

**T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**GENÇ TÜRK BESTECİLERİNİN ESER YARATMA
SÜREÇLERİNDE KULLANDIKLARI RİTİMSEL ELEMANLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Muzaffer Özgü BULUT

TEZ DANIŐMANI

Dr. İsmail Lütfü EROL

ANKARA –2007

Muzaffer Özgü Bulut tarafından hazırlanan “Genç Türk Bestecilerinin Eser Yaratma Süreçlerinde Kullandıkları Ritimsel Elemanlar” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi:...../...../.....

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi :.....

Jüri Üyesi :.....

Jüri Üyesi :.....

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐmesinde emeği geçen danıŐmanım Dr. Lutfu Erol'a, sevgili annem Prof. Dr. IŐil Bulut'a, değerli besteci arkadaşlarım Ayşe Önder, Berkant Gençkal, Başak Dilara Özdemiş, Eray Altınbüken, Gökçe Altay, Hakan Ali Toker, İlke Karcılıoğlu, Mehmetcan Özer, Metin Munzur, Mesruh Savaş, Mustafa Tınç, Onur Türkmen, Selen Gülün, Selim Doğru, Tolga Özdemiş, Tolga Tüzün, Tolga Yayalar ve Turgut Pöğün'e; çalışmalarım süresince sabrını ve desteğini esirgemeyen sevgili eŐim Seyhan Bulut'a sonsuz teŐekkürlerimi sunarım. Ayrıca sevgili dostlarım Alp Enuysal, Burak Buket, Doğan Güler ve Tolga Mutaf'a sundukları keyifli çalışma ortamları için en içten teŐekkürlerimle...

ÖzĐü Bulut

ÖZET

Çalışmanın amacı, genç Türk bestecilerinin besteleme sürecinde ritmik yapı oluşturmaya, icraya ve dinleyiciye ilişkin yaklaşımlarını çeşitli açılardan belirlemektir. Bu bağlamda çok sayıda Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecisi”, tarihsel yerleri yönüyle ele alınmış ve “Müzikteki Ritmik Yapı” olgusu incelenmiş , bir kısım genç Türk bestecileriyle yapılan derinlemesine görüşmeler yoluyla bu bestecilerin “Eser Yaratma Süreçlerinde Kullandıkları Ritimsel Elemanlar” ve diğer yaklaşımları hakkında veriler elde edilmiştir.

Araştırmanın sonucunda ortaya çıkan bu veriler ışığında sözkonusu bestecilerin ritmik yapı kurgulamada kullandığı yöntemler, müziklerini etkileyen kaynaklar ve çeşitli yaklaşımları hakkında belirli sonuçlara ulaşılmış ve bu sonuçlar yorumlanmıştır. Besteciler arasında anlamlı bir iletişim ağının bulunmaması, araştırmanın diğer önemli bulguları arasında ayrıca ortaya çıkmıştır.

ABSTRACT

The aim of this study is to determine the Young Turkish Composers' approach to rhythm construction, performance and audience during the period of composing. Within this concept, information on many "Turkish Composers of the Republic Era" and "Rhythmic Structure" and further data on "Elements of Rhythm that They Use during the Composing Process" and their approach to several other issues was gained by in-depth interviews with some of the young Turkish Composers.

As a result, the gained data was used in order to explain the composers' methods of rhythm construction, the phenomena that influenced their music and their approach to several other issues and these were then evaluated. The composers' lacking a significant communication network was one of the outstanding findings.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	I
ÖZET	II
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER	IV
GİRİŞ	VII
BÖLÜM I. KURAMSAL ÇERÇEVE VE PROBLEM	
1.1 Türk Besteciler Tarihi	1
1.1.1. Müzik Devrimi ve Türk Bestecileri	1
1.1.2. Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Türk Bestecileri	6
1.1.2.1 1904–1918 Arası Doğan Besteciler	6
1.1.2.2 1919–1928 Arası Doğan Besteciler	9
1.1.2.3 1929–1938 Arası Doğan Besteciler	10
1.1.2.4 1939–1949 Arası Doğan Besteciler	18
1.1.2.5 1950–1958 Arası Doğan Besteciler	21
1.1.2.6 1959–1970 Arası Doğan Besteciler	23
1.1.2.7 1971 ve Sonrasında Doğan Besteciler	36
1.2. Besteci Gözüyle Ritim ve Müzik	51
1.3. Ritmik Yapı	53
1.3.1 Ritim	53
1.3.2 Metre	55
1.3.3 Alt Bileşenlerin Gruplanması	56
1.3.3.1 Ritim ve Metre	57
1.3.3.2 Tempo, Aksan ve Senkop	58
1.3.3.3 Metrik Unsurlar: Vuruş, Ölçü, Ölçü grubu	59
1.3.3.4 Ritmik Unsurlar: Nabız, Motif, Cümle	59
1.3.4 Metrik Analiz ve Alanlar	60
1.3.5 Ritmik Yapı, Besteci ve Yorum	61
1.4 Problem	62
1.5 Amaç	63
1.6 Varsayım	64
1.7 Önem	64
1.8 Tanımlar	64

1.9 Sınırlılıklar	65
1.10 Kısaltmalar	65
BÖLÜM II. YÖNTEM	
2.1 Evren ve Çalışma Evreni	66
2.2 Araştırma Modeli	66
2.3 Bilgi Toplama Süreci	68
2.4 Verilerin Değerlendirilmesi	69
BÖLÜM III. BULGULAR VE YORUM	
3.1. Araştırma Grubunun Genel Özellikleri	71
3.1.1 Demografik Özellikler	71
3.1.2 Eğitim Özgeçmişi	72
3.1.2.1 Lisans Eğitimi	72
3.1.2.2 Yüksek Lisans Eğitimi	73
3.1.2.3 Doktora ve Sanatta Yeterlik Çalışmaları	73
3.1.2.4 Öğretim Görevlileri	73
3.1.2.5 Diğer eğitimler	74
3.1.3 Mesleki Özgeçmiş	75
3.1.3.1 Akademik Alanda Çalışmalar	75
3.1.3.1.1 Görevler	75
3.1.3.1.2 Diğer Akademik Çalışmalar	76
3.1.3.1.2.1 Tez, Araştırma ve Analiz Çalışmaları	76
3.1.3.1.2.2 Makaleler	77
3.1.3.1.2.3 Seminer, Sunum ve Paneller	77
3.1.3.1.2.4 Atölyeler	78
3.1.3.2 Aktif Sahne Performansları	78
3.1.3.3 Eserlerinin Seslendirildiği Platformlar	79
3.1.3.4 Kayıtlar	80
3.1.3.5 Ödüller	80
3.1.3.6 Etkinlikler	81
3.1.4 Diğer Özellikler	82
3.1.4.1 Diller	83

3.1.4.2 Çalgılar	83
3.2. Bestecilerin Eser Yaratma Süreci: Aşamalar	83
3.2.1 Aşamalarda Ritmik Yapının Yeri	85
3.2.2 Ritmik Yapı Oluşturmak ve Geliştirmek	86
3.2.2.1 Ritimsel Öğeler	89
3.2.2.2 Alt Bileşenler: Metre, Tempo, Nabız, Motif, Cümle.	90
3.2.2.3 Ritim Yazısı ve Çalgılama	93
3.3. Etkilenme:	95
3.3.1 Etkilenilen Kaynaklar	96
3.3.1.1 Çeşitli Dünya Müziklerinden Etki Taşıyan Bestecilerin Müzikleri	96
3.3.1.2 Diğer Kuşaklardan Türk Bestecileri	96
3.3.1.3 Diğer Milletlerden Besteci ve Dönem Müzikleri	97
3.3.1.4 Çeşitli Müzik Türleri	99
3.4. İlişkiler ve Yaklaşımlar	101
3.4.1 İletişim	101
3.4.2 Benzeşim	102
3.4.3 Yaklaşımlar	103
3.4.3.1 “Kitch”: Rüküş Sanat	105
3.4.3.2 Besteci ve Dinleyici	107
3.4.3.3 Besteci-Notasyon-İcracı üçgeni	108
BÖLÜM IV. SONUÇLAR	112

KAYNAKÇA

EKLER

EK 1: Soru Dökümanı

EK 2: Örnek Notalar

EK 3: İlgili Tezler

GİRİŞ

Müzik Biliminde Türk bestecileri ve/ya eserlerini konu alan bazı çalışmalar yer almaktadır. Bu konuda tarihsel ve sistematik alanlarda çalışmalar yapılmış, bestecilerin yaşam öyküleri ve eserleri gerek bir kişi ve/ya bir eser üzerinde yoğunlaşarak gerekse bütüncül yaklaşımlarla ele alınmıştır. Bu kaynakların verileri, konu edilen bestecilerin ve/ya eserlerinin doğru anlaşılması ve yorumlanması; bestecilik eğitimi alan kişilerin kendilerinden önceki meslektaşlarının çalışmaları ve etkilenme alanlarıyla ilgili bilgilendirilmesi ve toplumun, tarihe isim yazdırma potansiyelini barındıran bu meslek grubunu tanıması açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmaların genel amacı önceden detaylarıyla üzerinde durulmamış konuları farklı bakış açılarıyla ele alarak tarihsel bilgi dağarcığına veya eğitim sistemine katkıda bulunmaktır.

Tarihsel bilgi dağarcığına katkıda bulunmayı ve Türk Besteci ve/ya eserlerini tanıtmayı amaçlayan çalışmalardan Aslı L. Tekok'un (1993) "Ulvi Cemal Erkin (Hayatı, Kişiliği ve Eserleri)" adlı tezinde Erkin ve eserleriyle ilgili geniş bilgiye yer verilmiş, Erkin'in de üyesi olduğu Türk Beşleri'ne ve Türkiye'nin çoksesli müzik tarihine ilişkin açıklamalarda bulunulmuştur. Bir başka tez, Hande Sarmaşık'ın (1998) Nevit Kodallı'nın Yaşamı, Sanatçılığı ve Besteciliği üzerine yaptığı, bestecinin yaşamını ve eserlerini detaylı bir biçimde incelediği araştırmadır. Diğer bir araştırmacı Ayşe Önder (2000) "Ahmet Adnan Saygun'un 'Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü'" başlıklı ve konulu çalışmasında Saygun'un hayatı ve yapıtlarıyla ilgili geniş bilgi vermiş, bestecinin adı geçen eserini farklı açılardan incelemiştir.

Eğitim sistemine katkıda bulunma amacı güden araştırmacılardan Jülide Kırathlı (1998) "Piyano Dağarı ve Eğitiminde Türk Bestecilerinin Yeri" başlıklı teziyle, piyano eğitimcilerine Türk bestecilerinin piyano için yazdığı eğitsel ve/ya performans yönelik eserlerine tek bir kaynak aracılığıyla ulaşma olanağı sunmayı amaçlamıştır. Araştırmacı, tezin yazıldığı zamana kadar bu dağarda yer alan eserlerin ulaşılmasının zorluğunu problem olarak belirtmiştir. Tezde 38 Cumhuriyet Dönemi Türk bestecisinin piyano eserleri konu alınmaktadır. Bir besteci ve/ya eserlerini konu alan çalışmalardan Z. Duygu Zümrüt'ün (1994) "Çağdaş Türk Bestecisi İlhan Baran'ın tüm Piyano Eserlerinin Piyano

Eğitiminin Çeşitli Aşamalarında Kullanılabilirliğinin İncelenmesi ” başlıklı tezinde, Türk piyano eğitiminde öz Türk müziğinden yola çıkılarak bestelenmiş eserlere Batı kaynaklılara olduğu kadar yer verilmesini, bu sayede bu amaca yönelik daha çok beste yapılmasını desteklemeyi amaçlamıştır. Bir başka tez, Fatma Sibel Jagoda'nın “Çağdaş Türk Kompozitörü Muammer Sun'un Şan Eserlerinin Şan Eğitiminin Çeşitli Aşamalarında Kullanılabilirliğinin İncelenmesi” başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışmada da Zümrüt'ün belirlediği amaca şan ve koro eserlerinde ulaşmak hedeflenmektedir. Bu ve benzeri çalışmaların tümü¹ 1970 yılı öncesinde doğan bestecilerle ilgili olup, bunlar arasında “Genç Türk Bestecileri” konusunu ele alan her hangi bir gelişkin bilginin yer almadığı belirlenmiştir.

Genç Bestecilerin, eğitim süreçlerini henüz tamamlamakta olduklarından, zamanın hızla gelişen müzik dünyasında yeni kullanılmaya başlayan teknikler konusunda en taze ve kapsamlı donanıma sahip oldukları söylenebilir. Bu kişiler birlikte çalıştıkları ustaların perspektifini kazanmış, diğer önceki kuşak bestecileri tarih penceresinden inceleme şansını elde etmişlerdir. Kısaca onların, müziğin günümüzde geldiği noktayı temsil ettikleri; bu bağlamda “Genç Türk Bestecileri” nin geleceğin Türk Müziği'nin şekillendirilmesi sürecinde *günümüzde* büyük rol sahibi olduğu düşünülmektedir.

“Türk Besteciler” konusunun yanı sıra “ritim” ile ilgili çalışmalara da birçok farklı disiplinde rastlanmaktadır. Tıp, Dilbilim, Edebiyat, Beden Eğitimi ve Güzel Sanatlar'ın müzik dışındaki diğer alanları bunlardan bazılarıdır. Türkiye'deki yüksek öğrenim veren kurumlar bünyesinde yapılan, Türk Müziği, Bestecileri ve ritim öğelerine yer veren araştırmaların çoğunluğu “ritmik analiz” kimliği taşımaktadır. Bunların yanı sıra “ritim ve algı”, “ritim çalgıları”, “ritim eğitimi” ve “ritim kullanımı” konulu çalışmalar da mevcuttur.

Ritmik analize ve ritmik yapı incelemelerine yer veren çalışmalardan Nigün Akkuş Parlak'ın (1999) “Ağıtlarda Ritim Unsuru” adlı çalışmasında müzikte ritim kavramını genel bir bakış açısıyla incelemiş; vuruş, kuvvetli ve zayıf zamanlar, vurgu, ölçü ve tartım gibi alt-bileşenlerin açıklamalarına Türk araştırmacıların kaynaklarından alıntılarla yer

¹ Bu alanı ilgilendiren konuları içerdiği belirlenen tüm tezlerin (Giriş'te konu edilenler dahil) künye bilgileri, araştırmacılara katkı sağlaması açısından bu çalışmanın sonunda, Ek.3'te verilmiştir.

vermiştir. Araştırmacı, ağıtların doğaçlama niteliği nedeniyle ilk çıkışlarında düzensiz kalıp ritimli olduğu, zamanla serbest ritimli, düzenli kalıp ritimli veya karma ritimli yapılara çeşitli şekillerde dönüşebildiği sonucuna varmış, düzensiz kalıp ritimli ağıtların yapısının bilinmesinin Türk Halk Müziği açısından önemini ortaya koymuştur. Bir başka araştırmacı Mehmet Erdiñ Kadıoğlu (1993), “Kırklareli İlinde Yaygın Olarak Kullanılan Halk Oyunları Ezgilerinin Ritmik Yapılarının İncelenmesi” adlı tezinde ritim unsurunu *ölçü*, *vuruş*, *vurgu(aksan)* ve *tempo* alt başlıklarıyla ele almış, ritmin *eşit ölçülü* ve *çok ölçülü* kategorilerinden bahsetmiş, Kırklareli yöresine ilişkin verdiği bilgilerin yanı sıra, yöreye ait vurmali çalgıları ve 25 oyunun figür-müzik-ritim ilişkilerini incelemiştir. Tezde ayrıca ezgi notasının altına ritim notası yazılmak suretiyle yeni bir yazım sistemi önerilmektedir. Serpil Murtezaoğlu (1995) “Türk Halk Oyunları Müziklerinin Ritmik Analizi” konulu çalışmasında ritmin günlük hayattaki yerine değinmiş; ritmin tanımının yanı sıra ritmik algılama, usul ve düzum², ölçü, vuruş, vurgu(aksan), tempo, mertebe ve ritim notasyonu konularına yer vermiştir. Araştırmanın sonucunda halk oyunlarının karakteristik form özelliklerinin belirlenmesinde en asli unsurun ritim olduğu öne sürülmektedir. Konuya halk oyunları açısından yaklaşan Nihal Dudu (1994) “Türk Halk Oyunlarında Oyun ve Müzik Ritimlerinin Karşılıklı İlişkisi” adlı çalışmasında halk oyunları ve müzik ritimlerinin karşılıklı ilişkisine dayanan örnek bir model oluşturmaya çalışmıştır. Bir ritim çalgısını konu alan çalışmalardan biri Canan Aykent’in (2002), “Asma Davulun Trakya Bölgesine Özgü Ritmik Yapısı” adlı tezidir. Araştırmada Asya’dan Anadolu’ya uzanan tarihsel seyirin Mehter ve Halk Müzikleri’ne etkisi; asma davulun yapısı ve temel çalınış teknikleri; Trakya yöresinin etnik ve kültürel yapısı konuları ele alınmış, bölgeye özgü eserler arasından seçilen 20’sinin ritmik analizine yer verilmiştir. Belirlenen yapısal ve kültürel sonuçlarda, yöre müziklerinde ezgi ve ritim kalıpları arasında anlamlı bir ilişkinin olmayışı dikkat çekmektedir. “Ritim ve algı” alanında değerlendirilebilecek, Semra Kurt’un (2001) “İki Farklı Ülke İnsanın – Türk ve Amerikalı – Simetrik ve Asimetrik Metrumları³ Algılaması” başlıklı araştırması çerçevesinde, asimetrik metrik yapıların algılanmasında insan zihninde hazır bir şemanın varlığı konu edilmektedir. Bu yaklaşım Lerdahl ve Jackendoff’un metrik düzeyler için geometrik şekilli açıklamalarıyla anlatılmıştır. Çalışma Türk ve Amerikalı deneklerle yürütülmüş, sonuçta asimetrik metrum için aynı şeyin söylenemeyeceği belirlenmiştir.

².Düzüm, zamanın oranlı sürelerinden oluşturularak düzenlenmiş kümelerdir.(A.g.e.; s. 7)

³ [...]bu sözcük seslerin zaman içinde nasıl ve ne türden bir sistem içerisinde örgütlendikleri/düzenlendikleri ile ilgilidir.(A.g.e.; s. 2)

Güzel Sanatlar'ın müzik dışındaki alanlarından ritim konulu bir çalışma, Cem Arık'ın(1993) “Temel Sanat Ögesi Olarak Ritm'in Diğer Öğelerle olan İlişkisi ve Çağımız Sanatında Ritm” adlı tezidir. Bu tezde ritmin çeşitli kaynaklarda yer alan tanımları yorumsuz bir şekilde belirtilmiş, özellikle görsel sanat eserlerindeki yerine ilişkin örnekli açıklamalara yer verilmiştir.

“Besteci” ve “ritim” anahtar sözcükleri açısından bu teze yakınlığı ile dikkat çeken, Özgü Köse'nin (2002) “Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerinin Piyano Edebiyatında Aksak Ritim” başlıklı çalışması Cumhuriyet Dönemi ile başlayan çoksesli müziğe geçiş döneminde yazılan piyano eserlerinde aksak ölçülerin kullanımı ve bu eserlerin eğitimde kullanım yönünü incelemek amacını taşımaktadır. Tezde ritim ve aksak ritimle ilgili kuramsal bir giriş yapılmış, aksak ritmin kökeni ile ilgili kaynaklara ulaşılamadığı belirtilmiştir. Osmanlı'nın son dönemiyle Cumhuriyet Dönemi ve Müzik Devrimi konularına da değinilen çalışmada, basılı şekilde yaygın bir şekilde bulunabilen Türk piyano eserleri ritmik yönden incelenmiştir.

Görüldüğü gibi ritim analizi konulu çalışmaların çoğu Halk Müziği alanındadır. Yukarıda bahsedilen diğer tür çalışmalardan bazı örneklerle de yer verilmiştir. Gerek bunlar, gerekse incelenen diğer tezler arasında “besteleme sürecinde ritmik yapı oluşturma” ve “genç Türk Bestecileri” konularına derinlemesine yer veren bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu çalışma çerçevesinde incelenen kaynaklarda ritim, yaşamın varlığını, zamanın akışını ifade eden bir olgu kimliğiyle ele alınmaktadır. Müzik, zaman içinde gelişen bir sanattır. Seslerin zaman çizgisi üzerine yerleştirilme düzeni, ritmik yapıyı ve buna bağlı olarak hareketin iskeletini oluşturmakta, bir başka deyişle müziğin en belirgin ve tanımlanabilir özelliğini ortaya koymaktadır. Buna bağlı olarak bir topluluğun kullandığı ritimlerin kendini tanımlayıcılığı göz önünde tutulmakta; son zamanlarda üretilen müziklerin ritmik yapılarının oluşturulma süreci merak uyandırmaktadır.

Günümüz Türk Müziği'nin iskeletini oluşturmakta kullanılan ritmik yöntemlerin ve bu süreci etkileyen yaklaşımların belirlenmesini amaçlayan bu çalışmada, bir kısım genç Türk bestecilerinin, besteleme sürecinde ritmik yapıyı nasıl oluşturdukları derinlemesine incelenmektedir. Ayrıca bu kişilerin özgeçmişleri, müziklerine etki eden kaynaklar ve

birbirleriyle ilişkilerinin yanı sıra icracı, notasyon ve müzikal kimlik konularına yaklaşımları da ele alınmaktadır. Konunun tarih perspektifinde değerlendirilebilmesi açısından Türk Besteciler Tarihi'ne; ritimle ilgili bakış açılarının netlik kazanması için “ritmik yapı” konusuna “Kuramsal Çerçeve ve Problem” başlığı altında geniş yer verilmiştir.

“Durumsal ve betimsel nitel araştırma” özelliği taşıyan çalışmada bilgi toplama aşaması e-posta yoluyla asenkronik çoklu görüşme yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Her katılımcıya aynı “soru dökümanı” gönderilmiş, katılımcıların uzun ve detaylı açıklamalar yapabilecekleri, ancak söylemlerinde konuyu dağıtmayacak derecede detay verebilecekleri, odak noktası olan sorular hazırlanmaya çalışılmıştır. Cevaplanarak geri gönderilen soru dökümanlarının verileri “Bulgular ve Yorum” başlığı altında değerlendirilmiştir.

BÖLÜM I

KURAMSAL ÇERÇEVE VE PROBLEM

1.1 Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecileri Tarihi

Türkiye’de Cumhuriyetin kurulma sürecinde gerçekleşen birtakım olayların ve üzerinde tartışılan sorunların günümüzdeki Türk Müziği ile ilgili sohbetlerde kimi zaman halen üzerinde konuşulması ve o dönem ve sonrasında yapılan hareketlerin doğruluğunun sorgulanması durumunun bilinmesi açısından, tartışmaların kısaca anlatılması uygun görülebilir. Bu bağlamda konu “Müzik Devrimi ve Türk Bestecileri” ve “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Türk Bestecileri” adlı iki ayrı başlık altında ele alınmaktadır.

1.1.1. Müzik Devrimi ve Türk Bestecileri

20. yüzyılın ikinci çeyreğinde Türkiye Cumhuriyeti’nde devrimler dönemi yaşanmakta, müzik alanında da köklü değişiklikler yapılması planlanmaktadır. “Muasır medeniyetler seviyesine çıkmak” hedefi çerçevesinde yapılması planlanan “musiki devrimi” ile oluşturulması öngörülen *milli müziğe* dair fikirler üretilmekte ve kararlar alınmaktadır. Atatürk bu konudaki yaklaşımını çeşitli söylemlerinde dile getirmiştir: *"En güç devrim müzik devrimidir. Çünkü müzik devrimi, şahsa önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir âleme yönelmeyi gerektirir... Çok zor ama, yapılacaktır."* (Irmak, 1978: 17)

Bu çok zor devrimin yapılması için bir çıkış noktasına ihtiyaç vardır. Öncelikle milli müzik tanımlanmalı, sonra hayata geçirilmelidir. Ziya Gökalp’in 1923 yılında yayınladığı kitabında bu konuda şu satırlar yer almaktadır:

“ Halk müziği milli kültürümüzün, Batı müziği de yeni medeniyetimizin müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli müziğimiz, memleketimizdeki halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve

Batı müziği formlarına göre “armonize” edersek, hem milli hem de Avrupalı bir müziğe sahip oluruz. ... İşte Türkçülüğün müzik alanındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi milli müzikçilerimize aittir”
(Gökalp (1923)1996:146).

1926–1934 yılları arasında bu köklü değişikliği gerçekleştirmek amacıyla birçok adım atılmıştır. Anadolu'da halk müziği derleme gezileri başlatılmış, yetenek sınavı açılarak devlet tarafından yurtdışına sanatçı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere öğrenci gönderilmiştir. 1926 yılında Darülelhan'ın adı İstanbul Belediye Konservatuvarına dönüştürülmüş ve "doğu musıkisi" bölümü kapatılmıştır(Demirsü, 1993, Germiyanoglu, 1999). Bu yıllarda birçok kent ve kasabada bando ve korolar kurulmuş, 1932'den sonra bunlara halkevleri koroları ve mandolin takımları eklenmiştir. (Akaş, 1998) 1932-33 yıllarında Viyanalı besteci Karl Joseph Marx (1882-1964) Türkiye’de müzik yaşamını inceleyip öneride bulunması için görevlendirilir. Besteci, raporunda Türk müziklerini etkileyici bulduğunu; Türkleri müzik alanında çok yetenekli bulduğunu; müzik devrimi konusundaki kararlılığı olumlu karşıladığını; Türk müziklerinde çoksesliliğin bulunmayışını iddialı bir müzik ekolü yaratılması bağlamında bir eksiklik olarak gördüğünü; bu yüzden de hem geleneksel müziklerde çoksesli stilin yaratılmasının hem de Türk halkının genel anlamda çoksesli müzik dinlemeye yönlendirilmesinin zorunlu olduğunu bildirir (Yıldız, 2007: 56). Mustafa Kemal, bu bildirin ışığında böylesi zor bir devrimin neden ve nasıl yapılması gerektiğini 1 Kasım 1934 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi’ni açış konuşmasında anlatmıştır:

“Bir ulusun değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün evrene dinletmeye yeltenilen müzik, bizim değildir. Onun için yüz ağartıcı değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan ezgileri toplamak, onları bir an önce son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk müziği, ancak bu yolla yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir” (Ali, 1988: 1531).

Burada yer alan “son müzik kurallarına göre işlemek” söylemi, yalnızca söylendiği dönemi değil, gelecekteki müzik akımlarını da içermesi açısından Ziya Gökalp’in “armonize etme” yaklaşımını geliştirmekte, yalnızca halk müziği ezgileri yerine “ulusal,

ince duyguları, düşünceleri anlatan ezgiler” tanımını getirmektedir. Bu görüş devletin yeni milli müzikle ilgili yaklaşımını belirlemede, Türk bestecilerinden beklenen hareketi tanımlamaktadır. Bir başka deyişle devlet, millet için uygun gördüğü müziği bestecilere ısmarlamaktadır.

26 Kasım 1934 tarihinde bir araya gelen Türk müzik otoritelerince alınan, tüm okullarda eğitim yoluyla öğrencilere ve opera, operet, dinleti, radyo ve plak yollarıyla yetişkinlere yönelik evrensel müzik uygulamasına gidilmesi ve yorumcu, yaratıcı sanatçılar yetiştirilerek ülke kalkınmasında işlevlerinin saptanması ve bu sanatçıların devletçe korunmasına ilişkin kararlar, kağıt üstünde kalmıştır(Germiyanoglu, 1999:5). Ulus ve besteciler açısından bakıldığında da yeni müzik hedefine ulaşmada ciddi engeller söz konusudur. Halkın senfonik müziği ve çok sesliliği kabullenmesi, müzik devrimi sürecinin en zor ve uzun aşaması olarak görülebilir. Müzik bir ifade dilidir: Bu dil çalgılarıyla, dizileriyle, ağızlarıyla, teksesliliğiyle, çoksesliliğiyle, ritimsel ve ezgisel yapılarıyla vardır. Bu öğelerin sunduğu seçenekler her ne azlıkta veya çoklukta olsun müzik müziktir, ait olduğu yörenin kültürünü taşımaktadır ve o yöre insanı için değerlidir. Evrenseldir de (bkz. Yıldız, 2007: 27) ;

“Köy yolunun toprakları üzerine uzanmış bir köylü kızını hatırlıyorum. Yanında anası. Dağ başının iki insanı meçhul bir kaynağın hasretini çekiyor; çünkü doktora ulaşmak lazım. Ufak bir yardımın şükranı, hasta kızın gözlerinden yaş ve dudaklarından ağıt halinde döküldü. O zaman kollarında fonograflarla köyleri dolaşan ve ayranını içtiği köylüyü türküye zorlayanları düşündüm. Anladım ki, musikiciye, fonografin yazdığı türkülerden önce, o türkünün sahibini duymak gerekir.

Saygun’un bu insani duyarlılığı, ulusallık ve evrensellik kavramlarını da birbirlerinden ayrılmaz bir bütün olarak kavrayışında yatar. Saygun’a göre ‘bir sanat, toprağına bağlı kalmadıkça ve insancıl değerler taşımadıkça, evrensel olamaz. Ama bunu gerçekleştirmek mahalli renklerin bezirganlığını yapmakla olmaz. “Halk türkülerimizi alalım da eserlerimize koyalım, serpiştirelim, bu yoldan bir renk kazanalım, buna ulusallık denmez. Bu bezirganlıktan başka bir şey değildir, ...”’ (Aktaran: Altay, 2007).

Özellikle o dönemde, kayıt teknolojisinin ulaşmadığı yörelerde yaşayan kişiler için müzik, o güne kadar duyduklarından ibarettir. Kırsal yaşam sürmekte olan bir toplumun, çalgılarını hiç görmediği ve tanımadığı, oluşumu yüzyıllar almış batı orkestra müziği kültürünün içine girmesi ve onu benimsemesi elbette ki uzun zaman alacaktır. Kaldı ki yapılan bazı hareketler halkın memnuniyetle karşılayamayacağı, hatta çoksesli müziğe karşı tepki uyandıracığı bir durum yaratma potansiyelini barındırmaktadır. Darülelhan'ın konservatuara dönüşümünde Türk müziği eğitiminin kaldırılması ve 1936 yılında radyolarda teksesli müzik yayınına izin verilmemesi, yerine yalnızca çoksesli müzik yayını yapılmasına ilişkin kanunun çıkarılması (Akaş, 1998) örnek olabilir.

'Devrim' sözcüğünün çağrıştırdığı yıkım anlayışı açısından bakıldığında, ulusun o güne değin dinlemekte olduğu müzik kötü ve geri kalmış kabul edilecek, dinlenmeyecek, tarihe gömülecek; daha gelişkin olduğu öne sürülen müzik türü dinlenecektir. Buna göre müzik yeniliğinin devrim başlığı altında ele alınmasının gerek siyasilerin yapacağı hamleler gerekse ulusun karşı tavrı açısından bu konuyu olduğundan daha da zor hale getirdiği düşünülebilir. Rus asıllı besteci Igor Stravinski, yaşadığı dönemin müzik otoritelerince öne sürülen '20. yüzyılın başlarında bestelediği eserlerin müzikte devrim yarattığı' görüşüne katılmadığını, müzik ve devrim kavramlarının birbiriyle çeliştiği tezini vurgulayarak reddeder. Ona göre "*özgünlüğü adlandıracak daha uygun o kadar sözcük varken, en yaygın anlamıyla kargaşayı ve şiddeti belirten bu çarpıcı terimle güzel sanatlar sözlüğünü şişirmek,*" anlamsızdır ve "*...doğası gereği yapıcıdır sanat. Devrim ise bir denge bozulması demektir*"((1939) 2000: 25).

Bir başka husus, ulusal müziğin formülünün siyasi çevrelerce çok kolay bir dille ortaya atılması ve işin teknik detaylarında ortaya çıkabilecek sorunların göz ardı edilmesi idi. Doğu dünyasında kullanılan *koma* seslerin batı müziğinde tanımlarının olmaması (hatta *uyumsuz, detone* addedilmeleri), doğu ve batı çalgılarının akortlarının kendi ses sistemlerine göre ayarlı olması gibi temel problemlerin varlığı müzik devriminin diğer devrimler gibi kısa bir sürede üstesinden gelinemeyeceğinin göstergesiydi. Kaldı ki bazı otoriteler halk-batı müziği bireşiminin olanaksız olduğunu öne sürüyorlardı: Saygun "*Garplıların bu çokses tarzını alıp bizim türkülerimize tatbik etmek imkânsızdır... bir alman veya italyan türküsü ile bizim türkülerimiz arasında bir yakınlık bulmak kabil değildir. Böyle olunca onların kendi bünyelerinden çıkarmış oldukları bir armonileme*

sistemini türkülerimize tatbik etmek abesle uğraşmak olur... Türkülerimiz, ancak kendi bünyelerinden çıkacak bir armoni ile hususiyetlerini kaybetmezler,”(Akaş, 1998) sözleri ile yorumunu dile getiriyordu.

“Hüseyin Saadettin Arel, aynı şeyin Klasik Türk musıkisi için de geçerli olduğunu söylüyor, Salih Murat Uzdilek ve Kemal İlerici ile birlikte, bu müziğin aralıklarını saptamak ve buna uygun bir armoni kuramı geliştirmek için çalışıyordu. [...] Klasik Türk musıkisinin Batı çalgılarıyla nasıl çalınacağı ya da nasıl notaya geçirileceği, Türk çalgılarının nasıl standardize edileceği gibi aslında teknik olan ve örneğin konservatuarların "yetki alanı"na giden bir konuda siyaset adamları ve toplum kuramcılar söz sahibiydi. Kaldı ki Türk harsının saf ürünü olduğu ileri sürülen halk müziğinin teknik altyapı sorunları (nota, çalgı, aralık vs) çok daha karmaşıktı ve Ziya Gökalp'in ve Atatürk'ün sandığının aksine, Rumeli türküsünden senfoniye giden yol hiç de düz ve dikensiz değildi” (Akaş, 1998).

Müzik devrimi ile Türk bestecileri zor bir sürece giriyorlardı. Siyasilerin yanı sıra, bir yanda milli ve manevi değerlerin elden gittiği görüşünü savunan *alaturkacılar*, diğer yanda tek sesli müziği tamamıyla yok sayıp batının çok sesli geleneğine körü körüne bağlanan *alafrangacılar*, ikisinin arasında da birinci kuşak Türk bestecileri devrim döneminin çeşitli yüzlerini oluşturuyorlardı (Yıldız 2007: 97). Belki bu çalışmalar ‘müzik devrimi’ yerine ‘yeni müzik’ veya ‘müzikte yenilik’ gibi geçmişi hiçe saymayı temel almayan bir etiket altında yapılırsa, bugün Türkiye’de çok sesli müzik dinleyicisi sayıca daha çok olabilirdi. Bestecileri halk müziği ezgilerini *batı armonisiyle* çok seslendirmeye yönlendirmek de kısıtlayıcı bir yaklaşım olabilir. Avrupa’da çok sesli müzik üzerine eğitim almış bestecilerin yurda döndüklerinde tek sesli müzik yazmaları yüksek bir olasılıkla en son seçenektir. İşler akışına bırakılıp siyasiler müzikte yeniliğin ölçütlerini belirleme yoluna gitmiş olmasalar, Türk müziğindeki gelişme belki daha kolay ve ivmeli olabilirdi.

1.1.2. Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Türk Bestecileri

Bu bölümde cumhuriyetin ilanından günümüze Türk bestecileri anlatılmaktadır. Türk Milleti'ni çoksesli müzikle tanıştıran bu kişilerin çalışmaları doğum yıllarına göre ortalama 10'ar yıllık dönemler içinde ele alınmıştır. Bu dönemlerdeki önemli gelişmelerin yanı sıra bireysel çaba ve başarıların da üzerinde durulmakta, konuya ilişkin fikirler tartışılmaktadır.

1.1.2.1 1904–1918 Arası Doğan Besteciler

Orkestra şefliği ve bestecilik eğitimi alan ve 1923'te Paris'ten İstanbul'a dönen Cemal Reşit Rey (1904–1985), Cumhuriyet döneminin ilk bestecisidir. 1925–1934 yılları arasındaki dokuz yıllık süreç içinde dört diğer Türk müzisyeninden piyanist Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) ve müzik araştırmacısı Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) Paris'te; geleneksel Türk müziği çalışan Hasan Ferid Alnar (1906-1978) ve kemancı Necil Kazım Akses (1908-1999) de Viyana'daki bestecilik eğitimlerini tamamlarlar. Erkin İstanbul'a, diğer üçü Ankara'ya döner. 1930'ların ikinci yarısında yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin genç bestecileri, Türk müziğini Osmanlı'dan kalan müziksel mirastan çok daha farklı bir yönde gelişim içine sokarlar. Bu cesaret gerektiren bir yeniliktir: yeni müziğin metodu, algılanması ve gerçekleştirilmesi ve içeriği tamamen değişiktir.

Zamanın yukarıda adı geçen genç bestecilerine 1939 yılında Halil Bedii Yönetken tarafından "Türk Beşleri" adı verilir.

"Cumhuriyetin ilk yıllarında Avrupa'nın Paris, Viyana, Münih gibi kültür merkezlerinde eğitim görerek yurda dönen genç besteciler, yeni Türk müziğinin kurucusu olarak Türk Beşleri adıyla anılan grubun üyelerini oluştururlar... Bu beş besteci kendi geleneklerindeki birikim ile Batı'dan öğrendikleri tekniği birleştirerek yeni bir birleşim yaratmaya çalışırlar. Halil Bedii Yönetken'in yakıştırdığı "Türk Beşleri" tanımı, "Rus Beşleri"ne öykünmedir. Türk Beşlerinin

başlangıçtaki ortak amacı, Batı müziği yapısı içinde geleneksel Türk müziğinin renklerini kullanmaktır” (İlyasoğlu 1998: 14).

1939 yılında Halil Bedii Yönetken’in önerdiği “Türk Beşleri” adı yurt dışında öğrenim görüp gelmiş beş bestecimizi bir isim altında toplamaktadır. 2007 yılından geriye dönüp bakıldığında “Türk Beşleri” arasında bestelerinde Türk halk müziği renklerine yer vermek, yurt dışı merkezlerde eğitim almış olmak, Türk konservatuarlarında kompozisyon alanında ilk hocalar olmak gibi yüzeysel ortak noktalar görülmekte; buna karşın besteciler arası ilişkinin tarih sürecinde zayıfladığı gözlenmektedir. Oysa “Rus Beşleri”nin birlikte çalışmaları, yakın arkadaşlıkları, birbirini yüceltme ve tanıtmaya aktiviteleri gibi birçok ortak noktaları, bir ad altında anılmalarını anlamlı kılmaktadır.

“Örgütlenme ve dostluk temeline dayanmayan beş kompozitöre 1939 yılından itibaren “Türk Beşleri” etiketinin yapıştırılışı, her ne kadar romantik eğilim ve duygularımızı okşuyorsa da, gerçeğe hiçbir şekilde uymamaktadır. Bu yüzden onları “ilk kuşak bestecilerimiz” diye tanımlamak konuya en doğru yaklaşımdır” (Yıldız 2007: 88).

Dinçer Yıldız *beşler* tanımının öykünme sonucunda ortaya atılışını sorgulamakta, buna bağlı olarak Rus ve Türk beşlerinin ne altyapıları, ne aktiviteleri ne de birbirleriyle ilişkileri arasında benzerlik olmayışından yola çıkarak yukarıdaki öneriyi getirmektedir. Oysa bu adlandırmanın “Rus Beşleri”ne öykünme oluşu, bu bestecilerimizi bir araya gelip ortak çalışmalar yapmaya ve kompozisyonel ölçütler belirlemeye; Rusların çalışmalarını örnek almaya yönlendirme gibi bir amaç taşımamasından ileri gelmiş olabilir. Günümüzde doğruluğu sorgulansa da (Yıldız, 2007), genç Türkiye Cumhuriyeti’nin yazarlarından Yönetken’in (1939), ülkesinde müzik alanında yapılan atılımın mimarlarını dünyaya duyurma amacıyla yola çıkarak, onları ulusal müzik akımının en önde gelen isimleriyle eş değer tuttuğu da düşünülebilir.

Türkiye Cumhuriyetinin kurulduğu yıllarda aydın çevrelerin araştırılmasını, öğrenilmesini ve Türk Halk Müziği’ne unsurlarının aktarılmasını öngördükleri Avrupa sanat müziğinin dünyasında o sıralarda futurizm, serializm, elektronik müzik, brutizm, alternatif sesler kullanımı gibi akımlar ortaya çıkmaktadır. Başlangıçta bu akımların

malzemeleri Türkiye’de nadiren kullanılmıştır. Ulusal müzik arayışı içinde olan bir besteci grubu için bu durum doğal karşılanmalıdır. Günümüz konservatuarlarının kompozisyon eğitimi müfredatında, en eskisinden günümüze müzik yazılarının geniş açılı armonik ve formsal analizlerine yer verilmekte, bir başka deyişle besteci adayının bu tarzlarda beste yapabildiğini ve o çağların müziğini kavradığını ispatlaması beklenmektedir. Bu tarz bir eğitim almış genç bestecilerin, bir ulusun müziğini yaratma görevini gerçekleştirme süreçlerinde, özümstediklerini ispat ettikleri armonizasyon, kanon ve benzeri teknikleri, melodik ve ritmik yapısıyla yatay bir karakteri olan geleneksel Türk müziğine dikey özellik kazandırmak amacıyla kullanmalarının tümevarıma dayalı ve akla yakın bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Batının müzik tarihinden gelen besteleme tekniklerini Türk müziği renkleriyle kullanabilecekleri yöntemler araştırarak içselleştirilmeye çalışmış ilk kuşak Türk bestecilerinin eserlerinde Debussy ve Ravel gibi izlenimcilerin, Mozart, Chopin ya da Verdi gibi daha önceki dönem batılı bestecilerin etkisi vardır (Yürür, “Processes in New Music in Türkiye”). Yapıtlarının bazılarında geleneksel Türk müziğinin en başat özelliklerinden *aksak* tabir edilen düzensiz metre kullanımı, özellikle ritmi asma ya da uzatma suretiyle eserde zamanı algılamayı zorlayan bir şekilde görünmektedir. Akses’in *Ankara Kalesi* (1942), *Yaylı Çalgılar Üçlüsü* (1945) ve *1.Senfoni* (1966) yapıtları bu kullanıma örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca kanon gibi eski besteleme teknikleri de kullanılmıştır. 1935 tarihli yaylı çalgılar dördlüsünün ağır bölümünde Rey’in kendine özgü *kanon* kullanımı; Saygun’un 1947’de bestelediği yaylı çalgılar dördlüsünde ise üçlü *kanon* kullanımı dikkat çekmektedir. Alnar 1944-51 yılları arasında bestelediği *Kanun Konçertosu* ile geleneksel Türk müziğinde kullanılan bu çalgıya bir batı müziği konser formunda yer vermiş; Erkin 1943 tarihli *Köçekçeler*’inde Türk halk danslarının müziklerini kullanmıştır (İlyasoğlu, 1998).

İlk kuşak Türk besteciler Türkiye’de müzik kurumlarının kurulması ve gelecek kuşaklara altyapı hazırlanması alanlarında da çalışmalar yürütmüşlerdir. Cemal Reşit Rey, 1934-1945 yılları arasındaki çalışmalarıyla bugünkü İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nı yapılandırmış, 1968’e kadar şefliğini yürütmüştür. İstanbul Filarmoni Derneği’nin kurulmasına önyak olmuş, bu sayede zamanın ünlü solist ve şeflerinin Türk dinleyicisiyle tanışmaları sağlanmıştır. Alnar, Carl Ebert ile Ankara’daki ilk opera temsillerinin

düzenlenmesine önyak olmuştur. Akses ise Alman besteci Paul Hindemith ile birlikte Ankara Devlet Konservatuari'nı kurma çalışmaları yapmıştır. Saygun Türkiye genelinde yaptığı derleme çalışmaları esnasında birçok halk ezgisini notaya dökmüş, ezgileri daha kolay ulaşılabilir ve kullanılabilir hale getirmiştir. 1936 yılında Halkevlerince araştırma yapmak üzere Türkiye'ye çağrılan Bela Bartok'un araştırma gezilerinde de Macar besteciye yardımcı olmuştur. Birlikte yapılan incelemeler Macaristan'da *Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey [B.B. 'un Türkiye'deki Halk Müziği Araştırması]* adı altında İngilizce yayınlanmıştır (Germiyanoğlu, 1999). Bestecinin, kuruluşundan günümüze Türkiye'nin çağdaş müzik yaşantısında önemli yeri olan Sevda Cenap And Müzik Vakfı'nın kurulmasında büyük rolü olmuştur. Saygun, vakfın yürüteceği aktivitelerin Çağdaş Türk sanat müziğinin gelişmesi ve sergilenmesi hedefine yönelik yapılandırılmasını önermiş, 1975 yılından başlayarak yaşamı boyunca yürüttüğü, vakfın üç organından biri olan "Danışma Kurulu"nun kurucu başkanlığı statüsüyle bu önerisini gerçekleştirmek yönünde çalışmalar yürütmüştür (Okyay, 2007).

Bu süreçte Türkiye'de yetişen kompozisyon öğrencilerinden İstanbul'da Rey'in öğrencileri Nuri Sami Koral (1908–1990) ve aynı zamanda Tıp Doktoru olan Bülent Tarcan (1914–1991); Ankara'da Alnar'ın öğrencisi, kısa bir süre Saygun'dan da ders almış olan Kemal İlerici (1910–1986) ve yine Alnar'ın öğrencilerinden Faik Canselen(1911–2006)'dir. Bu besteciler genelde Türk Halk Müziği renklerini kendi yöntemleriyle özümseyerek kullanmışlardır. İlerici 1944'te konservatuar son sınıf öğrencisiyken ortaya attığı, Türk müziği makam sistemiyle bağdaşan ve dörtlü aralıklara dayanan bir armoni kuramı geliştirmiş, 1970 yılında "Türk Müziği ve Armonisi" başlığı altında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılan kitabında bu kurama ilişkin bilgi vermiştir. "İlerici Armonisi" gelecekte birçok Türk bestecisi tarafından kullanılacaktır. Faik Canselen ise 1947 yılında devlet bursuyla gittiği Paris'te iki okul bitirdikten sonra Türkiye'ye geri dönmüş (1951), Armoni Mızıkası'nda müzik eğitimcisi olarak çalışmış ve marşlar bestelemiş; belki görevi elvermediğinden 90'lara kadar senfonik müzik besteciliğine ara vermiştir. *İstiklal Marşı*'nın bestecisi Ekrem Zeki Ün (1910–1987) ise keman dalındaki eğitimini Paris'te tamamlamış, meslek hayatının büyük bir bölümünü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası başkemancısı olarak sürdürmüş, eserlerinde makamsal müzik öğelerine, Anadolu Türkülerine ve daha sonraları tasavvuf felsefesine yer vermiştir.

1.1.2.2 1919–1928 Arası Doğan Besteciler

Birinci kuşak Türk bestecilerinin yapıtlarında geleneksel öğeler açıkça görölmekte, eğitim gördükleri ölkelerin akımları da fark edilmektedir (İlyasoğlu,1998: 14). 40'lı yıllarda bazıları birinci kuşak bestecilerin öğrencisi olan ikinci kuşak Türk bestecileri 20'li yaşlarındadır. Galatasaray Lisesinde bir dönem eğitim aldıktan sonra Bursa'ya giden ve daha sonra Ankara Devlet Konservatuarı'nda Akses'le kompozisyon çalışan Bülent Arel (1919–1990), 1947'de İstanbul Belediye Konservatuarı'nda ders vermeye; 1950'de Gazi Üniversitesi'nde ders vermeye, Ankara Radyosu'nda tonmasterlik yapmaya başlar. Bir başka Galatasaraylı İlhan Usmanbaş (1921) müzik eğitimine viyolonsel çalarak başlamış, daha sonra Ankara'ya gelerek konservatuarda Saygun ve Alnar'ın kompozisyon öğrencisi olmuştur. 1948'de aynı kurumda solfej dersleri vermeye başlar. Bu dönemde birincisi İstanbul, diğeri Ankara Hukuk Fakóltesi mezunu Avukat Ertuğrul Oğuz Fırat (1923) ve İlhan Mimaröđlu (1926) da Ankara'da bulunmaktadır. Fırat 1943 yılında piyano çalmaya başlamış, öğrencilik yıllarında armoni dersleri almıştır. Mimaröđlu ise öğrencilik yıllarında klarnet dersleri almış, birçok gazete ve dergide müzik yazıları yazmış, Ankara Radyosu'nda caz ve çağdaş müzik konularını işleyen programlar hazırlamaktadır.

Bu dört genç müzisyen, genç besteciler Arel ve Usmanbaş; hukukçu-müzisyenler Mimaröğlu ve Fırat, 1952 yılında "Helikon Derneği"nin kurulma çalışmalarına destek verirler. Yenilikçi akım öğelerini Türk sanatına kazandırmak ve Ankara'da çok partili sisteme geçilmesinden ötürü çoraklaşan kültür ve sanat yaşamını canlandırmak amacıyla Mithatpaşa Caddesi'nde kurulan dernek devletten, bankalardan ve varlıklılardan hiçbir destek istemeden faaliyetlerini yürütecekti. Derneği destekleyen diğer müzisyenler arasında viyolacı Faruk Güvenç (aynı zamanda müzik eleştirmeni ve eleştiri yayıncısı), kemancılar Suna Kan ve Ulvi Yücelen; dönemin tanınmış ressamı, heykeltıraşları ve siyasetçiler Bülent ve Raşan Ecevit yer almaktadır. Dernek faaliyetleri kapsamında Kan, Yücelen, Güvenç ve Usmanbaş (viyolonsel)'ın oluşturduğu yaylı çalgılar dörtlüsü Arel'in, Usmanbaş'ın ve daha sonraları diğerlerinin oda müziği eserlerini seslendirir. 1955 yılında baş gösteren 6–7 Eylül olayları sonrası kapatılan ve olayların faturası üzerine çıkarılmaya

çalışılan dernek daha sonra tekrar kurulur ama çalışmaların hızı çoktan kaybedilmiştir (Ecevit: 1998).

Mimaroğlu 1955–56 yıllarında, Usmanbaş 1957, Arel ise 1959'da Rockefeller bursuyla elektronik müzik çalışmak için Amerika'ya gitmişlerdir. Mimaroğlu Kolombiya Princeton'da aldığı eğitim sonrası 1959'da New York'a yerleşir, elektronik müzik alanında yüksek lisans yapar ve 1970 yılında Kolombiya Üniversitesi'nde bu alanda ders vermeye başlar. Diğer ikisi iki yıllık deneyimleri sonrası Türkiye'ye dönerler. Usmanbaş Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Form Bilgisi dersleri vermeye başlar. Arel ise Kolombiya'da Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde öğrendiklerinin ışığında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde benzer bir elektronik müzik merkezi kurma çalışmalarına başlar. Bu girişiminin sonuçsuz kalması üzerine Amerika'ya yerleşme kararı alan Arel, 1962'de ODTÜ'de gerçekleştiremediği idealini 1964'de Yale Üniversitesi'nde gerçekleştirmiş; Yale Elektronik Müzik Laboratuvarını kurmuş, aynı okulda kompozisyon hocası olmuştur. Fırat 1959 yılından itibaren Ankara'dan ayrılmış, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde 1979'da emekli olduğu yargıçlık görevinin yanı sıra yirminci yüzyıl yeniliklerini kullandığı besteler yaparak ve müzik yazıları yazarak yaşamını sürdürmüştür.

Bu dönemde yetişen diğer Türk bestecilerinden aynı zamanda orkestra şefi ve piyanist olan Sabahattin Kalender(1919), Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Alnar'la çalıştıktan sonra Paris'te Milhaud ve Honegger gibi Fransız müziğinin önde gelen bestecileriyle çalışmış, 1953 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi'ne orkestra şefi olarak atanmıştır. Çalışmalarında halk danslarının ritmini ve coşkusunu korumayı amaçlayan besteci 1974 yılında Lahey'e taşınmış, çalışmalarına bu kentte devam etmiştir (İlyasoğlu, 1998: 78). Bir diğer ikinci kuşak bestecisi Alnar'ın şeflik, Akses'in kompozisyon öğrencisi Nevit Kodallı (1924), iki bölümden birden 1947'de mezun olmuş, Paris'te Nadia Boulanger ile çalıştıktan sonra Ankara'da Devlet Konservatuvarı ve Devlet Opera Balesi'nde; Adana'da Çukurova Devlet Konservatuvarında görev yapmıştır (İlyasoğlu, 1998: 104). Bir başka hukukçu besteci Necdet Levent (1923), 1956–57 yıllarında Arel'le 12 ton tekniği üzerine; 1976 yılında Muammer Sun ile Türk Müziği üzerine çalışmış, 80'lerde yazdığı eserlerin çoğu yurt dışında seslendirilmiştir.

50'li yıllarda Türkiye'nin müzik hayatında görülen diğer bazı yenilikler 16 Haziran 1949 tarihli yasa ile Devlet Opera ve Tiyatrosu'nun kurulması; Türk balesinin temelini

atmak üzere 1947 yılında Dame Ninette De Valois'nın Türkiye'ye gelmesidir(Germiyanoğlu, 1999). Dönemin genç Türk bestecilerinden bazılarının ortak çabası yeni akımların Türk müziğine kazandırılması yönünde olmuş, diğerleri yerel renkleri yansıtmaya yolunda ilerlemişlerdir. Bestecilerin bir arada çalışıp birbirine destek olmasının bir örneği Helikon Derneği çalışmalarında görülmüş fakat bu oluşum çok kısa bir süre varlığını sürdürebilmiştir. Bu dönem yenilikçi Türk bestecilerin hedeflediği müzik ortamını Türkiye'de oluşturma çabaları o yıllarda boşa çıkmış, çalışmaları Türk toplumuna yeterince ulaşmamış ve bazılarının bilgi birikimleri başka toplumlarca değerlendirilmiştir.

1.1.2.3 1929–1938 Arası Doğan Besteciler

Akses'in öğrencilerinden Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümü 1952 mezunu Ferit Tüzün(1929–1977), 1954'te girdiği Münih Devlet Yüksek Müzik Okulu'ndan 1958 yılında mezun olmuş ve Ankara Devlet Opera Balesi'nde şeflik görevine başlamıştır.

Besteci müziğinde uyumsuz tınılara çokça yer vermekle birlikte, kesin bir armoni sistemi izlemeksizin tonal merkez kavramına dayalı çalışmış; makam esinli yapıları, İlerici armoni sistemini hatırlatan dörtlü akorlarını yer yer serbestçe kullanmıştır. Eserlerinde A-B-A form yapısını hızlı-ağır-hızlı şekilde kullanmıştır; bölümlerde

“...ilk olarak Türk müziği esinli ezgiler görünmekte, ikinci olarak ise tamamen bu karakterden uzak motifler kullanılmakta, son olarak da yine Türk müziği esinli ezgilere dönüşmektedir. Bu sayede besteci, eserin içinde farklı karakterler kullanılarak, bilindik ezgilerin yaratacağı monotonluktan kurtulabilmiş, özgün ve sürükleyici eserler oluşturabilmiştir” (Şenel, 2006: 165).

1960'ta Saygun'un öğrencilerinden Muammer Sun (1932), Cengiz Tanç (1933–1997) ve İlhan Baran (1934) Ankara'da kompozisyon eğitimlerini tamamlarlar.

Muammer Sun, Ankara, İzmir, İstanbul Devlet Konservatuvarlarında, Gazi Eğitim Enstitüsü (GEE) Müzik Bölümünde, Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın

Yüksekokulunda öğretmenliğin yanı sıra MEB Müşavirliği ve sanat kurumları temsilcisi sıfatıyla TRT Yönetim Kurulu üyeliği görevlerinde bulunmuş, bu görevleri sürecinde Türkiye müzik tarihi açısından önemli çalışmalar yapmıştır. TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korosunu ve TRT Müzik Dairesini kurmuş, TRT Kültür Sanat Ödülleri Sistemini (Murat Katoğlu ile birlikte) hazırlamış ve sistemin gerçekleştirilmesini sağlamıştır. MEB Müşavirliği sırasında Çocuk ve Gençlik Koroları Yönetmeliği hazırlamış, koro şeflerine GEE Müzik Bölümü öğretmenleriyle düzenlediği yaz kurslarıyla bugünkü Türkiye'de yaygınlaşan çocuk ve gençlik korolarının temelini oluşturmuştur. 1967 ve 69'da, biri TRT adına öteki de TRT ve ODTÜ adına, iki büyük folklor derlemesi düzenlemiş, kendisi de bu derlemelere uzman derleyici olarak katılmıştır.

Besteci, Türkiye çapında köklü müzik gelişmesine kendisini adayanların idealizmini yansıtmak; çağdaş, ulusal ve evrensel bir anlayışla, nitelikli yayınlar yapmak amacıyla 3 Eylül 2004'de Sun Yayınevi'ni kurmuştur. Halen Ankara'da yayınevini yönetmektedir. Yayınevinin yayın kapsama alanında müzik eğitimi kitaplarının yanı sıra, piyano eserleri, ses - piyano eserleri; oda müziği, koro ve orkestra eserleri bulunmaktadır⁴.

Babasının görevi nedeniyle öğrenciliğinin üç yılını Londra'daki Guildhall Müzik Okulu'nda armoni ve çağdaş müzik teknikleri üzerine çalışarak geçiren Tanç, yurda döndükten sonra Bülent Arel'den tonmasterlik öğrenmiş, 1964'ten itibaren Ankara radyosunda görev yapmıştır (İlyasoğlu, 1998). 1973'te TRT'den ayrılarak Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde dramaturg olarak çalışan besteci, 1976 yılından sonra İstanbul'da Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmıştır. 1984'de Fullbright doktora araştırma bursunu kazanan Tanç, New York'ta Julliard Müzik Okulu ile Columbia Üniversitesi'nde Vincent Persichetti ve Milton Babbitt'le çalışmalarını sürdürmüştür. Tanç, Türk bestecilerinin o güne kadar katettiği yolu ve bundan sonra izlemeleri için ideal gördüğü modeli ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu'nca düzenlenen ve halk müziği ve çokseslilik konusuna ayrılmış olan forumda şöyle aktarır:

“ ...Cumhuriyet sonrası çoksesli teknik ile yetişen Türk bestecileri, bireysel ve evrensel yapıtlarında batıda asırlarca süren evrimlerin hemen tümünü kapsayan büyük atılımlarla çağımızın evrensel çizgisini yakalamışlar ve tıpkı

⁴ <http://www.sunyayinevi.com/hakkimizda.html>

Atatürk'ün yol gösterdiği gibi ulusal renk ve deyişleri en son tekniklerle işleyerek gerçek çağdaş bir Türk ekolünü oluşturmuşlardır. Esasen gerçek ulusallık, uluslar arası düzeyde yarışabilmek, gerçek ulusal olan da uluslar arası düzeyde yarışabilendir. Bizde şimdi eksik kalan taraf anonim halk müziğinin, otantik olanının derlenerek korunması, çağdaşlaştırılacak olanının ve yeni halk müziklerinin de çokseslendirilmesidir. Böylece ileri düzeydeki çağdaş sanat müziğimiz ile halkın arasındaki boşluk da doldurulacak, halk müzik kültüründe daha kolaylıkla yaygın olarak eğitilebilecektir. Sonsuza dek Türk halkına tek sesli ve tek boyutlu bir halk müziği dinletmek olanağı yoktur. Bu aşama er geç yanılacaktır. Esasen halk müziğinin kendi içinde çoksesli örnekleri ve çoksesliliğe yönelmiş olanları vardır. Bunları saklamak yerine teşvik etmek, halk müziğini de çoksesliliğe yönelterek uygarlaştırmak, kendi estetik anlayışı içinde yeni boyutlar kazanmasını sağlamak gerekir. Yalnız bunu kişisel yollarla değil, anonim çalışmalar ve bilimsel yöntemlerle yapmak zorunludur. Çünkü en basit izahı ile anonim bir ezginin altında, onu teknik ve estetik alanda zorlamayan ve yine anonimleşmiş sade bir çokseslilik sistemi gerekir. Bu işlem şimdiye kadar yapılmış kişisel çokseslendirmelerin dışında, halk müziği sanatçılarının da kolayca uygulayabilecekleri, halkın günlük yaşantısına kolayca girebilen bir çokseslilik olmalıdır. Bu bakımdan Türk bestecisinin özel bir durumu vardır. Bir yandan kendi bireysel sanatını, dünyanın bugün eriştiği evrensel teknik ve estetik çizginin altına düşmeden ve çağdışı kalmadan ulusal kaynaklardan esinlenerek gerçekleştirmek ve ulusunu sanat müziği alanında ulusal-evrensel bir sentezle en üst kültür düzeyinde temsil etmek, bir yandan asırların durağan tutuculuğuyla geri kalmış, radyolarında tüm halk çalgılarının bile sesinin duyulmadığı ülkesinde tek sesli halk müziğinin derlenme, çokseslendirme gibi bilimsel ve anonim çalışmalarına katılmak, öbür yandan da devletçe bir kültür politikasının güdülmesini ve fakat bu politika ile halkın güncel yaşamında belli bir devre ait olan ve kanımca yabancılaşmış Osmanlı sentezinin değil, çağımızın çağdaş halk ve sanat çoksesli müziklerinin, yeni Türk sentezinin aşılmasını sağlayacak uğraşılara katılmak. Bu bakımdan bu forumun konusunu oluşturan anonim halk müziğinin bir yandan derlenmesi, otantik halk müziğinin yerel tarzları ile ve yalnız bağlama değil, diğer bütün halk çalgıları ile yayın organlarından yayınlanmasının sağlanması, bir yandan

da bu anonim müziklerin kişisel yollarla değil, bilimsel olarak saptanacak anonim bir çokseslilik tekniği ile çokseslendirilmesi, uygun çalgı topluluklarının kurulması ve eğitilmesi çalışmalarına derhal başlamak gerekmektedir” (Yurtseven, 2001:110)

Tanç, bu cümlelerinde bestecinin kendi normlarıyla evrensel müzik yaratma misyonuyla, halk müziğini çokseslendirme yolunda yapmasını öngördüğü etkinlikleri birbirinden ayırmaktadır. Yaklaşımı “Müzik Devrimi”nin başlangıç sürecinde siyasilerin dile getirdiklerinden oldukça farklıdır. Buradaki çağrı, bestecilerin etnomüzikolojik çalışmalarla halk müziğinin doğası içinde halk müzisyeni tarafından çokseslendirilmesine ve Türkiye topraklarında yaşatılan halk müziklerinin tüm ülke çapında tanıtılmasına destek vermeleri yönünde yorumlanabilir. Bu sayede besteci kendi müziğini yaratmada bağımsız olarak yolundan sapmayacak, evrensel bilgisini halk müzikçileriyle paylaşacaktır. Bu, hem halk müziğini öğrenmesi, hem de halk müzisyenini evrenselleştirmesi açısından ideal bir yöntem olabilir.

Konservatuar yıllarında Kemal İlerici ile Türk Müziği armonisi üzerine de çalışan İlhan Baran ise, 1962’de devlet bursu ile gönderildiği Paris’teki Ecole Normale de Musique’de Henri Dutilleux’nun kompozisyon öğrencisi olarak öğrenim yapmış, okulu bitirdikten sonra Paris radyo-televizyonunda Maurice Ohana’nın yönetmekte olduğu somut müzik kurslarına katılmıştır. 1965’de yurda dönen Baran, Ankara devlet Konservatuarında kompozisyon öğretmeni olmuştur (İlyasoğlu, 1998). Besteci geçtiğimiz yıl bu kurumdan emekli olana dek dünya çapında ün yapmış Fazıl Say ve Muhiddin Dürrüoğlu Demiriz gibi piyanist-bestecilerin yanı sıra, çağdaş Türk müziğinin gelişiminde büyük pay sahibi besteciler yetiştirmiştir ⁵.

⁵ Bir sonraki kuşak bestecilerden Ahmet Yürür, http://www.turkishmusic.org/cgi-bin/d?processes_7.htm adersinde yer alan “Processes in New Music in Türkiye [Türkiye’de Yeni Müzik Süreci]” başlıklı yazısında, Baran, Tanç ve Sun’un öğretim görevlisi oldukları 70’lerde konservatuarda Persichetti’nin 1961 tarihli *Twentieth Century Harmony [Yirminci Yüzyıl Armonisi]* adlı kitabının çevirisinin okutulduğunu, kitapta yeni müziğe dair ‘doku ve tını’ öğelerine yer verilmediği ve buna bağlı olarak öğrencilerin bu konuda yetersiz eğitim aldıklarını öne sürmektedir. Yürür, ayrıca kitabın “tutucu akademizm ile yeni müzik arasında uzlaşım sağlamak için bir araç” olduğunu söylemektedir. Muammer Sun’la ve Baran’ın öğrencilerinden İsmail Sezen’le araştırmacı arasındaki bir sohbette Sezen, hocasının geçtiğimiz yıllarda derslerinde düzenli olarak bu kitabı işlediğini söylemiştir. Muammer Sun ise o dönem Türkiye’de her tür yayına ulaşmanın kolay olmadığını ve seçeneklerin kısıtlı olduğunu, bu nedenle ne bulunursa onunla yetinmek durumunda kaldığını belirtmiştir. Bu durum, özellikle her tür kaynağa ulaşmanın mümkün olduğu günümüzde bir bestecinin araştırmacı kimliğinin ve lisan bilmesinin ne denli önem taşıdığını göstermektedir.

Baran'ın yeni müzik çalışmaları için öğrencilerini yönlendirdiği Ertuğrul Oğuz Fırat'ın, "Beethovenlives" adlı internet sitesinde Baran'ın yapıtlarıyla ilgili şu sözleri yer almaktadır:

"Baran'ın sayısı az olan yapıtlarının her birinde, bir öncekine oranla ezgisel soyutlamayı geliştiren, olağan üstü bir titizlikle hazırlandığı hemen belli olan, tartısal özlenmeye doğru çarpıcı bir yöneliş görülür. Çağdaş müziğimizin gelişme çizgisinde önemli bir yükselişi belirleyen Baran'ın, gelecek kuşakları hazırlanmasında çok sağlam bir basamağı oluşturduğu açıkça görülmesi gereken bir noktadır."

Baran'ın piyano yapıtlarını konu alan bir araştırmada, bestecinin özellikle Karadeniz, orta Anadolu ve Ege Bölgesi halk müziklerini soyut bir biçimde yansıttığı, yunan modlarına, makamlara ve tetrakordlara; Dörtlü Armoni'ye ve 20.yy müziğinin zengin armoni anlayışına; geniş bir ölçü göstergesi paletine; ezgi ve eşlik, kontrpuan, akordal ve tek sesli yazıya; uyum ve kontrast öğelerine yer verdiği, kendine özgü bir müzik evreni yarattığı belirtilmektedir (Çelak, 2000: 104).

Baran, Tanç ve Sun aynı yıl konservatuara girmiş, aynı yıl mezun olmuş ve 1976'ya kadar bu kurumda birlikte çalışmış bestecilerdir. Aralarındaki ilişki müzik hayatlarının uzun bir dönemini kapsadığından müziksel yönelimlerinde karşılıklı etkiler olması muhtemeldir. Tanç, 1976 sonrası 20 yılı aşkın bir süre İstanbul'da Usmanbaş'la aynı çatı altında çalışmıştır. Persichetti ve Babbit gibi hocalarla çalışmış olmaları da iki besteci arasında ayrı bir ortak noktadır (Yurtseven, 2001: 8).

Bu yıllarda yetişen diğer bestecilerin bir kısmı müzik alanında farklı ana dallarda eğitim görmüştür. Diğerleri ise farklı meslek alanlarından gelmektedir. Birinci grupta 1953 yılında Ankara Devlet Konservatuarı piyano bölümünden mezun olan, solistlik kariyerini ABD'de sürdürdükten sonra yurda dönen Prof. Metin Öğüt (1929); İstanbul'da Rey'le piyano ve armoni üzerine müzik eğitimine başladıktan sonra 1958'de Paris'te Schola Cantorum'dan yüksek diploma alan piyanist Yüksel Koptagel (1931) ve İstanbul Belediye

Konservatuarı'nda vurmali algılar, keman, piyano, armoni ve kompozisyon eğitimi sonrası 1955 yılında mezun olan ve bestelerinde özellikle koro yapıtlarına ve oksesli müzik öğretmek amaçlı eğitsel müziklere yer vermiş olan Cenana Akın (1932–2006) sayılabilir. Cenana Akın, 1975'te Akbank ocuk Korosu'nu kurmuş, 1978 yılında İstanbul Devlet Konservatuarı armoni ve kontrpuan bölümünü dışardan sınavla bitirmiştir. Eserlerinde geleneksel Türk müziği renklerine yer vermiş, İlerici armonisini kullanmıştır. (İlyasoğlu, 1998).

Diğer meslek alanlarında eğitim gören besteciler arasında bir süre Rey'le çalışmış olan Denizci Subay Kemal Snder (1933-2004), eserlerinde folklorik ve makamsal öğelere yer vermemiş, eserin Türk milli müziği olması için bu öğeleri içermesinin zorunlu olmadığını ne srmştir.

“Yeni devletin kuruluşunda başkenti donatan binalar köylü çadırından esinli değildir, ne de giyim kuşamda Anadolu giysileri lt alınmıştır. Peki neden müzikte ille de bilinen köylü temaları ngrlmştir? Neden horonsuz, uzun havasız ağdaş Türk müziği düşünülemez?” (İlyasoğlu: 2004).

Bahriyeden emekliye ayrılınca 1980'li yıllarda kendisini bütünüyle bestecilik çalışmalarına veren Snder, 1989'da konservatuardaki doktorasını bitirdikten sonra yine bu kurumda çalgı bilgisi ve ağdaş müzik tarihi dersleri vermeye başladı. Kemal Snder, bestecilik kavrayışını şöyle özetler:

“Amacım, zgn tematik malzemeyle en ekonomik biçimde btnlik duygusunu veren olabildiğince st estetik düzeyde bir ses mimarisi yaratmaktır. Stilim polifoniktir ve temaların sürekli gelişmesi üzerine kuruludur”⁶.

Eserleri arasında vurmali algılar için iki adet konçerto bulunması Kemal Snder'i diğer Türk bestecilerden ayıran bir diğer özelliğidir.

Felsefe mezunu Yalçın Tura (1934) ve mühendis Ali Doğan Sinangil (1934) farkı alanlardan gelen diğer iki Türk bestecidir. Her ikisi de 1954 Galatasaray Lisesi mezunudur. Tura, lise yıllarında piyano ve keman almayı öğrenir, Cemal Reşit Rey'le çalışır. 1976–1997 yılları arasında İT Türk Müziği Konservatuarı'nda ğretim yesi olarak görev

⁶ www.habervitrini.com, 3 Mart 2004, “Emekli Amiralin Sır lm” başlıklı haber.

yapar. Müziğinde “mikrotonal” öğelere yer veren besteci, çoğunlukla film müzikleri bestelemiştir. Sinangil ise lise yıllarındaki keman, solfej ve armoni çalışmaları sonrası mühendislik okumak üzere gittiği Almanya’nın Darmstadt kentindeki Yeni Müzik Enstitüsü’nde dönemin yenilikçi müzisyenleri Boulez, Ligeti ve Stockhausen’le tanışma olanağı bulur. Bu dönemde Adorno’nun diyalektik ve müzik estetiği üzerine verdiği konferansları izlemiş; Nono, Berio, Cage ve Cage’in yapıtları üzerinde yoğunlaşmıştır. Sinangil, bestecilikte çağdaş müziğin evrimine koşut bir gelişim çizgisini benimsemiştir: 12-ton ve dizisel teknikler, aleotorik yaklaşım, mikro ve makro yapılanmalar, minimalizm vb. stilleri yapıtlarında kullanmıştır. İnternetteki bir yazıda Ertuğrul Oğuz Fırat’ın Sinangil’le ilgili şu sözleri yer almaktadır:

“1. ve 2. senfoniler ve dördül’ü, Sinangil’in Webern sonrası diziselliği anıştıran, tınısal uyumsal değişikliğin sergilenmesinden oluşan, ses kümeciklerinin birbirleri ile ilişkisinin soyut bir algılama içerisinde gözetilen bir yeni müzik araştırmacı olduğunu göstermektedir”⁷.

3. kuşak bestecilerden yenilikçi akımları müziğine büyük ölçüde yansıtan Sinangil’dir. Tanç’ın eserlerinde de yenilikçi öğeler yer almaktadır. Sun, Akın ve Baran eserlerinde genel anlamda İlerici armonisine yer vermiş, geleneksel müzik ve halk müziği malzemelerini kullanmış, bu müzikleri özümseyerek Türk müziği kültürüyle bağdaşacak şekilde çökseslendirme çalışmaları yapmışlardır.

1.1.2.4 1939–1949 Arası Doğan Besteciler

1939 yılında Bulgaristan’ın Kırçali - Hallaç Köyü’nde doğan Sami Hatipoğlu, müzik eğitimine Filibe Lise Müzik Okulu’nda başlamıştır. Bulgaristan Devlet Konservatuvarı’nın teori bölümünde, o yıllarda asistan olan Prof. Ivan Hlebarof ile yaptığı kompozisyon çalışmalarını da kapsayan iki yıllık öğrenimin ardından lisans eğitimini yarıda kesmiş, 1963 yılında, Bulgaristan’daki Türk azınlığı kontenjanına verilen ve sanat alanında bir kişiye yurt dışında eğitim hakkı sağlayan bursu kazanarak Azerbaycan’a gitmiştir.

⁷ <http://www.msxlab.org/forum/muzik-tr/15001-ali-dogan-sinangil-ali-dogan-sinangil-kimdir-ali-dogan-sinangil-hakkinda.html>

Bakü'deki Üzeyir Hacıbekof Devlet Konservatuvarı'nda, Ord. Prof. Kara Karaev ile sürdürdüğü beş yıllık lisans eğitimini, Moskova Tchaikovsky Konservatuvarı'nda Prof. Albert Leman ile yaptığı lisansüstü kompozisyon eğitimi izlemiştir.

Sami Hatipoğlu (1939), İğridere Ardino Lisesi'nde müzik öğretmeni olarak başladığı pedagojik kariyerini, Sofya Lise Müzik Okulu'nda sürdürmüştür. Yardımcı doçent ünvanı aldığı Bulgaristan Devlet Konservatuvarı'nın Yüksek Kısmı'nda on yedi yıl boyunca eğitim vermiştir. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Kompozisyon Bölümü öğretim görevlisi olarak geçirdiği üç yılın ardından kısa bir süre Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda çalışmış, buradan sonra on iki yıl boyunca öğretim görevlisi olduğu Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na geçmiştir.

Bestecinin seslendirilen eserleri arasında "Senfonik Poem" (Varna Filarmoni Orkestrası), "Senfonik Orkestra için Üvertür" (Plovdiv Filarmoni Orkestrası), yaylı çalgılar oda orkestrası için yazdığı "Atatürk Süiti" (Eskişehir), Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nin hazırlayıp sunduğu sahne gösterisinde yer alan 56 Türk halk türküsünün çoksesli düzenlenmesi ve orkestrasyonunu içeren "Yerelden Evrensele Anadolu" (Eskişehir, Bursa, KKTC-Magosa), ile birlikte, Sevda-Cenap And Vakfı kurucularına ithaf ettiği "Rumeli Dansı" (Eskişehir, Antalya, Kayseri, Bursa, Ankara, Hollanda-Rotterdam, Fransa Uluslararası Gençlik Festivali-Belford, Almanya-Essen, Pakistan-İslamabad) ve "Yakarış" (Eskişehir, Ankara, Pakistan-İslamabad) yer almaktadır. Sami Hatipoğlu, halen Ankara Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak kompozisyon ve teori dersleri vermektedir.

Aynı kuşak bestecilerden Saygun'un öğrencileri Çetin Işıközlü (1939), ve Ahmet Yürür (1941), 1969 ve 1970 yıllarında Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olmuşlardır. Kompozisyondan önce trombon bölümü mezunu olan Işıközlü 1975-1985 yılları arasındaki çalışmalarını İtalya'da ve Almanya'da sürdürmüştür. 1967 yılında bestelediği Judith balesi, uluslar arası arenada sahnelenen ilk Türk balesidir. Kariyerinde şefliğe de yer veren besteci, Türkiye genelinde ve Türkiye Cumhuriyetlerinde konserler yönetmiştir. Eserlerinde Türk makamsal müziğinden ve ritmik sistemlerinden esinlenerek, canlı ve melodik duyum içinde, lirik dramatik algıdan etkilenerek, kendine özgü amodal ve

atonal teknikleri uygulayarak, orijinal duygu ve izlenimlerini armonik uyumsuzluk algılaması ile açığa vurur⁸.

Yürür, İstanbul Mimar Sinan Konservatuarı'nda keman bölümünde eğitim hayatına başlamış, 1955–61 yılları arasında Galatasaray Lisesi'nde okuduğu yıllarda keman ve viyola dersleri almıştır. Ankara Devlet Konservatuarı'ndan mezuniyeti sonrası Aynı okulda çalışmalarını sürdürmüş, 1974'te yüksek lisansını tamamlamıştır. 1978 yılından itibaren İndiana Üniversitesi'nde kompozisyon, etnomüzikoloji ve teori alanlarında çalışan besteci, 1981 yılında arasında Maryland Üniversitesi'nde müzikoloji alanında doktora derecesi almıştır. 1983 yılında çıktığı 9 aylık bir gemi seyahatinde birçok Asya ülkesinde bulunmuş, bu ülkelerin müziğini tanıma olanağı elde etmiştir. 1978–87 yılları arasında İndiana ve Maryland arasındaki üniversitelerde yeni müzik aktivitelerini takip etmiş, bu süreçte bir bestecinin çalışmalarını sürdürebilmesi açısından bir oda müziği grubunun elemanı olmasının avantajını fark etmiştir. 1986 yılında Ankara, 1991 yılından itibaren Mimar Sinan Devlet Konservatuarlarında; 1998–2003 yılları arasında da Yıldız Teknik Üniversitesi'nde gerek müzikoloji gerek kompozisyon öğretim görevliliğinin yanı sıra üst düzey yöneticilik görevlerinde bulunmuştur. Halen Ege Üniversitesi'nde etnomüzikoloji ve duysal tasarım dersleri vermektedir. Yürür, yenilikçi akımların Türkiye'de tanıtılmasına yönelik çalışmalar yapmıştır. 1989–93 yılları arasında Ankara'da düzenlediği “Uluslararası Yeni Müzik Festivalleri” nde seslendirilen eserlerin birçoğu Türkiye'de ilk kez çalınmıştır. Dinleyici kitlesini lise ve kolej öğrencilerinin oluşturduğu festivallerde “dünyanın gelecek seçkinleri için ortak alan yaratmak” amaçlanmıştır. Doksanlarda *New Music from İstanbul [İstanbul'dan Yeni Müzik]* adlı, Türkiye ve yurt dışında konserler veren topluluğun sanat yönetmeni olmuştur. “Yapıtlarında ‘zaman’ ve ‘doku’ öğelerine ağırlık verdiğini; dizisel, post dizisel yazı tekniklerini sık sık kullandığını ve yapıtlarının çoğunun epik-öykü içeren türler olduğunu belirtmiştir” (İlyasoğlu, 1998: 164).

Ali Darmar (1946), İstanbul Belediye Konservatuarı piyano bölümünden ve Eczacılık Yüksekokulundan mezuniyeti sonrası, kompozisyon çalışmalarını Paris'te Nadia Boulanger ile sürdürmüştür. Eserlerinde Fransız çağdaş müziği ve yeni romantik kavramlara yer verir.

⁸ http://www.isikozlu.com/cv_tr.php

Bu dönemin diğer bestecileri arasında 1971 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'ndan mezun olan Sayram Akdil (1940) Dokuz Eylül Konservatuarı'nda ve Sarper Özsan (1944) Mimar Sinan Konservatuarı'nda kompozisyon bölümlerinde öğretim üyeliği görevlerini sürdürmektedirler. Ayrıca eserlerinde Türk halk müziği, geleneksel müzik, mehter müziği ve özgün folklorik renklere yer veren keman sanatçısı Okan Demiriş (1942); serbest atonal eserler veren Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü 1964 mezunu, 1968–72 yılları arasında Münih Devlet Yüksek Müzik Okulu'nda eğitim gören Turgut Aldemir; yine GEE 1965 mezunu, 1968-72 yılları arasında Köln'de piyano eğitmenliği üzerine çalışan, halen Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevliliğini sürdüren Necati Gedikli (1944); bir başka müzik eğitimcisi ve keman sanatçısı, çalışmalarını GEE'de ve İspanya'nın Barcelona kentinde tamamlamış Cemalettin Göbelez de dördüncü kuşak Türk bestecilerindendir.

1.1.2.5 1950–1958 Arası Doğan Besteciler

1950–1960 yılları arasında doğan Türk bestecilerinden Selman Ada (1953), 7 yaşında beste yapmaya başlamış, 12 yaşında 6660 sayılı "Harika Çocuklar Yasası" ile Fransa'ya müzik eğitimine gönderilmiş; tüm sınıfları birincilikle bitirip Türkiye'ye dönmüştür. 1973 yılında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde göreve başlayan besteci 1975 yılında orkestra şefi olarak atanmış, 1979'da Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde müzik direktörü ve orkestra şefliği görevlerini sürdürmüştür. 1980 yılında tekrar Paris'e dönerek konservatuarda dersler veren besteci 1987'de Türkiye'ye ve eski görevi olan İstanbul Operası orkestra şefliğine dönmüştür. Eserlerini modal-amodal olarak iki grup altında tanımlamaktadır (İlyasoğlu, 1998).

1975 yılına kadar Ankara Devlet Konservatuarı'nda piyano ve kompozisyon çalışan Mete Sakpınar (1954), 1979 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde İlhan Usmanbaş'ın sınıfından mezun olmuştur. 1980'de kompozisyon ve orkestra şefliği çalışmak üzere Paris'e gitmiştir. Yaşamını ABD'de sürdürme kararı almış, 1984 yılında burada New York Concertante adı orkestrayı kurmuştur. 1985 yılında Julliard Müzik Okulu'nda yüksek lisansını tamamlayan besteci, 1991 yılında İstanbul Devlet Konservatuarı kompozisyon bölümünde ders vermeye başlamıştır. Eserlerinde Türk, Fransız, Amerikan müziğinden renkler yansıtmakta, elektronik müzik kullanmaktadır.

Mandolin ve akordeon çalarak başladığı müzik hayatını 1970–1980 yılları arasında Rey'den özel dersler alarak sürdüren Ertuğrul Sevsay (1954), trompet ve obua çalmayı öğrenmiştir. 1977–1981 yılları arasında kurduğu İstanbul Filarmoni Oda Orkestrasını yönetmiş, 1980'de Viyana'da şeflik ve bestecilik üzerine çalışmaya başlamıştır. 1992'den itibaren Miami'ye giden besteci Viyana ve Miami arasında öğrenci değişim programları düzenlemiş, 1993 yılında Band-o-neon adlı tango topluluğunu kurmuştur. Eserlerinde armoni ve melodi uyumuna önem veren ve Latin Amerika müziğinden etkilenen besteci aynı zamanda gastroentroloji alanında tıp doktorudur.

*“Aranjman, tangoya hayat verir. Bugün hâlâ zevkle dinlenen **La Comparsita, El Choclo, A Media Luz** gibi ünlü tangolar ilk günlerindeki gibi bırakılsaydı, tekdüze ritmi ve tekdüze yorumcularıyla çoktan tarihe karışacaktı. İyi bir tango aranjmanı belirli bir estetik anlayışı içinde sürekli ritim değişikliği, dinamik kontrastlar (seslerin gücünün artıp azalması), değişik orkestrasyon renkleri, melodinin bazen öne bazen arka plana çekilmesi, ikinci derecede önemli melodilerin veya birtakım efektlerin zaman zaman ön plana çıkması, melodi-ritim-armoni çeşitlemeleri, ani duraklamalar, temponun yavaşlayıp hızlanması, çalgılar arasında küçük söyleşiler, hatta şakalaşmalar ve dinleyiciyi şaşırtacak müziksel sürprizler gereklidir”⁹.*

1980'li yıllara gelindiğinde Türk bestecileri arasında yapıtlarında genel olarak yerel renkleri yansıtanlar ve yapıtlarında batının çağdaş tekniklerini kullananlar olmak üzere iki grup görünmektedir. 1950 yılından itibaren doğan bestecilerin aktif meslek hayatlarının başladığı 80'ler ve sonrasında bu ayrımı zayıflatmış olsalar gerekir ki, kaynaklarda bu dönem besteciler arasında bu tür bir ayrım görülmemektedir (Germiyanoglu, 1999: 9).

İlhan Baran, Nevit Kodallı ve Erçivan Saydam'ın öğrencisi Turgay Erdener (1957), 1968 yılında girdiği Ankara Devlet Konservatuarı'ndan 1978'de mezun olmuştur. Halen aynı okulda ders vermektedir. Erdener, hemen bütün besteleme tekniklerine açık gözükmekte, kendi özgün kavrayışıyla teknikler paletinden yararlanmaktadır. Dolayısıyla belirli bir stilin, akımın bestecisi olmak yerine, özgün bir dil yaratmaya yönelmiştir. Çalgı müziğinde ya da sahne müziğinde ürettiği yapıtlar göz önünde tutulursa, seslendirme ve

⁹ Sevsay, <http://www.geocities.com/siliconvalley/foothills/3416/ilgi/tango3.html>

sahneleme oluruu gözetirken yeni müzik tekniklerinden uzak durmamakta, bu yaklaşımla Türkiye’de bestecilerin genelde yaşadığı ikilemi aşmaya çalışmaktadır¹⁰.

Betin Güneş (1957), İstanbul Belediye Konservatuarı’nda Cenan Akın’la başladığı müzik çalışmalarını Mimar Sinan Üniversitesi’nde piyano ve kompozisyon dallarında sürdürmüş, 1979’da piyano, 1980 yılında İlhan Usmanbaş’ın kompozisyon sınıfından mezun olmuştur. Aynı zamanda gazetecilik eğitimi alan Güneş, trombon, kompozisyon ve elektronik müzik eğitimi için gittiği Köln’de her üç bölümden birden 1985 yılında mezun olmuştur. Yapıtlarında atonal yazı, değişken ritimler, elektronik müzik ve yeni romantizm akımına yer veren besteci, 1988’den bu yana Köln Senfoni Orkestrası’nın ve Mondial Yaylı Çalgılar Orkestrası’nın daimi şefliğini yürütmektedir. Eserlerinin tümü Avrupa’da seslendirilmiştir.

Bu dönemin farklı anadallarda ve alanlarda yetişen bestecileri arasında Necil Kazım Akses’ten ek kompozisyon dersleri alarak 1972 yılında viyola bölümünden mezun olduktan sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda göreve başlayan, eserlerinde senfonik renkler ve karma dizisel teknik kullanan Nejat Başeğmezler (1950); 1977 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Armoni Kontrpuan bölümünden mezun olan ve sonraları Dokuz Eylül ve Hacettepe Devlet Konservatuvarlarında öğretim görevlisi olarak çalışan Burhan Önder (1957) sayılabilir. Boğaziçi Üniversitesi Temel Bilimler Fakültesi 1981 mezunu Aydın Karlıbel (1957) de 1966’dan itibaren Cemal Reşit Rey’den aldığı piyano dersleri sonrası Kıbrıs’ta girdiği Associated Board of Royal Schools of Music’in diploma sınavında başarılı olmuştur. Eserlerinde neo-klasizm, impresyonizm ve neo-romantizm etkilerinin yanı sıra Türk müziği renkleri de duyulmaktadır.

1.1.2.6 1959–1970 Arası Doğan Besteciler

Muammer Sun’un öğrencilerinden Mehmet Aktuğ (1959), bu tezde adına ulaşılabilenler arasında İzmir Devlet Konservatuarı’ndan çıkan ilk bestecidir. 1980 yılında mezun olduktan sonraki yedi yıl içindeki çalışmalarıyla Almanya’daki Robert Schumann Enstitüsü’nde kompozisyon ve elektronik müzik alanlarında “sanatta olgunluk” derecesi almıştır. Müziğinde dizisel ve tınısal yaklaşımlara yer vermektedir.

¹⁰ http://www.beethovenlives.net/turgay_erdener.htm

Bu çalışmada Yüksel Koptagel'den sonra adı geçen ilk bayan besteci Meliha Doğuduyal(1959), 1980 yılında Mimar Sinan Üniversitesi piyano bölümünden mezun olmuş, 3 yıl sonra sanatta yeterlik diplomasını almıştır. 1986 yılında Usmanbaş, Rey ve Saygun'un öğrencileri olarak aynı okuldan kompozisyon diploması alan Doğuduyal, 1991 yılında gittiği Den Haag Konservatuvarında Theo Loevendie ile çalışmalarını sürdürmüştür. Daha sonraki yıllarda İstanbul'da öğretim görevliliği yapmıştır Halen Hollanda'da serbest besteci ve piyanist olarak yaşamını sürdürmektedir. Eserlerinde Afrika, Anadolu ve caz müziklerinin malzemelerini ve elektronik müzik olanaklarını kullanmaktadır.

80'li yıllarda eğitimini tamamlayan besteciler arasında bayan bestecilerin sayısında artış gözlenmektedir. 60'lı yıllarda doğan bestecilerden Sıdika Özdil, 1971 yılında girdiği Ankara Devlet Konservatuvarı'nın orkestra şefliği ve kompozisyon bölümünde Akses ve Kodallı ile çalışmış, 1983 yılında mezun olmuştur. 1985 yılında İngiltere'nin Leverhulme Fellowship bursunu kazanan besteci, önce Guildhall School of Music and Drama'da orkestra şefliği çalışmış, daha sonra Royal Academy of Music'te 1989'a değin Paul Patterson ve Hans Werner Henze ile kompozisyon ve orkestra şefliği öğrenimi yapmıştır. Bu süreçte Xenakis, Messiaen, Stockhausen, Penderecki ve Berio gibi 20. yüzyıl müziğinin önemli bestecilerinin seminerlerine katılmış, 1987-89 yıllarında uluslar arası ödüller almıştır. 1989 yılında Ahmet Yürür'ün düzenlediği 1.Ankara Çağdaş Müzik Festivali'nin düzenleme komitesinde yer alan sanatçı 1990'da BBC World Service'te sanat programları yapımcısı oldu. Besteci, 1993 yılından bu yana Antalya Devlet Senfoni Orkestrası'nın kadrolu bestecisidir (İlyasoğlu, 1998) Özdil'in yazısındaki ayırt edici özellikler arasında, günümüz tekniklerinin çevrelediği atmosferden kopmamak, öte yandan ulusal öğelerin kendiliğinden gelen renklerini yazının akışı içinde değerlendirmekten kaçınmamak vardır. Doğaldır ki burada kullanılan "doz"un reçetesi olamaz; müziksel yaratıda ulusallık ve evrensellik ölçütlerinin bir "hesap işi" olmadığı açıktır. Bu konudaki yargı, daha çok dinleyicinin ve "tarih" in süzgecinden geçerek belirlenebilir¹¹. Sıdika Özdil aynı zamanda çağımızın müziğini ve Türk bestecilerinin eserlerini sergilemek, kendi içinden çıkaracağı oda müziği topluluklarına konser olanakları yaratarak bu alanlarda yazılmış veya yazılacak yeni yapıtların ilk seslendirilişlerini yaparak repertuar oluşturmak, çağdaş yazı tekniklerini öğretmek seslendirilmelerine kolaylık sağlamak amaçlarıyla 29 Ekim 2003'te Ankara'da

¹¹ Bkz. : www.beethovenlives.net.

British Council ve Seveda-Cenap And Müzik Vakfı'nın katkılarıyla oluşturulan ve proje bazına bir araya gelen “orquestra@modern” adlı orkestranın kurucularındandır.

Bir başka bayan besteci Nihan Atlığ (1960), 1967–77 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda piyano, armoni ve müzik analizi çalışmış, 1977'de Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünde Cengiz Tanç, Cemal Reşit Rey, İlhan Usmanbaş ve Ahmed Adnan Saygun'un öğrencisi olmuş, lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik derecelerini de almıştır(1990). Halen aynı kurumda solfej ve armoni dersleri vermektedir. Eserlerinde yerel müziğin özellikleri yerine evrensel değerlere yer vermektedir.

İzmir Devlet Konservatuvarı'nda müzik eğitimine başlayan Perihan Önder-Ridder (1960), etnomüzikolog ve bestecidir. 1974 yılında girdiği Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Sun ve İlerici'yle çalışmış, 1979'da mezun olmuştur. 1981'de İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda İlhan Usmanbaş'ın kompozisyon sınıflarına girerek öğrenimini sürdüren Önder-Ridder, 1987'de Sanatta Yeterlik diplomasını almıştır. 1985'te Macar hükümetinin verdiği bir yıllık bursla gittiği Budapeşte'de, Liszt Müzik Akademisi'nde Emil Petrovics ile kompozisyon, Macar Bilimler Akademisi'ne bağlı Müzik Bilimleri Enstitüsü'nde Laszlo Vikar ile etnomüzikoloji alanlarında çalıştı. Moda müzik ve çağdaş uygulama ile etnomüzikoloji derslerine katıldığı Saygun'un desteklemeleri ve yöreklendirmeleriyle, 1987–1991 yılları arasında, Türkiye'nin çeşitli yörelerinde özellikle ağıtlara yönelik halk müziği derlemeleri de yapan besteci 1979'dan 1993'e dek, önce İzmir sonra İstanbul devlet konservatuarlarında solfej ve çalgı bilgisi dersleri verdi (<http://www.pankitap.com/yazarlar/perihano.html>). 1993'ten beri Almanya'da yaşayan sanatçı 1983'e kadarki yaratıcılığının İlerici armonisi etkisi taşıdığını, daha sonraki yapıtlarında Usmanbaş'ın etki alanına girdiğini belirtmiştir (İlyasoğlu, 1998). Yaptığı derlemelerin bir sonucu olarak Pan yayıncılıktan Şubat 1998'de yayınlanan “Çilli Horozum” adlı kitabında iki sesli Türk Halk Türküleri'ne yer veren bestecinin bu çalışması Cengiz Tanç'ın yukarıda yer alan cümlelerindeki yaklaşımı gerçekleştirme yolunda bir adım olarak görülebilir.

Kamran İnce, 1960 yılında Montana'da Türk ve Amerikalı anne-babadan dünyaya gelmiştir.1971–77 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarında İlhan Baran ve Muammer Sun ile çalışmış, 1977–80 arası İzmir Devlet Konservatuarında okumuştur.

egzotik kalabilen nadir bir besteci" olarak nitelendirilen İnce'nin eserleri, kimi zaman kendi batonu altında, dünyanın çeşitli orkestraları tarafından seslendirilmekte, CD kayıtlarında yer almaktadır. İnternet sitesinde yer alan eleştirilerden sanatçının farklı çalışmalarına dair farklı eleştirmenlerden birkaç alıntı:

“İnce Akdeniz melodilerinin parıltıları, dini ayin ihtişamının anları, Bach benzeri keman soloları ve sivri dilli, disonant atışmalar ile vurgulanmış, heybetli, hayal alemine sürükleyen seslerden kilimler dokuyor”[...]

“Sonraki eğitimini ABD’de sürdüren sanatçı Doktora derecesini Eastman School of Music'den almıştır. Besteci halen İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MIAM) Eşbaşkan ve University of Memphis'te kompozisyon profesörü olarak görev yapmaktadır. Los Angeles Times gazetesi tarafından, "Modern müzikle bağlantısını koparmadan *Post-minimalist müzik*"[...] "*Küçük Asya'daki Hristiyan ve Müslüman mimarisinden ilham almıştır*"[...] "*Ritmik aktivitelerle vızıldayan bir yüzeyin altında dinginliğini muhafaza ediyor*"[...] "*farklı stillerin bir füzyonunu sergiliyor ve 'adaleli, ilkel ve neo-romantik' olarak betimleniyor*"[...] "*kompozisyon teknikleri, Ortadoğu halk müziği, Bach koralleri, vahşi perküsyon, ardışık ses kümeleri, ve geç dönem Romantizm stilleri ile modern Rus müziği gibi birbirinden oldukça farklı unsurları birleştiriyor. Ayrıca elektrik gitar, elektrik bas ve synthesizer gibi alışılmamış enstrümanları normal senfoni orkestrası içine atıyor. Fakat yine de bu oldukça pitoresk ve çarpıcı müzik avangard olarak nitelendirilemez; açık bir şekilde kendi özgün dili ile anında iletişim kurabiliyor*"¹².

Uluslar arası birçok ödül sahibi olan sanatçının yapıtlarında, anlık ilgi alanı odaklı, değişken ve farklı tarzları birleştirebilen özgün bir kullanımdan bahsedilebilir.

1961 yılında İstanbul'da doğan piyanist-besteci Mehmet Okonşar, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda başladığı müzik eğitimini devlet bursu ile Brüksel Kraliyet Konservatuvarında sürdürmüştür. 1981 yılında "Premier Prix" diplomasını alan Okonşar, aynı yıl ünlü Belçikalı piyanist J.Cl. van den Eynden'in solist piyanist yetiştirme amacı ile

¹² Bkz.: <http://www.kamranince.com/tr/bioeng2.htm>. Metinlerin İngilizce aslından çeviri araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiştir..

kurduğu "Avrupa Yüksek Múzik Eğitim Merkezi"ne yüzlerce konservatuar öğrencisinin arasından seçilen dört sanatçıdan biri olmuştur. 1986 yılında Yüksek Pişano Diplomasını birincilikle ("Avec La Plus Grande Distinction-Premier Nommé") alıp pişano eğitimini tamamladıktan sonra, aynı kurumda, , Dutilleux'nün öğrencisi ve "Prix de Rome" ödüllü Jacqueline Fontyn ile kompozisyon ve orkestrasyon çalışmış, 1989 yılında bu branşlardan mezun olmuştur. Ayrıca Paris Konservatuarının değerli eğitimcilerinden Claude Ballif'in çalışmalarına da katılmıştır.

Belçika'nın Enghien şehrinde Uluslararası Çağdaş Sanatlar Akademisinin düzenlediği "Büyük Enghien Ödülü" yarışmasında, kompozisyon dalında aldığı birincilik ve altın madalyanın yanı sıra 1982-1991 yılları arasında Avrupa ve Amerika'da piyanist olarak katıldığı yarışmalardan iki birincilik, bir ikincilik ve binyüz piyanist arasından altıncılık ödüllerini kazanmıştır.

Paris, New York, San Francisco, Tokyo, Brüksel, Anvers, Amsterdam, Rotterdam, Roma, Atina, Calgary, Salt LakeCity, Ljubljana (Festival) gibi şehirlerde, ve "Salle Gaveau", " Concertgebouw" gibi ünlü konser salonlarında resitaller vermiş olan sanatçı, Avrupa, Amerika ve Japon basınlarında piyanodan elde ettiği renkler, özgün yorumları, eklektik repertuarı ve sahne karizmasıyla dikkat çekerek birçok makaleye konu olmuştur.

"Devlet Solisti" olan Sanatçı halen Ankara'da yaşamakta, yurt içi ve dışında konser ve resitaller seslendirmekte; "Múzik ve Teknoloji" başlıklı konferans ve televizyon programları hazırlamakta ve sunmaktadır.

1961 doğumlu bir diğer besteci Ertuğ Korkmaz, 11 yaşında Mehmet ERTEN ile Trompet çalışmalarına başladığı *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın* Kompozisyon bölümüne 1975 yılında kabul edilmiş, E.Saydam, N.K. Akses N.Kodallı ile çalışmalarını sürdüren sanatçı 1980 yılında da Orkestra Şefliği bölümüne girerek Prof. Gürer AYKAL ile çalışmıştır.

1982 yılında her iki bölümden de mezun olan sanatçı Devlet Bursu ile Londra'ya gönderilmiş, kabul edildiği *Guildhall School of Music and Drama'da* Alfred Nieman, George Nicholson ve Alan Haseldine ile çalışarak Advanced Studies (İleri Çalışmalar)

sınıflarından mezun olmuştur. Londra’da bulunduğu yıllar içinde bestecilik alanında çağımızın önde gelen isimlerinden Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen ve Peter Maxvel Davies ile çağdaş müzik, Francis Show ile Film Müziği konularında çalışmıştır.

Sanatçı günümüze kadar, Japonya, Belçika, Fransa, İspanya, İsviçre, İtalya, Danimarka, Almanya, Polonya, Arjantin, Meksika, Brezilya, Venezüella, İngiltere ve A.B.D. gibi birçok ülkede çok sayıda Uluslararası Müzik Festivalinde şef ve kompozitör olarak yer almış ve yine Uluslararası radyo ve televizyonlarca yayın programlarına alınmıştır.

2001 yılı Şubat ayında İngiliz Kraliet Orkestrası(Royal Philharmonic Orchestra) ile kendi yönettiği “SHADES - AND” adlı senfonik şiirinin CD kaydını gerçekleştirmiştir. Aynı eser 2002 yılı Ağustos ayında *Euro Classic Berlin Summer Festival*’in açılış konserinde seslendirilmiştir.

2003 yılında International Rostrum of Composers jürisi seçilen Ertuğ Korkmaz aynı yılın Mart ayında Müzik ve Sahne Sanatları alanında kurucu üye sıfatıyla Başkent Üniversitesi kadrosuna katılarak Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi’nde göreve başlamıştır. Sanatçı halen Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevliliği, *Orkestra Akademik Başkent Müzik Direktörlüğü* ve Orkestra Şefliği görevlerini sürdürmektedir.

Server Acim (1961), 1978 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi - Devlet Konservatuvarı Kontrbas bölümüne girmiş, 1980 yılında bölüm değiştirerek aynı okulun Kompozisyon bölümünde Prof. İlhan Usmanbaş’ın öğrencisi olmuştur. Konservatuar Kompozisyon eğitimi sürecinde Cemal Reşit Rey, Ahmed Adnan Saygun ve Bülent Tarcan’la çalıştı ve 1990’da mezun oldu. Aynı yıl içinde Cengiz Tanç’ın Yüksek Lisans öğrencisi olan Acim, 1993’te Yüksek Lisans devresinden; 1998’de M. S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon Anasanat Dalı - Sanatta Yeterlik programından diploma almıştır.

Konservatuar öğrencilik yıllarında arkadaşı tiyatro oyuncusu Murat Karasu’nun kendisini keşfetmesiyle birlikte, 1982’den başlayarak tiyatro müziği üzerinde üretim

yönünde çalışmalar yapan besteci, bugüne değin pek çok tiyatro oyunu için müzikler yazmıştır.

Sanatçı, 1990–1998 yılları arasındaki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı’ndaki öğretmenlik görevlerinden sonra, 1998 – 2002 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü’nde dersler vermiş, 6 Şubat 2007 tarihinde Doçent ünvanı almıştır. Acim halen Malatya’da İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü’nde görev yapmaktadır. Sanatçının internetteki sitesinde “misyonum” başlığı altında aşağıdaki açıklama yer almaktadır:

“Güzel Sanatlarda başarı, büyük inkılapların başarılı olduğunun en kesin delilidir. Bunda başarı kazanamayan milletlere ne yazıktır. Onlar, bütün başarılarına rağmen uygarlık alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır.” (1936)

Mustafa Kemal ATATÜRK

Atatürk’ün bu sözleri ışığında, Türk Beşleri ile başlayan “Çağdaş Çoksesli Türk Müziği” dağarına yeni eserler kazandırmak misyonunu sürdürmeyi kendisine ışık edinmiş olan besteci, bu çizgideki çalışmalarına devam etmektedir”¹³.

Acim, önceki yapıtlarında neo-klasik, kübik, polimodal etkilerden ve soyut bir modal yazı tekniğine vardığından bahsetmiş, yapıtlarını belli stillerle tanımlamaktan kaçındığını dile getirmiştir (İlyasoğlu, 1998).

Uluslar arası alanda tanınan bir başka Türk besteci Aydın Esen(1962), İstanbul Belediye Konservatuarı’ndaki piyano eğitimini takiben 80’lerin başında piyano kompozisyon ve şeflik çalışmak üzere davet edildiği Oslo (Norveç)’daki Norwegian State Academy of Music’te öğrenci olmuştur. 1983’te tam bursla kabul edildiği Boston (ABD)’daki Berklee School of Music’in dört yıllık tam zamanlı programını bir yılda tamamlamış, okulun verdiği en üst düzey “sanatçı diploması” olarak mezun olmuştur. Piyano ve kompozisyon alanındaki yüksek lisans çalışmalarını New England Conservatory

¹³ http://web.inonu.edu.tr/~sacim/?page_id=3

of Music'te tamamlayan Esen, 80'lerin sonunda kıtalar arası konser turnelerine başlamıştır. 1987 yılında ses sanatçısı eşi Randy K. ile New York'a taşınmıştır.

Kompozisyon, klavye ve elektronik müzik alanlarında sayısız ödülleri olan besteci, caz ve çağdaş müzik dünyasının tanınmış isimleriyle birlikte projelerde çalışmış, kendisi de onlardan biri haline gelmiştir.

Armonik müziğin kurallarıyla oynamaya yıllar önce başladığını belirten Esen, akustik müziğin kaçınılmaz bir uzantısı olarak gördüğü elektronik müziğin sınırlarını ses dağarcığındaki insan kulağının duyamayacağı frekanslara kadar zorlamaktadır. Müziğinde mümkün olabilecek her tür duyum ve felsefeye dikkatle yaklaşan besteci, başlangıç noktasını önceki müzik türlerinin biçimlerinden ziyade "ses" ögesi olarak görmekte, sesin sonsuz sayıdaki kaynaklarını ve fiziksel yayılma alanını göz önünde tutmaktadır(www.aydinesen.com). 1990'larda eşiyle birlikte İstanbul'a taşınan Aydın Esen, bir süre Bilgi Üniversitesi'nde ders vermiştir. Halen İstanbul'da yaşamaktadır.

Hasan Uçarsu(1965) müzik eğitimine İstanbul Belediye Konservatuvarı flüt bölümünde başlamış, 1983 yılında Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde Adnan Saygun'un öğrencisi olmuştur. 1990 yılında lkonservatuvarı bitirmiş, yüksek lisans çalışmasını Cengiz Tanç'la sürdürmüş, 1992'de mezun olmuştur. Kompozisyon öğrenimi boyunca Afşar Timuçin'in konservatuarda verdiği felsefe tarihi, estetik ve edebiyat derslerini izlemiş, bestecilik kavrayışına da temel olan kültürel birikimini beslemiştir. Konservatuvarı bitirdikten sonra bu kurumda solfej, teori ve çalgıbilim dersleri veren besteci, yılında kazandığı bursla Amerika'ya gitmiş, Pennsylvania Üniversitesi'nde doktora derecesini almıştır.

Besteci 1991 yılına kadar olan dönemde, genel olarak hocası Saygun'un yanı sıra, Wagner, Ravel, Bartok ve Stravinski'den etkilenmiştir. 1991 yılından sonra, kendi özgün yazısıyla anlatım olanaklarını daha arı bir dilde kullanmaya yönelmiş, sağlam bir orkestralama kavrayışıyla seslerin yapısı, kümelenişi, ses renklerinin seçimi ve sesin biçimlendirilişi yöntemlerini eserlerinde yansıtmıştır. Bestelerini insanın psikolojik yapısındaki zenginlikten ve müziksel fikirlerin oluşumundan yola çıkarak tetrakortlara dayalı serbest modal yapı üzerinde örgülemektedir (İlyasoğlu, 1998).

1996 ve 1998 Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışmalarında aldığı birincilik ödüllерinin yanı sıra Amerika'daki doktora sürecinde 1995 ve 97'de iki tane ödöl almıştır. 1998 yılında doçent olan besteci halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kompozisyon Sanat Dalı'nda öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Eserleri yurt içi ve yurt dışında festivaller ve konserlerde seslendirilmiş, CD'lerde yer almıştır.

Kariyerini Amerika'da sürdürmekte olan bayan Türk-Amerikan besteci Deniz İnce (1965), 1975 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Necil Kazım Akses ile çalışmalarına başlamış, 1988 yılında Amerika'da Eastman School of Music'te lisans; 1990'da Michigan Üniversitesi'nde yüksek lisans çalışmalarını tamamlamıştır.

“Türk-Amerikan geçmişimdeki batı ve Ortadoğu müzikleri beni etkilemekte. Modalite, simetrik ve asimetrik ritimler ve sonuçta sesin yalın, birlik içindeki dolgunluğunu karmaşık üçlü armonilerle karşı karşıya getiriyorum. Müziğim betimleyici değil, ancak her zaman bir öykü var anlatılan.” (İlyasoğlu, 1998: 241)

1990 yılında Uluslar arası besteciler Rostrumunda Türkiye'yi temsil eden İnce, halen Amerika'da yaşamaktadır.

Lise öğreniminden sonra müziğe başlayan Semih Korucu (1965), 1983 yılında Ankara'da Gazi Eğitim Müzik Bölümü'ne girmiş, teori, solfej ve armoni çalışmıştır. 1985 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde Nevit Kodallı'nın öğrencisi olmuştur. 1987 yılında İstanbul'a yerleşen besteci, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Cengiz Tanç'la kompozisyon çalışmayı sürdürmüş, piyanove keman dersleri almıştır. Konservatuvarı bitirdikten sonra master çalışmasını tamamlayan Korucu, profesyonel olarak müzik yaşamına atılmıştır. Semih Korucu genelde özgün modal gereçleri kullanmaktadır. Son yapıtlarında kavramsal öğeler ağırlık taşımaktadır.

İpek Mine Altınel(1966), 1977'de İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Arp eğitimine; 1981'de Usmanbaş ve Saygun'la kompozisyon eğitimine başlamıştır. 1986 yılında Arp eğitimi için gittiği İsviçre'den dönen sanatçı, 1989'da Mimar Sinan

Üniversitesi'nde arp alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Halen aynı kurumda oda müziği ve solfej öğretim görevlisidir. Eserlerinde “*Armonik yapıyı genelde kontrpuantik bir yapı biçimlendirir. Modların, dizilerin kullanıldığı kontrpuan anlayışı içinde üst üste gelen ezgiler, armonik yapıyı etkiler*” (İlyasoğlu, 1998: 248).

Müzik öğrenimine Muammer Sun'la başlayan Mehmet Nemutlu (1966), 1985 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde Necil Kazım Akses'le kompozisyon çalışmaya başlamış, öğrenciliği sürecinde Ertuğrul Oğuz Fırat'tan çağdaş müzik stilleri dersleri almıştır. 1988'de Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümüne geçmiş ve İlhan Usmanbaş'ın sınıfından 1993'te lisans, 1996'da yüksek lisans derecesini “Müzikte Doku Kavramı” başlıklı master teziyle almış, kendisiyle yürüttüğü sanatta yeterlilik çalışmalarını Benjamin Britten'in “War Requiem” adlı eseri üzerine bir araştırması ve kendi yazdığı bir eseriyle 2002'de tamamlamıştır. Aynı zamanda bu kurumda araştırma görevlisidir.

[...]Mehmet Nemutlu genel olarak yazı stilini şöyle açıklamaktadır: “Yatay çizgilerin (ezgi değil!) belirginliklerini korudukları, ama bir arada oluşturdukları “armonilerin” sınırlı bir raslamsallığa bırakıldığı, nispeten sıkı tutulmuş bir doku-yazı. Çok fazla tekrara düşmeden sürekliliğe varma çabası” (İlyasoğlu, 1998: 252).

Özkan Manav (1967), 1984 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde Adnan Saygun ve İlhan Usmanbaş'la çalışmalarına başlamıştır. 1990 yılında mezun olmuş, 1991-94 yılları arasında Usmanbaş ile yüksek lisansını tamamlamış; 1994-96 arası sanatta yeterlik çalışmalarını sürdürmüştür. 1996 yılında Boston Üniversitesi'ne giden sanatçı kompozisyon alanında doktora ünvanı almış ve 1999'da Türkiye'ye dönmüştür. Doç. Dr. Özkan Manav halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Sanat Dalı başkanlığı görevini sürdürmektedir.

1997–98 yıllarında Amerika ve Almanya'da aldığı ödüllerin yanı sıra 1998 yılında Eczacıbaşı Beste Yarışmasında birincilik ödülünü Hasan Uçarsu ile paylaşmıştır. 90'ların sonlarındaki çalışmalarında merkeze yerleşen türlü fikirlerden yola çıkıp, müziksel

içeriğın, biçimi özgürce ve organik yolla oluşturduğu bir müzik yaratmaya çalıştığını belirtmiş; bu müzikte çok kez dramatik gerilim ve devingenliğin ön plana çıktığını vurgulamıştır (İlyasoğlu, 1998).

Ciddi olarak müziğe yönelmesi on sekiz yaşından sonra liseyi bitirdikten sonra gerçekleşen Emre Aracı (1967) kısa bir süre piyano, teori ve orkestra şefliği çalışmıştır. Londra'da gördüğü üç senelik ön lisans eğitiminin ardından 1990 senesinde kabul edildiği Edinburgh Üniversitesi Müzik Fakültesi'nden 1994'te BMus (Hons.) derecesi ile mezun olmuştur. Lady Lucinda MacKay ve Inchcape Vakfı'ndan almış olduğu maddi destek sayesinde aynı kurumda doktora düzeyinde de araştırma yapan sanatçı, Ahmed Adnan Saygun - Hayatı ve Eserleri konulu bir tez yazmıştır. Üniversitede kurduğu ve beş sene şefliğini yaptığı yaylı çalgılar orkestrası, Edinburgh University String Orchestra ile İskoçya'nın çeşitli şehirlerinin yanı sıra Paris'te de konserler vermiş, bu konserlerde Türk bestecilerinin eserlerini ve kendi bestelerini de idare etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziği konusunda da geniş araştırmaları olan sanatçının aralarında Boston Halk Kütüphanesi, İskoç Ulusal Portre Galerisi, Cambridge ve New York Üniversiteleri gibi kurumların da bulunduğu çeşitli yerlerde verdiği konferansların yanısıra The Musical Times, Cornucopia, Toplumsal Tarih, Orkestra ve Cumhuriyet Dergi'de de bu konuda makaleleri yayınlanmıştır.

Halen Cambridge'de yaşayan Emre Aracı, Cambridge Üniversitesi'nde Newnham Koleji'ne bağlı The Skilliter Centre for Ottoman Studies araştırma merkezinde Türk Ekonomi Bankası'nın sponsorluğunda çalışmalarını sürdürmekte, bir yandan da 1998 yılında kurmuş olduğu The London Academy of Ottoman Court Music grubunun direktörlüğünü yapmaktadır. Yapıtlarında edebiyattan esinlendiğini, müzik tarihinin geleneksel formlarını koruduğunu belirtmektedir.

Muhiddin Dürrüğü Demiriz (1969) 11 yaşında Ankara Devlet Konservatuarı'na girmiş, 1983 de üstün yetenekli çocuklarla ilgili "Özel Statü"ye alınmıştır. Piyano alanındaki eğitiminin yanı sıra İlhanBaran ile kompozisyon çalışarak 1987 de lisans diploması ile okulu bitirmiştir. Aynı yıl Belçika'ya yerleşen Demiriz, Brüksel Kraliyet Konservatuvarında J.- C.Vanden Eynden ile piyano; J.Fontyn ile de kompozisyon çalışmış; piyano, oda müziği, armoni dallarında Premier Prix ve Superieur diplomalarını almıştır.

1989 da kabul edildiği Chapelle Musicale Reine Elisabeth'i "Virtuosité et Grande Distinction" derecesi ile 1992'de bitiren besteciye Belçika tabiiyeti verilmiştir. Daha sonra Indiana Üniversitesinde, piyanoda doktora eğitimini E.Auer ile yapmış, kompozisyonda Dr. D.Freund ile çalışmıştır.

12 yaşından beri solist olarak, oda müziği veya orkestra ile gerek konser salonlarında, gerek Radyo ve TV programlarında verdiği konserleri ile Türkiye'den sonra, Belçika, Fransa, Almanya, Lüksemburg, Portekiz, İspanya, İtalya, İngiltere, Romanya, ABD ve Arjantin'de de tanınan sanatçı, piyanist olarak çeşitli ödüller almış; bestelerinin hemen tamamı ulusal ve uluslararası çeşitli ödüllere layık görülmüştür. "Cent Ans de Piano Belge" ve "Les Synthétistes " adlı CD'leri yorumcu ve besteci olarak gerçekleştirmiş, "Des pas sur la lune" adlı eseri "Serenata for 2000" adlı CD de kaydedilmiştir.

Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz, halen, Brüksel Kraliyet Konservatuvarında oda müziği profesörü olarak görev yapmaktadır.

Üç yaşındayken obuacı Ali Kemal Kaya ile ritmik jimnastik ve işitme alıştırmalarına başlayan Fazıl Say (1970), bir yıl sonra Mithat Fenmen'den piyano dersleri almıştır. Fenmen'le sekiz yıl süren bu dönem, piyano, solfej ve teorinin yanı sıra, besteciliğe özendirme çalışmalarını ve konser podyumlarına ısındırma amaçlı küçük dinletileri kapsar.

1982 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na giren besteci, "Özel Statü" olarak nitelenen hızlandırılmış yoğun eğitim çerçevesinde Kamuran Gündemir'le piyano, İlhan Baran'la kompozisyon çalışmıştır. Gündemir, yorum kavrayışı gerektiren yapıtlar üzerinde üst düzey bir değerlendirme ortamı yaratarak öğrencisini yetiştirmiş, İlhan Baran ise ona kompozisyon eğitiminin temeli olan armoni, kontrpuan, form bilgisi, analiz, enstrümantasyon, orkestrasyon, antik modlar, Türk Müziği makamsal ve ritmik sistemleri, caz armonisi, stil araştırmaları gibi teknik donanımları kazandırmıştır. Ayrıca Say, Baran'ın yönlendirmesiyle, çağdaş müzik stilleri üzerine üç yıl Ertuğrul Oğuz Fırat'dan ders almıştır.

1987 yılında konservatuvarı bitiren genç piyanist, Almanya'nın DAAD bursuyla bu ülkeye gitmiş, Düsseldorf Müzik Yüksek Okulu'nda Amerikalı piyanist David Levine'in öğrencisi olmuştur. Dünyanın önde gelen Schubert yorumcularından olan Levine, "Yaratıcı Yorumculuk"un tipik bir örneğidir. Fazıl Say, piyanist kimliğiyle onu örnek almıştır.

1991 yılında "Konser Piyanisti" diplomasını alan besteci, Berlin'e yerleşerek profesyonel müzik yaşamına atılmıştır. Uluslararası ilk başarısı, Avrupa Birliği'nin düzenlediği Avrupa Piyano Yarışması'nda kazandığı ödüdür (1991). Aynı yıl Berlin Senfoni Orkestrası'nın kendisine sipariş ettiği konçerto, bu orkestranın eşliğinde kemancı Götz Bernau ve bestecinin solistliğinde dünya prömiyeri olarak seslendirilmiştir. 1992-1995 yılları arasında Berlin Müzik Akademisinde öğretim görevlisi olmuştur. Sanatçı 1991 - 1995 yılları arasında Almanya'da birçok konser ve resitaller vermiş, basında hakkında birçok yazı yayınlanmıştır.

1994 yılı, piyanist ve bestecimizin kariyerinde dönüm noktasıdır: Genç konser artistleri Avrupa Yarışması'nda birinci olduktan sonra, New York'da yapılan kıtalararası yarışmada dünya birinciliğini almış; Radio France Beracasa Vakfı, Paul A. Fish Vakfı, Boston Metamorphos Orkestrası, M. Clairmont Vakfı gibi kuruluşların ödülleriyle onurlandırılması, kariyerini New York'da sürdürmesini getirmiştir.

1995 yılından günümüze uzanan süreç içinde tırmanışını sürdüren Fazıl Say, Fransa ağırlıkta olmak üzere Avrupa ülkelerinde ve beş kıtada etkinliklerini sürdürmekte, günümüzün önde gelen şef ve orkestralarının eşliğinde konserler vermekte, ünlü salonlarda resitaller sunmaktadır. CD'ler için önünde parlak bir yolun açıldığı görülmektedir. Besteciliği üzerine öncelikle söylenmesi gereken, yazdığı piyano yapıtlarını daha sonra orkestra yapıtlarına dönüştürmesidir. Bu nedenle konçertolarının sayısı giderek artmaktadır.

Eserlerinde ritim ögesi ezgiden önceliklidir. Türk müziğindeki usülleri çağdaş müziğin çeşitli stillerinin vurgusal özellikleri ile birleştirerek yapıtlar besteleyen Say, piyanonun tuşları dışında kalan ses kapasitesini de kullanmaktadır.

1.1.2.7 1971 ve Sonrasında Doğan Besteciler

Selim Doğru(1971) ilk tiyatro m¼ziklerini lise yıllarında bestelemiştir. Aynı dönemde Faris Akarsu'dan aldığı piyano ve teori derslerinin yanı sıra Çağdaş M¼zik Merkezinde bir yıl Timur Selçuk'un solfej sınıfına katılmıştır. 1992 de girdiği Marmara Üniversitesi M¼zik Eğitimi Bölümünde piyano derslerine Aytaç Rızaguliyeva ile devam eden besteci, 1996'da “Kaybolma Üzerine Bir Fantezi” adlı oyunla Bonn Bienaline katılmıştır.

Kompozisyon lisans eğitimini Utrecht Konservatuarı'nda Helk Alkema; elektronik m¼zik-kompozisyon üzerine yüksek lisansını Rene Uijlenhoet ile Rotterdam Konservatuarı'nda (Codarts Rotterdam) tamamlamış, lisansüstü eğitimini çerçevesinde Klaas de Vries ve Peterjan Wagemans gibi önemli bestecilerden de dersler almıştır. 2003'te Hollanda'nın önemli çağdaş m¼zik merkezlerinden biri olan Lantaren-Venster konser salonunda gerçekleştirdiği yüksek lisans mezuniyet konserinde modern dans, video, opera, elektronik m¼zik ve akustik m¼zik öğelerini birleştirek sahneye uyarladığı Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eseri sahnelenmiştir.

Prins Bernhard Cultuurfonds'un 60.kuruluş yıldönümü konseri, HKU festivali çerçevesinde "Enstrüman Olarak Kilise" projesi için ısmarlanan eserleri bu platformlarda seslendirilmiştir. Hollanda'nın önde gelen radyolarından Concertzender'in 20.kuruluş yıldönümü konserinde seslendirilmek üzere bestelediği *Paradox* adlı eser, Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement isimli müzede sergilenen, İngilizcede Barrel Organ olarak geçen Limonaire firmasının 1910 yılı civarında ürettiği tarihi bir çalgı içindir. Bu eser ilk kez Amsterdam Concertgebouw konser salonunda dinleyiciyle buluşmuş, Donemus firmasınınca dağıtılan “Dutch New Music” adlı albümde yer almıştır.

2004'te Escher Ensemble için hazırladığı ve artistik yönetmenliğini yaptığı “Escher Sınır Ötesinde” adlı projeyi Hollanda'da yaşayan değişik ülkelerden gelmiş bestecileri bir araya getirerek oluşturmuştur. Doğru, bestecilik ve m¼zik yönetmenliğini yaptığı Wereld Muziek Theater Festival ile Theater RAST'in ortak yapımı “Gül'ün Öpüşü [de kus van de roos]” isimli tiyatro projesinde geleneksel Türk çalgıları ve Türk Roman müzisyenlerle çalışmış, oyun Hollanda, Türkiye ve Belçika'da sahnelenmiştir

Ricciotti Ensemble, Escher Ensemble gibi toplulukların yanı sıra Harry Spaarnay, Annelie de Man, Detmar Leertouwer gibi solistler içinde müzikler bestelemiş olan Selim Doğru'nun eserleri Hollanda, Türkiye, Almanya, Belçika ve İsviçre'de seslendirilmektedir¹⁴.

1972 doğumlu Elif Selen Gülün 1989 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı yarı zamanlı piyano bölümünden mezun olmuştur. 1992'de İstanbul Üniversitesi İşletme bölümünü bitirdikten sonra Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Hülya Tarcan ile piyano, Erçivan Saydam ve İlhan Usmanbaş ile kompozisyon çalışan Gülün, 1996 senesinde aldığı bursla Caz Besteciliği okumak üzere gittiği Berklee College of Music'ten iki senede, özel derece ve ödülle mezun olmuştur.

1998'de İstanbul'a dönen besteci/piyanist Selen Gülün, İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü'nde öğretim görevlisi olmuş, 2003 senesinde ITU Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde kompozisyon alanında yüksek lisansını tamamlamıştır. Müziğin çeşitli dallarında yazmış olduğu eserler Türkiye, İngiltere, İtalya, Amerika, Brezilya ve Fransa'da seslendirilmiş olan bestecinin aldığı ödüller arasında "Charles Mingus Kompozisyon ödülü ve bursu" ve "British Council Creative Collaborations Ödülü" sayılabilir.

Halen Bilgi Üniversitesi'ndeki görevini sürdüren besteci, performans çalışmalarına Amerika'da kurduğu ve birlikte Amerika, Avrupa ve İstanbul'da konserler verdiği Caz grubu 'Just About Jazz' ve liderliğini sürdürdüğü Trio ile devam etmektedir. Sanatçının "Just About Jazz Live(2005)" ve "Sürprizler (2006)" adlı iki albümü vardır¹⁵.

1972 Eskişehir doğumlu Onur Türkmen, 1990 yılında İTÜ'de Çevre Mühendisliği okumak üzere İstanbul'a, 1995 yılında Caz Kompozisyon Boston'a, Berklee College of Music'e gitmiş, 1998 yılında bu okuldan mezun olduktan sonra iki yıl boyunca Boston'da kalıp, gitarist ve besteci olarak çeşitli gruplarla çalışmıştır. Birlikte konser verdiği, albüm çalışması yaptığı müzisyenler arasında Bob Brookmeyer, Aydın Esen, Okay Temiz, Kâni Karaca, Tiger Okoshi ve Tolga Yayalar bulunmaktadır.

¹⁴ g.m.a

¹⁵ g.m.a, <http://www.selengulun.com/>

Türkiye'ye döndükten sonra Nermin Kaygusuz'dan Türk müziği teorisi, Yavuz Yekta'dan ney dersleri alan besteci, perdeleri Türk Müziği'nin yirmi dört seslik sistemine göre adapte edilmiş özgün bir gitar modeli tasarlamış, bu gitarıyla New York Blue Note ve İstanbul Akbank Caz Festivali'nde konserler vermiştir.

2001'de İTÜ-MİAM'da kompozisyon dalında yüksek lisansa başlayan Türkmen, Ken Walicki, Kamran İnce ve Pieter Snapper ile kompozisyon, Mark Lindley ve Michael Ellison ile teori çalışmıştır. 2003 yılından itibaren besteciliğin yanı sıra serbest doğaçlama çalışmalarına da ağırlık vermiş, Tim Hodgkinson, Nick Hobbs, Christian Asplund, Barış Güvenenler, Gülüş Gülcügil, Robert Reigle, Şenol Küçükyıldırım gibi müzisyenlerle birlikte çalışmıştır. Eserleri İstanbul Modern Music Ensemble, Harnos Quartet, Bilkent Su Trio gibi sanatçı ve topluluklar tarafından icra edilen Türkmen, beste çalışmalarının yanı sıra çeşitli konularda "İstanbul Spektral Müzik Konferansı", "Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık" ve "Miami Sunar" gibi platformlarda seminerler gerçekleştirmiştir.

2004 yılından itibaren Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümünde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışan besteci, 2007–2008 Akademik yılından itibaren çalışmalarını Ankara'da, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Kompozisyon Bölümü öğretim görevlisi olarak sürdürecektir. Türkmen aynı zamanda İTÜ-MİAM'da İlhan Usmanbaş danışmanlığındaki doktora çalışmasının tez aşamasındadır¹⁶.

1973 doğumlu gitarist/besteci Timuçin Şahin gitar çalmaya 16 yaşında başlamış, 1992 yılında Hollanda'ya giderek caz gitar çalışmalarını Hilversum ve Amsterdam Konservatuarları'nda Joe Pass ve John Abercrombie yüksek lisans derecesine kadar sürdürmüştür. Amsterdam Konservatuarı ve Manhattan School of Music'te klasik kompozisyon eğitimi alan besteci, bu alanda Daan Manneke ve George Crumb'la; ayrıca Hint müziği teorisi konusunda Rafael Reina ile çalışmıştır. Sanatçı "Jur Naessens" yarışmasında gitar ve piyano için bestelediği "Duologue" adlı çalışmasıyla ikincilik; On the Line grubuyla katıldığı Hollanda Caz Yarışması'nda (Dutch Jazz Competition 2001) 200 kişi arasından birincilik almıştır.

¹⁶ g.m.a, <http://www.onurturkmen.bravehost.com/>

Amsterdam Percussion Group ve Jorge Isaac gibi tanınmış sanatçı ve gruplarda kompozisyon siparişleri alan Şahin'in Greg Osby, Robin Eubanks, Kai Eckhardt, Hein vd Geyn, Aydın Esen, Tony Moreno, Owen Hart, Armando Gola, Obed Calvaire gibi isimlerle birlikte plak ve konser çalışmaları vardır. Son zamanlarda müziklerini yeni grubu "Rare Falcons", "Timucin Sahin Trio" ve çağdaş müzik topluluğu "Occult Ensemble" ile seslendiren ve uluslar arası festivallere solist olarak katılan Şahin, solo konserlerinde elektrik, akustik, perdesiz gitarlar ve "live electronics" kullanmaktadır. Ayrıca çeşitli enstitülerde kendi müziklerinin yanı sıra "İleri Armonik ve Ritmik Kavramlar" konulu çalıştaylar sunmakta olan besteci eserlerinde ve doğaçlamalarında cazdan çağdaş müziğe, Afrika ve Hint müziklerine uzanan geniş birikiminden ilham almaktadır¹⁷.

Tolga Yayalar (1973) 1994 yılında girdiği Berklee School of Music'te caz kompozisyon alanında lisans eğitimini 1999'da tamamlamıştır. 2000-2003 yılları arasında İTÜ-MIAM'da yüksek lisans eğitimini bitiren besteci, İlhan Usmanbaş, Kamran İnce, Pieter Snapper, Bernard Rands, Harrison Birtwistle ve Julian Anderson'la çalışmış, Chaya Czernowin, Magnus Lindberg ve Georg Friedrich Haas'ın çalıştaylarına katılmıştır.

Bestecilik çalışmalarına başlamadan önce rock ve jazz gruplarında gitar çalan sanatçının, serializm ve cazı birleştirdiği ilk ciddi çalışmaları Webern'in müziğiyle tanıştıktan sonra ortaya çıkmaya başlamış, doku ve tını kavramları müziğinin odak noktası haline gelmiştir. Besteci müziğinde tampere sistemin armonik ve sessel sınırlılıklarını aşmak amacıyla çeşitli mikrotonalite sistemleri kullanmaktadır. Armonik dizilerin eserlerinin armonik odak noktasını oluşturduğu Yayalar, doğunun akort sistemlerini batı geleneğinde eriterek kullanmakta, müziği mimari, psikoanaliz ve yeni edebiyat akımlarının etkisini taşımaktadır.

Yayalar'ın eserlerini seslendiren sanatçı ve gruplar arasında Ensemble FA, Ying Quartet, Alarm Will Sound, The Calithumpian Consort, Chamber Players of the League/ISCM, İstanbul New Music Ensemble, White Rabbit, Yesaorun Duo, Samuel Z.Solomon, Benjamin Schwartz ve Cihat Aşkın sayılabilir. Besteci Harvard Üniversitesi'nde Harrison Birtwistle'la doktora çalışmalarını sürdürmektedir¹⁸.

¹⁷ <http://www.timucinsahin.com/home.html>

¹⁸ g.m.a, <http://www.hgnm.org/HGNM/Yayalar.html>

Tolga Özdemir (1975) "Marmara Üniversitesi İşletme Fakültesi" için geldiği İstanbul'da Faris Akarsu'dan teori ve piyano dersleri aldı, bu süre içerisinde çeşitli müzik gruplarıyla İstanbul'un değişik gece klüplerinde çaldı. Mezun olduğu sene tam burslu olarak "Müzik İleri Araştırmalar Merkezi" kompozisyon bölümüne kabul edildi. Burada Kamran İnce, İlhan Usmanbaş, Mark Wingate ve Fernando Benadon ile çalışma şansı buldu. 2002 yılında onur derecesi ile mezun olan Özdemir aynı yıl tam burslu University of Memphis Rudi E. Scheidt School of Music'te kompozisyon doktorasına başladı.

Anadolu'da doğup büyümüş biri olarak çeşitli kültürleri aynı anda yaşayabilme şansı yakalamış Özdemir, bu çeşitliliği kendi müziğine de aktarmıştır. Bağımsız müzikal tabakaları biraraya getirerek daha büyük yapılar oluşturan besteci, farklı estetiklere sahip müzikleri aynı anda kullanarak çoksesli olmasının yanısıra çokkültürlü de olan bir müzik stili geliştirmiştir.

Tolga Özdemir'in müzikleri şu ana kadar İngiltere, Arjantin, Amerika, Yunanistan ve Türkiye'de seslendirilmiştir. Gelecek performanslar arasında Brezilya, Bulgaristan, İsveç, Vietnam ve Yeni Zelanda sayılabilir. Besteci geçtiğimiz döneme kadar University of Louisville'de ders vermekteydi. Halen "Ex Oriente Lux" adlı bir proje üzerinde çalışmakta ve Akdeniz Üniversitesi'nde ders vermektedir¹⁹.

Metin Yılmaz (1976) müzik eğitimine başladığı Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Teori-Kompozisyon bölümünde Hatire Ahmetli ile Taniyev'in armoni-polifoni pedagojisi üzerine eğitim görmüş, aldığı özel bir davetle çalışmalarını Bakü Müzik Akademisi'nde Arif R.Melikov'la sürdürmüştür. Bakü'de eserleri Melikov'un yönetiminde Rus NTV televizyonunda ve Azerbaycan Devlet Televizyonunda yayınlanan 4 adet konserde seslendirilen besteci, iki yıl üst üste Rostropovich'in müzikalite çalıştaylarına ve çalgı kompozisyonu derslerine katılmış, Bakü'de gerçekleştirilen Uluslar arası Zagulba Kompozisyon Festivali'nde özel kompozisyon teknikleri ve açılımları hakkında Rus ve İranlı bestecilerle seminerler vermiştir. Rus piyanist Yuri Savetskin, Yılmaz'ın piyano eserlerinin bazılarını seslendirmiş ve kaydetmiştir.

¹⁹ g.m.a, <http://www.tolgaozdemir.com/>

Türkiye'ye döndükten sonra Mersin Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Anasanat Dalından Aydın Azimov'un öğrencisi olarak mezun olan Yılmaz, "Atatürk" adlı piyano konçertosunun seslendirildiği konserde Mersin Devlet Senfoni Orkestrası'nı yönetmiştir. Ayrıca Çukurova Devlet Konservatuvarı'nda form bilgisi ve analiz; Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesi'nde piyano dersleri vermiştir.

2005 yılında Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda uzman olarak çalışmaya başlayan bestecinin eserleri ve düzenlemeleri Orkestra Akademik Başkent tarafından seslendirilmiştir. Başkent Üniversitesi ve Yamaha işbirliğiyle Temmuz 2005'te 1. Uluslararası Trompet Festivali çerçevesinde düzenlenen Trompet eseri kompozisyon yarışmasında birincilik ödülü kazanan Yılmaz şimdiye kadar beş senfoni; bir piyano, bir flüt konçertosu; bir oratoryo ve çok sayıda oda müziği eseri bestelemiştir²⁰.

1976 doğumlu Mustafa Tınç, akademik müzik kariyerine 1994'te Bilkent Üniversitesi MSSF, Teori ve Kompozisyon Bölümü'nde başlamış, Işın Metin'le kompozisyon, Bujor Hoinic'le orkestrasyon kontrpuan ve şeflik çalışmıştır. 1998 yılında Şostakoviç ve Karaev gibi önemli bestecilerin öğrencisi Aydın Azimov'la çalışmak üzere kısa bir süreliğine Bakü'ye gitmiştir. 2000 yılında Bilkent MSSF'den mezun olan besteci, İTÜ-MİAM'da Pieter Snapper ile Ses Mühendisliği ve Tasarımı üzerine yüksek lisans yapmış, aynı zamanda Fernando Benadon ve Ken Walitzky ile kompozisyon, Mark Wingate ile elektroakustik kompozisyon çalışmıştır.

Besteci lisansüstü çalışmalarını yürüttüğü süreçte TRT İstanbul Radyosu Stüdyolarında Ses Mühendisliği görevine başlamış, bu görevi dört yıl sürdürmüştür. 2003 yılındaki yüksek lisans çalışmalarını tamamlayan Tınç, kendine ait yapımcılık şirketinde çeşitli projeler sürdürmekle beraber Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi bölümünde "Müzik endüstrisinde Prodüksiyon ve Pazarlama" ve "Müzik İşletmeciliği" dersleri vermekte, bunun yanı sıra ENKA Vakfı'na bağlı kolejde "Prodüksiyon Kulüpleri" faaliyetini sürdürmektedir²¹.

Caz piyanisti ve besteci Evrim Demirel (1977) İzmir Güzel Sanatlar Lisesi'nde Nergis Şakirzade ile piyano çalışmış, 1996 yılında kabul edildiği Bilkent Üniversitesi

²⁰ <http://www.senfonikmesnevi.com/#>

²¹ g.m.a, <http://www.mustafatinc.com/>

MSSF Teori Kompozisyon Bölümü'nde Elhan Bakihanov'un öğrencisi olmuştur. Mezuniyetini takiben Rotterdam Konservatuarı'nda (Codarts Rotterdam) Rob van Kreeveld ile caz piyano; Rene Uijlenhoet'la elektronik müzik; Klas de Vries'le klasik kompozisyon çalışmalarını sürdüren Demirel, her iki bölümden lisans diploması almış, Amsterdam Konservatuarı'nda Theo Loevendie ile kompozisyon alanında yüksek lisans çalışmalarına başlamıştır.

Bestecinin hemen tüm eserleri ısmarlama üzerine bestelenmiş ve buna bağlı olarak seslendirilmiş, bazıları Donemus tarafından basılmış ve yayınlanmıştır. İkincilik ödülü aldığı “Jonge Komponisten 2004 [Genç Besteciler 2004]” adlı yarışmada “Ottoman Miniatures [Osmanlı Minyatürleri]” adlı eseri Holland Symfonia; “finalist diploması” kazandığı “The International Lepo Sumera Composition Contest for Young Composers 2003” te “Evolution [Evrım]” adlı eseri Estonian National Symphonic Orchestra tarafından seslendirilmiştir.

Bestecinin halen yüksek lisans çalışmalarını birlikte yürüttüğü, yaklaşık 40 yıldır Türk bestecileriyle tanışıklığı olan ünlü Hollandalı besteci Theo Loevendie, Demirel'in Türk müziği köklerini müziğine yansıtırken halk ezgileri kullanmaktan daha soyut bir yol izlediğini söylemektedir. Besteci halk ezgilerini Bartok'un da kullandığını ve buna karşı olmadığını eklerken, Bartok'un gerek halkın gerekse başka geleneklerin malzemesini kişisel dille kaynaştırmanın daha zor ve değerli olduğu yönündeki görüşünü de hatırlatmakta, Demirel'i bu yolda görmekten mutluluk duyduğunu belirtmektedir²².

Demirel'in eserleri Doelen Ensemble, Atlas Ensemble, Ziggurat Ensemble, Schoenberg Ensemble, ASKO Ensemble, Nieuw Ensemble gibi önemli oda müziği topluluklarınca seslendirilmiş, “Makamsız” adlı ilk albümü Kalan Müzik tarafından piyasaya sunulmuştur. Sanatçı caz performanslarını “Evrım Demirel Trio” adlı grubuyla çeşitli platformlarda konserler vererek Hollanda'da sürdürmektedir.

1977 doğumlu bir başka besteci, İlke Karcılıoğlu, İzmir Güzel Sanatlar Lisesi'nin aradından Bilkent Üniversitesi MSSF'de Teori ve Kompozisyon Bölümü'nden mezun olmuştur. Yüksek lisansını İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda tamamlayan

²² <http://www.evrımdemirel.com/HOME.html>

besteci Bujor Hoinic ve Mete Sakpınar'la çalışmalarını halen sürdürmektedir. Karcılıoğlu 2003 yılında Halıcı bilgisayarla beste yarışmasında ikincilik ödülü kazanmıştır. Halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, sanatta yeterlilik çalışmalarına başlamak üzeredir²³.

Mahir Cetiz (1977), müzik çalışmalarına babası, piyanist Tulga Cetiz ile başlamış, Ankara Devlet Konservatuvarı viyolonsel, kompozisyon ve orkestra şefliği bölümlerinden mezun olmuştur. Bu kurumdaki eğitimi boyunca Doğan Cangal, İstemihan Taviloğlu, Turgay Erdener ve Rengim Gökmen ile çalışan Cetiz, mezuniyeti sonrası ABD'de Memphis Üniversitesi'nde ve İngiltere'de Kuzey Kraliyet Müzik Koleji'nde [Royal Northern College of Music] ileri kompozisyon çalışmalarına devam etmiştir. 2003 ile 2006 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Halen New York'taki Columbia Üniversitesinde doktora çalışmalarını sürdüren bestecinin eserleri BBC Filarmoni Orkestrası, Zurich Tonhalle Orkestrası, Memphis Senfoni Orkestrası gibi önemli topluluklarca çalınmış, Avrupa ve Amerika'da önde gelen festivallerin programlarında yer almıştır²⁴.

1977 doğumlu besteci Murat Yakın Ankara'da Hacettepe Üniversitesi Fizik Tedavi ve Rehabilitasyon bölümünde eğitim görmeye beraber H.Ü. Devlet Konservatuvarı'nda da eş zamanlı olarak Ertuğ Korkmaz'la çalışmış, Hacettepe Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra İTÜ MİAM'da Reuben De Lautour ve Pieter Snapper ile kompozisyon çalışmıştır. İstanbul'da çeşitli kurumlarda öğretmenlik yapan besteci 2006 yılında buradaki çalışmalarını tamamlayarak University of Memphis'e doktora yapmak üzere kabul edildi. Halen Memphis'te doktora çalışmalarını sürdürmektedir.

Yakın'ın katıldığı çeşitli etkinlikler arasında Ankara Caz Festivali, Ctrl-Alt-Del 2005 akusmatik-elektroakustik müzik festivali (İstanbul), Divertimento 2 müzik festivali (İstanbul), Kars Müzik Festivali (2005), Imagine II akusmatik-elektroakustik müzik festivali (Memphis, 2006) 'nin yanı sıra yurt içi ve yurt dışı çeşitli konserler yer almaktadır²⁵.

²³ g.m.a

²⁴ <http://catalog.bilkent.edu.tr/current/instructor/i6490.html>

²⁵ g.m.a, <http://www.muratyakin.com/>

Onur Nurcan (1977), İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'ndan mezun olduktan sonra kompozisyon çalışmalarını Ahmet Yürür ile sürdürmüştür. 1999'da İTÜ MİAM'da yüksek lisans programına burslu kabul edilen besteci burada Karman İnce ve Hasan Uçarsu ile çalışarak yüksek lisansını tamamlamıştır. Yakın, daha sonra Memphis Üniversitesi Rudi E. Scheidt Müzik Okulu'ndan aldığı tam bursla doktora eğitimi için ABD'ye gitmiş, John Baur, Kamran İnce ve James Richens ile kompozisyon ve elektronik müzik çalıştığı bu okulda lisans düzeyinde kompozisyon ve kulak eğitimi dersleri vermiştir. "Passage To Somewhere" adlı senfonik yapıtı şef David Loebel yönetimindeki Memphis Senfoni Orkestrası tarafından "Imagine 2003 Festivali" kapsamında seslendirilen, "Motivic Obsessions" adlı diğer bir yapıtı ASCAP Morton Gould Genç Besteciler ödülleri 2004 Yarışmasında finalist olan besteci 2005'te Memphis Üniversitesi Smit Kompozisyon ödülüne layık görülmüştür. Nurcan aynı yıl doktorasını almıştır. Yapıtları Türkiye, A.B.D. ve Arjantin'de seslendirilmiştir.

1977 İzmir doğumlu besteci Turgut Pöğün müzik eğitimine 1990'da Fırat Kutluk ile başlamış, 1995'te Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Teori ve Kompozisyon bölümüne kabul edilmiştir. Lisans mezuniyetini takiben kompozisyon dalında yüksek lisans eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi ve Rotterdam'da sürdürmüştür, 2005 yılında Hogeschool voor Music en Dans(Codarts Rotterdam)'dan mezun olmuştur. Lisans ve Yüksek lisans eğitimi sırasında Işın Metin, Elhan Bakıhanov, Mehmet Okonşar, İlhan Usmanbaş, Peter-Jan Wagemans ve Klaas De Vries ile çalışmıştır. Eserleri Türkiye, Makedonya ve Hollanda'da çeşitli konserlerde seslendirilmiştir. Balkan Network Meeting kapsamında eserleri ile Türkiye'yi temsil etmiş (2000), İstanbul Gitar Günleri Klasik Gitar için beste yarışmasında ikincilik (2002), Kültür Bakanlığı senfonik orkestra için beste yarışmasında mansiyon almıştır (2004). Besteci halen Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde Teori ve Kompozisyon Bölüm Başkanlığı görevini sürdürmektedir²⁶.

Müzik eğitimine Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı Obua Bölümü'nde başlayan Zeynep Gedizlioğlu(1977) aynı okulun kompozisyon bölümünde Cengiz Tanç, Hasan Uçarsu ve Erçivan Saydam'ın öğrencisi olmuştur. mezun olmuştur. 2000/2001 öğretim yılında Akademi İstanbul'da solfej dersleri veren Gedizlioğlu 2001'de

²⁶ <http://gitar.erhanbirol.info/besteciler/turgutpogun.html>

Almanya'nın Saarbrücken kentindeki Hochschule für Musik Saar(HFM) Kompozisyon Bölümü'ne kabul edilmiş ve Theo Brandmüller kompozisyon çalışmaya başlamıştır. Aynı dönemde Fransa'nın Forbach kentinde bulunan deneysel müzik stüdyosu Rendez-vous Musique Nouvelle'de elektronik müzik çalışmalarına başlamış; Daniel Teruggi ve François Donato'nun (GRM Paris) bu alandaki atölyelerine katılmıştır.

2004 'te Centre-Acanthes'in bursu ile Metz'de gerçekleştirilen yaz okulunda IRCAM'ın yürüttüğü bilgisayar müziği kursuna devam etmiştir. Aynı yıl Darmstadt Yeni Müzik Yaz Okulu'na ikinci kez ve burslu olarak katılan besteci Ekim Ayı'nda Strazburg Konservatuvarı'na kabul edilerek besteci Ivan Fedele ile kompozisyon çalışmalarını sürdürmüştür.

Sanatçının katıldığı eğitimler ve eserlerinin seslendirildiği etkinlikler arasında Darmstadt Uluslararası Müzik Enstitüsü'nün 41. Yeni Müzik Kursu'; Fransa'da Centre Acanthes'in kompozisyon master kursu; 'Junge Ohren-Tage für Interpretation und Aufführungspraxis Saarbrücken 2002' ; “Intermediale Performance zur Vernisagge (Disiplinlerarası sergi/Performans Organizasyonu)”; Rendez-Vous Musique Nouvelle Festivali; “Freunde und Förderer (FUF)” Konserler Dizisi; Comlar/Fransa'da düzenlenen “La Femme et La Musique” festivali; Saarbrücken'de düzenlenen “Mouvement -Musik im 21. Jahrhundert” ve “Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri” sayılabilir.

2005 yılı Temmuz Ayında Weimar 'da düzenlenen “Franz- Liszt Bursu Besteci Ödülü”nü kazanan sanatçı dünyaca ünlü çağdaş müzik topluluğu “Ensemble Recherche” için müzik yazmak ile görevlendirilmiş, yeni eserin ilk seslendirilişi 2006 Kasım ayında Weimar'da gerçekleştirilmiştir. Centre-Acanthes Yaz Akademisi'nin 2006'da düzenlenen orkestra atölyesine aktif katılımcı olarak kabul edilen besteci büyük orkestra için eser bestelemekle görevlendirilmiş, eser Orchestre National de Lorraine tarafından Jacques Mercier yönetiminde Fransa'nın Metz kentinde seslendirilmiştir.

Besteci halen kompozisyon dalında Yüksek Lisans eğitimini Theo Brandmüller'le sürdürmekte, Strasbourg Konservatuvarı'nda Ivan Fedele ile çalışmalarına devam etmektedir²⁷.

1978 İzmir doğumlu besteci Erman Özdemir dört yaşında piyano dersleri almaya;13 yaşından itibaren besteciliğe yönelik çalışmalar yapmaya başlamış, 1991'de girdiği İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde Mehmet Ergün'ün gitar öğrencisi olmuştur. Ricardo Moyano, Carlo Domeniconi, Marco Socias, Nora Buchmann, Dale Kavanagh, Elefteria Kotzia ve Victor "Serranito" Monge ile gitar, Carlo Domeniconi ile bestecilik çalışan Özdemir, 1995'te girdiği Uludağ Üniversitesi Müzik Bölümü'nden mezun olmuştur. Halen Ege Üniversitesi'nde Duysal Tasarım yüksek lisans programında Ahmet Yürür ile çalışmalarını sürdürmektedir.

Bilkent Üniversitesi MSSF Teori Kompozisyon Bölümü mezunlarından Mesruh Savaş(1978), Hasan Uçarsu, Bujor Hoinic ve Işın Metin'le kompozisyon çalışmış, Bilgisayar temeli müzik teknolojileri üzerine eğitim almıştır. Sanatta yeterlilik çalışmalarını İTÜ-MİAM'da tamamlayan besteci, 5. Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması'nda finale kalmıştır. Halen Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisidir²⁸.

1978 doğumlu besteci Özge Gülbey, bestecilik lisans eğitimini 1998 yılında girdiği Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde Elhan Bakıhanov'la; yüksek lisans eğitimini 2003-2005 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kompozisyon-Orkestra Şefliği alanında İstemihan Taviloğlu ile tamamlamıştır.

Besteci geçtiğimiz yıllarda Bilkent Üniversitesi Erken Müzik Eğitimi programında solfej ve teori; Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kursiyerlik programında solfej dersleri vermiştir. İzmir'de, Akademi İksev'de halen solfej ve teori derslerine girmekte olan besteci, bu kurumda yönettiği koro ile uluslar arası festivallere katılmaktadır.

²⁷ <http://www.zeynepgedizlioglu.com/turkish.htm>

²⁸ g.m.a, <http://www.bilkent.edu.tr/~mesruh/cv.htm>

Gülbey'in eserleri arasında küçük topluluklar, koro ve orkestra için yapıtlar yer almaktadır. Besteci gitar, flüt, ello ve piyano dörtlüsü için bestelediği "Tres Referencias al Musica" adlı müziğiyle Uruguay'da gerçekleşen 2. Uluslararası Beste Yarışması'nda 13 ülkeden çok sayıda katılımcı ve eser arasından birinci seçilmiştir.

Özge Gülbey, Ege niversitesi'nde Duysal Tasarım alanındaki doktora çalışmalarını Ahmet Yürür ile srdrmektedir²⁹.

1978 Manisa doğumlu besteci Uğraş Durmuş, 1991 yılında kabul edildiği İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde dört yıl boyunca Halil Ekseriyet ile flüt, Nergis şakirzade Sarı ile piyano çalışmıştır. Kompozisyona olan ilgisi eğitiminin son yıllarına doğru daha da artan Durmuş, 1995 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nin kompozisyon bölümünde Elhan Bakihanov ile kompozisyon çalışmalarına başlamıştır.

Bilkent mezuniyeti sonrası, 2000 yılında Rotterdam Konservatuvarı'nın (Codarts Rotterdam) kompozisyon bölümüne kabul edilen besteci, Peter-Jan Wagemans ve Klaas de Vries'in kompozisyon, Rene Uilenhoet'in elektronik müzik ğrencisi olmuş; 2004-2006 yılları arasında Amsterdam Konservatuvarı'nda Theo Loevendie ile yüksek lisans düzeyinde kompozisyon çalışmıştır.

Sadık Uğraş Durmuş'un Hollanda'daki altı yıl süren eğitimi süresince akustik ve elektronik müzik alanlarında verdiği eserleri, çeşitli konserlerde Nieuw Ensemble, Insomnio Ensemble ve Asko Ensemble gibi topluluklar tarafından seslendirilmiştir. 2006 şubat ayında, Hollanda Besteciler Birliği (het Genootschap van Nederlandse Componisten) tarafından düzenlenen Henritte Bosmansprijs (Henritte Bosmans dl) isimli kompozisyon yarışmasında, Insomnio Ensemble tarafından seslendirilen "Asla Bir Daha ve Her Zaman"³⁰ isimli kompozisyonu birincilik dl almıştır.

²⁹ <http://gitar.erhanbirol.info/besteciler/ozgegulbey.html>

³⁰ Eser Nieuw Ensemble (Amsterdam) için yazılmış ve yine aynı topluluk tarafından daha önce seslendirilmiştir.

Sadık Uğraş Durmuş, halen Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir³¹.

Aykut Çağlayan(1980) orta öğreniminden itibaren, felsefe ve müzik üzerine yoğunlaşmış, bir süre, İstanbul Üniversitesi Almanca Mütercim / Tercümanlık Bölümünde dilbilim ve iletişim teorisi üzerine çalışmalar yaptı.

Piyano ve küçük çalgı grupları için kompozisyonlar yapmaya başlayan Çağlayan, 2001 yılında Yıldız Üniversitesi Duysal Tasarım Programında kompozisyon öğrenimine başlamış, Ahmet Yürür, Mark Lindley, Alper Maral ve Özer Özel ile kompozisyon, müzikoloji ve Türk Müziği nazariyatı çalışmıştır. Müzikte özgürlüğe yönelen eğilimler ile kültürler üstü bir duyarlılığın anlatımını amaçlamakta, ilim, sanat ve felsefenin bir dal olduğu antik fikri yeniden canlandırmak istediğini söylemektedir (Sanat Dünyamız: 2005).

1981 İstanbul doğumlu Basak Dilara Özdemir, 7 yaşında piyano dersleri almaya başladığı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari'nda kompozisyon ve piyano alanlarında lisans öncesi eğitimini tamamlamıştır. Aynı okulda lisans eğitimine başladıktan bir yıl sonra Budapeşte'deki Franz Liszt Müzik Akademisi'nin piyano ve kompozisyon bölümlerine kabul edilen Özdemir, 2001 yılında Macar Devletinin bursu ile gönderildiği Hochschule für Musik und Darstellende Kunst – Stuttgart'ta Marco Stroppa ile kompozisyon, Shoshana Rudiakova ile piyano çalışmış, 2002 yılının sonunda Budapeşte'ye geri dönmüştür. 2004 yılında her iki bölümün lisans ve yüksek lisans diplomalarını alan besteci aynı yıl Montbeliard Müzik Akademisi kompozisyon bölümünde Jacopo Baboni Schilingi'nin asistanı olarak çalışmaya başlamıştır. 2005 yılında Paris'teki IRCAM tarafından bir yıllık elektronik müzik-kompozisyon eğitimine seçilen besteci, buradaki hocası Jonathan Harvey ile çalışmalarını halen belirli aralıklarla sürdürmektedir.

Boulangier Vakfı, Eczacıbaşı Vakfı ve Ömer Koç burslarını almaya hak kazanan, besteleri EME Publish (éditions musicales européennes) tarafından yayınlanan Özdemir, doktora çalışmalarına başlama hazırlığı içindedir³².

³¹ http://www.donemus.nl/nieuws_details.php?id=948

³² g.m.a, <http://www.kadinvizyon.com/article.php?aID=1764>

Mehmetcan Özer 1981'de Erzurum'da doğmuştur. Müzik çalışmalarına 9 yaşında başlamış, lise yıllarında yarı-profesyonel rock ve caz gruplarında klavye ve piyano çalmıştır. 1998 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Kompozisyon Sanat Dalı'na burslu kabul edilen Özer, aynı yıl Halıcı-Midi Bilgisayarla Beste Yarışmasında Türkiye Birincisi olmuştur.

Besteci, 1998–2004 arasında Bujor Hoinic ile kompozisyon ve orkestra şefliği çalışmıştır. Mezuniyetinin ardından, 2004 yılında, Cenevre ve Zürih konservatuarlarına kabul edilmiş, bu okullarda elektroakustik ve akustik bestecilik üzerine Michael Jarrell, Rainer Boesch ve Gerald Bennett ile çalışmıştır. Pek çok oda müziği ve orkestral eserle birlikte, bağımsız olarak elektroakustik müzik bestelen Özer, 2003 yılında 30. Bourges Elektroakustik Yarışmasını kazanmıştır.

1998 yılından bu yana çeşitli stüdyolarda bestecilik, aranjörlük ve ses mühendisliğinin yanı sıra kısa metrajlı film, tiyatro, reklam müziği, televizyon ve çeşitli bilgisayar ortamları için müzikler üreten besteci, eserlerini seslendirmek üzere Fransa, Romanya, Kosova ve İsviçre'deki çeşitli festivallerden davet almaktadır. Özer, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü öğretim görevlisidir³³.

Onur Özmen(1981) beste çalışmalarına ortaokul ve lise yıllarında başlamış, bu yıllarda Mustafa Apaydın ve Süreyya Çağlar'ın öğrencisi olmuştur. 1996 yılından itibaren Muammer Sun'un yönlendirmesiyle iki yıl süreyle Yiğit Aydın'dan solfej, kompozisyon, piyano ve armoni dersleri alan bestecinin 1997'de koro, için yazdığı "Choral" isimli müziği Süreyya Çağlar tarafından birçok kez seslendirilmiştir. 1998-2004 yılları arasında yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Sanat Dalı'nda Burhan Önder'le armoni, kompozisyon, solfej, kontrpuan; Yasemin Marlalı'yla piyano; İlhan Baran'la çağdaş müzik ve caz müziği; Muammer Sun'la kompozisyon ve orkestrasyon; Turgay Erdener'le armoni, kontrpuan, füg, kompozisyon ve orkestrasyon; Okan Murat Öztürk'le halk müziği; Günay Günaydın'la divan müziği; Ahter Destan'la koro şefliği ve İbrahim Yazıcı'yla orkestra şefliği üzerine çalışmıştır. 1997–2000 yılları arasında Ertuğrul Oğuz Fırat'ın çağdaş müzik derslerine katılan besteci, 2000 yılı Kasım Ayı'nda Reinhard Febel'le çağdaş müzik; 2003 yılında British Council'in himayesinde gerçekleştirilen

³³ g.m.a, <http://www.mehmetcanozer.com/>

etkinliklerde Peter Sheppard Skaerved ile çağdaş keman müziği üzerine çalışmıştır. Bu çalışma sonucunda yazdığı “Karıncanın Anıları” adlı müzik P. Sheppard tarafından yurt içinde ve yurt dışında çeşitli konserlerde seslendirilmiştir. Özmen, aynı etkinlikler kapsamında Nigel Clarke’ın film müziği ve Aaron Shorr’un çağdaş piyano müziği çalışmalarına da katılmıştır.

Besteci, 1998 – 1999 öğretim yılı içinde TRT Ankara Radyosu Çocuk Korosu’nda piyano eşlikçiliği – eğitmenlik ve 75. Yıl Cumhuriyet Koroları’nda piyano eşlikçiliği; 2001 – 2003 yılları arasında Ankara Gençlik Korosu’nun şef yardımcılığı; 2002 – 2005 yılları arasında Sevda Cenap And Müzik Vakfı’nda solfej öğretmenliği görevlerini üstlenmiştir. 2001 yılının Ağustos ayında Yunanistan’ın Samos adasında düzenlenen Uluslararası Flux (Akış) Sergisi’ne Karlovasi Belediyesi’nin ve Yunan Ressam Maria Sevastaki’nin davetlisi olarak katılan Özmen, sergi salonunda kendi çalışmalarından oluşan çeşitli dinletiler düzenlemiştir.

2004 yılının Ekim ayından buyana H. Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı’nda öğretim görevlisi olarak çalışan Özmen, solfej ve armoni ve form bilgisi dersleri vermekte, 2005’te aynı kurumda başladığı yüksek lisans eğitimi çerçevesinde Turgay Erdener’le kompozisyon, Rengim Gökmen’le orkestrasyon çalışmalarını sürdürmektedir³⁴.

Erdem Helvacıoğlu’nun elektronik müzik kariyeri İstanbul Teknik Üniversitesi MİAM’da Pieter Snapper, Ken Valitzki, Mark Vingate, Reuben De Lautour ile ses mühendisliği ve elektroakustik kompozisyon üzerine yaptığı çalışmalarla şekillenmiştir.

Besteci 2002 ve 2003 Luigi Russolo Elektroakustik Beste Yarışması’nda “Blank mirror” ve “Below the cold ocean” adlı eserleri ile 2 defa üst üste 3.lük ödülü ve 2004 Insulae Electronicae Beste Yarışması’nda “Wounded Breath” adlı eseri ile mansiyon ödülü almıştır. Haziran 2003’de Locustmusic tarafından yayınlanan “A Walk Through The Bazaar” albümü,. Wire Dergisi tarafından “olağanüstü” bulunan sanatçı Kim Cascone, Scanner, Merzbow gibi sanatçıların da yer aldığı “ctrl-alt-del” adlı soundart toplama cd’ sine “Personal Crisis” adlı eseri ile katılmıştır. Besteleri Norveç, Romanya Kanada, Fransa, İtalya, Avusturya, Singapur, A.B.D, Türkiye gibi ülkelerde ve 1. ve 3. İstanbul Uluslararası

³⁴ http://www.tuytopmagazin.com/badminton.php?id=onur_ozmen

Elektronik Müzik Festivali, CEAIT 2003, 2003 Pulsefield Uluslararası Soundart Sergisi, 2004 San Francisco Tape Müzik Festivali, 2004 Sonorities Yeni Müzik Festivali, 2004 Nuit Bleue Elektronik Müzik Festivali, 2004 Seul Uluslararası Elektronik Müzik Festivali, 2004 Computer Art Festivali, CEAIT 2005, 14. Florida Elektroakustik Müzik Festivali, 2005 Bellingham Elektronik Müzik Festivali, 2005 Acousmania Festivali ve 10. Uluslararası Elektroakustik Müzik Festivali “Primavera en La Habana” gibi festivaller ve sergilerde seslendirilmiştir. Helvacıoğlu halen, İ.T.Ü. MİAM’ da elektroakustik kompozisyon üzerine doktorasını yapmaktadır³⁵.

1.2. Besteci Gözüyle Ritim ve Müzik

Müziği oluşturan öğelerin ses ve zaman olduğu göz önünde tutulursa, bir müzik eserinin ritimsel alt-yapısını belirlemenin işin yarısı olduğu söylenebilir. Müzik zaman akışı içinde sunulur. 20. yüzyılda ritmik yapısı ile dikkat çeken *les Sacre du Printemps [Bahar Ayini]* ve *Petrouchka* gibi eserlerin bestecisi Igor Stravinski’dir (1882–1971). Sanatçı 1939 yılında Harvard Üniversitesi’nde Charles Eliot Norton’un müzik sanatı kürsüsünde verdiği altı konferanstan birinde “Müzik Olgusu Üzerine” konuşurken müzikle plastik sanatlar arasındaki en belirgin farkın *müziğin zamanın art arda gelişiyile kendini ortaya koyması* olduğunu belirtmiş, buna bağlı olarak müziğin zaman kuralını doğal olarak içerdiğini söylemiştir.

Zamanı eşit parçalara bölmek, üzerinde yapılan oynamaların fark edilebileceği bir ölçüt hazırlamaktır. Ölçü, ölçülebilir bir değerdir ve zamanı eşit parçalara böler. Stravinski caz dinlerken dansçı veya solistin senkoplalarıyla vurmalı çalgıcının düzenli vuruşları arasındaki anlaşmazlığın doğurduğu ilginin dinleyicinin düzenlilik saplantısından ileri geldiğini söylemektedir. Bu durumda solistin beklenenin dışında yarattığı fantezi ölçü algılanabildiği sürece fark edilebilmekte, bu bağıntı dinleyiciye keyif vermektedir.

Stravinski, zamanı temel ve karmaşık bir sorun olarak nitelendirmiş, felsefeci dostu Piyer Suvçinski’nin yaklaşımını kendine yakın bulduğunu ifade etmiştir. Bu görüşe göre zaman ve buna bağlı olarak müziksel yaratı; bir deneyime dayalı, doğuştan sezgiler ve

³⁵ <http://www.erdemhelvacioglu.com/>

olasılıklar bütünü gibi bir şeydir ve müzik yapıtı zamanın işlevsel gerçekleşmesini vermektedir.

İnsan yaşamındaki beklenti, can sıkıntısı, zevk ve acı, düşsel düşüncelere dalma gibi çeşitli psikolojik kategorilere göre zaman akışının değişkenliği farklı tempolarla ifade edilebilir. Bilinçli ya da bilinçsiz olabilecek bu değişim, ancak kişisel zaman akışı hissinin birincil duyumuna göre algılanabilir.

“Müziksel zaman kavramının kendine özgü niteliğini belirten şey, bu kavramın ister psikolojik zaman kategorilerinin dışında, ister onlarla aynı anda ortaya çıkıp gelişmesidir. Zamanın normal akışına bağlılığı veya ondan ayrılışı kadarıyla her müzik, zamanın akıp gidişi ve kendine özgü süresi ile bu müziğin varlığını belirlemesine yardımcı olan somut yollar arasında özel bir bağlantı, bir çeşit kontrapunkt kurar”(Stravinski, 2000: 35).

Bu bağlamda besteci, dostu Suvçinski'nin görüşünün ortaya iki müzik seçeneği çıkardığını belirtmektedir: 1. Varlıkbilimsel zamana paralel gelişme gösteren, dinleyicinin zihninde rahatlama duygusu ya da dinamik durgunluk uyandıran müzik; 2. Çekim ve ağırlık merkezlerini yerinden oynatıp değişkenlikte kök salan, yaratıcısının heyecana bağlı içten gelme duygularını gerçekten dile getirmesini sağlayan müzik. *“Anlatım istencinin egemen olduğu her müzik, bu ikinci tip müziğe aittir”* (Stravinski, 2000:36).

Birinci tip müzikte egemen olan ilkenin *benzeşme* olduğunu belirten besteci, kendi müziğini bu sınıfa ait görmektedir. İkinci tip müzikte ise tahmin edilebileceği gibi *karşıtlık* ilkesi egemendir. Bu ilkeler tüm sanatların başvurduğu değişkenlik ve değişmezlik kavramının müzikteki yansımasıdır.

Stravinski'nin görüşünden anlaşılacağı üzere, bestecinin yazdığı müzikle ne yapmak istediği ve müziğin dinleyici üzerinde ne tür etkiler bırakacağı temelde zamansal, yani ritimle ilgili seçimlere bağlıdır. Bu sebeple bir bestecinin ritmik yapıyla ilgili fikirlerinin, özellikle yansıtmak ya da yaşatmak istediği psikoloji açısından yüksek önem taşıdığı söylenebilir.

1.3 Ritmik Yapı

Ritmik yapıyı oluşturan unsurlar, ritim, metre, tempo, aksan ve senkoplar, vuruş, ölçü, ölçü grupları, nabız, motif ve cümle olarak ele alınabilir.

1.3.1 Ritim

2500 yıl kadar önce Antik Yunancada *rhythmos* sözcüğü, *akış*, *akıcılık* anlamlarında kullanılıyordu. Sözcük, birçok alanda kullanımıyla daha sonraki dönemlerde bilim adamlarının ilgi alanına girmiştir. Plato ritmi, “bir hareket düzeni”; Aristo ise “zamanların düzeni” şeklinde tanımlamıştır. Daha sonra Heusler’in yaklaşımı her ikisinin de söylemini karşılamaktadır: “*Ritim zamanın duyulara ulaşılabilecek şekilde organize edilmesidir,*” (Sachs,1953). Heusler’in bu cümlesi, insanoğlunun 5 duyu organı ile zamanı algılayamadığı görüşünü de içermektedir (Epstein, 1994:6). Bu bağlamda ritim, zamanı algılama, algılatma; hatta şekillendirme aracı olarak görülebilir.

Epstein, zaman sürecinde hareketin veya yapılan eylemlerin yaşantının temelini oluşturduğu öne sürmektedir. Hayat tecrübesinin malzemesi zaman, zamanın malzemesi de harekettir. Bir başka deyişle hareket yaşamın ve zaman akışının belirtisi olarak görülebilir. Bu çerçevede ritmi oluşturan öğeler de zaman ve harekettir. Bu görüşler araştırmacının 1994 tarihli çalışmasını “shaping time-zamanı şekillendirme” adlandırmasını açıklamaktadır.

Hareketin en düşük enerjiyle kontrol edilebilmesi için en uygun malzeme döngülerdir. Dünyada yaşam yüksek ölçüde döngüsel hareketler üzerine kuruludur. Gezegenlerin yörüngeleri ve kendi eksenleri etrafındaki dönüşlerinin, yağmur, gök gürültüsü, dalgaların kıyıya vuruşu ya da ağaçların hışırtısı gibi doğal olayların yanı sıra ana karnında kulağımıza çalınmaya başlayan, dünya üzerinde varlığımızı belgeleyen kalp atışı ve nefes alıp verme gibi hayati fonksiyonlar kısa-uzun, düzenli-düzensiz aralıklarla tekrarlanırlar. Örneğin bir yılın üçyüzaltmışbeş günde tamamlanması düzenli ve uzun; kalp atışı düzenli ve kısa; bir yıl içinde yağmur yağışı düzensiz ve uzun; yağmur damlalarının

yere çarpışı düzensiz ve kısa aralıklarla tekrarlanır. Günlük yaşam sürecinde, her sabah aynı saatte işe gitmek, akşamları aynı saatte yatmak, haftada beş gün çalışıp iki gün tatil yapmak düzenli; arada bir büyüklerimizi ziyarete gitmek, seyahate çıkmak, akşam dışarıda yemek düzensiz tekrarlanan aktiviteler olarak gruplanabilir. Bu tekrarların her biri farklı bir ritim ifade eder. Buna göre ritim hem evrensel hem doğal hem de yaşamsal bir olgudur ve “olguların zaman içinde düzenli ya da düzensiz tekrarlanması” şeklinde tanımlanabilir.

Ritim hayatı düzenleyen ve kolaylaştıran bir unsurdur. Saat, evrensel ritmin çok daha küçük eşit parçalara bölünüp kullanışlı hale getirilmesi amacıyla icat edilmiştir. Tıpta kalp ve nefes ritmi hastanın durumuyla ilgili önemli bilgiler verir. Güzel sanatlar, tasarım ve mimari ürünlerinde, desenlerde, parke döşemelerinde figür, motif veya dizilişlerin düzenli veya düzensiz tekrarı en yaygın kompozisyon yaratma yöntemlerinden biridir. Sporda, dalgalılıkta ve müzikte nefes alıp verme ritmine hakim olmak mesleğin temel gereklerindedir. Haberleşmede mors alfabesinin kullanımında; otomobil tamirinde motorun dinlenmesinde; şiirde kullanılan hece ölçüsünde de ritim ögesi ön plandadır. Örnekler çoğaltılabilir. Bu örneklerin hepsinde dikkat çekici olan düzenli ritim elde etme çabası, ritimde düzene duyulan ihtiyacın ve sempatinin bir kanıtıdır.

Bir başka unsur da ritmin ciddi bir haberleşme aracı; özel anlamların, duyarlılıkların, sosyal ilişkilerin ifadesi olarak görülebileceğidir. Rogers’a göre ritim temsil edici veya yaptırıcı olabilir. Özgün bir kültürel bağlamda ne tür ritimlerin üretilebileceği hususunda zorlayıcı ve olanak tanıyıcı, neyin gürültü neyin müzik kabul edileceğini belirleyen kurallar vardır. Bu kural ve olgular birleşerek sosyal ve doğal dünyalara ilişkin değer ve varsayımları yansıtır ve harekete geçirirler. Ritim sosyal organizasyonun çok önemli bir elemanı olarak düşünülebilir. Bir kültürün ritimleri onun organizasyonsal yol-yöntemlerinin temsilcisi ve icrasıdır.

Müzikte ritmin bir terim olarak yer alması ve sıkça konu edilmesi ve en önemlisi müziği doğuran unsurlardan birinin “ritim çalma” oluşu sözcüğün müzikle bütünleşmesine neden olmuştur. Weisberg müzikte ritim üzerine yaptığı tanımda, “*Güçlü ve zayıf vuruşların düzenli tekrarlanmasına ritim denir*”, demektedir (1993:15). Bu tanımın bir önce verilen tanımla paralelliği söz konusudur: Önceki tanımda bahsedilen hayata dair “olgular”, Weisberg’in müziğe dair “güçlü ve zayıf vuruşlar” nesnesiyle örtüşmektedir.

Hayata dair ritmin *hem düzenli hem düzensiz* oluşunun, hayat akışının plan dışı olmasından; müziğe dair ritmin yalnızca *düzenli* oluşunsa yazılı müziğin yaratıcısı olan bestecilerin kullandığı düzensizliğin de planlanmış bir düzen içermesinden ileri geldiği düşünülebilir. (Kamien, 2000:41)

Ritim sözcüğüne Türkçe karşılık olarak “tartım” sözcüğü önerilmiştir (Gazimihal, 1961: 215; Say, 2002:510), ancak bu çalışmada evrensellik açısından “ritim” sözcüğünün kullanılması uygun görülmektedir. Gazimihal ritmi “*çeşitli uzunluk işaretlerinin belki de sonu gelmez surette çeşitlenebilecek birleşimi*”; Say ise *sesin özellikleri olan yükseklik, gürlük ve niteliğin ötesinde, belli bir süre içinde yer alan müzikal hareketin bütün yönlerini temsil eden bir olgu* olarak tanımlamaktadır.

Ritim en eski anlamıyla *akış* ise, genel anlamda müzikte ritmin “*müziğin zaman içinde akışı,*” (Kamien, 2000:41) olduğu ve bu tanımın yukarıda üzerinde durduğumuzun tümünü birleştirdiği söylenebilir.

1.3.2 Metre

İngilizce kaynaklarda her ikisinin de Türkçe karşılığı *ölçü* olan “meter” ve “measure” sözcükleri karşımıza çıkmaktadır (Say, 2002: 343, 409). Scruton bu iki sözcüğü eşanlamlı kabul etmektedir (1999:24). Buna karşın Epstein(2000:43) ve Kamien(1994:30) bu sözcükleri ayrı tanımlamayı tercih etmekte, vuruşların düzenli gruplar halinde düzenlenmiş haline *meter*; belirli sayıda vuruşun yer aldığı gruba *measure* adını vermektedirler. Bir başka deyişle *meter, measure*’ı kapsamaktadır. Türkçe kaynaklardaki *ölçü* tanımlarında ise her iki sözcüğün karşılığı bir arada yer almaktadır: “*Ölçü... Bir müzik eserinin süre olarak birbirine eşit gruplara bölünmüş birimleri ve bu eşit kümelerin yarattığı süre disiplini...*” (Say, 2002: 409)

Ancak, ritmi oluşturan unsurlardan bahsederken yukarıda ve aşağıda “ve” ile ayrılan bu iki ayrı ölçü tanımı kavram karmaşasına yol açabilir. Belki bu nedenle Türk müzik çevrelerinde *tartım* kimi zaman *meter* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır:

“...Tartım(=ritim) ile ölçüyü karıştırmayalım: Ölçü, bir parçanın eşit sürede parçacıklara bölünmüşlüğü ve bu parçacıklardan her biridir. Uzunluk işaretleriyle vücuda getirilen türlü bileşimlerden ibaret olan tartım(=ritim) ise ölçünün bünyesinde ve süre işaretleri yardımı ile onun iç bölümlenişine nezaret eder. Bununla beraber iki terim arasında şu anlamda bir andırışma yok da değildir: ikisi de hareketin içinde olarak zamanın bölüntülere uğrayış disiplinini ifade ederler.” (Gazimihal, 1961:215)

Gazimihal'in bu sözleri *tartım* ve *ölçü* arasındaki kavram karmaşasına değinmektedir. Ancak, incelenilen kaynaklarda *ölçünün* iki anlamı arasındaki farklılığı belirtmek için bir öneriye rastlanmamıştır.

Yukarıda bahsedilen kavram karmaşasını önlemek amacıyla, bu çalışmada *meter*(İng.)=*metre*(Türkçe) ve *measure*=*ölçü* şeklinde kullanılması uygun görülmüştür.

1.3.3 Alt Bileşenlerin Gruplanması

Epstein ritmi *nabız*, *motif* ve *cümle*; metreyi ise *vuruş*, *ölçü* ve *ölçü grupları* alt başlıkları ile anlatmış, *tempo* ve *aksan* konularına da ayrıca değinmiştir (1994). Kamien ise ritim başlığı altında *vuruş*, *metre*, *aksan* ve *senkoplar* ve *tempo* alt başlıklarına yer vermiştir. Üzerinde durulan başlıkların aynı olmasına karşın anlatım ve gruplama şekilleri farklılık göstermektedir. Fikir ayrılıkları en çok alt bileşenlerin belirlenmesi ve gruplanmasında göze çarpmaktadır; araştırmacılar yıllardır standart bir gruplama arayışı içindedirler. Metrenin alt bileşenleri dönemlere dair ele alınırsa da farklılık göstermesi beklenebilir. Romantik dönem müziğindeki metrik ölçütlerle günümüzdekiler arasında farklılıklar söz konusu olduğundan, o döneme ilişkin araştırmalarda belirlenen alt bileşenler ve sınıflandırmanın da farklı olması doğal karşılanabilir.

“Metreyi oluşturan unsurlar

1. Yapısal anlamda aksan taşıyan nota veya akorlar arasındaki akli bağlantı
2. Özellikle armonik ritme ait yapısal süre uzunlukları

3. *Algısal düzenli metre tercihinden doğan önceden belirlenmiş katsayının otomatik devamı.*” (Fraser, 1982:260)

Romantik dönem müziğinde armoni günümüze kıyasla daha ön planda olduğundan 1. ve 2. unsurlar armoni; düzensiz metre neredeyse hiç kullanılmadığından 3. unsur da monometre olarak belirlenmiş olabilir.

Geniş ölçüde ritim ve metre konularında müzisyenler arasındaki tartışmaların yüzyıllardır var oluşuna dayanarak, konunun “doğru bakış açısı” yerine “belirsizlik” ile açıklanması önerilmektedir (Epstein, 1994). Bir başka deyişle verilen yapısal kurgulamalarda tekil bakış açısıyla doğrular aramak yerine belirsizliğin doğasına uygun aşağıdakilere benzer sorular üretmek yararlı olabilir:

- Belirgin bir etki (ilham kaynağı) var mı?
- Sistemli bir etki var mı?
- Varsa, bu etki Geçici, zamansal, Söz dizimsel vb. ne tür imalar içeriyor?
- Bir besteleme akımı veya sürecinin; bestecinin ya da dönemin somutlaştırılmış ögesi mi?
- Algıya nasıl hitap ediyor?

1.3.3.1 Ritim ve Metre

Müziğin nihai hedefi devinim, önerge, işleme, çalışma; kısacası harekettir. Hareketin kontrolü, etkilendirilmesi; gerçekleştirilmesi, anlamlandırılması, sonuçlandırılması ve sonunda çözümdür. Ritim ve metre bu ihtiyaca karşılık verecek odak noktalarıdır. Hareketin bir sonraki eylemi başlatabilecek düzeyini düzenleyen yapısal alt iskeletini oluşturmaktadırlar. Hareketin programını bu yapı belirler: yapı hareketi yönlendirir, ilerletir, çoğu düzeyde gerilim derecelerini ayarlar ve kararına vardırır (Epstein, 1994:26). “[...]kimi müzisyenlere göre metre mekanik, metronomsal bir norm; ritim metreyi bu mekaniklik ve metronomsallıktan kurtaran özgür insan dokunuşudur” (Sachs, 1953:12), “Metre gruplamaktan daha çok iş görür: ritmik bileşenlerin içsel düzenlemesini de çevreler.” (Agawu, 2006: 25)

Bu bağlamda ritmin, metre ve alt bileşenleri bir arada işleyerek yapıtların ritmik yapısını oluştururlar. Metre, rakamlara, aksanlara ve gruplamalara dayalı bir evren oluşturur ve ritim bu evrenin içindeki akışın düzenidir. Charisius'un (İ.S. 400) “*Ritim akan metre, metre bağlı ritimdir,*” (Sachs, 1953:13) sözleri de bu savı desteklemektedir.

1.3.3.2 Tempo, Aksan ve Senkop

Tempo, vuruşların hızıdır. Notada çoğunlukla İtalyanca tempo belirteçleri kullanılmıştır. Genellikle yapıtların başına yazılan *largo*(çok yavaş, geniş), *grave*(çok yavaş, heybetli), *adagio*(yavaş), *andante*(kısmen yavaş, yürüyüş hızında), *moderato*(orta hızda), *allegretto*(kısmen hızlı), *allegro*(hızlı), *vivace*(canlı), *presto*(çok hızlı), *prestissimo*(olabildiğince hızlı) bunlardan bazılarıdır. Tempo belirteçlerinin göreceli sözcüklerle ifade edilmesi icra için esneklik sağlamakta, eseri icracıyla kişiselleştirmektedir. Bunlara ek olarak *accelerando*(hızlanarak), *ritardando*(yavaşlayarak) gibi tempoyu yöneten terimler söz konusudur. 19. yy'ın ilk yarısından itibaren besteciler tempoyu metronomla belirtme özgürlüğüne kavuşmuş, dakikada kaç vuruş istediklerini en net şekilde belirtmeye başlamışlardır. (Kamien, 2000)

Kamien'e göre *aksan*, bir notanın etrafındaki diğer notalardan daha ön planda belirtilmesidir. Konuyu Cooper ve Meyer'den alıntıyla açıklayan Epstein, “uyaranların arasında daha güçlü duyulan, ön plana çıkan odak noktası” tanımını kullanmıştır. İki tanım birbirine çok yakın görünse de Epstein'ın yaklaşımı Kamien'in tanımının *vurgu* için daha uygun olduğu yönündedir. Buna göre aksan yapıdan sökülüp çıkarıldığı zaman yapı dağılır. *Vurgu* farklıdır: “vuruşun dinamik açıdan yoğunlaştırılması”dır, aksan gibi yapısal değildir. Buna bağlı olarak aksan eser içinde işaretle gösterilmesine gerek olmayan bir yapıdır. *Vurgu* (aksan işareti [$>$] de *vurgu* sınıfına girer) ise çeşitli işaretlerle gösterilir. Bu işaretler notadan çıkarılsa yapı değişmez ancak aksan için aynı şey geçerli değildir. (Epstein, 1994)

Bu cümlelerle öne sürülen, yapıtlardaki ritimsel hızlanma, yavaşlama, ani tempo değişikliği ya da vuruşların ölçü içindeki hiyerarşisinin içerdiği aksan ile *sf*, “ $>$ ” gibi işaretlerle gösterilenlerin aynı şey olmadığı, birbirinden farklı ele alınması ve tanımlanması gerektiğidir.

Beklenmeyen noktalarda gelen vurgulara *senkop* adı verilir. İki vuruş arasında yer alan kuvvetli nota bir senkoptur.

1.3.3.3 Metrik Unsurlar: Vuruş, Ölçü, Ölçü grubu

Vuruş, metrenin süresel eşit aralılığıyla olduğu kadar aksanın şekli ve çeşidi ile ilgilidir. Aksanın hissedilmesi metrenin sayılabilirliği ile doğru orantılıdır.

Ölçü vuruşları kalıplandıran öğedir. Ölçülerin birinci vuruşu doğal olarak aksanlıdır. Notada ritimlerin gruplanması ile belirtilen ölçü içi ikincil aksanlar, müziğin türüne ve bestecinin seçimine göre yerleşir: Sözelimi 4 zamanlı bir ölçüde 3. vuruş; 5 zamanlıda 2. veya 3. vuruş ikincil aksanlar olabilir. Daha çok zamanlı yapılarda aksan sayısı tercihe göre artış gösterebilir. Örneğin 9 zamanlı bir yapıda, 4 aksanlı [2, 2, 2, 3 vb] gruplamada 3'lü grubun yeri kaydırılarak farklı çeşitlemeler oluşturulabileceği gibi, 4+5 veya 5+4 gibi 2 aksanlı; 3+3+3 gibi 3 aksanlı gruplamalar da tercih edilebilir.

Ölçü grubu birden fazla ölçünün bir araya gelmesiyle oluşur. Prototip özelliği gösteren, ölçüye benzer bir yapıdır. Eş ya da farklı zamanlı ölçülerden oluşan grupların başındaki vuruşlar aksandır. Bu grupların ölçü sayısı ve özellikleri birbirine ne kadar yakın olursa müziğin algılanması o kadar kolaydır. Klasik dönem müziğinin kolayca anlaşılabilir olmasının anahtarı; ölçü gruplarının çoğunlukla 4'er eş zamanlı ölçüden oluşması, günümüz pop parçalarının da en önde gelen özelliklerinden biridir.

1.3.3.4 Ritmik Unsurlar: Nabız, Motif, Cümle

Nabız, vuruşun metreyle ilgili ritmik tamamlayıcı unsurudur. Nabızı oluşturan aksanlar zamanın sınırları içinde şekillendirilir ve ritim yazısının karakterinden etkilenir. Sabit devinimli, aceleci, iniş-çıkışlı, yorgun, depresif, hastalıklı, vb. nabzın olası nitelikleridir.

Motif, ölçünün ritmik tamamlayıcısı, ritim yapısı ve köşeleri kolayca algılanabilecek perdelerden oluşan en küçük gruptur. Çoğunlukla ölçünün alt gruplarından her birinde bir motif bulunur. Motifin ritmik yapısı algılama açısından perdeye kıyasla daha etkindir.

Cümle, ölçü grubunun özelliğine göre oluşur. Cümlede kullanılan aksan çeşitleri melodi hatları, kadanslar, cümle birleşme noktaları ve armonik yürüyüş olarak özetlenebilir.

1.3.4 Metrik Analiz ve Alanlar

“Müziği anlamada en büyük sorunlardan biri metrik analizdir: bir müzik eserinin metrik yapısını açığa çıkartmak. Bu konuda birçok çalışma yapılmıştır. Kimi araştırmacılar metrik yapıyı tümüyle düzenli bir girdi olarak varsaymışlar; bazıları çalınan müziğin karakteristik özelliği olan nabızdaki oynamalar üzerine; bazıları eser soldan sağa gözler önüne serildiğinde bir vuruşu tanımlama işlemi üzerine; kimileri de tüm eserdeki metrik yapının elde edilmesi üzerine yoğunlaşmışlardır. Yaklaşımsal anlamda, bazı çalışmalarda klasik yapay zekânın kurallara dayanan değerler dizisi (paradigma); kimisinde bağlantısal teknikler; kimilerindeyse çalışmaya özgün “tercih edilen kurallar” uygulanmıştır. Bunlara ek olarak dinleyicinin metrik yapıyı nasıl algıladığı konusundaki psikoloji temelli çalışmalar; konuya ilişkin düzenli ve etkili görünen her neyse o açıdan yaklaşan mühendislik veya yapay zekâ temelli çalışmalar söylenebilir. (Temperley-Bartlette, 2002)

Epstein ise metreyle ilişkin, 1. Tarihsel-kültürel içeriğe; 2. Yapısal; yalnızca müzikal malzemeyle ilgili araştırmaya; 3. Besteciye ait kişisel kültür, stil ve geçmiş tecrübelerine dayanan üç ayrı yaklaşımdan bahsetmektedir. (1994:43)

Bu alıntılarla öne çıkan noktanın, bir eserin tam anlamda metrik analizinin yapılması için birçok farklı değişkenin göz önünde bulundurulabileceği konusu olduğu gözlemlenebilir. Akla gelen her tür yaklaşımı içeren bir metrik analiz, farklı alanlarda

detaylı inceleme sonucunun irdelenmesi ve sonuçlarla elde edilen bulguların, uygulamada yer alabilmesi için içselleştirilmesi anlamına gelmektedir. Farklı yaklaşımlarla yapılan analizlerle elde edilecek bulguların kullanım alanları da farklılık göstermektedir. Sözelimi bir yorumcu için metrik yapının nasıl oluşturulduğundan ziyade neden (ne anlatmak için) o şekilde oluşturulduğu sorusunun; bir besteci içinse her iki sorunun birden önem taşıdığı söylenebilir. Algıya dayalı araştırmaların verileri ise daha çok psikoloji, sosyoloji gibi farklı alanların uygulamalarında kullanılabilir.

Bu verilerin müzik alanında kullanılmasının bestecinin konuya ilgi duyması ve bu verileri müziğine yansıtmak istemesiyle mümkün olduğu söylenebilir. Örneğin Xenakis bir mimar olduğu ve matematiğe hakim olduğu için, yapı grafiklerinin formüllerini müziğinde kullanabilmiştir. Messiaen'ın biyolog oluşu ve kuşların doğada çıkardığı sesleri müziğine yansıtması da benzer bir örnektir. Bir orkestra şefi veya müzisyeni içinse müziğin yapısı, tarihçesi ve bestecisine ilişkin detaylar birincil derecede önem taşır. Metrik analize dayanan diğer hususlar bilinmeden de eserin icrası başarılı bir şekilde gerçekleştirilebilir.

Diğer meslek alanlarından kişiler, belki de alanları gereği metrik analiz konusunda farklı görüşlere sahiptirler. Kimi fizyoloji ve sinirsel fonksiyon otoriteleri metreyi tümüyle ritme dayalı bir bileşen olarak görmekte, ritmin önem sırasındaki konumuna farklı yaklaşmaktadır. Onlara göre metre elde nota olmadan dinleyici tarafından görülemeyeceğinden tanımlanamaz ve buna bağlı olarak vuruş saymaktan başka bir işlevi yoktur. (Epstein, 1994: 28)

Kısaca, metrik analiz konusu çok geniş bir yelpazede ele alınabilir ve verilerin tümünün elde edilip içselleştirilmesi farklı alanlarda bilgi birikimi gerektirmektedir. Bir eserin metrik analizi için kullanılacak sistem verilerinin kullanılacağı alana göre tasarlanmalıdır.

1.3.5 Ritmik Yapı, Besteci ve Yorumcu

Bir eserin formunu oluşturan ritim dışındaki bileşenler, melodi ve armonidir. Bir başka deyişle ritim, melodi ve armoni formu oluşturan bileşenlerdir. Herhangi birisi

yalnızca form olarak adlandırılmaz. Buna rağmen “*Ritim kavramının bir eserin bütün formunu ve yapısını çevreleyecek şekilde genişletildiği bir gerçek halini almıştır.*” (Sachs, 1953:16) Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, günümüzde armoni ve melodi kavramlarının ritmik yapı üzerindeki etkisi geçmiş dönemlere kıyasla daha azdır. Ritmik örgülemenin form üzerindeki etkisinin ise artmakta olduğu söylenebilir. “*20.yy müziğinin yorumlanmasında karşılaşılan problemlerin çoğu ritimle ilgilidir.*” (Weisberg, 1993: 15)

Günümüzde daha önceki dönemlerde daha az rastlanan 5’li; 7’li vuruş bölünmelerinin yanı sıra, zaman belirteninin neredeyse her ölçü başında farklı kullanıldığı ritimler yazılmakta, bu da yorumcunun işini zorlaştırmaktadır. Eşit bölünmeler devri geride kalmıştır; daha karmaşık bir yaşamın müziği yaratılmaktadır. Buna bağlı olarak 21.yy yorumcusunun gelecekte çalacağı repertuar göz önünde bulundurularak, alacağı eğitimin ölçütleri düzenlenmeli, ritmik yapının algılanmasının yeni eserlerin yorumunda büyük etkisi olacağından bu konuya özellikle ağırlık verilmelidir.

Yukarıda “Metrik Analiz ve Alanlar” başlığı altında yer alan Epstein’in belirlediği yaklaşımlardan üçüncüsü, “besteciye ait kişisel kültür, stil ve geçmiş tecrübelerine dayanan yaklaşım”, bu çalışmada Genç Türk Bestecileri açısından araştırılacaktır. Bu araştırmanın sonuçları, günümüzde ve gelecekte bu bestecilerin eserlerinden etkilenen besteciler ve bu eserleri seslendirecek yorumcular için veri oluşturacak, bestecilerin öznel yaklaşımları arasındaki ortak noktalara dair bilgi verecektir.

1.4 Problem

“Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecileri Tarihi” konusunda günümüze kadar üretilen kimi kaynaklar, bestecilerin özgeçmişlerini ve eserlerinin listesini içerik almakta, bazıları da bu konuyu gelişimsel açıdan irdelemektedir. Ancak literatürde 2007 yılında halen “genç” tanımına uyan Türk bestecilerin her hangi bir şekilde yapıtlarını veya yaklaşımlarını toplu halde derinlemesine gözden geçiren veya tarihsel süreç içerisinde günümüz genç bestecilerini de konu alan kaynaklar bulunmamaktadır. Tarih sürecindeki

bazı müzik tarzlarının adlandırılmasında³⁶ ve Türk müziklerinin dünyada tanınmasında³⁷ kayda değer bir rolü olan ritim konusunun; “besteleme sürecinde zaman öğesinin şekillenme sürecinin” üzerinde durulmamış olması da literatürün yetersiz kalan bir yanıdır. Söz konusu besteci grubuyla ilgili elimizde olan bilgi, yukarıda bahsedilen kaynaklardaki gelişimsel öğelerin yanı sıra bestecilerin eserlerinin seslendirildiği veya aktif katılımcı olarak yer aldıkları platformların broşürleriyle veya haklarında medyada çıkan haber yazılarıyla sınırlı kalmakta, geleceğin müzik tarihine toplu bir veri bırakmamaktadır. Bu sınırlılık çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.5 Amaç

Bu çalışma, genç Türk bestecilerinin kültürel ve profesyonel kimliklerini, müzik bestelerken ritmik kurguyu oluşturmaya dair yöntemlerini, diğer besteci ve kaynaklardan etkilenme süreçlerini, icraya ve besteciliğe yaklaşımlarını araştırma yoluyla, Türkiye’nin yazılı müziğini yaratmakta olan bu kişilerin zamanı şekillendirmeye (ritmik yapı oluşturma) ve diğer benzer konulara yönelik yaklaşımlarını çeşitli açılardan belirlemeyi ve edinilen bilgiyi gelecek kuşaklara kazandırmayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda bestecilerin;

1. Henüz notaya dökmeye başlamadıkları bir eserin ritmik yapısını oluşturmalarında etken olan kültürel (rastlantısal, yaşamsal, tarihsel, bilimsel ya da ilham kaynaklarına dayalı) ve profesyonel deneyimlerin,
2. Kullandıkları ritimsel yöntemlerin,
3. İcraya, algıya, ritmik yapı kurgulamaya ve kaliteye dair yaklaşımlarının neler olduğu sorusuna cevap aranacaktır.

³⁶ Menuet, Vals, Mazurka, Tango, Marş, Bolero, Swing, Flamenko vb. Müzikler, ilk anda ritmik yapılarıyla dikkat çekmektedir.

³⁷ Mozart ve Beethoven’ın eserlerinde kullandığı Mehter ritimleri; Bartok’un derlemeleri sonucu müziğinde oluşan Türk Halk Müziği ritimlerinin etkisi; Hollandalı günümüz bestecisi Theo Loevendie’nin yer verdiği Karadeniz ritimleri vb.

1.6 Varsayım

Genç Türk bestecilerinin besteleme sürecindeki aşamalara, ritmik yapı oluşturmaya, icraya dair fikirlerinin; müzikle ilişkili birtakım konulara yaklaşımlarının toplamı günümüz Türk müzik ekolünün genel niteliğine ilişkin bilgi vericidir.

1.7 Önem

Müzik bilimi alanında bir döneme ait bestecilerin müziklerindeki ortak özelliklerin ve bu özellikleri belirleyen etkenlerin ortaya konması, müzik tarihindeki dönemlerin adlandırılmasında ve müziğin tarihsel gelişiminin algılanmasında etkin rol oynamıştır. Bu bağlamda bu çalışmanın konusu geleceğin tarihsel bilgi dağarcığını geliştirmek yönünden önemlidir.

Konservatuvar eğitiminin konularından biri olan yorum, öncelikle eserin yaratıcısının kimliği, ikincil olarak bu kimliği etkileyen o döneme ait yorumsal ölçütler göz önünde bulundurularak oluşturulmaktadır. Genç Türk bestecilerinin kariyerlerinin başlangıç döneminde ritim konusuna ilişkin bilgi, deneyim, yaklaşım ve kullanımlarının ve birleştikleri noktaların ortaya konması, Türkiye’de bu dönemde yaratmakta oldukları müziğin gerek yapısal gerekse yorumsal açıdan iyi kavranabilmesi ve bu sayede gelecek kuşaklara aktarımının kolaylaştırılması ve bestecilerin diğer meslektaşlarının çalışmaları ve kimliklerine ilişkin bilgi edinmesi açısından önem taşımaktadır.

1.8 Tanımlar

Genç Türk Bestecileri: Kompozisyon lisans veya yüksek lisans bölümü mezunu, 18 – 36 yaşları arasında, T.C. vatandaşı, bestecilik kariyerini halen sürdürmekte olan kişiler.

1.9 Sınırlılıklar

Bu çalışmada bestecilere yöneltilen sorular, “Amaç” başlığı altında belirtilen hususlar ve kaynaklarda karşılaşılan kavramlar dikkate alınarak hazırlanmıştır.

Soruların yöneltildiği Türk besteciler; kompozisyon bölümü mezunu, 18 – 36 yaşları arasında, T.C. vatandaşı, bestecilik kariyerini halen sürdürmekte, kendilerine ulaşılabilmiş kişilerdir. Bu bestecilerden yanıtları değerlendirmeye alınanlar ise soruları zamanında cevaplayarak geri göndermiş kişiler olmuştur.

Bulgular, besteci grubunun e-posta yolu ile soru-cevap usulü görüşme sonucunda vereceği cevaplarla sınırlıdır. Araştırmanın konusu bu kişiler üzerinde yoğunlaştığı için bu bölümde diğer kaynaklara gerek görülmemiştir.

Araştırmayla elde edilecek bulguların “bestecilerin müzikleri analiz edildiğinde partiyon üzerinde görülebilecek” yansımaları bu çalışmada ele alınmamaktadır. Bu konu; çalışmanın sonunda elde edilecek bilgiye dayanarak araştırılabilir ve diğer bir araştırmaya konu olabilir.

1.10 Kısaltmalar

Araştırmanın Bulgular ve Yorum bölümünde, açıklamaları aydınlatması açısından araştırmacıya ulaşmış olan görüşme metinlerinden bazı kısımların doğrudan aktarılması yararlı bulunmuştur. Bu tür Görüşme Metinlerinden Aktarılan cümleler “görüşme metinlerinden aktarılan” anlamındaki **g.m.a** kısaltmasıyla belirtilmiştir.

BÖLÜM II YÖNTEM

2.1 Evren ve Çalışma Evreni

Bu araştırmanın evreni “Genç Türk Bestecileri”dir. Tez kapsamındaki soruları zamanında cevaplayarak geri göndermiş kişiler bu evrene ait *çalışma evrenini* oluşturmaktadır.

2.2 Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma “etnografi”, “antropoloji”, “durumsal araştırma”, “yorumlayıcı araştırma”, “eylem araştırması”, “doğal araştırma”, “betimsel araştırma”, “kuram geliştirme”, “içerik analizi” gibi, değişik disiplinlerle yakından ilişkili ve araştırma deseni ve analiz teknikleri açılarından birbirine benzer yapıya sahip kavramları içine alan genel bir kavram olarak kabul edilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2000).

Bu çalışmada, “Amaç” ta belirtilen, çok genel anlamda, “bestecilerin günümüzde ritmik yapıya dair yaklaşımlarındaki ortak noktaların belirlenmesi” hedefine ulaşmak için, öncelikle bu husustaki verilerin ve ortak noktalarının; kısaca “durumun” belirlenmesi gerekmektedir. Bir sonraki aşama ise belirlenen ortak noktalara ilişkin nedensel bulgular öne sürmektir ki, bu hususa “duruma ilişkin nedenleri betimlemek” gözüyle de yaklaşılabilir. Bu bağlamda bu araştırmanın “durumsal ve betimsel bir nitel araştırma” olduğu söylenebilir.

“... nitel araştırmayı, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlamak mümkündür,” ... “Nitel yöntemlerden en sık kullanılanı görüşmedir. Görüşme, insanların perspektiflerini, deneyimlerini, duygularını ve algılarını ortaya koymada kullanılan, oldukça güçlü bir

yöntemdir” (Bogdan ve Biklen, 1992’den aktaran: Yıldırım ve Şimşek, 2000:20).

Nitel veri toplama yöntemlerinden görüşme, günümüze kadar genellikle yüz yüze, bire-bir veya çoklu görüşmelerle uygulanagelmıştır. Teknolojinin gelişimi ve bilgisayarın bilim dünyasına katılımıyla araştırmacılar bu yöntemi bilgisayar desteğiyle yürütmeye başlamışlar, internet kullanımının başlamasıyla e-posta ve karşılıklı bire-bir veya çoklu elektronik görüşmeler de (chat) görüşme yönteminin çeşitleri arasında yerini almıştır.

“Çoğu e-posta mesaj sistemini içine alan asenkronik bilgisayar aracılığıyla iletişim, kullanıcıların katılımcılara elektronik alanda ulaştırabilecekleri uzun mesajların, katılımcıların istenilen zaman diliminde okunması, cevaplanması, iletilmesi ve dosyalanması olanaklarını sunmaktadır”... “Bu sistemler görüşmeci ve katılımcı arasındaki etkileşimin doğasını ve içeriğini bir seviyede kontrol etme imkânı sunar”... “ İnternetin halen gelişmekte oluşuna rağmen, bilgisayar aracılığıyla iletişimin bir görüşme ortamı potansiyelinin olduğu hali hazırda kabul edilmiş, İnternette görüşme yapma konusunun olanakları ve güçlükleri konularını tanımlayan öncü çalışmalar yapılmaya başlanmıştır”(Mann ve Stewart, 2001: 604).

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi günümüzde bilim çevrelerince kabul görmüş olan İnternetle Görüşme Yöntemi, görüşmeci ve katılımcılar için birçok avantaj sağlamaktadır: Kendi özel çalışma ortamlarında görüşme olanağına sahip olacaklar, kalem kâğıt masrafından, görüşme yapmak için ayrılacak zamandan tasarruf edecekler, görüşmenin yapılacağı zaman dilimini diğer işlerini aksatmaksızın bağımsızca planlayabileceklerdir.

Araştırmacının böyle bir araştırmayı herhangi finansal bir desteğe ihtiyaç duymaksızın gerçekleştirebilmesi için belki de en uygun seçenek bilgisayar aracılığıyla görüşmedir. Katılımcıların farklı şehir ve deniz aşırı ülkelerde ikamet etmesi ve katılımcı sayısının oldukça yüksek olması göz önünde bulundurulursa, bu araştırmanın karşılıklı görüşme metoduyla gerçekleştirilmesi için ne kadar süreye ve maddi desteğe ihtiyaç duyulacağına ilişkin ortalama maliyet akla getirilebilir. Oysa bilgisayar aracılığıyla

iletişimle gerçekleştirilecek görüşmelerde bu tip kısıtlayıcı etkenler üzerinde durmaya gerek yoktur.

Niteliksel araştırmada sıkça kullanılan yöntemlerden ikincisi, “gözlem”dir. Bu araştırmanın konusunun belirlenmesinin ve soruların hazırlanmasının, kısmen bu yöntem yardımıyla gerçekleştirildiği söylenebilir. *“Niteliksel görüşmenin başarısı, görüşmecinin katılımcılarla dostça ilişki kurmasına bağlıdır”* (Mann ve Stewart, 2001: 612). Katılımcılardan birkaçı araştırmacının 10 yılı aşkın bir süredir sürekli görüştüğü ve yakın dostluklar kurduğu bir meslek grubunun elemanlarıdır. Vurmalı çalgılar sanatçısı olan araştırmacı bu gruptan kişilerle birlikte geçirdiği kimi zamanlarda onlarla ritmik yapı kurgusuna ait görüşleriyle ilgili fikir alış-verişinde bulunmuş, onların üzerinde çalışmakta oldukları bazı eserlerin ritmik örgüsü ve özellikle vurmalı çalgı partilerinin çalınabilirliği ve tınıları konusunda fikir vermiştir. Çalışmanın hazırlanma aşamasında bu meslek grubundan kişilerin son zamanlarda kendilerine ve çevrelerine ilişkin mesleki anlamda yorum, saptama ve söylemlerinden yola çıkılarak bu tarz bir çalışmanın özellikle onlar için yararlı olacağı kararına varılmıştır.

2.3 Bilgi Toplama Süreci

Mann ve Stewart’a göre (2001) e-posta ile görüşmede sorular katılımcılara bir e-posta mesajının içeriğinde gönderilir. Katılımcılar sorularının cevaplarını mesaja ekleyerek e-posta sistemlerindeki “yanıtla (reply)” komutuyla araştırmacıya geri gönderirler. Bu yöntem bire-bir asenkronik görüşmeler yapma olanağı sunmakta; yönteme ilişkin yapılan karşılaştırmalı çalışmaların bulguları, cevapların e-posta yoluyla mektup eşdeğerlerine nazaran daha erken elde edildiği yönündedir.

Bu araştırmada e-posta yoluyla asenkronik çoklu görüşme yöntemi ile bilgi toplama yoluna gidilmiştir. *“Standartlaştırılmış açık uçlu görüşme”* nin (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 96) ölçütlerine uygun olarak her katılımcıya aynı “soru dökümanı”nın³⁸ gönderilmesi kararlaştırılmış, katılımcıların uzun ve detaylı açıklamalar yapabilecekleri, ancak söylemlerinde konuyu dağıtmayacak derecede detay verebilecekleri, odak noktası olan

³⁸ Bkz.:Ek.1

sorular hazırlanmaya çalışılmıştır. Sorular ve sorularda yer verilen konular, “Ritmik Yapı” başlığı altında sözü geçen ritmik yapının alt bileşenleri dikkate alınıp, genç besteciler arasından dört kişiyle fikir alış-verişinde bulunularak hazırlanmış, soruların iliştiirildiği e-posta’da katılımcılardan isimlerinin açıkça kullanılması konusunda onay vermeleri istenmiştir. Hazırlanan sorulara, konuya ilişkin bilgi veren bir mektubun ve çalışmanın amacının yer aldığı giriş bölümünün özetinin yanı sıra araştırmacının özgeçmişini de eklenerek oluşturulan “besteci paketi” katılımcılara aynı anda e-posta yoluyla gönderilmiş, cevaplarını en geç göndermeleri gereken tarih (1 ay süre) ve soruların ne tür verilere ulaşmak amacıyla sorulduğu konuları da mesajda açıkça belirtilmiştir. Sorularla ulaşılmak istenen veri özellikleri çalışmada “amaç” başlığı altında yer alan hususlarla bire-bir örtüşmektedir.

Katılımcıların ölçütleri belirlenirken, kompozisyon alanında diploma almış, bu sayede alanda profesyonellikleri bir yüksek eğitim kurumunca belgelenmiş; 2000 yılından bu yana mesleki alanda gelişim göstermiş, halen aktif; Havighusrt’ün “genç yetişkin” olarak tanımladığı (Onur, 2000: 101) 18–35 yaşları arasında ve T.C. vatandaşı olmaları göz önünde bulundurulmuştur. Literatürdeki kaynaklarda konu edilen özgeçmişlerin ait olduğu bestecilerin alt yaş sınırınının 37 olması nedeniyle 36 yaşındaki besteciler de evrene dahil edilmiştir.

Katılımcılara ulaşma aşaması telefon görüşmeleri ve e-posta yoluyla zincirleme bir şekilde tümevarım yöntemiyle gerçekleştirilmiş, Türkiye içinde Eskişehir, Bursa, İstanbul, İzmir, Ankara’da; ülke dışında Hollanda ve Amerika’da kariyerlerini sürdürmekte olan kişilere ulaşılmıştır.

2.4 Verilerin değerlendirilmesi

“Strauss (1987) nitel araştırmadaki veri analiz yöntemlerinin standart hale getirilemeyeceğini ve veri analizini standartlaştırmanın nitel araştırmayı sınırlandıracağını ve bunun da araştırmacının eldeki verilere uygun, zengin ve derinlemesine sonuçlar elde etmesini olumsuz yönde etkileyeceğini vurgulamaktadır. Benzer bir biçimde Coffey ve Atkinson (1996) veri analiz sürecinin kapsamlı ve sistematik olması gerektiğini, ancak, bu sürecin her

araştırma için geçerli olabilecek standart bir süreç haline getirmenin mümkün olamayacağını belirtmiştir”(Yıldırım ve şimşek, 2000: 156).

Gerek çalışmanın nitel özellik taşması, gerekse çalışma evreninin kk olması nedeniyle bu araştırmada standard analiz yöntemleri kullanılmamıştır. E-posta ile yapılan görüşmeler sonrasında elde edilen detaylı bilgiler belirli başlıkları altında değerlendirilerek ortak noktaların belirlenmesi yoluna gidilmiştir.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

3.1. Araştırma Grubunun Genel Özellikleri

“Genç Türk Bestecilerinin Profesyonel ve Kültürel Kimliği”

Bu kısımda yer alan bulguların anlatım kolaylığı sağlaması açısından Demografik Özellikler, Eğitim Özgeçmişi, Mesleki Özgeçmiş ve Diğer Özellikler başlıkları altında incelenmesi uygun olabilir.

3.1.1 Demografik Özellikler

Çalışma evreninde 15’ü erkek, 4’ü kadın; toplam 19 besteci bulunmaktadır. Genel yaş ortalaması, 31,2 olan grubun yaş sınırları 26–36 arasındadır.

Halen Türkiye’de ikamet etmekte olan 12 kişiden 6 kişi (2K-4E) İstanbul’da; 4 kişi (2K-2E) Ankara’da; 1 kişi Bursa’da ve 1 kişi Eskişehir’de yaşamaktadır. Yurt dışındaki 6 besteciden 3’ü Memphis, 1’i Cambridge ve 1’i New York’ta olmak üzere 5’i ABD’de, 1’i Hollanda’nın Amsterdam Kenti’nde bulunmaktadır. Bunların hepsi İstanbul’dan hareket ederek yurt dışına gitmişlerdir. Bestecilerin önceden ikamet ettiği kent ve ülkeler arasında İstanbul (8 kişi), Ankara (4 kişi), İzmir (4 kişi), Eskişehir, Bursa, Mersin ve Manisa (1’er kişi) gibi iç merkezler; Boston, Rotterdam, Amsterdam, Bulgaristan, Paris (2’şer kişi), Londra, Connecticut, İsviçre (1’er kişi) gibi dış merkezler yer almaktadır. Ayrıca 1 kişi Cidde, Riyad, Reykjavik ve Bloomington; 1 kişi Budapeşte ve Stuttgart’ta yaşamıştır.

Buna göre çalışma evrenindeki kişilerin yaşamsal yayılım alanı Türkiye (18), Bulgaristan (2), Macaristan (1), Almanya (1), İsviçre (1), Fransa (2), Hollanda (3), İngiltere (1), İzlanda (1), ABD (9) ve Suudi Arabistan (1) olarak belirlenmiş; grubun % 50’sinin ABD, % 16’sının Hollanda, % 11’inin Bulgaristan ve Fransa ve % 5,5’unun adı geçen diğer ülkeleri yaşamsal anlamda tanıdıkları saptanmıştır. Ayrıca 12 kişinin Avrupa ülkelerinde, yalnızca 1 kişinin Asya’da yaşamış olduğu; 3 kişinin yurt dışında hiç ikamet etmediği gözlenmektedir.

3.1.2 Eğitim Özgeçmişi

Çalışma evreninin eğitim özgeçmişinde, lisans, yüksek lisans, doktora alanlarındaki çalışmalar; öğretim görevlileri ve diğer eğitimleri alt-başlıklar halinde gruplanarak ele alınmıştır.

3.1.2.1 Lisans Eğitimi

Çalışma evrenindeki 19 besteciden 17'si müzik alanında; 2'si diğer alanlarda lisans eğitimi veren kurumlardan mezun olmuşlardır.

17 kişiden 5'i Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Teori ve Kompozisyon Bölümü; 3'ü Berklee College of Music Caz Kompozisyon Bölümü; 3'ü Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü mezunudur. İki besteci Dokuz Eylül Üniversitesi Klarnet Bölümü ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yarı Zamanlı Gitar Bölümlerinin mezunudur. Kalan 4 besteci müzik alanında 2 ayrı alanda lisans diploması almıştır: Bu besteciler sırasıyla Amsterdam Konservatuvarı Teori, Rotterdam Konservatuvarı Kompozisyon; İndiana Üniversitesi piyano ve kompozisyon; Frans Lizst Müzik Akademisi piyano ve kompozisyon; Marmara Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü ve Utrecht Konservatuvarı Kompozisyon bölümlerinin lisans diplomalarını almışlardır. Diğer alanlarda lisans diploması alan 2 kişi Marmara Üniversitesi İletişim Sosyolojisi ve İşletme bölümleri mezunlarıdır.

Gruptan üç kişi müzik lisans eğitimi öncesinde veya sürecinde İstanbul Üniversitesinde İşletme; Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinde Radyo Televizyon Sinema, İstanbul Teknik Üniversitesinde Çevre Mühendisliği tahsili yapmışlardır.

3.1.2.2 Yüksek Lisans Eğitimi

Yüksek lisans yapan 17 kişiden 8'i İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezinde kompozisyon, 1 kişi aynı kurumun ses mühendisliği alanında; biri kompozisyon diğer ikisi elektronik müzik olmak üzere 3 kişi Rotterdam Konservatuvarında (Codarts Rotterdam); 2 kişi Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünde kompozisyon alanında; kalan 3 kişi sırasıyla Ankara Devlet Konservatuvarı, Frans Lizst Müzik Akademisi ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümlerinde çalışmalarını tamamlamışlardır.

3.1.2.3 Doktora ve Sanatta Yeterlik Çalışmaları

Bu seviyede çalışmalarını tamamlayan 2, sürdüren 8, başlatacak 2 kişi olmak üzere toplam 12 besteci mevcuttur. 3 kişi University of Memphis Rudi E. Scheidt Müzik Okulunda; 3 kişi İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezinde, 1'er kişi Harvard Üniversitesinde ve CUNY Graduate Center'da doktora çalışmalarına devam etmektedir. Ayrıca Connecticut'taki Hartford Üniversitesinde bir doktora ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde bir sanatta yeterlik çalışması tamamlanmıştır. İki diğer besteci Eylül Ayı itibariyle doktora ve sanatta yeterlik çalışmalarına başlayacaklarını bildirmişlerdir.

3.1.2.4 Öğretim Görevlileri

19 bestecinin özgeçmişlerinde çalıştıkları öğretim görevlileri incelendiğinde aşağıdaki isim listesi karşımıza çıkmaktadır. Buna göre onları yetiştiren 45 kişinin 11'i Türk, 34'ü yabancıdır.

Pieter Snapper (7), Kamran İnce (6), İlhan Usmanbaş (6), Hasan Uçarsu (4), Bujor Hoinic (4), Rene Uijlenhoet (3), Klaas de Vries (3), Peterjan Wagemans (3), Mark Wingate (3), Reuben De Lautour (2), Theo Loevendie(2), Fernando Benadon, Harrison Birtwistle,

Bernard Rands, Julian Anderson, Chaya Czernowin, David Olan, Tristan Murail, Helk Alkema, Ken Pullig, Ken Walicki, Işın Metin, Gerald Bennett, Rainer Boesch, Michael Jarrel, Mete Sakpınar, Perihan Önder, Arif Melikov, Martha Ptaszynska, Samuel Adler, Don Freund, Sven-David Sandström, Jeff Hass, Chris Cook, Erçivan Saydam, N.K.Akses, İlhan Baran, Ertuğ Korkmaz, Mehmet Okonşar, Ertuğrul Bayraktar, Robert Carl, John Baur, Paul Mefano, Allain Gaussen, Eduardo Abard Flores.

Birden fazla kişinin ders aldığı öğretmenlerden 6'sı Türkiye'de, biri Türkiye ve Amerika'da, 4'ü Hollanda'da ders vermektedirler.

3.1.2.5 Diğer eğitimler

Bestecilerden bazıları kompozisyon, caz piyano, piyano, elektronik müzik, Türk Müziği, müzik teorisi ve sahne uygulaması, küçük çocuklar için müzik eğitimi, müzik felsefesi ve estetiği gibi çeşitli alanlardaki diğer çalışmalarını Brian Ferneyhough, Gilles Racot, Hughes Dufourt, Hans Tutschku, Joshua Fineberg, John Corrigliano, Anthony Guilbert, Adam Gorb, Steve Reich, George Crumb, Derek Bermel, Charles Rosen, Nicholas Cook, James Tocco, Odette Gartenlaub, Roger Reynolds, Rand Steiger, Edmund Campion, Mara Helmuth, Horacio Vaggione, Magnus Lindberg, Georg Friedrich Haas, Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, Luke Gillespie, Jeff Hass, Chris Cook, Emin Sefa Sağbaş, Bekir Reha Sağbaş, Aydın Azimov, Fernando Benadon gibi besteci, müzikolog ve icracılarla aşağıda adı geçen aktiviteler çerçevesinde veya eğitim kurumlarında ya da özel dersler şeklinde gerçekleştirmişlerdir.

- Avantgarde Tirol 2005, Internationale Akademie für Neue Komposition und Audio-Art Seefeld in Tirol, Austria;
- -Acanthes 2005, Metz, France;
- 42. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 2004, IMD-International Musik Institute of Darmstadt;
- “Uygulamalı Müzikal Formasyon Semineri”, Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi
- Wiener Meisterkurse für Musik (Klavier);

- IRCAM- Institute for music/acoustic research and coordination;
- Royal Northern College of Music, Manchester-England
- The Hague Royal Conservatory
- Yale Üniversitesi
- Amsterdam Üniversitesi.

-

3.1.3 Mesleki Özgeçmiş

Mesleki özgeçmişle ilgili verilerin “Akademik Alanda Çalışmalar”, “Aktif Sahne Performansları”, “Eserlerinin Seslendirildiği Platformlar”, “Kayıtlar”, “Ödüller” ve “Etkinlikler” şeklinde altı ayrı başlık altında incelenmesi uygun olabilmektedir.

3.1.3.1 Akademik Alanda Çalışmalar

Bestecilerin akademik alandaki çalışmaları arasında “Görevler”inin yanı sıra Tez, Araştırma ve Analiz Çalışmalarını; Makalelerini; Seminer Sunum ve Panellerini ve Atölyelerini kapsayan “Diğer Akademik Çalışmalar” yer alabilmektedir.

3.1.3.1.1 Görevler

Çalışma evrenindeki bestecilerden 1’er kişi Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü,

Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda; 2 kişi Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Teori/Kompozisyon Sanat Dalı’nda öğretim görevlisi;

1 kişi Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi bölümünde konuk öğretim görevlisi; 1’er kişi İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Kompozisyon Bölümünde ve The City University of New York (CUNY) Graduate Center -*New York Kent Üniversitesi Yüksek Lisans Merkezi*’nde Araştırma Görevlisi olarak görev

yapmaktadır. Buna göre 7 kişi öğretim görevlisi; 1 kişi konuk öğretim görevlisi; 2 kişi araştırma görevlisi olmak üzere toplam 10 kişi akademik alanda eğitim vermektedir.

Geçmişte 1'er kişi Brooklyn College' da, Rotterdam Konservatuarı ve Dans Akademisinde ve Bilgi Üniversitesi müzik bölümünde “konuk öğretim görevlisi”; 1'er kişi Montbeliard Müzik Akademisi kompozisyon bölümünde ve İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezinde “öğretim görevlisi asistanı” sıfatlarıyla görev almışlardır.

3.1.3.1.2 Diğer Akademik Çalışmalar

Bestecilerden 5 kişinin akademik çalışmaları araştırma, tez, makale, seminer ve atölyelerden oluşmaktadır. 2000'li yıllardan itibaren *Rotterdam, Amsterdam ve Hector Berlioz-Paris Konservatuarları, STEIM-Amsterdam, Florida Üniversitesi, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Garanti Galeri, İstanbul Fransız Kültür Merkezi, Bursa Nilüfer Belediyesi, Başkent Üniversitesi, Alman Kültür Merkezi, Bilgi Üniversitesi, Sevdacenap And Müzik Vakfı, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Ankara Mimarlar Odası* gibi ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlar bünyesinde; *Istanbul International Spectral Music Conference, Boğaziçi Üniversitesi Gitar Günleri, Çağdaş müzikte mekânsal çalışmalar, Yeni Müzik Konser Serisi, MİAM SUNAR, “Doğumunun 100.yılında A. A. Saygun” Sempozyumu, Journée d'études et concert en hommage à David Lewin, Istanbul International Spectral Music Conference, Inter-Disciplinary Cultural Conference, Ctrl_Alt_Del Festival, 6. Uluslararası Edebiyat ve İnsan Bilimleri Konferansı* gibi etkinlikler çerçevesinde gerçekleştirilen bu çalışmalar niteliklerine göre konu başlıklarıyla aşağıda gruplanmıştır:

3.1.3.1.2.1 Tez, Araştırma ve Analiz Çalışmaları

- “Béla Bartók: A Stylistic Research”
- “Musical Methodics”

- “The Heritage of Beethoven String Quartets: From Mendelssohn to Schönberg – *The German String Quartet*”
- “Guillaume Dufay and his Motet “*Nuper Rosarum Flores*” in relation to Pythagorean Tradition in the 15th Century and Brunelleschi’s “*Santa Maria del Fiore Cathedral*””
- “Evrenselliğe doğru giden yolda A.A. Saygun’un Piyano Yapıtları”
- “Stravinsky and Renaissance Music”
- “Reception History of Gustav Mahler’s Symphonies”
- “Model Designs for Guitar in Just Intonation”
- “Witold Lutoslawski’s Chain 2 “Dialogue for Violin and Orchestra”, First Movement”
- “György Kurtag’s Messages of the Late Miss. R.V. Trousova Op. 17, First Song”
- “Reimannian Approach to Centricity in John Coltrane’s Giant Steps”
- “Temperament Influences on Guillaume Dufay’s Late Songs”
- “Ethnomusicological Influences on Steve Reich’s Music”
- “Schenkerian Analysis of Mozart’s Piano Sonata No.7 in C Major”
- “Analysis and piano reduction of Wagner’s Tristan Prelude”

3.1.3.1.2.2 Makaleler

- “Bartók’un Estetik Anlayışına göre Halk Müziği Olgusu”
- “Art Across the Borders: *Frida Kahlo and Tatsumi Hijikata*”

3.1.3.1.2.3 Seminer, Sunum ve Paneller

- “Bartók’s synthesis towards Modernism” “Modernism: “An Introduction to Bartók’s Oeuvre”

- “Ottoman Court Music” (in Two Parts)
- “Béla Bartók”
- “The Turkish Five”
- “Evrenselliğe doğru giden yolda A.A. Saygun’un Piyano Yapıtları”
- “Besteciler ve Teknoloji, Elektroakustik Müzik”,
- “Henze: Öteki Yeni Müzik”
- “Elektroakustik Müzigin Görsel Yansımaları”,
- “Stravinsky ve Rönesans Müziği”
- “Gitar için Doğal Akort Sisteminde Modal Uygulamalar”
- “Risk; The other avant – garde: John Cage, Giacinto Scelsi”
- “Timbral Configuration Spaces : an introduction to Timbral Transformational Networks”
- “Algorithmic composition and sound analysis-synthesis”
- ““Winter Fragments and Configuration Spaces”; electronic realization of the same piece”
- “Lecture and performance in “Inscriptions in the sand””

3.1.3.1.2.4 Atölyeler

- “Şehir Sesleri Atölyesi”
- “Ses mekan Atölye Çalışması (Çağdaş müzikte mekansal çalışmalar)”
- “Algorithmic composition and sound synthesis”
- “Electronic Music and Live Processing”

3.1.3.2 Aktif Sahne Performansları

Çalışma evrenindeki bestecilerden iki piyanisti ve bir gitarist Uluslararası İstanbul Müzik Festivali; Lvov Virtüözler Festivali (Lvov, Ukrayna); Lotus Dünya Müzik Festivali (Bloomington, Indiana), New York Blue Note, İstanbul Akbank Caz Festivali, İstanbul, Ankara, Eskişehir, Afyon Caz Festivalleri, Bodrum Caz Günleri, Kash’n Jazz gibi caz ve klasik müzik içerikli ulusal ve uluslar arası etkinliklerde gerek solo gerek grup içinde

performans sergilemişlerdir. Bestecilerden bir caz piyanisti grubuyla Ankara, İstanbul ve Bodrum'daki Babylon, Roxy, Eylül, Nardis, Hayal Kahvesi, Alchera, Saklı Kent, Manhattan, HadiGari gibi platformlarda sahne almıştır. Bir başka besteci İzmir Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde bir konçerto seslendirmiştir. Elektronik müzik alanında çalışan üç besteci Ankara, İstanbul, Zürih, Kosova, New York'taki çeşitli elektroakustik ve elektronik müzik konser ve festivallerinde ses mühendisi, teknik yönetmen ve "laptop performer" olarak sahne almışlardır.

3.1.3.3 Eserlerinin Seslendirildiği Platformlar

Bestecilerin eserleri İstanbul'da Uluslararası Spektral Müzik Konferansı, Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri, The Unanswered Question Konser Serileri, Uluslar arası Elektronik Müzik Festivali, Divertimento II ve Ctrl-Alt-Del Festivali'nde; İzmir'de düzenlenen Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışmaları'nda, Kars Müzik Festivali'nde; Hollanda'da Uluslararası Gaudeamus Çağdaş Oda Müziği Festivali, HKU Hogeschool voor de Kunsten Utrecht – Utrecht Sanat Yüksekokulu Festivali, Asko Ensemble 8x7 Projesi ve Willem de Kooning Akademisi Film Projesi gibi Çok-Disiplinli (Multi-Disciplinary), uluslararası projelerde; Stuttgart'ta Dünya Yeni Müzik Festivali'nde; Fransa'da IRCAM Espace de Projection'da; Memphis'te Imagine II Elektronik Müzik Festivali'nde, Zürih'te Generator#8-Superrouter konserinde, Krakow'da 14. Audio Art Festival'de ve Frankfurt-RadioX'te seslendirilmiştir. Programlarında eserlere yer veren konser salonları arasında Amsterdam'da *Concertgebouw* ve *STEIM*; Rotterdam'da *De Doelen* ve *Lantaren Venster*, Ankara'da *Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi*, İzmir'de *İsmet İnönü Sanat Merkezi*, İstanbul'da *Galataperform*'un yanı sıra ABD,

salonlar yer almaktadır. Çeşitli ulusal ve uluslar arası konservatuarların konser salonlarında da eserler seslendirilmiştir.

Ensemble FA, Ying Quartett, Alarm Will Sound, The Calitumphian Consort, Chamber Players of the League/ISCM, İstanbul New Music Ensemble, White Rabbit, Yesaroun Trio, Samuel Z. Solomon, Benjamin Schwartz, Cihat Aşkın, Efdal Altun, Harry Spaarnay, Annelie de Man, Detmar Leertouwer, sa.ne.na vurmali çalgılar üçlüsü, Cygnus Ensemble,

Ricciotti Ensemble, Escher Ensemble, Composers Alliance ve Contemporary Ensemble sayılabilir.

3.1.3.4 Kayıtlar

- Piyano ile Türk Müziği (solo, 2005);
- Ya Salaam! (Salaam ile, 2005);
- Transformations (solo, 2004).
- Audiofact, "Black Spot" (1998, Kalan Müzik)
- Audiofact, "Asitane" (2003, Aura Productions)
- Betty Ween, "In Betty Ween" (2004, Elec-Trip Records)
- Betty Ween, "Bitter" (2006, Elec-Trip/ Big Fish Media)
- Betty Ween, "Tes Couleurs sur Ma vie", "De Constantinople a Istanbul" (2006, EMI France)
- Just About Jazz (2004, DMC)
- Süprizler (2006,rec by Saatçi)
- "Bir Endülüs Hikayesi" (Roman+CD, 2006, PanYayıncılık)
- "Dutch New Music" – (Donemus, 2001)
- Oguz Buyukberner Quintet Live-album (Kalan Müzik, 2003)
- nix – (Kalan Müzik, 2000)

3.1.3.5 Ödüller

- 2006 6. Ulusal F.Nejat Eczacıbaşı Beste Yarışması 1.'lik ödülü
- 2006 Goethe Enstitüsü ödülü
- 2005 Robert Starer Beste ödülü
- 2005 Marmara Üniversitesi Kısa Film Yarışması, en iyi müzik ödülü
- 2004 Jaycees-TOYP – "Türkiye'nin kültürel alanda en başarılı genci"
- 2004 T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Beste Yarışması "Üçüncülük ödülü"
- 2004 T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Beste Yarışması "Mansiyon ödülü"

- 2004 Indiana Sanat Komisyonu'ndan Özel Sanatçı Teşvik Bursu
- 2003 Halıcı midili beste yarışması 2.'lik ödülü
-
- 2002 - Amerikan Besteciler Orkestrası (ACO), NYC, ABD “Honorable Mention”
- 2002 4. Ulusal F.Nejat Eczacıbaşı Beste Yarışması ikincilik ödülü
- 2000 - The British Council Yılın Genç Müzisyeni “Orkestral Kompozisyon Yarışması İkincilik Ödülü”
- - The British Council Yılın Genç Müzisyeni “Orkestral Kompozisyon Dördüncülük Ödülü”
- 1998 Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması Üçüncülük Ödülü

Ayrıca Boulanger Vakfı (Foundation Boulanger), Starr Vakfı, Dorothy L. Herriman, Eczacıbaşı Vakfı, Ömer Koç gibi sanata destek veren çeşitli ulusal ve uluslararası kurum, şahıs ve üniversitelerden eğitim bursları kazanılmıştır.

3.1.3.6 Etkinlikler

Çalışma evreninde yer alan besteciler, konser müziğinin yanı sıra kısa ve uzun metrajlı film, sessiz film, çizgi film, animasyon, belgesel, reklâm, radyo programı, televizyon programı, tiyatro ve dans müzikleri bestelemekte, bu alanlardan meslek gruplarıyla işbirliği içinde çalışarak eser ve projeler üretmektedirler. Elektronik müzik besteleyen kişiler yaratılarını dijital ortamda kaydetmekte, bu eserler programlarında bu tarz dinletilere yer veren çeşitli konser platformlarınınca sunulmaktadır. Kimi eserler bir akustik çalgı veya çalgı grubu ve elektronik kayıt için yaratılmakta, bu eserlerin icrasında çalgıcı(lar) hoparlörde verilen elektronik seslere koşut olarak icralarını gerçekleştirmektedirler.

Kimi besteciler profesyonel düzeyde çaldıkları çalgılarla (piyano, gitar, kanun, akordeon, vb.) gerek kendi, diğer besteci ve dönemlerin repertuarından; klasik, caz ve dünya müziği alanında; solo, oda müziği ve orkestralı eserlerin çeşitli müzik ve çoklu ortam(multi-medya) platformlarında seslendirmesinde yer almaktadır. Elektronik müzik alanında çalışmalar yürüten besteciler, “live electronics” adı verilen performanslarda bir

dizüstü bilgisayar ve ses sistemi ile eserler seslendirmektedirler. Bu performansların “elektro-akustik” tabir edilen çeşidinde, akustik müzik aletleri veya ses kaynakları kullanılmakta, bu kaynaklardan çıkarılan sesler icracının bilgisayarda yaptığı birtakım işlemler sonucu değiştirilmiş-yeni tınılarıyla ortama aktarılmaktadır. Besteciler gerek elektronik, gerek akustik icralarında; dansçılar, şairler, trapezciler, jonglörler, tiyatrocular gibi diğer alanlardan sanatçılarla da sahneyi paylaşmaktadırlar³⁹.

Bunlara ek olarak dernek veya prodüksiyon firması kuruculuğu, yeni müzik konserleri organizatörlüğü, radyolarda ses mühendisliği ve tonmasterlik, teori, solfej, genel müzik bilgisi, çalgı öğretmenliği gibi işler yapılmaktadır. Besteciler çeşitli atölye çalışmalarında, açıklamalı konserlerde ve kulüp faaliyetlerinde eğitmen olarak da yer almaktadırlar.

Bestecilerin üst düzey görevler üstlendiği bazı projeler aşağıda yer almaktadır:

- *Escher Sınır Ötesinde* (2004) artistik yönetmenlik
- *Gül'ün Öpüşü-de kus van de roos* besteci ve müzik yönetmenliği
- *Sounds French Festival* (2003) teknik direktörlük/danışmanlık
- *Stephan Wolpe Festival* (2003) teknik direktörlük/danışmanlık
- *Argento Ensemble* (2003, 2004) teknik direktörlük/danışmanlık
- *Speculum Musicae* (2004) teknik direktörlük/danışmanlık.

Bestecilerin araştırma-geliştirme çalışmaları arasında mikrotonal gitar ve piyano kullanımı göze çarpmaktadır.

3.1.4 Diğer Özellikler

Diğer özellikler, “Diller” ve “Çalgılar” başlıkları altında incelenmiştir.

³⁹ Müzik yazma ve çalma etkinliklerinin yanı sıra, yeni bestelenen müzikleri yurt içi ve dışında tanıtmak, dinleyici ile sanat müziği ve besteci arasındaki mesafeyi daraltmak; birtakım sorunları gidermek için çeşitli konularda tartışmalar, seminer veya sempozyumlar düzenleyerek bilgiyi paylaşmak veya çözüm yolları aramak; araştırma-geliştirme çalışmalarlarıyla dünya müzik kültürüne katkıda bulunmak ve benzeri amaçlarla projeler üretmek de bestecilerin etkinlik paletinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

3.1.4.1 Diller

Besteci topluluğunda İngilizce, Bulgarca, Macarca, İtalyanca, İspanyolca, Fransızca, Almanca, Flamanca bilen elemanlar yer almaktadır.

3.1.4.2 Çalgılar

Besteciler arasında bir düzeye kadar piyano, klavikord, mandolin, cura, kanun, ud, ney, akordeon, klarnet, trompet, perküsyon çalanlar vardır. Profesyonel derecede 3 kişi piyano; 1 kişi klarnet; 1 kişi gitar çalmaktadır

3.2. Bestecilerin Eser Yaratma Süreci: Aşamalar

Genç Türk bestecileri eser yaratma süreçlerinde birtakım aşamaların var olduğu hususunda hemfikirdirler. Birleştikleri bir diğer nokta, en geniş anlamda “besteleme öncesi” ve “besteleme” aşamalarının varlığıdır. Ancak, bu basamaktan sonra gelen alt-aşamalara farklı adlar verilmekte, aşamaların sayısı ve sırası da kişiden kişiye; hatta kimilerine göre eserden esere farklılık göstermektedir⁴⁰.

Besteleme öncesi ve besteleme süreçleri iç içe olduğundan ve ayırım noktaları besteciler için farklılık gösterdiğinden bir arada incelenmeleri uygun görülmüştür.

Her şey, eserin gelecekte var olacağına karar verilen anda başlamaktadır. Siparişin alındığı an veya ilham perisinin geldiği an besteci bir fikir arayışına girer. Doğru fikri oluşturabilmek için eserin ne için besteleneceği, başka bir deyişle bestecilerin “niyet”, “fikir” ya da “içerik” tabir ettikleri husus net olarak bilinmelidir. Özellikle sipariş durumunda ilk olarak konser, tiyatro, TV, film, reklam müziği ve benzeri seçenekler; ikincil olarak konunun ne olacağı, kimin için seslendirileceği, hangi etkinlikte

⁴⁰ Bestecilerden biri özellikle büyük biçimli eserler yazacağı zaman aşamalarla çalıştığını söylemiş; diğer bazıları eserin içeriğine göre kâğıt üzeri planlamayla ya da oluşum anına odaklı eserlerin de bestelenebileceğini, kâğıt üzeri hesapların her daim değişebileceğini vurgulamışlardır.

seslendirileceği, dinleyici kitlesinin kim ve kaç kişi olduğu gibi seçenekler; üçüncül olarak birlikte çalışılacak koreograf, yönetmen ve benzeri kişilerin olup olmadığı, çalgılama olanakları, elektronik müzik istenip istenmediği ve benzeri hususlar; son olarak da zamansal ve parasal konular netliğe kavuşturulduktan sonra bestecinin işi başlamaktadır.

Eserin içeriği bestecinin önceden detaylarına hakim olduğu; ya da ona dair hiçbir fikrinin olmadığı bir konu olabilir. Hiçbir fikri yoksa “veri ve malzeme toplama/araştırma/içerik çalışması” devreye girer⁴¹. Bu süreç, günlük yaşamda da devam edebilmektedir. Bu ana kadar müzikle ilgili herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Bestecilerden bazılarının bahsettiği bir sonraki aşama, edinilen verilerin oluşturduğu ana fikrin zaman içinde seslerle nasıl aktarılabileceği sorusunun cevabını bulmak amacını taşıyan “skeçleme” veya “şema hazırlama”dır. Bu süreçte kavramsal kararlar alınması, öncelikli fikirlerin öne çıkarılması, malzeme ve üslubun⁴² belirlenmesi, elektronik müzikte ses analizlerinin yapılması, algoritmik süreçlerin, biçimsel kurgu ve kırılmaların saptanması, çalgıların ve formun belirlenmesi ve benzeri hamleler söz konusudur. Formun belirlenmesi fikirlerin akış sırasının yanı sıra sürelerinin de karar verilmesi anlamına geldiğinden, geniş anlamda ritimle ilgili ilk kararların alındığı aşama olarak görülebilir⁴³.

Besteleme öncesine ilişkin konu edilen bir başka süreç “doğaçlama”dır. Bazı besteciler şimdiye kadar anlatılan çalışmaların verilerinin “entellektüel birikim” veya “yaşam tecrübesi” sınırlarında var olduğu var sayımıyla çalışmalarına direk doğaçlamayla

⁴¹ **g.m.a** : Besteleme aşamasının ilk ayağı olan düşünme ve veri toplama genelde çok uzun sürer. Genel olarak spesifik konular üzerine çalışmamdan dolayı fikirlerim ve o konu hakkındaki bilgilerim belli bir olgunluğa gelene kadar uzun bir araştırma süreci olur, bu süre içerisinde yapacaklarımı destekleyecek ritim, doku, öncelikli fikirlerimi de belirlerim.

⁴² **g.m.a** : Öncelikle malzeme ve üsluba karar vermek gerekiyor. Her ne kadar üslup genellikle geçmişten bugüne taşınan bir olgu da olsa, bir önceki parçada yaptıklarım, yapmadıklarım veya yapamadıklarım ve dolayısıyla şu an ne yapmak istediğim bazen üslubu belirlemek açısından etkili olabiliyor. Malzeme ise ya bu üslup içerisinde geliyor, ya da yaşadığım, bulunduğum ortamdan orijinal bir olgu olarak çıkıyor.

⁴³ **g.m.a** : Formun kendisi, olayların ne süratte geliştiği, ne sıklıkta tekrar ettiği, kelimenin en geniş anlamıyla ritimle alakalıdır. Yani zamanlama! Bu benim için en zor aşamadır. Eserin nasıl başlayıp nasıl bittiği, ortada nasıl geliştiği; geleneksel formlara ne kadar bağlı kaldığı, kalmayacaksa da gelenekten ne ölçüde ve niçin koptuğu bu aşamada belli olur. Tek amacım kendimi olabildiğince içten ve tutarlı bir şekilde ifade etmektir.

başlamaktadırlar⁴⁴. Motif ve ezgi temelli çalışmalarda⁴⁵ bu aşamada motifler, melodiler, armoninin ana hatları ve formun belirlendiği söylenmektedir⁴⁶.

Yazım, formun ve tüm malzemelerin belirlendiği, kimi bestecilerin doğaçlama, kimilerinin skeçleme, kimilerinin her ikisini birden kullandığı aşamanın sonrasında gerçekleşir. Bu süreçte önceden hazırlanan malzemenin işlenmesi, mükemmele ulaşıncaya kadar yeniden kurgulanması, ikincil seslerin ve nüansların eklenmesi gibi hamleler yer almaktadır⁴⁷.

En son aşama, eserin çalınabilirliğini test etme, son düzeltmeleri yapma aşamasıdır.

3.2.1 Aşamalarda Ritmik Yapının Yeri

Bestecilerden bir kısmı besteleme öncesi aşamalarda ritimsel ölçütlere yer vermediklerini, ölçütlerin besteleme sürecinde oluşturulduğunu belirtmektedir. İlk aşamada ritme dair kesin kararlar verilmese de sınırlayıcı görmemekle beraber ritmik karakter hayal edilip, çeşitleri ve olanaklarının araştırılması da söz konusu olabilmektedir. Ancak, ritmik yapının ön planda olduğu türde müzikler yazılacağı zaman durum değişmektedir⁴⁸. Ritmik anlamda titiz olunmasını gerektiren bir anafikir, bu ögenin ilk aşamadan hesaba katılmasını gerektirebilir. Zamansal ögenin temel alındığı teknikler de söz konusudur⁴⁹. Diğer durumlarda ritmin işe giriş aşaması eserin içeriğinin gereklerine bağlıdır. Örneğin vals veya marş gibi bazı ritimsel ölçütlerin baştan belirgin olduğu müzik türleri vardır⁵⁰.

⁴⁴ **g.m.a** : Beste yapmadan önce niyetim bellidir çoğunlukla. Olmadığı durumlar da var tabii. Ne için, kimin için, hangi amaçla vs. Piyanonun başına oturur ve doğaçlama yapmaya başlarım.

⁴⁵ **g.m.a** : “Motif ve ezgi” veya “doku ve tını” öğelerini temel alan iki ayrı tür besteleme tekniğinden bahsedilmektedir.

⁴⁶ **g.m.a** : Tekrarlanan temaların 2. ve sonraki varye halleri –mesela dolaplı röprizlerin ikincisi- genelde ilk önce gelir aklıma. Sonra daha basit ilk halleri, birinci bitişleri ortaya çıkar.

⁴⁷ **g.m.a** : ... besteleme sürecinde önceden hazırlanan malzeme, benim o andaki içgüdü, konsept ve besteye ait fiziksel sınırlamalarım (mekan, enstrumantasyon vs.) göz önüne alınarak işleniyor.

⁴⁸ **g.m.a** : Son zamanlarda Hint müziğine merak saldığim için, ritmik yapıyı da önceden düşünüp belirliyorum neyi nerede ne kadar kullanacağımı. Bunun dışında, her şeyi beraber, bir bütün içinde düşünürüm genelde.

⁴⁹ **g.m.a** : Bazen gridlerle(≈hücre) çalışıyorum ve onun dışına çıkmamaya çalışıyorum. Mesela belli bir pasajda en küçük birim olarak belli bir değeri seçip dokuyu onun üzerine kuruyorum.

⁵⁰ **g.m.a** : ...vals ritmini ve tipik Avusturya melodilerinde görülen ritmik kalıpları sürekli kullanıyorum. Bunları genelde simetrik cümleler içerisine oturtulmuş oluyor. Daha çok dörtlük, sekizlik, ikilik notalar ve bunların noktalı hallerinden oluşan simetrik cümlecikler ve periodlar; bunları destekleyen dörtlüklerden oluşan bir eşlik ve yer yer seri halinde onaltılıklardan oluşan bravura pasajları.

Sözgelimi bütünlük yaratmak açısından ekonominin önemli olduğunu öngören bir besteci, eserlerinde olabildiğince az sayıda ritmik motif kullanmayı seçebilir.

İster şema ister doğaçlamayla olsun, formun oluşturulduğu aşama daha önce de belirtildiği gibi zamansal öğelerin ister istemez hesaba katıldığı an olarak değerlendirilebilir. Geniş zamansal hesapların yapıldığı bu aşamada, kimi besteciler daha ilerde ritim yazma konusunda daha detaycı davrandıklarını, bunun iç devinim açısından önem taşıdığını belirtmişlerdir. Şema üzerinde ritmin eserdeki hiyerarşik yerine karar verilmesi, buna bağlı olarak sonraki aşamaların planlanması da olanaklar dâhilindedir.

Kimi besteciler içinse bu aşama ritimle ilgili kararların çoğunluğunun alındığı andır⁵¹. Şema aşamasında biçimsel kurgu ve kırılmaların belirlenebileceği gibi, ana fikri destekleyecek ritim araştırma/yaratma çalışmalarına; ritmik olasılık hesaplarına –daha ilerde çalgı kapasiteleri ve sınırları da göz önünde bulundurularak- yer verilebilir. Motif ve tema üzerine kurulu eserlerde temanın yaratılma aşamasında tempo ve nabız doğaçlama esnasında belirebilir. Melodinin iki bileşeni ses ve ritimdir. Bu durumda temanın belirlenmesi, birtakım ritmik önermeyi de beraberinde getirmektedir. Bunların dışında ritimle ilgili kararların alınma süreci bestelemenin sonuna kadar sürebilir. Katmanların birbirinden bağımsız duyulması, ikincil/üçüncül ses veya kontrpuan kimliği taşıyan ezgilerin anlam kazanması için ritimsel örgünün titizlikle ele alınması gerekmektedir. Bu durumda, genç Türk bestecilerinin ritimsel ölçüt kullanmadığı, her şeyin bütün dâhilinde ortaya çıktığı söylemi konuya genel; buraya kadar anlatılan ara işlemler de derinlemesine bakış açılarını yansıtmaktadır.

3.2.2 Ritmik Yapı Oluşturmak ve Geliştirmek

Ritmik yapının oluşturması ve geliştirilmesi için kullanılan yöntemlerden “çeşitleme” birçok farklı şekillerde yaratılabilmektedir. Gerek doğaçlama esnasında, gerekse kağıt üzerinde yapılabilecek çeşitlemenin müzik tarihinden günümüze yansıyan yöntemleri de genç Türk bestecilerince kullanılmaktadır. Bunlardan biri tema ya da motifte

⁵¹ **g.m.a** : Ritim, bir parçanın kalbidir, damarıdır, kanıdır yani ritmik açıdan zenginlik yada tam tersi durumu bir eserin tüm karakterini , imajını değiştirir bence.Bu nedenle bir eser yazmaya başlamadan önce yaptığım strüktür şemalarında ilk önce ritim, nüans ve nota-ses strüktürünü gerçekleştiririm...Ritimle ilgili çalışmalara bir eseri yazmaya başlamadan önce kesinlikle karar verip onun permutasyonlarını hesaplayarak başlarım.

yer alan seslerin sabit tutularak ritmik yapıda oynamalar yapılması şeklindedir⁵². Noktalı ritimlerle hazırlanmış bir pasajdaki ritimlerin peş peşe gelen dörtlük/sekizlik gibi değerlerle değiştirilmesi; daha yavaş veya daha hızlı şekillerinin yaratılması; ritmik yapının sondan başa doğru yazılması; yapıdaki herhangi bir veya birkaç vuruşun değeriyle oynanması bestecilerce kullanılan en eski çeşitleme yöntemleri arasında yer almaktadır. 20. yüzyıl müziğiyle daha çok kullanılmaya başlanan düzensiz ritimler ve zamanın 5, 7 gibi tek sayılı bölünmeleri de bu yöntemlere eklenmiştir. Sözgelimi önceden daha yavaş ve düzenli verilen bir fikrin 3'leme, 5'leme gibi peş peşe düzensiz gelen ritimlerle tekrarlanması, nabzın hızlandırıldığı veya yavaşlatıldığı hissini yaratabilmektedir. Tema-motif anlayışıyla yaratılan eserlerde motiflerin yapısının gelecekte çeşitlemelerle geliştirilerek verilebileceği belirtilmiştir. Ayrıca çeşitlemenin, karşıtlık yaratmak için de uygun bir yöntem olduğu öne sürülmektedir.

Doğrusal olmayan enerji şemalarıyla çalışan besteciler form belirleme aşamasından sonraki aşamada ritmik yapıyı kurgulamak için bir dizi çalışma yapmaktadırlar. Bu çalışmalar şemaların yorumlanmasıyla ilgilidir⁵³.

Bir başka yöntem, ritmik simetri ve asimetri kullanımınıdır^{54 55}. Bu ve benzeri her hangi iki zıt kavramın bir arada kullanılması gibi, üst üste geldiğinde bulanık bir ortam yaratan, birbirinden farklı ritmik öğelere de yer verilmektedir⁵⁶. Ayrıca “izoritim⁵⁷” ve

⁵² **g.m.a** : Tarih boyunca kullanılmış motif geliştirme tekniklerini kullanabilirim. Yavaşlatma, daraltma, sıkıştırma, ters çevirme v.b...

⁵³ **g.m.a** : Önce formun yarattığı enerji dalgalanmalarını saptarım. Ses analizlerinden yola çıkarak önce genel enerji şemasına karar verir, daha sonra frekansiyel enerji yoğunluklarını, ritmik enformasyona çeviririm. Bunlar ritmik hazneleri oluştururlar. Daha sonra bunları gerçekleştirebilmek ve çeşitleyebilmek için en uygun araçları yaratırım: talea, polymeter, polyritim.

⁵⁴ **g.m.a** : Son zamanlarda simetri üzerine yaptığım çalışmalarda aksak ritimleri tema içinde augmentation(artırma) ve diminution(eksiltme) aracı olarak kullanmaya başladım, örnek vermek gerekcek olursa bir müzikal cümlemin gidişatını 3/4, 4/4, 9/8, 5/4 – 5/4, 9/8, 4/4, 3/4 olarak kurgulayarak ritmik yapı üzerinde simetrik bir augmentation ve diminution kurabiliyorum. Böyle bir cümleyi bu şekilde tartımlayıp yazabildiğim gibi 4/4 lük daha basit bir kurgu içerisinde dağıtarak poliritim sekline de dönüştürebilirim. Bu da bana başka başka katmanlarda bu tip farklı simetrik hareketleri kullanarak sağlam bir taban üzerinde farklı hızlarda hareket serbestisi sağlar. Aynı augmentation ve diminution tekniğini bir motifi hücrelerine bölerek varyasyonlara başladığım zamanlar da kullanmaktayım, bundan kasıt motiften aldığım hücrenin yapısına Gore olcunun uzunluğunun belirlenmesi ve daha değişken tartımlara bürünmesine yardımcı olmasıdır.

⁵⁵ **g.m.a** : Örneğin asimetrik giden herhangi bir ritmik yürüyüşte, ani, simetrik bir “blok” oluşum kullanmak “ekonomik” ancak etkili bir “manevra” olabilir. Bunu durumun tam tersi için de söylemek mümkün.

⁵⁶ **g.m.a** : Birincisi, poliritmik bulanıklaştırma. Bu birçok enstrümanın aynı anda değişik bölünmelerle çalmasından oluşuyor. Daha doğrusu belki değişik tempolar denebilir. Genelde dokusal müzik yazdığım için, bu yol bana müzikteki çizgisel yazılıma dokuya çevirme olanağı veriyor.

⁵⁷ “*En çok motetlerde kullanılmış bir ortaçağ yapılandırma prensibidir. Yapı, bir ritim kalıbının bir veya daha çok seste tekrarlanması temeline dayanır*” (Bkz: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>).

“talea⁵⁸” gibi Ortaçağ kavramlarının yanı sıra doğu kökenli Hint ritimleri kullanılmakta; usul kavramının yapısal özelliklerinin kullanılması planlanmaktadır^{59 60}.

Metre ve tempoların çeşitliliğinin ve bunlar arası geçişlerin de uygun içerikli eserler genelinde ritmik yapıyı zenginleştiren unsurlardan olduğu görülmektedir. Bir tempodan ve/ya ritimden diğerine geçiş için iki farklı yöntem önerilmiştir. Bunlar “enterpolasyonlar⁶¹” ile “Carter usulü metrik modülasyon”dur^{62 63}.

Bestecilerin ritmik yapıyı oluşturma ve geliştirme amacıyla kullandıkları malzemeler, işlenebilirlik ve çeşitlenebilirlik olanaklarına olduğu kadar tarihsel, bilimsel ve/ya kültürel dayanaklara da sahiptir. Yukarıda sözü geçen birçok malzemeyle oluşturulabilen çok katmanlı yapıların, özellikle doku ve tını temelli çalışmalarda sıklıkla sözü edilmektedir. Çeşitleme ile elde edilen ve birbiri arası sessel paralelliği olan yapılarla izoritmik, yani eş-ritimli yapılar benzerlik yaratmak amaçlı kullanılmaktadırlar. Genel kurguda benzerlik kadar önem taşıyan “karşıtlık” kavramı ise, yine çeşitlemelerin ve izoritim temelli taleaların ritimsel farklılıklarından doğmaktadır. Bir başka deyişle birbirine karşıt olan bu ve benzeri kavramlar aynı malzemelerin kullanımıyla elde edilmekte, eserin bütünlüğünü sağlamada önemli rol oynamaktadırlar. Tonal armonide de önemli yer tutan - birbirine karşıt- gerilim ve rahatlama kavramları, kimi Türk bestecilerinin müziğindeki dokuların ritmik kurgularında karmaşık/yalın; hızlı/yavaş ve benzeri şekillerde

⁵⁸ “Ortaçağ’da serbestçe oluşturulmuş ritmik kalıp için kullanılan Latince terim”

(Bkz: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>).

⁵⁹ **g.m.a** : ...son yıllarda kendime en yakın hissettiğim yaklaşım Ars Nova'dan isoritim ve talea kavramları. Bu genel bir kural olmasa bile, aynı anda en az 13–14 katmanlı bir talea ön-besteleme sürecinde her zaman elimin altında olur. Bunlar motif ve cümle gibi mikro öğeleri ilgilendiren katmanlar.

⁶⁰ **g.m.a** : Ben salt ritmik yapıyı geliştirme anlamında, yakın dönemde Klasik Türk Musikimizdeki ‘usul’ sistemini temel alarak çok katmanlı ve daha karmaşık örgüler üzerinde çalıştım. Burada ‘usul’ sistemi, biçim (form), denge ve ses dikliği gibi öğeleri de ciddi biçimde etkilemekte. İşte size “bir soru işareti ile başlayan eser” ve “içeriğin gerekleri” konuları üzerine güzel bir örnek... Ancak bu fikir daha halen gelişim aşamasında.

⁶¹ **g.m.a** : Genelde bilgisayar yoluyla hesaplanan enterpolasyonlar. Bir başlangıç noktası ve bitiş noktası seçip, ara değerleri hesaplıyorum. Daha doğrusu başlangıç ritmi yavaş yavaş dönüşerek ikinci ritim halini alıyor.

⁶² Bu, ortak katların en küçüğü hesabıyla yapılan bir uygulamadır. Sözelimi 60 metronomda birim zamana denk gelen bir üçlemenin hızı 90 metronomda birim zamana denk gelen ikilemeye denktir($60*3=90*2 / OKEK=180$). Bu yöntem kullanılarak vals ritminde marş ritmine aksama olmaksızın geçmek mümkündür.

⁶³ **g.m.a** : Genelde kullandığım yöntem Carter usulü metrik modülasyon oluyor. Bir tempodan başkasına geçmek istiyorsam aralarındaki ilişkiye genelde bakıyorum. Hatta bazen böyle bir ilişkiyi özellikle arıyorum.

gözlenmektedir. Bu yaklaşımlar, tonal müziğe kıyasla daha çok ritmik öge içermekte, gerilim ve rahatlama kavramlarını ritmik malzemeyle ifade etme olanağı sunmaktadır⁶⁴.

3.2.2.1 Ritimsel Öğeler

Çalışma evrenindeki genç Türk bestecilerinden kaç kişinin son zamanlardaki eserlerinde hangi ritimsel öğeleri tercih ettiğini gösteren liste aşağıdadır:

○ Monoritim	6
○ Monometre	3
○ Poliritim	12
○ Polimetre	8
○ Ostinato	9
○ Döngü	5
○ Metresiz	6
○ Diğerleri	4 (non-linear enerji dağılım şemaları, nabızlar, gerilim-çözülme eğrileri, metrenin bulanıklaştırılması, çok katmanlı asimetri, (yer yer yanlış vurgulu) aksak, usul sistemi, saniye ve dakika işaretleri vb.)

Görüldüğü gibi besteciler çoğu eserlerinde poliritim kullanımına diğer ritmik öğelere kıyasla daha çok yer vermektedirler. Bu, aynı anda birden fazla ritmik yapının duyurulduğu poliritmik anların eserlerindeki zamansal yansıma payı olabileceği gibi, bestecilerin ritmik öğeler arasında en önemli buldukları eleman olması da ihtimal dâhilindedir. Poliritmin en çok yer verilen öge oluşuna neden olarak hayatın en uygun yansıması; başka bir deyişle farklı ritimli farklı işlerin aynı anda yapılıyor oluşu neden gösterilmektedir. Metre kullanmama konusu ise rastlamsallık veya soyutlukla özdeşleştirilmektedir. Bunun yanı sıra, ritmik ostinato, monoritim ve döngü kullanımının

⁶⁴ Bütün bu sürecin tümevarımsal veya tümdengelsel oluşuna ilişkin bestecilerin çoğu çekimser kalmaktadır. Tercih kullananlardan bir kişi dışında hepsi işin tümevarım yöntemiyle yapıldığını öne sürmektedir. Gerçekten de motiften yola çıkma veya yoktan var etme konuları işin tümevarımsal yanını ortaya koymaktadır. Ancak formun önceden belirlenmesinin tümdengelsel bir yaklaşım olabileceği de düşünülebilir.

çoğunlukla jazz, rock dans ritimleri ve etnik müziklerin etkisinden ileri geldiği söylenebilir. Zaman belirtecinin yerine saniye ve dakika belirteçlerinin özellikle çalgıcıya serbest alan bırakmak istenen bölümlerde kullanışlı olduğu söylenmektedir.

Öğeler arasında ayırım yapmadan tümünü neredeyse eşit derecede kullandığını söyleyen bestecilerin bunu olabildiğince çeşitli değişik dokular üretmek ve/ya belirli bir öğeye sabitlenmemek amacıyla yaptıkları görülmektedir. Bestecilerden ikisi, ritmik öğe seçimlerini aldıkları eğitime dayandırmaktadırlar. Bu noktada bestecinin hangi öğretmenle çalıştığı önem taşımaktadır. Diğer besteciler ise kullandıkları ritimsel öğeleri eserin içeriğinin gereklerine, dinledikleri müziklere, yaşam tarzlarına veya eserin içeriğinin gereklerine dayandırmaktadır.

3.2.2.2 Alt Bileşenler: metre, tempo, nabız, motif, cümle.

Ritmik yapının oluşturulma sürecinde tempo, metre, nabız, motif ve cümle gibi alt bileşenlerin belirlenmesi konusu, genellikle sessel öğelerle bütünlük sağlayacak biçimde ele alınmaktadır. Ritmik yapıyı önde tutmayı müzik dilinin bir özelliği olarak gören bir besteci, biçimsel yapının belirlenme aşamasında var olabilecek tek belirgin ritmik unsurun tempo ve ideé-fix olduğunu belirtmiştir⁶⁵. Fikrin ve duyguların en doğal biçimde ifade edilmesinde bu bileşenlerin bütün içinde doğru belirlenmesinin payı büyüktür⁶⁶.

Önceden formun net bir hal almış olması bu süreçte seçim kolaylığı sağlamaktadır⁶⁷. Tempo, metrik yapı ve nabız seçimi biçimin olduğu kadar detaylar üzerinde de etki taşımakta, motif ve cümlelerin öngörülen seslerle en ekonomik şekilde

⁶⁵ **g.m.a** : Tempo, zaten bir eseri yazmadan önce ritmik strüktürü oluşturduğum vakit ve fikirlerimi masaya yatırdığım zaman var olan bir şey, Motif –sel besteler yapmıyorum ancak belki daha çok bunu “idée-fix” –sel desek o zaman yine bunu da eserin ilk aşamasında genel plana göre belirlerim... benim için tüm “alt bileşenler” bir eserin var oluşu sırasında hepsinin beraber geldiği bir şey, ayrı ayrı bunları düşünmek bir eserin bütünlüğünü bozabilir.

⁶⁶ **g.m.a** : Tartım, tempo, nabız, motif, cümle gibi alt bileşenleri; hepsi bir arada, aynı anda ya da peş peşe oluştururum. En önemli dayanağım, betimlemek istediğim ve dinleyiciye yaşatmak istediğim duygulardır.

⁶⁷ **g.m.a** : Form konusu benim için önceliklidir. Motif ile çalışıyorsam ritmik yapısına da motif uygulaması yapabilirim. Form konusu kafamda net ise tartım cümle ile beraber gelebilir... alt bileşenlerin hiçbirinin önemli olmadığı bir yapıda müzik yazmaya da karar verebilirim.

hangi çalgılarla çalınabileceği, hangi hızda daha iyi algılanabileceği⁶⁸, seslerin tane tane veya karmaşık duyulması gibi karakteristik seçimleri de hesaba katmayı gerektirmektedir. Bu nedenle bestecilerin büyük bir kısmı bu konuyu bütünden bağımsız ele alamayacaklarını, bir kısmı bu bileşenleri içgüdülerine ve anlık ruh hallerine göre oluşturduklarını belirtmektedir.

Ayrıca bu bileşenlerin oluşturulmasına dair fikirler öne sürülmektedir:

Tempo, fikri en iyi ifade edecek metronomla belirlenebilir. Tınısal poliritmin istenilen şekilde ifade edilmesinde özellikle tempo ve nabız seçimi önemli görülmektedir⁶⁹. Cümlelerin yaratılmasındaysa nefes yerleri önem taşımaktadır. Buna bağlı olarak icracının isteneni en iyi şekilde gerçekleştirmesini sağlayacak, cümle ve vurgu yapısını yansıtan, müziğin doğal ilerleyişine uygun nabız kazandıracak bir metre seçimi yapılmalıdır^{70 71}. Metreyi nabızın bir aracı olarak kullanmak, tempo değiştirmek için metre değişimi yolunu seçmek de kullanılan yöntemler arasındadır.

Gönderme yapılması veya doğrudan kullanılması planlanan bir müzik türünün belirgin ritimsel özelliklerinin tempo, metrik yapı ve nabız bileşenlerine ilişkin kalıplar içermesi gibi durumlarda bu bileşenlerin yapısının temel alınması gerekebilir^{72 73}. Diğer

⁶⁸ **g.m.a** : Çalınabilirlik, anlaşılabilirlik (icracı açısından) ve müzikal ifade genellikle tartım, tempo, nabız gibi öğeleri belirleyen temel unsur oluyor. Motif, kendi kendini var edebilen bir şey. Çoğu zaman yazarken belirir ve belki az bir editörlükle işlenerek kullanılır. Ama asıl üzerinde uğraşılacak cümlelerdir. Burada algılanabilirlik ön plana çıkıyor benim için. Parçanın dili ne olursa olsun, müzikteki nefes noktaları önemlidir.

⁶⁹ **g.m.a** : Her bestede değişse de, bu ritmik öğelere genel yaklaşımım tınısal poliritimi-en öncül müzikal amacım- en iyi ifade edebilecek katmanları oluşturmaları yönünde. Bu açıdan son yıllarda kendime en yakın hissettiğim yaklaşım Arş Nova'dan isoritim ve talea kavramları. Bu genel bir kural olmasa bile, aynı anda en az 13-14 katmanlı bir talea ön-besteleme sürecinde her zaman elimin altında olur. Bunlar motif ve cümle gibi mikro öğeleri ilgilendiren katmanlar. Tempo ve nabız ise benim için parçanın genel formunun bir fonksiyonudur. Biçimsel kararlarım her şeyden önce tempo ve nabza ait kararlardır. Bir eserin enerjisi, yani formu, tempo ve nabız kararlarında şekillenir.

⁷⁰ **g.m.a** : Tartımı cümle ve vurgu yapısını yansıttıkça biçimde belirlerim. Tempoyu ise o müzikal fikri en iyi ifade edecek metronomla belirlemeye çalışırım, yani en basit yöntemle kafamda çalınış halini canlandırır ve sonra hangi tempoya denk geldiğini hesaplarım. Müziğim çoğunlukla ritmik-enerjik keskin tempolu-vurgulu bölümler ve daha içe dönük ritmin daha az belirgin olduğu bölümlerin kontrastından enerji alıyor. Nabız özellikle bu enerjik kısımlarda benim için çok önemli. Nabız vermesi için çoğunlukla ritmik ostinato fikirlerinden faydalanıyorum (Rock müzik etkisi). Motifler ise tema içinde birbirini destekleyen veya karşıt gelen en ufak fikir parçacıkları. Cümleleme veya motiflerin sınırlarını o ögenin ne anlam ifade ettiğine göre düşünür, bazen de anlamı değiştirecek şekilde bunların sınırlarıyla oynarım.

⁷¹ **g.m.a** : Tartımı neredeyse her zaman eserime uygun nabızı kazandıracak bir araç olarak kullanıyorum ve gerektiğinde tempoyu değiştirmek yerine sık sık tartım değiştiriyorum (vuruş birim değerleri ile birlikte).

⁷² **g.m.a** : ... niyetim, bu bahsettiğiniz alt bileşenleri şekillendirir. Kültüre ait müzikal bir öğeyi açıkça sergilemekten çekinmem. Onu saklamaya uğraşmam. Türk Sanat müziğine, Türk Halk müziğine, arabesk

durumlar ise görsel sanatlar eşliğinde müzik yazma durumunda oluşur ki, senkronizasyon için içine girdiğinde nabız ve temponun çoğunlukla ilk anda belirlenmesi, hatta sabitlenmesi; diğer her şeyin bu bileşenler temelinde kurgulanması söz konusu olabilir.

Nabız ve temponun biçimsel, motif ve cümlelerin biçimsel olmayan bileşenler olduğu, metrenin bunların ifadesini mükemmelleştirme yönünde önemli bir araç olduğu görüşlerinin bu konudaki tüm söylemlerin temelini oluşturduğu söylenebilir.

Klasik ve romantik dönem müzikleri kadar günümüz popüler müziğinde de sıklıkla kullanılan monometre, ostinato, çok klasik aksak yapılar gibi tekrar ve sabitlik içeren düzenli yapılar, son zamanlarda kimi bestecilerin müziklerinde yer vermek istemediği bir unsur haline almış, düzensiz ritim ve alt bileşenlerin yatay ve dikey kullanımları monometreye alternatif oluşturmuştur. Genç Türk bestecilerinden bir kısmı bu yaklaşımı benimsemekte^{74 75}, kimisi de söz konusu yapıları kullanmaktan kaçınmadığını dile getirmektedir. Birden fazla tarzda eser yaratan besteciler içinse bu durum, eserin tarzına göre değişiklik göstermektedir⁷⁶.

Nabızın kolayca algılanabileceği, ritmik müzik yazmanın kişisel reçetesinin uzun birikimler sonucu oluştuğu söylenebilir. Ne de olsa bu tarzda üretilmiş eserlerin çokluğu, yeni çeşitlerinin özgün olma şansını büyük ölçüde kısıtlamaktadır. Besteciler ritmik yapısı belirgin olan eserler yaratmak için çok simetrik ve sabit metre, ritmik ostinato, belirli aksan yapısı ve varyasyonlarının yanı sıra kuvvetli-zayıf düzenli vuruşlara uygun akorların yerleştirildiği geleneksel kalıpların kullanımının uygun olduğu görüşündedirler. Müziğinde

müziğine, ya da herhangi bir müzik türüne gönderme yapan herhangi bir öge eserlerimde açıkça işitilebilir. Ama tabii, bu konuda herhangi bir müzikten alıntı yapmamaya, kendi özgün fikirlerimi kullanmaya özen gösteririm.

⁷³ **g.m.a** : Örneğin vals kalıbını sık kullanırım: ayakların adeta yerden kesildiği baş döndürücü bir aşk girdabını çok iyi betimlediği kanaatindeyim. Dinleyici dans ettirmek istiyorsam düzenli bir nabız, ve bu nabza en doğal şekilde uyum cümleler kullanırım. Dinleyiciyi irkitmek, gıdıklamak istiyorsam, en beklenmedik yerlerde tartımı, nabızı, melodik akışı kesintilere uğrattırım.

⁷⁴ **g.m.a** : Ostinatoyu asla kullanmayı düşünmüyorum (Allah utandırmasın). Ostinatoyu özellikle Stravinski'den dolayı iyi tanıyoruz ancak yirminci yüzyıl caz ve popüler müziklerinde bu teknik çok fazla kullanıldı. Eserlerimin özgünlüğünü gözettiğimden dolayı bu teknikten kaçınıyorum

⁷⁵ **g.m.a** : En çok kaçındığım şey tekrar. Ostinato ve benzeri öğeler bir iki erken eserimde yer almış olsa da artık kullanmadığım teknikler. Sebebi ise dinleyici pasif bir konuma düşürerek müziğin yüzeyinde tek bir söylem tabakasına, dolayısıyla tek ve öngörülebilir bir okumaya yol açmaları. Ben çok açılımlı ve çoklu okumalara müsait ve seyirciyi bir tercih yapmaya sevk eden daha kompleks kurguları tercih ediyorum.

⁷⁶ **g.m.a** : İkisi için tamamıyla birbirinden farklı tekniklerle müzik yazdığım söylenebilir. Caz dinleyicisine ulaşmak için "Swing" hissini veya "Funk, Rock" v.b. hislerini destekleyecek ritmik yapılar kullanabiliyorum. Yeni Müzik için hiç bir sınırlandırmam yok.

bu tip yapılara sıklıkla yer veren, çoğunlukla Avusturya valsleri yazdığını belirten veya periyodik yapılara “olmazsa olmaz” gözüyle bakan besteciler de vardır⁷⁷.

3.2.2.3 Ritim Yazısı ve Çalgılama

Ritim yazısının hayal edileni en iyi şekilde yansıtması önemlidir. Tarihten günümüze gelen bir çizgi içinde ritim yazısında görülen yeniliklerden biri metre belirten yerine dakika ve saniye belirteçlerinin kullanılmasıdır. Genç Türk bestecilerinin büyük bir çoğunluğu bu yöntemi, zaman algısında bir nabız veya belirli zamansal periyodlar olmaması, icracının daha rahat edeceğine inanılması veya serbestliğinin tercih edilmesi, bilgisayarla – sanal bir ortak olarak – etkileşim kurulması veya müzikte belirsizlik ve rastlantısallık yaratılmasının amaçlanması gibi durumlarda eserlerinde kullandıklarını belirtmektedirler. Ayrıca bu yöntemin serbest doğaçlama, uzun hava, taksim gibi pasajların yazılmasında veya zamansal sınırlandırılmasında olduğu kadar düzensiz efektlerin, doğa seslerinin gerçeğe en yakın icrasında da pratikliği ve işlevselliği üzerinde durulmaktadır. Metresiz yapılara müziğinde sıklıkla yer veren besteciler kadar metresizliğin zaman kontrol mekanizmalarını bloke ettiği ve çok fazla rastlantısallık getirdiği görüşünde olan; bu nedenle onu solo eserler dışında kullanmadığını belirtenler de vardır. Çalışma evrenindeki besteciler bu yapıyı solo veya bilgisayar eşlikli eserlerde ve doğaçlama pasajlarda kullandıklarını söylemektedirler.

20. yüzyıl başlarında tonal referansın yok oluşuna paralel bir başka yeniliksel yaklaşım, zamansal referansların da zayıflatılmasına yönelik olmuştur. Bu bağlamda eserde nabzın zaman zaman yok olduğu ya da hiç olmadığı hissinin verilmesi mümkündür. Bu tip kullanımlar için de metresiz yazım tercih edilebilir. Ancak, metrenin yazılmaması, bu amaca ulaşmak için yeterli değildir. Metreyi oluşturan unsurların da yok edilmesi gerekmektedir. Bestecilerin bunu yapmak için önerdiği yöntemler arasında aynı anda farklı ritim gruplarına yer vermek; çeşitli çalgılara birbirini tamamlayıcı fakat eşit olmayan süreli ritimler verip girişlerini “nienteden crescendo” ile gizlemek; algıyı zorlayacak kadar hızlı,

⁷⁷ **g.m.a** : Sürekli kullandığım bir öge olarak aksanlı-tenuto notalar ile aksansız-staccato notaların ritmik ostinato figürlerini karaktere büründürmek için kullanılması var diyebilirim. Bu, aslında rock müzikte yüksek overdrive’lı elektrik gitar ile “riff” çalarken uygulanan çalım yönteminin bir adaptasyonudur.

yavaş veya sıklıkla değişen tempolar yazmak; farklı nabıza sahip desenleri farklı metrelerde ard arda yerleştirmek ya da düzensiz cümleler, kuvvetli zamanları pasifize edecek bağlar ve/ya senkoplar kullanmak ve bunları armoniyle desteklemek sayılabilir. Seçenekler çoğaltılabileceği gibi amaç doğrultusunda hangi yöntemlerin kullanılacağı da değişebilir^{78 79 80}.

Bestecinin ritmik yapı oluşturma sürecinde üzerinde durduğu hususlardan biri de çalgılamadır. Besteciler akustik müzikte ürettikleri pasajların çalgıya uygunluğunun önem taşıdığını belirtmektedirler⁸¹. Çalgının anatomisine ne kadar hakim olunursa, uygun pasajlar yaratmak da o kadar kolaylaşır. Buna rağmen çalgının kapasitesini zorlamanın getirileri yok değildir. Günümüzde birçok çalgının teknik gelişiminin daha zor pasajların daha kolay nasıl çalınacağı veya daha kaliteli tınların nasıl elde edilebileceği yönündeki araştırma geliştirme çalışmaları sayesinde gerçekleştiği söylenebilir. Zorlamalı kullanımın içeriksel bir anlam taşıdığı özel durumlar da olabilir⁸².

Bir müzik topluluğu için yazarken çoğulcu birtakım yaklaşımları hesaba katmak gerekebilir⁸³. Eseri piyanoda yazıp aktarmaktansa, doğrudan çalgılara yazmak veya

⁷⁸ **g.m.a** : Tartımsız partileri efektif bir anlayışla tartımlı müzik içerisine yerleştirerek tekstür oluşturmak da kullandığım başka bir yöntem. Bu şekilde önde domino eden tartımlı müziğin etkisi rastlantısal bir arka plan ile yumuşatılabiliyor.

⁷⁹ **g.m.a** : ...son dönemde müzikal hatların şekilleri ile stilizasyon ve manipulasyon yapma yöntemleri üzerinde çalışıyorum. Bu çalışmalarda kontrolü elimde tutabilmek için geleneksel notasyonu tercih ediyorum.

⁸⁰ **g.m.a** : Tartımı bir nabız hiyerarşisi olarak algılamıyorum, öyle duymuyorum. Daha çok deneye tabi olarak vurgulanmak ve farklılaştırılmak için sayıya dökülebilen, ölçülebilen, nicel bir alan olarak görüyorum. Haliyle, değişik uzunluktaki ölçülerin mühim bir şekilde hem kendi içlerinde hem dışlarında algılanabilirliğini varsayıyorum. Bazı eserlerimde tartım yapısı, on-bestelemenin önemli bir parçası haline geliyor ve beste sürecinde çeşitlenebilir bir malzemeye dönüşebiliyor.

⁸¹ **g.m.a** : Hangi çalgı için yazarsam yazayım o çalgının doğasındaki müziği çıkartmaya çalışırım, eğer yalnızca akustik yazıyorsam, bir tuba için ne yazılmaması gerektiğini zaten bestecilik sınıfında okurken öğrenirsiniz, pratiğini yaparsınız. Eğer elektronik ses işlemleri kullanıyorsam tüm sınırları esnetebilirim, ama eğer akustik olarak karşılanabilecek bir durumsa bunu yapmam.

⁸² **g.m.a** : Her ritmik yapı her çalgıya uymaz. Kimi enstrüman daha hantal, kimileri ise hıza yatkın ancak uzun seslere uygun olmazlar. Aynı durum enstrümanın belirli rejistrileri için de geçerlidir. Bestecinin görevlerinden biri de bunu kestirebilmek ve uygun enstrümana, uygun rejistire, uygun dinamiğe, uygun ritmik yapıyı oturtmaktır. Ancak besteci farklı bir etki yaratmak istiyorsa, örneğin “gösteri” amaçlı bir çalışma yapmak niyetindeyse (örn. komedi tarzı bir şey), aksi şekilde de hareket edebilir. Bu durum, bir atletizm yarışmasında atletik yapılı biri yerine, şişman birini koşturmaya benzetilebilir. Şayet gerçekte istenen şey şişman adamın koşusundan elde ediliyorsa bunu yapmak yerinde olabilir. Aksi takdirde bunu yapmak pek talihsiz bir hata olur.

⁸³ **g.m.a** : Akustik müzik bestecisi olduğum için enstrümanların kapasiteleri ve renkleri birincil dereceden önem taşıyor. Ritmik figürlerin hiç bir şekilde müziği aksatmaması için birbiri içine gecen pointilistik bir teknik kullanarak gerekli yerleri vurgulayan, orkestrasyon için farklı renkleri kullanma ve varyasyon yapma

çalgıcılardan yardım almak da çalgıların doğasına uygunluk için önerilmektedir⁸⁴. Bir bakış açısı da çalgılamaya baştan karar verildiğinde bunun her şey için kısıtlayıcı olduğu yönündedir⁸⁵. Bu fikirler doğrultusunda çalgılama için en doğru anın, formun ve malzemenin belirlenmesi ile yazma aşaması arasında kalan zaman olduğu söylenebilir.

Çalışma evrenindeki bestecilerin ritmik pasajları ön plana çıkarmak için tercih ettikleri çalgılar arasında vürmalı çalgılar ve piyano, tahta nefesliler, telli çalgılar ve yaylı çalgılar (üst oktavlardaki sesler ve çalgı gövdeleri) sayılabilir.

3.3. Etkilenme:

Yukarıda bahsedilen teknik yaklaşımlar bir yana, bestecinin öznelliğini ortaya çıkaran en önemli öğelerden birinin müziğinin beslendiği kaynaklar olduğu söylenebilir. Her besteci için ulaşılabilir bir kaynak belki milyonda bir tanesini etkileyecektir. Bu şansla da ilişkilidir. Bir yerde hiç de kaynak olarak algılanmamış ritmik sesler, herhangi bir projenin içerik çalışmaları esnasında çağrışım sonucu hatırlanabilir, bir anda kaynak halini alabilir.

Bir iki özel yaklaşım dışında çalışma evrenindeki Genç Türk bestecilerinin ritim kaynağı en genel anlamıyla yaşantıdır⁸⁶. Özellikle belirttikleri kaynaklar arasında dinledikleri ve çaldıkları çeşitli besteci, dönem ve kültürlere ait müzikler; yazılı, görsel

şansı veren bir tekniği çok kullanıyorum. Bu yöntemle orkestrasyona dayalı dinamikler kullanarak yorumum hızlı pasajlara kurban gitmesini de engellemiş oluyorum.

⁸⁴ **g.m.a** : Belirli bir çalgı için bir eser yazarken o çalgıyı çok iyi bilsem de daha derin bilgiye sahip olmak için icracı ile beraber inceliyorum ve hatta yazdığım örnekleri icracı ile kontrol edip sınırları zorlamayı deniyoruz.

⁸⁵ **g.m.a** : Her çalgının ritmik kapasitesini beste sürecinde göz önünde bulunduruyorum ama on-beste sürecinde çeşitli yapıları hazırlarken böyle bir kaygım olduğunu söyleyemem. Daha soyut bir ortamda çalışıp, çalgı(lar)nın özelliklerini daha sonra değerlendiriyorum. Tersini yaptığım zamanlarda ortaya çıkan şeylerden hoşnut kalmadığımı söyleyebilirim. Kullandığım lisan benim kontrolüm dışında daha besteye başlamadan kısırlaşmış, budanmış oluyor.

⁸⁶ **Çeşitli görüşme metinlerinden derleme**: Yaşantı; doğal sesler; etraftaki sesler; insan sesleri, her şey olabilir; kompleks ritmik kaotik yapıdaki sesler(örn.sanayi); insanlar arası diyalog(konuşma); insan hayatı; insan davranışları; ruh hali; doğa olayları; öğrenim; içsellik ve farkındalığın getirdiği entelektüel beslenme; hayat tecrübesi; özgeçmiş.

sanat eserleri⁸⁷; sanat akımları; bilimsel alan ve teoriler⁸⁸; kültürel özgeçmişleri ve önceden müzik kapsamında yer almamış malzemeler⁸⁹ görünmektedir. Bestecilerin ritim kaynakları bir bütün olarak değerlendirildiğinde ortaya çıkan görüntünün oldukça çok-kültürlü olduğu söylenebilir.

3.3.1 Etkilenilen Kaynaklar

3.3.1.1 Çeşitli dünya müziklerinden etki taşıyan bestecilerin müzikleri

Müziklerini çeşitli dünya müziği kültürlerine adeta adanmış bazı bestecilerin çalışma evreni üzerinde etkisi olduğu görülmektedir. Bu, bir bestecinin müziğinde, hoşlandığı çeşitli tarzlara yer verme yöntemini keşfetmesi açısından fikir alabileceği en güzel kaynaklardan biridir. Çalışma evreninden biri Hurel'in caz tutkusundan etkilendiğini ve bu sayede uzun seneler ilgilendiği cazı kendi müziğine nasıl yansıtacağını keşfettiğini belirtmektedir. Tango tarzında yapıtlar üreten Piazzolla ve Golijov da ritimsel açıdan çekici bulunan besteciler arasındadır. Ritmin bu gibi besteciler için araçtan çok ihtiyaç oluşu ve kullanımlarının doğallığı üzerinde durulmuştur. Daha önce de konu edildiği gibi, ritmik yapı dünya müziklerinden birçoğunun birincil referansı olduğundan, bu türleri kullanan bestecilerin bu yapıyı temel alması mantıklı ve güvenilir bir yöntemdir. Çünkü o ritmik yapının geçmişinde geniş bir kitleyi etkilemişlik yatmaktadır ve besteci de bu kitlenin içinde yer almaktadır.

3.3.1.2 Diğer kuşaklardan Türk bestecileri

Etki kaynaklarından biri de ait olunan topluluğun geçmişindeki çalışmalarıdır. Bu bağlamda diğer kuşaklardan bazı Türk bestecilerinin⁹⁰ ritimsel yaklaşımları da şimdiki kuşak üzerinde etki sahibidir. Bu konuda öncelikle Erkin ve Saygun'un erişilebilirlikleri

⁸⁷ **Çeşitli görüşme metinlerinden derleme:** Roman, tiyatro, sinema, Türk ve Fransız filmleri, edebiyat-felsefe.

⁸⁸ **Çeşitli görüşme metinlerinden derleme:** Felsefe, enterpolasyon, kaos ve enformasyon teorileri, grafiksel yaklaşım.

⁸⁹ **g.m.a :** Öngörülemez-tahmin edilemez, duyulmamış ritmik çeşitlilikleri barındıran kaynaklar

⁹⁰ **Çeşitli görüşme metinlerinden derleme:** Adnan Saygun; Bülent Arel; Cengiz Tanç; Hasan Uçarsu; İttri; İlhan Mimaroglu; İlhan Usmanbaş; Kamran İnce; Özkan Manav; U. Cemal Erkin.

karşılaştırılmış, Erkin'in daha kolay erişilebilir olduğu; Saygun'a erişmek için çabalamak gerektiği üzerinde durulmuştur⁹¹.

Bülent Arel'in elektro akustik eserlerinde kullandığı, arka planda yavaş yavaş “zaman kaymaları” (time shifts) şeklinde belirmeye başlayan ve farklı bir “nabız” hissi yaratan bazı ritmik oluşumların ilgi çekici olduğu belirtilmektedir. Daha sonraki dönem bestecilerinden Usmanbaş ve Tanç'ın beklenmedik şekilde sürprizli ve çoğunlukla metresiz ilerleyen eserleri de çalışma evreni üzerinde etki sahibidir. Ayrıca Hasan Uçarsu'nun geleneksel Türk Müziği ritmik ve modal yapılarını kullanım şeklinin orijinal bulunduğu ve daha önceki Türk Beşleri denemelerinden farklı olduğu öne sürülmektedir.

Çalışma evrenindeki besteciler ilk kuşaktan itibaren Türk bestecilerinin çalışmalarını ve eserlerini yeterince takip etme olanağını bulamadıklarını dile getirmektedirler. Bunun nedeni henüz bir Türk ekolünün var olmayışı olabilir.

3.3.1.3 Diğer Milletlerden Besteci ve Dönem Müzikleri

Batı müzik tarihindeki bestecilerin müzik üzerinde etkisi dile getirilmiştir⁹². Ritmik yapı oluşturmada kullanılan izoritimlerden bahsedilmiştir. Bu tekniği motetlerinde en çok kullanan ortaçağ bestecisi Philippe de Vitry'dir. Barok dönem müziğinin önemli temsilcisi J. Sebastian Bach, tüm zamanların her açıdan en büyük bestecisi olarak gösterilmekte;

⁹¹ **g.m.a** : Erkin'in daha dolaysız ve daha erişilebilir olduğunu söylemek mümkün. Ancak bu kesinlikle “Erkin kolay müzik yazmış” şeklinde algılanmasın. Ritmik ve tartımsal olarak da bakarsak çok zengin, parlak, değişken, kıvrak bir tarzda son derece etkin olabilen bir besteciydi Erkin. Mesela herkesin yakından tanıdığı ve pek çoğumuzun beğeniyle dinlediği Köçekçe, tüm bu unsurları barındıran ve özellikle dansın içeriği bakımından ritmik ve tartımsal detaya önem veren klasik bir örnektir.

Saygun'a baktığımızda ise genel anlamda bu “rahat erişilebilirliğin” söz konusu olduğunu söylemek oldukça güç. Burada sizin Saygun'a gitmeniz, onu iyi anlamanız için çabalamanız gerekli. Bunun yanı sıra, özellikle “aksak” olgusu söz konusu olduğunda, Saygun'un büyük hassasiyet gösterdiğini (gerek bilim adamı, gerekse besteci kimliğiyle) unutmamak gerekir. Keza salt “aksak tartım” başlığı altında pek çok yapıtı bulunmaktadır Saygun'un.

⁹² **Çeşitli görüşme metinlerinden derleme:** Arvo Part; Astor Piazzolla “Libertango” “Maria in Buenos Aires”; Bela Bartok; Brian Ferneyhough; Chin; Czernowin; Dimitri Şostakoviç; Dufourt; Durand; Edgar Varese; Eliot Carter; Felipe Perez Santiago; Gerard Grisey “Vortex Temporum”; Giacinto Scelsi “Okanagon”; Gyorgy Kurtag; Gyorgy Ligeti, “Fanfare”; Harry Birtwistle; Henri Dutilleux “String Quartet”, “Ainsi la nuit”; Igor Stravinski; J.S. Bach “Goldberg Varyasyonları”; John Adams; John Cage, “Constructions”; Jonathan Harvey, “Ritual Melodies”; Josquin des Pres; Kaija Saariaho; L.van Beethoven; Lachenmann; Luciano Berio; Lutoslavski “Trauer Musik”, “Cello Konçertosu”; Marco Stroppa; Olivier Messiaen; Osvaldo Golijov, “Last Round”; Pascal Dusapin; Peter Jan Wagemans, “Panthalassa”; Philippe de Vitry; Philippe Hurel; Philippe Leroux; Rotaru; Salvatore Sciarrino; Sergey Rahmaninof; Steve Reich; Thomas Ades, “Asyla”; Toru Takemitsu; Tristan Murail; W.A.Mozart; Wolfgang Rihm.

romantizmin önderi Beethoven'ın op. 110 ve 111 piyano sonatlarındaki müzikal hatların serbestliği ve sınırsızlığı etkileyici bulunmaktadır. Bir piyanist-besteci, Bach ve Mozart'ı deşifre, inceleme ve doğaçta kullanma yoluyla şü aralar derinlemesine ele aldığını, bir süre sonra etkilerinin müziğinde belki fark edilebileceğini belirtmekte, söylemlerinde valslerin ve Lizst ve Rachmaninof gibi diğer bestecilerin piyanistik etkisinden bahsetmektedir⁹³.

Ritmik açıdan özellikle ilginç bulunduğu belirtilen diğer besteci ve eserler arasında Jonathan Harvey'nin "Ritual Melodies" adlı eseri; Ligeti'nin piyano prelüdlere ve konçertosu; Olivier Messiaen'in piyano prelüdlere sayılabilir. Messiaen'in ritmik açıdan çok karakteristik bir dile sahip olduğu da belirtilmektedir.

Derin ve karmaşık ritmik öğeler kullanarak yalın, algılanabilir ve heyecan verici müzikler yaratabildikleri söylenen Edgar Varése ve Brian Ferneyhough gibi bestecilerin müzikleri etkileyici bulunmaktadır. Varesé'in vurmali çalgılara ağırlık vermesinin ve klasik orkestra kurgusunda büyük değişimler yapmasının, orkestral müzikte ritim algısının daha dolaysız bir ifade anlayışıyla, ayrı, otonom bir kimlikte duyurulmasını sağladığı da belirtilmiştir. Burada etkileyciliği açıkça dile getirilen, birbirine zıt karmaşa ve yalınlık kavramlarının bir arada işlenmesidir. Karşıtlık öğesinden, çalışma evreninin ritmik yapı oluşturmada kullandığı unsurlardan biri olarak daha önce de bahsedilmişti.

Bunların yanı sıra 15. ve 16. yy Sefarad parçaları, Ortaçağ kontrpuanı, Barok, Klasik, Romantik dönem ritimleri, ekspresyonizm, post ekspresyonizm, Neo-klasisizm, Avrupa minimalizmi, 20.yy bestecileri, Elektronik Müzik, Spektral Müzik ve tınısal ve yapısal çalışan besteciler etkilenen batılı kaynaklar arasında yer almaktadır.

⁹³ **g.m.a** : Viyana valslerinden aldığım ritmik etkileri Johann Strauss'a bağlamak istemiyorum, çünkü onun kullandığı ritimler ülkesinin folklorunda zaten var olan şeyler. Strauss ve bazı çağdaşları aracılığıyla o folklorik öğelerden etkilendiğimi söyleyebilirim.

Liszt, Rachmaninov ve çağdaşlarının/yoldaşlarının kullandığı piyanistik pasajlardan çok etkilendim. Bir de bu piyanist-bestecilerin yaptıklarını daha da uç noktalara taşıyan Godowsky, Sorabji, Hamelin gibi ustalardan. Arpej ve gam parçacıkları ile tekrar eden notalardan oluşan karmaşık pasajları var ki ben de kullanıyorum. Ritmik olarak bunlar genelde bir dizi onaltılıktan, ya da benzeri bir monoritimden oluşuyor. Bu ritmik olarak basit, melodik/armonik olarak karmaşık pasajlar sürekli devinim içindeyken, onların üzerine eklenen romantik öğeler ve bunların bazen daha çağdaş yöntemlerle (poliritmik, politonal gibi) sunumu dikkatimi çekiyor. Bunun dışında kullandıkları ritimler hemen hemen tüm romantikleri kapsayan ortak ritimler.

3.3.1.4 Çeşitli Müzik Türleri

Çalışma evrenindeki bestecilerden büyük bir çoğunluğu en çok Caz'dan etkilendiklerini söylemektedir. Serbest doğaçlamaya açık olması, tüm kullanılan müzikal öğelerin o an çalgıcıların kendi arasındaki iletişime bağlı olarak gelişmesi ve müziğin bu iletişime bağlı olarak oluşması etkileyici bulunan hususlar arasındadır. Müzik özgür olarak çalındığı halde hala metrik algılanabilirliğinin sağlanması da özellikle “serbest caz”ın etkileyici bir unsurudur. Ritmik açıdan birçok öğe barındırması ve sık değişen belirsiz ritmik yapısı da besteciler için cazın çekici yanlarından. Birçoğunun geçmişinde ve şimdisinde gerek dinleme, gerekse çalma anlamında bu müzik türünün varlığı, etkisinin belki de en büyük nedenidir.

Aydın Esen ve Gonzalo Rubalkaba gibi yorumcu ve bestecilerin yanı sıra geleneksel, be-bop öncesi caz örnekleri de dikkat çekicidir: Fats Waller, Art Tatum, Oscar Peterson gibi romantik dönem piyano tekniği ile cazı birleştiren piyanistler ritmik ve diğer her açıdan çok ilgi uyandırıcı bulunmaktadır. Onların caza; Liszt'in Macar halk müziğine, Grieg'in Norveç halk müziğine yaptıkları ilham uyandırmaktadır⁹⁴.

Cazın yanı sıra rock, metal, IDM, Glitch, funk ve fusion türlerine ilgi duyanlar bu müziklerin ekstrem türlerindeki insanüstü davulcu performanslarından⁹⁵ ve “groove”ların oluşturulmasında kullanılan yaratıcı ses yelpazesinden etkilenmektedir. Ayrıca müzikaller de ilgi çekicidir.

Deneysel, doğaçsal avant-garde müzikler de dinlenmekte ve çalınmaktadır. Piyanişter Cecil Taylor, Sergei Kuryokhin ve Theremin yorumcusu James Coleman ilginç görölmektedir. Etkileri doğaçlamalarda ve nadir olarak özel efektler için bazı bestelerde kullanılmaktadır.

Yerel ve global, ulaşılabilen her tür etnik müzik bazı bestecilerce dinlenmekte ve araştırılmaktadır. Özellikle etkilenilen bölgeler ve müzik türleri dünyanın dört bir yanından

⁹⁴ **g.m.a** : Onların caza, Liszt'in Macar halk müziğine, Grieg'in Norveç halk müziğine yaptığını ben de Türk müziğine yapma çabasındayım zaman zaman.

⁹⁵ **g.m.a** : Omar Hakim, Vinnie Collaiuta.

örnekler içermektedir⁹⁶. Medeniyetin en son ulaştığı ve batılı kalıplara eğmeyi henüz başaramadığı müzik türlerinden örnekler de içeren bu yelpazedeki müziklerin ilgi çekici yanlarının farklı ve yeni algılayış biçimleri sunmalarından ileri geldiği, özellikle dünyadaki birçok müzik türünde yaygın olan nabzın eşit aralıklara bölünebilirliğinin bu kültürlerde var olmayışının etkileyiciliği üzerinde durulmaktadır⁹⁷.

Halk Müziklerinin ritmik öğelerinin esas ve doğal olduğu görüşündeki bir besteci, bilinen tüm müziklerin bilinçli veya bilinçsiz olarak halk müziği yapıları üzerine kurulmakta veya tasarlanmakta olduğunu öne sürmektedir. Genelde halk müziklerindeki, kalıpların dışına taşan, doğaçlama hissi uyandıran metre dışı düzensiz ve basit metre içi karmaşık ritmik ve melodik yapılar etkileyici görülmekte, bunlar bestecilerin müziğine de yansımaktadır. Bu türlerin son derece doğal, sıcak ve etkileyici olması da ekici olmasındaki en büyük neden olarak gösterilmektedir.

Bestecilerin müziğinde Türk Halk Müziği'nin aksak ritimleri, bağlama müziğindeki yöresel vurgu usulleri ve Klasik Türk Müziği'ndeki usullerin ritmik etkileri söz konusudur. Evren ve çalışma evrenindeki bestecilerden bazılarının Türk Müziği makamlarını kullandıkları, bu amaçla mikrotonal gitar, piyano gibi çalgılar hazırlayıp kullandıkları, Türk Sanat Müziği usullerine ilişkin araştırmalar yaptıkları daha önce söz konusu olmuştur. Ayrıca Anadolu müziğine bağlı olarak İslam kültürünün ve eski fasıl müziğinin de etkileyiciliği belirtilmektedir. Osmanlı Müziği de bestecilerden bazılarının alanına girmekte, kimilerinin ud, cura, kanun gibi Türk müziği çalgıları çaldıkları bilinmektedir.

⁹⁶ **Çeşitli görüşme metinlerinden derleme:** Anadolu ezgileri, İnuit (Eskimo), Macar, Balkan, Azeri, Özbek, Sami (Finlandiya), Tacik, Orta Doğu, Orta Asya, Uzak Asya, Güney-Doğu Asya, Okyanusya; Endonezya'nın Gamelan müziği; Ainu (Japonya); Hint; Güney Amerika; Arjantin'in Tango; Kuzey Amerika yerli; Afrika, özellikle Batı Afrika müzikleri ve Afro-Amerikan ritimler.

⁹⁷ **g.m.a** : Tacik, Özbek müzikleri arasında her ölçüde yavaşlayıp, her ölçü başında tempoya dönen 4/4 bir usule rastladım, hiç unutmuyorum. Balkanlarda, mesela Macarlar arasında bazı tartımlar var ki, notaya alındıklarında en yakın 7/8 gibi bir aksak tartıma tekabül eder. Ancak bunu o yörenin nota bilmeyen geleneksel müzisyenlerinden, mesela çingenelerinden dinlediğinizde; 3/4 ile 7/8 arasında kalan, her ikisi de olmayan, gerçekte eşit olmayan vuruşlara bölünmüş bir nabız olduğu ortaya çıkar! Kuzey Amerika kızılderiileri arasında da "kalp atışı", yani nabız denen bir ritim vardır ki, aynı şekilde, eşit olmayan bir tür 3/4'lüktür. Bir batı müzisyeni olarak asla vurmaya beceremediğim bir 3/4.

3.4. İlişkiler ve Yaklaşımlar

3.4.1 İletişim

Çalışma evrenindeki besteciler birbirlerinin ve evrendeki diğer bestecilerin eserlerini kişisel internet sitelerindeki örneklerden; ortak bir tanıdığı elden ulaştırmasıyla; çoğunlukla kişisel ilişkiler sayesinde ya da tesadüfen haber alındığında senede bir-iki kez düzenlenen konser ve benzeri etkinliklerde dinleyebildiklerini; seslendirmeleri ve grup içi haberleşmeyi yetersiz gördüklerini belirtmektedirler. Eserlerin neredeyse hiç seslendirilmemeleri, bestecilerin yazdığı eseri seslendirmek için yeterince çaba göstermemesi, var olan kayıtlardan haberdar olunamaması veya bunların piyasada bulunamaması ve kimi bestecilerin yurt dışında yaşamaları nedeniyle diğer meslektaşlarıyla ilgili haberlere ve onların eserlerine ulaşamamaları birbirlerinin müziklerini yeterince tanımamalarına neden gösterilmektedir.

Grup içinde birbirini tanıyanların genellikle lisans veya yüksek lisans eğitimi sürecinde bir arada oldukları görülmektedir. Bu kişilerin çalıştığı öğretim görevlileri de ortak olduğundan genellikle aynı ekolün etkisini taşımaktadırlar. 19 kişiden oluşan çalışma evreninde beğenildiği öne sürülerek adı yazılan besteci ve eser sayısının toplamı⁹⁸ evrenin %20'sini bile oluşturmamakta; eserlerini ve adını herkesin bildiğini belirttiği yalnızca 1 kişi bulunmaktadır.

90'lı yıllardan beridir 2 yılda bir düzenlenen Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması'nda; genellikle İstanbul ve Ankara'da düzenlenen birkaç ortak projede adları bir arada yazılan genç Türk bestecileri, yıllardır yaratılması üzerinde tartışılan "Türk Okulu" konusunda da pek iyimser görünmemektedirler⁹⁹. Oysa böyle bir okulun dünya müzik kültürüne katacağı çok şey olabilir¹⁰⁰.

⁹⁸ **Çeşitli görüşme metinlerinden derleme:** Berkant Gençkal, Deniz Erat, Eray Altınbüken, Evrim Demirel, Mahir Çetiz, Mehmet Can Özer, Mehmet Nemutlu, Murat Yakın, Mustafa Tınç, Onur Turkmen, Recep Gül, Selen Gulun, Tolga Ozdemir, Tolga Tüzün, Tolga Yayalar "le domaine reciproque", Turgut Pöğün.

⁹⁹ **g.m.a** :...etkilesime gecebileceğimiz bir kaynak olmadığı için kopuk yasıyoruz ve karakteristik bir Türk Okulu yaratmaktan hala çok uzagiz.

¹⁰⁰ **g.m.a** : Meseleye daha genel bir yaklaşımda bulunursam, Türk besteciler olarak çoğunluğumuzun (en azından geleneksel müziğimizle biraz olsun yoğrulmuş olduğumuz düşünülürse) Batı Avrupa'daki bazı

3.4.2 Benzeşim

Bestecilerin müziklerinde ritmik anlamda kimlerle benzerlikleri olduğuna ilişkin fikirleri aşağıdadır:

g.m.a : Ritim olarak değil ama niyet olarak benzeştığımız olabilir. (...) ¹⁰¹, aynı zamanda benim Memphis'ten arkadaşım. Yine aynı üniversiteden (...). Ve Karman İnce bir derste bize Hollanda da yaşayan Türk bestecilerini dinletmişti. Şu an isimleri aklıma gelmedi. Tarzlar farklı olsa da bu bestecilerde ortak belli başlı niyetler olduğunu görmek pekte zor değil.

g.m.a Bilemiyorum. Yukarıda da bahsettiğim gibi kendi kuşağımdan bestecilerin eserlerine ulamsak pek kolay olmuyor. Ama eminim farklı yerlerde benzer çalışmalar yapıyoruzdur. Amsterdam'dan tanıdığım 2 besteciyle benzerliklerimizin olduğunu sanıyorum: (...) ve (...). Ayrıca (...)’le de olabilir ama (...)’in son dönem eserlerini bilmiyorum. Bu benzerliklerin temelinde de Türk halk müziğinden esinlenmeler yatıyor bana göre.

g.m.a : Ritimsel ya da müzikal olarak yakınlık hissettiğim genç kuşak bestecisi Türkiye’de yok maalesef.

g.m.a : Türkiye’deki genç kuşak bestecilerini çok tanımıyorum. Tanıdıklarımın arasında da benimler benzeşen bir besteci olduğunu söyleyemem. Ama başkalarına göre olabilir tabii.

g.m.a : (...),(...),(...)olabilir. Okuduğumuz okullar, yaşadığımız şehir ve aldığımız sosyal eğitim birbirine benzer. Bu sebepten kullandığımız yazım teknikleri ve aradığımız ara metinler bazen birbirine benzer olabiliyor.

g.m.a : Henüz rastlamadım, varsa çok dinlemek isterim...

g.m.a :...genelini yurt dışında dinlediğim arkadaşlarımla eserleri var. Bu kişilerin arasından, örneğin (...)’un, renkli bir ritim anlayışı olduğunu düşünüyorum ve beğeniyorum. Burada ortak bir unsur belirtmek gerekirse (kendi müziğimle yan yana koyduğumda), genel olarak geleneksel müziğimizin etkileri her ikimizde de var demek sanırım mümkün.

g.m.a : (...)ile, daha önce de belirttiğim gibi, ortak etkilendiğimiz bir kaynak var: Romantizm. Bilhassa ritimsel olarak benzeştığımız noktaları belirlemek, daha doğrusu belirtmek zor. Romantik dönem melodizminden çok etkilendik her ikimiz de. Daha önce dediğim gibi ritim melodinin %50’si olduğu için de, belli benzeşmeler bulunabilir.

g.m.a : (...)müziğini anlaşılabilir ritimlerle doldurmadığı için ve müzik dil bakımından yakın gördüğüm için.

Dönemimizdeki kimse geleneksel müziği 50lerdeki gibi kullanmıyor, dolayısıyla benzerlikler az gibi görünüyor, her besteci en özgün ve benzersiz olmayı hedefler.

g.m.a : (...). ostinatolar, karmaşık ritmik yapılar. Bütünde kolay algılanabilen ritmik sonuç.

g.m.a : (...),(...),(...)olabilir. Parçadan parçaya değişiyor kiminle ne kadar benzeştikim.

g.m.a : Aynı okuldan olan insanlar arasında benzeşmeler görüyorum ve bunu çok doğal buluyorum.

meslektaşlarımıza nazaran daha zengin bir ritim anlayışı, daha geniş ve daha etkin bir ritmik algıya sahip olduğumuzu düşünüyorum.

¹⁰¹ Görüşme Metinlerinden Aktarım (g.m.a) yapılan yerlerde geçen bazı özel isimler, Araştırmancının çalışma evreninde yer aldıkları için araştırmacı tarafından (...) ile gösterilmiştir.

g.m.a :Hayır, özellikle son dönemde yaptıklarıyla benzeşen birisi yok.

g.m.a :Dinleyebildiklerim içinde hatırladığım kadarıyla pek yok sanırım ama araştırılrsa mutlaka bazı benzerlikler bulunabilir

g.m.a :Dediğim gibi çok fazla genç kuşak Türk besteci tanımıyorum. 2001 yılında New York'a tasındım. Tanıdıklarım arasında (...)’in benimkilerle paralel hassasiyetleri olduğunu düşünüyorum. Ama onunda son 2 senedir yazdığı herhangi bir eserini dinlemedim.

g.m.a :Yeteri kadar müzik bilmediğim için bu soruyu yanıtlamam zor.

g.m.a :Su ana kadar görmedim, ama bunun bir sebebi de Türk Bestecileri arasındaki iletişim kopukluğu.

Daha önce konu edilen eğitim özgeçmişlerindeki bilgiler ve yukarıdaki cevaplar eşleştirildiğinde ortaya çıkan görüntü, benzer olduğunu düşünülen kişiyle çoğunlukla eğitim alanında bir ortak geçmişin varlığıdır. Oysa bestecilerin verdiği cevaplar doğrultusunda ortaya çıkan görüntü bundan fazlasının olabileceğini göstermektedir.

3.4.3 Yaklaşımlar

Bestecilerin ortak hedefi her ne kadar kendini en iyi şekilde ifade etmek olsa da, eserler ve dinleyici kitlesi konu edildiğinde çeşitli yaklaşımlar söz konusudur. Bunlar üç grupta incelenebilir:

Birinci yaklaşımda, eserin beğenilmesi ya da bir kitleye ulaşması gibi kaygılar söz konusu değildir. Amaç, akademik ölçütler çerçevesinde ayakta duran bir müzik diliyle yalnızca kendi seçimlerini hesaba katarak hedefe ulaşmaktır^{102 103}. İkinci yaklaşım, toplumu geliştirebilmek için anlaşılır, olabildiğince geniş kitleye hitap edecek eserler vermek yönündedir^{104 105}. Üçüncü yaklaşım diğer ikisinin ortak noktası gibidir^{106 107 108}.

¹⁰² **g.m.a** : Ama sanırım bestelerken yaptığım seçimlerle de bir takım tercihler yapmış oluyorum. Buradan da şunu söyleyebilirim: Akademik yanı kuvvetli müzikler yazmayı amaçlıyorum.

¹⁰³ **g.m.a** : Benim çağdaş müzik yazarken bir kitleye ulaşmak gibi bir endişem olmadığından kitlelerin hoşuna gidecek şeyler yaratmama gerek kalmıyor.

¹⁰⁴ **g.m.a** : 2 farklı müziğe inanıyorum 1. si akademik tarzda ikincisi ise halkın dinleyebileceği. Müziğin gelişmesi için deneyler tabii ki yapılmalıdır ama bu çağdaş müzik böyle olmalı diyerek işkenceye dönüşmeden olmalıdır bu...

¹⁰⁵ **g.m.a** : Tüm çaldığım türlerin dinleyicileri hedef kitlemi oluşturur. Yani kısacası, insan için müzik yapan bir besteci-yorumcuym ben. Hem kendim, hem de gönüldeşlerim için. “Sanat için sanat” benim ilkem değil.

¹⁰⁶ **g.m.a** : Onlara ulaşmak için sadece ritim yetmeyebiliyor. Ama statik eski usulden uzak durmamaya özen gösteriyorum.

¹⁰⁷ **g.m.a** : Dediğim gibi periyodik ritimleri kullanmamın bir sebebi de daha komplike armonilerin dinleyiciye daha rahat ulaşabilmesi. Bir açıdan insanları bir yerde bilmedikleri bir alana sokup, ama aynı zamanda da çok iyi bildikleri bir yöntemle rahat hissettirmek.

Birinci yaklaşımdaki kendi seçimlerinin içine halkın beğenisini kazanmış malzeme katmak yoluyla özgün dili daha anlaşılır kılmak yönündedir.

Çalışma evreninden bazı besteciler hedef dinleyici kitlelerini konser salonu dinleyicisi; aynı kültürü paylaşabildiği herkes; Batı Avrupalı entelektüel dinleyiciler; çağdaş müzik dinleyicileri ve dinleyici adayları; nabızsal vuruş beklentisi olmayan dinleyiciler şeklinde tanımlamaktadırlar. Onların “hedef dinleyici kitlesi” kapsamında ele aldıkları bu kişilerin genellikle eserlerinin seslendirildiği platformların dinleyicileri olduğu unutulmamalıdır. Potansiyel “dinleyici kitlesi”nin zamanla “hedef dinleyici kitlesi” kimliğini kazanmasında bu saptamanın yeri olduğu düşünülebilir.

Kimi eserlerinde ikinci yaklaşımı benimsemiş olan bestecilerden bazıları, özellikle dinleyici kitlesi için müzik yapmadığını söyleyen kişilere tepkisel yaklaşmakta¹⁰⁹; hatta belki bu nedenle hedef kitlelerini “akademisyenler dışında kalan herkes” şeklinde tanımlamaktadırlar¹¹⁰. Bu durum bir karşıtlık gibi görünmektedir; belki de *müzikal anlamda “karşıtlık”* şekliyle görülürse, *karşıtlık*ın ritmik yapı oluşturmada olduğu kadar, Türkiye Cumhuriyeti Vatandaşları’nın müziklerinde de gerekli olduğu düşünülebilir. İngiltere ve Amerika’da müzikal yazan bestecilerle yeni müzik yazarlar arasında da müzikal anlamda bu tür karşıtlıklar *elbette* söz konusudur ancak bilindiği üzere her ikisinin de ortak ve ayrı dinleyici kitleleri mevcuttur. Müzikal anlamda olduğu kadar düşünsel anlamda da *karşıtlık* doğal görülebileceği gibi, aynı meslek grubundan sanatçı kişilerin tümünün aynı yönde yaratılar sunmasının Türkiye’nin müziğinin yeterince boyut sahibi olmaması durumuna sebep olacağı da düşünülebilir. Böyle bir durum söz konusu değildir.

Hedef dinleyicinin müzik yaratmada sınır oluşturabileceği de birinci yaklaşım grubundan gelen bir görüştür.

¹⁰⁸ **g.m.a** : Hedef dinleyici kitlesine ulaşmak için ancak belki orkestrasyon da bir değişiklik yaparım ama müziğim de yapmam. Herkes bir çeşit müzikten aynı resmi çıkarmayacağı için insanlar üzerinde yaratılan etkinin değişik olmasını ve bunun sınırlanmamasını seviyorum Yani insanlar su ya da bu şekilde hissetsin diye kendimi kısıtlamıyorum. Bu benim için bir öncelik değil

¹⁰⁹ **g.m.a** : Sabri Altınel’in şiiri üzerine yazdığım “Bütün Olanları Bırakın” Bilgi üniversitesinde 2006 yılında sahnelendiğinde izleyiciler arasında çağdaş müzik yazarın hemen herkes dalga geçti çünkü tonal kısımlar sınırlarını bozdu ama bence eser onu talep ediyordu ve öyle oldu...

¹¹⁰ **g.m.a** : Hedef dinleyici kitlem kesinlikle akademisyenler değil halktır. Toplumun kültürel gelişimini biz besteciler geliştireceksek ilk önce onların anlayabileceği şeyler üretmeliyiz aksi takdirde eserlerimiz bilgisayarlarımızın bir köşesinde yıllanır.

“Bu hedef dinleyici kitlesinin kim olduğuna, sizin amaçlarınıza veya popüler olmak adına prensiplerinizden ne kadar taviz vereceğinize bağlı. Ben vermezdim. Ancak bu işten büyük para kazanma, ya da popüler olma gibi bir iddiam olmadığından, ben olayı bu şekilde değerlendirebiliyorum. Benim hedef kitlem oldukça sınırlı olabilir ama böyle kalması belki de en doğrusudur”.

Asıl konu, seçim yapmaktır. Seçenekler, dinleyici kitlesinin hiç olmamasıyla milyonlara ulaşması¹¹¹; “halkı eğitmek” ve/ya “müziği geliştirmek için müzik yazmak”; “yeni müzik olanakları konusunda derinlemesine araştırma içine girmek” ve/ya “bu araştırmalara ilgisiz, halkın beğenisine duyarlı olmak” ve benzeri¹¹² çok parametrelili ve her parametrenin bir denge içerisinde bir arada da yaşanabileceği türden geniş olanaklar sunan bir yelpazedir. Tamamen insan faktörüne dayanan bu yelpazede herkesin aynı doğrultuda olma olasılığının oldukça düşük olduğu söylenebilir. Ancak bilindiği üzere belirgin ortak noktalar bu çalışmanın ana konusunu desteklemektedir. Buna bağlı olarak çalışma evrenindeki bestecilerin fikirlerini açıkça ve samimiyetle ortaya koyma konusunda başarılı oldukları; farklı fikirlerin birlikteliğiyle gayet güvenilebilir bir potansiyel barındırdıkları ve farklı görüşlerde olan gruplarının birbirlerinin fikir özgürlüğünü ve müziklerini karşılıklı kabullenme hususunda zorluk çektikleri düşünülmektedir.

3.4.3.1 “Kitch”: Rüküş Sanat¹¹³

Çalışma evrenindeki bestecilerden birkaçı “kitch”in kendilerine ne ifade ettiğini açıklamaktadır. Onlara göre bu öge “aynı tasarım içinde işlevsel olarak çalışmayan öğelerin buna rağmen bir arada kullanılması” ya da “çok tüketilmiş, ucuzlanmış ritmik kalıpların hala malzeme yapılması” gibi çeşitli anlamlar taşımaktadır. Bir başka açıdan

¹¹¹ **g.m.a** : Günümüz standardize edilmiş popüler müzik dinleyicisinin, ritmik anlamda beklentisi “pulsative beat”tir (nabızsal vuruş). Bu olursa saatlerce hoplayıp, zıplarlar ve bundan hiç bir rahatsızlıkta duymazlar. Ancak sizin bu standartlara uymayan müziğiniz, ilk dakikada olumsuz tepkilerle karşılaşacaktır. Çünkü muhtemelen algılanması zor bir şeyler yapıyorsunuzdur, üstelik o beklenen “beat” de bir türlü gelmemektedir! Hele hele sizin eserinizin, 3 – 4 dakikalık bir pop parçasından çok daha uzun olabileceği göz önünde tutulursa, durum daha da çekilmez bir hal alır!

¹¹² **g.m.a** : ‘Hedef kitle’ pazarlamacılığın yaşantımıza soktuğu bir kavram. Bence bizim yaptığımız işle tam olarak uyuşmuyor. Hedef kitle seçmeyi hiç düşünmedim.

¹¹³ Bkz. : Erol, L.; “Türkiye’de Popüler Sanat ve Kitsch”, Doktora Tezi ,Hacettepe Ün. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Bl., 1996,Ankara.

kitch, “özensiz, sıradan seçimlerle ortaya çıkmış ve çoğu zaman yapıtın kendisinden çok ambalajına özen gösterilmiş durumlar” şeklinde açıklanmaktadır. Bir şeyin anlamı olduğundan değil de sırf yapılmak için yapılmasının kitch’le sonuçlanabileceği, ayrıca “kitch” olanın, “sade” olanla karıştırılmamasının gerektiği belirtilmekte, sadelik gerektiren müzik türlerinin varlığı üzerinde durulmaktadır. Bu söylemlerde “sıradan seçimler” kavramı göze çarpmaktadır: Bu kavramın “aynı tasarım içinde işlevsel olarak çalışmayan öğeleri ve/ya çok tüketilmiş, ucuzlanmış ritmik kalıpları kullanma, işin kendinden çok ambalajına özen gösterme” unsurlarını barındırdığı varsayılabilir.

Besteciler arasında rüküş sanat yapmaktan kaçındığını ve kaçınmadığını söyleyen kişilerin neredeyse eşit sayıda olduğu görünmektedir. Kaçınmayı gerekli gören grubun söylemlerinden “detaylara özen göstererek; kompozisyonu oluşturan değişik öğelerin her açıdan hep belli bir işlevsel bütünün parçaları olarak çalışmalarına dikkat ederek; çok özel durumlar hariç, basit tartımlar içerisinde basit ritmik desenleri, ostinato veya döngüsel cümle yapılarını, çok köşeli ritmik yapıları, belli armoni-ritm kombinasyonlarını kullanmayarak” kitch olmaktan kaçınılabileceği fikri ön plana çıkmaktadır. Bu şartlar altında popüler sanatın da rüküş sanat olmayacağı düşünülmektedir¹¹⁴.

Bu yaklaşımın oldukça kavranması zor genişlikte olduğu ve rüküş olmamak için verilen reçetenin yalnızca içinde olduğumuz döneme ait olduğu; “sıradan seçimler”in alt başlıklarının bir insan hayatı sürecindeki değişkenliği hesaba katıldığında “kitch”in içeriğinin hiçbir zaman sabit olamayacağı, moda göre değişken olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda bu kavramın içeriğinin bölgeden bölgeye değişkenliği de söz konusu olabilir.

Kitch olmakla ilgili diğer çeşitli görüşlere sahip besteciler arasında; “bu kavramı müziklerinde daha önceden özellikle kullandığını”; “yazmak istediği müzikte bu kavramın pekala yer alabileceğini”; “zamanla bu kavrama olan esneklik payının arttığını”; “konuya bağlı olarak bazen gerekli görülebileceğini”, “gerçekten çok rüküş bir şey yaratmanın zeka

¹¹⁴ **g.m.a** : “Popüler sanat rüküş sanat mıdır?” sorusu geliyor aklı. İlk zamanlar öyle sanırdım, ve 20. yy popüler kültürüne ait herşeyden kaçardım. Ancak sonra bu türün de iyilerini üretmenin mümkün olduğu kanaatine vardım. Nitekim ben de 19. yy Avrupa salon müziği, hatta oyun havası gibi popüler formlarda yapıtlar vermektayim bazen. Ancak dediğim gibi, iyilerinden yazıyorum. Bunu nasıl yapıyorum? Yani popüler tarzda yazarken rüküş olmamak için ne yapıyorum? Detaylara özen gösteriyorum. Ritmik, armonik, kontrpuntal tutarlılık, denge yakalamaya çabalıyorum. Eserin bütün öğelerinin birbirine hizmet etmesine, birbirini tamamlamasına özen gösteriyorum. Yani rastgele seçimlerden kaçınıyorum. Gayet klişeleşmiş kalıplar kullansam bile. Bunun dışında bilhassa başvurduğum bir ritmsel yöntem yok.

isteyeceğini”, “her sanat eserinde bu öğeye bir miktar rastlandığını” söyleyen ve kitch olmaktan kaçınmadıklarını dile getirenler vardır.

Görüldüğü gibi “kitch olmak ya da olmamak” üzerinde tartışmakla ne tanımına ne de çözüme ulaşılamayacak bir konu izlenimi vermektedir¹¹⁵. Çok göreceli bir kavram olduğu ve kişisel seçimler arasında görülebileceği düşünülmektedir.

3.4.3.2 Besteci ve Dinleyici

Çalışma evrenindeki besteciler dinleyicinin eserlerini algılamasıyla gireceği ruh halini önemsemektedir ve bunun değişken olduğu görüşündedir. Yaratılan müziğin ölçütleri içinde dinleyicinin ruh halini etkilemek önemli olabilir¹¹⁶ ve/ya olmayabilir¹¹⁷. Bu da geniş çaplı bir seçim meselesidir. Burada yapılan seçim dinleyiciyi ne yönde etkileyeceğine karar vermek ve bu etkiyi doğurabilecek sesleri araştırmak anlamına gelebilir ki bu da akademik bir bakış açısı, hatta bilimsel altyapı desteği gerektirebilir ve bu araştırılmaya değer görülebilir¹¹⁸. Müzikte yenilik arayanların yaklaşımı bir ihtimal böyledir. Bazı besteciler eserlerinin başarı ölçütlerini bu değişkenle belirlediklerini belirtmişlerdir^{119 120 121}. Dinleyicinin tepkisi kulak kabartılmaya değer bulunmaktadır¹²².

¹¹⁵ **g.m.a** : Kitch olmaktan kaçınmak önceden tasarlanmış bir yaklaşım. Dediğim gibi, eseri önceden tasarlayıp onu kağıda dökmek benim tercih ettiğim bir yöntem değil. Kitch olmayacağım diye bir şey yapmak biraz kitch değil mi?

¹¹⁶ **g.m.a** : Dinleyicinin eseri algılamasıyla gireceği ruh halini önemseyerek yazıyorsam müziği (bu bir tercih olabilir veya olmayabilir) o zaman o durumu yaratacak öğeleri yapıtta kullanmayı tercih ederim. Modal yapılar mesela. Ritmik nabızı belirgin yazınım, alışık olmadıkları armonik karakterde pasajları algılamak için çaba sarf ederken onlara tutunacak birer dal olacağımı düşünüyorum.

¹¹⁷ **g.m.a** : Dinleyicinin ruh hali önemlidir ama özellikle bir moda sokmayı da hedeflemem onu. Daha önce de dediğim gibi kendi kültürümden öğeleri evrensel müzik öğeleriyle birleştirmeye çalışıyorum. İnsanlardan uzak durmamaya özen gösteriyorum. Ama bunun yanında her sınıftan insana hitap etmeliyim kaygısı da yaşamıyorum. Bu imkânsız.

¹¹⁸ **g.m.a** : Algi üzerine çalışmalar yapmadan elektroakustik müzikte sağlıklı eserler verilebileceğine inemiyorum. İtiraf etmem gerekir ki yoğunlaştığım algi çalışmaları daha çok tını ve/veya pitch üzerinedir. Ritmik algi çalışmaları benim daha az uzmanlık iddia edebileceğim bir alan.

¹¹⁹ **g.m.a** : Dinleyicinin eseri algılayarak gireceği ruh hali benim için çok önemli. Hatta müziğimi dinlediğinde ruh haline etki edemiyorsam ona ulaşamadığımı düşünürüm.

¹²⁰ **g.m.a** : Dinleyicinin eseri algılamasıyla gireceği ruh hali benim için hayati önem taşır. Müzik her şeyden önce duygulara hitap eden bir sanat türüdür benim için. Her yazdığım eserde hedeflediğim bir ruh hali vardır. Dinleyiciden istediğim tepkiyi alabiliyorsam eseri başarılı sayarım. Yoksa ya eser yanlış kitleye sunulmuştur, ya da istenilen ruh hali için yeterince etkili araçlar kullanılamamıştır.

¹²¹ **g.m.a** : Dinlerken zevk alabileceğim müzikler yapmak en büyük kıstasım. İçinde bulunduğum ruh halini yansıtabildiğime inandığım zaman bir parçanın bitmiş olduğuna kanaat getiriyorum. Benim için müziğin bir duyguyu şiddetli bir şekilde verebilmesi onun başarılı olduğunu gösterir. Duygu açısından benim içime sinen

Bazı bestecilerin yazdıkları müziklerin etkisini merak ettikleri görülmektedir. Kimilerinin bu konuya hâkim olmak amacıyla başvurdukları çeşitli alanlarda kaynaklar söz konusudur^{123 124 125}. Bunlar arasında çoğunlukla Algıbilim ve Estetik olmak üzere diğer birkaç alanda da okuma ve araştırmalar yapılmakta, elde edilen veriler müziğe yansıtılmaya çalışılmaktadır¹²⁶. Çalışma evreninde bu konuya ilgi duymayan veya bu konuda gözlem ve sezgilerine güvenen besteciler de mevcuttur^{127 128}.

3.4.3.3 Besteci-Notasyon-İcracı Üçgeni

Hayal ettikleri müziği kâğıda tam anlamıyla aktarabilmek besteciler için özellikle icrada (provalarda) zaman kaybettirmeyecek en uygun sistemle yazılmış olması ve eserin gelecek kuşaklarca doğru bir şekilde yorumlanabilmesi açılarından büyük önem taşımaktadır. Bu konuda geçmiş dönemlerin müziklerini günümüze taşıyan geleneksel nota yazısının oldukça tatmin edici olduğunu düşünenlerin yanı sıra bu yazıyı kesinlik istediğinde kullandığını; yeterli olmadığı takdirde sınırları aşmayı seçtiğini dile getirenler de mevcuttur. Sınırlar aşıldıkça icracıyla iletişim kurmanın daha da güçleştiği üzerinde de durulmaktadır. Bu anlamda 20. yüzyıl notalamasında standartlaşmış olan bazı çözüm önerilerinin kullanımı veya icracılar için yazılı açıklamalara veya işaretlere yer vermek daha az riskli olabilir¹²⁹. Bir başka çözüm yolu da grafik notasyon kullanmaktır¹³⁰.

bir eserimin dinleyiciler tarafından da aynı şekilde algılanmasına çalışırım ama hiç bir zaman için çok spesifik bir yol göstericiliğe gitmem.

¹²² **g.m.a** : Dinleyicinin algılama şekli, tepkileri vs tabii ki çok önemlidir. Eserlerimi dinleyenlerle samimi sohbetler ederek bazı veriler toplarım. Bunlar benim için önemli verilerdir.

¹²³ **g.m.a** : Algı bilimi veya estetiğe ilişkin araştırmalarım IRCAM sırasında çok oldu, çünkü IRCAM bütün bu işlerle de uğraşiyor.

¹²⁴ **g.m.a** : Algı bilim veya estetiğe ilişkin araştırmalarım bu günlerde mevcut... “Listening Subjects” kitabı bu anlamda bana ışık tutmaktadır.

¹²⁵ Umberto Eco’nun algı bilimi üzerine bazı kitaplarını okumaktan başka, konuyla ilgili olarak özel bir araştırma yapmadım.

¹²⁶ **g.m.a** : Yapısalcı dilbilim – yapısalcı sanat analizi ve Göstergibilim üzerine çalıştım ve halen okumalar yapıyorum. Edindiğim bilgiler şüphesiz müzik yazarken devreye giriyor olmalı diye düşünüyorum, ancak sistemli olarak göstergebilimsel yaklaşım üzerine kurulu müzik “henüz” yazmadım.

¹²⁷ **g.m.a** : Algıbilim ve estetiğe dair doğrudan bir araştırmam olmadı. Ancak bu konuda okuduğum çeşitli kaynaklar ve sosyal ortamlardaki gözlemlerimle elde ettiğim verileri değerlendiririm.

¹²⁸ **g.m.a** : Algı bilimi veya estetik standartları ile fazla ilgilenmiyorum.

¹²⁹ **g.m.a** : Bu noktada calacak muzisyenlerin hayal gucunu calistiracak sekilde teatral ve gorsel ogeleri de notaya ekleme ihtiyaci duyuyorum, bu bazen yol gosterici bir yazi olabilecegi gibi bir sembol veya bir resim de olabiliyor.

Genel anlamda geleneksel yazımın “kesinlik” yani *sınırlayıcı* görülmektedir. Örneğin accelerando ve ritardandoların notaların yatay bacaklarını açılı yazarak belirtilmesi, ölçünün vuruş sayısıyla bağdaşmayan ancak ilerde OKEK’te tekrar tartışılacak baş başa gelecek ritmik yapıların ölçü çizgilerini ve vuruş gruplarını aşan bir gruplamayla yazılması veya alternatif braket ile belirtilmesi gibi yeni anlatımlar yorumun büyük bir kısmını icracıya bıraktığından amaca ulaşılmakta, kesinlik öğesi zayıflatılmaktadır. Geleneksel nota yazısında yer alan “ad libitum” terimi de aynı amaca hizmet edebilir.

Nota yazısının hayal gücünü sınırladığına dair yaklaşımlar da söz konusudur. Bunlara göre nota yazımının beraberinde getirdiği yüzyıllardır süre gelen öğretilerden ve etkilerinden uzaklaşmak kolay değildir. Bestecinin akustik eserlerde her zaman geleneksel notasyona ve müzisyenlere bağımlı olduğu, geleneksel notasyonun dışına çıkıldığında bu notasyonu uygulayabilecek müzisyen sayısının düşeceği ve istenilenin elde edilme riskinin büyüyeceği söylenebilir.

Tüm bu etkilerden kurtulmak için müziği kafadaki haliyle önce skeçlemek, yani çizmek ve nota yazma işini sonraya bırakmak önerilmektedir: “*İlk olarak nota yazmaya başlamıyorum. Böylece nota yazımının etkilerinden kaçınıyorum.*” Ayrıca bazı besteciler birtakım bilgisayar yazılımlarını notasyon için kullanma yolunu tercih etmektedirler¹³¹. Bunun da sınırlayıcı olduğu hususunda bir görüş mevcuttur¹³².

Besteciler eserlerinin doğru seslendirilmesi konusunda titiz bir tutum sergilemektedirler. Burada besteci, notasyon, icracı iletişimi söz konusudur. İracıcının yazılanı doğru biçimde seslendirebilmesi notasyonun anlaşılabilirliği ile doğru orantılıdır. Eğer içeriğe göre çalgı için zor olan teknik pasajlardaki notaların eksiksiz çalınması gerekmiyorsa, söz gelimi istenen çok hızlı poliritimler çalan birinci keman grubunun

¹³⁰ **g.m.a** : Geleneksel nota yazısı elbette ritimsel olarak kısıtlı. Müzikal olarak kendimi ifade ederken geleneksel nota yazısıyla sınırlı kalmadığım sürece, hayal gücüm de sınırlanmıyor. Çünkü geleneksel nota yazısı ile ifade edilemeyecek şeyleri grafik notasyon ve/ya doğaçlama ile ifade edebiliyorum.

¹³¹ **g.m.a** : Tristan Murail’la olan çalışmalarım ve IRCAM’da geçirdiğim sene ve hala devam eden bağlantım sayesinde OpenMusic adlı bir yazılım kullanarak kendimi geleneksel yazımın tuzaklarından uzak tutmaya çalışıyorum. OpenMusic bana hem proportional notasyonla çalışabilme hem de her türlü ritmik enformasyon üzerinde algoritmik manipülasyon olanaklarını sunuyor

¹³² **g.m.a** : Geleneksel nota yazısı bir esere başlarken kullanılabilir ama bütün eser boyunca öyle gidecek diye birsek yoktur ihtiyaç burada daha ön plandadır, fakat son zamanlarda yazılım besteciliği kavramı tespit etmiş bulunmaktayım. Bazı bestecilerimiz bilgisayar yazılımları neye izin veriyorsa o şekilde notasyon yapıyorlar ki bu onları sınırlıyor.

pasajın zorluğundan ötürü çıkaracakları kısa kazıma seslerinin doğuracağı efekt türünde bir dokuysa, çalma ahlakını tamamen değiştirecek bu husus çalgıcıyla paylaşılmalıdır. İcracının tanımadığı türde bir notasyon öğrenmesi zaman gerektirmektedir. Bu da eserin seslendirilme sürecini uzatmaktadır. Her ne kadar sistem çalışsa da daha pratik yolların aranmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Besteci-icracı paylaşımının genç Türk bestecileri için bir avantajı da icracıyla birebir iletişim kurarak ya da müziklerini anlatan yardımcı malzemeler sunarak isteklerini gerekirse uygulamalı bir şekilde dile getirebilmeleridir¹³³ ¹³⁴. Bu ilişki, onların ürettikleri notasyonal çözüm yollarının gerekirse defalarca test edilebilmesi için bir olanaktır.

İcracıdan ilk aşamada beklenen notasyonda yazanı içtenlikle uygulamaya çalışmak; daha sonra notaların arkasındaki müziğe ulaşmaya çabalamak ve bunu dinleyiciye içten bir yorumla aktarmaktır¹³⁵, ¹³⁶, ¹³⁷, ¹³⁸. Eseri seslendirebilecek seviyede olmayan icracının seslendirmemesi yeğ tutulmaktadır. Bu fikrin, eserin tüm zamanlardaki var oluşunu içeren bir yaklaşım olarak düşünüldüğüne, icracıdan beklenen etik sınırlarını belirlemede olduğu düşünülebilir¹³⁹. İcracının eseri beğenmesi de besteci için önem taşımaktadır¹⁴⁰. Şu da

¹³³ **g.m.a** : Bazı durumlarda kendim çalıp kaydedip bilgisayarda düzeltmeler yaparak bir maket kayıt oluşturuyorum. Müzisyenlere nota ile birlikte o kaydı veriyorum. Bazı durumlarda etkili olduğunu ve iyi sonuç verdiğini söyleyebilirim. En basit örnek Kuyu adlı eserimde piyanonun yaptığı bir accelerando var. Accelerando serbest yazılmışsa bunu çok değişik şekillerde çalabilirsiniz ama ben orada belli bir şekilde istedim ve bunu tam yazmanın imkanı yok. Yazılsa da okunamaz. Böyle bir kayıt çok iyi oldu.

¹³⁴ **g.m.a** : Eğer aksini belirtmemişsem (örneğin şu kısımda [yarı]doğaçlama yapın vb. tarzdaki ibareler) veya provalar sırasından müzisyenlerle görüşüp bazı ufak “esneklikler” söz konusu etmemişsem, eserlerimin notada belirtilen şekilde icra edilmesini isterim. İstemeseydim, zahmet edip onca detayı yazmazdım zaten. Ancak her şeyin notaya aktarılamayacağını da göz ardı etmiyorum. İşte o esnada müzisyenlere açıklama yapmak ve gerekirse fikir alışverişinde bulunmakta faydalı olabiliyor.

¹³⁵ **g.m.a** : Genellikle icracının müziğime kattıkları benim için önemlidir, o sebeple bu durumu destekleyecek, doğaçlamaya açık notasyon teknikleri kullanıyorum.

¹³⁶ **g.m.a** : Doğaçlama gerektiren Türk müziği, caz gibi formlarda yazdığım zaman yorumcunun türün gerekleriyle yakından ilgili olmasını ve doğaçtan pek çok şey katmasını beklerim. Buna ortamın gerekleri ve başka değişkenler de katılabilir. Klasik batı müziği formlarında yazdıklarımın tüm detaylarıyla notadaki şekliyle seslendirilmesini isterim. Lakin bu tarz yapıtlarımda da bazen, nadir de olsa, belli kriterler dahilinde yorumcudan doğaçlama beklediğim pasajlar olur. O zaman esnekliğin başladığı ve bittiği noktayı özenle belirtirim.

¹³⁷ **g.m.a** : Müzik notanın bittiği yerde baslar(Beethoven) Bir besteci olarak benim görevimin bittiği yerde müzisyenlerin kendilerinden bir şey katmasını beklerim, gerek stil gerekse yorum olarak.

¹³⁸ **g.m.a** : Nota veya kâğıt üzerinde olan beni hiç ilgilendirmiyor esas merak ettiğim sahnede müziği vücuda getiren sanatçının benim yazdığımı nasıl okuduğu. Fakat müzisyenin dürüst ve çalışkan olduğuna inanmam gerek. Yazdıklarımın sadık kalınmasına çok önem veririm ama yazmadığım ve yazmadığımda çok şey vardır. Müzisyen yorum yapmakta acele etmemeli bence. Önce eseri çok iyi özümsemeli ondan sonraki aşamada kendinden katacakları çok değerli olur.

¹³⁹ **g.m.a** : Bir icracıdan beklentim, sadece notaları çalmak yerine, notaların arkasına gizlenmiş olan sesleri bulup çıkarması ve bunu dinleyiciye en iyi şekilde ulaştırabilmesidir. Bu süreçte teknik bir iki hata yapılmasını pek önemsemiyorum. İcracılar arasında da yorum farklılıkları olabilir ve olacaktır da. Dediğim

belirtilmelidir ki; ancak besteci ve icracı karşılıklı samimiyet içinde olduğu takdirde besteci-notasyon-icracı üçgeni her üçünün de gelişebileceği bir randıman kazanır. Besteciler, icracıların notasyona ilişkin problemlere yönelik mantıklı çözümlerine her zaman açık olduklarını dile getirmektedirler^{141, 142}.

gibi, icracı kağıttaki notalardan daha fazlasını görmeyi başarmalı. Bunu başaramayan icracıların eserlerimi seslendirmesi benim için büyük bir işkence.

¹⁴⁰ **g.m.a** : İcraçı yorum yapar. Yapmıyorsa korkarım: Muhtemelen parçayı beğenmemiştir. Onun dışında kimse bana 'siz trio yazmışsınız ama ancak iki sandalyemiz var, enstrümanlılardan biri çalmasa olmaz mı?' şeklinde bir taleple gelmedi bugüne kadar; gelmesin de zaten!

¹⁴¹ **g.m.a** : Yazdığımın aynen çalınmasını isterim. Keyfe göre yapılan değişikliklerden hoşlanmam ama performans sırasında istemeden oluşan hatalara karşı esneğimdir. Eğer yazdığım müzik herhangi bir şekilde enstrümana tersse önerilere de açığım.

¹⁴² **g.m.a** : Benim yazdıklarım çok önemli. Çünkü küçük bir jest değişikliği çok farklı sonuçlar getirebilir. Ama icracı akıllıca bir öneride bulursa onu da değerlendirme şansı doğabilir.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Niteliksel araştırma yöntemi çerçevesinde yapılan bu çalışmadan elde edilen sonuçlar aşağıda belirtilmiştir:

Eğitim Özgeçmişi

Çalışma evrenindeki Genç Türk Bestecilerinin büyük bir çoğunluğunun özgeçmişinde çalıştıkları yabancı öğretim elemanlarının sayısının Türkler'e kıyasla daha çok olduğu ve yurt dışında yürüttükleri etkinlik ve eğitimlerinin Türkiye'dekilerle karşılaştırıldığında sayıca çokluğu belirlenmiştir.

Bestecilerin Eser Yaratma Süreci: Aşamalar

Genç Türk bestecileri eser yaratma süreçlerinde birtakım aşamaların var olduğu hususunda hemfikirdirler. Birleştikleri bir diğer nokta, en geniş anlamda “besteleme öncesi” ve “besteleme” aşamalarının varlığıdır. Ancak, bu basamaktan sonra gelen alt-aşamalara farklı adlar verilmekte, aşamaların sayısı ve sırası da kişiden kişiye; hatta kimilerine göre eserden esere farklılık göstermektedir

Bir eserin bestelenme sürecinde “niyet”, “fikir” ya da “içerik” konusu eserin bütünlüğü açısından büyük önem taşımaktadır: Ritmik yapıda kullanılan her tür malzeme bu kavramın gerekleri esas alınarak belirlenmektedir. “Bilgi toplama”, “skeçleme”, “şema hazırlama”, “doğaçlama” içerik belirlenirken kullanılan yöntemlerdir. Kişiden kişiye farklılık gösteren entelektüel birikim, eserin içeriğini belirleyen en önemli öğelerden biridir.

Hangi aşamada ritmik yapıya yer verileceği ve ritmik ölçütler oluşturulup oluşturulmayacağı konuları, bestelenmesi planlanan eserin türüne; bestecinin genel

tercihlerine veya anafikire (içeriğe) göre ritmik yapının ne kadar ön planda olduğuna bağlıdır.

Ritmik yapı geliştirmede çeşitlemenin yanı sıra ritmik simetri ve asimetri, zıt kavramların ve farklı tempoların bir arada kullanılması, izoritim ve talea gibi Ortaçağ kavramları, Hint ritimleri ve usul kavramı gibi çeşitli farklı disiplinlerin yapısal dokuları kullanılmaktadır.

Poliritim kullanımına diğer ritmik öğelere kıyasla daha çok yer verilmektedir. Ostinato ve polimetre de fazlaca kullanılan ritmik öğeler arasındadır.

Ritmik yapının oluşturulma sürecinde tempo, metre, nabız, motif ve cümle gibi alt bileşenlerin belirlenmesi konusu, genellikle sessel öğelerle bütünlük sağlayacak biçimde ele alınmaktadır. Önceden formun net bir hal almış olması bu süreçte seçim kolaylığı sağlamaktadır. Nabız ve tempo biçimsel, motif ve cümle biçimsel olmayan bileşenler; metre ise bunların ifadesini mükemmelleştirme yönünde önemli bir araç olarak tanımlanmakta; bu bileşenlerin oluşturulmasına dair çeşitli fikirler öne sürülmektedir.

Ritim yazısının hayal edileni en iyi şekilde yansıtması ve istenenin icracıya en kısa yoldan ve net biçimde anlatılabilmesi göz önünde tutularak yerine göre geleneksel, grafik ve dakika/saniye belirteçli notasyonlar kullanılmaktadır. Solo veya bilgisayar eşlikli eserlerde ve doğaçlama pasajlarda genellikle metre belirteçsiz yazıma başvurulmaktadır.

Besteciler akustik müzikte üretilen pasajların çalgıya uygunluğu ilkesini ön planda tutmakta, çalgılama seçimlerinde bu ilkeyi hesaba katmaktadırlar.

Çalışma evrenindeki bestecilerin ritmik pasajları ön plana çıkarmak için tercih ettikleri çalgılar arasında vurmali çalgılar ve piyano, tahta nefesliler, telli çalgılar ve yaylı çalgılar (üst oktavlardaki sesler ve çalgı gövdeleri) sayılabilir.

Etkilenme

Bir iki özel yaklaşım dışında çalışma evrenindeki Genç Türk bestecilerinin ritim kaynağı en genel anlamıyla yaşantıdır. Dinlenen, çalınan ve incelenen çeşitli besteci, dönem ve kültürlere ait müzikler; yazılı, görsel sanat eserleri; sanat akımları; bilimsel alan ve teoriler; kültürel özgeçmişleri ve önceden müzik kapsamında yer almamış malzemeler bestecilerin müziğine etki etmektedir. Bestecilerin ritim kaynakları bir bütün olarak değerlendirildiğinde kendi kültürlerinden veya diğer kültürlerden büyük ölçüde etkilendikleri görülmektedir.

Dünya müziklerini kullanan bazı besteciler; yerel ve evrensel müzik tarihindeki eserler; özellikle Caz ve Caz'ın yanı sıra Rock, Metal, IDM, Glitch, Funk ve Fusion; deneysel, doğaçsal ve yenilikçi müzikler; müzikaller ve ulaşılabilen her tür etnik müzik bestecilerin başlıca etki kaynaklarını oluşturmaktadır. 15. ve 16. yy Sefarad parçaları, Ortaçağ kontrpuanı, Barok, Klasik, Romantik dönem ritimleri, ekspresyonizm, post ekspresyonizm, Neo-klasisizm, Avrupa minimalizmi, 20.yy bestecileri, Elektronik Müzik, Spektral Müzik ve tınısal ve yapısal çalışan bestecilerin müziklerinin yanı sıra Türk Halk Müziği ve Osmanlı müziği de genç Türk bestecilerinin müziğinde etkili olmuştur.

İlişkiler ve Yaklaşımlar

Genç Türk bestecileri arasında anlamlı bir iletişim ağı bulunmamaktadır. Bu durumun sonucu olarak besteciler birbirlerinin çalışmalarına ilgi göstermemekte ve diğerlerinin eserlerini yeterince tanımamaktadırlar. Bestecilerin kendi ifadelerine göre benzerlikleri de eğitim özgeçmişlerindeki ortaklıklarla sınırlıdır. Bu iletişimsizlik, var olan müzikal benzerliklerinin farkına varmalarını ve günümüz Türkiye müzik ekolünün oluşturulmasını engellemektedir.

Bestecilerin ortak hedefi her ne kadar kendini en iyi şekilde ifade etmek olsa da, eserler ve dinleyici kitlesi konu edildiğinde çeşitli yaklaşımlar söz konusudur. Bunlar üç grupta incelenebilir: Birinci yaklaşımda, eserin beğenilmesi ya da bir kitleye ulaşması gibi

kaygılar söz konusu değildir. Amaç, akademik ölçütler çerçevesinde ayakta duran bir müzik diliyle yalnızca kendi seçimlerini hesaba katarak hedefe ulaşmaktır. İkinci yaklaşım, toplumu geliştirebilmek için anlaşılır, olabildiğince geniş kitleye hitap edecek eserler vermek yönündedir. Üçüncü yaklaşım diğer ikisinin ortak noktası gibidir. Birinci yaklaşımdaki kendi seçimlerinin içine halkın beğenisini kazanmış malzeme katmak yoluyla özgün dili daha anlaşılır kılmak yönündedir.

Besteciler arasında rüküş sanat yapmaktan kaçındığını ve kaçınmadığını söyleyen kişilerin neredeyse eşit sayıda olduğu görülmüştür.

Besteciler dinleyicinin eserlerini algılamasıyla gireceği ruh halini önemsemektedir ve bunun değişken olduğu görüşündedir. Bazı bestecilerin kendi yazdıkları müziklerin dinleyici üzerindeki etkisini merak ettikleri görülmektedir.

Besteciler eserlerinin doğru seslendirilmesi konusunda titiz bir tutum sergilemektedirler. Burada besteci, notasyon, icracı iletişimi söz konusudur. İracının yazılanı doğru biçimde seslendirebilmesi notasyonun anlaşılabilirliği ile doğru orantılıdır.

Bestecilere göre icracıdan beklenen, notada yazanı içtenlikle uygulamaya çalışmak; daha sonra notaların arkasındaki müziğe ulaşmaya çabalamak ve bunu dinleyiciye içten bir yorumla aktarmaktır.

KAYNAKÇA

- ACİM, S. 1998 *20. Yüzyıl Müziğinde “Ses” Ögesinin Kullanımına Genel Bakış*. Sanatta Yeterlik Eser Metni. İstanbul.
- AGAWU, K. 2006 *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm*. “Journal of the American Musicological Society; Spring 2006; 59, 1”; Pharmaceutical News Index pg. 1
- AKAŞ, Cem. 1998 *Yetmiş Yıl Sonra Müzik Devrimi*. Cogito (15): 119–131. İstanbul
- AKDENİZ, F. 1987 *Cumhuriyetten Günümüze Yeni Kültürümüzün Eğitim Musikimizi Varetmesi ve Eğitim Müziğimizde Koroların Gerekliliği*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ali Doğan Sinangil Hakkında <http://www.msxlabs.org/forum/muzik-tr/15001-ali-dogan-sinangil-ali-dogan-sinangil-kimdir-ali-dogan-sinangil-hakkinda.html>
- ALİ, Filiz.1987 *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*. Cem Yayınevi. İstanbul.
- ALİ, Filiz.1988 *Türkiye Cumhuriyetinde Konservatuvarlar*, “Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi”. İletişim Yayınları. İstanbul.
- ALİ, Filiz 1996 *Cemal, Reşit Rey’e Armağan*. Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara.
- ALİ, Filiz 2002 *Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.
- ALTAY, Gökçe. 2007 *Ahmet Adnan Saygun – Evrenselliğe Doğru Giden Yolda Piyano Yapıtları*. SCA Müzik Dosyası – Saygun Özel sayısı (Temmuz-Ağustos). Ankara.
- ANTEP, Ersin. 2006 *Türk Bestecileri Eser Katalogu*. Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları Ankara.
- ARACI, Emre. 2001 *Ahmet Adnan Saygun*. Yapı Kredi Yayınları İstanbul.
- AYDIN, Yılmaz. 2003 *Türk Beşleri*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- BARAN, İlhan.1997 *Çağdaş Müzik Üzerine*. “...veMüzik (sayı: 1) 6-14”. Doruk Yayınevi. Ankara.
- COOK, Nicholas. 1999. *Müziğin ABC’si*. Kabalıcı Yayınevi. İstanbul.
- COOPER, Grosvenor W. ve Leonard B. Meyer. 1960 *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Pres. Chicago.

- ÇELAK, İvan. 2000 *İlhan Baran'ın Piyano Yapıtlarının Taşıdığı Müzikal Değerler*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- DEMİREL, Evrim. Kişisel site. Ağustos 2007. <<http://www.evrindemirel.com/HOME.html>>
- DEMİRSÜ, Fatmagül. 1993 *Müziğin Dünyadaki Gelişim Süreci içinde Türk Müziğinin Yeri ve Problemleri*. Sanatta Yeterlik Tezi.
- DOĞRU, Selim. Kişisel site. Ağustos 2007. <<http://selimdogru.net/>>.
- ECEVİT, Bülent. 1988 *Helikon*, Gergedan Dergisi Temmuz sayısı, Dönemli Yayıncılık, İstanbul.
- EPSTEIN, D. 1994 *Shaping Time*. Schirmer Boks. New York
- EROL, Lütfü. 1996. *Türkiye'de Popüler Sanat ve Kitsch*. Doktora Tezi ,Hacettepe Üniv. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Bölümü. Ankara
- EROL, Lütfü. 2001 *Neden Klasik Müzik*. Yurtrenkleri Yayınevi. Ankara
- FINKELSTEIN, Sidney. 1995. *Besteci ve Ulus*. Pencere Yayınları. İstanbul
- FINKELSTEIN, Sidney. 2000. *Müzik Neyi Anlatır*. Kaynak Yayınları. İstanbul
- FRASER, G.R.M. 1982 *Rhythmic Structure in Music: A Study of the Perception of Metrical and Phase Structure, from a Mechanistic Viewpoint*. Felsefe alanında Doktora Tezi, University of Durham. Durham.
- GAZİMİHAL, M.Ragıp. 1961. *Musiki Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- GERMİYANOĞLU (AYDOĞAN), E. 1999 *Türk Bestecilerinin Keman için Yazdıkları Eserler ve Bunların Eğitim Kurumlarında Müzik Eğitimi Programına Alınması*. Müzik Eğitimi Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- GÖKALP, Ziya. 1996 *Türkçülüğün Esasları*. Kamer Yayınları. İstanbul
- GÖKTEPE, Mehmet. 2000. *Müzikte Süre Ses Hız Yoğunluk*. Başar Ofset. Ankara
- GÜLÜN, Elif Selen. Kişisel site. Ağustos 2007. <<http://www.selengulun.com/>>.
- HEİDEGGER, Martin. 2003 *Sanat Eserinin Kökeni*. Babil Yayınları. İstanbul
- IRMAK, S. 1978 *Atatürk'ten Anılar, O günlerden bu günlere bir bakış*. Güneş Matbaası. Ankara.
- IŞIKÖZLÜ, Çetin. Kişisel site. Ağustos 2007. <http://www.isikoğlu.com/cv_tr.php>.
- İLYASOĞLU, Evin. 1989. *25 Türk Bestecisi*. Pan Yayınları. İstanbul
- İLYASOĞLU, Evin. 1998 *Çağdaş Türk Bestecileri*. Pan Yayınları. Ankara.
- İLYASOĞLU, Evin. 1999. *Zaman İçinde Müzik*. YKY. İstanbul
- İLYASOĞLU, Evin. 7 Nisan 1999 "Tango sadece nostalji midir?" Cumhuriyet Gazetesi.

- <<http://www.geocities.com/siliconvalley/foothills/3416/ilgi/tango3.html>>.
- İLYASOĞLU, Evin. Kişisel site. 2004, Temmuz. “Bir Seçkin Besteciyi Yitirdik”
<<http://www.evinilyasoglu.com/index.php?option=displaypage&Itemid=110&op=page&SubMenu=>>.
- İNCE, Kamran. Kişisel site. Ağustos 2007. <<http://www.kamranince.com/tr/bioeng2.htm>>.
- KAMIEN, Roger. 2000 “*Music – an Appreciation*”, McGraw-Hill, Londra.
- KAPTAN, Saim. 1977. *Bilimsel Araştırma Teknikleri*. Tekişik Matb.ve Rehber Yayınevi. Ankara
- KARASAR, Niyazi 2000 *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara
- KARASAR, Niyazi 2004 *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara.
- Kemal Sünder hk. www.habervitrini.com. 3 Mart 2004. “Emekli Amiralın Sır Ölümü”.
- KUŞ, Elif, 2003 *Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri*. Anı Yayıncılık. Ankara
- KÜTAHYALI, Önder 1981 *Çağdaş Müzik Tarihi*. Varol Matbaası. Ankara
- LESTER, Joel. 1986. *The Rhythms of Tonal Music*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, IL.
- LONGUET-HİGGİNS, H. and C. Lee, 1982. *The Perception of Musical Rhythms*. Perception, Volume 11, pp. 115-128.
- MANN VE STEWART 2001. *Internet Interviewing*. in “Handbook of Interview Research s. 603–629”, Sage Publications. Kaliforniya.
- Mahir Cetiz tanıtım sayfası. Bilkent University, Online Academic Catalogue. Ağustos, 2007. <<http://catalog.bilkent.edu.tr/current/instructor/i6490.html>>
- Mesruh Savaş özgeçmiş sayfası. Bilkent Üniversitesi. Ağustos 2007.
<<http://www.bilkent.edu.tr/~mesruh/cv.htm>>
- Metin Yılmaz özgeçmiş sayfası. Senfonik Mesnevi Projesi.
<<http://www.senfonikmesnevi.com/#>>
- MİMAROĞLU, İlhan 1999 *Müzik Tarihi*. Varlık yayınları, İstanbul
- OKYAY, E. 2007. *Saygun ve Sevda-Cenap And Müzik Vakfı*. “Müzik Dosyası – Saygun Özel Sayısı (Temmuz/Ağustos)” Sevda Cenap And Müzik Vakfı, Ankara.
- ONAY, Yılmaz ve diğerleri 2006 *Müzik Üzerine Tartışmalar* (Derleme). Evrensel Basım Yayın. İstanbul
- ONUR, B. “Gelişim Psikolojisi”, İmge Kitabevi, 2000, Ankara.
- OSKAY, Ünsal. 2001. *Müzik ve Yabancılaşma*. Der Yayınları. İstanbul

- ÖZER, Pelin. 2005. *Aykut Çağlayan'ın "Emily" Bestesi İçin Bir Yankı Arayışı*. SANAT Dünyamız (sayı:95).YKY. İstanbul
- ÖZER, Yetkin.1997. *Bilim Perspektifinde Müzik*. Dokuz Eylül Yayınları.İzmir
- ÖZDEMİR, Tolga. Kişisel site. <<http://www.tolgaozdemir.com/>>
- Özge Gülbey özgeçmiş sayfası. Birol, Erhan. Kişisel site.
<http://gitar.erhanbirol.info/besteciler/ozgegulbey.html>
- ÖZTUNA, Yılmaz 1969 *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*. Hayat yayınları, İstanbul
- ÖZTÜRKMEN, Arzu 1998 *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İletişim Yayınları. İstanbul
- ROTHSTEİN, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Schirmer Books. New York.
- SACHS, Curt. 1953 *Rhythm and Tempo - A Study in Music History*.Columbia University Press. Kolombiya.
- SAY, Ahmet 1994 *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara
- SAY, Ahmet. 2002 *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara
- SCHACHTER, Carl.1976 *Rhythmic and Linear Analysis: A preliminary Study*. "Music Forum IV", ed. Felix Salzer, 281–334. Columbia University Pres. New York.
- SCHACHTER, Carl.1980 *Rhythmic and Linear Analysis: Durational Reduction*. "Music Forum V", ed. Felix Salzer, 197–232. Columbia University Pres. New York.
- SCHACHTER, Carl.1987 *Rhythmic and Linear Analysis: Aspects of Meter*. "Music Forum VI", ed. Felix Salzer, 1–59. Columbia University Pres. New York.
- Sıdıka Özdil özgeçmiş sayfası. Beethoven Klasik Müzik Sitesi
<<http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=9041>>.
- SMITH, Anthony D. 1986. *Ulusların Etnik Kökeni*. Dost Kitabevi. Ankara
- SÖZER, Vural 1986 *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi, İstanbul
- STRAVİNSKİ, İgor. 2000 *Müzik Sanatı*. çev. İhsan Akay. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.
- Sun Yayınevi resmi sitesi. 2007. <<http://www.sunyayinevi.com/hakkimizda.html>>.
- ŞAHİN, Timuçin. Kişisel site. Ağustos, 2007. <<http://www.timucinsahin.com/home.html>>.
- TEMPERLEY VE BARTLETTE 2002 *Parallelism as a Factor in Metrical Analysis*. "Music Perception"; Winter 2002; 20, 2; Pharmaceutical News Index pg. 117
- TINÇ, Mustafa. Kişisel site. Ağustos 2007. <http://www.mustafatinc.com/>
- Tolga Yayalar özgeçmiş sayfası. The Harvard Group for New Music – Composers. Ağustos 2007. <http://www.hgnm.org/HGNM/Yayalar.html>

Turgay Erdener özgeçmiş sayfası. Beethoven Klasik Müzik Sitesi

<http://www.beethovenlives.net/turgay_erdener.htm>.

Turgut Pöğün özgeçmiş sayfası. Birol, Erhan. Kişisel site.

<<http://gitar.erhanbirol.info/besteciler/turgutpogun.html>>

TÜRKMEN, Onur. Kişisel site. Ağustos 2007.

<<http://www.onurturkmen.bravehost.com/>>.

UÇAN, Ali 2000 *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*.

Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara

Uğraş Durmuş'la ilgili haber/tanıtım sayfası (Hollandaca). Donemus. Ağustos 2007.

<http://www.donemus.nl/nieuws_details.php?id=948>

USMANBAŞ, İlhan 1974 *Müzikte Biçimler*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul

Virginia Tech Multimedia Music Dictionary. Ağustos 2007.

<<http://www.music.vt.edu/musicdictionary>>.

VOS, P. G. 1979 *Identification of metre in music*. (Internal Report). University of

Nijmegen. Nijmegen.

WEİSBERG, Arthur. 1993 *Performing Twentieth-Century Music*. Yale University Press.

New England.

WINOLD, Allen. 1975 *Rhythm in Twentieth-Century Music*. "Aspects of 20th Century

Music", ed. Gary E. Wittlich, 209-269. Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey.

YAKIN, Murat. Kişisel site. Ağustos, 2007. <<http://www.muratyakin.com/>>

YENER, Faruk 1991 *Müzik Kılavuzu*. Bilgi Yayınevi. Ankara.

YESTON, Maury. 1976 *The stratification of musical rhythm*. Yale University Press

New Haven, Connecticut.

YILDIRIM VE ŞİMŞEK 2000 *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin

Yayıncılık. Ankara

YILDIZ, Dinçer. 2006 *Aleksandır Borodin*. Sun Yayınları. Ankara

YILDIZ, D. 2007 *Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun*. Sun Yayınevi. Ankara

YURTSEVEN, G. 2001 *Cengiz Tanç'ın Müziği ve Yenilikçi Kimliğiyle Çağdaş Türk*

Müziğindeki Yeri. Yüksek Lisans Tezi. . İstanbul.

YÜRÜR, Ahmet. "Processes in New Music in Türkiye".

<http://www.turkishmusic.org/cgi-bin/d?processes_7.htm>.

EK 1 Soru Dökümanı

Ankara, 2007

Değerli Besteci Arkadaşım,

T.C. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yürütmekte olduğum Müzik Bilimi alanındaki “Genç Türk Bestecilerinin 21.yy Ritim Kurgularında Ortak Noktalar” konulu yüksek lisans tezimin “bulgular” bölümünü sizlerden alacağım bilgiye dayanarak hazırlayacağım.

Bu çalışmada 21. yüzyılın içinde bulunduğumuz ilk yıllarında besteleme sürecinizdeki ritmik kurguyu oluşturmaya dair yöntemlerinizi(a), diğer besteci ve kaynaklardan etkilenme sürecinizi (b) ve icraya dair yaklaşımlarınızı (c) öğrenerek; ülkemizin yazılı müziğini yaratmakta olan sizlerin kültürel ve profesyonel kimliğinizi (d), diğer bestecilerle ilişkilerinizi (e) ve birleştiginiz noktaları (f) çeşitli açılardan belirlemeyi ve edindiğim bilgiyi gelecek kuşaklarla paylaşmayı (g) amaçlıyorum.

Zamanınızı ayırarak göstereceğiniz özveri bu çalışmanın hedefe ulaşmasında büyük bir önem taşımaktadır.

Aşağıdaki soruları cevaplayarak 2 Haziran 2007 Cumartesi gününe kadar “.doc” formatıyla bu e-posta adresine göndermenizi; tezimin hedefi olan siz çağdaş Türk bestecilerinin, cevaplarınız çerçevesinde belirlenecek ritim oluşturmaya dair ortak noktalarınızı okuyucuya aktarabilmek için isimlerinizi açıkça yazabilmem konusunda onay vermenizi rica ederim.

Detaylı özgeçmişim ve çalışmamla ilgili genel bilgiler ektedir.

Teşekkür ederim.

Özgü Bulut
Vurmalı Çalgılar Sanatçısı

Kişisel Bilgiler Lütfen aşağıdaki maddelerin cevaplarını içeren kısa özgeçmişinizi yazınız.

Adınız-Soyadınız, Yaşınız, Cinsiyetiniz, Şu an yaşamakta olduğunuz şehir ve ülke, daha önce yaşadığınız bölge(ler), Çaldığınız çalgılar, Mezun olduğunuz okul, Kompozisyon üzerine çalıştığınız hocalar, (varsa) diğer alanlarda eğitiminiz [ikinci üniversite, hobileriniz, vs.], Akademik kariyeriniz, Kariyerinizde önemli gördüğünüz etkinlikler, Yaptığınız ve yapmakta olduğunuz işler/görevler.

Sorular

Lütfen soruları 2000 yılı ve sonrasındaki çalışmalarınızı temel alarak cevaplayınız. Cevaplarken şu sıralar ön planda olan düşüncelerinize özellikle yer veriniz.

1. Bir eseri besteleme sürecinde:
 - a. Aşamalarınız var mı? Nelerdir? Ritimle ilgili çalışmalara hangi aşama(lar)da yer verirsiniz? (a,d)
 - b. Tartım, tempo, nabız, motif, cümle gibi alt bileşenleri nasıl ve neye dayanarak belirlersiniz? (a,d)
2. Tartıma ilişkin:

Dinleyicinin tartımı algılamasını veya algılamamasını istediğiniz durumlarda ne tür yöntemler kullanırsınız? Her hangi genel bir yaklaşımınız var mı? (a)

(Tartımı notada özellikle belirtmediğiniz (eserin başına $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, vs. metre belirteni koymadığınız) bir çalışmanız oldu mu? Ne amaçla tartımı belirtmemeyi seçtiniz?) (a,d)
3. Eserinizin ritmik yapısını geliştirmek için ne gibi yollar izlersiniz? Size en yakın olduğunu düşündüğünüz bir sistem varsa lütfen detaylandırınız. (a)
4. Son yıllardaki çalışmalarınızda yoğunlukla kullandığınız zamansal öğeler hangileridir?

(a)

 - Monoritim
 - Monometre
 - Poliritim
 - Polimetre
 - Ostinato
 - Döngü
 - Tartımsız
 - Diğer(leri):

5. Son yıllarda en çok kullandığınız ritmik öge ya da ögelerin bunlar oluşunu neye bağlıyorsunuz? (a→d)
6. Yazdığınız ritimler *özellikle* hangi kaynakların (besteci, kitap, yaşantı, müzik tarzı, görsel sanat, felsefi çıkarım, doğa olayı, sanayi vs.) etkisini taşıyor? Bunu yaşantınızla ilişkilendiriniz. (b)
7. Yarattığınız ritmik yapılarda “olmazsa olmaz” diyerek sürekli kullandığınız veya kullanmayı şu ana kadar reddettiğiniz özel bir malzeme var mı? Lütfen nedenleriyle açıklayınız. (a, b, d)
8. **Kuşağımızdaki** Türk (aşağıdaki listede adları bulunan) ve yabancı bestecilerin eserlerini ne sıklıkta dinliyorsunuz? Dinledikleriniz arasında ritmik açıdan en çok beğendiğiniz ve/veya etkilendikleriniz kim(ler)dir? En çok hangi eser(ler)inden etkileniyorsunuz? Bu ritmik yapılar size ne için daha çekici gelmiş olabilir? (b)
9. **Diğer kuşaklardan** Türk ve yabancı bestecilerin eserlerini ne sıklıkta dinliyorsunuz? Dinledikleriniz arasında ritmik açıdan en çok beğendiğiniz ve/veya etkilendikleriniz kim(ler)dir? En çok hangi eser(ler)inden etkileniyorsunuz? Bu ritmik yapılar size ne için daha çekici gelmiş olabilir? (b)
10. **Diğer hangi tür müzikleri** dinliyorsunuz? Ne sıklıkta? Dinledikleriniz arasında ritmik açıdan en çok beğendiğiniz ve/veya etkilendikleriniz hangi(leri)dir? En çok hangi bölge(ler)den/tür(ler)den etkileniyorsunuz? Bu ritmik yapılar size ne için daha çekici gelmiş olabilir? (b)
11. Geleneksel nota yazısı ritimsel hayal gücünüzü sınırlandırıyor mu? Bu konuda ne tür çözüm yolları kullanıyorsunuz? (d)
12. Belirli bir çalgı için yazarken o çalgının ritmik kapasitesini ne oranda göz önünde bulunduruyorsunuz? Hangi çalgılar veya çalgı grupları için yazarken ritmik yapıyı *öncelikle* göz önünde bulunduruyorsunuz?(d, a)
13. Ritmik yapı örgüleme ne kadar titizsiniz: Önceden ritimsel ölçütler koyuyor musunuz? Bu ölçütlere ne derecede bağlı kalırsınız? Hangi diğer ölçütler bu yapının değişmesinde rol oynayabilir? (d, a)
14. Yapıtınızın ritmik yapısını oluştururken tümevarımsal veya tümdengelimsel yaklaşımlardan hangisini tercih edersiniz? Lütfen açıklayınız. (d,a)
15. Hedef dinleyici kitleniz kimlerdir? Onlara ulaşmak için özellikle kullandığınız ritimler var mı? Hangileri? *Dinleyicinin eseri algılamasıyla gireceği ruh hali* sizin için ne derece önem taşır? Algı bilim veya estetiğe ilişkin araştırmalarınız oldu mu? Verilerini eserlerinizde değerlendiriyor musunuz? (d,a)

16. Eserlerinizin yorumlanması sırasında notada yazdıklarınızın olduğu gibi seslendirilmesi sizin için ne derecede önem taşıyor? İcracının kendinden katacaklarına, ortamın gereklerine veya diğer bazı değişkenlere göre esneklik payınız var mı? (c)
17. Kelime anlamı sizin için her ne ise “rüküş sanat yapmaktan” ya da “kitch” olmaktan kaçınır mısınız? Bunun için hangi ritimsel yöntemlere başvurursunuz? (d)
18. Türkiye’deki genç kuşak besteciler arasında ritimsel yaklaşımınızın benzeştiğine inandığınız isimler var mı? Lütfen belirtiniz. Bu benzerliğin temelinde ne tür ortaklıklar görüyorsunuz? (f,b)
19. Bu soruyu aşağıdaki genç Türk bestecileri listesini dikkate alarak cevaplayınız.
- Kimlerin müziklerini biliyorsunuz? Kimleri tanıyorsunuz? (müziklerini bildiklerinize “B”, tanıdıklarınıza “T” harfi koyarak belirtiniz. (e)
 - Listeye aşağıdaki ölçütlere uygun isimler ekleyebilir misiniz? (e)
Kompozisyon bölümü mezunu, 24 – 35 yaşları arasında, T.C. vatandaşı, bestecilik kariyerini halen sürdürmekte olan kişiler.

Ayşe Önder, Berkant Gençkal, Başak Dilara Özdemir, Can Delikçi, Can Aksel Akın, Cenk Ergün, Devrim Yeşilpınar, Deniz Arat, Erçin Kaya, Eray Altınbüken, Esra Kımıklı, Evrim Demirel, Füsun Köksal, Gökçe Altay, Hakan Ali Toker, İlke Karcılıoğlu, İnal Bilsel, Levent Kuterdem, Mahir Cetiz, Mehmet Can Özer, Mert Karabey, Metin Munzur, Mesruh Savaş, Metin Yılmaz, Murat Yakın, Mustafa Bor, Mustafa Tınç, Onur Türkmen, Orhun Orhon, Özge Gülbey, Recep Gül, Rohat Cebe, Selen Gülün, Selim Doğru, Sonat Mutver, Tolga Özdemir, Tolga Tüzün, Tolga Yayalar, Turgut Pöğün, Uğraş Durmuş.

Sorularda karşınıza çıkmayan, konuyla ilgili önem taşıdığına inandığınız görüş ve yargılarınızı lütfen belirtiniz.

Tekrar teşekkür eder, başarılar dilerim.
Saygılarımla,

Özgü Bulut

Poliritim

Musical score for Poliritim, featuring six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor), Trombone (Tbn.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The score is marked with a tempo of 10 and includes various dynamics such as *mf*, *p*, *ppp*, *f*, and *mp*. The music is characterized by complex rhythmic patterns and phrasing.

Monoritim

4 Ensemble FA
Septet (2007)

Tolga Yiyeler (*1973)

4/4

Musical score for Monoritim, featuring seven staves: Flute (Fl.), Clarinet in E-flat (Clarin. in Eb), Cor Anglais (Cor), Trombone (Trombone), Violin (Vcln.), Alto (Alto), and Viola (Viola). The score is marked with a tempo of 10 and includes various dynamics such as *ppp*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *mf*. The music is characterized by complex rhythmic patterns and phrasing. Performance instructions include "am. and breath" for the Cor and Trombone, and "ad lib." for the Vcln., Alto, and Viola.

Monometre

The image displays a page of a musical score for the piece "Monometre". The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor), Trombone (Tbn.), Violin I (Vln.), Violin II (Vla.), and Viola (Vcl.). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f* are used throughout. There are also performance instructions like *rit.* and *ad. mos.*. A small musical notation at the top center shows a melodic fragment with a note value of $\frac{1}{2}$ and a tempo marking of $(\text{Al.} = 72)$. The woodwind and string parts show intricate textures with frequent articulation and dynamic shifts.

TÜRK İŞİ TURKISH JOB

attila kadri pendil

Flute
Violin I & II
Trumpet I & II
Trombone
Percussion
Piano
Viola
Violoncello
Double Bass

Mandıra

Allegro Vivo  ca. 44- 48


f

5

Waltz Nadezhda

Hakan A. Toker
Spring 2005

Accordion

Vivo 

ff

subito p

espress.

sim.

7 Na - dezh - da Na - dezh - da etc.

17

Polimetre
(+Enterpolasyon)

This musical score illustrates a complex polyrhythmic structure through multiple systems of staves. The notation includes various time signatures such as 3/4, 4/4, 2/4, 5/4, 9/16, and 7/16, which are frequently changed to create a sense of rhythmic instability. The score is divided into systems by double bar lines, with some systems containing multiple staves. The notation features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The overall effect is one of intricate rhythmic interplay and syncopation.

EK 3 İlgili Tezler

YÖK Tez Merkezi'nin veritabanında anahtar sözcüklerle¹⁴³ yapılan tarama sonucunda karşılaşılan tezler arasında bu çalışmanın içeriğiyle yakın ilgisi olanlar aşağıda listelenmiştir.

1. Tez No : 123172
İlköğretim 6. ve 7. sınıflarda müzik derslerinde uygulanabilecek ritm eğitim yöntemleri ve örnek etkinlikler // Methods of rhythm-teaching and similar activities that could be practised in music lessons of sixth and seventh grades of children. ASMACIK, Özenir. Yüksek Lisans. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Güzel sanatlar Eğitimi ABD/ Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı. 2003. 70 s.
Danışman : Y.Doç.Dr.. Nalan Yiğit. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : İlköğretim okulları Müzik eğitimi Müzik dersi Ritm
2. Tez No : 122693
Okul öncesi eğitim kurumlarında devam eden 5-6 yaş grubundaki çocukların ritm algılamalarının incelenmesi // Investigation of 5-6 year old pre-schoolers rhythm perceptions. MERTOĞLU, Ercan. Sanatta Yeterlik. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Temel Bilimler ABD/Türk Halk Müziği Programı. 2002. 139 s.
Danışman : Y.Doç.Dr.. Gökten Ay. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Eğitim ve Öğretim Müzik .
Dizin Terimleri : Okul öncesi dönem Okul öncesi eğitim Ritm Müzik eğitimi Çocuklar
3. Tez No : 117014
Cumhuriyet Dönemi Türk bestecilerinin piyano edebiyatında aksak ritm // Aksak rhythm in Turkish composers piano literature of republic period. KÖSE, Özgü. Yüksek Lisans. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Müzik ABD. 2002. 68 s.
Danışman : Prof.Dr.. Negiz Şakirzade Sarı. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Cumhuriyet Dönemi Türk müziği Türk halk müziği Piyano Bestekarlar Aksak ritm
4. Tez No : 113337
Asma davulun Trakya bölgesine özgü ritmik yapısı // The Rhythmic structure of the drum relating to Thrace region. AYKENT, Canan. Yüksek Lisans. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Etnomüzikoloji ve Folklor ABD. 2002. 251 s.
Danışman : Doç.Dr.. Türev Berki. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Halk Bilimi (Folklor) Müzik .
Dizin Terimleri : Halk müziği Türk halk müziği Trakya bölgesi Müzik aletleri Ritm sazlar Davul

¹⁴³ Ritim-Rhythm-Ritm / Besteci – Bestekar – Bağdar – Kompozitör – ve çoğulları

5. Tez No : 102088
Geleneksel Türk müziğinde var olan usullere göre asma davul çalım tekniği // The
Technic of "asma davul" druming according to wellkown Turkish tradational music styles.
OLDAÇ, Bortan. Yüksek Lisans. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 2000. 61
s.
Danışman : Dr.. Cengiz Aydın. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Türk halk müziği Ritm sazlar Müzik aletleri Davul Halk
müziği Zeybek havaları
6. Tez No : 102085
Türk halk oyunları müziğinde toplu çalgılama // Orchestration of traditional Turkish folk
dance music. ERKAN, Tarkan. Yüksek Lisans. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, , . 2000. 108 s.
Danışman : Dr.. Cengiz Aydın. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Halk Bilimi (Folklor) Müzik .
Dizin Terimleri : Türk halk oyunları Muğla Halk oyunları Halk müziği Müzik
aletleri Ritm sazlar
7. Tez No : 100283
İki farklı ülke insanının-Türk ve Amerikalı-simetrik ve asimetric metrumları algılaması //
Perception of symmetric and asymmetric metrumns by two different country`s people-
Turkey and American. KURT, Semra. Yüksek Lisans. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal
Bilimler Enstitüsü, , . 2001. 166 s.
Danışman : Doç.Dr.. Hasan Gürkan Tekman. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik Halk Bilimi (Folklor) .
Dizin Terimleri : Metrik yapı Simetrik
sistem Asimetrik Müzik Ritm Zaman Amerika Birleşik Devletleri Türk
müziği Batı müziği Türkiye
8. Tez No : 98587
Ahmet Adnan Saygun'un "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü" (Ritm, armoni, kontrpuan,
makamsal yapı ve form açılarından incelenmesi) // Ahmet Adnan Saygun's "The Ten
Etudes on Aksak Rhythms" (Examined about the rhythm, harmony, counterpoint, modes
and form). ÖNDER, Ayşe. Yüksek Lisans. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, , . 2000. 145 s.
Danışman : Y.Doç.. Turgay Erdener. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Saygun, Ahmet Adnan
9. Tez No : 92596
Türk halk oyunlarının eğitiminde ritm bilgisinin önemi // . YORUÇ, Halil. Yüksek Lisans.
İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1999. 67 s.
Danışman : Y.Doç.Dr.. Göktan Ay. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Halk Bilimi (Folklor) Eğitim ve Öğretim .
Dizin Terimleri : Oyunlar Halk oyunları Türk halk oyunları Ritm

10. Tez No : 92579
Ağıtlarda ritm unsuru // . AKKUŞ PARLAK, Nilgün. Sanatta Yeterlik. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1999. 342 s.
Danışman : Doç.Dr.. Can Etili Ökten. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik Halk Bilimi (Folklor) .
Dizin Terimleri : Ritm Ağıtlar Halk müziği Türk halk müziği Folklor
11. Tez No : 92564
Türk müziğinde kullanılan ritm aletleri problemi // . AKSU, Nurdan. Yüksek Lisans. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1999. 34 s.
Danışman : Prof.Dr.. Selahattin İçli. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Türk müziği Müzik aletleri Ritm
12. Tez No : 81387
Türk halk oyunlarına eşlik eden ritm sazların yörelere göre dağılımı ve çalgılama açısından incelenmesi // The Classification and observation of Turkish folk percussion enstruments which accompany to Turkish folk dances. AYDIN, E. Cenk. Yüksek Lisans. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1999. 60, s.
Danışman : Prof.Dr.. Ali Haydar Bayat. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Halk Bilimi (Folklor) .
Dizin Terimleri : Halk oyunları Türk halk oyunları Müzik aletleri Ritm sazlar
13. Tez No : 43811
Türk halk oyunları müziklerinin ritmik analizi // . MURTEZAOĞLU, Serpil. Sanatta Yeterlik. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1995. 61, s.
Danışman : Doç.. Fikret Değerli. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Güzel Sanatlar Müzik .
Dizin Terimleri : Ritm Halk oyunları Türk halk oyunları Müzik Türk halk müziği
14. Tez No : 34280
Mikrodenetleyici denetimli sayısal ritm üretici ve elektro-davul tasarımı ve gerçekleştirilmesi // Design and implementation of a microcontroller controlled digital rhytm generator and electro-drum. YILDIZ, Yıldray. Yüksek Lisans. Hacettepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , . 1994. 67, s.
Danışman : Prof.Dr.. H.Selçuk Geçim. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Elektrik ve Elektronik Mühendisliği .
Dizin Terimleri : Mikrodenetleyiciler Türk müziği Müzik aletleri Elektronik davullar
15. Tez No : 30660
Türk halk oyunlarında oyun ve müzik ritmlerinin karşılıklı ilişkisi // Mutual relation to music rhythms and dance in Turk folk dances. DUDU, Nihal. Yüksek Lisans. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1994. 104, s.
Danışman : Doç.. Fikret Değerli. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Ritm Müzik Türk halk oyunları Halk oyunları

16. Tez No : 26816

Kırklareli ilinde yaygın olarak kullanılan halk oyunları ezgilerinin ritmik yapılarının incelenmesi // . KADIOĞLU, Mehmet Erdiñ. Yüksek Lisans. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1993. 78, s.

Danışman : Y.Doç.Dr.. Ay Gökten. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri : Kırklareli Türk halk oyunları Ezgi Ritm

17. Tez No : 26327

Temel sanat ögesi olarak ritmin diğere ögelerle olan ilişkisi ve çağımız sanatında ritm // . ARIK, Cem. Yüksek Lisans. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1993. 0051 s.

Danışman : Prof.. Oktay Anılanmert. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Güzel Sanatlar .

Dizin Terimleri : Ritm Sanat Modern sanat

18. Tez No : 6617

Türk Halk musikisinin tartımsal ve düzümsel yapısına dizgesel bir yaklaşım // . COŞKUN, Köksal. Yüksek Lisans. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1989. 0139 s.

Danışman : Doç.Dr.. Necati Gedikli. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri : Türk halk müziği Ritm Türk müziği

19. Tez No : 206114

Devr-i hindî, Âyin devr-i revânı, Devr-i kebîr usullerinin usul-vezin açısından karşılaştırılması // Detailed comparison of Devr-i hindî, Âyin devr-i revânı, Devr-i kebîr by their rhythm forms and rhythms. TOSUN, Derya (derya_tosun@hotmail.com) . Yüksek Lisans. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Türk Müziği Ana Sanat Dalı. 2006. 103 s.

Danışman : Prof.. Mutlu Torun. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri :

20. Tez No : 191886

Bizans dini müziğinde İstanbul Tavrı: Fener Patrikhanesi ilahilerinin melodik, ritmik ve modal yönden analizi // The Istanbul style in Byzantine religious music: The analyze of the hymns at the Fener Patriarchate in aspects of melody, rhythm and mode. GEZEK, Diğdem (digdemgezek@yahoo.com) . Yüksek Lisans. Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Müzik Bilimi Bölümü. 2006. 113 s.

Danışman : Dr.. Lütfü Erol. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri :

21. Tez No : 114844

İlköğretim okullarının 2. kademesinde müzik eğitiminde kullanılan şarkıların caz müziği armonisi ve ritmik yapıları kullanılarak piyano için eşliklenmesinde izlenilecek yöntem ve teknikler // The Methods and the technics for the songs used in music education in secondary schools using the jazz music harmony and rhythm structure with the accompaniment by piano. AKINCI, Çetin Bilge. Yüksek Lisans. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , 2001. 58 s.

Danışman : Doç.Dr.. Ali Sevgi. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik Eğitim ve Öğretim .

Dizin Terimleri : İlköğretim Caz Piyano Eğitim Okul müziği

22. Tez No : 81422

TRT repertuarında bulunan Muğla türkülerinin ayak-makam, usul ve tür yönünden incelenmesi // The Examination of Muğla folk songs in the direction of ayak-makam and rhythm and their kind in TRT repertoire. ÇELİK, Serkan. Yüksek Lisans. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , 1999. 140, s.

Danışman : Prof.Dr.. Ali Haydar Bayat. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri : Makamlar Müzik Türküler Usul Tür Ayak Muğla TRT

23. Tez No : 128110

Piyano dağarı ve eğitiminde Türk bestecilerin yeri // The Importance of Turkish composers in piano corpus. KIRATLI, Jülide. Yüksek Lisans. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Müzik Eğitimi ABD. 1998. 51 s.

Danışman : Prof.Dr.. Necati Gedikli. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri : Müzik eğitimi Piyano Bestekarlar Türk besteciler

24. Tez No : 124594

Ahmet Adnan Saygun 'aksak tartılar üzerine on etüd' op. 38`in tarihsel ve yapısal analizi // Historical and structural analysis of 'ten etudes on aksak rhythms' op. 38 of Ahmet Adnan Saygun. ESEN, Özgür Mert. Yüksek Lisans. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , 2003. 31 s.

Danışman : Prof.. Zöhrab Adıgüzelzade. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri : Saygun, Ahmet Adnan Aksak ölçüler Türk aksağı Bestekarlar Müzik Türk müziği Opera

25. Tez No : 117014

Cumhuriyet Dönemi Türk bestecilerinin piyano edebiyatında aksak ritm // Aksak rhythm in Turkish composers piano literature of republic period. KÖSE, Özgü. Yüksek Lisans. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Müzik ABD. 2002. 68 s.

Danışman : Prof.Dr.. Negiz Şakirzade Sarı. Özgün Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri : Cumhuriyet Dönemi Türk müziği Türk halk müziği Piyano Bestekarlar Aksak ritm

26. Tez No : 72914
Nevit Kodallı'nın yaşamı, sanatçılığı ve besteciliği // Nevit Kodallı's life, artists and composers. SARMAŞIK, Hande. Yüksek Lisans. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1998. 76, s.
Danışman : Prof.. Sevda Aydan. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Sahne ve Görüntü Sanatları .
Dizin Terimleri : Kodallı, Nevit Müzik Çok sesli müzik Bestekarlar Besteler
27. Tez No : 64313
Haydar Tatlıyay hayatı, eserleri, besteciliği // . KARADAĞ, Engin. Yüksek Lisans. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , . 1997. 295, s.
Danışman : Dr.. M. Hakan Cevher. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Tatlıyay, Haydar Bestekarlar Müzik
28. Tez No : 33961
Çağdaş Türk kompozitörü Muammer Sun'un şan eğitiminin çeşitli aşamalarında kullanılabilirliğinin incelenmesi // . JAGODA, Fatma Sibel. Yüksek Lisans. Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , . 1994. 202, s.
Danışman : Doç.Dr.. Yalçın Remzi Yüreğir. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Sun, Muammer Müzik eğitimi Bestekarlar Bireysel söyleme (Bkz. Şan)
29. Tez No : 33958
Çağdaş Türk bestecisi İlhan Baran'ın tüm piyano eserlerinin piyano eğitiminin çeşitli aşamalarında kullanılabilirliğinin incelenmesi // . ZÜMRÜT, Z.Duygu. Yüksek Lisans. Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , . 1994. 147, s.
Danışman : Doç.Dr.. Boguslaw Wodka. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Baran, İlhan Piyano Müzik eğitimi Besteler Bestekarlar
30. Tez No : 28831
Ahmat Adnan Saygun'dan bir kesit // . ALAPINAR, Çağdaş. Yüksek Lisans. Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , . 1993. 19 s.
Danışman : Prof.Dr.. Zöhrab Adıgüzelzade. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Saygun, Ahmet Adnan Biyografi Çok sesli müzik Bestekarlar Türkiye
31. Tez No : 28815
Ulvi Cemal Erkin // . TEKOK, Aslı L.. Yüksek Lisans. Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , . 1993. 74 s.
Danışman : Prof.Dr.. Zöhrab Adıgüzelzade. Özgün Dili : Türkçe
Konu(lar) : Müzik .
Dizin Terimleri : Erkin, Ulvi Cemal Biyografi Bestekarlar Çok sesli müzik

32. Tez No : 128110

Piyano dağarı ve eğitiminde Türk bestecilerin yeri // The Importance of Turkish composers in piano corpus. KIRATLI, Jülide. Yüksek Lisans. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, , Müzik Eğitimi ABD. 1998. 51 s.

Danışman : Prof.Dr.. Necati Gedikli. zgn Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

Dizin Terimleri : Müzik eğitimi Piyano Bestekarlar Türk besteciler

33. Tez No : 186194

Ahmed Adnan Saygun' un 1. Senfonisi' nin modal/tonal ve formal yapısı // Modal and formal structure of Ahmed Adnan Saygun's symphony no.1. YÜKSEL, Bülent (b1ntyks1@mynet.com) . Yüksek Lisans. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, , Müzik Anasanat Dalı. 2006. 153 s.

Danışman : Y.Doç.Dr.. Ebru Güner Canbey. zgn Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik .

34. Tez No : 114799

Türkiye'deki ilköğretim okullarının 2. kademesinde müzik eğitiminde kullanılan marşların eğitim müziği besteleme teknikleri bakımından incelenmesi // Investigation of composing techniques of marches which are being used in music education of secondary school in Turkey and composing techniques of educational music. SEVGİ, Cem. Yüksek Lisans. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, , . 2001. 56 s.

Danışman : Y.Doç.Dr.. Erdal Tuğcular. zgn Dili : Türkçe

Konu(lar) : Müzik Eğitim ve ğretim .

Dizin Terimleri : İlköğretim Müzik eğitimi Marşlar
March Music education Primary education