut'un üslubundan ayrılmadılar. Osmanlı Türkleri ise hat sanatında erişilmesi mümkün olmayan üstün bir ekol kurdular. 16. yüzyılda Osmanlı-Türk hattatlarının babası sayılan Şeyh Hamdullah aklam-ı sitte'ye o zamana değin ulaşamayan bir güzellik ve uygunluk getirdi. Şeyh Hamdullah (ö.1520) devrinde aklam-ı sitteden sülüs ve nesih Türk zevkine uygun geldiği için süratle yayıldı ve Mushaf yazımında sadece nesih hattı kullanılmaya başlandı. Şeyh Hamdullah'tan sonra yetişenler onun gibi yazma gayretleriyle hareket ettiklerinden hattatların başarısı 'Şeyh gibi yazdı' veya 'Şeyh-i sani' sözüyle anılır oldu. Bu durum 150 yılı aşkın bir süre devam etti.

17. yüzyılın ikinci yarısında Hafız Osman, Şeyh Hamdullah'ın üslubunu bir elemeye tabi tutarak kendine has bir hat üslubu ortaya koydu. Hafız Osman'ın hat sanatına açtığı çığır bütün haşmetiyle sürüp giderken bir asır sonra İsmail Zühdü ve kardeşi Mustafa Rakım, onun yazılarından ilham alarak kendi şivelerini oluşturdular. Mustafa Rakım, sülüs ve nesih yazılarında olduğu gibi celi sülüste de özellikle istif mükemmeliyetiyle bütün hat üsluplarının zirvesine çıktı ve Hafız Osman üslubunu sülüsten celiye aktarmasını başardı. Mustafa Rakım'dan sonra gelen celi üstadı Sami Efendi, İsmail Zühdü'nün sülüs harflerini celiye tatbik ederek Mustafa Rakım Efendi'nin yoluna yeni bir yön vermiştir.

İstanbul, Türkler tarafından fethedildikten sonra hat sanatının ölümsüz merkezi olmuştur. Bütün İslam dünyasında tartışmasız kabul edilen bu gerçek en güzel biçimde şu sözlerle ifadesini bulmuştur: "Kur'an-ı Kerim Hicaz'da nazil oldu, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı." Bütün İslam alemi hat sanatını öğrenebilmek için İstanbul'a koşmuştur. (Yazma ve Nadir Eserler Daire Başkanlığı, 2019)

Hat, çizgisel bir yazı estetiği olmanın dışında, aynı zamanda çizgilerin estetiği de demektir.

Bu bağlamda, bu topraklarda doruk noktasına ulaşmış olan yazıdaki hat kavramından yola

çıkan, Hatırlama sözcüğünün de ilk üç harfi ile oluşturulmuş olan Hat kavramı, bu sefer müzikteki soyut estetiğin bir ifadesine dönüşerek tabir edilmiş, kanımca adını buradan almıştır. Bu bağlamda hat düşüncesi, İslam sanatında kullanılan çizgisel figürlerden oluşan hat kavramını düşündürmekle birlikte, daha çok çizginin kendisine odaklıdır. Hat'ı bir çizgi olarak ele alan anlayışa göre hat çizgisi, bir andır, bir varoluştur, başladığı ve bittiği zaman belirli değildir. Beyaz sayfaya, fludan belirğine doğru yoğunlaşan ve devamında tekrar flulaşarak gözden kaybolan tek bir çizgi çekilmesi, Hat için geçerli bir sembolizmadır. Müzikte niente olarak karşılık bulan ifade tarzı, grade bir şekilde netleşme düşüncesinin karşılığı olmaktadır. Eserde ise, bu figüratif tarz ile seslendirilen çok sayıda pasaj mevcuttur. Örneğin daha eserin en başında kemençe partisinde başlayan Do sesi, nienteden başlayarak, önce *p* piano nüansa, sonra *mf* mezzo forte nüansa, sonra diminuendo ile tekrar *n* nienteye ulaşmaktadır.

A

(Do'da nev'eser) *sulD.* *n.v.* *ST*

Kemençe

n *p* *mf* *n*

Görsel 47. Eserdeki Bir Sesin Yoktan Başlayıp Yine Yokta Bitişine Örnek

Burada da görüleceği üzere, Do notasının çalınmaya başlanacağı yer zamansal olarak belli dahi olsa, ses gürlüğü başlangıcı duyurmayacak niteliktedir. Bu sebepten ötürü, başlangıcı için belirsiz denilmektedir. Sesin duyulur hale gelmesi, sesin ilk başladığı yerden daha sonra olacaktır. Bu düşünce çerçevesinde oluşturulan eserde, makamlar da seslerde olduğu gibi başlangıcı ve bitişi ile tek sesli bir gidişi bozmayacak nitelikte, bazen belirgin, bazen flu ve grade şekilde kullanılmış, yatay yazıda birbiri ile harmanlanmış, iç içe geçmiş ya da uzun süre boyunca seyrini korumuş şekilde kullanılmıştır. Makamlar, çekim alanları olarak nitelendirildiği için, belli bir çekim alanından diğerine bir seyir izleyen eser süresince, belirli seslerin yöneltmeleri ile seyir sağlanmaktadır. Buna göre makam dışı bazı sesler, kimi zaman sonraki makamın belirleyici seslerinden biri halini alarak, o makamdan kopup, yeni makamın çekim alanına girilmesine sebep olmaktadır. Daha önce örnek verilmiş olan pasaj bu konuda verilebilecek en açık örnektir. 116. ölçüde başlayan Do diyez ve sonrasında Re natural'in de katılması ile seslerin çatışması bir eksenden ayrılma hissini çok iyi yansıtır. Bir çekim alanından kurtulup diğer bir çekim alanına doğru yöneltme görevi

üstlenen Do diyez, eseri Hüzam çekim alanından çıkartarak 132. ölçüde gelecek olan Mi'de Zirgüleli Hicaz / Do diyez'de Saba alanına taşır.

2.6.1. Globalizm

Bestecinin insanlığın 1800'lü yıllardaki yaklaşımla Doğu'lu ve Batı'lı şeklinde değerlendirilmesi konusunda karşıt görüşleri olması, Hat kavramının oluşumunda etkili olmuş. Bu bağlamda, eskiden gelişmişliği sembolize eden Batı medeniyeti ile yerel ve geleneksel kalan Doğu kavramı ile bu bağlamda bir ifade kurmak artık imkansızdır. Zira düşünülecek olursa teknoloji gelişmişliği doğururken, tabulara ve dogmalara sıkışmışlık gerileme sebebi olacaktır. Ancak bugün, evrendeki en üst düzey teknolojiyi üreten devletlerden biri Japonya'dır ve Doğu'da yer almaktadır. Buna karşın halen yerel halkın yetersiz koşullarda yaşam sürdürdüğü ve daha az gelişmiş olan pek çok Orta Amerika ülkesi de Batı'da yer almaktadır. Bu sebeple artık Doğu ve Batı şeklinde insanları kategorize etmek yersiz ve demodendir.

Konu kültürel farklılıklar değil, konu zaman konusu. Yani bizim insan ırkı olarak bu gezegende bir birikimimiz var. Bu birikim çok eskilere dayanıyor. Çok çok eskilere dayanıyor. Yani aslında bunu bir spektrum olarak gördüğümüz zaman, şunu da kabul etmek zorundayız, bizim bugün bütün davranış biçimlerimiz, alt beyinden gelen bütün davranış biçimlerimiz, insana özgü de değil. Yani biz aslında bir timsahın reflekslerini de biliyoruz. Burada aslında kategorize edilemeyecek bir spektrumdan bahsediyorum. Yani biz aslında tozduk.. O toz, çeşitli transformasyonlardan geçerek bu formu aldı. Ama biz hala bir timsah gibi davranıyoruz, bir maymun gibi davranıyoruz. En azından en temel, beynimizin en temelinde, en derininde bunlar yatıyor. Dolayısıyla, burada bunlara bir sınır koymak, işte sen insansın, sen şeysin, zencisin falan demek bana hiç geçerliliği olmayan birşey gibi geliyor. Dolayısıyla lafı şuraya getirmek istiyorum. Benim için makam, aslında kültürleri aşan bir hatırlama. Demin de dediğim gibi, bir ortak hatırlamaya dair birşey, bir ilişki kurmaya çalıştım.. (Türkmen, Onur Türkmen ile Hat Üzerine Söyleşi, 2019, s.105)

Bu bağlamda globalizm, ekonomik veya sosyolojik anlamda değil de, en azından insanlığın tek oluşu olarak ele alınmaktadır. Sınırlayıcı ya da sınıflandırıcı tüm sıfat ve isimlerden arındırılmış bir yaklaşım çerçevesinde bakıldığında Hat'ta bir okvavın tampere sisteme göre düzenlenmiş hali yerine eski ve doğal frekanslar kullanılmış, gamlar ya da diziler yerine makamlar kullanılmış, merkezsizlik prensibi hakim olmuş.

Makamlara bu perspektiften bakıldığında, etimolojik kökeninden çok daha önceye kadar gidebilen bir ifade tarzı olarak da görülebilir. İnsanın sesi bir dile getiriş aracı olarak ilk kullanımına, belki ilk çığlığa kadar. Dolayısı ile makam bestecinin de belirttiği üzere tüm toplumlardan, sınıflardan, kategorilerden bağımsız olarak başlı başına kültürler üstü bir

kavram halini alıyor. Belki de global bakış açısının, diğer bir deyişle globalizmin, individualitenin, modernitenin ve geleneğin bulunduğu odak noktası olarak Makam, ön plana çıkıyor ve tüm bu kavramları kast eden, hatırlatan bir sembol halini alıyor. Besteci felsefi olarak bu gibi sebeplerden ötürü, makamı bir ifade aracı, bir malzeme olarak kullanmayı seçmiştir.

2.6.2. Hat'ın Ülke Müzik Yaşantısına Katkıları

Makamın bu şekilde bir ifade aracı olarak kullanılması, bestecinin de ifadesi ile tek sesli bir müzik yaklaşımı oluşu, makamı belirleyici seslerin kullanılması ve özellikle seslerin çekim alanlarına vurgu yapılması, modern anlayış çerçevesinde geleneksel makamların kullanımının ön plana çıkması gibi sebepler, eserleri icra etmek isteyenleri makamları öğrenmeye davet edici niteliktedir. Bu yüzden yerel olmayan icracı grupları için bu eserlerin icrasında yerel makam anlayışını, matematiksel anlamda sentler üzerinden ifade eden bir yazı kullanılması, geleneksel tınıyı olası en yakın biçimde yakalayabilmek gibi bir artı sunmaktadır. Tabiki uygulamada tamamen duyumsal olarak geleneksel tınıyı yakalayan yerel icracıların ulaştığı keskinlikte bir sonuç vaad edemez, ancak ona en yakın sonucu alabilmeyi amaçlamamaktadır ve bu konuda etkilidir de. Kullanılan semboller ve ifadeler evrensel çerçevede geçerli ve kabul edilen şekildedir. Dolayısı ile uluslararası arenada notayı inceleyecek bir müzisyen için eserleri icra etmek kolaylaşmaktadır. Bu sayede, yerel ya da geleneksel Türk müziği kültürü ile makam bilincini, yerel dışında kalan dünyaya da duyurmak adına önemli bir köşe taşıdır. Aynı zamanda geleneksel tınların çağdaş bir bakış açısı ile hatırlanması, farklı bir bakış açısı ile bakılmasını da getireceğinden, çalınacağı çağ hangi çağ olursa olsun hatırlatacak bir konusu her daim olacaktır.

Bunun dışında bestecinin kendi ifadesi ile bugüne kadar en sıklıkla yapılan ve makamsal müziklerde izlenen, bir akor üzerine makamsal bir melodi yazma fikri yerine, makamın kendisini geleneksel yaklaşım olan tek sesli prensipte ancak çağdaş bir bakış açısı ile ortaya koyma fikri, makamın yapıtaşı olan dörtlü ve beşli karakteristik dizilerin geleneksel konsept dahilinde kalarak bozulmamasını sağlamıştır. Bu sebeple de Hat'ın, bu şekilde öne çıkan bir kapsamı da bulunmaktadır. Evrensel müzik dağarında bu özelliklerle öne çıkan

bir örnek olarak yer bulması ve hak ettiği değeri görmesi açısından Hat, önem arz etmektedir.

Diğer bir deyişle, Hat için edebiyattaki sembolizmin, müzikte yer bulduğu yaklaşım da denilebilir. Bu bağlamda besteci Doç. Dr. Onur Türkmen bu yaklaşımı ile belki de ilk Türk simbolist bestecisidir. Bu belki başka bir çalışmanın konusu olarak incelenebilir. Bu bağlamda Onur Türkmen ve Hat, Türk sembolizmi açısından da çok önemli bir köşe taşı olarak düşünülebilir.



3. BÖLÜM: KARŞILAŞTIRMALAR

Bu bölümde, bestecinin Hat for Kemeçe and Ensemble başlığını vermiş olduğu eserin üzerinde yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Eserin seçimi ile başlayan süreçte öncelikle eserdeki zamanın yerine değinilerek, uzmanlarca seçilmiş olan eserin kayıtları üzerinde çalışılmıştır. Video ve ses kayıtlarında eserin iki farklı versiyonu bulunduğundan her ikisine de değinilmiş, birbirleri arasındaki farklılıklara da dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Karşılaştırılan kayıtlar ayrıca ekte bulunan CD’de de yer almaktadır. CD’nin diğer içerikleri de yine Ekler kısmında, ilgili ek içerisinde yer almaktadır.

3.1. Karşılaştırılacak Örnek Eserin Seçimi

Bu bölümde bestecinin kendi önerisi ile, konu ile ilgili örnek teşkil edebilecek nitelikteki “Hat for Kemeçe and Ensemble” başlıklı eseri üzerinde çalışılmak üzere seçilmiş, eser üzerinde çeşitli incelemeler gerçekleştirilmiş, performans kayıtları karşılaştırmalı şekilde kıyaslanmış ve eklektik biçimde bir kapsam oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu hususta, bestecinin tavsiyeleri, kayıtlarda yer alan performansların, bu bağlamda değerlendirmesinden çıkan sonuçları, belirleyici olmuştur. Ulaşılan sonuçlar ışığı altında, Hat for Kemeçe and Ensemble başlıklı eser, orkestra şefliği açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

3.1.1. Eserdeki Zaman Kullanımı

Bestecinin eser notlarında belirttiği üzere, eser tamamen, baştan sona icra edildiği takdirde, takriben 18 dakika kadar sürmelidir. Eserde kullanılan ve zamanı belirtilmemiş durma

işaretleri (Fermata) tamamen şefin takdirine bırakılmıştır. Durmaksızın, tek bir hat halinde icra edilmesi gerekmektedir. Eserdeki numara ve işaretler durak yerlerini ya da kısımları göstermek için değil, provada navigasyonu kolaylaştırmak için koyulmuştur. Zamanlamayı bunlara göre belirlemek gerekmektedir. Dolayısı ile tempo 1 yazılı yerlerde gösterilen 60 metronoma bir adet dörtlük nota ibaresi ve bazı yerlerde bu temponun 40 metronoma düşmesi, saniye cinsinden gösterilen kısımlar ile birlikte ele alındığında ortalama 45-55 metronom aralığında bir hızda çalınması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Eserde yazılana göre, başlangıçtan 63. ölçüye kadar takriben dörtlük nota / 60 metronom tempoda çalınması gerekmektedir. 63. ölçüde büyük C harfi ile işaretlenmiş kısımdan başlayarak, büyük F harfi ile işaretlenmiş 101. ölçüye kadar dörtlük nota / 50 metronom tempoya düşmeli, kemeçe solo ve takip eden rubato/colla parte (geniş ve solodaki enstrümanı takip ederek çalınması gereken) pasaj boyunca da bu tempo izlenmelidir. 101. ölçüde büyük F harfi ile işaretlenmiş pasaj ilk tempo olan dörtlük nota / 60 metronom temposuna geri döner. 128. ölçüde büyük G harfi ile işaretlenmiş olan pasaj dörtlük nota / 56 metronom hızında işaretlenmiştir ve 152. ölçüde büyük H harfi ile işaretlenmiş olan kemeçe soloya kadar devam eder. Buradan sonra tekrar ilk tempoya dönülür ve dörtlük nota / 60 metronom tempo ile 190. ölçüde, büyük K harfi ile işaretlenmiş olan pasaja değin sürdürülür. Büyük K harfinden itibaren dörtlük nota / 50 metronom tempo alınır ve eserin sonunda 218. ölçüde kemeçe, viyolonsel ve piyanonun yalnız kaldığı finalde alınan dörtlük nota / 40 metronom tempo ile eser, sonda yer alan, piyanonun yalnız şekilde 20 birim zamanlık uzattığı sesi takip eden 10 birim zamanlık sessizlik ile sona erer.

3.2. Kayıtların Değerlendirilmesi

Eserin incelendiği kayıtlar internet alanında konser olarak yüklenmiş olan icraların, mesleklerinde belli bir düzeyin üstünde olan müzisyenlerce seslendirilmiş kayıtları arasından seçilmiştir. Buna göre Hezarfen Ensemble'ın 15 Ağustos 2017 tarihinde Guitar Plus Festivali çerçevesinde gerçekleştirdikleri konserin kaydı ile Onur Türkmen "Hat for

Kemençe and Strings” başlıklı, kemençe partisini Nermin Kaygusuz’un üstlendiği ve Orhun Orhon’un yönettiği kayıt değerlendirilmiştir. Bu kayıtlardan video kaydı olan yalnızca ilk kayıt olduğundan şeflik teknikleri bu video üzerinde değerlendirilmiş, vuruşlar, zamanlama ve olası tehlikeler açısından bu video referans alınarak yorumlanmıştır. Diğer kayıt ise sadece ses kaydı olması sebebi ile müzikal açıdan ilk kayıt ile karşılaştırılarak çeşitli değerlendirmelerde bulunulmuştur. Burada şefin müzikal yaklaşımı başta olmak üzere farklılıklar üzerinde durulmuş, değerlendirmeler bu çerçevede yapılmıştır.

3.2.1. Kayıt 1

Kayıt 1 (Türkmen, 2012) youtube portalı üzerinde bulunan, “<https://www.youtube.com/watch?v=XqXOU83EJH0>” adresinde, “Onur Türkmen: Hat for Kemence and Ensemble (2012), Hezarfen Ensemble” başlığı ile, kamuya açık şekilde paylaşılmış bulunan, 2012 yılında, Almanya’nın Würzburg kentinde Guitar Plus Festivali kapsamında gerçekleştirilmiş olan konserin video kaydı olarak belirlenmiştir. Kayıta Hezarfen Ensemble’ı orkestra şefi Andreas Meier yönetmiş, Nermin Kaygusuz kemençe partisini, Cem Öner Türk flüt partisini, Nina Janssen-Deinzer klarinet partisini, Amy Salsgiver perküsyon partisini, Müge Hendekli piyano partisini, Özcan Ulucan 1. keman, Doğu Kaptaner 2. keman, Ulrich Mertin viyola ve Gökhan Bağcı viyolonsel partilerini seslendirmiştir. Bu kayıt üzerinde şeflik tekniği açısından gözlemler yapılmıştır. Bu gözlemlerin sonucunda bulgular elde edilmeye çalışılmıştır. İncelemede verilecek örnekler ve yorumlarda, youtube yayıncısının zaman kodu referans alınmamış, ancak belli noktalarda navigasyon açısından tespiti kolaylaştırabilmek için zaman belirtilmiştir. Bunun yerine referans olarak partiyonda yer alan fiziki ölçü takip numaraları takip edilmiştir.

Eser, Do’da nev’ eser makamında başlayan kemençe solo ile başlar. Re telinde sıfırdan başlayarak ve vibratosuz şekilde çalınması gereken pasajda orkestra şefi hiç bir şekilde vurmaksızın tamamen eserin girişini kemençeye bırakmıştır. Bu şekilde eserin giriş

temposunun belirlenmesi de kemençecinin inisiyatifine bırakılmıştır. 7. ölçüde görünen 5 birim zamanlık point d'org da dahil olmak üzere kemençecinin karar verdiği şekilde icra edilmiş, beş saniyeden daha kısa süreli bir duraklamanın ardından 8. ölçüdeki sforzando ile çalima devam edilmiştir. Bu esnada şef henüz esere müdahil değildir. Kemençe soloda 13. ölçüde ritardando yazılı olmasına karşın, icracı ritardando yapmak yerine pasajı daha belirgin şekilde çalmayı tercih etmiş ve ölçünün sonundaki point d'orgu uzatmayı yeğlemiştir. Sonra gelen ölçüde ise yine point d'orglu sol notasının uzatkısını daha kısa tutmuş ardından gelen ad libitum pasaja bağlantı kurmuştur. Eser metninde ve partisyonda yazılı olduğu şekilde çalarak 21. ölçüde, üzerinde yine bir point d'org yazılı Fa notasına gelindiğinde orkestra şefi sonra gelen ölçünün temposuna uyum sağlamak üzere hazırlanmaya başlar. Bu esnada çalıcılara 1 ölçü kaldığını sol eli ile işaret eder.

Videodaki Zaman Kodu: 02:00/19:03

Kemençe solosunu bitirir. Orkestra şefi tuttiyi hazırlayacak şekilde bir auftakt vererek kemençenin ince La bemol sesini vibratosuz şekilde çalmaya başladığı 24. ölçüye başlar. Bu ölçüden sonra diğer enstrumanların teker teker katılımı ile oluşacak olan tuttinin de başladığı yerdir. Orkestra şefi ölçünün 3. vuruşunun auftaktını, önce 1. kemana bakarak, yaptığı minik bir baş hareketi ile, ardından ölçünün son sekizliğini 2. kemana bakarak verir. 25. ölçünün 2. sekizliği ile başlayan viyola partisinin de gireceği yeri başının hareketi ile desteklediği bir bakış ile gösterir. Bu ölçüde hemen sonraki vuruşun ikinci yarısında flütün girişini vermek yerine flütistin keskinliğine bırakarak, son vuruşun ikinci yarısında giren klarinete bir bakış ile girişini gösterir. 26. ölçünün 2. sekizliğinden itibaren başlayan viyolonsele girişi verir ve sonraki ölçüde yine viyolonsel partisinde yer alan *ff sfz* sforzandoyu, kendisine dönerek aksanlı başlangıç istercesine bir hareketle gösterir. Bu noktada viyolonsel arada arşeyi kaldırıp aksanlı bir şekilde sanki nefes varmışçasına çalar. Alternatif olarak, bu nefes olmaksızın da icra edilebilir. Partisyon, 28. ölçünün son vuruşunda kemençe, 1. keman ve viyola, çellonun tam bittiği noktada sesi devralacak şekilde yazılmıştır. Buna göre şef bu enstrumancılarla göz teması kurarak belli bir auftakt zamanında odaklamaya çalışmıştır. Bu auftaktı takiben 29. ölçünün başında perküsyon ve piyano hariç tüm enstrumanlar çalmaya başlamıştır. Crescendo ile yırtıcı bir sese dönüşen ifadeyi, takip eden 30. ölçünün birinci vuruşu ile birlikte bitirmek üzere hareketlerini büyüten orkestra şefi, 4. vuruştan hemen önce vuruşun köşesini iyice belirginleştirir.

Herkesin çalmayı birlikte keserek sesi kemençeye bırakacakları bu noktayı şef ilk vuruşu kuvvetle vurarak kapatır.

Videodaki Zaman Kodu: 02:27/19:03

Kemençenin yalnız kalması ile birlikte yine vurmaya bırakır ve gözle partisini takip etmeye başlar. Kemençenin çift ses tınlattığı (Sol – Mi) 34. ölçüye gelince orkestra şefi sanki point d'orgdaymış gibi sonraki ölçüyü içten vurarak hazırlar. Sonraki ölçünün başını göstermek üzere gösterdiği auftakt ile birlikte tekrar vurmaya başlar. 36. Ölçünün 2. sekizliğinde, önce çalmaya başlayacak olan viyolonselle göz teması kurar. Viyolonselden tam bir dörtlük sonra yani ikinci vuruşun ikinci yarısında başlayacak olan viyolanın girişini vermeksizin direkt olarak, birlikte son sekizlikte çalmaya başlayacak olan klarinet, 2. keman, perküsyon ve piyanoyu odaklayıcı şekilde göz teması kurmayı tercih eder. 37. ölçüde kemanda ölçü başında gelen Mi bemol – Do – Re hareketi hemen akabinde viyolada gelir. Ancak şef bu sırada viyola partisini işaret etmek yerine 2. kemanın, ölçünün 3. vuruşunun ikinci yarısındaki girişini göstermeyi tercih eder. Bu sebeple viyola partisyonda işaret edilenden biraz daha geç başlar çalması gereken pasaja. Burada önemli olan husus 1. kemanda gelen hareketin sanki tek bir enstrümanmışçasına viyolada devamını sağlamaktır. Viyola mezzo piano nüansta çalmaya başlar. Bu nüans 1. kemanın Mi bemol – Do – Re yaptığı sırada kaldığı nüanstır. 2. keman bu noktada çift piano **pp** nüanstan crescendo yaparak sesler arasındaki yerini alacaktır. Bu sebeple önemli ve gösterilmesi gereken parti viyola partisi olmalıdır. 37. ölçüye gelindiğinde, ölçünün 3. vuruşunun ikinci yarısında başlayan klarinete sol eli ile girişini gösteren şef, enstrumancılara bakmaksızın sadece hareket yoğunluğunu idare ederek flüt, 1. keman ve piyanoda, 39. ölçünün ikinci sekizliği ile başlayan sesi işaret eder. 40. ölçüye kadar düz bir şekilde saymayı sürdürür ve bu ölçünün 3. vuruşunun ikinci yarısında perküsyon partisinde arşe ile çalınan Do notasının girişini verir. 41. ölçünün 3. vuruşunda hazırladığı klarinet ve viyolaya odaklı şekilde, 4. vuruşu auftakt olacak şekilde göstererek bu partilere işaretlerini verir. 42. Ölçünün ilk vuruşu ile birlikte 1. kemana bakar, bu 2. vuruşun ikinci yarısında başlayacağını hatırlatma amacıyla. Viyolonselin 43. ölçüde hazırlanması ile orkestra şefi de 2. vuruşun ikinci yarısında girişin auftaktını verir.

Videodaki Zaman Kodu: 03:23/19:03

44. ölçünün son sekizliğinde birlikte başlamak üzere perküsyon ve piyanoyla göz kontağı kurar. 45. ölçünün başını daha belirgin vurur. Kemençenin daha belirgin şekilde ortaya çıkması için 46. ölçüde sol eli ile işaret eder. 48. ölçünün ikinci vuruşunun ikinci yarısında girecek olan viyolaya sol eli ile girişi verir ve hemen ardından 2. kemana dönerek son dörtlükte çalmasını işaret eder. Klarinet burada dörtlüğü zihninde ikiye bölerek doğru zamanda kendisi girer. Bu esnada 5/4'lük tartımda çalınan 49. ölçünün ikinci vuruşunun ikinci yarısında girecek olan viyolonsel hazırlar ve girişini gösterir. 4/4'lük tartımdaki 50. ölçünün başını yine belirgin şekilde vurur. Aynı ölçünün 3. vuruşunda da belirgin vurarak flüt ve viyola'nın sıfırdan girecekleri yeri işaret eder. Zamanlama açısından özellikle viyolanın doğru zamanda çalma konusunda bir handikapı yoktur. Ancak flütçünün özellikle uzun süredir sessiz kalmış olması sebebi ile giriş anlamında handikapı bulunmaktadır. Bu sebeple, 50. ölçüde 1. keman, 2. keman, viyolonsel partilerinde gelen aksanları gösterdikten sonra sadece flüte girişi göstermesi yeterli olacaktır.

Videodaki Zaman Kodu: 03:53/19:03

52. ölçüye gelindiğinde, kemençe yalnız kalarak Mi sesini duyuracaktır. Bu sebeple orkestra şefi kemençenin başlayacağı noktayı işaret eder. Ancak performans sırasında tam ölçü başında işaret verir. Bunun sebebi belki sus işaretini zaten piano nüansta başlayacak notayla harmanlayarak yine sıfırdan başlayan bir ses elde etmek olabilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, sesin kopmamasını sağlayarak, karmaşadan tek bir sese dönüşümün sağlanmasıdır. Bu da önce viyola ve hemen sonrasında da flüt partilerinin diminuendo yaparak sıfır noktasına erişmeleridir. Bu partiler sıfır noktasına ulaşmadan çok az önce kemençeye girişi verilmeli, diğer seslerin içinden doğacak şekilde tınlama sağlanmalıdır. Böylelikle tını bozulmadan tek enstrumana taşınabilir. 53. ölçünün ikinci vuruşunun ikinci yarısında başlayacak olan viyola için, sol eliyle giriş verir. Üçüncü vuruşta sol elini hazırlayıp ikinci kemana doğru sabit tutan şef, dördüncü vuruşla birlikte elini kaldırarak 2. kemana girmesi gereken yeri işaret eder. 54. ölçünün 3. vuruşunun ikinci yarısında klarinet ve viyolonselün ünison çaldıkları pasajda klarinete niente yazılmışken, viyolonsel *ppp* nüans koyulmasının sebebi viyolonsel ağırlıklı bir ses istenmesi olabilir. Bu sebeple molto vibrato çok belirgin olmalıdır. Klarinet de viyolonselün ses rengini daha da zenginleştirerek sforzando yaparak yerini 1. kemana bırakmalıdır.

Orkestra şefi bu noktada, viyolonsele 54. ölçüdeki girişi verir ve arından 55. ölçünün başını belirgin şekilde gösterir. 1. kemana bakarak girişini verir. Makamın 1. kemanda sforzando ile belirginleştiği 56. ölçünün 3. vuruşunda sol eli ile 2. kemana işaret eder. Bu noktada ikinci keman ve viyola birlikte çalmaya başlarlar. Ancak Viyola hemen öncesinde zaten çalmakta olduğu için sayma sıkıntısı çekmez. Viyolonselin son vuruştaki başlangıcını göstermeksizin, sonraki ölçünün başını, öncelikli olarak flüt, perküsyon ve piyanoya, kuvvetli vurarak gösterir. Sonraki ölçü olan 58. ölçünün başında da yine kuvvetli vurarak nüansı hatırlatmak ister. Hareketlerini büyütür. Bu noktada kemençe hariç tüm çalgılar *f* forte nüanstadır ve daha da kuvvetli çalmak üzere crescendo yapmaktadırlar. Burada ortaya çıkan en önemli sıkıntı, nüans değişimleri ve bu değişimlerin zamanlamaları olgusudur. Partisyona göre 57. ölçüde mezzo forte nüanstan başlayarak git gide artan, 58. ölçünün başından itibaren forte nüansa ulaşmış ve artmaya devam eden, aynı ölçünün son vuruşunda FFF nüansa ulaşip iki vuruş içerisinde yani 59. ölçünün ikinci vuruşunda pianissimo nüansa kadar düşüp yeniden iki vuruş içinde, 59. ölçünün son dörtlüğünde forte nüansa çıkılması gerekmektedir. Buna göre orkestra şefinin burada en önemli müdahalesi nüanslara olmalıdır. Bu noktada dört vurmaya bırakarak sadece nüansı yönetmesi etkili ses elde etme konusunda yardımcı olabilir. Büyük C harfi ile gösterilen 63. ölçüde başlayan kemençe soloya kadar nüansı git gide düşürerek, dalgalanmayı sürdürür, en sonunda ise nienteye ulaşacak şekilde söner.

Videodaki Zaman Kodu: 04:39/19:03

Buraya kadarki dalgalanmada genele ters zamanda çalan, başka bir parti yoktur. Dolayısı ile sayma konusunda sıkıntı çekilmemektedir. Orkestra şefi sayışı içinden yaparak sadece nüansı işaret ederse, hem gürlük anlamında, hem de birliktelik anlamında daha senkronize olunabilir. Bunu da sadece yeni sesin, ya da yeni nüansın başlangıcından önce küçük bir auktakt ile belirtilmesi ile sağlayabilir. Eğer vurarak devam edecek olunursa, çalcıların sadece doğru zaman ve doğru nüansı yapma kaygısı olacağından, bireysel olarak ulaşacakları nüanslarda farklılıklar olabilir. Bunun önüne geçmek adına burada zaman konusunda odak noktası olarak birliği sağlayabilir, böylece nüans birliği de kendiliğinden oluşmuş olur. Nitekim, kayıta orkestra şefi bu pasajda vurmaya sürdürmüştür, nüans konusunda her çalıcı kendi düşüncesine göre bir oran belirlemiş, çalım esnasındaki

duyumsamaları ile refleksif anlamda birbirlerini yakalayarak bir bütünlük oluşturmuşlardır. Bu esnada şef vurmaya sürdürüp nüansın gereğini göstermiştir. Halbuki bu noktada vurmaya bırakması hem çalıcıların dikkatini üzerine çekecek, hem de anlık olarak çalıcılara müdahale edebilme şansı doğuracaktır. Zaten müzik nienteye doğru gitmekte, Si üzerinde Hüzzam makamının çekim alanına hareket etmektedir. Bu alan da yine kemençe solo ile başlayacaktır. Ancak bu sefer solo daha ağır bir tempoda olmalıdır. Kayıтта orkestra şefi bu kısımda yine vurmaya bırakır, solonun temposunu kemençecinin belirlemesine müsaade eder. Solonun sonunda, 74. ölçüde kemençe partisinde yer alan tremolo Fa notasının duyulması ile viyola partisine büyük D harfi ile işaretlenen yerin yaklaşmakta olduğunu işaret eder.

Videodaki Zaman Kodu: 05:48/19:03

Kemençede sul tasto ve non vibrato şekilde çalınan La notasını duymasıyla auctaktı hazırlayan orkestra şefi, 75. ölçünün başına auctakt vererek viyolayı başlatır. Aynı ölçünün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında 2. kemanı, hemen sonraki ölçünün ilk vuruşunda da 1. kemanı dahil eder. 3. vuruşla birlikte çelloya dönerek girişini gösterir. 77. ölçünün başını yine daha büyük gösterir. 1. keman ve piyanonun birlikte aksan vererek başlamaları gerekir ancak onlarla zamansal olarak aynı anda başlasa da aslında kemençenin sesinin nefesle sona ermesini sağlayıcı bir kapsamda yazılmış olan flüt, sesi devralmak üzere mezzo piano nüansta yazılmıştır. Bu ölçünün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında viyola partisine bir aksan yazılmıştır ancak orkestra şefi performans esnasında bunu göstermemiştir. Önemli bir nüans olarak, diğer partilerin üzerinde *mf* mezzo forte ve subito (ani) şekilde gelen bir aksan olduğundan duyulması ve gösterilmesi önem taşımaktadır. 78. ölçünün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında başlayan kemençeye gireceği yeri işaret eden orkestra şefi, sonrasında herkese bakarak, büyük E harfi ile gösterilmiş 80. ölçüye gelindiğini, ölçünün birinci vuruşunu daha büyük vurarak gösterir. Burası ad libitum çalınmak üzere tasarlandığından, diğer partiler hem piano nüansta, hem de uzun sesler tutmaktadırlar ve takip etmeleri çok daha kolaydır. Bu nedenden ötürü orkestra şefi burada solonun akışkan ve bütünlüklü duyulmasını sağlayacak şekilde, soloya endeksli olarak vurmaya, ya da soloyu takip etmeli ve solonun getirdiği yerde, girmesi gereken partileri hazırlayıp doğru zamanda müziğe katmalıdır. Burada önem kazanan partiler, sırasıyla, 80. Ölçüde 1. keman, viyola ve perküsyon, 82. ölçüde 1. keman ve viyola, 83. ölçüde 2. keman ile viyolonsel,

84. ölçüde flüt, 2. keman ve viyola partileridir. 85. ölçü hem 5/4'lük bir tartıma sahip olduğu için, hem de forte nüansta olduğu için, özellikle girişi belirgin vurulmalıdır. 84. ölçüde ayrıca önemli bir ritmik belirteç kemençenin ilk iki vuruşta sergilediği iki adet üçlemedir. Bu ritmik öğeler ile vuruş paralel gitmelidir. Kayıtta orkestra şefinin izlediği yöntem, soloyu takip ederek vuruş köşelerini çalıcılar için sayılabilir şekilde tutmak şeklindedir. Bu konudaki en önemli bulgu 82. ölçünün sonunda kemençe partisinde gelen 8 adet 32'lik notanın çalımının beklenmesidir. Orkestra şefi, kemençe partisindeki 32'liklerin tamamlanmasını bekleyerek, 2. keman ve viyolonsel partilerinin doğru zamanda başlamalarını sağlayacak şekilde bir auftakt vermiştir. Kayıtta bu kısımdaki nüansların yönetimi de yine ad libitum ele alınmış ve topluluk piano nüansta sabit seyrederken kemençe partisindeki nüanslar tamamen kemençecinin görüş ve yaklaşımına bırakılmıştır. Sadece 84. ölçüde, ölçü boyunca süren bir crescendo ile genel nüans forteye taşınmıştır. Takip eden ölçüde nüans tekrar pianoya dönmüştür. Bu sönüş, melodinin ya da makamın sadece kemençe tarafından seslendirileceği soloya dönüşene kadar devam etmektedir. 86. ölçüde 1. kemani, 87. ölçüde de viyolonseli kapatarak susturmuş, soloyu kemençeye bırakmıştır.

Videodaki Zaman Kodu: 06:47/19:03

Bu bitirişte aslolan tek sese düşmek olduğundan, sesleri morendo olarak bitirmek, yani eritmek ya da öldürmek şeklinde, grade şekilde nienteye ulaştırmak gerekmektedir. Bu da bitirişleri orkestra şefinin kapatarak göstermesinden ziyade, enstrumancılardan sesi yok etmesini ya görsel olarak da grade bir biçimde istemek gerekmektedir. Büyük F harfi ile gösterilmiş olan 101. ölçüde topluluk tekrar başlayacağından, orkestra şefi 100. ölçünün ikinci point d'orgunda topluluğa hazır olmalarını işaret eder. Aynı ölçünün son vuruşunda, kemençe partisinde, üzerinde point d'org yazılı ince Do notası tınladıktan sonra ise topluluğa auftaktı vererek Tempo Primo'ya başlatır. Tempo primo 60 metronom ibaresi taşımaktadır. Bu bağlamda saniye başına bir vuruş düşmekte olduğundan girilecek tempoyu kemençe solosu sona ermeden önce tasarlamak yerinde olacaktır.

101. ölçünün ilk vuruşunun ikinci 16'lığında 2. keman ve viyola partisi çalmaya başlar. Ölçünün ikinci yarısında ise çelloya dönerek girişini verir. 102. ölçünün başında da 1. kemana bakarak girişini gösterir. 1. keman ile aynı anda piyano da çalmaya başlar. 104. ölçünün 2. vuruşunda klarinet forte nüansla aksanlı şekilde, 105. ölçünün ikinci yarısında ise flüt piano nüansa devreye girer. Klarinet, flütün girdiği yere kadar süren bir diminuendo yaparak partisini flüte devreder. Bu noktaya kadar balans içinde bir crescendo ve diminuendo çalan tüm partilerce yapılır. Piano nüans içinde ritmik kalıpları çalan partilerin üzerine, diğer partilerden bir anda sıyrılarak duyulmaya başlayacak şekilde ve hızda viyola partisininin 107. ölçünün başında crescendo yapması ile makamın sesleri belirginlik kazanır. Bu sebepten özellikle gösterilmesi de gerekmektedir. Kayıtta bu kısımda şef viyolacının giriş yerini belirgin vurmuş ancak partinin üstünde durmamıştır. Ardından gelen durağan şekilde ritmik kalıpların çalındığı 108 – 111. ölçüler arasında 108. ölçünün 2. vuruşunun ikinci yarısında perküsyon partisinde vibrafonun sert mallet kullanarak başladığı tremolo boyunca yine diğer partilerden sıyrılarak duyulması gereken bir crescendo ile 109. ölçünün başında forte nüansa ulaşılır. Forte nüansa ulaşılır ulaşılmaz ölçü başından itibaren diminuendo yapılarak tekrar genel nüans olan pianoya dönülür. 111. ölçüde başlayan genel crescendo iki ölçü içinde genel nüansı *fff* nüansa kadar çıkartır ve yine iki ölçü içinde piano nüansa dönülür. 112. ölçünün sonunda ulaşılan *fff* nüansa belirgin farklılık gösteren parti flüt partisidir. Artık tenuto yapmaktan aksanlı sadece dil ile pizzicato şeklinde çalınması gereken bir çeşit aksan verdiğinden gösterilmesi yerinde olacaktır. Diğer partilerden ayrılarak en haşın ifade kazandıran, pasaj içindeki yegane efekt budur. Öbür partilerde bunu destekleyecek şekilde arşenin sul ponticello üslupla çalınmaya başlaması paralel şekilde gelişir. 114. ölçüde hem ordinario (normal çalma), hem de *p* piano genel nüanstır. Bu ölçüde viyolonsel crescendo yaparak ortaya çıkmaya başlar. 115. ölçünün 1. vuruşunun ikinci yarısında aksanlı şekilde Si çalar ve ardından forte nüansa ulaşıp düşmeye başlar. Bu belirgin tek partidir ve gösterilmesi gerekmektedir. Kayıtta şef düzenli şekilde vurmaya sürdürerek, giriş için çalıcının kendi inisiyatifine bırakmayı tercih etmiş, sadece aksanın yerini göstermiştir. 116. ölçüde viyola aynı şekilde ancak non vibrato olmak üzere pianissimo nüanstan başlayarak ölçü son sekizliğinde *sfz* sforzando yapmak üzere crescendo yapmaya başlar. Ölçünün en başındaki onaltılık susun ve ardından yapılacak olan crescendonun viyolaya gösterilmesi gerekmektedir. Buradan sonra yarım ölçüde bir, 117. ölçüde viyolonsel partisinde başlayarak dalgalanma şeklinde açılıp

kapanmalar, crescendo ve diminuendolar viyola ve viyolonsel arasında 120. ölçüye kadar sürecektir. Bu esnada diğer partiler monotoniyi sürdürecekler, ritmik patternlerini devam ettirerek bu hareketlerin fonunu oluşturacaklardır. Şefin bu çıkış ve inişleri göstermesi yerinde olacaktır. Sırasıyla Re ve Do diyez seslerinin geldiği bu pasaj, 121. ölçüye 1. kemanın tremolo üzerinde yaptığı crescendo ile onu takip eden flütün 121. ölçüdeki aksanla sonuçlanan crescendolarıyla devam eder. Önce non vibrato ile başlayan Re ve Do diyez sesleri bu sefer tremolo ve daha distorted (bozulmuş, abartılı hale getirilmiş) şekilde 1. keman ve flüt partilerinde duyulmaya başlar. Bu çekim alanının kuvvetlenmesiyle eş anlamlıdır. Ritmik çoğulluk buradan itibaren seslerin bireysel bozulumu halini almaya başlar ve nüansla birlikte tüm partilerde sforzandolar gündeme gelmeye başlar. 120. ölçüden itibaren başlayan bu hareket onaltılık ritmik motiflerden sıyrılarak yerini aksanlara bırakır. Daha önce viyola ve viyolonsel arasında gerçekleşen tınlatmaya benzer şekilde sonra 1. keman ve flüt, sonra piyano, perküsyon ve klarinet partilerinin Re ve Do diyez üzerinde ısrar eden, aksana uzanan crescendo ve aksandan sonra diminuendo şeklindeki dalgalanmaları tüm notaların aksanlı çalınacağı ve git gide genel nüansın çalınabilecek en üst nüanslara kadar çıkacağı, 127. ölçünün başına kadar devam eder.

Videodaki Zaman Kodu: 09:58/19:03

127. ölçü subito şekilde (aniden) yapılan bir aksanın ardından yine subito şekilde pianissimo nüansa düşülmesi ve hemen sonrasında yeniden *fff* nüansa iki vuruş içinde dönülerek, en yüksek nüansta, tremolo ile ve aksanlı şekilde bitirilerek, 128. ölçünün başında piyanoyu yalnız başına tınlayacak şekilde sürdürülecektir. Bu çok yüksek bir nüans farklılığını ortaya koymalıdır ve şef burada tüm nüansı yönetmelidir. Kayıta şef tüm bu pasaj boyunca düzenli ve aksanlı şekilde vurmaya sürdürmüştür, 126. ölçünün başında piyanonun kalında çaldığı aksanlı Do diyez notasını belirgin şekilde sol eliyle göstermiş. 127. ölçünün başında ise aynı şekilde aksanı işaret eder etmez postürel anlamda dizlerini kırıp biraz da eğilerek *sp* subito piyanonun gelişini işaret etmiştir. Çok belirgin bir nüans değişimi olması ve de kemençe hariç tüm enstrümanlarda birden gelmiş olması bu kısımda şefe tam uyumu şart koşmaktadır. Şef burada enstrümanlar ile göz temasını kaybetmemeli ve oluşturduğu enerji ile grubu bir anda subito piano nüansa davet edebilmelidir. Büyük G harfi ile işaretlenmiş, 128. ölçüde piyanoda kalındaki Do diyez tremolo yalnız kalır. Bu ölçünün başında önceki cümleyi bitirerek sükunete dönülmesi

gerekmektedir. Bu sebeple kayıta şef önceki ölçüde süre gelen forte pasajı vurmaya devam ederek birinci vuruşu büyük vurmaya tercih etmiştir. Bu uygulamada pratik bir çözüm olmasına karşın, sözlü olarak piyanoya nüansını değiştirmemesi gerektiği hatırlatılmak durumunda kalınabilir. Bu sebeple alternatif olarak sol el forte kapanışı, sağ el de yeni ölçünün başında piyanoda gelecek olan *p* piano nüanstaki ölçüyü gösterecek şekilde küçük bir şekilde vurmaya başlayabilir. Bu pasajda şef çok ufak şekilde sadece saymayı gösterecek kadar küçük vurur ve 1. kemanın 132. ölçüdeki girişinden önce kendisine dönerek vuruşunu belirginleştirir. Ölçü başındaki onaltılık susu ve hemen sonrasında 3. vuruşta, 2. keman partisindeki onaltılık susu işaret eder. Bunu viyola partisinde sonraki ölçünün 2. vuruşundaki onaltılık susu izler. 134. ölçünün 2. vuruşunda 2. kemanda gelen onaltılık susu ve sonraki ölçünün ilk vuruşunda gelen onaltılık susu gösterilmelidir. Bu pasaj boyunca tüm girişler bu şekilde onaltılık susu ile olduğundan, enstrumancılar sadece susun gösterilmesi ile doğru zamanda çalacaklardır. 136. ölçünün son vuruşunda flüt, 137. ölçünün 2. vuruşunda klarinet ve viyola, 3. vuruşunda 2. keman, 138. ölçünün 3. vuruşunda flüt ve 1. keman ile onaltılık susular yerini daha geniş tınlayacak dörtlük susulara bırakır. Genişleme yapısaldır ve tınıya da yansiyacaktır. 139. ölçüde klarinet ve viyolonsel partileri dörtlük susu ile 2. vuruşta, 2. keman 3. vuruşta başlayarak bu hareketi sergiler. Bu hareket onaltılık susuların yapısal bir ritardando ile genişlemesine benzetilebilir. Partiler de sakinleşmeye, yazıya nienteden başlayıp nienteye uzanan dalgalanmalar hakim olmaya başlamıştır. Bu noktada ses renginde en önemli yapısal değişiklik arşeyle çalınacak perküsyondadır. Enstrumantasyon anlamında bu sesle en örtüşen ses klarinetteki crescendo birlikte tınlayarak dikkat çekecektir. Bu hareketi 137. ölçüde dilli şekilde tremolo çalmaya başlayan flütün devamı şeklinde düşünmek yerinde olacaktır. Çıkacak sesi, kaydı tersten çalınan bir piyano sesine benzetmek mümkündür. Ses nasıl ki sesin attack zamanı geldiğinde asıl tınısını belli ederse, burada da makamın asıl notaları klarinet partisinde 140. ölçüde son kez tınlayarak yerini kemençede 142. ölçüde başlayacak pasaja, Mi üzerinde zirgüleli hicaz makamının başladığı yere bırakacaktır.

Videodaki Zaman Kodu: 11:04/19:03

Burada özellikle uzun süredir sessiz şekilde bekleyen kemençeye giriş zamanının gösterilmesi hayati önem taşır. 144. ölçünün girişinde klarinetin başlangıcı ile 2. kemanda son vuruşun başındaki onaltılık susu yine gösterilmelidir. Kayıta da şef aynı yeri sol eli ile

işaret etmiştir. 146. ölçüde 1. kemanın girişi yine büyük önem taşır, net gösterilmesi gerekmektedir. Vuruşlar değişmeksizin sürdüğü için burada çalıcıların sayması daha kolaydır. Ancak yine de girişlerin doğru zamanda gösterilmesi hem çalıcıların emin hissetmesi açısından hem de bütünlüğün korunması açısından önemlidir. 147. ölçünün başında klarinet, 2. keman ve viyola, ardından hemen vuruşun ikinci yarısında viyolonsel çalmaya başlayacaktır. Bu sebeple ölçü başını doğru şekilde göstermek hem viyolonsel sayması gereken sekizlik susu gösterirken, hem de klarinet, 2. keman ve viyolaya doğru ve senkronize şekilde çalma şansı verecektir. Bu yüzden 147. ölçünün başını göstermek büyük önem arz eder. Kayıtta burada şef kemeçe partisini takip ederek 147. ölçünün son vuruşundaki sekizlik La ve Sol diyez notalarının çalındığı son vuruşu belirgin vurmuş, öncesinde giriş yerlerini çalıcılara bırakmayı tercih etmiştir. Burada solo parti kemeçede olması sebebiyle vuruşlar ona endekli olarak hareket edecektir, ancak özellikle 146. ölçüde 1. keman ile 147. ölçü başı belirgin vurulmak durumunda olduğundan solo ile bire bir örtüşecek zamanlama ile vurulmalıdır. Kemeçenin yalnız kaldığı 152. ölçüye auktakt olan Mi notasıyla birlikte çelloda süregelen yapay flageolet Mi notası kapatılmalıdır. Sonrasında vuruş durdurulur. Ad libitum solo 60 metronom değeri ile işaretlenmiştir. 158. ölçü başında kemeçeyi takip ederek vuruşlar başlar.

Videodaki Zaman Kodu: 12:02/19:03

Büyük I harfi ile işaretlenmiş olan, 159. ölçü ile 4/4 tartımda La'da Buselik makamı başlar. Burada 3. vuruşun başında 1. kemanın onaltılık esi gösterilerek keman dahil edilir. sonraki ölçünün son vuruşunda 2. kemanın sekizlik susu, sonraki ölçünün 2. vuruşu başındaki sekizlik sus viyolaya gösterilir. Daha sonra 162. ölçünün 2. vuruşu viyolonsel dahil edilerek devam edilir. Bu esnada her partide yine sforzando ve aksanlar mevcuttur. Özellikle önemli olan aksanlar gösterilmelidir. Örneğin 162. ölçünün 1. vuruşundaki aksan ile 164. ölçü başında gelen aksanlar duyulmalıdır. 164. ölçüdeki aksan ile viyolanın La – Do bağlantısı arasında bir ilişki kurulabilir. Sol diyez 1. kemanda aksanlı şekilde geldikten sonraki sekizlik zamanda viyolaya yaptırmak üzere aksan gösterilmelidir. Bunu bir bakış ya da sağ dirseğin bakışla birlikte minik bir hareketi ya da hareket parçacığı ile gösterebilmek mümkündür. Bunun yerine sub divisi bir şekilde ilk vuruş ikiye de bölünebilir. 165. ölçüde tüm yaylı çalgıların birlikte crescendo yaparak 5/4'lük ölçünün 3. vuruşunda fortissimo nüansa taşınması ve akabinde yapılan diminuendo ile iç içe geçecek

şekilde klarinetin son vuruşun ikinci yarısında başlaması gerektiğinden, yaylılardaki diminuendo etkili şekilde işaret edilmeli ve partiler söndürülmelidir. Böylece ölçünün 4. vuruşunun başındaki sekizlik sus gösterilerek klarinet partisi de dahil edilebilir. Klarinet crescendo yaparken, 167. ölçünün başında, 1. keman aksanlı ve sul ponticello şekilde gireceğinden, klarinetin, distorted (bozulduğu) şekilde çalmaya devam ediyormuşçasına bir devamı şeklinde düşünülmesi ve klarinetten kopuk olmaması sağlanmalıdır. Buna göre 1. kemancı ile klarinet provalarda bütünlüğü sağlamaya odaklanabilirler. 168. ölçüde ise viyola dahil edilmeli ve 3. vuruştaki aksanı gösterilmelidir. Bu aksan ile klarinet ve viyolonsel de kendi partilerinde başlayacakları, 3. vuruşun başındaki sekizlik susu almış olacaktır. 169. ölçü başında, aynı şekilde sekizlik sus bu sefer 2. kemana denk gelir ancak klarinette de ölçü başında aksan geldiğinden bu aksan gösterilmeli ve sus onunla senkronize düşünülmelidir. Ölçünün 3.5. vuruşunda 2. kemana, sonra da son vuruşun 2. onaltılığında 1. kemana gelen aksanlar, doğru zaman algısı yaratılarak, doğru zamanda duyurulmalıdır. Buna göre vuruş onaltılıklara bölünemeyeceğinden, 3. vuruş gösterilmeli, sub divisi şekilde 2. kemadaki aksan belirtilmeli, hemen ardından 4. vuruş kuvvetli vurularak gösterilmeli ve onaltılıkların bölünme zamanlaması 1. kemancıya bırakılmalıdır. Zira diğer tüm partiler ses uzatırlarken 1. kemanda onaltılıklarla ölçüyü kapatıp sonraki ölçünün de 1. vuruşunda üçleme halinde bir dörtlük ve sekizlikten oluşan ritmik hareket mevcuttur. 171. ölçünün 3. vuruşu viyolaya gösterilmeli. Aksanlı girişi belirgin vuruşla işaret edilmelidir. Kayıta da bu şekilde yapılmıştır. 171. ölçüde klarinet partisi makamın seslerini melodi oluşturacak şekilde sıralar, buna sul ponticello şekilde son vuruşta 1. kemanın katılması, sonraki ölçünün 1. vuruşundaki onaltılık susu takiben üç adet onaltılık nota ile 2. vuruşta viyoladaki 2 sekizlik nota ve 3. vuruşta çellonun dahil olmasını takip eden 3. vuruşun 2. yarısından itibaren 1. keman, 173. ölçünün ikinci vuruşunda 2. keman, 174. ölçünün 2. vuruşundan sonra üçleme ile viyola, sonra ölçünün ikinci yarısında 2. keman, sonraki ölçünün ilk yarısında 1. keman, 176. ölçüde glissando ile yine 1. keman ve sonraki ölçüde ise 2. keman olmak üzere, melodiyi birlikte oluşturarak çalarlar. Burada partiler, melodiyi çok belirgin şekilde paylaştığı için tek bir enstrüman gibi duyulmasına özel olarak ilgi gösterilmelidir. Çalıcılara birlikteliğin sadece zamansal değil tınısal anlamda da bütün olması gerektiği provalarda dikkat çekilmelidir.

Videodaki Zaman Kodu: 13:22/19:03

Bu hareket, seyri partisyonda büyük J harfi ile işaretlenmiş 178. ölçüye taşır. Ölçünün başı yine gösterilmeli ancak 3. vuruş yine sub divisi vurularak ya da sadece vuruş başı belirgin gösterilerek kemeçe ve viyolaya işaret verilmelidir. Viyola ve kemeçenin birlikte ünison olarak çalacakları bu pasaj özel olarak entonasyon çalışılması gereken bir pasajdır ve pek çok değiştirici içerdiği için entonasyonda birlik sağlanması özellikle yerel olmayan çalıcılar açısından çok zor olacaktır. Zamansal anlamda bütünlük için 183. ölçünün başı ile son sekizliği belirgin vurmak çalıcıları rahatlatacaktır. Bu pasaj 190. ölçüdeki K harfi ile işaretlenen kısma getirir. Burası 50 metronom ile işaretlenmiştir. 191. ölçünün 4. vuruşunun başındaki sekizlik sus piyano partisi için gösterilmelidir. Burada piyanist tek nota üzerinde tremolo yapacaktır ancak tuşa basarak yapmak yerine bir pena aracılığı ile piyano teli üzerinde de tremolo yapabilir. Bu çalıcıya bırakılmıştır. Kayıta piyano normal şekilde çalınarak yani tuşa basma şeklinde tremolo yapılmıştır. Klarinet 195. ölçüde başlar. Bu ölçünün girişi kuvvetli vurulursa klarinetçi ölçü başındaki sekizlik susu sayarak doğru zamanda çalabilir. Aynı şey sonraki ölçü başında 2. kemanın girişi için, 197. ölçüde viyola, 198. ölçüde tekrar klarinet, 199. ölçüde 1. keman, 200. ölçüde flüt ve viyola için de geçerlidir. 200. ölçünün 3. vuruşunda 2. kemana da aynı düşünce ile giriş verilmelidir.

Videodaki Zaman Kodu: 15:16/19:03

202. ölçünün ikinci yarısında klarinet ve perküsyon (vibrafon), 203. ölçünün ikinci vuruşunda kemeçe ve viyola ya giriş verilmeli, 3. vuruşun başındaki sus hem flüt, hem de klarinet için gösterilirse birliktelik açısından saymayı çok kolaylaştıracaktır. Burada kemeçe ve viyola yine ünison olduğundan entonasyon yine sorun olabilir. Bu yüzden burada da yine entonasyonla özel olarak ilgilenmek gerekebilir. 204. ölçünün 3. vuruşunun başında viyola partisindeki sus, 205. ölçünün 3. vuruşunda 1. kemanda ve perküsyonda gelen sus gösterilmelidir. 206. ölçüde bu sefer viyola ile değil, viyolonsel ile ünison olan kemeçe ölçü başında çalmaya başlar. Viyolonsel ve kemeçe için ölçünün başı gösterilebilir. Özellikle La (dört koma) bemol notasının entonasyonu için kemeçe, klarinet ve viyolonsel odaklanmalıdır. Burada da referans olarak kemeçe alınmalıdır. Viyolonsel ile ünison başlayan kemeçe cümlesini klarinet ile birlikte sürdürür. 208. ölçü klarinet ile kemeçe ünisonudur. Bu ölçünün 3. vuruşunda flüt girecektir, yine vuruş başındaki sekizlik sus gösterilmelidir. Sonraki ölçünün başındaki sekizlik sus bu sefer

perküsyon partisine (crotales) işaret edilmelidir. 210. ölçü de yine klarinet ile kemençe ünisonudur ve entonasyona özel olarak çalışılması yerinde olacaktır. Bu ölçünün başındaki sekizlik sus viyolonsel partisine gösterilebilir ya da bunun yerine melodiyi üstlenen bu iki partiye dikkat çekilebilir. 212. ölçünün 2. vuruşunun ikinci yarısında viyolonsele işaret vermek yerinde olacaktır. Kayıtta da bu giriş etkili şekilde verilmiştir.

Videodaki Zaman Kodu: 16:04/19:03

Bundan sonraki ölçüden itibaren vuruşlar yegane hareketli parti kemençe olduğu için bu partiye odaklı devam etmelidir. 215. ölçüde 1. kemanın ve viyolonselın nienteye doğru diminuendoları gösterilmeli kapatılmamalıdır. Ancak birlikte olması gerektiği için ya enstrumantistler aralarında bakışarak vuruşu takip etmeli, ya da önceden anlaşılmalıdır. Zira kapatış işareti yapılması hem nienteye ulaştırma mantığı ile ters düşmektedir, hem de keskinlik içerdiğinden müziğin partisyonda da belirtilen şekilde gerektirdiği ifadeyi oluşturmamaktadır. Kayıtta bu kısımda kemençe inisiyatifi üstlenmiş, 214. ölçüden itibaren vuruş dışında çalmayı uygun görmüştür. Performans sırasında bu bir vuruş kadar önde çalmaya dönüşmüştür. Burada bir bütünlük içinde seyir etmek gerektiğinden, ya kemençeciye uygun şekilde vurmak, ya da kemençecinin vuruşa göre bir seyir izlemesi gerekmektedir. Ancak diğer partiler nienteye doğru gittiğinden ve kemençe artık yalnız kalacağından bu noktada şefi takip etmeye gereksinim yoktur. Şef de diğer partilerle birlikte vuruşlarını küçültüp en sonunda vurmaktan soloyu, piyanoda Sol sesi üzerinde tremolo olan pedal sesi üzerinde kemençeye bırakır. Artık vurmaz. 215. ve 216. ölçülerde uzun ses tutan kemençe, 217. ölçüden itibaren emprovizasyonuna başlar. Takriben 10 birim zaman boyunca uzayacak olan solonun sonunda 218. ölçüye giriş yapmadan önce bakışarak şefle anlaşılır.

Videodaki Zaman Kodu: 17:00/19:03

218. ölçünün başında kemençenin çalacağı Mi - Fa diyez – Sol – La bemol onaltılık notaları birinci vuruşu oluşturur ve şef ikinci vuruşu vurarak vurmaya başlar. 3. vuruşu belirgin vurarak viyolonselın susunu gösterir ve viyolonsel nienteden başlayarak müziğe dahil olur. İki parti de piyanonun, piano nüanstaki tremolo pedalının üzerinde, git gide kaybolarak nienteye bırakırlar. Önce kemençe sul ponticelloya dönüşerek **pppp** nüansa iner

ve kaybolur. Sonra viyolonsel aynı şekilde piano nuansta sul ponticelloya dönerek git gide diminuendo yaparak nienteye kaybolur. Bu noktada şef ikisini de yine aynı sebepten durdurmamalıdır ve kendisi de vurmaya bırakmalı, point d'org yaparcasına beklemelidir. Sadece piyanodaki mezzopiano nuanstaki tremolo pedal yalnız kaldığında şef bu sefer yaylı çalgı çalan enstrumantistlere dönerek tel üzerinde rastgele çıkaracakları flageolet sesleri çıkartmaya başlamaları için 223. ölçü başındaki zamanı gösterir.

Videodaki Zaman Kodu: 17:25/19:03

Ölçüyü tamamen vurmada bekler. 20 birim zamanlık süre boyunca bekledikten sonra diminuendo işareti ile birlikte küçülterek hareketi nienteye düşer.

Videodaki Zaman Kodu: 17:54/19:03

Hareketsizce ve ses çıkartmadan 10 birim zaman kadar bekler ve bitirir.

3.2.2. Kayıt 2

Kayıt 2 (Türkmen, 2013), youtube portalı üzerinde yer alan, “<https://www.youtube.com/watch?v=-FmWjuEuRbc>” adresinde, “Hat for Kemeçe and Strings” başlığı ile, kamuya açık şekilde paylaşılmış bulunan, 2013 yılında Levent Ünsal kullanıcısının hesabı aracılığı ile yüklenmiş olan, Fazlı Orhun Orhon’un yönetiminde gerçekleştirilmiş olan, kemeçe partisini Nermin Kaygusuz’un çaldığı, Özgür Baskın, Ana Albero, Özge Erdem, Yağız Erarslan, Can Şakul, Deniz Yılık, Ediz Şekercioğlu, Hüseyin Necmi Okay, ve Seyithan Karabacak’ın katılımıyla, Erkin Onay ile gerçekleştirilen kayıt olarak belirlenmiştir.

Bu kayıta video görüntüsü olmaması sebebi ile eseri kayıta yöneten orkestra şefi Fazlı Orhun Orhon ile söyleşi yapılarak (EK4), hem ses kaydı üzerinden, hem de performansa ilişkin anlatılardan yola çıkarak çeşitli çıkarımlarda bulunulmuştur. Müzikal yorum üzerinde, özellikle düşünsel yaklaşımlar üstünde konuşularak, izlenmesi gerektiği düşünülen yol ve yöntemler üzerinde durulmuş, bunlardan yapılan çıkarımlarla alternatif yöntemler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Kayıt 2 üzerine yapılmış söyleşi EK 4'te bulunmaktadır.

Fazlı Orhun Orhun'a göre bu eserde besteci Onur Türkmen'in bir zaman çizgisi üzerinde belli zamanlarda, o zamanı durdurup, dondurup, o anın içine girerek bir pencere açtığı anlayışı hakimdir. Bu anlayış çerçevesinde, kemeçe ana hattı çizer ve sonrasında o anda derinleşmeler, hatta kalınlaşmalar meydana gelmeye başlar. Bu noktalarda orkestra devrededir ve alınan rollerin içerikleri hattın ne kadar kalın ya da ince olduğunu belirler. Hattın kalınlaştığı noktalarda besteci kendini ifade ederken, kemeçede sadece anımsayışlar ve anımsatışlar vardır. Buna göre seyir sırasında besteci çeşitli noktalarda sanki eserin içinde zamanı durdurup kendisini, ya da kendi görüşünü ortaya koyar. Bunu geleneksel çerçeveyi ve yalınlığı bozmadan yapmaya özenirken aynı zamanda kendisini de son derece modern bir yaklaşımla dile getirir.

Bak buradaki girişlerin, baş tarafla ciddi bir motifik ilişkisi var, betimsel ilişkisi var. Bir arch form var müziğin içerisinde, Schönberg'in kompozisyon kitabında bahsettiği.. Bana göre.. Anladın mı? Form olarak çıkarttığında.. Yani bütün bu doğaçlamaların arasındaki gelen şeyler, rondo sonat gibi birbirine bağlı. A B A C A D A C A B A A A ... Anladın mı? Adam böyle birşey yapıyor, bir arch form var yani müziğin içinde. Yani lineer değil müzik. Çizgisel formda akıyor. Ona çizgisel formda akışı veren şey, enteresan bir dualite, yani Onur'da rastlayabileceğin birşey. Kemeçe çizgisel akıyor. Madrigal gibi, çizgisel akıyor yani. Madrigal kaba bir tabir oldu, Türk müziğinin kendi taksimi gibi. Fakat Onur'un kendini koyduğu ve kendini ifade ettiği yerler ise, kurgulu ve bilinçli sıralanmış durumda. Kullanılan renkler, kullanılan nüanslar... (Orhon, 2019, s.137)

Eser bu çerçevede ele alınarak, yalınlığı ve sadeliği bozmadan, gösterişten uzak ve ortaya bir çizgi çıkartacak şekilde yönetilmelidir. Besteci ve orkestra şefi Fazlı Orhun Orhon'a göre bu eserin ilk versiyonu daha etkilidir ve kendisi icra etmek açısından eski versiyonu tercih etmektedir.

Ayrıca bestecinin aksine, Fazlı Orhun Orhon, bu eserde bir form anlayışının bulunduğunu, bir arch form ile açıklanabileceğini savunur. Bu görüş eserin bütünlüğü açısından son derece yapıcıdır. Eserin doruğa ulaştığı 126.-127. ölçüler ile sonrasında gelen pasajda piyanonun kalın oktavındaki Do diyez ile J harfine gelirken çıkılan nokta aralığı gibi belirli alanların da tanım içinde yer alması, çalıcılar açısından belirleyici olabilir. K harfi sonrasında bir coda olarak düşünmek de final hissi geliştirmek adına formal yapıya hizmet edecektir. Ancak bu noktada eserin kendi felsefesinde bulunan merkezsizlik hissi, hiçbir yere ait olmaksızın boşluğa çizilen figüratif bir çizgi olma olgusuyla bağdaştırma adına zorlayıcı bir çıkmaza sürüklenmek mümkündür. Bu sebeple yönetecek orkestra şefinin bu konu üzerine düşünerek kendi yaklaşımını seçmesi gerekmektedir.

3.2.3. Kayıtların Ortak Yanları

Her iki kayıt da youtube dijital platformlar üzerinde, halka açık şekilde paylaşılmış kayıtlardır. Her iki kayıta da aynı eser temel alınmıştır ancak kayıtlarda geçen eserin versiyonları birbirinden farklıdır.

3.2.4. Kayıtlarda Birbirinden Ayrışan Yaklaşımlar

Kayıtlardan ilki, Almanya'da bir konser için yapılmış olan, eserin son düzenlemesine ait bir konser kayıdır. Bu versiyonda enstrümanlar kemeçe, flüt, klarinet (Si bemol), 1. keman, 2. keman, viyola, viyolonsel, perküsyon ve piyano şeklinde kullanılmıştır. Piyano'nun özellikle belirgin şekilde pest registerde çaldığı pasajlar, eski versiyonda kontrabas tarafından çalınmıştır. Bu kayıta geçen partiyon EK 5'te yer almaktadır. İkinci kayıt ise, kemeçe ve yaylı enstrümanlardan oluşan bir topluluk tarafından seslendirilmiş olan, eserin 2011 yılındaki, ilk halinin kayıdır. Nermin Kaygusuz'a ithaf edilmiştir. Kayıt 1'de piyano üzerinde çalınan notalar, piyano ve melodik perküsyon aletleri (vibrafon vs.)

tampere sisteme göre akortlu olduğu için entonasyon sıkıntısı yaratacakmış gibi düşünülse de, eserde kullanımlarına dikkat edilecek olursa, bu enstrumanlar, eser içinde geçen makamların tampere şekilde kullanılan notalarına denk getirilen partiler çalmaktadırlar. Bu sebeple, akort farklılıklarından dolayı oluşabilecek olan ayrışımara maruz kalmadan çalabilmektedirler. Bu sayede eserin icrasında entonasyon kayıplarına sebep olmaktan daha çok, çalım esnasında referans kabul edilebilecek bir odak noktası da oluşturmaktadırlar. Ancak Kayıt 2’de bu enstrumanlar bulunmadığı için referans, kemeçe partisi ya da o sırada çalmakta olan aktif parti hangisi ise o olmak durumunda kalmaktadır. Müziğe katılanlar o sırada çalmakta olan partinin entonasyona uygun bir şekilde çalmak suretiyle bunu uygulamalıdır. Karşılaştırmalı olarak baştan sona kadar incelendiğinde düzenlemelerin birbirinden ayrılan noktaları şu şekildedir:

İlk versiyonda Türk müziği notasyonunda kullanılan değiştirici işaretlerle karışık şekilde yer verilmişken, yeni versiyonda ise Onur Türkmen’in bir komalık mesafeyi yaklaşık olarak 14 cent olarak hesapladığı ve buna uygun olarak kullandığı, daha önce de anlatılmış olan işaretler kullanılmıştır. Eser yaylı versiyonda, **ppp** nüans ile başlarken, güncel versiyonda **n** niente nüanstı başlamıştır. Bu Hat’ın düşünce yapısına daha uygun düşmektedir. Başlangıcı ve bitışı belirsizdir. 4. ölçüdeki nüanstı da benzeri bir durum vardır. Bu **ppp** ve daha düşük nüanslarda, özellikle bir başlangıç ya da bitiş karakteri içeren pasajlar için, parça boyunca sürdürülmüştür. 24. ölçüden itibaren başlayan kısımda, yaylı partide önceki versiyonda 1. keman (1) ve 1. keman (2) tarafından gerçekleştirilen girişler, yeni versiyonda 1. keman ve 2. keman olarak yer almış, 2.keman (1) tarafından seslendirilen parti yeni versiyonda viyola tarafından, 2. keman (2) tarafından seslendirilen parti ise klarinet partisi tarafından seslendirilmiştir. Eski versiyonda 1. viyola tarafından seslendirilen parti, yeni versiyonda flüt tarafından seslendirilmiş, 2. viyola tarafından seslendirilen parti ise viyolonsel tarafından seslendirilmiştir. 35. ölçüde eski versiyonda kontrabasın çaldığı parti, yeni versiyonda viyolonselde başlamış, eski versiyonda 1. viyolonselde başlayan parti ise daha derin bir ses rengi elde edecek şekilde piyano, perküsyon (vibrafon), klarinet ve 2. kemanda birlikte başlamıştır. 36. ölçüde eski versiyonda 2. viyola tarafından seslendirilen parti ise yeni versiyonda 1. keman tarafından seslendirilmektedir. Eski versiyonda 37. ölçüde, 2. viyola ve 1. viyola üzerinde çizilmiş bir çizgi şeklinde başlayan Mi bemol Do Re hareketi, yeni versiyonda 1. keman ve viyola arasında görülür. 41. ölçüde eski versiyonda 1. viyola partisinde başlayan hareket, yeni

versiyonda viyola ve klarinet ile başlar. 43. ölçüde 1. viyolonsel partisi yeni versiyonda flütte kullanılmıştır. 44. ölçünün sonunda kontrabas partisinin başladığı hareket ise yeni versiyonda perküsyon ve piyano partisinde gelir. 45. ölçüde kontrabasin eski versiyonda devam ettiği partiyi yeni versiyonda çalan piyanoya, çello ince oktavdaki Fa notasını kesip kalın sol notası üzerinde subito piano ile nienteden devam ederek katılır ve destekler. 4/4'lük tartımda gelen 50. ölçüde 2. viyolonsel partisinin birinci vuruşta yaptığı hareket yeni versiyonda yoktur. Bunun yerine eski versiyonda 1. keman (1)'in çaldığı parti flüt partisinde, 1. keman (2)'nin çaldığı parti 1. kemanda, 2. keman (2)'nin çaldığı parti ise 2. kemanda getirilmiştir. 1. viyola partisi viyoladaki yerini korumuştur. 1. viyolonsel de aynı viyolada olduğu gibi, viyolonsel partisinde yazılmıştır. 53. ölçüde 2. viyolada gelen parti bu sefer perküsyon partisinde, 1. viyola partisi viyolada, 2. keman (2)'deki parti 2. kemanda, 2. keman (1) ve 2. viyolonseldeki hareket klarinet ve viyolonsel ile senkronize, 1. keman (2) ve 1. viyolonseldeki senkronize hareket ise 1. keman ve flüt ile senkronize şekilde yazılmıştır. Tutti şekilde yükselişe geçilen 58. ölçüde eski versiyonda 1. keman (1) ve 2. viyola partisinin seslendirdiği Sol Do motifi yeni versiyonda piyano, perküsyon ve flüt partisi tarafından çalınacak şekilde belirginleştirilmiştir. Yükselişin nüans dalgalanmaları ile tekrar nienteye ineceği pasajda eski versiyonda kontrabas partisi çalmamaktadır. Yeni versiyonda da piyano ve perküsyon çalmaz. Büyük D harfi ile işaretlenen 75. ölçüde eski versiyonda 1. viyola partisinde başlayan hareket, yeni versiyonda da yine viyola partisi ile başlamıştır. Ardından eski versiyonda 1. keman (2)'de devam eden parti ise 2. keman ile başlatılmıştır. Eski versiyonda 1. keman (1)'de başlayan hareket 1. kemanda, 2. viyolada başlayan hareket ise viyolonsel ile çalınmıştır. Piyanoda ve perküsyonda 76. ölçüde bir parti eklenmiştir. Büyük E harfinden sonra, eski partide 1. keman (1 ve 2) ile 1.viyolada çalınan flageolet seslerin yeni versiyonda çoğaltıldığı görülür. Buna göre 1. 2. kemanlar, viyola, viyolonsel ve perküsyon partilerinin katılımı ile zenginleştirilmiştir. 86. ölçüde eski versiyonda 1. keman(1) ile 2. viyolanın kapattığı pasajı yeni versiyonda 1. keman ve viyolonsel kapatarak akışı kemeçeye bırakırlar. Kemeçе solunun eski versiyonunda, 98. ölçüde ad libitum yazmasına karşın 4'lük nota = 50 metronom şeklinde bir ibare yer almaktadır. Yeni versiyonda bu ibare ortadan kaldırılmış ve tamamen ad libitum hale dönüştürülmüştür. Büyük F harfi ile gösterilen 101. ölçüde tempo primo olarak 60 metronom verilmiştir. Eski versiyonda 2.viyola ve 2. keman (1) ile 1. viyola da başlayan hareket burada 2. keman, viyola ve viyolonselde başlamıştır. 102. ölçüde piyano partisi eklenmiştir. 104. ölçünün 2. vuruşundan itibaren eski versiyonda 1. keman (2)'nin çaldığı pasaj klarintte, 2. keman (2)'de 105. ölçüde gelen pasaj ise flüt

partisinde getirilerek seslendirilmiştir. Bu pasajda 1. viyola tarafından seslendirilen parti, viyolonsel tarafından seslendirilmiş, 2. viyola tarafından çalınan parti ise viyola tarafından yeni versiyondaki yerini almıştır. 108. ölçüden itibaren başlayan pasajda ise eski versiyonda 1. keman (1)'de başlayan Si (bir koma) bemol üzerinde bir 4'lük ve bir 8'lik notanın üçleme şeklinde başladığı pasaj, yeni versiyonda aynen korunarak 1. kemanda getirilmiş, eski versiyonda 5'leme ile başlayan ve 2. keman (2)'nin seslendirdiği pasaj flüt partisinde kullanılmıştır. 1. viyola partisi viyolonsele geçirilmiştir. 110'daki 5'lemeri çalan 2. viyola burada viyola partisinde kalmışken, 1. keman (2)'nin çaldığı parti klarinete geçmiştir. 108'den başlayarak 2. keman (1)'in çaldığı parti perküsyon partisinden seslendirilmeye başlanmıştır. Piyano yine sonradan eklenen partisini sürdürür. 114. ölçüde 1. keman (2)'de gelen parti, yeni versiyonda klarinet tarafından seslendirilir. 1. viyola partisi 2. kemanda, 2. viyola partisi ise flütte gelir. 116. ölçüde 2. viyolonsel tarafından başladığı kısım burada viyolada gelmiştir. Bütün bu atışma bu iki parti arasında sürecektir. 122'de 1. viyolada gelen parti yeni versiyonda flüt tarafından üstlenilirken, 1. viyola partisi ise 2. keman tarafından çalınmaktadır. 122. ölçüde 2. viyolonsel tarafından çaldığı Do diyez'i, ölçünün 1. vuruşunun ikinci yarısından itibaren piyano tremolo yaparak desteklemeye başlar. Burada, eski versiyonda viyolonselde aksanla başlayan uzun seslerin olması sebebi ile sesin uzama olanakları sebebi ile tremolo yazıldığı düşünülmektedir. Bununla birlikte buna paralel olarak giden viyola partisi bu uzama hissini desteklediğinden daha derinlikli bir efekt oluşturulmuş denilebilir. 124. ölçüden itibaren yeni versiyonda flütte dil vurgularına, pizzicato çalımına yer verilmiş olması, sforzandolu girişlerin olağan üstü etkin duyulması gerektiğini vurgular mahiyettedir. Önceki versiyonda tüm partilerde sadece sforzando yazılıdır. 126. ölçüde sforzando ile başlayarak diminuendo ile piano nüansa inerek, eserin tepe noktasından sonraki sessizliği simgeleyen kalın Do diyez notası, eski partisyonda kontrabasta sul ponticello şekilde yazılmışken yeni partisyonda bu kısımda piyano tremolo kullanılmıştır. Büyük G harfinde eski versiyonda sadece kontrabas tınlarken burada piyano tınlamaktadır. Buradan itibaren girişler baştaki gibi farklı partilere dağılmıştır. Eski versiyonda 1. keman (1) ile başlayan parti 1. kemana, 1. keman (2) ile başlayan parti 2. kemana, 2. keman (1) ile başlayan parti viyolaya, 1. viyola ile başlayan parti 1. kemandan devam edecek şekilde ve 2. keman (2)ye yazılmış parti de viyoladan devam edecek şekilde yazılmıştır. 136. ölçüde 2. viyolada yazılı parti yeni versiyonda flüt tarafından, 2. kemanlar tarafından çalınan partiler de yeni versiyonda klarinet tarafından seslendirilmiştir. 142. ölçüde 2. viyola, yeni versiyonda flüt tarafından seslendirilmiştir. 144. ölçüde 2. keman (2) tarafından seslendirilen parti klarinette duyulmaktadır. 147. ölçüde eski versiyonda 1.

viyolonsel tarafından seslendirilen flageolet yeni versiyonda viyola tarafından seslendirilmiştir ve bir ölçü daha uzun tutulmuştur. Buradan bitişin daha grade, daha uzun sürede olması istendiği anlaşılmaktadır. Eski versiyonda büyük H harfine gelindiğinde, kontrabasin solo boyunca tuttuğu kalın Do notası (dem sesi gibi düşünülebilir) üzerinde, Mi'de zirgüleli hicaz makamında yapılması gereken 20 birim zamanlık bir emprovize solo olması gerektiği yazılıyken, yeni versiyonda bu kısım yer almamaktadır. Yeni versiyonda 153. ölçü H olarak işaretlenmiştir. Bundan sonra iki partiyon arasında 1. ölçülük takip farkı oluşmuştur. Eski partiyon bir ölçü sayısı daha fazla takip etmektedir. Büyük I'dan sonra, eski partiyona göre 163. ölçüde, 2. viyolanın çaldığı Si natürel'i burada yeni partiyonda viyolonsel üstlenmiştir. 166. ölçünün sonunda eski versiyonda 1. keman (1) tarafından çalınan parti, yeni versiyonda klarinet tarafından seslendirilmektedir. Yeni partiyonda 167. ölçüde gelen hareket, eski partiyondaki 1. viyolonselden alınmıştır. Eski versiyonda 169. ölçünün başında kesilen ve 1. keman (2) tarafından çalınan Re notasından sonra suslar vardır. Yeni versiyonda bu parti kesintisiz şekilde, eski partiyonda viyolonsel tarafından çalınan Do notasına devrolur ve kesintisiz şekilde iki parti yeni versiyondaki 1. keman bünyesinde birleşir. Benzer bir durum da klarinetin yeni partiyondaki 168. ölçüdeki hareketini, eski partiyonda 1. viyola partisinden almasında görülebilir. Si'de hicazın geldiği yeni partiyona göre 170. ölçüde klarinetin yaptığı hareket, eski partiyonda 1. viyola tarafından yapılmaktadır. Eski partiyonda 173. ölçüde 2. keman (1) tarafından çalınan parti ise yeni partiyonda viyola tarafından çalınmıştır. Yeni partiyonda 173. ölçüde 1. 2. kemanlar, viyola ve viyolonsel ile çalınan ve git gide tizleşerek nienteye ulaşması düşünülmüş kısım da eski partiyonda, 1. keman (1), 1. keman (2), 2. keman (1) ve 2. keman (2) ile viyola tarafından çalınmıştır. Bu kısımda ayrıca perküsyon partisinde crotales (küçük ziller) kullanılmıştır. Büyük K harfine kadar devam eden kısmın duyuluşu aynı sayılır. Önceki versiyonda da iki keman ve bir viyola tarafından seslendiriliyorken burada da aynı yapı korunmuştur. Eski partiyona göre 192. ölçüde kontrabasta başlayan uzun ses, yeni partiyonda piyano partisinde yazılmıştır. Bu kısım çalıcının isteğine göre, ya tuşede normal çalışma tremolo olarak, ya da telin üzerine bir pena yardımıyla tremolo yapılmak üzere yazılmıştır. Yeni partiyondaki 195. ölçüde klarinetin yaptığı hareket, eski partiyonda 2. viyola tarafından yapılmıştır. Yine yeni partiyonda 1. keman tarafından başlayan flageolet eski partiyonda 2. keman (1) tarafından çalınıyordu. 202. ölçünün ikinci yarısında perküsyon ve klarinitle paralel başlayan hareket de eski partiyonda 2. keman (1) de başlar. Yeni versiyonda 203. ölçünün 3. vuruşunun ikinci yarısından itibaren flüt partisini eski partiyondaki 2. keman (2) partisinin çaldığı kısmı seslendirir. Eski

partisyonda 204. ölçüde 1. viyolonsel partisindeki hareketi burada yeni partiyon viyola partisinde görürüz. Yeni partisyonda 208. ölçüde 2. keman partisindeki çift ses, aynı yerin eski partisyondaki paralelinde, 1.viyola ve 2. keman (2) partilerinde gelen seslerden oluşmaktadır. Yeni partiyonun 210. ölçüsünde kemençe ve klarinet partilerinde gelen hareket eski partisyonda 2. viyola ve kemençe partilerindedir. Eski partisyonda 212. ölçüde 1. viyola partisinde yazan glissandolu çıkış da yeni versiyonda farklıdır. Burada yeni versiyonda viyola partisi yeni partisyona göre 212. ölçüde normal çalışma, ordinarioya dönerek Mi notasını tınlatmaya başlar. Bu Mi notası eski partisonda 2. keman (1) tarafından uzatılan Mi notasıdır. Yeni partisyonda bu iki parti viyola partisinde birleştirilmiştir. Bu kısımda en son uzatılması sona eren nota yeni partisyonda viyolonsel partisindedir. Önceki versiyonda bu nota 2. viyola partisinde yer almaktadır. Yeni partisyondaki 217. ölçüde 10 birim zaman süren ve Mi'de saba üzerinde gerçekleştirilen bir emprovizasyon bulunmaktadır. Bu aynı şekilde eski versiyonda da vardır. Bu kısım, piyaniste opsiyonel bırakılan pasajdan başlayarak süregelen bir taban gibi piyano üzerinde şekillenir. Ancak eski versiyonda kontrabas tarafından seslendirilir. Bu kısmın sonu, yeni partisonda bir ölçü daha uzun tutulmuştur. Böylece eski ve yeni partiyonlarda takip açısından ölçü birliği tekrar sağlanmıştır. Bu pasajı takiben ulaşılan ve 223. ölçüde, eski partisyonda 30 birim zaman boyunca sadece kontrabas tarafından gerçekleştirilecek, ordinario, sul ponticello ve molto sul ponticello arasında değişimler içermesi beklendiği belirtilmiş bir kısım bulunmaktayken, yeni partisyonda bu kısım 20 birim zaman tutulmuş ve başka bir topluluk üyesinin de katılımının sağlanabileceği ve tel üzerinde nadiren hafif tel dokunuşlarıyla doğuşkanları duyurabileceği söylenmiştir. Her iki partisyonda da 224. ölçüden sonra 10 birim zaman sürecek bir sessizlik yazılıdır.

4. BÖLÜM: ORKESTRA ŞEFLİĞİ AÇISINDAN HAT

Onur Türkmen ile yapılan reportaj esnasında orkestra şefinin bu eserlerin yönetiminde, tekilliği ve fikri odak noktası olma prensibi sebebiyle şart olduğu konusunda fikir birliği oluşmuş, Fazlı Orhun Orhon ile yapılan söyleşide ise bu odak noktasının, seyircinin dikkatini çekmeyecek kadar minimal tutulması gerektiği açıklanmıştır. “Bir de ben şuna katılmayacağım Onur söylediye de bunu, bence bu müzikte şef ön planda olmamalı görsel olarak. Özellikle bunu canlı yönetirken. Burada ön planda olacak yegane şey kemençe.” (Orhon, 2019, s.142)

Bu bilgiler ışığında, Kayıt 1’de eseri yöneten orkestra şefi Andreas Meier’in yönetiminin, seyirci açısından göze batmayan bir tutumda olması, giriş ve çıkışları verişlerinde detaycı olması sebebi ile müzikal bütünlüğü oluştururken, görsel anlamdaki bütünlüğü bozmadan seyri gerçekleştirdiği saptanmıştır. Buna göre ikinci kayıttaki versiyonun, enstruman kullanımındaki sadeliğin yoruma yansıdığı da ortadadır. Eser, enstruman sayısı ve kompleksitesi arttıkça bütünlüğü korumak zorlaştığından, birinci kayıtta bütünlüğü sağlamak orkestra şefi açısından daha karışık bir hal almakta ve orkestra şefini daha düz şekilde tartımları vurmaya itmektir. Bu sorunun üstesinden zaman kavramı ile gelinmiştir. Fazlı Orhun Orhon ile yapılan reportajda da bahsedildiği üzere, bu eserde orkestra şefine çok büyük bir iş düşmemekte ve eserlerin oldukça yalın şekilde yönetilmesi gerekmektedir. Karmaşıklaşan tekstürde de yalınlığı korumak adına, partiler arasındaki bütünlüğü düşünerek hareket etmeli, eserde partiler kalabalıklaştığı zaman oluşan ve bestecinin çekim alanı olarak nitelediği kısımlarda bu yoğunlaşmanın anlamı üzerinde düşünülmelidir. Buna göre oluşacak olan zamansızlık algısı içinde girişler doğru zamanlama ile ancak büyük hareketlerle gösterilmeksizin verilmelidir. Eserdeki figüratif çizgilerdeki zarafeti yansıtacak bir incelikle ve sükunetle yönetmek bütünlüğü sağlamak adına önem taşımaktadır. 4/4 lük giden kalıplar halinde bile yönetilse solo parti ya da eşlik partilerinin gerektirdiği, nefes alışı benzetilebilecek bir zaman algısı bulunmaktadır. Bu algı göreliliği için orkestra şefi bu algıyı ortak algıya dönüştürerek tüm çalıcıları kendisiyle birlikte nefes almış gibi ilerlemeli, vuruşlarında tereddüte asla mahal vermemelidir. Genel olarak subdivisi vuruşlar, hareket hattını kesintiye uğrattığı için göze batarlar. Bu sebeple genellikle tercih edilmemelidir. Ancak bazı ritmlerin işaret

edilmesinde, bazı girişlerin sus ile başlaması sebebi ile hareketin köşeli olmasını gerektirebilmektedir. Bu sebeple büyük bir köşeli hareket yerine küçük ve sadece çalan kişi ile şefin arasında anlaşabilecekleri ölçüde subdivisi vurulabilir. Sololar asla yönetilmemeli, zaman algısı kemençeciye bırakılmalıdır. Solo partilerin bitişlerindeki point d'orgların süreleri yine zaman algısı dahilinde ve sükunetle olmalıdır. Bu çerçevede tüm eser boyunca aynı düşünce tarzı hakimdir. Ancak orkestra şefi eserin başında ve sonunda, başlangıç ve bitişi tamamen seyire bırakmalı, asla göstermemelidir. Böylece İslam sanatındaki hatta benzer şekilde başlangıcı ve bitişi sabit olmayan bir ifade oluşturulabilir hale gelmektedir.

4.1. Hat'ta Zaman Kullanımı

Hat'ta zaman görelidir. Zira başlangıcı belirsiz olduğu gibi solo ile başlayan çekim alanlarında seyir sürati ve makamın gelişim hızı tamamen solistin elindedir. Bu noktadan sonra kalınlaştırıp derinleştirilecek olan ya da inceltip en üste çıkartılacak olan çizgide, diğer partilerin seyirde izleyecekleri tempolar, zaman algısını sürdürmek, ya da bozarak yeni bir merkeze kaydırmak anlamında düşünülmelidir.

Derinleşmiş noktalarda besteci, bir görüşe göre o anı durdurup içine girerek kendi kendisini o an içinde ortaya koyarken, başka bir görüşe göre o sıradaki çekim alanının gücüne kapılır, bazen başka bir fikirle, bazen de makam dışı bir sesin gürlük kazanması ile çekim alanından kurtulup başka bir çekim alanına sürüklenmeye, çekilmeye başlar. Tamamen subjektif bir yapıdaki bu yaklaşımlar gibi pek çok farklı yaklaşım da üretilebilir, ancak aslolan olgu, aidiyet duygusunun oluşmasına meydan vermeyerek, seyrin zaman algısına göre oluşturulan zaman yapısını izlemek olmalıdır.

Onur'un bu tür yazısında genelde şöyle birşey var. Herşey birbiri üzerine ekleniyor, bir kalınlık yaparak ilerliyor, doku kalınlaşıyor, doku hareketleniyor ve doku güçleniyor. Bunu takip edecek şekilde yönetmek lazım. Bir taraftan da Onur'un yazdığı yazı ile ilgili büyük bir kolaylık var. Dört vurarak bu eseri vuran kim olsa bu eseri çalarlar. (Orhon, 2019, s.141)

Örneğin eserin başında bir tempo işareti bulunmamaktadır. Bu noktada esere başlayan kemençe kendi zaman algısını ortaya koyar. Sıfır noktasından başlayarak ortaya çıkan ve tekrar sönerek sıfır noktasına dönen Do notası bu zaman ve mekan algısını geliştirir. Bu şekilde başlayan solo daha sonra kendi başlattığı zaman algısını solonun melodik yapısına göre esneterek çalmaya devam eder. Ölçü 23'te niente de son bulan solo bir derinlik ve bir zaman algısı yaratmıştır. Bu algının kopmasına izin vermeksizin devamı niteliğinde bir auftakt ile 24. ölçüyü başlatırken şef vurmaya başlamalıdır. Eserde buna benzer şekilde 35. 75. 101. 132. 159. 178. 191. 218. ölçülerdeki girişler özellikle bu bağlamda düşünülerek verilmeli, zaman algısı gözetilmelidir. Partilerin derinleşerek hattı kalınlaştırdığı ya da derinleştirdiği, hafifleştirdiği ya da incelttiği her kısımda ve bu kısımların bağlantı noktalarında çizginin kesintiye uğramaması önemle üstünde durulması gereken hususların başında gelmektedir.

Bu kesintiye uğramaksızın çizilmesi gereken tek kavram zaman kavramı da değildir. Aynı şey ses bütünlüğü için de geçerlidir. Buna göre bir sesi bölüşen partiler tek bir enstrümanmış gibi tınlatılmalıdır. Partiler sesi birbirinden devralırken kesinti hissedilmemelidir. Burada Fazlı Orhun Orhon'un da belirttiği üzere, egoist çalıcı ve şeflerin kendilerini ortaya koymalarında sık karşılaşılan karakteristik öne çıkışların bu bütünlüğü bozacağı açıktır.

Şefsiz olmaz derken, şunu da demek istiyorum yani, şef burada oldukça minimal yönetmeli. Görünmemeli. İlgili hareketleriyle kendine çekmemeli. Bazı eserler öyledir, görkem ister. Yönetirsin. Mahler'de şef kafayı sallar falan ama bu müzik öyle bir müzik değil. Bu müzik işte bu doğru sanatıyla da bu noktada güzel örtüşüyor. (Orhon, 2019, s.143)

Bu sebeple, üslup da yaklaşım gibi kalender ve uyumu amaçlayan şekilde olmalıdır, kişisel kaliteleri sergilemekten uzak olmalıdır.

Yani nedir doğru sanatının olayı? Eseri bilirsin, yaratıcıyı bilmezsin. Çünkü yaratıcı Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olarak güzelliği dünyaya saçar. Allah'a şirk koşmaz. Dolayısıyla egoist bir şef bu eserde olamaz. Egoist bir kemençeci de bu eserde olamaz. Egoist bir birinci keman, bir konzertmeister de olamaz. (Orhon, 2019, s.143)

Hat üzerinde oluşturulacak böylesi bir uyumu takiben, en önemli kavram olan zaman ön plana çıkar. Bu noktada hatta oluşacak algıya uygun olan bir zamandan bahsetmek yerinde olacaktır. Zira bazen performans sırasında oluşturulan sinerji ile yoğunluk artabilir. Bu da

zamanın daha da genişlemesine sebep olabilir. Bu sebeple sadece 60 metronom yazıyor diye ona uymak eğer bu algıyı dağıtacak durumdaysa, performans sırasında 60 metronom yerine, biraz esneklik sağlanabilir. Ancak aslolan yazılı olanı yerine getirmek olduğundan, yoğunlaşma dozajını, performans sırasında oluşan enerjiden ziyade, önceden planlayarak gelmek gerekecektir. Bu da çekim noktalarını ve tempolarını önceden düşünmeyi gerektirir. Eserde makam isimleri belirtilmiş olan her alan bir çekim alanıdır. Bu alanlarda aktif sesler ile çağırıcı sesler, aktif ritmik dokular ile çağırıcı ritmik dokular bulunmaktadır. Aktif olanlar süregelenler iken çağırıcılar, ton dışı, makam dışı, ya da ritmden sıyrılarak yeni algı yaratan ritimlerdir. Bu öğeleri başlangıcı ve bitişi belli olmama prensibi ile ortaya çıkartmak gerekmektedir. Şefin bu öge ve sesleri ortaya çıkartarak planlarını bu doğrultuda yapması yerinde olacaktır.

Bestecinin, eserin başında belirttiği konular, önceden verilmiş olan bilgiler ışığında ve yukarıda bahsedilen hususlarda gösterilecek dikkatle harmanlanarak ortaya koyulması, hem eserin doğru tınlaması, hem de bestecinin hak ettiği yeri bulması açısından olmazsa olmaz durumdadır.

4.2. Örnek Eser Üzerinde Uygulanabilir Öneriler

Hat for Kemeçe and Ensemble başlıklı eserin hangi versiyonu çalınacak olursa olsun, öncelikli gözetilmesi gereken unsur, daha önce de bahsedildiği üzere, hattın kopmaksızın bir çekim alanından diğerine sürdürdüğü akışın devamını sağlamak ve bunu başlangıcı ve bitişi belirsiz şekilde yapmaktır. Seslerin kendisinde de kesintisizlik unsuruna dikkat şarttır. Bu sebepten nienteden başlayan ve nienteye giden seslere arşenin ucunda başlamak uygulama kolaylığı sunacak, nüans anlamında gerekli görülen crescendo ve diminuendoyu çıkartmaya yardım edecektir.

Kayıt 1’de yer alan piyanolu versiyonda piyanonun sol elde tuşa basmak şeklinde ses üzerinde tremolo yapması yerine sert bir gitar penasını, gitar teli üzerinde tremolo yaparken kullanmaya benzer şekilde hafif çapraz tutarak, kesintisiz ve çekerek-itererek yapılan harekette farklılığa çok mahal vermeden düz bir titreşim hattı oluşturacak kadar sabit şekilde, direkt olarak telin yüzeyine yapmak oldukça güzel bir bütünlük sağlayacaktır. Viyola ve viyolonsel’in Do diyez ve Re seslerini ortaya koyduğu pasajlarda ise sesler adeta birbirileri ile çatışmalı, birinin bittiği noktada diğeri aktif olarak ön plana çıkmalıdır. Genel nüans bu ikisinin ortaya çıkmasını sağlayacak şekilde onların biraz altında, ancak onların çatışmalarını destekler nitelikte ve gürlükte olmalıdır. Kemeçe, orkestrasyonda kendisine en yakın sesler olan kemanlar, viyola ve klarinet, ya da bunlardan herhangi biri ile beraber çalarken, kemeçe dışındaki sesler daha düşük olmalı, birbirinin peşisıra makam seslerini duyurduklarında eşit kabul edilmelidirler. Sesin kesintisiz seyrini sürdürmesi açısından, peşisıra çalındığında birbirine yakın enstrümanların bağlantı yerleri üzerinde spesifik olarak çalışılmalı, örneğin 35. ölçü gibi başlayan yerlerde, makamın seslerini duyurmak üzere bir hareket gözetilmelidir. Buna göre çalınan partide uzun tutulan ses, *pp* nüanstaki *p* nüansa yükseldiği anda diğer parti *pp* nüansta başlar. Birbirileri üzerine çıkmaksızın aralarında seyri oluşturmayı amaçlandığını düşündüren giriş yerleri ve yoğunlaşma şekli, bu amaca hizmet edecek şekilde düşünülmelidir. Zira Fazlı Orhun Orhon’un da belirttiği üzere bu anlar, kemeçenin hatırlattığı düşüncenin üzerinde Onur Türkmen’in kendisini ortaya koyduğu anlardır, ya da başka bir deyişle o an üzerinde zamanın esnetildiği kısımlardır ve dinamiklerle çalış üslupları yoğunluğu belirleyen değişkenler olduklarından oranlarına ekstra dikkat gösterilerek prova yapılmalıdır.

Burada konu Onur değil. Bu onun karakteri değil, onun kişiliği değil. Bu onda iz bırakan birşey. Buna hatırlamak da deriz, haklı olur bu konuda Onur. Fakat orkestranın girdiği yerlerde, yani hattı nitelediği yerlerde, işte o Onur. Orada işte içinin cız etmesi, derinleşmesi, onun üzerine kafayı eğip düşünmesi, işte o Onur. Onur’un entelektüel kafasını oralarda yakalarsın. Bence tam olarak Onur kendisini oralara koyuyor. Yani burada dual birşey var. İki dünya kaynaşiyor, yani bir gözlediği dünya, bir de kendi iç dünyası. (Orhon, 2019, s.136)

Her ne kadar eserde sabit ve katı bir form olmasa ve bestecisi de bu eseri jestler çerçevesinde incelenmesi gerektiğini söylese de, eserde uygulanabilir formal yaklaşımlar mevcuttur. Örneğin, bir yay çizer gibi düşünlebilecek yapıda çizilerek anlatılabilecek bir arch form. Buna göre başlangıcı ve bitişi belirsiz de olsa eserin ortalarına denk gelen yerde bir zirve, sondan önce başlangıcı hatırlatan ama tersten kullanılmış ritmik motifler ile coda

denebilecek, kemanların en tize çıkıp tuttıkları noktaya bağlantı şeklinde düşünülmesi mümkündür. Buna göre eser bütünlük içerisinde seslendirileceği zaman bütünün kendisi sadece bir hat olarak düşünülmelidir. Bu arch form ile düşünülen kavis, bir anlamda nüans açısından da bir hattı da işaret ettiğinden, yayın en kavisli olduğu tepe noktası zirveyi ve en yüksek ses düzeyini, uçlar ise en düşük ses seviyesi ile başlangıç ve bitişi işaret edebilir. Bir en tiz, bir de en pes yer olduğundan, eserin register kullanımı da kendi içinde bir hat çizer. O yüzden kullanılacak olan genel nüansın da seyir içinde aktif rolü vardır. Provalarda bu konuda da özellikle dikkat gösterilmesi çok yerinde olacaktır. Yaylı çalgılarda kullanılacak olan vibrato da kemençedeki üsluba benzetilmeli, abartılacağı zaman enstrumanın ya da çalıcının kendi sınırları değil, kemençenin sınırları göz önüne alınarak dozaj belirlenmelidir. Eğer yaylı enstrumanda parti solo şekilde geliyor, diğer seslerde bir katılım olmuyorsa enstrumanın kendi yetisi çerçevesinde yapılabilir. Buna göre vibrato molto da aynı şekilde kemençecinin yaptığı kadar bir sürat ve genişlikte düşünülmelidir. Piano nüans ile *pp* nüans, *pp* nüans ile niente birbirilerinden farklıdır. Yani eğer parti nienteden başlıyorsa arşenin ucunda arşe hareket ederken ses duyulmamalı, *pp* ise harekette ses gelmeye başlamalı, *P* ise düşük nüansta ama ton çıkmalıdır. Subito değişimler, aksanlar, sforzato lar ve crescendo ile ulaşılan noktaların farkı üzerinde durulmalı, subito değişimlerde ani gerçekleşme, aksanlarda yay ve sol elde gerçekleştirilecek olan hareket değişimleri, sforzato lar da sadece nüansın yükselip hemen geri dönmesi şeklinde ele alınmalı, crescendo sonucunda ulaşılan nüansta eğer yazmıyorsa ne sol, ne de sağ elde, ne de nefeste aksan yapılmamalıdır. Tremololar da ritm içinde birim zamanı sayarak yapılabilir, ancak çok büyük önem arz etmemektedir. Bunun yerine asıl önemli olan tremolonun kesilmemesi ve çekerek-itererek arasında bir fark oluşmamasıdır. Tizlik ve pestlik oranlarını da yine geleneksel olan kemençeye göre belirlemek gerekir. Dolayısı ile özellikle kemençe ile bir başka enstrumanın ünison çaldığı pasajlarda, tizlik ve pestlik oranına özel olarak dikkat etmek gerekecektir. Provalarda bu pasajlar özel olarak çalıştırılmalıdır. Örneğin 178. ölçüde J harfi ile işaretlenmiş olan pasajda kemençe ve viyola entonasyon açısından özel olarak çalıştırılmalıdır. Aynı olgu 203. ölçüde de aynı partiler arasında geçerlidir. 210'da klarinet ve kemençe arasında da buna benzer pasaj bulunmaktadır. Eser sona yaklaştıkça nabızı da ses düzeyi gibi düşer. Bu sebepten tremolo yapan pasajın da düşmesi gerekiyor gibi gelse de yalnız kalana değin tonu duymalı, ancak yalnız kaldıktan sonra ses düzeyini duyulmaktan ziyade hissedilebilir bir aşamaya kadar düşürerek, sonunda nienteye ulaştırılmalıdır. Böylece bitiş sesi olarak bittiği yer belirsizleştirilebilir. Bunun yanı sıra, bu tremolonun yalnız kaldıktan sonra sürmesi gereken

yer de yine alıciya bırakılmalı, Şef sadece nüansı işaret etmeli ve morendo ile nienteye ulaşırken piyanistin nüansını takip etmelidir. Artık ses duyulmamaya başladığı noktada herkes hareketsiz Şekilde durmalı ve ambiyansta ses bittikten sonraki sessizliği duyumsamalıdır. Böylece o sknet seviyesine eriŐmek mümkün olacak, seyirci de o noktada, sessizliği bozmak istemeyerek bu huŐu duygusuna ortak olacaktır. Seslerin biraraya gelmesi ile oluşan armonik düzenin aksine, peşi sıra sıralanarak oluşturulan melodik kesitleri temel aldığından, Hat for KemeÇe and Ensemble boyunca oluşacak hat asla kesilmeden bu sknet ile sona erdirilmelidir.



SONUÇ

Hat, İslam sanatı ve eski hatt sanatındaki çizgilerde bulunan estetiği anımsatacak şekilde oluşturulmuş bir algı üzerine kurulduğundan, oluşturulan çizginin başlangıcı ve sonucu belirsiz düşünülmelidir. Bu sebeple birliktelik ve bütünlük, hem çizgisel temelde, hem de nüanslar temelinde, sağlanması zor kavramlar olmaktadır.

Hat müziğinde en önemli konu, müzikte rol oynayan faktörlerden, enstrumantistik gösteriş, karakter yapısı gereği öne çıkma, ego gibi kavramlardan arınmış olarak müzik yapmaktır. Zira herkesin birlikte yapacağı müzik bir fırça, müzisyenler ise o fırçanın kılları gibi düşünülmelidir. Ancak böylece o figüratif hatt yazısına benzer şekilde, başlangıcı ve bitişi belirsiz çizgi müzikal anlamda çizilebilir.

Bu temel ve görüşten yola çıkarak, Onur Türkmen'in hat tekniği, özellikle "Hat for Kemeçe and Ensemble" başlığı altında bestelediği ve bu tez bünyesinde incelenen eserin seslendirilmesi açısından, tıpkı bu teknikle bestelenmiş tüm eserlerde de olacağı gibi, bir şefin hat çizgisini çizerken, göze batmaksızın, bütünlüğü sağlayacak şekilde yönetmesini gerekli kılmaktadır. Müzik tekil bir çizgiden oluşmaktadır. Bu çizgi zaman zaman incelik, zaman zaman kalınlaşır, zaman zaman matlaşır, zaman zaman koyulur. Buna göre belirlenen nüans, dinamik ve değiştiricilerin kullanımı ile de felsefi yapı müzikte ifadeye dönüştürülür.

Bu noktada şefe duyulan ihtiyaç, Mahler, Bruckner ya da Shostakovich'inki gibi müziklerin aksine son derece yalın ve minimal bir ihtiyaçtır. Çünkü şefe olan ihtiyaç kadar, müziğin kendisi de aslında semboliktir. Besteci bu noktada birşey söyler, söylenen şey de dinleyiciye birşey hatırlatır. Bu noktada şefin yorumu, zaman algısını ve gürlüğünü belirlerken önem taşır. Trafiği çözmekten çok, bağlantı kurmaya, eserdeki giriş çıkışlardan ziyade, hattın kopmadan seyrini sürdürmesine olan bir ihtiyaç olarak ortaya çıkar bu ihtiyaç. Aynen, yaşam ve ölüm arasındaki süreçte yapılanların hayat olduğunu söyleyen sözdekine benzeyen bir yaklaşımdır. Hat, başlangıcı ile bitişi ne zaman olduğu belli

olmayan bir oluş içerisinde, o makamdan bu makama, o hatırlayıştan bu hatırlayışa, o çekim merkezinden bu çekim merkezine bir sürükleniş, bir akış, bir yolculuktur şeklinde düşünülmelidir. Bu yolculuk, gidişin kendi içerisinde bestecinin kendini de dahil ettiği, sonra çıkarak meydana akışın kendine bıraktığı, belki bir ana odaklanarak o anın içine girdiği ya da dinleyiciyi oraya soktuğu, ya da müzik uzayında bir yıldızın çekim alanından sonrakinin çekim alanına doğru yaptığı sembolik bir yolculuk, sembolik bir değinme, sembolik ve fiili bir hatırlamadır. Bu bağlamda, oluşturulan düşünsel çizgiyi, çizilmemiş ama çizilecek olan çizgi olarak tasarlayan besteci, fırçanın alacağı boya ile tuval üzerinde bırakacağı izin oranına ve koyuluğuna karar verecek olan orkestra şefi ile onu icra edecek olan fırça ile onu oluşturan kılların bütünü hattın kendisidir. Hiç biri birbirinden ayrı düşünülmemelidir.

Orkestra şefi bu eserlerde semboliktir ve asla ön planda değildir, aksine hattın bir parçasıdır. Bu sebeple egosuz yaklaşımı belki bir ön koşul olarak kabul etmek yerinde olacaktır. Solistik değerler kişileri ortaya çıkartmak yerine eser bütünü içinde erimek üzere kullanılmalı ve bütünlük herşeyden üstte tutulmalıdır.

Bu bağlamda Hat'ın, oda müziği anlayışını da bir aşama öteye taşıdığı söylenebilir. Zira oda müziği yaparken partilerin giriş çıkışı gibi konular, gürlük dengesi, balans ve ses rengi anlamında yaptıkları birbirilerini takip unsuru, bu kapsamda çok daha fazla ön plana gelmektedir. Dolayısıyla çalıcılar açısından çok daha büyük bir hassasiyet göstermelerini ve birbirilerini çok daha yoğun şekilde takip ve gerektiğinde de taklit etmelerini gerektirmektedir. Bu noktada şef bütünleyici tek unsur olarak bu balansı kurmak, parti geçişlerine hassasiyet gösterilmesini sağlamalı, ortaya çıkan sesin tek ses gibi olana kadar fazlalıklarından arınmasını sağlamalıdır. Mümkün olan en az hareketle, fazlalıkların hepsinden tamamen kurtulmuş bir ideal çalımı düşleyerek, ona ulaşmaya çalışmalıdır.

KAYNAKLAR

Cent - Kelime Etimolojisi, Kelimesinin Kökeni

Hat - Kelime Etimolojisi, Kelimesinin Kökeni. (2019, Mayıs 13). etimolojiturkce.com: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/hat> adresinden alınmıştır

Makam - Kelime Etimolojisi, Kelimesinin Anlamı. (2019, Mayıs 17). <https://www.etimolojiturkce.com>: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/makam> adresinden alınmıştır

McClain, E. G. (2014). *Değişmezlik Miti (Rigveda'dan Platon'a Tanrıların, Matematiğin ve Müziğin Kökenleri)*. (D. S. Çizme, Çev.) İstanbul: CBN Kitap Cafe Yayıncılık.

Orhon, F. O. (2019, Mayıs 30). Onur Türkmen'in Hat tekniği üzerine söyleşi. (Ş. C. Ünver, Röportajı Yapan, & Ş. C. Ünver, Düzenleyen) Ankara.

Özkan, İ. H. (2018). *Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat.

Türkmen, O. (Besteci). (2012). Hat for Kemeñçe and Ensemble. [N. K.-D. Hezarfen Ensemble, Hazırlayan, & A. Meier, Yöneten] Würzburg, Germany. Mayıs 22, 2019 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=XqXOU83EJH0> adresinden alındı

Türkmen, O. (Besteci). (2013). Hat For Kemeñçe and Strings. [N. K. Kemeñçe, Hazırlayan, & O. Orhon, Yöneten] Ankara, Türkiye. Mayıs 25, 2019 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=-FmWjuEuRbc> adresinden alındı

Türkmen, O. (2017). Noktalar (Points) for Ensemble. *Noktalar (Points) for Ensemble*. Ankara, Turkey: Onur Türkmen.

Türkmen, O. (2019, Mayıs 06). *Biography - Onur Türkmen*. <https://onurturkmencomposer.wordpress.com/biography-2/> adresinden alınmıştır

Türkmen, O. (2019, Mayıs 06). *Conferences, seminars & panels - Onur Türkmen*. <https://onurturkmencomposer.wordpress.com/conferences-seminars-and-panels/> adresinden alınmıştır

Türkmen, O. (2019, Mart 06). Onur Türkmen ile Hat tekniği üzerine reportaj. (Ş. C. Ünver, Röportajı Yapan, & Ş. C. Ünver, Düzenleyen) Ankara, Türkiye.

Türkmen, O. (2019, Mart 06). Onur Türkmen ile Hat Üzerine Söyleşi. (Ş. C. Ünver, Röportajı Yapan)

Türkmen, O. (2019, Mayıs 06). *Work List in Chronology - Onur Türkmen*. <https://onurturkmencomposer.wordpress.com/works/> adresinden alınmıştır

Yazma ve Nadir Eserler Daire Başkanlığı. (2019, Mayıs 22). Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı: http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=153 adresinden alınmıştır

EKLER



**EK-1: Onur Türkmen'in "Hat For Kemeçe And Ensemble" Başlıklı Eseri
(Kayıt 1'de Çalınan Son Versiyon)**

Hat for Kemeçe and Ensemble

for 4 stringed *kemeçe* and
flute, clarinet in Bb, 2 violins, viola, violoncello, percussion and piano

Onur Türkmen
December 2012

The original piece "Hat for Kemee and Strings" was commissioned by Nermin Kaygusuz through an Istanbul Technical University research project and was composed during summer 2011. This adaptation - for 4 stringed kemeçe and flute, clarinet in Bb, 2 violins, viola, violoncello, percussion (vibraphone, crotales) and piano - was made for Hezarfen Ensemble's concert at MaerzMusik Festival in Berlin in March 2013.

Duration: ca.18 minutes

Hat (term derived from calligraphy) is a compositional approach that is not constructed through a dialectic on the oppositions, contradictions and polarizations of the musical material(s) but rather on a dialectic between composers psyche and *hat*. *Hat* - a "line" of maqams penetrating and merging into one another – is gradually sought, communicated with and eventually revealed by the composer. Being inextricable from its single unity, this line is only a phenomenon restricted by composer's seeking, communication and revelation. Therefore its beginnings and endings are ambiguous; it is not a structure; any instance that occurs within the *hat* does not dictate the existence of another consequent moment.

Although there are reminiscences, a *hat* does not incline towards a reference to a certain culture. Rather it is just another occurrence within a universe with no other diversity than itself: a simultaneous unity of time and space that ceaselessly continues and expands.

Speaking of a universe of no diversities, in terms of musical perspective, *hat* is emancipation of consonance

Kemençe part is for 4 string kemençe.

Duration is approximately about 18 minutes.

This is a C score. Crotales sound two octaves above than written

Fermatas without time indications are left to performer's or conductor's interpretation

As the contour of musical lines are very important in this piece. All expressions should be performed precisely as they are written.

The arrow which occurs before any indication, such as *ST*, *SP*, *n.v.*, *molto vib.*, means that the player should gradually approach to these indications. The change in sound should not be sudden.

sfz's should be sudden, percussive and as loud as possible.

n means niente.

ST means *sul tasto*

SP means *sul ponticello*

(SP) means *molto sul ponticello*.

ord. means *ordinario*

n.v. means *non vibrato*


vib. means *vibrato*


molto vib. means *molto vibrato*


In order to achieve the *molto vibrato* the performer might consider using trills.


The sounding pitches for touch third harmonics are indicated in paranthesis above the staves in order to get the performer's attention to distinguish them from touch fourth harmonics


All microtones are related with maqams in this piece and each maqam used are indicated above the staff.

 means slightly lower intonation. This intonation is not a quarter tone. It is smaller than a quarter tone. It is about 14 cents lower that generates a pure third interval with the note major third below

 means slightly higher intonation. This intonation is not a quarter tone. It is smaller than a quarter tone. It is about 14 cents lower that generates a pure third interval with the note major third below

 means slightly higher intonation. This intonation is not a quarter tone. It is smaller than a quarter tone. It is about 14 cents higher that generates a pure third interval with the note major third above

 means quarter tone (about 50cents) higher. This must be much (about 36 cents) higher than the indication above

 means quarter tone (about 50cents) higher

It is suggested that all other musicians should consider kemençe player's interpretations as the main reference points for microtonal pitches.

Rehearsal marks are only for rehearsal purposes. They don't divide the piece into separate sections. This piece should be performed as a whole unit without separate sections.

Hat for Kemeñçe and Ensemble

Onur Türkmen
(2012)

A
(Do'da nev'eser) *sulD.* *n.v.* *ST*

Kemeñçe

Flute

Clarinet in Bb

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Percussion

Piano

© 2012 Onur Türkmen

Kmç.

4 *sul. A.*
n.v.
ord. → *molto vib.* → *n.v.* → *SP* → *SP* *ca. 5''*
n *sffz* *p* *pp* *n*

8 *SP* → *ord.* *vib.* → *n.v.* → *SP* → *SP*
sffz ff *mp* *p* *ppp*

12 *ord.* → *vib.* → *n.v.* *rit.* → *SP* (*Sol' de zirgüleli hicaz*)
ord.
mp *p sub.* *mf* *pp* *mp* *ppp* *mf*

15 *ad libitum*
(regarding the ornaments) *vib.* → *n.v.*
p *mf* *p* *n* *p* *mf* *pp*

18 *molto vib.* → *n.v.*
mf *p* *f* *p* *mf sub.* *pp*

21 *molto vib.* → *n.v.*
mf *ff* *p* *pp* *n*

24

Kmc. *ppp* *ff* *n* *n* *sul A.* *n*

Fl. *n* *mf sfz* *n*

Cl. *n* *ff sfz* *n*

Vln.I *n* *ff sfz* *n*

Vln.II *n* *ff sfz* *n*

Vla. *n* *ff sfz* *n*

Vc. *n* *ff sfz* *n*

Perc.

Piano

Hat for *Kmç.* and ensemble

29

B

Kmç. *mp* *pp* *mp* *ppp* *mf* *SP* *ord*

Flutter tongue ---

Fl. *mp* *fff* *sffz*

Flutter tongue -----

Cl. *pp* *fff* *sffz*

Vln.I *fff* *sffz* *molto vib.*

Vln.II *pp* *fff* *sffz* *molto vib.*

Vla. *fff* *sffz* *molto vib.*

Vc. *mp* *fff* *sffz* *molto vib.*

Perc.

Piano

34

Kmc. *pp* *mp* *p*

Fl.

Cl. *p* 3

Vln.I *pp* *n.v.*

Vln.II *p* *mp* *n.v.* 3

Vla. *pp* *p* *ppp* *n.v.*

Vc. *pp* *p* *SP*

Perc. *p* 3
Vibraphone
soft mallets
♩ (until m.43)

Piano *p*
touch
string node
♩ (•)
♩ (until m.42)

37

K_mç. *SP*

Fl. *n mp n*

Cl. *pp n mp n*

Vln.I *mp n ST n mp n*

Vln.II *pp mp n*

Vla. *SP mp n*

Vc. *37 SP ppp*

Perc. *to arco arco - - -*

Piano *touch string node touch string node*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 6, is titled 'Hat for K_mç. and ensemble'. It features nine staves. The K_mç. part (top) has a box with '37' and a dynamic marking of *SP*. The Flute part has dynamics *n mp n*. The Clarinet part has dynamics *pp n mp n*. The Violin I part has dynamics *mp n ST n mp n*. The Violin II part has dynamics *pp mp n*. The Viola part has dynamics *SP mp n*. The Violoncello part has a box with '37', a dynamic marking of *SP*, and a hairpin leading to *ppp*. The Percussion part has markings *to arco* and *arco - - -*. The Piano part has two instances of 'touch string node' with a circled dot below the notes.

Hat for Kmc. and ensemble

41

Kmc. *pp*

Fl. *n.v.* *n* *p*

Cl. *n* *sfz* *n*

Vln.I *ord. n.v.* *n* *ff* *molto vib.* *n.v.* *n*

Vln.II *ST* *n.v.* *n* *p* *n*

Vla. *ord. n.v.* *n* *sfz* *n*

Vc. *ord. n.v.* *n* *ff* *molto vib.*

Perc. *mf* *p* *n* *to soft mallets* *soft mallets* *n* *(until m.49)*

Piano *n* *(Optional: tremolo with a guitar plectrum on the strings)* *n* *(until m.49)*

45 *ord* *molto vib.* *n.v.*

Kmc. *mp* *f* *mp* *pp*

Fl.

Cl. *pp*

Vln.I

Vln.II *ord* *mf*

Vla. 45 *ST* *pp*

Vc. *n.v.* *SP* *n* *pp* *n*

Perc. *pp* *n* *

Piano *f* *mp* *p* *pp* *n* *

Hat for Kmċ and ensemble

49 (Sol' de hicaz)

Kmċ. *mf* *n*

Fl. *n* *ff*

Cl. *ff* *ppp* *sffz* *sffz* *p* *ppp*

Vln.I *sffz* *sffz* *mf* *mp* *p* *n*

Vln.II *n* *sffz* *mf* *p* *ppp*

Vla. *mp* *n* *ff*

Vc. *ord.* *sffz* *p* *sffz* *mf* *mp* *p* *ppp*

Perc. *pp* *p* *n* *

Piano *sffz* *Lea.* *

52

SP
n.v. → ord.

→ molto vib.

Kmç. *p* → *f* *pp* *sffz*

Fl. *n* Flutter tongue *pp*

Cl. *n* → molto vib. *sffz*

Vln.I *pp*

Vln.II *ppp* → *n*

Vla. *ppp* *ppp* *ST*

Vc. *ppp* → molto vib. → *ff*

Perc. *p* *Per.* to hard mallets → *

Piano

56

Kmq.

Fl. *n.v.* *sfz* *mf* *f* *fff* *pp* *f* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.*

Cl. *f* *fff* *pp* *f* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.*

Vln.I 56 *sfz* *p* *mf* *f* *fff* *pp* *f* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.*

Vln.II 56 *mf* *f* *fff* *pp* *f* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.*

Vla. *ord* *n* *mf* *f* *fff* *pp* *f* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.*

Vc. *pp* *f* *fff* *pp* *f* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.*

Perc. *hard mallets* *sfz* *sfz sfz*

Piano *sfz* *sfz* *sfz*

sfz (until m.61)

60 C

(Si' de hüz zam) n.v. ♩ = 50

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

The musical score for Kırmanç (Kmç.) consists of six systems of notation, each with a measure number in a box at the beginning. The notation includes treble clefs, notes with stems, and various dynamic markings and performance instructions.

- System 1 (Measure 64):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. Dynamics include *f*, *ppp*, *f*, *mp*, and *p*. Performance instructions include *gliss.* and *molto vib.*
- System 2 (Measure 66):** Dynamics include *sfz*, *p*, *f*, *pp*, *ppp*, *p*, *ff*, *mp*, and *ppp*. Performance instructions include *n.v.*, *molto vib.*, *SP*, *ord.*, *gliss. with m.v.*, and *n.v.*
- System 3 (Measure 68):** Dynamics include *p*, *f*, *mp*, *p*, *pp*, *mp*, *pp*, *mp*, and *ppp*. Performance instructions include *gliss. vib.*, *molto vib.*, *n.v.*, and *(Sol' de hicaz) ST*.
- System 4 (Measure 70):** Dynamics include *p*, *mf*, *sfz*, *sfz*, *fp*, and *sfz*. Performance instructions include *ord.*, *molto vib.*, *n.v.*, and *molto vib.*
- System 5 (Measure 71):** Dynamics include *mp*, *sfz*, *(mp)*, *sfz*, and *p*. Performance instructions include *ST*, *molto vib.*, *n.v.*, and *molto vib.*
- System 6 (Measure 73):** Dynamics include *sfz*, *p sub.*, *sfz*, *p sub.*, *sfz*, *p sub.*, *sfz*, and *mp*. Performance instructions include *SP*, *ord.*, and *ST n.v.*

D → SP → **(SP)**

Kmc. *pp* *pppp*

Fl. *mp* *ppp*

Cl.

Vln.I *mf* *p* *mf sub.* *p*

Vln.II *p* *mf* *p* *mf sub.* *ppp* *mf sub.*

Vla. *pp* *mf* *p* *pp* *mf sub.*

Vc. *mf* *ppp* *mf* *p*

Perc. *p* *mf* *p*
touch string node *arco* touch string node *
Crotales *arco*

Piano *mf* *mf*
arco (until m.81)

78

Kmç. *n.v.* *pp* *mp* *sffz* *mp* *p*

Fl.

Cl.

Vln.I *mp* *p* *ppp*

Vln.II *ppp* *p*

Vla. *p* *ppp* *p*

Vc. *mp* *p* *n*

Perc. *mf* *ppp* *arco* *pp* *f* *ppp* *to vibraphone hard mallets*

Piano *p* *

E *ad libitum (regarding the ornaments) until m.85*

Colla Parte *SP* *ord.*

82

Kmc. *SP* *ord.*
sfz *mp* *sfz ff* *p* *sfz* *f*

Fl.

Cl.

Vln.I *p* (d \bullet)

Vln.II *ppp* (d \bullet) *p*

Vla. *ppp* (8^{va} d \bullet)

Vc. *p*

Perc.

Piano

84

Kmc. *mp sfz p sfz ff*

Fl. *n mf n*

Cl.

Vln.I *f p*

Vln.II *f n*

Vla. *p f p ppp*

Vc. *f p*

Perc.

Piano

ad libitum (regarding the ornaments) -----

96 *Kmç.* *Vln.I* *Vc.*

99 *Kmç.*

92 *Kmç.* (*Sî' de hûzzam*) *n.v.* *SP* *ord.* *ad libitum (regarding the ornaments)*

95 *Kmç.* *ad libitum (regarding the ornaments)* *molto vib. n.v.* *rit.* *ord.* *SP*

98 *Kmç.* *ad libitum (regarding the ornaments)* *ord.*

Hat for Kmç. and ensemble

F *Tempo I* ♩ = 60

Kmç. *mf*

Fl.

Cl.

Vln.I *p* *n.v.* *ST*

Vln.II *pp* (*♩* .)

Vla. *ppp* *n.v.* *mf*

Vc. *p* *n.v.* *ST*

Perc.

Piano *p* touch string node (i.e.) *sim.* *And.* (until m. 152)

109

f *mp*

p

f *mp* *p*

f *pp*

(touch string node)
(♭) *sim*

Piano

106

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

fl.

gliss.

sim.

(touch string node)

108

Kmç. *mp*

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II *pp* *sfz* *p* *sub.* *ST*

Vla. *p* *ST*

Vc.

Perc. *Vibraphone* *hard mallets* *pp* *f* *p*
Red. (until the very end of m.127)

Piano *sim.* (touch string node)

112

Kmç.

Fl. *tonque pizz.* *ord.*

Cl. *fff* *mf*

Vln.I *fff* *mf* *SP* *ord.*

Vln.II *fff* *mf* *SP* *ord.*

Vla. *fff* *mf* *SP* *ord.*

Vc. *fff* *n* *SP* *ord.*

Perc. *fff* *mf*

Piano *fff* *mf* *sim.*

--- (touch string node) ---

114

Kmç. *sfz f mp*

Fl. *p*

Cl. *p*

Vln.I *p*

Vln.II *p*

Vla. *p*

Vc. *pp sfz f mf*

Perc. *p*

Piano *p sim.*

(touch string node)
(♭♯)

116

Kmç. *pp*

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla. *n.v.* *pp* *sffz* *p*

Vc. *sffz*

Perc.

--- (touch string node)---
(♭•) *sim.*

Piano

118

Kmc.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

----- (touch string node) -----

Piano

sim.

120

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

Flutter tongue

ffz *ff*

ffz

f *ffz* *ff* *ffz* *ffz*

ffz *f* *ffz* *ff* *ffz* *ffz*

(touch string node)
(♯) *sim.*

122

Km \acute{c} .

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

ord.

sffz *ff*

sffz *sffz* *sffz*

sffz *sffz* *sffz* *sffz*

sffz *sffz* *sffz* *sffz*

sffz *sffz* *sffz* *sffz*

sffz *sffz* *sffz* *sffz*

sffz *sffz*

sffz *sffz*

124

Kmç.

Fl. tonque pizz. ord. tonque pizz. ord. tonque pizz. ord.

Cl.

Vln. I

Vln. II *sfz ff sfz- sfz*

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

126

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

tonque pizz.

Flutter tongue

ord.

sffz

pp sub.

fff

sffz

SP

to arco

(Optional: tremolo with a guitar plectrum on the strings)

p

G ♩ = 56

Musical score for *Hat for Kmeç. and ensemble*, page 32. The score includes staves for Kmeç., Fl., Cl., Vln.I, Vln.II, Vla., Vc., Perc., and Piano. The Kmeç. and woodwind parts are mostly rests. The Piano part features a bass clef, a 4/4 time signature, and a sequence of four chords marked with vertical lines and a slur.

132 (Mi'de zirgüleli hicaz/do diyez'de saba)

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

136

Kmç.

136

Fl. *n.v.* Flutter tongue

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

Hat for K $\mathring{m}\mathring{c}$. and ensemble

139

ad libitum
(Mi' de zirgüleli hicaz)

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Ve.

Perc.

Piano

ad libitum

143

K $\mathring{m}\mathring{c}$.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

pp *n* *p* *n* *n* *pp* *mf* *pp* *n*

arco *n* *p* *n* ***

to crotales
hard mallets

Hat for *Kmç.* and ensemble

ad libitum

147

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

pp *mf*

p *n*

mp *ppp*

p *n*

p *n*

p *n*

tremolo rit.
Gradually to non tremolo

n

Tempo I
♩ = 60 *ad libitum* --, (Do'da zîrgüleli hicaz/La'da saba)

Kmç. *mf* *n.v.* *f* *p* *ppp* *mf* *f* *p* *ord.* *molto vib.* *n.v.*

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

Hat for K $\acute{m}\check{c}$. and ensemble

156

molto vib.

n.v.

molto vib.

n.v.

f *sfz* *f* *sfz* *ff*

3 5 3 3

156

Fl.

156

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Ve.

Perc.

Piano

I

(L.a' da buselik)
gliss.

Kmç. *mp* *ppp*

Fl.

Cl.

Vln.I *n.v.* *pp* *ff* *pp* *sfz* *pp* *n*

Vln.II *col legno tratto* *n.v.* *pp* *mp* *ppp* *sfz* *ord.* *n.v.*

Vla. *n.v.* *pp* *ff* *pp*

Vc. *n.v.* *pp* *ff*

Perc.

Piano

164

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

sfz *p* *ff* *pp* *ppp*

p *ff* *pp*

f *p* *ff* *pp* *n*

p *ff* *pp*

167

K $\acute{m}\check{c}$.
Fl.
Cl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Perc.
Piano

SP → (SP) → ord. → SP

sffz → *p* → *f* → *n* → *p* → *f*

sffz → *pp* → *mf*

n → *p* → *sffz*

pp → *sffz* → *pp* → *ppp*

n → *pp*

170 (Si'de hicaz)

Score for Hat for K $\acute{m}\check{c}$. and ensemble, page 43, measures 170-172. The score is in 3/4 time and includes parts for K $\acute{m}\check{c}$. (Kamancha), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Percussion (Perc.), and Piano. The K $\acute{m}\check{c}$. part is mostly rests. The Fl. part is also mostly rests. The Cl. part has dynamics *pp*, *n*, *f*, *p*, *pp* and includes a triplet. The Vln. I part has dynamics *sffz*, *pp*, *ppp*, *sffz*, *p*, *f* and includes *SP* and *ord* markings. The Vln. II part has dynamics *pp*, *n*, *f*, *n* and includes *SP* and *ord* markings. The Vla. part has dynamics *f*, *p*, *pp*, *f*, *p* and includes *ord*, *vib*, and *SP* markings. The Vc. part has dynamics *ppp* and *sffz*. The Perc. and Piano parts are mostly rests.

173

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

n

p *pp* *mp*

f *mp*

ppp *f* *mp* *n*

p *ppp*

ord.

mp

Crotales
hard mallets

to vibraphone
hard mallets

gliss.

Si'de hüzzam

177

J

(Re bemol'de buselik)
n.v.

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

pp *mp*

gliss.

ST
n.v.

180

K $\acute{m}\check{c}$. Fl. Cl. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Perc. Piano

pp *mp*

Hat for K \acute{m} ç. and ensemble

184

(Fa'da zirgüleli hicaz) (Re bemol'de buselik) (La'da buselik) (Sol'de hicaz)

Kmç. *mf*

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla. *mp* *ord.*

Vc.

Perc.

Piano

Hat for *Kmç.* and ensemble

K

rit. ----- ♩ = 50

189

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

ppp

(Optional: tremolo with a guitar plectrum on the strings)

ppp — *mp*
Ped. (until m. 224)

194

Kır. *ppp*

Fl.

Cl. *n.v.*
n *mp* *pp* *n*

Vln.I

Vln.II *loco* *n.v.*
n *mp*

Vla. *n*

Vc. *n.v.*
n *mp*

Perc.

Piano *mf > mp* *mf > mp*

198

Kmç.

Fl.

Cl.

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

Perc.

Piano

loco (♯) *ppp* *pp* *mp*

n.v. *n* *mp* *p*

n *mp* *pp* *n* *n*

n.v. SP *ord.* *n* *mp* *n*

pp *ppp* *mp* *pp* *mp*

Vibraphone **hard mallets**

n *pp* *mp*

(until m.208)

mf *mp*

Hat for Kmc. and ensemble

(Mi' de saba)

203 ad libitum

Kmc. *mp* *ppp* *mp*

Fl. *pp* *n* *mp* *pp* *n*

Cl. *mp* *n* *mp* *n* *n*

Vln.I *ppp* *mp* *n*

Vln.II *n* *SP* *n* *mp*

Vla. *col legno tratto* *mp* *n* *ord.* *n* *mp* *pp* *n*

Vc. *SP* *pp* *mp* *n* *mp* *n*

Perc. *mp* *n* *to arco* *arco* *ppp* *mp*

Piano *mf* *mp* *mf* *mp*

ad libitum

207

K $\mathring{m}\mathring{c}$. *ppp* *mp*

Fl. *n* *mp*

Cl. *mp* *n* *mp*

Vln.I *pp* *n* *mp* *pp* *n*

Vln.II *n* *mp* *pp* *mp* *p* *mp* *ord.*

Vla. *SP* *mp* *ppp* *mp* *gliss.*

Vc. *ord.* *n* *mp* *n* *n* *mp*

Perc. *pp* *n* *** *to crotales arco* *Crotales arco* *ppp* *mp* *n*

Piano *mf* *mp*

ad libitum

211

K $\mathring{m}\mathring{c}$. *gliss.* *n*

Fl. *n*

Cl. *n*

Vln.I *8^{va}* *pp* *mp* *n*

Vln.II *pp* *n*

Vla. *ord.* *mp* *p* *pp* *n*

Vc. *p* *ppp* *p* *pp* *ppp*

Perc.

Piano *mf* *mp*

ca. 10"

216 **Improvisation - (Mi' de saba)**

Kmç.

216

218 ♩ = 40

mp *p* *pppp* *SP* *SP*

Vc.

n *p* *mp* *p* *n*

ca. 20"

223 One of the other members of the ensemble can have seldom touches along the string to produce random harmonics.

ca. 10"

224 **Silence**

EK-2: Onur Türkmen'in "Hat For Kemeñçe And Strings" Başlıklı Eseri
(Kayıt 2'de Çalınan İlk Versiyon)

Kemeñçe ve Yaylılar için Hat

Hat for Kemeñçe and Strings

(Nermin Kaygusuz için, 2011)

Onur Türkmen
(2011)

A

♩ = 60 *sulD.*
(Do'da nev' eser) *n.v.*
ST

Kemeñçe

Violin I 1

Violin I 2

Violin II 1

Violin II 2

Viola 1

Viola 2

Violoncello 1

Violoncello 2

Double Bass

ppp *p* *mf* *pppp*

4 *sul A.* *n.v.* *ord.* *molto vib.* *n.v.* *SP* *ca. 5"*

Kmç. *ppp* *sffz* *p* *pp* *pppp*

8 *SP* *ord.* *vib.* *n.v.* *SP* *gliss.* *SP*

Kmç. *sffz* *ff* *mp* *p* *ppp*

12 *ord.* *vib.* *n.v.* *rit.* *SP* *(Sol' de zırgüleli hicaz)* *ord.*

Kmç. *mp* *p* *mf* *pp* *mp* *ppp* *mf*

Tempo I *ad libitum* (regarding the ornaments)

15 *vib.* *n.v.*

Kmç. *p* *mf* *p* *pppp* *p* *mf* *pp*

18 *molto vib.* *n.v.*

Kmç. *mf* *p* *f* *p* *mf* *sub.* *pp*

21 *molto vib.* *n.v.*

Kmç. *mf* *ff* *p* *pp* *ppp*

24

Kmç. *ppp* *n.v.* *ff* *ppp* *sul A. n.v.* *ppp*

Vln. I 1 *ppp* *n.v.* *ff sfz* *ppp* *ppp*

Vln. I 2 *ppp* *n.v.* *ff sfz* *ppp*

Vln. II 1 *ppp* *n.v.* *ff sfz* *ppp* *ppp*

Vln. II 2 *ppp* *n.v.* *ff sfz* *ppp*

Vla. 1 *ppp* *n.v.* *ff sfz* *ppp*

Vla. 2 *ppp* *n.v.* *ff sfz* *ppp*

B *ppp* *ff sfz* *ppp*

25

Kmç. *mp* *molto vib.* *pp* *mp* *ppp* *mf* *SP* *ord.*

Vln. I 1 *fff* *sffz* *pp* *mp* *ppp* *mf*

Vln. I 2 *pp* *fff* *sffz* *pp* *mp* *ppp* *mf*

Vln. II 1 *fff* *sffz* *pp* *mp* *ppp* *mf*

Vln. II 2 *mp* *fff* *sffz* *pp* *mp* *ppp* *mf*

Vla. 1 *pp* *fff* *sffz* *pp* *mp* *ppp* *mf*

Vla. 2 *mp* *fff* *sffz* *pp* *mp* *ppp* *mf*

34

Kmc. *pp mp*

Vla. 1 *pp mp ppp* *n.v.*

Vla. 2 *pp* *n.v.*

Vc. 1 *p mp* *3*

Vc. 2

D.B. *sul G SP* *pp mp*

37

Kmc. *SP*

Vla. 1 *p ppp* *SP*

Vla. 2 *mp ppp* *ST* *ppp mp* *ppp*

Vc. 1 *pp* *ppp mp* *ppp*

Vc. 2 *pp mp* *ppp*

D.B. *ppp* *SP*

Musical score for measures 41-43. The score includes parts for Kmpç., Vln. II 1, Vln. II 2, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, and D.B. The Kmpç. part features a melodic line with dynamics *pp* and *SP*. The Vln. II parts have dynamics *ppp*, *ff*, and *pppp*, with markings for *n.v.* and *molto vib.*. The Vla. 1 part includes *ord.*, *n.v.*, *ppp*, *sfz*, and *pppp*. The Vla. 2 part includes *ST*, *n.v.*, *ppp*, *p*, and *pppp*. The Vc. 1 part includes *ST*, *n.v.*, *ppp*, and *p*. The D.B. part includes *ord.* and *ppp*. A circled *SP* marking is present above the Kmpç. staff.

Musical score for measures 43-45. The score includes parts for Kmpç., Vln. II 1, Vln. II 2, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, and D.B. The Kmpç. part has dynamics *mp*, *f*, *mp*, and *pp*, with markings for *ord.*, *molto vib.*, and *n.v.*. The Vln. II 1 part has dynamics *pp* and *pppp*, with *n.v.* markings. The Vln. II 2 part has dynamics *pppp* and *mf*, with *n.v.* markings. The Vla. 1 part has dynamics *pp* and *pppp*, with *ST* markings. The Vc. 1 part has dynamics *pppp*. The D.B. part has dynamics *f*, *mp*, *p*, *pp*, and *pppp*. The time signature changes to 5/4 in measure 45.

(Sol'de hicaz)

49

Kmç. *mf* *ppp*

Vln. I 1 *ppp* *ff* *n.v.*

Vln. I 2 *sffz* *sffz* *mf* *mp* *p* *ppp* *n.v.*

Vln. II 1 *ff* *ppp* *sffz* *sffz* *p* *ppp*

Vln. II 2 *ppp* *sffz* *mf* *p* *ppp*

Vla. 1 *mp* *ppp* *ff* *ord.* *n.v.*

Vla. 2 *SP* *sffz* *pp* *sub.* *ppp*

Vc. 1 *ord.* *p* *sffz* *mf* *mp* *p* *ppp*

Vc. 2 *sffz* *p* *ppp*

D.B. *sulD.* *pp* *mp* *ppp*

52 *SP* \rightarrow *ord.* \rightarrow *molto vib.*

n.v.

p \rightarrow *f* \rightarrow *pp* \rightarrow *sffz*

ppp

pp

ppp \rightarrow *sffz* \rightarrow *molto vib.*

ST *ppp* \rightarrow *pppp*

ST *ppp*

ST *ppp* \rightarrow *pppp*

pp

ppp \rightarrow *ff* \rightarrow *molto vib.*

Detailed description of the musical score: The score is for page 7, starting at measure 52. The instruments are Kmpç., Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, and Vc. 2. The Kmpç. part begins with a dynamic of *p*, which increases to *f* and then drops to *pp* for a triplet. Above the staff, there are markings for *SP* (Sustained Pedal) and *n.v.* (no vibrato), which transition to *ord.* (ordinary) and *molto vib.* (much vibrato). The Vln. I 1 part starts with *ppp*. Vln. I 2 and Vc. 1 have *pp* dynamics. Vln. II 1 has *ppp* and *sffz* dynamics. Vln. II 2 has *ppp* and *pppp* dynamics, with *ST* (Sforzando) markings. Vla. 1 and Vla. 2 have *ppp* dynamics, with *ST* markings. Vc. 2 has *ppp* and *ff* dynamics, with *molto vib.* markings.

56

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

molto vib. → *n.v.* → *molto vib.*
f → *fff* → *pp* → *f*
fffz → *p* → *pp* → *f* → *fff* → *pp* → *f*
n.v. → *molto vib.* → *n.v.* → *molto vib.*
mf → *f* → *fff* → *pp* → *f*
ord. → *molto vib.* → *n.v.* → *molto vib.*
mf → *f* → *fff* → *pp* → *f*
ord. → *molto vib.* → *n.v.* → *molto vib.*
pppp → *mf* → *f* → *fff* → *pp* → *f*
ord. → *molto vib.* → *n.v.* → *molto vib.*
mf → *f* → *fff* → *pp* → *f*
n.v. → *molto vib.* → *n.v.* → *molto vib.*
fffz → *pp* → *f* → *fff* → *pp* → *f*
n.v. → *molto vib.* → *n.v.* → *molto vib.*
pp → *f* → *fff* → *pp* → *f*

C

$\text{♩} = 50$

(Si'de hüz zam) *n.v.*

60

Kıymaç
n.v. *molto vib.* *n.v.* *vib.* *n.v.* *p*

Vln. I 1
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Vln. I 2
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Vln. II 1
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Vln. II 2
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Vla. 1
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Vla. 2
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Vc. 1
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Vc. 2
pp *mf* *pp* *mp* *pp* *p* *pppp*

Kmç.

64 *f* *ppp* *f* *mp* *p* *gliss.* *molto vib.*

66 *n.v.* *molto vib.* *n.v.* *SP* *ord.* *molto vib.* *gliss. with n.v.* *n.v.*
3 sfz *p* *f* *pp* *ppp* *p* *ff* *mp* *ppp*

68 *gliss. vib.* *molto vib.* *n.v.* *(Sol' de hicaz)* *ST*
p *f* *mp* *p* *pp* *mp* *pp* *mp* *ppp*

70 *ord.* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.*
3 p *mf* *sffz* *sffz fp* *sffz*

71 *ST* *molto vib.* *n.v.* *molto vib.* *n.v.* *(Do' da karcığar)*
mp *sfz* *(mp)* *sfz* *p*

73 *SP* *ord.* *ST* *n.v.*
sffz *p* *sffz* *p* *sffz* *p* *sffz* *mp*

D → *SP* → **(SP)**

Instrumentation and Dynamics:

- Kmpç.:** *pp* → *pppp*
- Vln. I 1:** *mf* → *pp* → *ppp*
- Vln. I 2:** *p* → *mf* → *pp* → *ppp* → *mf sub.* (with *gliss.*)
- Vln. II 1:** *mf* → *ppp* (with *gliss.*)
- Vln. II 2:** *mf* → *p*
- Vla. 1:** *pp* → *mf* → *pp* → *ppp* → *mf sub.*
- Vla. 2:** *mf* → *ppp* (with *gliss.*)
- Vc. 1:** *mf* → *ppp*
- Vc. 2:** *mf* → *p* (with *gliss.*)

ad libitum
(regarding the ornaments)
until m.85

Tempo I

E

♩ = 60

Colla Parte

SP

ord.

78

n.v.

pp *mp* *sffz* *mp* *p*

Vln. I 1 *mp* *p* *ppp*

Vln. I 2 *ppp* *p*

Vln. II 1

Vln. II 2 *ppp*

Vla. 1 *p* *ppp* *p*

Vla. 2 *ppp* *mp* *p* *ppp*

Vc. 1

Vc. 2 *ppp*

Musical score for measures 82-83. The score includes parts for Kemançe (Kuç.), Violin I 1 (Vln. I 1), Violin I 2 (Vln. I 2), Violin II 1 (Vln. II 1), Viola 1 (Vla. 1), and Viola 2 (Vla. 2). The Kemançe part features dynamic markings *sffz*, *mp*, *sffz ff*, *p*, *sfz*, and *f*, along with performance directions *SP* and *ord.*. The string parts (Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. II 1, Vla. 1, Vla. 2) are marked with *ppp* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Musical score for measures 84-85. The score includes parts for Kemançe (Kuç.), Violin I 1 (Vln. I 1), Violin I 2 (Vln. I 2), Violin II 1 (Vln. II 1), Viola 1 (Vla. 1), and Viola 2 (Vla. 2). The Kemançe part features dynamic markings *mp*, *sffz*, *p*, *sffz ff*, and *f*. The string parts (Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. II 1, Vla. 1, Vla. 2) are marked with *p*, *f*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

14 → **ad libitum**
(regarding the ornaments)

86
Kmq. *pp*

Vln. I 1 *ppp*

Vla. 2 *ppp*

88
Kmq. *p* → *f* *molto vib. n.v.* *p* → *f*

90
Kmq. *p* → *f* *ad libitum*
(regarding the ornaments) *molto vib. n.v.* *(Si'de hüzzam)* *SP*
gliss. with m.v. *mp*

93
Kmq. *ord.* *ad libitum*
(regarding the ornaments) *p* → *mf*

95
Kmq. *ad libitum*
(regarding the ornaments) *molto vib. n.v.* *rit.* *SP*
sfz *p sub.* *sfz* *mp* *ppp*

ad libitum
(regarding the ornaments)

= 50
98
Kmq. *p* → *f* → *ppp* → *f* → *pp* → *ff* → *p*

F

15

Tempo I ♩ = 60

Musical score for measures 1-3 of section F. The score includes parts for Cornet (Krnç.), Violins I 1 and 2, Violin II 1, Viola 1, and Viola 2. Dynamics range from *ppp* to *mf*. Performance instructions include "n.v." and "ST".

Musical score for measures 4-6 of section F. The score includes parts for Cornet (Krnç.), Violins I 1 and 2, Violin II 1 and 2, Viola 1, and Viola 2. Dynamics range from *p* to *f*. Performance instructions include "n.v." and "ST". A 3/4 time signature change is indicated at the end of measure 6.

106

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

Vla. 2

f

gliss.

f

108

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

Vla. 2

mp

pp

f

p

ST

p

ST

110

Kmq.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

Vla. 2

mf

mf

mf

mf

mf

mf

112

Kmq.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

Vla. 2

fff

mf

fff

mf

fff

mf

fff

mf

fff

mf

114

Kırgeç
sfz f mp

Vln. I 1
p

Vln. I 2
p

Vln. II 1
p

Vln. II 2
p

Vla. 1
p

Vla. 2
p

Vc. 1
pp sfz f mf

Vc. 2

116

Kmç. *pp*

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2 *n.v.* *pp* *sffz* *p*

20

117

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2

mf *sfz* *f* *sfz*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 117 to 120, specifically measures 1 through 4. It features eight staves: Violin I (1 and 2), Violin II (1 and 2), Viola (1 and 2), and Violoncello (1 and 2). The Violin I parts play a melodic line with slurs and dynamic markings. The Violin II and Viola parts play rhythmic patterns with slurs and dynamic markings. The Violoncello parts play a bass line with slurs and dynamic markings. The dynamic markings are *mf*, *sfz*, and *f*.

120

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2

ord. *sfz* *ord.* *sfz* *ff* *f* *sfz* *ff* *sfz* *sfz*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 120 to 123, specifically measures 5 through 8. It features the same eight staves as the previous page. The Violin I parts play a melodic line with slurs and dynamic markings. The Violin II and Viola parts play rhythmic patterns with slurs and dynamic markings. The Violoncello parts play a bass line with slurs and dynamic markings. The dynamic markings are *ord.*, *sfz*, *ff*, and *f*.

122

Musical score for measures 122-123. The score includes parts for Violin I 1 and 2, Violin II 1 and 2, Viola 1 and 2, and Violoncello 1 and 2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score features various dynamics including *sfz*, *ff*, and *ord.* (ordine). There are also some *ffz* markings. The notation includes slurs, accents, and some triplets in the Viola parts.

124

Musical score for measures 124-125. The score includes parts for Violin I 1 and 2, Violin II 1 and 2, Viola 1 and 2, and Violoncello 1 and 2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score features various dynamics including *sfz*, *ff*, and *ord.* (ordine). There are also some *ffz* markings. The notation includes slurs, accents, and some quintuplets in the Viola parts.

126

Musical score for strings and double bass, measures 126-129. The score includes parts for Violin I 1, Violin I 2, Violin II 1, Violin II 2, Viola 1, Viola 2, Violoncello 1, Violoncello 2, and Double Bass (D.B.). The first part of the score (measures 126-128) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and dynamic markings of *sfz*. The second part (measures 129-131) features a melodic line with dynamic markings of *sfz pp sub.*, *fff*, and *sfz*. The Double Bass part (D.B.) includes dynamic markings of *sfz*, *ff*, and *p*, and a *SP* marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

G ♩ = 56

Double Bass (D.B.) part, measures 126-129. The part consists of four measures of music in the bass clef, 4/4 time signature. The notes are G2, G2, G2, and G2, each with a fermata. The dynamic marking is *sfz*.

132 (Mi'de zîrgüleli hicaz/do diyez'de sabâ)

n.v.

Vln. I 1 *ppp* *mp* *ppp*

Vln. I 2 *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp*

Vln. II 1 *ppp* *mp* *ppp*

Vln. II 2 *ppp* *mp*

Vla. 1 *pp* *ppp*

D.B.

130

Kmç.

Vln. I 1 *ppp* *mp* *ppp*

Vln. I 2 *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Vln. II 1 *ppp* *mp* *ppp*

Vln. II 2 *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Vla. 1 *pp* *ppp*

Vla. 2 *ppp* *mp* *ppp* *pp*

D.B.

139

(Mi' de zirgüleli hicaz)

The musical score for page 24, measures 139-142, is written in 3/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Kmc. (Kemençe):** Treble clef, 3/4 time. Measures 139-140 are rests. Measure 141 has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with dynamics *mf* and *f*. Measure 142 has a quarter note (G4) with dynamic *f*.
- Vln. I 1:** Treble clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G4), dynamic *p*. Measure 140: quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B4), dynamic *ppp*; quarter note (A4), dynamic *p*; quarter note (G4), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G4), dynamic *ppp*.
- Vln. I 2:** Treble clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G4), dynamic *p*. Measure 140: quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B4), dynamic *p*; quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G4), dynamic *ppp*.
- Vln. II 1:** Treble clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G4), dynamic *p*. Measure 140: quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B4), dynamic *ppp*; quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G4), dynamic *ppp*.
- Vln. II 2:** Treble clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G4), dynamic *p*. Measure 140: quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B4), dynamic *ppp*; quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G4), dynamic *ppp*.
- Vla. 1:** Treble clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G4), dynamic *p*. Measure 140: quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B4), dynamic *p*; quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G4), dynamic *ppp*.
- Vla. 2:** Treble clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G4), dynamic *ppp*. Measure 140: quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B4), dynamic *ppp*; quarter note (A4), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G4), dynamic *p*.
- Vc. 1:** Bass clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G2), dynamic *p*. Measure 140: quarter note (A2), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B2), dynamic *p*; quarter note (A2), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G2), dynamic *ppp*.
- Vc. 2:** Bass clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G2), dynamic *p*. Measure 140: quarter note (A2), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B2), dynamic *ppp*; quarter note (A2), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G2), dynamic *ppp*.
- D.B. (Double Bass):** Bass clef, 3/4 time. Measure 139: quarter note (G2), dynamic *ppp*. Measure 140: quarter note (A2), dynamic *ppp*. Measure 141: quarter note (B2), dynamic *ppp*; quarter note (A2), dynamic *ppp*. Measure 142: quarter note (G2), dynamic *ppp*.

ad libitum

143

Musical score for page 25, measures 143-146. The score includes parts for Kmpç., Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, Vc. 2, and D.B. with various dynamics and articulations.

Kmpç.: Treble clef, melodic line with slurs and accents.

Vln. I 1: Treble clef, rests in measures 143-145, then a half note with *ppp* dynamic and a hairpin.

Vln. I 2: Treble clef, rests in measures 143-145, then a half note with *ppp* dynamic and a hairpin.

Vln. II 1: Treble clef, rests in measures 143-144, then a quarter note with *p* dynamic, followed by a half note with *ppp* dynamic and a hairpin.

Vln. II 2: Treble clef, rests in measures 143-144, then a half note with *p* dynamic, followed by a half note with *ppp* dynamic and a hairpin.

Vla. 1: Treble clef, rests in measures 143-144, then a half note with *p* dynamic, followed by a half note with *ppp* dynamic and a hairpin.

Vla. 2: Treble clef, melodic line with slurs, dynamics *pp* and *ppp*.

Vc. 1: Bass clef, melodic line with slurs, dynamics *ppp*.

Vc. 2: Bass clef, melodic line with slurs, dynamics *pp*, *mf*, *pp*, and *ppp*.

D.B.: Bass clef, melodic line with slurs.

ad libitum

147

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vc. 1

Vc. 2

D.B.

pp

mf

mp

ppp

p

ppp

p

ppp

p

ppp

tremolo rit. -----

ca. 20"

H

Improvisation - (Mi'de zîrgüleli hicaz)

Kmç.

D.B.

ord.

Silence

pppp

Tempo I

♩ = 60

ad libitum

153

(Do'da zîrgüleli hicaz/La'da saba)

n.v.

SP

gliss.

ord.

molto vib. n.v.

mf

f

p

ppp

mf

f

p

157

Kmç. *molto vib.*, *n.v.*, *molto vib.*, *n.v.*

I

Kmç. *gliss.* (*La'da buselik*) *mp*, *ppp*

Vln. I 1 *n.v.* *pp*, *ff*, *pp*, *ppp*

Vln. I 2 *n.v.* *sfz*, *pp*, *ppp*

Vln. II 1 *col legno tratto*, *n.v.* *pp*, *mp*, *ppp*

Vln. II 2 *n.v.* *sfz*

Vla. 1 *n.v.* *pp*, *ff*, *pp*

Vla. 2 *n.v.* *pp*, *ff*

165

Vln. I 2 *n.v.* *pp*

Vln. II 1 *ord.* *sfz*, *p*, *ff*, *pp*, *ppp*

Vln. II 2 *p*, *ff*, *pp*

Vla. 1 *f*, *p*, *ff*, *pp*, *ppp*

Vla. 2 *p*, *ff*, *pp*

Musical score for measures 168-170. The score includes staves for Vln. I 2, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla. 1, Vla. 2, and Vc. 1. Measure 168 starts with Vln. I 2 playing *sfz* and Vc. 1 playing *p*. Measure 169 features Vln. I 2 with *ppp*, Vln. II 1 with *pp* and *sfz*, Vln. II 2 with *pppp* and *p*, Vla. 1 with *p* and *f*, Vla. 2 with *pppp* and *pp*, and Vc. 1 with *f* and *pp*. Measure 170 concludes with Vln. I 2 playing *mf* and Vc. 1 playing *ppp*. Dynamic markings include *sfz*, *ppp*, *pp*, *pppp*, *p*, *f*, and *mf*. Performance instructions include *SP*, *ord.*, and *ord.* with arrows indicating phrasing.

Musical score for measures 171-173. The score includes staves for Vln. I 1, Vln. I 2, Vln. II 1, Vln. II 2, Vla. 1, and Vla. 2. Measure 171 is marked with a first ending bracket and includes the instruction *(Si' de hicaz)*. Measure 172 includes the instruction *(Si' de hicaz) molto ord. vib*. Measure 173 is marked with a second ending bracket. The time signature changes to 3/4. Dynamic markings include *sfz*, *pp*, *ppp*, *f*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *SP*, *ord.*, and *ord.* with arrows indicating phrasing.

174

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

p *pp* *mp* *f* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

(Si' de hüzzam) *gliss.*

ord

3

175

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vla. 1

pp *mp* *pp*

(Re bemol' de buselik)
n.v.

gliss.

ST
n.v.

J

181

Kmç.

pp *mp*

Vln. I 1

Vln. I 2

Vla. 1

185

Kmç.

mf

(Fa'da zirgâleli hicaz)

(Re bemol'de buselik) --

(La'da buselik)

(Sol'de hicaz)

Vln. I 1

Vln. I 2

Vla. 1

ord.

mp

K

rit. ----- ♩ = 50

190

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vla. 1

D.B.

ppp

n.v.

ppp — *mp*

195

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

D.B.

ppp

loco *n.v.*

ppp — *mp*

ppp

n.v.

ppp — *mp*

pp — *ppp*

n.v.

ppp — *mp*

mf — *mp*

SP — *ord.*

mf — *mp*

199

Kmç.

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1

Vc. 2

D.B.

ppp

ppp *mp*

pp *ppp* *mp*

(*d*) *pp* *mp* *ppp* *ppp* *col legno tratto* *n.v.*

ppp *mp*

ppp *pp* *ppp* *mp*

pp *ppp* *mp* *ppp*

n.v. *ppp* *mp* *pp* *ppp* *mp*

ppp *mp* *ppp*

n.v. *SP* *ppp* *mp* *ppp*

SP *ord.*

mf *mp*

(Mi' de saba)

ad libitum

204

The musical score consists of ten staves, each with a specific instrument label and dynamic markings. The instruments and their dynamics are as follows:

- Kmç.** (Kornet): *mp*, *ppp*, *mp*
- Vln. I 1**: *pp*, *ppp*, *ppp*, *mp*
- Vln. I 2**: *ppp*
- Vln. II 1**: *mp*, *ppp*, *ppp*, *mp*, *pp*, *ppp*
- Vln. II 2**: *ppp*, *mp*, *pp*, *ppp*, *ppp*, *mp*, *SP*
- Vla. 1**: *pp*, *mp*, *ppp*, *ord.*
- Vla. 2**: *ppp*, *mp*, *col legno tratto*
- Vc. 1**: *mp*, *ppp*, *col legno tratto*
- Vc. 2**: *ppp*, *mp*, *ppp*, *ord.*
- D.B.**: *mf*, *mp*, *ord.*, *mf*, *mp*, *SP*, *ord.*

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. The *ord.* marking indicates a first ending or a specific performance instruction. The *col legno tratto* marking is used for the violas and violas da gamba.

ad libitum

208

Kmc.
ppp mp

Vln. I 1
pp ppp ppp mp ppp

Vln. I 2
ppp mp pp ppp

Vln. II 1
SP mp ord ppp mp

Vln. II 2
ppp ppp mp

Vla. 1
SP mp ppp p gliss.

Vla. 2
ppp mp ord

Vc. 1
ord ppp mp ppp mp

Vc. 2
ppp mp ppp

D.B.
mf mp SP ord

212 ad libitum

Kmc. *gliss.*

Vln. I 1 *loco*
pp < *mp* > *ppp*

Vln. I 2

Vln. II 1 *p* < *ppp*

Vln. II 2 > *pp* > *ppp*

Vla. 1 < *mp* > *ppp*

Vla. 2 > *pp* > *ppp*

Vc. 1 > *p* > *ppp*

Vc. 2

D.B. *mf* > *mp*
→ *SP* → *ord*

36

ca. 10''

217

Improvisation - (Mi' de saba)

Kmç.

D.B.

♩ = 40

219

Kmç.

Vc. 1

D.B.

mp *p* *pppp* *SP* *SP*

ppp *p* *mp* *p* *ppp*

ca. 30''

constant changes between
ord., SP, and *SP*

223

D.B.

pppp

ca. 10''

224

D.B.

Silence

EK-3: 02.07.2019 Tarihli Tez Savunmasında Gerçekleştirilen Sunumun Yazısı

Değerli¹ hocalarım, tez sunumuma hoş geldiniz. Öncelikle değerli zamanınızı ayırarak tezimi incelediğiniz için teşekkürlerimi sunmak isterim. Bugün burada, sizlere Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Öğretim Üyesi Onur² Türkmen'in geliştirdiği Hat tekniğine ilişkin yaptığım çalışmadan bahsederek, savunmamı gerçekleştireceğim. Konuşmam süresince göstereceğiniz sabır için tekrar teşekkür ederim. Konuşmam takriben 20 dakika sürecek olup, sunumum sırasında sesli ve görüntülü yansıtma araçlarını da kullanacağım.

Hat³, bestecinin tabiri ile bir anımsayış, bir hatırlamadır. Hatırlama, sadece anımsayarı kapsayan bir olgudur. Bu sebeple, hatırlanan şeyin, bir hatırlatıcı tarafından, tüm hatırlaması beklenenlere, bir kompozisyon halinde ulaştırılması da oldukça güç bir eylemdir. Bu süreçle ilgili, besteci ile karşılıklı yapılan söyleşiler dahilinde, Hat tekniği kullanılmış olan müziklerin icrasında, bir birlik oluşturulmasının önemi ortaya çıkmıştır. Bu sebeple bir orkestra şefinin varlığının, hem Hat düşüncesi, hem de icrası anlamında gerekli olduğu saptanmıştır. Orkestra şefi açısından bu tekniğin nasıl algılanması gerektiği, eserlerin tek seslilik fikrini yansıtıyor oluşları ve Hat yöntem ya da üslubunda zaman olgusunun önemli olması gibi sebeplerden, belirli bir yaklaşımın ortaya koyulması bir ihtiyaç olmuştur. Bunu yapabilmek için çalışmaya besteci, eserleri yönetmiş orkestra şefi, Türk müziği konusunda sözü geçen ve takdir gören usta sanatçı ve müzikologlar ile çeşitli görüşmeler yapıp, çalışmanın yönüne karar vererek başladım. Çalışma sürecinde daha sonra, yapılan görüşmeler çerçevesinde edinilen bilgiler ışığı altında, uzmanlarca seçilmiş eserin incelemesini yaptım. Bu aşamadan sonra incelemeyi göz önüne alarak, eserin versiyonlarına ve bu versiyonların yapılmış olan kayıtlarına yer verdim. Kayıtları daha önceden toplanmış olan bilgiler çerçevesinde ele alıp, karşılaştırarak inceledim. Bu incelemeler sonucunda elde edilen veriler ışığında, bir senteze ulaşarak, bir orkestra şefinin bu teknik kullanılarak yazılmış olan eserleri yönetirken nelere dikkat etmesi, nasıl bir üslup uygulaması ve nasıl bir yöntem izlemesi gerektiğine dair bir kapsam oluşturmaya çalıştım.

¹ Slayt 1

² Slayt 2 Onur Türkmen Tanıtım

³ Slayt 3 Hat Örneği

Öncelikle, çalışmamda da belirttiğim üzere, Hat tekniği ile yazılmış eserlerde çizilmiş olan bir ana form yoktur. Ancak genel bir bakışla, “Arch Form” olarak adlandırabileceğimiz, yaya benzer çizgi ile anlatılabilecek bir form düşünülebilir. Hat⁴, bu sebeple, form yerine, jestler ile anlatılabilen bir müziktir. Sanki her jest bir çizgiymiş gibi düşünülmelidir, çizgilerin birleşiminden ise bütüne ulaşılarak bir ifade yakalanmalıdır.

Hat isminin seçilmiş olması, “Hatırlamak” sözcüğünün ilk üç harfinden oluşturulmuş gibi duyulsa da, aslında Hat’ın İslam sanatları arasında önemli bir yere sahip olmasından geçmektedir. Zira, İslam⁵ inancında, insana dair değerlerin ve yeteneklerin başka bir varlığa atfedilmesi, ya da başka bir deyişle antropomorfizm yoktur. Dolayısı ile Hristiyanlık’ta yer bulan, kutsal kişi ve olayların resmedilmesi kavramı, yani ikona, İslam’da yoktur. Bunun yerine varolan şeylerin estetiği ön plana alınmıştır. Yazı⁶, tezhip, ciltleme, figür, minyatür, seramik, ebru, dokumacılık, dekoratif sanatlar, cam işçiliği, mimari vb. çizgisel estetiğe önem verir. İslam sanatı, kutsal olanı betimlemek yerine, asla ona yaraşır bir eser yaratamayacak olmasının da bilinciyle ve ancak o eseri ortaya koyabilmek uğruna, durmayan bir devinimle çalışılmasını ifade eder. Dolayısı⁷ ile, İslami anlamda, yaratıcı olana, yani Allah’a dair hiçbir şekilde bir betimleme yapılamaz, sureti belirlenemez, anlatılamaz. Çünkü o algıların üzerindedir ve dünyevi algı ile algılanamaz. Hat da bu yüzden seçilmiş bir isim olarak ön plana çıkar. Besteci eserini verir ancak bu hiçbir zaman mükemmel değildir, ancak mükemmel olma yolunda bir çabanın ifadesi olabilir. Hat bu anlamda bir çizgi sanatı olma anlamının ötesinde, bir felsefeyi ortaya koyar.

Çizgi, nasıl ki noktaların birleşiminden meydana geliyorsa, makamlar noktaları, noktalar çizgileri, çeşitli partilerin bir arada bütün bir çizgiyi oluşturması prensibiyle, çizgiler de hattı meydana getirir. Bu sebeple⁸ Hat kavramı aynı zamanda dini anlamda bir ifadeye de sahiptir, sınırları belirsizdir, başlangıcı ve bitişi bilinmezdedir. Ancak bir araya gelen noktalar ile anlamlı bir bütüne, bir çizgiye ulaşır. Bu anlamda güzel yazı yazma sanatı olmak basit bir ifade olarak kalmaktadır. Mesela⁹ Kûfi de bir tür hat yazısıdır. Cumhuriyet dönemi hat sanatçıları Latin harfleri ile de bu şekilde Kûfi yazı örnekleri vermiş olsalar da aslı Arapçadır. Yön itibari ile dört yönde yazılır. Köşeli yapısı sebebiyle daha çok simetrik

⁴ Slayt 4 Hat Örneği (Semazen)

⁵ Slayt 5 Hat Örneği (Camii)

⁶ Slayt 6 Hat Örneği (Okçu)

⁷ Slayt 7 Hat Örneği (Rahle üzerinde Kur’an)

⁸ Slayt 8 Hat Örneği (Başı eğik kadın)

⁹ Slayt 9 Kufi Örneği

veya geometrik bir anlamda incelenebilir. Figürleri köşelidir ve sınırları bellidir. Hat alanı içinde incelenebilse de, belirgin bir formu olması sebebi ile konunun dışında, ancak metafizik bir anlamı olması sebebi ile de konuya dahil düşünülebilir. Kaligrafi ¹⁰de anlam olarak güzel yazı yazma sanatı demek olsa da aslında Hat'la arasında belirgin farklar vardır. Buna göre Hat dini motiflere yönelik, sağdan sola yazılan ve Arap harfleri kullanılarak yazılırken, Kaligrafi Latin harfleri ile ve soldan sağa doğru yazılır.

Müzik ¹¹hepimizin bildiği gibi, tıpkı diğer herşey gibi titreşimlerden, ses ve sessizlikten oluşan bir ifade sanatıdır. Bu ikisini malzeme olarak kullanıp bir ifade oraya koyar. Hat'ta da, yokluk ve varlık gibi kavramlar, çizgiler ve çizgisel motifler olarak hayat bulur. Buna ¹²göre çizgiler sesleri, boşluk ise sessizliği sembolize ediyor da diyebilmek mümkündür. Semboller ile hat sanatının bu kadar yakın bir ilişki içerisinde olması aslında tesadüf değildir. Alegori sözcüğü başka bir şekilde söyleme anlamına gelen, Antik ¹³Yunanca AlleGoria sözcüğünden türemiştir ve birden çok anlam ihtiva eden sözcükler veya semboller için kullanılır. Sembol ise yine Eski Yunanca SymBolon sözcüğünden türemiştir ve iki anlamı birleştiren sözcük, simge ve parola anlamlarına gelir. Bu bağlamda sembolizm için bir indirgeme de denebilir. Çünkü ¹⁴aslına bakılırsa semboller, bir çok kavramı tek bir noktada odaklama gücüne de sahiptir. Bu iki sözcüğün Hat müziğinde önemi büyüktür. Çünkü temelinde bir hatırlama olarak tanımlanan subjeyi, hatırlanabilir kılan yine semboldür ve bu sembol aynı zamanda alegoriktir. Yani, bestecinin hatırlaması, o olayın bir başkası tarafından da hatırlanabileceğini öngörse de, aslında bu bir semboldür ve dinleyici oradan ancak kendi dağarcığındaki anılarıyla bağdaştırabildiği oranda bir çıkarım yapabilir. Dolayısı ile Hat için sembolik bir yazıdır da denilebilir. Sembolizm akımının, sembolik şiirin ve eski İslam sanatının, Hat düşüncesine ilham kaynağı olmaları da, Hat'ın hangi kapsamda oluştuğunu göstermektedir. Sembolistlerin ¹⁵yaklaşımına göre sanat, kişinin düşüncelerinden çok duygularına hitap etmek üzere tasarlanır. Amacı birşeyi anlatmak değil, çıkarımsal olarak her dinleyenin, okuyanın ya da seyredenin kendi dağarcığındaki bir şeyi anımsamasını sağlamaktır. Bu şiir için de aynıdır. Anlatımda, anlamın

¹⁰ Slayt 10 Kaligrafi Örneği (Kaligrafik Sanat)

¹¹ Slayt 11 Hat Örneği (Kolları Açık Dönen Semazen)

¹² Slayt 12 Hat Örneği (Tavuskuşu)

¹³ Slayt 13 Hat Örneği (Anahtar)

¹⁴ Slayt 14 Hat Örneği (İç içe geçmiş üç vav harfi)

¹⁵ Slayt 15 Gustav Klimt'in "The Kiss" Tablosu

üstü kapalı olmalı, okurlar çıkarımsal yaklaşmalıdır. Metafizik ¹⁶alan, hayaller, düşler, varolanın belirli taraflarını azat etme gibi karakteristik özellikler barındırması da, yine bu “Anlamın Üzerinin Kapanması” çabası sebebiyledir. Şiirde ölçüt, kalıplar, nazım biçimleri önemini yitirip, nasıl kendini serbest yazıma bıraktıysa, burada, Hat’ta da yazımda bir formun olmaması bununla ilişkilidir. Sembolizm ¹⁷akımının kurucuları Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud gibi Fransız sembolist sanatçılardır. Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim gibi Türk sembolist sanatçıların etkilemişlerdir. 1884 yılı doğumlu, sembolist şair, Ahmet ¹⁸Haşim’in “Şairsiz Dünya” başlıklı şiiri, aslında anlatım açısından çok yerinde bir örnek olacaktır. Çünkü Ahmet Haşim, besteciye etkileyen Türk sembolistlerin başında gelmektedir ve bu şiiri ayrıca Hat’ın kapsamını da biraz olsun aydınlatıcı niteliktedir. “Şairdir ¹⁹şiiri anlatan, Şairdir seni tanıyan, Şairdir duyguları yaşayan, Şairdir size bakan.” Fark edilecek olursa, okunulan bu şiirdeki vurgu yerleri anlatımda büyük önem arz etmektedir. Hat ile yazılmış müziklerde de vurgu ve ifadeler büyük önem arz eder.

Hat’ın ²⁰bir hatırlama olmasından bahsetmiştim. Hatırlama yaklaşımı ile ilgili olarak, analitik psikolojinin kurucusu sayılan İsveçli ünlü psikiyatrist Carl Gustav Jung da besteciye etkilemiştir. Jung’a ²¹göre kolektif bilinçaltı, bireyleri genetik kökenlerinden kaynaklı şekilde, farklı yer ve zamanlarda, benzer tepkilere ve düşüncelere yönelten bilinçaltıdır. Bunu dünyanın her yerindeki insanların, benzer ihtiyaçlar için aynı şekilde çözümler bulmasını açıklamakta kullanır. Bunu anlatabilmek için “Arketip” sözcüğünü kullanır ve kolektif bilinçaltının en küçük hücreleri olarak tanımlar. Arketipler ²²toplumsal olarak tarihten kazanılmış genetik bir bilincin olgularıdır ve bugün televizyonculuk, reklamcılık, tasarımcılık gibi alanlarda herkesin aynı şekilde algılayacağı görseller, karakterler ve semboller yaratırken etkileri görülebilir. Bu noktada besteci bir anlamda makamları arketipler gibi ele alıyor. Çünkü ona göre makamlar duygunun nesilden nesile aktarılmasındaki semboller. Hatırlanan semboller. Bu noktada hatırlayan ve hatırlananın varlığı, hem özne ve hem de nesnenin müzikteki varlığına işaret eder. Böylece çağdaş müziğin, kendini öznenin soyutlayan, sadece sanat nesnesini betimleyen yaklaşımına bir tepkidir de denilebilir. Hat, hem hatırlayan yani özne, hem de hatırlanan yani nesneyi,

¹⁶ Slayt 16 George Frederick Watts’ın “Hope” Tablosu

¹⁷ Slayt 17 Carlos Schwabe “The Death of the Grave Digger” ve Arnold Böcklin “Self-Portrait with the Death Playing the Fiddle”

¹⁸ Slayt 18 Ahmet Haşim Fotoğrafı

¹⁹ Slayt 19 Ahmet Haşim Fotoğrafı ve “Şairsiz Dünya” Şiiri

²⁰ Slayt 20 Carl Gustav Jung

²¹ Slayt 21 Kolektif Bilinçaltı

²² Slayt 22 Arketip

müzikte birarada betimler. Bunu da hem Jung'un söylediği gibi kolektif, hem de öznenin dolayısıyla, bireysel bir geçmişi içerecek şekilde yapar. Avusturyalı ²³düşünür Edmund Husserl'in, nesne ve özne arasındaki ilişkiyi konu alan fenomenolojik yaklaşımıyla Hat, dolaysız şekilde verilmiş nesne, yani hatırlanacak olan ile, onu hatırlatacak olan özne arasındaki ilişkiyi, "*Betimleyen*" bir süreç olarak düşünülebilir. Fenomenolojide ²⁴gerçeklik, bir bilinç tarafından bilinen bir gerçekliktir ve kendi başına bilinçten bağımsız bir varoluşu olamaz. Bu yüzden gerçekliğin kavranmasında bilinç kavramının önemi ortaya çıkar. Sembolizmi anlatırken bahsedildiği üzere, verilen sembol sabittir, o sembolden çıkarılan anlam, bireylerin bilinciyle sınırlıdır.

Hat'taki ²⁵zaman anlayışında da besteci, rönesans düşünürü Giordano Bruno'nun çok merkezli evren modelinden ve yine bir Fransız düşünür olan Hanri-Louis Bergson'un düşüncelerini temellendirdiği, "*Süreç*" kavramından etkilenmiştir. Bergson'a ²⁶göre zaman, matematiksel bir algı ile değil, sezgi ile ulaşılabilen bir kavramdır. Yaşanmışlığı ifade eder. Sezgi, yaşanmışlığı ve gerçeği verir. Bu bağlamda, dış dünya ve iç dünya şeklinde ikiye bölünebilen bir algıda, dış dünyaya ait zamana "*Homojen* ²⁷*zaman*", iç dünyaya ait zamana ise "*Heterojen zaman*" şeklinde isimler verir. Heterojen zaman sadece yaşanmışlık sonucu ortaya çıkabilir. Süre kavramı Bergson'un felsefesinin odak noktasıdır ve bilinçle bağdaştırılır. Gerçek bir süreye sahip yegane varlık insan bilincidir. Bu anlayışta süre hem birliktir, hem de çokluk. Süre bir oluşur, durağanlık barındırmaz. Zaman, Bergson'a göre ölçülemez. Süre ve mekan birlikte düşünüldüğü zaman homojen zaman elde edilir. Mekan, var olan herşeyin içinde olduğu, kocaman bir boşluktur. "*Saf* ²⁸*süre*" ile "*Mekan fikriyle harmanlanmış süre*" şeklinde iki çeşit süre tanımı yapar. Bizler, saf süreyi mekanla düşünmeye alışkın kişileriz ve hal böyle olunca da psikolojik durumları noktalar gibi düşünerek, yan yana sıralayıp, bir çizgi oluşturacak şekilde zamanı algılarız. Bizler süreyi düşündüğümüzde, ölçülebilir şekilde görme yanılgısına düşeriz ve An'ları temsil eden noktaları yan yana sıralarız. Bu sebeple süreyi ölçülebilir sanarız. Bunu yaparken de iki noktayı bir çizgi ile birleştiririz. Bergson, "*Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*" isimli kitabında süre ile mekan ilişkisini tanımlarken şu ifadeye yer verir.

²³ Slayt 23 Edmund Husserl

²⁴ Slayt 24 Giordano Brunonun Evren Algısının Temsili Resmi

²⁵ Slayt 25 Giordano Bruno Heykeli

²⁶ Slayt 26 Hanri-Louis Bergson Fotoğrafı

²⁷ Slayt 27 Zaman, Homojen ve Heterojen Zaman

²⁸ Slayt 28 Süre, Saf ve Harmanlanmış Süre

“Süresiz²⁹, gerçek bir mekan var, olayları bilinç hallerimle birlikte görünüp, birlikte kaybolan bir mekan. Bir de gerçek bir süre, bir cinsten olamayan anları birbiriyle kaynaşan bir süre var, fakat bu gerçek sürenin her bir anı, kendisiyle zamandaş olan dış dünyanın bir haline bağlanabildiği gibi, bu bağlanabilme dolayısıyla diğer anlardan ayrılabilir oluyor. Sonra da bu iki realitenin mukayesesinden, mekandan çıkartılmış, sembolik bir süre tasavvuru doğuyor”

Hat'taki ³⁰makamlar, bu süreyi betimleyen noktalardan oluşur gibi düşünülebilir. Noktaların oluşturduğu bir çizgi, yatay bir bütünü oluşturur, an içerisine başka hiçbir şey katılmaz. Dolayısı ile bu sembolik anların biraraya gelerek oluşturduğu çizgi Hat'ı oluşturur. Başı belli değildir, sonu da belli değildir. Ancak anlar bütünü olarak, bir hatırlamadır.

Besteci ³¹Onur Türkmen, alan tanımını görsel olarak da algılayabilmeyi mümkün kılan, 19. yüzyıl, Alman besteci ve müzikolog Hügo Riemann'ın ortaya attığı Lattice (Kafes) sistemini kullanarak bu mekanı tanımlıyor. Bu sisteme göre makamlardan makamlara, çekim alanlarından başka çekim alanlarına gidişini bu sisteme göre açıklıyor. Bu sistemde³², birbiri ile ilişkili tonlar, yatay şekilde sıralı ve birbirine tam 5'li mesafedeki tonlardan oluşan bir ana omurga üstünde ve altında yer alan, ana omurga ile büyük üçlü mesafede bulunan noktalardan oluşan bir ızgara veya bir kafes tanımlaması göze çarpar. Bu tanımda, Just Intonation'daki sesin doğal pestlik ve tizlik durumları da son derece kolay bir şekilde anlaşılır olmaktadır. Ana omurganın ³³çekim gücü sebebi ile büyük üçlü tizde bulunan aralık bu çekime kapılarak pestleşirken, aynı şekilde büyük üçlü pestteki aralık ise ana omurgaya doğru tizleşir.

Sesin oluşmasındaki mekaniğe bakıldığında, titreşim havadaki molekülleri hareketlendiren bir etki ile başlar. Bu bağlamda ³⁴ses etrafına maddeymiş gibi etki ederken aynı zamanda da soyut bir anlam ifade eder. Sesin metafizik anlamından ziyade fizik anlamı, bir çekim gücüne sahip olmasını sağlar. Dominant akorunun Tonik'e dönmesinde olduğuna benzer şekilde bir yönelim ifadesidir bu. Aynı anlamda makamlar da çekim alanına sahiptir.

²⁹ Slayt 29 Alıntı, Bergson “Şuurun Doğrudan doğruya Verileri” isimli kitabından kesit.

³⁰ Slayt 30 Noktadan Çizgiye dönüşen soyut bir tasarım

³¹ Slayt 31 Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann Fotoğrafı

³² Slayt 32 Hugo Riemann “Lattice” Sistemi Diyagramı

³³ Slayt 33 Döngüsel hareketli halka biçimli Lattice Sistemi .gif'i

³⁴ Slayt 34 Ses Dalgalarının Temsili Grafiği

Çeşitli ³⁵büyükte ve derinlikte çekim alanları vardır. Bu alanlar, tonal ve yapısal müziklerde, belli bir ana alanın çevresinde oluşan alanlardır ve bu alanlar, ana alana bağlıdır. Müzik, o ana alanda başlar ve ana alanda sona erer. Hat'ta ise durum farklıdır. Bir makamdan diğerine geçildiği zaman artık önceki makamın hükmü geçerliliğini yitirir. Böylece merkezizlik sağlanmış olur. Besteci bu konuda zamansızlığı, kalıplardan daha da uzak kalarak oluşturabilmek amacı ile, Türk müziği makamlarını ve geleneksel lezzeti koruyucu şekilde, ancak Usul kullanmaksızın çalışıp, zamanı kendince betimlemeyi tercih etmiş. Bunu da makamların çekim güçlerini ve o çekim güçlerinde bestecinin varlığının yansıtılma oranları ile belirlemiş. Makam başladığında kolektif olarak anımsanan olgu, o anın içine bestecinin kendi varlığını da koyması ile genişleyip, daha sonra başka bir merkeze doğru hareket etmeye başlayacak şekilde düşünülmüş. Burada ³⁶sesin ağırlığını veya yoğunluğunu belirlemek için ise, yoğunluk işaretlerini ve çalma yöntemi işaretlerini kullanmış. Bunu ses kuvvetlenip, bozuldukça çekim gücü artıyor gibi de düşünebilmek mümkündür. Besteci tüm bu sistemi, bir makam alanında, makamı başka hiçbir şeyle karıştırmama prensibi çerçevesinde oluşturmuştur. Çeşniyi, ya da başka bir deyişle makamın tınısını belirleyen aralıklarını kullanır, bunu da asla üstüste getirmeksizin yapar. Makamları yan yana dizer. Bu da zaman dalgaları ile çalışan çizgiyi oluşturur. Hat çizgisini. Bu yüzden³⁷, aslında müzikte bir parti mekanizması yoktur. Herkes ana hattın bir yerini seslendirir durumdadır. Bu da ulaşılması gereken bütünü betimler nitelikte bir yaklaşımı gerekli kılmaktadır. Bu çizgiyi ortaya çıkartabilmek, bir odağı gerektirir. Bu sebeple bir orkestra şefi olmadan bu müziğin icra edilmesi, yaklaşım açısından doğru olmayacaktır.

Müziğe ³⁸“Armonik alandaki aktivite” olarak bakan, Amerikalı spektral ve algoritmik müzik bestecisi James Tenney, akort sistemleri konusundaki çalışmalarıyla öne çıkmıştır. Bu tanım, Hat kavramıyla da ilgili bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Müzik ³⁹yazısı anlamında da benzerlik gösteren bu yaklaşımda armoni seslerinin hareketleri, müzikteki akışı oluşturur. Hat'ta ise buna benzer bir yazı makamların sesleri ile gerçekleştirilmektedir. Just Intonation ise hem makamın seslerini tam verebilmek adına hem de bunu uluslararası platformda geçerli kılabilmek adına önem taşır. Just Intonation

³⁵ Slayt 35 Temsili resim, Uzaydaki Boyut Kapısından Geçen

³⁶ Slayt 36 Yolcu Temsili Grafik, Uzay Zaman Düzlemi Üzerinde Farklı Kütleyle Sahip Küreler

³⁷ Slayt 37 Hat for Kemençe and Ensemble başlıklı eserin 3. Sayfası

³⁸ Slayt 38 James Tenney'in Fotoğrafı

³⁹ Slayt 39 James Tenney'in “Critical Band” Başlıklı Eserinin 10. sayfası

yani doğal akort, ses doğuşkanları ile yapılan akort olarak düşünülebilir. Mikro ⁴⁰tonların ön plana çıktığı bu akort sistemi, en doğal tınıyı verdiği için tercih edilmektedir. Makamları oluştururken centlerle ifade edilen bir yazım tarzı benimsenmesi, geleneksel yazıya en yakın ifadeyi, evrensel platformda da uygulamayı kolayca sağlayabilmek için seçilmiştir. Bunun için ise kolay anlaşılır semboller kullanılmıştır. Böylece ⁴¹Türk müziğini tanımayan bir icracı bile, yazı mikrotonlarla ifade edildiği için hassas bir şekilde, doğruluğa çok yakın bir icra sergileyebilecektir. Bu sayede müzik asıl anlamına uygun bir yaklaşımla, hem sembolik anlamda, hem de gerçek anlamda, sınırları aşarak dünyaya mal olarak, global bir konum alabilecektir.

Hat'ın ⁴²bütüncül yaklaşımında da, tekte yekünü bulma, yekünün tekte tezahürü gibi yaklaşımları görebilmek mümkündür. Eserdeki bu yöndeki genel yaklaşım, tüm partilerin tek bir hattı meydana getirmesi ve bir parti mantığının olmamasından anlaşılabilir. Bu yüzden besteci kültür ve coğrafya yaklaşımını, “*Genel anlamda bir spektrum*” olarak nitelendirmektedir. Sınırlarla birbirinden ayrılan ve bir 19. yüzyıl görüşü olan, Edward ⁴³W. Said'in, dünyanın Avrupa kıtası tarafından kolonizeleştirilmesi öngörülü yaklaşımından farklı olarak, tüm insanları ve insanlığı bir bütün olarak ele almakta ve farklılıkları da bütünün farklı renkleri olarak düşünmektedir. Bu ⁴⁴sebeple Hat'ı da bu kapsam çerçevesinde algılamak yerinde olacaktır. Bestecinin Hat'ı geliştirdikten sonraki yaklaşımında, daha çok sözlü müziğe yönelmiş olması bunun bir kanıtıdır. Zira Hat aslında anlam ve kapsam açısından metafizik bir evreni sembolize ederken, ritüelistik drama adını verdiği yaklaşım, sözlü müzik alanında ve daha dünyevi bir kapsamı işaret eder.

Hat ⁴⁵sisteminde jestler hakimdir diye bahsetmişim. Burada bir zaman algısı, bu zaman algısına istinaden oluşturulan bir alan ve bu alanın içinden doğan bir hatırlamadan bahsedilmektedir. Bunu besteci bir anı açıp, içinde kendisini dile getirerek yapar. Stanley Kubrick'in “*2001 A Space Odyssey*”inde, ya da Andrey ⁴⁶Tarkovski'nin, sembolik ifade tarzını kullandığı şiirsel sinemasında, benzer yaklaşımlar görebilmek mümkündür. Örneğin, jestlerin hakim olduğu Hat'a ilişkin, Tarkovski'nin 1972 yapımı Solaris'inde

⁴⁰ Slayt 40 Tablo, Aralıkların Eşit Tampere Sistem ile Just Intonation arasında oluşan farklılıklar.

⁴¹ Slayt 41 Tablo, Türk Müziğinde Kullanılan İnceltici ve Kalınlaştırıcı İşaretler ve Tanımları.

⁴² Slayt 42 Hat Örneği, Elif Harfi ve Kaf Harfleri

⁴³ Slayt 43 Edward Wadie Said'in Fotoğrafı.

⁴⁴ Slayt 44 Grafik, Farklı Renkli İnsanlar El Ele Dünyayı Sarıyor.

⁴⁵ Slayt 45 Stanley Kubrick'in Fotoğrafı

⁴⁶ Slayt 46 Andrey Tarkovski'nin Fotoğrafı

⁴⁷gezegenin bir bilinci olması ile gezegende yaşayanların ayrı bilinçleri olması durumu, kapsam olarak, Hat'taki hatırlamalara yakın bir ifadedir. Sinematografik olarak "An" içindeki önemin ortaya çıkartılma şekli de, şiirsel bir anlatım tarzı olarak sinemadaki yerini bulur. Bu üslup, sembolik ifade tarzı konusunda, Hat'taki "An"ın içini açma, parantez açma konusuna çok yakın bir örnektir. Ayrıca ⁴⁸Chris Marker'ın 1962 yapımı, "La Jetée" ya da "The Pier" (iskele) isimli filmi de aynı şekilde, An'ın içine girme konusunda iyi bir örnek sayılabilir. Filmde hareketli sahneler yerine bu sahneleri ve daha fazlasını sembolize edecek fotoğraflara yer verilmiştir. Hatta ⁴⁹bu anlamda La Jetée, kısa film dalında, Prix Jean Vigo ödülünü kazanmıştır. Fotoğrafları, anları oluşturan noktalar olarak, fotoğrafların bir araya gelişini bir çizgi olarak ve anlatımın bütünü de Hat olarak düşünebilmek mümkündür. Bu bağlamda filmdeki fotoğrafların her biri, o anı, o mesajı, o olayı ya da o karakteri anlatan bir sembol olarak ele alınabilir. Bu konudaki anlam bütünlüğüne ne kadar derinlikli bakılacak olursa, o An'ın içine o kadar girilmiş olacaktır. Bu şekilde, çizilmekte olan çizgide, An'ın içinde, besteci kendisini dile getirip, akışa devam eder. Sembolik anlamda bir parantez açılması gibi, müzikte bir pencereden bakarcasına kendisini gösterir ve sonrasında akış yeniden devam eder. Bu akışın durması değil, daha çok hattın kalınlaşması veya incilmesi olarak düşünülmelidir. Zira akış hiç durmaz.

Hat'ta bir formun olmaması ve cümle ya da fraz değil, jestler ile ifade edilmesi, müziğin düşünsel temeli ve anlayışını kavramış olmayı gerektir. Çünkü yönetim esnasında orkestra şefinin tutunabileceği ve ortaya çıkartabileceği formal yapı, burada görelidir, kesin sınırları yoktur. Bu sebeple, orkestra şefine bu noktada büyük iş düşmektedir. Hat'ın ortaya çıkabilmesi için bütünlüğün oluşturulmasını sağlamalıdır. Bunun için ressam Georges ⁵⁰Seurat'ın pointilistik yaklaşıma benzer şekilde, ancak yatay bir anlayışla makamın verilmesi, sonra bir sesin yoğunluğunun artmasıyla, başka bir makamın çekim alanına gidilmesi şeklindeki seyri ortaya çıkartmak gerekecektir. Buradaki ⁵¹yoğunluk düzeyleri, zaman kullanımları ve tınısal bütünlüğün sağlanması orkestra şefine düşen başlıca olgulardır. Ancak Hat'ın düşünsel yapısı, eserlerin tekilliği temsil etmesi ve bütüncül olması sebebiyle orkestra şefi, bunu şeflik adına çok ortaya çıkmadan gerçekleştirmeli, mümkün olan en az hareketle yönetmelidir. Egodan ⁵²uzak ve müziğe tamamen teslim

⁴⁷ Slayt 47 Andrey Tarkovski'nin "Solaris" isimli 1972 Yapımı Filminin Orjinal Afışı

⁴⁸ Slayt 48 Chris Marker'ın Fotoğrafı

⁴⁹ Slayt 49 Chris Marker'ın "La Jetée" isimli 1962 Yapımı Foto-Roman Filminin Afışı

⁵⁰ Slayt 50 Georges Seurat'ın Fotoğrafı

⁵¹ Slayt 51 Georges Seurat'ın "The Eiffel Tower" isimli Resmi

⁵² Slayt 52 Grafik, Gölgelemin Yönünde Ayrışmayla Ego Temsil

olunarak ulaşılabilecek bir nokta olarak Hat icrasının en önemli unsuru bütünlük olacaktır. Bu sebeple, Şef hem icracıların, hem de kendisinin müzikteki varlığının göze batmamasını, sadece Hat'ın gerektirdiği çerçevede kalmasını sağlamalıdır. Orkestra⁵³ Şefi bunu aynı bir hat çizgisi gibi, başlangıcı ve bitişi belirsiz, zamansız, mekansız, sadece An'da olarak gerçekleştirebilir. Bu an performans anıdır.

Sunumumu burada noktalıyorum. Dinleyerek sabır gösterdiğiniz ve tezimi incelediğiniz için tekrar çok teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

(Slayt Numaraları ve Geçiş Zamanlamaları Dip Notlar Halinde Belirtilmiştir)



Şerif Can ÜNVER

02.07.2019 / Salı

⁵³ Slayt 53 Temsili, Orkestra Şefi Olmayan Bir Orkestra Fotoğrafı

EK-4: DVD içeriği

Tezin Ekinde Bulunan DVD İeriğinde Yer Alan Dosyaların İsim ve Kapsam Listesi

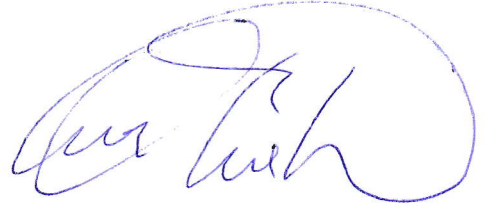
DVD İÇERİĞİ

1. Yüksek Lisans Tezi (.pdf formatında)
“1 Onur Türkmen'in Müziğinde Hat Tekniğinin Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi.pdf”
2. Tez Savunması Sesli Slayt Gösterisi (.ppsx formatında)
“2 Tez Savunması Sesli Slayt Gösterisi.ppsx”
3. Tez Savunması Sunumu (.pdf formatında)
“3 Tez Savunması Sunumu.pdf”
4. Hat for Ensemble başlıklı eserin 1080 p video kaydı (.mp4 formatında)
“4 Kayıt 1 - Onur Turkmen - Hat for Kemence and Ensemble – 1080p.mp4”
5. Hat for Strings başlıklı eserin 360p sabit görüntü üzerine ses kaydı (.mp4 formatında)
“5 Kayıt 2 - Onur Turkmen - Hat for Kemence and Strings- 360p.mp4”
6. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 2019 Tez Yazım Yönergesi (.pdf formatında)
“6 Güzel Sanatlar Enstitüsü - 2019 - Tez Yazım Yonergesi.pdf”
7. Besteci, Doç. Dr. Onur Türkmen'in bestelediği “Hat for Kemence and Strings” başlıklı eserin ilk versiyonunun partiyonu (.pdf formatında)
“7 Hat for Kemence and Strings (Eski Versiyon).pdf”
8. Besteci, Doç. Dr. Onur Türkmen'in bestelediği “Hat for Kemence and Ensemble” başlıklı eserin son versiyonunun partiyonu (.pdf formatında)
“8 Hat for Kemence and Ensemble (Yeni Versiyon).pdf”
9. Yardımcı Programlar (Klasör):
 - a. Slayt Görüntüleme Programı (Klasör): *LibreOffice_6.1.6_x64.msi*
 - b. Text Görüntüleme Programı (Klasör): *Adobe Acrobat Reader DC.exe*
 - c. Video Görüntüleme Programı (Klasör):
 - i. 32 bit Windows İçin Sürüm (Klasör): *vlc-3.0.7.1-win32.exe*
 - ii. 64 bit Windows İçin Sürüm (Klasör): *vlc-3.0.7.1-win64.exe*
 - d. *Read Me.txt*

EK-5: Onur Türkmen Muvafakatname

MUVAFAKATNAME

Hat tekniği ve bu teknik ile ilgili yapmış olduğum çalışmalar ve verdiğim eserler üzerine şerif Can Ünver ile yaptığımız söyleşi, reportaj, ses ve video kayıtları ve kaynak paylaşımlarımın, yüksek lisans tezinde kullanılması konusunda hiçbir sakınca olmadığını, konu hakkındaki tüm materyalin tez içerisinde tamamen ya da gerekli görölen kısımlarının şerif Can Ünver tarafından kullanımına izin verdiğimi açık şekilde kabul ve beyan ederim.

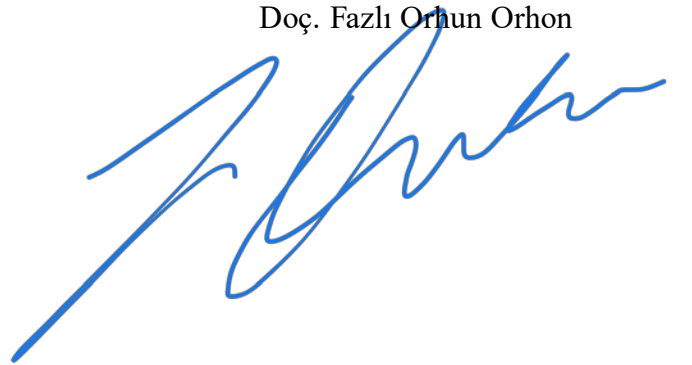


Doç. Dr. Onur Türkmen

MUVAFAKATNAME

Besteci Doç. Dr. Onur Türkmen'in geliştirdiği Hat tekniği, bu teknik ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar ile felsefesi ve seslendirdiğim eserleri üzerine şerif Can Ünver ile yaptığımız söyleşi, reportaj, ses ve video kayıtları ve kaynak paylaşımlarımın, yüksek lisans tezinde kullanılması konusunda hiçbir sakınca olmadığını, konu hakkındaki tüm materyalin tez içerisinde tamamen ya da gerekli görölen kısımlarının şerif Can Ünver tarafından kullanımına izin verdiğimi açık şekilde kabul ve beyan ederim.

Doç. Fazlı Orhun Orhon



Etik Beyanı

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

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

beyan ederim.

08/07/2019
Şerif Can ÜNVER



Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Onur Türkmen'in Müziğinde Hat Tekniğinin Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi

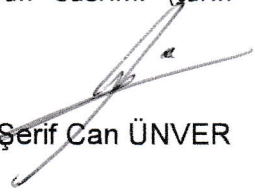
Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
08/07/2019	137	229353	02/07/2019	2%	1147183738

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 08/07/2019)


Şerif Can ÜNVER

Öğrenci No.: N17138263

Anasanat Dalı: *Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı*

Program: *Orkestra Şefliği Yüksek Lisans (Tezli)*

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI



UYGUNDUR.

Prof. Burak TÜZÜN, İmza

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Examination Of Onur Türkmen's Hat Technique Of Composition In The Manner Of Orchestral Conducting

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
08/07/2019	137	229353	02/07/2019	2%	1147183738

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 08/07/2019)


Şerif Can ÜNVER

Student No.: N17138263

Department: Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Program: Conductorship

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
✓			

SUPERVISOR APPROVAL


APPROVED

(Prof. Burak TÜZÜN, Signature)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

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

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

08/07/2019


Şerif Can ÜNVER

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

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

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