

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 27.06.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 19.08.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1728893>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUVARI BESTECİLİK BÖLÜMÜ LİSANS MEZUNU BESTECİLERİN SANATSAL YAKLAŞIMLARI: SEÇİLMİŞ BEŞ BESTECİNİN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

MERT, Boran¹

ÖZ

Cumhuriyet tarihinde Türk müziği eğitime yönelik ilk konservatuvar olma özelliğini taşıyan İTÜ TMDK² 1975’de kurulmuş, 1976’da eğitim-öğretim faaliyetlerine başlamış ve 1982’de İTÜ’ye bağlanarak bugünkü ismini almıştır. 1986’ya gelindiğinde ise Türk müzik yaşamının öne çıkan figürlerinden olan Demirhan Altuğ³ (1919-1995) ve Selahattin İçli⁴ (1923-2006) tarafından kurum bünyesinde bir de Bestecilik Bölümü kurulmuştur. Bu çalışmanın amacı, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü mezunu beş bestecinin beş eserinin müzikal analizlerinin gerçekleştirilmesi ve bu analizler üzerinden İTÜ’lü bestecilerin sanatsal anlayışlarının, kompozisyon tekniklerinin ve müzikal

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, boranmert@topkapi.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2399-4602>

² İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

³ Orkestra şefi, eğitimci ve “tonmaster”. İstanbul Radyosu Oda Orkestrası kurucusu, Şehir Operası’nın kurucularındandır.

⁴ Türk müziği bestecisi, eğitimci ve doktor.

tercihlerinin genel bir çerçeve içerisinde sunulmasıdır. Bilhassa, Türk müziğinin farklı yollarla temsil edildiği günümüz müzik ortamında, İTÜ’lü besteciler Türk müziği ve klasik Batı müziğinin iç içe geçtiği bir eğitim anlayışının sonucu olarak çağdaş Türk müziği literatürüne özgün ve yaratıcı katkılar sağlamışlardır. Bu bestecilerin sanatsal üretimleri içerisindeki benzerlikler ve farklılıklar, eserlerinde Türk müziğine ne ölçüde yer verdikleri ya da bu eserlerdeki, şayet yer alıyor ise, Türk müziği ve Batı müziği arasındaki etkileşimler ve bu etkileşimin günümüz sanat hayatına nasıl yansıdığı konuları bu çalışmanın temel problemidir. Bu bağlamda, beş bestecinin birer eserinin müzikal analizleri gerçekleştirilmiş, bu eserlerdeki ortak ve farklı özellikler mercek altına alınmıştır. Nitel araştırma yöntemi çerçevesinde armonik, makamsal ve form analizlerinin kullanıldığı bu çalışmada, İTÜ’lü bestecilerin müzikal çeşitliliği ele alınmıştır. Bu çalışma aynı zamanda bu alanda faaliyet gösteren araştırmacılara referans olabilecek bir teorik altyapı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İTÜ TMDK bestecilik bölümü, müzikal analiz, klasik batı müziği, Türk müziği, çağdaş Türk müziği.

THE ARTISTIC APPROACHES OF COMPOSERS WITH UNDERGRADUATE DEGREES FROM THE TURKISH MUSIC STATE CONSERVATORY COMPOSITION DEPARTMENT AT ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY: AN ANALYSIS OF THE WORKS OF FIVE SELECTED COMPOSERS

ABSTRACT

Founded in 1975, Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory (ITU TMDK) began its educational activities in 1976 and was incorporated into Istanbul Technical University in 1982, acquiring its current name. As the first official conservatory in the Republican era dedicated to Turkish Music education, ITU TMDK holds a significant place in Turkey’s music education history. In 1986, a Composition Department was established within the conservatory by two prominent figures in Turkish music, Demirhan Altuğ (1919–1995) and Selahattin İçli (1923–2006). The aim of this study is to analyze five compositions by five graduates of the ITU TMDK Composition Department and, through these analyses, to present a general framework of their artistic approaches, compositional techniques, and musical preferences. Particularly in today’s diverse musical landscape, where Turkish Music is represented through various approaches, ITU-

trained composers shaped by an educational model that integrates both Turkish Music and Western Classical Music have made unique and creative contributions to contemporary Turkish music literature.

The main focus of this study is to examine the similarities and differences in these composers' artistic outputs, the extent to which they incorporate elements of Turkish Music in their works, and, where applicable, the interactions between Turkish and Western musical traditions, as well as how these interactions are reflected in today's artistic context. Conducted using a qualitative research method, this study not only explores the artistic production of ITU composers but also aims to provide a theoretical foundation for future research.

Keywords: ITU TMDK composition department, musical analysis, classical western music, Turkish music, contemporary Turkish music.

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyıl itibariyle başlayan batılılaşma süreci müzik sanatında da etkisini göstermiş, Cumhuriyet'in ilanından sonra ise müzikte batılılaşma bir kültür ideali haline gelerek zaman içerisinde Avrupa sanat müziğinin kuramsal ve pratik eğitiminin sağlandığı birçok konservatuvar ve müzik eğitim kurumu açılmıştır. Bunların ilki Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal etmiş olan Darüelhan'dır. "1917 yılında İstanbul'da kurulan Darüelhan, sadece Türk sanat müziği alanında eğitim veriyordu. Yine de, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın hazırlığı sayılmalı, ülkemizin halka açık ilk müzik okulu olduğu gözden kaçırılmamalıdır." (Say, 2000: 513).

Başlangıçta yalnızca Türk müziği alanında eğitim veren Darüelhan, 1921 yılında kapanmış, ancak 1924 yılında Cumhuriyet'in kültür idealleri doğrultusunda Batı müziği ağırlıklı eğitim modelini benimseyen bir kurum olarak yeniden açılmış, 1926 yılında ise Türk müziği bölümü tamamen kapatılarak yalnızca Batı müziğine yönelik bir kurum haline getirilmiştir (Deniz, 2016: 89).

Diğer taraftan, 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülmüş, 1971 yılında ise İstanbul Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. Bu kurumların tümünde, Batı müziği eğitiminin daima temel odak noktası olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki ilk 50 yıllık zaman dilimi içerisinde kurulan tüm konservatuvarların Batı müziği ağırlıklı bir eğitim-öğretim sistemini benimsediği görülmektedir.

Ancak, İstanbul’da kurulacak olan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ile bu eğitim anlayışında önemli bir değişim yaşanmıştır. TMDK’nın kuruluş fikrini ortaya atan Hüseyin Saadettin Arel⁵ (1880-1955), Türk müziğinin gelişebilmesi için Türk ve Batı musikisi bilen besteciler yetişmesi gerektiğini düşünüyor ve bunun için de konservatuarlarda Türk ve Batı müziğinin bir arada öğretilmesi gerektiğini savunuyordu (Arel, 1948: 5-6). 1975 yılında kurulan TMDK, bir sene sonra eğitim faaliyetlerine başlamış, 1982 yılında ise İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlanarak bugünkü adını almıştır. Açılan yeni konservatuvar, müfredatında Batı müziği eğitime de yer verecek olmakla birlikte, esas olarak Türk müziği geleneklerini ve repertuarını korumayı ve sonraki kuşaklara aktarmayı amaçlayan bir eğitim modelini benimseyecektir. Dolayısıyla, bu gelişme, Türk müziği ve Batı müziği arasındaki eğitimsel dengeyi yeniden şekillendirecek ve o zamana dek ülkedeki genel müzik eğitim sistemi anlayışında önemli bir kırılma yaratacaktır. *“TMDK’nın, bugün de var olduğu üzere Türk müziği ve Batı müziği eğitim faaliyetlerini bir arada yürütme misyonu kurulduğu günden beri değişmemiştir”* (Karahasanoğlu, 2021: 214).

1986 yılına gelindiğinde ise, Türk müzik yaşantısında önemli birer figür olan Demirhan Altuğ (1919-1995) ve Selahattin İçli (1923-2006) tarafından İTÜ TMDK bünyesinde bir bestecilik bölümü kurulmuştur. Bölüm, bağlı bulunduğu İTÜ TMDK’nın eğitim anlayışı ile uyumlu bir şekilde gerek Türk müziği gerekse Batı müziği eğitime yer veren dengeli bir sistemi benimsemiştir. Okulun resmi internet sitesinde bulunan İTÜ TMDK Kompozisyon Bölümü sayfasında “Bölümün Önemi” başlığı altında yer alan açıklama bunu kanıtlar niteliktedir; *“Uluslararası bestecilik tekniklerinin öğretildiği bir bölüm olmanın yanı sıra, ulusal müziğimizin geleneksel besteleme teknikleri ile birlikte sözlü müzik ve çalgı müziği repertuarının mevcut icra tekniklerine katkı sağlayarak gelişimine hız verecek çalışmaların yapılması, öğrencilerimizin bestecilik açısından dünyanın birçok yerinde ayrıcalık sahibi olmasını sağlamaktadır”* (Url 1).

Bu anlayış içerisinde geçen yaklaşık kırk senelik zaman diliminde bölüm içerisinden geleneksel ve çağdaş müzik kimliğini ulusal ve uluslararası düzeyde temsil edebilen bestecilerin yetişmiş olduğu gözlemlenmektedir.

⁵ Hukukçu, besteci ve müzik teorisyeni. Günümüzde Türk müziği eğitimi verilen kurumlarda kabul gören en yaygın sistem olan “Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi”nin kurucularındandır.

Amaç

Çalışmanın amacı, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü'nün lisans programından mezun olan beş bestecinin seçilmiş beş eserinin müzikal analizlerini genel bir perspektifle gerçekleştirmek ve bu analizler üzerinden İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü mezunlarının bestecilik teknikleri ve sanat anlayışlarını genel bir çerçeve içerisinde sunmaktır.

Önem

Bu çalışma gerek İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü mezunu bestecilerin estetik yaklaşımlarının tanınması ve bölümün eğitim anlayışının belirlenmesi açısından, gerekse bu alanda çalışma yürüten araştırmacılara referans olabilecek bir teorik altyapı sunması bakımından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü lisans programından mezun olmuş beş bestecinin beş eseri ile sınırlandırılmıştır. Çalışma kapsamında her besteciden bir adet olmak kaydıyla toplam beş adet eser seçilmiştir. Bu bağlamda, Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası", Neyzen Özseri'nin "Yaşar Usta", Hasan Barış Gemici'nin "GÖK", Eren Arın'ın "Traditional" ve Orkun Zafer Özgelen'in "Öptü Beni" isimli eserleri incelenecektir. Bu eserlerin belirlenmesi sürecinde İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü'nün eğitim anlayışındaki çok yönlülüğü ve bu anlayışın bir sonucu olarak lisans mezunu bestecilerin üretim çeşitliliğini gösterebilmek adına, eserlerin seçiminde ortak müzikal ve düşünsel anlayışlar kadar farklı yaklaşımları da barındırması önemli bir tercih sebebi olmuştur. Bunun yanı sıra, analiz sürecinde işitsel verilerden de faydalanabilmek amacıyla bu eserlerin ulusal ya da uluslararası konserler çerçevesinde seslendirilmesi gerçekleştirilmiş olup, işitsel verilerinin ulaşılabilir olmaları da göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca Batı müziği ve Türk müziği unsurlarını içeren ya da içermeyen üretimlerin niteliğini inceleyen çalışmamıza bestecilerin monofonik eserleri dahil edilmemiştir. Bunun nedeni, aynı programda Türk müziği ve Batı müziği eğitimi almış bestecilerin çoksesli müzik alanındaki çalışmalarının çıktılarını görebilmektir. Bununla birlikte veri kaynağı, eserlere ait partiyon ve ses kayıtları, yüksek lisans ve doktora tezleri, müzik sözlükleri, kitaplar, ansiklopediler, makaleler ve internet veri tabanı ile sınırlandırılmıştır.

Problem Durumu

Türkiye'nin önde gelen müzik eğitim kurumlarından birisi olan İTÜ TMDK bünyesinde yer alan Bestecilik Bölümü'nde gerek Türk müziği gerekse Batı müziği eğitiminin bir arada sunulması bölüm içerisinden çağdaş Türk müziğine önemli ve özgün katkılar sunan bestecilerin yetişmesine zemin hazırlamıştır. Ancak, şimdiye kadar İTÜ'lü bestecilerin bestecilik anlayışları, bu bestecilerin eserleri ile bu eserlerde görülen yaklaşımlar arasındaki benzeşen ve ayrışan taraflar detaylı şekilde incelenmemiştir. Bu çalışmada İTÜ'lü beş bestecinin çok sesli eserleri analiz edilerek kullandıkları bestecilik teknikleri, yaratım sürecindeki esin kaynakları, aldıkları eğitim doğrultusunda Türk müziği unsurlarını kullanıp kullanmadıkları soruları problem durumunu oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, “sosyal ve beşeri bir probleme grubun ya da bireyin atfettiği anlamları keşfetmesi ve anlaması üzerine gelişen bir yaklaşım olan nitel araştırma modeli çerçevesi içerisinde ele alınacaktır” (Soylu Bağçeci, Fulya, 2024: 606). Çalışmada, İTÜ TMDK Kompozisyon Bölümü mezunu beş bestecinin her birisinden birer adet olmak üzere seçilmiş ve seslendirilmesi gerçekleşmiş olan beş müzikal eserin analizleri gerçekleştirilecektir. Müzikal analizlere kuramsal bir çerçeve oluşturması amacıyla çalışmada incelenecek olan eserlerin oluşumuna temel teşkil eden kategoriler, eserin müzik dışı bir esin kaynağına sahip olup olmayışı, eserin müzikal türü, çalgı kadrosu ve eserde yer alan çalma teknikleri, kullanılan ses dizileri, armonik dil, form yapısı ve müzikal doku, eserin içerisinde bir Türk müziği çalgısına yer verilip verilmediği, verildi ise bu çalgının ait olduğu kültürel çerçeve içerisinde mi yoksa bu çerçevenin dışında mı kullanılmış olduğu, eserde “alıntı” olarak tanımlanan müzikal fikirlere yer verilip verilmemiş olduğu başlıkları altında belirlenip tanımları yapılmıştır.⁶ Çalışmanın temelini oluşturan beş bestecinin beş yapıtı bu tanımlar üzerinden geniş bir perspektifle incelenmiş, elde edilen bulgular sonucunda İTÜ TMDK Kompozisyon Bölümü lisans mezunu bestecilerin teknik ve estetik yaklaşımları tespit edilmiştir. İncelemeler sonucunda elde edilen bulgular tablo halinde sunulacak ve sonuç kısmında bestecilerin eserlerinin benzeşen ve ayrışan yönleri ele alınacaktır.

⁶ Bir müzik eserinde, önceden ortaya konulmuş başka bir müzik eserinin ya da farklı bir sanat disiplininin bir örneğinin o eser içerisinde bilinçli olarak yer verilmiş olması müzik sanatında “alıntı” olarak tanımlanır.

Bu araştırma çıkar çatışması içermemekte ve etik kurul izni gerektirmemektedir. Ayrıca, bu araştırma için herhangi bir fon ve proje desteği alınmamıştır.

BULGULAR

Aşağıda yer alan tabloda çalışma kapsamında incelenmiş olan beş bestecinin beş eserinde elde edilen bulgular yer almaktadır;

	Oğuzhan Balcı “İstanbul Hatırası” (2011)	Neyzen Özseri “Yaşar Usta” (2015)	Hasan Barış Gemici “GÖK” (2016)	Eren Arın “Traditional” (2019)	Orkun Zafer Özgelen “Öptü Beni” (2019)
Süre (Yaklaşık)	Yedi buçuk dakika	Dört buçuk dakika	On buçuk dakika	On iki dakika	Üç buçuk dakika
Çalgı Topluluğu	Solo çalgı ve orkestra	Vokal, karma çalgı topluluğu ve ses kaydı	Altı el piyano	Piyanolu üçlü	Vokal ve büyük çalgı topluluğu
Esin Kaynağı	Bir turistin seyahatinden izlenimler	Bir film sahnesi	Yer yer “gök gürültüsü”, “fırtına” ve “yağmur” imgelerinin betimlenmesi	Belirli bir dışsal esin kaynağına sahip değil	Belirli bir dışsal esin kaynağına sahip değil
Bölüm Sayısı	Bölümsüz	Bölümsüz	Kendi içerisinde dört bölüm olarak kurgulanmış bölümsüz eser	Üç Bölümlü	Bölümsüz
Form Yapısı	Prelüd- A-B-Koda (A')	ABCD (Dönüşsüz dört bölmeli ⁷ form, ses kayıt dahil)	Serbest formda	Tüm bölümler serbest formda	ABAC (Çalgısal giriş, vokal bölmeli, interlüd, vokal Bölmeli)
Türk Müziği Çalgıları	Kullanılmış (Solist)	Kullanılmış	Kullanılmamış	Kullanılmamış	Kullanılmış
Türk Müziği Çalgıları Geleneksel/Gelenek Dışı Kullanımı	Her ikisi de	Her ikisi de	Geleneksel çalgı kullanılmamış	Geleneksel çalgı kullanılmamış	Her ikisi de
Batı müziği Çalgılarında Makam Unsurları	Evet	Evet	Hayır	Evet	Hayır

⁷ Bu çalışmada “Bölme” terimi, bir müzik eserinin form bakımından yapısal bileşenlerinden biri olarak ele alınmıştır. Terim, bir eserin bütününden sonra gelen ya da, eser bölümlerden oluşuyor ise, bir bölümden sonra gelen en büyük form yapısını ifade etmektedir.

Genişletilmiş Çalma Teknikleri	Kullanılmış	Kullanılmış	Kullanılmış	Kullanılmış	Kullanılmamış
Makam Dizileri	Kullanılmış	Kullanılmış	Kullanılmamış	Kullanılmış	Kullanılmış
Armoni Anlayışı	Kromatizm, yedili akor yapıları	Atonalite ⁸ , farklı Müzikal fikirlerin üst üste bindirilmesi ile oluşan çok tonluluk	Atonalite	Atonalite, çok tonluluk, müzikal motiflerin tekrarları ile oluşan ton merkezleri	Tonal armoninin popüler müzik anlayışı içerisinde ele alınması, yedili akor yapıları
Alıntı	Kullanılmamış	Kullanılmamış	Kullanılmamış	Kullanılmış	Kullanılmamış
Aksak Tartımlar	Kullanılmamış	Kullanılmamış	Kullanılmamış	Kullanılmamış	Kullanılmamış

Tablo 1. Çalışma Kapsamında Ele Alınan Tüm Eserlerin Analiz Bulguları.

İTÜ TMDK Kompozisyon Bölümü Lisans Mezunu Beş Bestecinin Beş Eserinin Müzikal Analizlerinin Değerlendirilmesi⁹

Oğuzhan Balcı¹⁰ (1977) İstanbul Hatırası (2011)

Bu çalışmada incelenen eserlerin içerisinde orkestra için bestelenmiş tek yapıt olan “İstanbul Hatırası” aynı zamanda yerel bir çalgıyı merkezine almış konumdadır. Yaklaşık yedi buçuk dakika uzunluğundaki yapıt bölümsüz bir “Kanun Konçertosu” niteliği taşımaktadır. 2011 senesinde Almanya’nın Berlin şehrinde seslendirilmek üzere sipariş edilen eserin esin kaynağı şu şekilde ifade edilmiştir;

“Bu eserde 20. yüzyılın başında İstanbul’a turist olarak gelen bir Alman’ın izlenimleri anlatılmaktadır. Sisli bir sonbahar sabahında, Sarayburnu açıklarından İstanbul’a giriş yapan bir gemide bulunan Alman turist, içinde karakterini bilmediği bir şehre gelmenin korkusunu yaşamaktadır. Gemiden Karaköy’de inip, Eminönü’ne doğru yürümeye başladıkça şehrin büyümesine kendisini iyice kaptırır. Sultanahmet’e geldiğinde ise artık İstanbul, turisti kendine hayran bırakmıştır. Eserin solisti olan kanun, turistin bütün bu değişen ruh hallerini ve sonunda İstanbul’a alışmasını tasvir etmektedir” (Halili, 2017: 8).

Aktüze’ye göre “Edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, doğayı, duyguların safhalarını ve yoğunluğunu, masal ya da efsaneleri az çok yansıtmayı amaçlayan bestecinin kendi açıklaması veya eser başlığıyla da belirlerdiği, tümüyle enstrümantal yapıda parça ya da eser” (Aktüze, 2010: 483) olarak tanımlanması bakımından “Programlı Müzik” olarak

⁸ Bu çalışmada “atonalite” terimi, bir müzik eserinin tamamında ya da belirli bir bölümünde ton merkezinin bulunmamasını, ancak bu yaklaşımın “12 ton tekniği” gibi belirli bir sisteme bağlı olmaksızın gerçekleşmesini ifade etmektedir.

⁹ İncelenecek eserlerin sıralanışlarında besteleniş tarihi en eski olanından en yakın tarihe doğru bir sıralama gözetilmiştir.

¹⁰ İTÜ TMDK Bestecilik (Kompozisyon) bölümü lisans programında 1994-1999 yılları arasında eğitim gördü. Bu yıllarda Prof. Emin Sabitoğlu ile kompozisyon, Yavuz Özüstün ile Türk müziği analizi ve Prof. Mutlu Torun ile Türk müziği formları çalıştı.

değerlendirilebilecek olan “İstanbul Hatırası”, sahip olduğu armonik dil açısından İlyasoğlu’nun “1970’li yılların Amerika’sında birçok bestecinin öznel anlatımla büyük biçimlere, geleneksel türlerle ve diatonik armoni içinde akışkan bir müziğe dönmesi” (İlyasoğlu, 1996: 305) tanımına uygun bir şekilde “neo-romantizm” anlayışında bestelenmiştir. Bununla birlikte, eser içerisinde Türk müziği makam dizilerinin de bolca yer aldığı, ancak bu dizilerin çoğunlukla bağlamından kopartılarak “soyutlama” biçiminde kullanıldığı görülmektedir;

“Kanun sazının Teknik özellikleri ön planda tutularak çeşitli makam dizilerinin ve çeşnilerin deforme edilmesiyle, Türk müziği anlayışı eserde ağırlıklı olarak soyut bir şekilde yansıtılmış ve bugüne kadar kanun için yazılmış eserlerin dışında bazı teknik yenilikler de eserin içinde yer almıştır. Sadece eserin sonunda kanunun tasvir ettiği Alman turistin İstanbul’a olan hayranlığının arttığı ve şehrin içinde kendini kaybettiği anda Karcıgar makamı dizisi belirgin bir şekilde kendini göstermiştir” (Halili, 2015: 8).



Nota 1. Oğuzhan Balcı, “İstanbul Hatırası” (2011), Kanun Partisi 59.-76. Ölçüler.

Eserin kanun partisinden 59.-76. ölçülerinin yer aldığı yukarıdaki kesitte bu eserin belirgin müzikal temalarından bir tanesi yer almakta olup, bu tema içerisinde çok çeşitli dizisel dörtlüler¹¹ görülmektedir. Cangal’ın “Daha derli toplu bir fikri bize açıklayan ve bir anlam bütünlüğüne varabilen cümle, çoğu kez birbirini tamamlayan iki motiften oluşur.” (Cangal, 2010:15) şeklinde tanımladığı “müzik cümlesi” terimine uygun bir şekilde incelediğimiz “İstanbul Hatırası”nın form yapısında 60.-63. ölçüler arasında yer alan müzikal cümle 64.-67., 68.-71. ve 72.-76. ölçülerde olacak şekilde dört defa çeşitlendirilerek tekrar etmekte ve her tekrarda dizisel açıdan farklılık

¹¹ ing. tetrakord.

göstermektedir. Cümlelerin tamamında ilk iki ölçü içerisinde yer alan müzikal motif re perdesi üzerinde hicaz dörtlüsünü göstermekte, bununla birlikte cümlelerin sonraki ölçülerinde farklı dörtlülerin yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda, birinci ve üçüncü cümlelerde sol perdesi üzerinde bir kürdi dörtlüsü, ikinci cümlede la perdesi üzerinde bir hicaz dörtlüsü, dördüncü cümlede ise re perdesi üzerinde herhangi bir makamsal dörtlü ya da beşli olarak tanımlanamayacak bir dizi parçası yer alır. Gerek son cümlede yer alan dizisel yapı, gerekse farklı makam dörtlülerinin arka arkaya kullanılması bakımından bestecinin Türk müziğine ait olan bir müzikal malzemeyi özgün bir anlayış içerisinde kullandığı görülmektedir;

Nota 2. Oğuzhan Balci, "İstanbul Hatırası" (2011) 57.-61. ölçüler.

Eserin armoni yaklaşımının ele alınması bakımından 57.-61. ölçüler örnek gösterilebilir. Bu ölçüler arasında müzikal açıdan eşlik konumundaki yaylı çalgıların seslendirdiği akorlar incelendiğinde 57., 60. ve 61. ölçülerde la perdesi üzerinde beşlisi eksiltilmiş bir dominant yedili akoru, 58. ve 59. ölçülerde ise aynı akorun bu defa re perdesi üzerinde yer aldığı görülmektedir¹². Böylesi bir akor ilerleyişi özellikle caz müziği repertuarında yer alan eserlerde sıklıkla görülebilir.

Eserin merkezinde yer alan kanun çalgısına ait olan parti incelendiğinde, yukarıda da belirtildiği üzere, makam dizilerinin genellikle soyutlanarak kullanılmış olduğu, buna ek olarak bu partide makam dışı melodik hatların ve motiflerin de yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda, eserde Türk müziği geleneği içerisinde yer alan bir çalgı olan kanundan ait olduğu sessel kültürün dışında kalan

¹² Bu akorların şifreleri, caz müziği terminolojisinde A7b5 ve D7b5 olarak gösterilmektedir.

bir müzikal anlayış içerisinde de faydalandığı görülmektedir. Örneğin, kanun partisinin 37. ve 39. ölçüleri incelendiğinde 37. ölçünün birinci vuruşunda onaltılık notalar şeklinde ve küçük ikili- tam dörtlü- küçük ikili aralıklarından oluşan bir motifin tiz bölgeye doğru aktarılarak arka arkaya tekrar ettiği görülür. Bu örnek, Türk müziği geleneği içerisindeki makamsal yapıya uygun herhangi bir özellik göstermemektedir;



Nota 3. Oğuzhan Balcı, "İstanbul Hatırası" (2011) 11.-12. ölçüler.

Eserin özgün özelliklerinden birisi de, kanun sazında özellikle 'eğlence' kültüründe yaygın olan bir üslubun kullanılmasıdır. Bu üslup, kanun tellerinin çalgının eşliğinin sağ tarafında kalan bölgesi üzerinde uygulanan *glissando* tekniğidir. Kanun partisinin 36. ve 37. ölçülerinde görülen bu teknik besteci tarafından bir müzikal kompozisyon malzemesi olarak ele alınmış ve 38. ve 39. ölçülerde tüm orkestraya yayılmıştır;

♩ = 100

8va

Kanun

Bakır Üflemeli Çalgılar

Tahta Üflemeli Çalgılar ve Yaylı Çalgılar

Orkestra

Kontrabaslar

Nota 4. Oğuzhan Balcı, "İstanbul Hatırası" (2011) 37.-39. ölçüler.

Neyzen Özsarı¹³ (1987) Yaşar Usta (2015)

Seslendirilişi “Sesin Yolculuğu 8: Genç Besteciler Şenliği” etkinliğinde gerçekleştirilmiş olan “Yaşar Usta” (2015) bariton (vokal), kız ney, bas trombon, viyola, viyolonsel, piyano ve perküsyon için bestelenmiş, yaklaşık dört buçuk dakika süresinde olan bir oda müziği eseridir. Bu çalışmanın müzikal kurgusu bütünüyle Türk sinemasının yaygın örneklerinden olan “Bizim Aile”nin (1975) bir sahnesi üzerine gerçekleştirilmiştir (http1). Özsarı, eserini partisyonda yer alan eser isminin altında “*Diyaloglarını Sadık Şendil'in yazdığı 1975 tarihli "Bizim Aile" filminin kült düello sahnesi üzerine kurgulanmış, küçük ses parçacıklarından müteşekkil, atmosfer ve anlatıma dayalı 4 dakika uzunluğunda sinematografik müzik*” (Özsarı, 2015: 2) ifadesiyle tanımlamıştır.

Esere temel teşkil eden sahnede ünlü oyuncu Münir Özkul’un (1925-2018) canlandığı Yaşar Usta’nın fabrikasında işçi olarak çalıştığı ve oyuncu Saim Alpago (1918-1977) tarafından canlandırılan Saim Bey ile olan diyalogu yer almaktadır. Yaklaşık üç dakika on beş saniye uzunluğunda olan sahnenin akışı şöyledir; Yaşar Usta, Saim Bey ile görüşmek amacıyla onun ofisine gelir ve sekreterine görüşme isteğini belirtir. Sekreter patronu olan Saim Bey’e Yaşar Usta’nın kendisi ile görüşmek istediğini bildirir ve patronun kendisini kabul etmesi üzerine Yaşar Usta odaya girer. Odada yalnızca Saim Bey bulunmaktadır ve Yaşar Usta ile bir süre yalnızca bakışırlar. Ardından Saim Bey sert ve soğuk bir tavırla Yaşar Usta’nın kendisiyle görüşme talebinin nedenini sorar. Bu sorunun ardından Yaşar Usta’nın ünlü repliği başlar ve sahne replik sonlandıktan sonra Yaşar Usta’nın odayı terk etmesi ile tamamlanmış olur.

Özsarı, müziğinin form yapısını tamamen yukarıda anlatılan sahne kurgusuna göre şekillendirir. Eserde, film sahnesinde yer alan diyalogların sırası ile oynanmamış olup, müzik yalnızca sahnedeki anlatıyı güçlendiren bir konumdadır. Eserin yaklaşık ilk 30 saniyesinde dinleyiciye yalnızca önceden hazırlanmış olan ses kaydı, dış ses, duyurulur. Bu kayıta sahnenin girişinde yer alan ve Yaşar Usta’nın sekreter ile olan diyalogu yer almaktadır. Sekreterin “Sizi bekliyorlar, buyurun” repliğinden sonra Uluç’un “*Giriş, başlangıç müziği*” (Uluç, 2006: 160) tanımına uyan, yaklaşık 45 saniye uzunluğundaki “prelüd” olarak nitelendirilebilecek çalgısal kesit işitilir. Bu kesit, Yaşar Usta’nın odaya girdikten sonra Saim Bey ile olan bakışmalarının müzikal bir yansıması olarak

¹³ İTÜ TMDK Bestecilik (Kompozisyon) bölümü lisans programında 2009-2014 yılları arasında eğitim gördü. Bu yıllarda Doç. Oğuzhan Balcı ile kompozisyon, Dr. Öğr. Üyesi Adil Feridun Öney ile Türk müziği alanında teori ve kompozisyon çalıştı.

değerlendirilebilir. Ardından çalgılar tamamen susar ve kayıt yeniden devreye girer.¹⁴ Bu defa dış ses olarak Saim Bey'in Yaşar Usta'ya yönelik "Söyle, ne istiyorsun?" repliği duyulur. Eserde bundan sonra bir daha dış ses yer almayacaktır. Kaydın duyurulmasından sonra ney tarafından icra edilen kısa bir "saba motifi" ve ardından piyano tarafından icra edilen, tiz ses alanında yer alan iki akordan oluşan kısa bir müzikal köprü duyulur. Piyanodaki akorların salınımı üzerine baritonun ,metni Yaşar Usta'nın sahnenin gövdesini oluşturan repliği olan, partisi başlar. Bu kesit eserin son üç dakikasını oluşturmaktadır. Müzik bu şekilde sonlanır.

Eser, bestecinin film sahnesinin akışı ve repliklerine tamamen sadık kalınmasına rağmen çalgısal kesitler nedeniyle sahneye göre yaklaşık olarak bir dakika daha uzun sürmektedir.

Eserin müzikal dili incelendiğinde, baritonun "Yaşar Usta" karakterinin repliğini, anlatının etkisinin arttırılması adına partide yer yer ses perdelerinin ve ritmik tartımların da yer almasıyla birlikte, genellikle konuşma tonlamasına çok yakın bir üslupla yorumladığı görülmektedir. Bu bakımdan bariton partisi, "20. Yüzyılın ilk yarısında Viyanalı besteciler Arnold Schönberg ve öğrencileri Anton Webern ile Alban Berg'ten oluşan 12 ton müziği stilinde müzikal üretimlerde bulunmuş olan müzikal akım" (Aktüze, 2010: 684) olan "İkinci Viyana Okulu"nun önemli müzikal argümanlarından birisi olan "Konuşma ile şarkı söyleme arasında yarı konuşarak- yarı şarkı söyleyerek gerçekleşen vokal tarz. Ritme uygun ama ses yükseklikleri belirsiz şarkı, müzik ritmine uygun konuşma, konuşularak söylenen melodiden sonraki şarkı ya da resitatif biçiminde ustaca ve güzel konuşma (deklamasyon) tarzlarında olabilir." (Aktüze, 2010: 588) biçiminde tanımlanabilecek *sprechstimme* ya da *sprechgesang* üslubunda bestelenmiştir.

¹⁴ Müzik içerisindeki dış seslerin yer aldığı bölümlerde topluluğun yer almayışı, dış ses ile icra arasında kurgusal bir karşıt etki yaratmak olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan, bestecinin teknik açıdan kayıt ile icranın senkronize edilmesi sorunundan kaçınmak için de böyle bir tercihte bulunduğu düşünülebilir.

Nota 5. Neyzen Özşarı, “Yaşar Usta” (2015) 20. ölçü.

Karma çalgı topluluğunun bir getirisi olarak, eserde renkli bir çalgılamanın yer aldığı görülür. Ağırlıklı olarak çalgıların birbirlerinden bağımsız yatay müzikal hatları seslendirdikleri, bununla birlikte eserin belirli kesitlerinde akor yapılarının da ortaya çıktığı görülmektedir. Ayrıca, bestecinin eserinde klasik Batı müziği geleneği içerisinde özellikle 20. yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanan “Genişletilmiş Çalma Teknikleri”ne¹⁵ sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Bu bağlamda, yaylı çalgılarda *sul ponticello*, *col legno tratto*, *stratch tone*, *harmonic glissando*, bas trombona nefes sesi, piyanoda tellerin üzerine demir bir çubuk sürterek bir tür kaydırma etkisi yaratmak gibi olağan dışı tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Bu da eserdeki tını zenginliğini yaratan etkenlerden olmuştur.

Eser içerisindeki ilgi çekici unsurlardan bir diğeri de topluluk içerisinde bir Türk müziği sazı olan ney çalgısının yer almış olmasıdır. Bu çalgıya ait olan parti incelendiğinde hem makamsal dizilerin hem de bu çalgının ait olduğu müzikal bağlamın dışına çıkılarak bağımsız motiflerin yer aldığı

¹⁵ ing. “Extended Playing Techniques”: Klasik Batı Müziği repertuarında bilhassa 20. yüzyıl itibarıyla yaygınlaşan, çalgılardan yeni tınlar elde edebilmek amacıyla bu çalgılar üzerinde uygulanan birtakım olağandışı çalma tekniklerine verilmiş olan genel isimlendirme.

görülmektedir. Bu da ney sazının diğer çalgılar arasında ayırık duyulmasını engelleyen ve müziğin içerisine kendi rengi ile katılan bir nefesli çalgı olma özelliği sağlamıştır.

Eserin armonik dili incelendiğinde, özellikle 20. yüzyıl klasik Batı müziği içerisinde yaygınlaşan ve “uyumsuz” olarak nitelenen ses aralıklarının belirleyici olduğu bir yaklaşım görülmektedir. Bununla birlikte, makamsal dizilerin ney haricindeki diğer çalgılara da zaman zaman sirayet ettiği görülmektedir.

Hasan Barış Gemici¹⁶ (1996) GÖK (2016)

Bu çalışma kapsamında yer alan en genç besteci olan Hasan Barış Gemici’nin yaklaşık on dakika süren “GÖK” isimli eseri özgün bir konseptte sahiptir. Eser solo piyano için bestelenmiş olup, üç piyanist tarafından seslendirilmektedir. Bu bağlamda “GÖK” “altı el piyano” için bestelenmiştir. Besteci hazırlamış olduğu program notunda eserini şöyle tanıtmaktadır;

“2014 – 2015 yılları arasında yazılan eser, ismini piyanist Gökhan Aybulus, Özgür Ünalı ve Kandemir Basmacıoğlu’nun baş harflerinden alır. Rus besteci Alfred Şinitke’nin “Igor Stravinsky, Sergey Prokofiyev ve Dimitri Şostakoviç’e bir saygı” isimli yapıtına bir saygı, bir gönderme olarak yazılmıştır. Modern tekniklerin kullanıldığı ve virtüözite sınırlarına yaklaşan, altı el için yazılmış ilk Türk piyano eserlerinden ve piyano literatürünün sayılı örneklerinden olma özelliği taşır” (Gemici, “GÖK” Program Notları).

Eser bölüm sayısı bakımından, tek bir bölümün çatısı altında birbirinden ayrı dört bölümden oluşmaktadır. Armoni dili açısından, ağırlıklı olarak ton merkezinin yer almadığı bir yaklaşım sergiler. Ayrıca, içerisinde belirgin bir makamsal dizi ya da üçlü, dördü¹⁷ benzeri dizi çekirdekleri görülmemektedir;

¹⁶ İTÜ TMDK Bestecilik (Kompozisyon) bölümü lisans programında 2014-2019 yılları arasında eğitim gördü. Bu yıllarda Oğuzhan Balcı ve Eray Altınbüken’le kompozisyon, Dr. Öğr. Üyesi Adil Feridun Öney ile Türk müziği alanında teori ve kompozisyon çalıştı.

¹⁷ *Trikord, tetrakord.*

Nota 6. Hasan Barış Gemici, “GÖK” (2015), 1.-5. ölçüler.

Eserin armoni yaklaşımını gösteren yukarıdaki kesit incelendiğinde, “genişletilmiş çalma teknikleri”nin de yer aldığı görülmektedir. Bu kesitte görülen üçüncü piyano partisinde “ses salkımları” yer alır. Benzer şekilde, besteci eserin ilerleyen bölümlerinde de farklı çalma tekniklerine yer vermiştir. Örneğin, 129. ölçüde yine üçüncü piyanistin piyanonun iç kısmında yer alan teller üzerinde tırnak aracılığıyla *glissando* tekniğini uyguladığı görülmektedir;

24

Gök gürültüsü ile
gelen yağmurlar...

1-K

2-Ö

3-G

*1- Tek ses ile yağmur
tanecikleri efekti.

*Piyanonun içinden
turnağın dışı ile glissando.

Nota 7. Hasan Barış Gemici, “GÖK” (2015), 129. ölçü.

Yukarıdaki örnek incelendiğinde ölçü başında “Gök gürültüsü ile gelen yağmurlar...” ibaresi yer almaktadır. Bu bağlamda “GÖK”, Doç. Dr. Onur Türkmen’in “*onomatopoetik*” (Url 2) olarak ifade ettiği üzere, içerisinde müzik dışı unsurların müzikal betimlemelerinin çalgı/çalgılar aracılığıyla yapılmış olduğu bir eser olma özelliğini taşımaktadır.

“GÖK” içerisinde kullanılan ses malzemesi yer yer “müzikal kriptogram” olarak nitelendirilen, notaların harflere karşılık gelmesi ile oluşturulan müzikal motif özelliği göstermektedir. Eserin girişinde tüm partiler farklı ses sahalarından si, sib ve sol perdelerini seslendirirler. Bu ses perdeleri bestecinin imzası olan ve “Hasan Barış Gemici” isminin baş harflerinden oluşan “HBG”nin “Alman Sistemi” notasyonuna göre karşılığı olma özelliği taşımaktadırlar. Bununla birlikte ikinci ve üçüncü ölçülerde bestecinin bu motifi her ölçüde “küçük üçlü” olarak isimlendirilen ses aralığına denk gelecek biçimde aşağıya doğru aktararak bu müzikal fikri geliştirdiği görülür. Bu yaklaşım “dizisel müzik”¹⁸ teknikleri içerisinde oldukça yaygın bir şekilde yer almaktadır;



Nota 8. Hasan Barış Gemici, “GÖK” (2015), 1. ölçü.

¹⁸ 1920’lerin başında Viyanalı besteci Arnold Schönberg’in (1874-1951) sistematize ettiği, tonal armoninin temel yapı taşları olan tonal merkez ve fonksiyonların ortadan kaldırıldığı ve bir oktav içerisinde yer alan 12 kromatik ses perdesinin belirli bir sıra içerisinde kullanılmasını öngören besteleme tekniğidir. Dizisel müzik içerisinde yer alan ses perdeleri transpozisyon, ters çevirme ve geriye çevirme teknikleri ile geliştirilebilmektedir.

Eren Arın¹⁹ (1977) “Traditional” (2019)

Eren Arın tarafından bestelenmiş olan yaklaşık 13 dakika uzunluğundaki “Traditional”, Batı müziği tarihinde 18. yüzyıldan itibaren bestecilerin çok sayıda eser vermiş olduğu oda müziği türlerinden birisi olan “piyanolu üçlü” için bestelenmiştir.²⁰ Besteci, bu çalışmada incelenen diğer beş eserden farklı olarak müziğini bölümlü olarak kurgulamıştır. Bu bölümler, barok, klasik ve romantik dönem oda müziği repertuarlarında yer alan eserlerde yaygın olarak görülen bir özellik olarak üç bölümlü ve “hızlı-yavaş-hızlı” şemasına uymaktadır ki, bu bağlamda Arın’ın bu eserde tür ve form yönünden daha geleneksel bir anlayışı benimsediği açıkça görülmektedir. Ayrıca, eserin isminin Türkçe karşılığının “Geleneksel” olması bu eserin geleneksellik fikrine referans verdiği şeklinde yorumlanabilir.

Bununla birlikte, Arın eserinde daha güncel bir armoni anlayışını tercih etmiştir. Bu eser bilhassa 20. yüzyılda ortaya çıkmış olan çok sesli örneklerde sıklıkla karşılaşılan çeşitli armoni üsluplarını barındırmaktadır. Örneğin, eserin birinci bölümünün ilk üç ölçüsünde kemanda *fleagolet* tekniği ile ardışık tam beşli ses aralıkları duyurulmaktadır ki, bu yaklaşım bilhassa 20. yüzyılda yaygınlık kazanan “Beşli ve Dörtlü Armoni” olarak nitelendirilen çok seslilik anlayışına bir örnek teşkil eder. Dördüncü ölçü itibarıyla keman partisinin sol perdesi etrafında ağırlık kazanan bir çizgiye dönüştüğü, eş zamanlı olarak viyolonsel ve piyanonun pes oktavlarda si perdesini uzattığı görülmektedir. Bu yaklaşım tiz bölgede yer alan keman partisi ile hem müzikal ifade açısından tezatlık oluşturmakta hem de armoni açısından *bitonalite* olarak nitelendirebilecek iki farklı ton merkezinin oluşmasını sağlamaktadır.

¹⁹ İTÜ TMDK Bestecilik (Kompozisyon) bölümü lisans programında 1997-2003 yılları arasında eğitim gördü. Bu yıllarda Prof. Emin Sabitoğlu ve San. Öğr. Gör. Ali Eral ile kompozisyon, Prof. Mutlu Torun ile Türk müziği formları, Dr. Öğr. Üyesi Adil Feridun Öney ile Türk müziği alanında teori ve kompozisyon çalıştı.

²⁰ “Piyanolu üçlü”, içerisinde keman, viyolonsel ve piyanoyu bulunduran bir topluluğu tanımlamaktadır.

Moderato
♩=104

FIRST MOVEMENT

Sul G-D-A-E Sul G-D-A-E Sul G-D-A-E

Violin

Violoncello

Piano

Nota 9. "Traditional" (2019) I. Bölüm, 1.-4. ölçüler.

Bunun yanı sıra piyano partisinde "ses salkımı"²¹ olarak tanımlanan ardışık 3-4 ses perdesinin birleşiminden meydana gelen akorlar görülmektedir;

Pno.

Nota 10. "Traditional" (2019) I. Bölüm, 68.-71. ölçüler.

Eser içerisinde makam dizileri de yer alır. Örneğin, eserin ilk bölümünün 40.-41. ölçülerinde keman ve viyolonsel partilerinde la perdesi ekseninde bir hicaz dörtlüsü gözlemlenir;

²¹ ing. *cluster*.

Nota 11. “Traditional” (2019) I. Bölüm, 40.-41. ölçüler.

Makam dizilerinin yanı sıra “Traditional”da çeyrek perdelerin kullanılması da bir başka ilgi çekici yaklaşımdır. Aşağıdaki örnekte viyolonsel partisinde “si koma bemol” perdesi yer almaktadır. Ayrıca, bu örnekte bir “genişletilmiş çalma tekniği” görülür. Keman partisinde re notasının üzerinde yer alan sembol, yay basıncını artırarak olağan keman tınısından farklı bir tının elde edilmesini sağlamaktadır;

Nota 12. “Traditional” (2019) I. Bölüm, 14. ölçü.

Aşağıdaki ölçüde ise *ostinato* olarak değerlendirilebilecek olan, pes bölgede yer alan devingen bir motifi görmekteyiz. Bu tekrar aynı zamanda bir ton merkezi oluşumunu da beraberinde getirmektedir. Bu ölçüde piyano ve viyolonsel partilerinde re ses perdesi etrafında onaltılık notalardan oluşan bir motifin tekrarlanmakta olduğu görülmektedir;

37 *molto vibrato* ord. *fff* *smf* *tenuto* *no pedal !*

Nota 13. "Traditional" (2019) I. Bölüm, 37. ölçü.

Arın, "Traditional" adlı eserinin II. bölümünü, Ulvi Cemal Erkin'in (1906-1972) Keman Konçertosu'nun II. bölümündeki ritmik ve melodik yapıyı temel alarak kurgulamıştır. "Homage to Erkin" alt başlığıyla besteciye ithaf edilen bu bölümde, özellikle piyano partisinde Erkin'in eserindeki viyola, viyolonsel ve kontrabas partilerine benzer bir müzikal hat dikkat çekmektedir. Ancak Arın'ın eserindeki keman partis zaman zaman bu çizgiden ayrılarak farklı bir müzikal yön izler. Bu durum bölümün iki farklı fikrin üst üste bindirilmesiyle çok katmanlı bir müzikal yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Böylece Arın, geçmişle bağ kurarken aynı zamanda kendi çağdaş müzikal dilini de geliştirmiş ve eserinde Erkin'in müziğini doğrudan alıntılarmaktan ziyade onu kendi bestecilik anlayışı içinde yeniden şekillendirmiştir. Bu yaklaşım, bestecinin eski ile yeniyi harmanlayan özgün bir anlatım dili oluşturduğunu ortaya koymaktadır;

Grave
♩=42
Peacefully
SECOND MOVEMENT (RAST)
Hommage to U.C Erkin

30 95

Vln.

Vc.

Pizz. arco pizz. arco simile

SUL A

D A D

p f smp p

Grave
♩=42
Peacefully

Pno.

p

mf

sp

con sord.

simile

Nota 14. "Traditional" (2019) II. Bölüm, 95.-99. ölçüler.

Allegro

Dir. Can Sord.

mp molto espressivo

mp molto espressivo

pizz.

69

Nota 15. Ulvi Cemal Erkin "Keman Konçertosu" (1947), II. Bölüm, 1.-4. ölçüler.

Orkun Zafer Özgelen²² (1987) “Öptü Beni” (2019)

Çalışma kapsamında ele alınacak olan son eser Orkun Zafer Özgelen’e aittir. Nazım Hikmet Rân’ın aynı adlı şiiri üzerine bestelenmiş olan “Öptü Beni” yaklaşık üç buçuk dakikalık süreye sahip, çalgı topluluğu eşlikli bir şarkı olma özelliği gösterir. Türk müziği ile Batı müziği çalgılarının bir arada yer aldığı geniş çalgı topluluğu için bestelenen bu eserin kadrosunda vokal, kanun, ney, piyano, iki keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas yer almaktadır. Bu eser, ağırlıklı olarak Amerikan popüler müziği repertuarında yer alan şarkılarda sıkça rastlanan melodik ve armonik kalıpları içermesi bakımından ilgi çekicidir. Örnek olarak, eserin ilk dört ölçüsü gösterilebilir; eser mi minör tonalitesinde olup, birinci ölçüde kanun çalgısı tonik akorunun²³ seslerini arpej tekniği ile seslendirir. Bir sonraki ölçüde tüm yaylı çalgıların katılımı ile seslendirilen akor ise tonun altıncı derecesi üzerine kurulmuş olan bir dominant yedili akordur²⁴. Böylesi bir akor yürüyüşü popüler şarkı repertuarında sıklıkla görülmektedir;

♩ = 70

Kanun

I, II. Keman

Viyola, Viyolonsel, Kontrabas

sul pont.

mp

sul pont.

mp

Nota 16. Orkun Zafer Özgelen, Öptü Beni (2019), 1.-4. ölçüler.

²² İTÜ TMDK Bestecilik (Kompozisyon) bölümü lisans programında 2005-2010 yılları arasında eğitim gördü. Bu yıllarda Doç. Oğuzhan Balcı ve Faris Akarsu ile kompozisyon, Dr. Öğr. Üyesi Adil Feridun Öney ile Türk müziği alanında teori ve kompozisyon çalıştı.

²³ Bir tonal dizi içerisinde yer alan ses perdelerine sadık kalmak koşulu ile, dizinin birinci derecesi üzerine bu derecenin üçlüsü ve beşlisi olan ses perdelerini ekleyerek oluşturulan akora verilen isim.

²⁴ Bir temel ses üzerine o sesin büyük üçlüsü, tam beşlisi ve küçük yedilisi olan aralıklara denk gelen ses perdelerinin eklenmesi ile oluşan akora verilen isim. Dominant Yedili akoru bir tonal dizinin beşinci derecesi (Dominant) üzerinde doğal olarak bulunmakla birlikte, bu akorun dizinin beşinci derecesi dışında kalan herhangi bir derece üzerinde kullanılması ancak altere akor kullanımı ya da ton değişimi benzeri sebeplerle gerçekleştirilebilir.

Bir diğer örnek ise aşağıdaki örnekte yer almaktadır; Amerikan popüler müziğinin önemli isimlerinden Elton John'un (1947) *Greatest Discovery* (1970) adlı şarkısındaki viyolonsel partisinde kullanılan ritmik yapı ve piyano partilerindeki akor yürüyüşü ile "Öptü Beni"de 40-43. ölçülerde vokal ve piyano partilerinde yer alan müzikal unsurlar arasındaki benzerlik göze çarpmaktadır;

♩ = 100

Voice

ls ter gök yü zün de sey_ ret is ter göz le rim_ de

Flute

Piano

Voice

kör ler on la rı gör me_ se de yıl dız lar var dır

Fl.

Pno.

Nota 17. Orkun Zafer Özgelen, *Öptü Beni* (2019), 40.-43. ölçüler.

Violoncello

Piano

p

Vc.

Pno.

Nota 18. Elton John, The Greatest Discovery (1970), 1.-4. ölçüler.

Nota 19. ve Nota 20.'de dikkat çeken bir diğer özellik ise Türk müziği çalgılarının kullanım yöntemidir. İlk örnekte, daha önce de belirtildiği üzere, kanun mi sesi üzerine kurulmuş olan minör akorun seslerini arpej tekniğiyle icra etmektedir. Bu üslup, klasik Batı müziği çalgılarından arp veya piyano ile benzerlik taşır. İkinci örnekte ise ney çalgısının “karşı ezgi”²⁵ rolünü üstlendiği görülmektedir. Besteci, her iki örnekte de Türk müziği sazlarını, bu çalışmada ele alınan diğer bestecilerin de eserlerinde görüldüğü üzere, klasik Batı müziği eserlerindeki çalgı kullanımı anlayışıyla ele almıştır.

Özgelen'in eserine dair değinilecek son husus, vokal partisinin başlangıcında yer almaktadır. Türk müziğinin sözel eserlerinde görülebilen bir yaklaşım olan 'Of' terennümüyle başlamayı, Orkun Zafer de kendi eserinde tercih etmiştir. Bu bağlamda besteci hem Türk müziği hem de popüler müzik unsurlarını bir arada kullandığı bir yapı sergilemektedir;

Nota 19. Orkun Zafer Özgelen, Öptü Beni (2019), 5.-13. ölçüler.

²⁵ Müzikte ana melodiye karşıt veya onu tamamlayıcı bir şekilde eşlik eden karşı-melodi anlamına gelir. Genellikle çok sesli müzikte kullanılır ve ana melodinin yanında bağımsız bir hat olarak ilerler. Bu terim, özellikle vokal müzikte ya da çalgısal eserlerde, ana melodiyi desteklemek veya ona karşıtlık oluşturmak amacıyla yazılmış ikinci bir melodik çizgiyi ifade eder.

Aksak ♩ = 108

Of _____ Of _____ Of _____

Saz

Of _____ Ni çin ter _____ key _____

Nota 20. Hacı Arif Bey, Niçin Terkeyleyip Gittin a Zalim, 1.-6. Ölçüler.

SONUÇLAR

İTÜ TMDK Bestecilik bölümü lisans mezunu bestecilerin seçilen eserleri incelendiğinde, müzikal anlayışlarının oldukça çeşitlilik içerdiği görülmektedir. TMDK'nın Türk ve Batı müziği eğitimi veren bir yapıya sahip olması, ele aldığımız bestecilerin çok sesli eserlerinde Batı müziği unsurları yanında Türk müziği unsurlarını da kullanma olanağı vermiştir. Nitekim, okulun kuruluş amaçlarının başında “çok sesli Türk müziği” oluşturma düşüncesi gelmektedir. (Karahasanoğlu, 2021: 94).

Çalışma kapsamında ele alınan bestecilerin eserlerinde hem sanatsal hem de teknik yönelimler açısından belirgin ortak noktalar bulunmakla birlikte, farklılaşan yaklaşımlar da dikkat çekmektedir. Bazı besteciler, Türk müziği makam dizilerini doğrudan ya da gelenek dışı anlayışlarla kullanırken (Balcı – “İstanbul Hatırası”, Arın – “Traditional”, Özsarı – “Yaşar Usta”), bazı besteciler ise Türk müziği ile herhangi bir bağ kurmadan, Batı çağdaş müziği ekseninde eserler üretmiştir (Gemici – “GÖK”). Bu durum, Türk müziği eğitimi veren bir kurumdan, Türk müziği etkilerinin olmadığı eserler ortaya koyan bestecilerin de çıkması açısından önemli bir bulgu olarak değerlendirilebilir.

İncelenen beş eserden üçünde Türk müziği çalgıları kullanılmıştır (Balcı – “İstanbul Hatırası”, Özsarı- “Yaşar Usta”, Özgelen- “Öptü Beni”). Ancak bazı besteciler, bu çalgıları ait oldukları müzikal gelenekten tamamen farklı bir yazım anlayışıyla ele almışlardır (Özsarı- “Yaşar Usta”, Özgelen- “Öptü Beni”). Öte yandan, iki eserde hiçbir Türk müziği çalgısının yer almayan oluşu, İTÜ TMDK'lı bestecilerin eserlerinde yalnızca klasik Batı müziği geleneği içerisinde yer alan çalgıları da tercih edebildiklerini göstermektedir (Arın- “Traditional”, Gemici- “GÖK”).

Bestecilik tekniği açısından incelendiğinde, üç besteci eserlerini ağırlıklı olarak 20. yüzyılda ortaya çıkan teknikler üzerine inşa etmiştir (Gemici/ “GÖK”, Özsarı/ “Yaşar Usta”, Arın/ “Traditional”). Buna karşılık, iki besteci eserlerinde ağırlıklı olarak daha geleneksel bir müzik dilini benimsemesiyle diğerlerinden ayrılmaktadır (Balcı/ “İstanbul Hatırası”, Özgelen/ “Öptü Beni”). Çalgı kadrosu bakımından, bestecilerin oda müziği türünde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu tercih, eserlerin seslendirilme imkanlarını artırmak amacıyla olabilir. Bununla birlikte, incelenen eserler arasında orkestra için bestelenmiş olanları da mevcuttur (Balcı/ “İstanbul Hatırası”). Ayrıca beş eserden dördü, yaygın olmayan çalgı kadroları için bestelenmiş ve bölümsüz olarak kurgulanmıştır. Ancak bir eser, üç bölümlü olup, yaygın oda müziği türlerinden biri olan piyanolu üçlü (trio) için yazılmıştır (Arın/ “Traditional”). Bu durum İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü içerisinde klasik Batı müziği geleneğindeki yerleşik türlere sıcak bakan bestecilerin de yetişebiliyor olduğunu gözler önüne sermektedir.

Analiz edilen eserlerde Türk müziği çalgıları ya da makam dizileri yer almakla birlikte, hiçbirinde Türk müziğine özgü aksak tartımların yer almadığı görülmektedir. Bu tespiti genelleyemezsek de bestecilerin aksak tartımları çoğunlukla horon, zeybek vb. Türk müziğine özgü dans müziği türleri içerisinde kullandıkları söylenebilir. Bu nedenle, incelediğimiz eserlerde bestecilerin yerel dans türlerine yer vermediklerinden dolayı aksak tartımları kullanmadıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca beş besteci ve eserle sınırladığımız bu çalışmada aksak tartımlara rastlamamış olmamız, ele aldığımız bestecilerin bu tartımları hiç kullanmadıkları anlamına gelmemelidir. Bu nedenle bu tespit sadece ele aldığımız eserler çerçevesinde değerlendirilmeli ve bir bulgu olarak görülmelidir.

Bestecilerin eserlerini oluştururken faydalandıkları ilham kaynaklarının çeşitliliği de dikkat çekmektedir. Çalışma kapsamında ele alınmış beş besteci içerisinde, eserini tamamen bir film sahnesi üzerine kurgulayan (Özsarı/ “Yaşar Usta”), erken Cumhuriyet dönemi Türk bestecilerinin sanatsal mirasını sahiplenen ve bu doğrultuda bir eser ortaya koymuş olan (Arın/ “Traditional”), Amerikan popüler müziğinin öne çıkan temsilcilerinden Elton John ile Türk müziğinin önemli bestekârlarından Hacı Arif Bey’in müzikal anlayışlarını kaynaştırarak çok stilli popüler bir üslubu benimseyen (Özgelen/ “Öptü Beni”), eseri içerisinde kendi isminin baş harflerinden faydalanarak müzikal motifler türeten (Gemici/ “GÖK”) ve Türk müziği çalgılarının ‘eğlence kültürü’ içerisindeki çalma tekniklerini eseri içerisinde bir kompozisyon malzemesi haline getiren (Balcı/ “İstanbul Hatırası”) besteciler bulunmaktadır.

Bu inceleme, İTÜ TMDK mezunu bestecilerin müzik üretiminde geleneksel Türk müziği unsurlarını kullanıp kullanmamalarının bireysel tercihlere ve estetik yönelimlere bağlı olduğunu göstermektedir. İTÜ TMDK, geleneksel Türk müziği eğitimi veren bir kurum olmasına rağmen, bu kurumdan mezun olan besteciler arasında Türk müziği unsurları kadar, Batı müziği unsurlarını da benimseyen bestecilerin var olduğu açıkça görülmektedir. Bu çeşitlilik hem geleneksel hem de çağdaş müzik yaklaşımlarından beslenen bestecilerin üretimlerini de etkilemektedir. Sonuç olarak, İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü mezunlarının eserleri, farklı müzik türlerinde kuramsal ve icraya yönelik alanlarda eğitim alan kişilerin sanatsal üretimlerindeki çeşitliliği göstermesi açısından önem teşkil etmektedir.

ÖNERİLER

İTÜ TMDK kökenli bestecilerin eserleri üzerine bugüne değin yeterli sayıda çalışma yapılmamış olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın literatürdeki boşluğu önemli ölçüde kapatacağı düşünülmekle birlikte, İTÜ’lü besteciler üzerine daha fazla çalışma yapılması gerektiğini düşünmekteyiz. Ayrıca, bu çalışmada ele alınmış olan bestecilerin her birinin tek tek ele alındığı çalışmaların yapılması da bu besteciler hakkında daha ayrıntılı bilgi edinilmesini sağlayacaktır. Benzer şekilde, diğer kurumların kompozisyon bölümlerinin mezunu olan bestecilerin eserleri ile ilgili de genel çalışmalar yapılarak, tıpkı İTÜ TMDK’da olduğu gibi, bu kurumlardan çıkan bestecilerin sanatsal yaklaşımları da genel bir çerçevede içerisinde değerlendirilebilir.

KAYNAKLAR

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arel, H. S. (1949). *Niçin Türk Musikisine Taraftarım?*. Musiki Mecmuası, No. 11, 3-5.
- Arın, E. (2019). “Traditional” (Yayınlanmamış Eser Partitürü).
- Cangal, N. (2010). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Deniz, Ü. (2016). *Millî Mûsiki ve Türk Beşleri: Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Gemici, H. (2016) “GÖK” (Yayınlanmamış Eser Partitürü).

Halili, S. M. (2017). *Oğuzhan Balcı'nın Kanun ve Senfonik Orkestra İçin Bestelediği Tek Bölümlü "İstanbul Hatırası" İsimli Eserinin, Form ve Makamsal Açından İncelenmesi, İcrası.* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karahasanoğlu, S. (2021) *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi.* İstanbul: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Özsarı, N. (2015). "Yaşar Usta" (Yayınlanmamış Eser Partitürü).

Say, A. (2000). *Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Soylu Bağçeci, F. (2024). Müzikte Nitel Araştırmalar ve Müzik Araştırmalarında Nitelik Üzerine Metodolojik Bir Araştırma. Prof. Dr. Vesna Karapetkovska- Hristova ve Doç. Dr. Mete Girgen (Ed.) 4. *Uluslararası Uludağ Bilimsel Araştırmalar Kongresi* içinde (606 ss.). Bursa.

Uluç, M. Ö. (2006). *Müzik Sözlüğü.* Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Web Kaynakları

Url 1. (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=wkbU0xs9aLQ>), (Erişim tarihi: 10/03/2025).

Url 2. (Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=DLj_LwfnvWI&t=49s), (Erişim tarihi: 16/08/2025).

EXTENDED ABSTRACT

Founded in 1975 and commencing its educational activities in 1976, the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory (ITU TMDK), established specifically for the education and advancement of Turkish Music, holds the distinction of being the first conservatory in the history of the Republic of Turkey. In 1982, the institution was officially incorporated into Istanbul Technical University and has since operated under its current name.

By 1986, a significant development further enriched the institution's academic and artistic scope: the establishment of a Composition Department under the initiative of two of the most influential figures in the Turkish music scene, Demirhan Altuğ (1919–1995) and Selahattin İçli (1923–2006). This department was envisioned not merely as a technical training ground but as a hub for nurturing

a new generation of composers capable of producing innovative works that respect tradition while engaging with contemporary musical discourses.

The primary aim of this study is to conduct musical analyses of five compositions, each written by a different graduate of the ITU TMDK Composition Department. Through these analyses, the study seeks to provide a broad yet detailed framework for understanding the artistic perspectives, compositional techniques, and musical preferences of these ITU-trained composers. Furthermore, by contextualizing these findings within today's multifaceted music environment, where Turkish Music is represented in various stylistic and conceptual forms, the research aims to shed light on how the ITU model fosters a distinctive blend of tradition and innovation.

At the heart of this study lies a central question: In what ways do these five composers engage with Turkish Music traditions, Western Classical Music practices, or the interplay between the two? To what extent do their compositions reflect the hybrid educational environment of ITU TMDK, where makam-based melodic structures, rhythmic cycles, and modal theory coexist with harmonic progression, counterpoint, and modernist techniques drawn from the Western canon? These questions form the core of the research problem addressed in this paper.

The methodology employed in this study is qualitative with an emphasis on musical analysis as the primary tool for interpretation. Each of the five selected compositions was examined in terms of its formal structure, thematic development, harmonic and melodic language, rhythmic organization, instrumentation, and stylistic features. These analytical observations were then compared to identify common threads as well as divergences across the works. Through this comparative framework, the study aims to capture both the individuality of each composer and the collective imprint of ITU TMDK's compositional pedagogy.

The findings reveal a wide spectrum of compositional voices, ranging from those that maintain strong ties to traditional Turkish musical forms and aesthetics to those that boldly explore the sonic possibilities of contemporary Western compositional techniques. While some works make explicit references to genres such as *peşrev*, *saz semaisi*, or *şarkı*, others adopt abstract structures, extended tonality, or atonality, placing them within the lineage of 20th- and 21st-century Western art music. Nevertheless, even in the most experimental compositions, subtle traces of Turkish musical identity often persist. These may manifest in the use of specific intervallic structures, rhythmic cycles (*usul*), or the incorporation of traditional instruments such as the *ney*, *tanbur*, or *kanun* within

contemporary ensemble settings. In some cases, Turkish folk melodies are quoted or reinterpreted using modern harmonic language; in others, traditional improvisatory forms like *taksim* are structurally embedded within otherwise Western-style works.

These varied approaches underscore a key characteristic of the ITU TMDK Composition Department: its ability to foster a creative environment where students are not constrained by a single tradition but are instead encouraged to explore and synthesize multiple musical languages. The composers studied here demonstrate a sophisticated awareness of both their cultural heritage and the demands of contemporary artistic expression, resulting in works that are at once locally grounded and globally resonant.

Beyond its analytical findings, this study also seeks to contribute to the broader academic discourse on contemporary Turkish music. Closely examining the outputs of composers who have received an education that uniquely blends Turkish and Western musical paradigms, the research offers valuable insights into how institutional training can shape compositional identity and artistic direction. In doing so, it hopes to provide a theoretical foundation for future studies and serve as a reference point for scholars interested in topics such as cross-cultural composition, modal and tonal integration, and the role of conservatory education in musical innovation.

In conclusion, the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, through its Composition Department, has played a pivotal role in cultivating a new generation of composers who stand at the crossroads of tradition and innovation. The five composers analyzed in this study represent diverse artistic pathways, yet they share a common foundation in a curriculum that embraces the coexistence of Turkish Music and Western Classical Music. Their works exemplify the creative potential of this synthesis and contribute significantly to the evolving canon of contemporary Turkish music. By examining their artistic outputs, this study not only highlights the diversity and richness of the ITU TMDK compositional school but also offers a deeper understanding of the broader dynamics at play in Turkey's contemporary musical landscape.