



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

**ONUR TÜRKMEN’İN “HAT” BESTELEME TEKNİĞİ VE
“BEAUTIFUL AND UNOWNED” VE “NOKTALAR” (POINTS) ADLI
ESERLERİNE OLAN YANSIMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

AYSUN SERDAR

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ SİBEL SARICAN GÜNDÜZ

ANKARA - 2020

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih:28 / 05/ 2020

Öğrencinin Adı, Soyadı: Aysun Serdar

Öğrencinin Numarası: 21220256

Anabilim Dalı: Devlet Konservatuarı

Programı: Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi: Sibel Sarıcan Gündüz

Tez Başlığı: Onur Türkmen'in 'Hat' Besteleme Tekniğinin 'Beautiful and Unowned' Ve 'Noktalar' (Points) Adlı Eserlerine Olan Yansıması

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 94 sayfalık kısmına ilişkin, 06/05/2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9'dur. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası: Aysun Serdar



ONAY

Tarih:06 / 05 / 2020

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Dr. Öğr. Üyesi: Sibel Sarıcan Gündüz



TEŞEKKÜR

Öncelikle tez çalışması süresince bana zaman ayırarak eserin analizinde büyük katkı sağlayan ve bestecilik anlayışı ile ilgili düşüncelerini paylaşarak tezin oluşmasına ışık tutan Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Öğretim Üyesi Doç Dr. Onur Türkmen'e, tez çalışmasında desteklerini esirgemeyen danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Sibel Sarıcan Gündüz ve öğretmenim Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal'a, bu süreç içerisinde bana verdiği desteklerden dolayı arkadaşlarım İlke Şen'e ve Dorukhan Ersin'e son olarak her zaman yanımda olan aileme,

En içten teşekkürlerimle...

Aysun Serdar

ÖZET

Bu tez çalışmasında, çağdaş Türk bestecisi olan Onur Türkmen'in 'hat' tekniği ile solo keman için yazmış olduğu "Beautiful and Unowned" ve topluluk için yazmış olduğu "Noktalar" (Point I) isimli eserlerinin analizi detaylı şekilde yapılmıştır. Eserlerin içeriği hem makamsal analiz yönünden hem de bestecinin besteleme tekniği olarak kullanmış olduğu Alman teorisyen Hugo Reimann tarafından geliştirilmiş olan Riemannian 'lattice system' (kafes sistem) yöntemi ile ele alınarak incelenmiştir.

Bu incelemeler sonucunda Onur Türkmen'in bestecilik anlayışının yanında eserlerinde kullandığı 'hat' tekniği ve merkezsizlik fikrini ele alış yöntemleri de ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Onur Türkmen, 'Beautiful and Unowned', 'Noktalar', 'Hat' tekniği, ses haritası.

ABSTRACT

In this thesis, the contemporary Turkish composer Onur Türkmen's "Beautiful and Unowned" and "Noktalar" (Point I) which he wrote for solo violin and ensemble with 'line' technique were analyzed in detail. The content of the work has been examined both in terms of maqam analysis and the Riemannian 'lattice system' developed by the German theoretician Hugo Riemann which Türkmen used as a composing technique.

As a result of these investigations, besides the composer understanding of Onur Türkmen, 'hat' technique used in his work and methods of dealing with the idea of no centre were revealed.

Keywords: Onur Türkmen, 'Beautiful and Unowned', 'Noktalar'(Points), 'Hat' technique, harmonic map.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
TABLolar LİSTESİ	vii
BÖLÜM I. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Problem Cümlesi	5
1.3. Amaç.....	5
1.4. Önem	5
1.5. Yöntem	5
1.5.1. Araştırmanın Modeli	5
1.5.2. Analiz Basamakları	6
1.6. Sınırlılıklar.....	6
BÖLÜM II. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
2.1. Onur Türkmen'in Biyografisi	7
2.2. Bestecilik Anlayışı ve Besteleme Materyalleri.....	9
2.3. Doğal Akortlama Sistemi (Just Intonation)	11
2.4. Eşit Tamperamanlı Sistem	14
2.5. Mikroton	17
2.6. Onur Türkmen'e Bestecilikte İlham Kaynağı Olan Kişiler	19
2.6.1. Carl Gustav Jung.....	19
2.6.2. Giordano Bruno	21
2.7. 'Hat' Kavramı	24
2.7.1. 'Hat' Tekniği	24
2.7.2. Kaligrafi Sanatı Olarak 'Hat'	25
2.8. Eserleri	26
2.8.1. Solo Eserleri.....	26
2.8.2. Oda Müziği Eserleri.....	26
2.8.3. Orkestra Eserleri.....	28

2.8.4. Albümler	28
2.9. Prof. Ertuğrul Bayraktakatal'ın Onur Türkmen İl Gerçekleştirdiği 04.03.2019 Tarihli Röportajı	29
BÖLÜM III. BULGULAR VE YORUM	40
3.1. Beautiful&Unowned (on “The Land Of Beautiful Horses” Theme For Ellen Jewett)	40
3.2. Eserin Analiz Basamakları ve Makam Dizilerinin Ses Haritaları	41
3.2.1. Eserin Ses Haritaları	41
3.2.2. Hat Tekniğinin Eser İçerisinde Gösterimi	49
3.3. Noktalar (Points) for ensemble	56
3.4. Eserin Analiz Basamakları ve Makam Dizisinin Ses Haritası.....	57
3.4.1. Sol Rast Makam Dizisi ve Ses Haritası	57
3.4.2. Hat Tekniğinin Eser İçerisinde Gösterimi	58
BÖLÜM IV. SONUÇ	69
KAYNAKÇA	71
EKLER	75

EK 1: Beautiful&Unowned

EK 2: Noktalar (Points)

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Do Sesinin Armonikleri	14
Şekil 2. 12 Ton Eşit Tamperamanlı Dizinin Çember Üzerinde Gösterimi.....	15
Şekil 3. Türk Müziği sisteminde kullanılan ve ses dikliklerini belirleyen işaretlerin bir büyük 2’li aralık içerisindeki dağılımı	16
Şekil 4. Mikrotonal (Sagittal) notalama sisteminde değiştirici işaretler	17
Şekil 5. Sol Rast Dizisi ve Ses Haritası.....	41
Şekil 6. Re Hicaz Dizisi ve Ses Haritası.....	41
Şekil 7. La Karcıgar Dizisi ve Ses Haritası	42
Şekil 8. Do Buselik Dizisi ve Ses Haritası	42
Şekil 9. Sol Zirgüleli Hicaz Dizisi ve Ses Haritası.....	43
Şekil 10. Mi Bemol Nikriz Dizisi ve Ses Haritası	43
Şekil 11. Si Segâh Dizisi ve Ses Haritası	44
Şekil 12. Re Zirgüleli Hicaz Dizisi ve Ses Haritası.....	44
Şekil 13. Fa Zirgüleli Hicaz Dizisi ve Ses Haritası	45
Şekil 14. Sol Nihavend Dizisi ve Ses Haritası	45
Şekil 15. Si Hüzzam Dizisi ve Ses Haritası.....	46
Şekil 16. Re Saba Dizisi ve Ses Haritası	46
Şekil 17. La Hüseyini Dizisi ve Ses Haritası.....	47
Şekil 18. Fa Hicaz Dizisi ve Ses Haritası	47
Şekil 19. La Hicaz Dizisi ve Ses Haritası.....	48
Şekil 20. Sol Hicaz Dizisi ve Ses Haritası.....	48
Şekil 21. La Buselik Dizisi ve Ses Haritası	49
Şekil 22. Eserin Başlangıcı.....	49
Şekil 23. 3. ve 4. ölçüler	49
Şekil 24. 5. ölçü.....	50
Şekil 25. 6. ve 7. ölçüler	50
Şekil 26. 15. ve 24. ölçüler arası	50
Şekil 27. 25. ve 26. ölçüler	51
Şekil 28. 27. ve 28. ölçüler	51
Şekil 29. 28. ölçü.....	51
Şekil 30. 29. ve 30 ölçüler	52

Şekil 31. 119. ve 120. ölçüler	52
Şekil 32. 121. ve 123 ölçüler arası	53
Şekil 33. 124. ve 129. ölçüler arası	53
Şekil 34. 192. ve 193. ölçüler arası	54
Şekil 35. 195. ve 198. ölçüler arası	54
Şekil 36. 199. ve 201. ölçüler arası	54
Şekil 37. 202. ve 205. ölçüler arası	54
Şekil 38. Sol Sesinin Doğuşkanları ve Ses Haritası	55
Şekil 39. Merkez Seslerin Ses Haritası.....	55
Şekil 40. Sol Rast Makam Dizisi ve Ses Haritası.....	57
Şekil 41. Eserin Başlangıcı - Şekil 42. Armonik Gösterim.....	58
Şekil 43. 3.ölçü - Şekil 44. Armonik Gösterim.....	59
Şekil 45. 4.ölçü - Şekil 46. Armonik gösterim.....	60
Şekil 47. 5. ölçü - Şekil 48. Armonik gösterim	61
Şekil 49. 6. ve 7. ölçüler - Şekil 50. Armonik gösterim	62
Şekil 51. 8.ölçü - Şekil 52. Armonik gösterim.....	63
Şekil 53. 9. ve 10. ölçüler - Şekil 54. Armonik gösterim.....	64
Şekil 55. 13.ve 14.ölçüler - Şekil 56. Armonik gösterim.....	65
Şekil 57. 17.ölçü - Şekil 58. Armonik gösterim.....	66
Şekil 59. 18.ölçü - Şekil 60. Armonik gösterim.....	67

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Entonasyonu gösteren işaret ve belirteçler.....	18
--	----

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

20. yüzyıl müziği, 19. yüzyılın sonlarından başlayarak günümüze kadar uzanan dönemi kapsamaktadır. Özellikleri bakımından bu dönemin müziğini, modernleşme ve yenileşme hareketlerine öncülük etmesi sebebiyle ‘modern müzik’ olarak da tanımlayabiliriz (Çetinkaya, 2011). Bu nedenle 20. yüzyıl dönemi, müzik tarihinin en hareketli dönemi olmuştur (Karcılıoğlu, 2007).

20. yüzyıl müziğindeki akımları tarihsel açıdan sıralayacak olursak (Kutluk, 1997);

- 1910 (Atonalite)
- 1920 (12 perde tekniği, deneysellik, gelecekçilik, gürültücülük, elektronik enstrümanlar ve mikrotonal müzik)
- 1930 (İşlevsel müzik)
- 1940 (Dizisellik)
- 1950 (Somut müzik)
- 1960 (Açık biçim ve rastlamsallık).

Müziğin anlamı, 20. yüzyılın ilk yarısında, Hindemith ve Bartók’un belirli düşünce ve anlayışları ile belirgin bir şekil almaya başlamıştır. Bununla beraber, Stravinsky’nin ve Schoenberg’in müzikte bıraktığı izler ve düşünceler de oldukça ayrıntılıdır (Bulur, 2009).

20. yüzyılda, müzik üslubuna yeni bir bakış açısı, ses ilişkilerine yeni bir anlayış getirildi. Modern müzik ile ezgi, ritim ve armoni, müziğin temel öğeleri olmaktan çıkmış, geleneksel formlara ve onlara ilişkin kuralların dışına çıkmıştır. Yeni tekniklerin bulunması ve kullanılmasıyla birlikte armoni ve melodi anlayışı, tonal sistem ve akor

sistemi geçerliliğini kaybetmiştir. ‘Dissonans’ (ses uyumsuzluğu) aralık ve akorların çözülme ihtiyacının ortadan kalkması, ‘konsonans’ (ses uyumluluğu) ve dissonans akorların serbestçe kullanımı, 20. yüzyıl ile tonal ve modal akor sisteminin temelini oluşturmuştur (Cangal, 1999).

20. yüzyılın ilk yarısının önde gelen bestecileri; Berg, Debussy, Bartók, Hindemith, Schoenberg, Shostakovich, Prokofiev ve Stravinsky estetik ve stil farklılıklara karşın eserlerinde ortak olan materyalleri şu şekilde kullanmışlardır (Bulur, 2009);

- Standart enstrümanlar ve insan sesi
- Melodik, armonik notasyon
- Yarım ton perdeler ve tampere

20. yüzyılda, tonalitenin zayıflaması ile birlikte armonik sistemler de belirli duruma getirilerek, tamamlayıcı bağlantılar oluşturmaya başlanmıştır. Kromatizmin etkisini bıraktığı akorlar, Wagner’in müziklerindeki çizgiselliğin devamlılığı içinde bütünsellik oluşturması, Faurè’nin müziklerinde gözlemlenen ve yeni klasik (neo-klasik) müzik bestecilerinin oluşturdukları doğuşkanlara dayanan armoni sistemi tonalitenin gerilemesi ile birlikte armoniyi bir arada tutan temel yapı taşları haline gelmiştir (Çöloğlu, 2005).

20. yüzyıl müziğindeki atonalite (tonalitesi olmayan) ve 20. yüzyıl içerisindeki gelişimine paralel olarak tonal çizgide yer alan politonalite (çok tonluluk) ile farklı fonksiyonelliğe sahip olan akorların bir araya getirilerek aynı anda duyurulması sağlanmıştır. Bir oktavın on iki sestene meydana gelmesi, mikrotonalite ile daha çok sayıya bölünerek, uyum ve biçim ile türlerini arttırmıştır (Sakpınar, 2002).

Yeni bir ritim anlayışı ve ölçüsel ilişkiler, yeni renklerin ve tınların (timbre) bulunması ile beraber çağın temel özelliklerini oluşturmuştur. Aynı zamanda asimetrik ve değişikliğe uğramış ritimler, pürüzlü ve karmaşık melodik çizgiler eserler içinde sık sık kullanılır hale gelmiştir (Bulur, 2009).

20. yüzyılın ikinci yarısı, 1950 yılından sonraki gelişmeler ile birlikte yeni kavramlar ve yeni bir dil oluşmuş bu dönem ‘Yeni Müzik’ olarak adlandırılmıştır. Bu dönemin en önde gelen isimleri arasında J. Cage, L. Berio, G. Ligeti, G. Crumb, H. Partch,

O. Messiaen, K. Stockhausen ve K. Penderecki gibi besteciler sayılabilir. Bu besteciler eserlerinde, aşağıdaki yeni müzik yaklaşımları ve teknikleri ile ön plana çıkmaktadır (Keskin, 2017);

- Geleneksel olmayan notasyon.
- Kuvvetli mikroritmik kalıpların kullanımı.
- Geleneksel olmayan tınılar ya da yeni tını kaynakları ve geleneksel materyallerin farklı kullanımı.
- Yarım ton olmayan perdeler.

Webern'e göre; "Asırlar boyunca olayların gelişimini izleyelim, o zaman yeni müziğin gerçekten ne olduğunu görebiliriz. Belki ancak bunu yaparsak bugün yeni müziğin ne olduğunu ve eskide kalan müziğin ne olduğunu anlayabileceğiz" (Kutluk, 1997:231) .

20. yüzyıl bestecileri, müziği günlük yaşantıya aktarabilmek için doğada bulunan sesleri tespit ederek ve eserlerinde kullanarak müziğin formunda, üslubunda, anlatım şeklinde ve içeriğinde bulunan gelenek ile ilgili bütün kuralları sonlandırmışlardır.

Çağdaş dönem de Türkiye'de çoksesli müzikte izler bırakan isimler, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır (Topakoğlu, 2018).

20. yüzyıl bestecilerinin müzik anlayışı ve yenilikçi arayışların getirdiği köklü değişim, Türk müziğinin çoksesli gelişim sürecini de etkilemiştir. 20. yüzyıl müzik dili çağdaş Türk bestecileri tarafından detaylı şekilde ele alınmış, müzik dağarcığımızı zengin eserler bırakmıştır (Çöloğlu, 2005).

İlk kuşak Türk bestecilerinin bestecilik çalışmalarında, kültürel geçmişleri üzerine olan bir müzik türü ile karşılaşmaktadır. Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar ve Necil Kazım Akses olmak üzere 'Türk Beşleri'mizin eserleri, batının çoksesli armoni kurallarına uygun şekilde hem bestelenip hem de seslendirilerek, Türkiye'de 'Çağdaş Çoksesli Türk Müziği'nin oluşması yolunda önemli adımlar atılmıştır (Dinçer, 2012).

Birinci kuşak besteciler ile başlayan, ikinci kuşak bestecilerinin (Nevit Kodallı, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, Ferit Tüzün, Yalçın Tura, Muammer Sun ve İlhan Baran) üretimi ile gelişmiş olan çağdaşlık anlayışı giderek yaygın duruma gelmiştir.

Birinci ve ikinci kuşak bestecilerinin yapmış oldukları çalışmalar ile üçüncü kuşak ve 1960 – 1970’li yıllar arasında dünyaya gelen dördüncü kuşak ve yeni kuşak bestecilerimiz (çalışmada da ayrıntılı şekilde anlatılacağı üzere Onur Türkmen) çoksesli müzik tarihinin etkileşim sürecini daha da dinamik hale getirmişlerdir (Çöloğlu, 2005).

Çağdaş Türk bestecisi olan Onur Türkmen, kendine özgü bir ‘hat’ tekniği geliştirmiş ve bestecilik çalışmalarında da bu tekniği kullanmıştır. Yeni kuşak bestecilerimizden Onur Türkmen’in eserlerine özgü detaylı analiz bilgileri için yapılan tarama sonucunda, yalnızca Şerif Can Ünver (2019) tarafından yazılan “Onur Türkmen’in Müziğinde Hat Tekniğinin Orkestra Şefliği Açısından İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezine ulaşılmıştır. Ünver tez çalışmasında, hat kavramını detaylı biçimde ele almış ve orkestra şefliği açısından bir bakış açısı sunmuştur.

Bu araştırmada, bestecinin ‘Beautiful&Unowned’ başlıklı solo keman eseri ve topluluk için yazmış olduğu ‘Noktalar’(Point I) isimli eseri incelenmiş, eserler içerisindeki makam dizilerinin merkezleri belirlenerek bir ‘hat’ ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Araştırma süresince besteci Onur Türkmen ile görüşülmüş, kendi besteleme tekniğine dair fikirleri alınmış ve bu fikirler doğrultusunda analizler gerçekleştirilmiştir.

1.2. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi, “Besteci Onur Türkmen’in kendine has besteleme tekniği olan hat tekniği ve bu tekniğin eserlerine olan yansıması nedir?” şeklinde kurulmuştur.

1.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı, Onur Türkmen'in bestecilik yönünü ve kendine has geliştirdiği bir yöntem olan 'hat' tekniğini eserlerinde nasıl kullandığını ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda, bestecinin keman için yazmış olduğu 'Beautiful&Unowned' adlı solo eseri ve topluluk için yazmış olduğu 'Noktalar' adlı eserinin (Point I) başlıklı bölümü ele alınmıştır.

1.4. Önem

Bu araştırma, Onur Türkmen'in 'Beautiful&Unowned' ve 'Noktalar' (Point I) isimli eserlerini analiz yaparken nasıl bir yöntem kullandığını ayrıntılı şekilde ortaya çıkartması ve birçok genç besteci veya besteci adaylarının yapacakları bestelerde üretimlerine katkıda bulunması açısından yarar sağlaması bakımından önemlidir.

1.5. Yöntem

1.5.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, Onur Türkmen'in 'Beautiful&Unowned' adlı solo keman eseri ve topluluk için yazmış olduğu 'Noktalar'(Point I) adlı eseri kapsamlı şekilde ele alınmıştır. Eserler hakkında kaynak taraması yapılmış, yapısal yönden incelenmiş ve analizi tamamlanmıştır. Besteci ile görüşülmüş ve tavsiyesi üzerine analiz basamaklarında bahsedilen yöntemler uygulanmıştır.

Araştırmanın modeli, nitel araştırma türlerinden birisi olan içerik analizi ile gerçekleştirilmiştir.

1.5.2. Analiz Basamakları

Bu çalışmada, Beautiful&Unowned ve Noktalar (Point I) adlı esere uygulanan analiz basamakları aşağıdaki gibidir:

- Hat
- Ses haritası

- Merkez
- Makam

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Onur Türkmen'in 'Beautiful&Unowned' eseriyle,
- 'Noktalar' (Point I) eseriyle,
- Eser hakkındaki bilgiler ve esere uygulanan analiz basamaklarıyla,
- Kullanılan araştırma yöntemi ile sınırlıdır.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Onur Türkmen'in Biyografisi

1972 yılında Eskişehir'de dünyaya gelen Onur Türkmen, 1999 yılında İ.T.Ü Çevre Mühendisliği bölümünden mezun oldu. Ardından, 1998 yılında 'Berklee College of Music' okulunu burslu kazanarak Caz ve Kompozisyon bölümünde eğitimine başladı. Burada lisans eğitimini tamamladıktan sonra iki yıl boyunca Boston'da gitarist ve besteci olarak çeşitli gruplarla çalışmıştır. Birlikte konser verdiği ve albüm çalışması yaptığı müzisyenler arasında Bob Brookmeyer, Aydın Esen, Okay Temiz, Kani Karaca, Tiger Okoshi ve Tolga Yayalar bulunmaktadır (Bulut, 2007).

Türkiye'ye döndükten sonra Yavuz Yekta'dan ney dersleri ve Nermin Kaygusuz'dan Türk müziği teorisi alan Türkmen, perdeleri Türk Müziği'nin sistemine yirmi dörtlük ses sistemine göre uyarlanmış özgün bir gitar modeli tasarlamış, bu gitarı ile New York Blue Note ve İstanbul Akbank Caz Festivali'nde konserler verdi.

2001 yılında İ.T.Ü MIAM (Müzik İleri Araştırmalar Merkezi)'da kompozisyon bölümünde yüksek lisansa başlayan Türkmen, Ken Walicki, Peter Snapper ve Kamran İnce ile kompozisyon, Mark Lindley ve Michael Ellison ile teori çalıştı.

2002 yılında İ.T.Ü MIAM'da Kompozisyon bölümünde yüksek lisans eğitimini, İlhan Usmanbaş ve Peter Snapper ile tamamladı¹.

¹ <<https://www.andante.com.tr/tr/5522/bio/Onur-Turkmen>>

2003 yılından itibaren besteciliği ile birlikte doğaçlama çalışmalarına da ağırlık vererek Tim Hodgkinson, Nick Hobbs, Christian Asplund, Robert Reigle, Barış Güvenenler, Gülüş Gülcügil ve Şenol Küçükıyıldırım gibi müzisyenlerle birlikte çaldı.

2004 yılında İlhan Usmanbaş ile başladığı doktora eğitimini “Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Türk Müziği Çalgılarına Uyarlanması” başlıklı teziyle 2009 yılında tamamladı ve Ph D. unvanını aldı.

2004 – 2007 yılları arasında Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümünde teori ve çalgı bilgisi dersleri veren Türkmen 2007 yılından itibaren Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir. 2014 yılında Teori Sanat Dalı koordinatörlüğüne getirilen Onur Türkmen halen dekan yardımcılığı görevi ile çalışmalarını sürdürmektedir.

Onur Türkmenin eserleri, İstanbul Müzik Festivali (2008), Kreuztanbul (2009), Mediterraneus Projesi (2010), Schleswig Holstein Festivali (2011), ISCM (International Society of Contemporary, 2012, Belçika), MUSMA (The Music Masters on Air, 2012), Maerz Müzik Festivali (2013), Sol Sahil Odaları Topluluğu / Volti Çin-Türkiye İletişim Konserleri (2013), Alman Tarih Enstitüsü Uluslararası Müzikoloji Kongresi'nde (2016), Korosu Sezon Açılış Konseri (2016), Kasım Müzik Festivali (2018), Schiermonnikoog Festivali (2018) gibi birçok festivalde ve dünyanın çeşitli ülkelerinde seslendirilmiştir.

2012 yılında Cumhuriyet Ankara tarafından yılın bestecisi olarak ilan edilmiş, 4.Andante Dergileri Donizetti Klasik Müzik Ödüllerinde yılın bestecisi seçilmiştir. 2012 yılında Klasik Keyifler Festivali atölye çalışmasında Stephen Hartke, 2013 yılında Nieuw Ensemble direktörü Jöel Bons ile birlikte kompozisyon hocalığı yapmıştır. Onur Türkmen'in eserleri 'Coffee Time Records', Pan Yayıncılık, Kalan Müzik ve Çağsav Müzik tarafından yayınlanmıştır.

Avrupa Araştırma Merkezinin “Doğu ve Batının Ötesinde: Kültürlerarası Uygulamanın Geliştirilmesi ve Belgelenmesi ve Geliştirilmesi” başlıklı beş yıllık projesi ile kompozisyonları, dersleri ve makaleleri ile katkıda bulunmaktadır.

2.2. Bestecilik Anlayışı ve Besteleme Materyalleri

Onur Türkmen *hat* (çizgi) tekniği ile birtakım felsefi yaklaşımlardan yararlanarak eserlerini bestelemiştir. Eserlerini bestelerken makamın bir tür obje olduğunu düşünerek geçmişe dair bir birikiminin olduğunu dile getirmiştir (Türkmen, Söyleşi, 4 Mart 2019, Ankara).

Türkmen, bu birikimi yakın tarihte Türklük ve İslam kültürü ile özdeşleştirmektedir. Fakat Türkmen geçmişe ait birikimin daha da gerisiyle ilgilenmektedir.

Türkmen, makamları insanların duygusal aktarımdaki ilk prototip² leri olarak görmektedir. Örneğin, bir inleme, besteci için bir makamdır.

Türkmen, günümüze kadar yakın zamanda Nikrizlere ulaşmış fakat bu makamların kökünde inleme, ağlama ve çığlık olduğunu düşünmüştür. Bu makam ile birlikte geçmişle iletişime geçerek *hat* meselesini şöyle açıklamıştır:

“Bu process³ ile yani makamlarla bir iletişime geçiyorum. Bu iletişim nedir, hatırlamaktır, hatırlamaya çalışıyorum. İki tür hatırlama var: Kendi çocukluğumdan, yani ben Eskişehir’de müzikle ve sanatla hiç ilgisi olmayan bir ailede çıktım. Radyoda Zeki Müren Safiye Ayla çalardı, onları hatırlıyorum. Bir de bu dediğim ortak bilinçaltını yani onu aşan kişisel olanı aşan ortak bilinçaltını yani makamların çok eskilere uzanan koluyla da bir ilişki kurmaya çalışıyorum. Dolayısıyla burada nesne yani makamların temsil ettiği bir birikim bir obje birikimi var bir de ben varım subje. İkisinin arasında ikisini farklı kutuplar ve ayrı kavramlar olarak görmeden ikisinin arasındaki bir geçiş alanını ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Yani subje ile öznenin arasındaki sınırların kalktığı alanı ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Aslında bu durum zaman ile ilgili bir arayış” (Türkmen, söyleşi, 4 Mart 2019, Ankara).

² Prototip: İlk örnek.

³ Process: İlerleyiş, gidiş anlamına Process music adı da verilir. 1990’lardan sonra, 21.yy.’a geçerken yeni arayışları içeren Post minimal (Geç Minimal) müziğe de yönelmiştir.

Türkmen, müzik eserinde, özellikle günümüzün besteciliği açısından bağlam sözcüğünü form ve yapı açısından iki şekilde açıklar: Semiyotik bağlam (iç – görülmez alan): Anlamsal, tasvirsel, sembolik ve temsilsel. Bir diğeri biçimsel bağlamdır (dış – görülür belirleyici alan). Bağlam kelimesinin bu iki yüzünün de belirlenmesi büyük ölçüde bir zaman problemi olarak bestecinin gündemine gelir (Türkmen, Besom, 2018, Ankara).

Türkmen bir söyleşisinde bu kavramdan şu şekilde bahsetmiştir;

“Zaman, özellikle hatırlama çok göreceli bir şey. Yani 10 dakika öncesi çok bulanık olabilir ama 10 yıl öncesi çok net olabilir zihninizde. Çok göreceli bazı şeyler çizgisel olarak bize uzak olsa da zihindeki yeri olarak bize yakın olabilir yani bir milyon yıl önce yaşanan bir şey bir inilti bize bugün işte 3 ay önce duyduğumuz konserde duyduğumuz bir şarkıdaki aktarımda daha bile yakın olabilir. Bu aradaki rölatif alanı açmaya çalışıyorum. Şimdi buradaki alandan da tek sesliliğe geleceğim. Aslında şimdi hatırlayan var ben bir de hatırlananlar var bir kişisel hatırlamalar var bir de ortak hatırlamalar var. Bu ikisinin arasında bir alan var. Bu alanı, hatırladığım ezgileri olduğu gibi koymak yerine bu alanın getirdiği uzaklık yüzünden tınısal bazı mesafeler koyuyorum. Yani bir ezgiyi kâğıda geçirirken onun tınısal derinliğini arıyorum çünkü hatırlayanla hatırlanan arasındaki mesafeyi de ortaya çıkarmak için. Onun tınısı ve tınının getirdiği zaman benim müziğimde belirleyici oluyor. Bana mesela şunu soruyorlar, neden usül kullanmıyorsun? Çünkü usül aslında şiir ritimlerinden gelen kalıplar, ben kalıplar içinde yapamam bu rölativite zaman içindeki rölativite her notanın hangi çalgıyla çalınıyor nasıl hatırlanıyor? Onun getirdiği bir tınısal durum var her tınısal durumun ayrı bir zamansallığı var. Onu aramak benim besteciliğimin en çok zaman alan en zahmetli alanlarından birisi” (Türkmen, söyleşi, 2019, Ankara).

2.3. Doğal Akort Sistemi (Just Intonation)

Tam tınsal düzen olarak bilinen bu sistem, doğal özelliklere sahip olması sebebiyle ‘doğal akort’ olarak da tanımlanabilir. Tam tınsal düzen, kesin olmamakla beraber kimi teorisyene göre aralıkları rasyonel sayılarla temsil eden bir dizi iken, kimi teorisyene göre de armonik dizide yer alan aralıkların oluşturduğu bir dizidir (Kaya, 2017).

Armonikler, batı müziğinin temelini oluştururlar. Bir ses akustik (doğal) yollardan üretildiği zaman, kendi sesi ile beraber çok daha hafif olarak üst oktavlarda başka sesler de ortaya çıkartır. Bu titreşimler armonikler veya doğuşkanlar olarak adlandırılır (Araz, 2011).

İlk olarak sesin tınsı olmak üzere armoniklerin, akorların oluşumunda büyük rolü vardır. Armonikler yardımı ile akort yapılırken, bir sesin titreşimi sonucunda oluşan orantılardan yararlanır. Bunun sonucunda armonikler ile tam tınsal düzen orantıları elde edilir.

Türkmen, Riemann⁴ ses haritasını kullanarak besteleme tekniğini şu şekilde açıklamıştır:

“Şimdi tek sesliliğe geldiğimiz zaman şunu ortaya koymak isterim, çokseslilik kapalı sistemlerle çalışıyor. Özellikle tonalite, 17. ve 18. yüzyıl tonalitesi kapalı sistemlerle çalışıyor. Yani bir sol majör eser yazıldığı zaman onun dominantına gidecekseniz dominantından geri döneceksiniz. Aslında tonalitenin bütün hikâyesi bu. Bu çok dramatik de bir form da aslında. Yani bir gerilim yaratacaksınız daha sonra o gerilimden tekrar eve döneceksiniz bu da ciddi bir çözülüm yaratıyor. Bu tabi sizin dolaştığımız ses dikliği haritasını kapatıyor. Şimdi makamlarda özellikle benim çalışma tarzımda ben bu ses haritasını sonsuz açıyorum. Yani bunu aslında bir Riemannian haritada da çalışıyorum. Yani rasttan başladığım zaman nikrize gittim bunun bir yolu var harita da bir gidişatı var ama bir hedefi yok. Nikrizden de atıyorum

⁴ Bir temel sesin doğuşkan dizisinden elde edilen tam sayıların çarpanları ile armonik harita oluşturulur. Her bir çarpan, armonik haritada ayrı bir yön tanımlar. 20. yüzyılın başında Alman müzik teorisyeni olan Hugo Riemann tarafından geliştirilen bu yöntem, teorik olarak yalnızca doğuşkan dizisinden elde edilen aralıklarla düzenlenmektedir (Türkmen, Baysal, 2009). Hugo Riemann (1849- 1919) Müzik ve armoni eğitiminde halen geçerliliğini koruyan bazı görüşleri ile tanınmaktadır. Yazı dili gramerine benzer bir tür müzik grameri geliştirmiştir. Music-Lexicon (1882) isimli kitabın yazarıdır (Hindemith, 2007).

suzinaka gidebilir o benim hatırlamamla ilgili bir şey o da beni oraya taşıyabilir o da oraya taşıyabilir bu ucu açık bir ses haritasında veya ses uzayında ucu açık bir gezinme. Dolayısıyla bu gezinme anlık bir durum olarak karşımıza çıkıyor ve şöyle bir şey oluyor. Dediğim gibi tonalitede işte sol majör de başladınız sol tonunda yazıyorsunuz başka bir yere gittiniz başka bir daha bir yere gittin ama sonunda sol'e dönüyorsunuz merkeziniz sol. Benim bu gezinme durumumda merkez yok sadece ortaya çıkıp sonradan yok olan merkezler var denizde oluşan dalgalar gibi. Yani diyelim ki sol rasttan başladım o an için o merkez ama sonra re nikrize gittiğim zaman da bu sefer re merkez ondan sonra mi bemol hicaza gittiğim zaman bu sefer mi bemol merkez sonunda diyelim ki si de segahla ile bitirdik bu hiçbirinin diyelim ki 10 tane makamı arka arkaya dizdik bu hiçbirini merkez yapmıyor” (Türkmen, söyleşi, 2019, Ankara).

Reimann'a göre “müzik sanatı üretimi fiilen oluşan seslerle değil, sanatçının zihninde beliren ses imgeleri tarafından şekillendirilir” (Riemann, 1992 akt; Türkmen, 2014). Reimann, bu metodu açıklamak için *Tonnetz* ismini verdiği harita çizim yöntemi kullanmıştır.

“*Tonnetz*'de bir temel sesin doğuşkanları matematiksel bir hiyerarşi ile ele alınır. Doğuşkan dizisinin temel sesini temsil eden 1 sayısından sonra gelen iki asal sayı, tam beşli aralığı temsil eden 3 ve büyük üçlü aralığı temsil eden 5, belirli yönlerle özdeşleştirilir. Tam beşli aralık yönü 3 çarpanı ile, büyük üçlü yönü aralık 5 çarpanı ile genişler. Bu yönlerle ilişkili oranlarının çevrimleri alınarak minör aralıkları temsil eden yönler belirlenir, örneğin minör altılı aralık büyük üçlü yönünün çevrimi olan 8/5 çarpanı ile büyük üçlü aralığın merkeze göre tam ters simetrik pozisyonunda konumlanır” (Türkmen, 2014).

“Bana sorulan şeylerden biri de budur. Bazen çok kısacık bir şeye mesela hicaz diyelim kısa geliyor arkadan başka bir şey geliyor. İşte ben onu haritada serbest dolaşımla açıklıyorum. Harita şu; Aslında bu duyduğumuz şeyleri görsele dökme. Çok basit bir şey. Bunu Harry Partch⁵ da yapıyor. Bunun çok daha gelişmiş bir şeyini

⁵ Harry Partch (1901-1974): 12 ton eşit temperamanlı dizinin seslerini yapay bularak, daha zengin ve doğal sesler arayan en önemli çağdaş müzik teorisyenlerindedir. 20. yüzyıla kadar ses sistemlerinin düzenlenmesinde, kullandığı temel kavram ‘limit’ kavramı olmuştur. Limit kavramı armonikler ile bağlantılıdır ve herhangi bir ses sisteminde perdeleri yansıtan oranların, pay ve paydaları arasında bulunan en büyük asal veya tek sayı değerini alan çarpandır. Partch, birbirine eşit olmayan

yapıyor. Bu 19. yüzyılda Hugo Riemann' nın, Alman teorisyenin kurduğu bir lattice system (kafes sistem)ler. 5 lileri yatay da, 3 lüleri dikey de gösteriyoruz. Böylece nerede dolaştığımı görebiliyorum o bir haritayı çıkartıyor. Yani sol re la mi diye giden bir şey var onun üstünde si fa diyez diye giden var. Mesela bana şeyde de çok yardımcı oluyor. Mikrotonları görmemde. Ne kadar tiz ne kadar pes. Mesela hicaz benim için aslında bu merkezsizlikte tamamen sonsuzluğa doğru yuvarlanan simetrik bir yapı” (Türkmen, söyleşi, 2019,Ankara).

Bir akortlama sistemi oluşturabilmek için doğal aralıklar için yapılan değişikliklere ‘tamperaman’ denir. Doğal akort sisteminde ise ‘tampere’ edilmiş aralık bulunmaz, sadece doğal aralıklardan meydana gelir (Kaya, 2017).

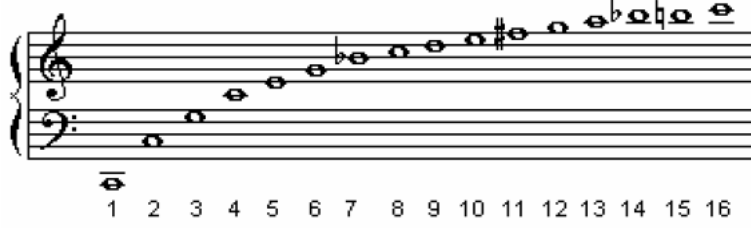
Doğal akort sisteminde, iki sesin titreşim oranı rasyonel sayı ile gösterilir. Aralıklar, pay ve paydası küçük olan tam sayılardan oluşan kesirler ile belirtilir. Oranları oluşturan bu tam sayılar, iki aralığın birbirine olan uzaklığını ifade etmektedir. Esas perde ile diğer perdelerin kendi arasındaki oran, hem bir aralığı hem de bu iki aralığın aynı armonik dizinin üyesi olduğunu açıklamaktadır. Doğal akort sistemi (just tuning), 1:2’lik oktav, 2:3’lük beşli ve 4:5’lik saf majör üçlü üzerine kurulmuş bir sistemdir (Mc.Clain, 2014:19).

Doğal akort sistemi, bir temel sesin sadece doğuşkanları ve doğuşkanlarından türetilmiş olan sistemden meydana gelmektedir. Bu nedenle bir sesin doğuşkanları ve bu doğuşkanların kendi arasındaki ses ilişkileri bu akort sisteminin esas yapısının oluşmasını sağlamaktadır (Türkmen ve Baysal, 2009).

aralıklardan oluşan ve bir oktavda 43 ses aralığı bulunan bir ses sistemi oluşturmuştur. Partch ‘ın oluşturduğu ses sistemi, notasyon ve tarafından tasarlanmış çalgılar için ‘Genesis of A Music’ adlı kitabı önemli bir kaynak olmuştur (Kaya, 2017; Akten, 2018).

Aşağıdaki örnekte, do sesi ve ilk 15 armoniği gösterilmiştir;

Şekil 1. Do Sesinin Armonikleri



Kaynak: Türkmen O. , Baysal O. Gitar için Doğal Akort Sisteminde Modal Uygulamalar. 2009. **İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı**. 2010:213 ISBN 978-975-6339-26-8

Aynı zamanda ‘iyi ayar’ sistemleri arasında da yer alan tam tınısal düzen, duyum açısından da uygun bir sistem haline getirilmiştir. İyi ayar sisteminin, insan duyumunu ile uyumlu olmasından dolayı yaylı çalgı icracıları, çalgılarını genellikle tam tınısal düzene göre akort etmeyi tercih ederler (Kaya, 2017).

2.4. Eşit Tamperamanlı Sistem

Tampere sistem, 18. yüzyıl ortasından itibaren daha önceki sistemlerden farklı olarak kullanılmış olan ve tonal malzemenin tüm tonlara aktarımını en az sıkıntılı biçimde gerçekleştiren akort sistemidir.

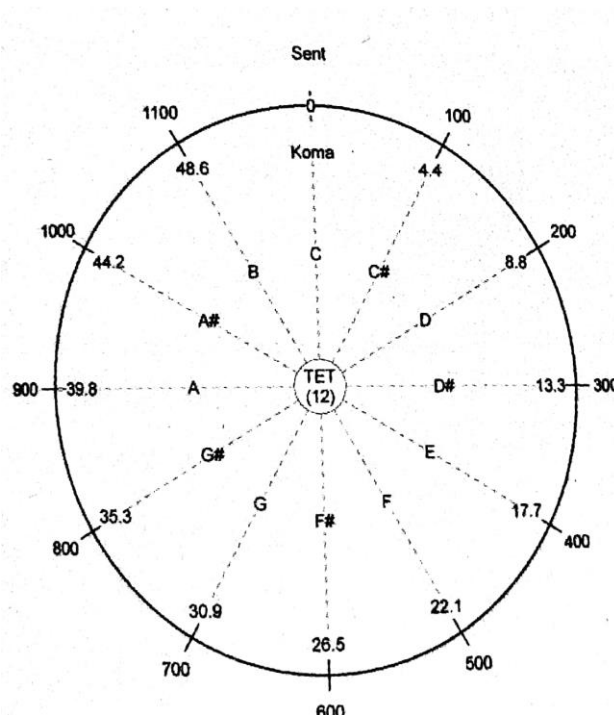
Bu sistem, çalgı topluluklarının genişlemesinin, çokseslendirme tekniklerinin ve müzik yazısının gelişmesinin, modaliteden tonaliteye geçişin dayattığı bir sistemdir (Manav ve Nemetli, 2011).

Dizideki perdelerin birbirlerine olan mesafeleri ile ses sistemlerinde değişiklikler ortaya çıkar. Bu değişiklikleri iki önemli ses sistemi meydana getirmektedir. Tam tınısal düzen ve eşit aralıklı (equal temperament) sistem olmak üzere bu iki sistem kabul edilmiştir. Bunun dışında eşit aralıklı sistemin ortaya çıkarılmasını sağlayan ara-ton tamperaman (mean – tone) önemli bir yer tutmaktadır (Kaya, 2017).

Tamperamanlar, düzenli ve düzensiz olmak üzere ikiye ayrılırlar. Ara-ton tamperamanları, orgların akort sisteminde Bach (1685–1750) döneminde yaklaşık 200 yıl süresince kullanılmıştır (Akten, 2018). Bach, klavyeli enstrümanlar için bestelemiş olduğu 24 prelüd ve 24 füg olmak üzere 48 parçalık iki defterden oluşan *'İyi Düzenlenmiş Klavye'* (Das Wohltemperierte Clavier) başlıklı eseriyle, oluşturduğu sistemin akıcı olmasını desteklemiş ve Batı'da çok yönlü müzik literatürünün oluşmasına imkân tanımıştır (Manav ve Nematlu, 2011; Altar, 2005; Büke, 2001).

Klasik Batı müziğinde kullanılan bir oktavin 12 eşit parçaya bölünmesi 'Eşit Aralıklı' ya da 'Eşit Tamperaman' olarak açıklanmaktadır.

Şekil 2. 12 Ton Eşit Tamperamanlı Dizinin Çember Üzerinde Gösterimi

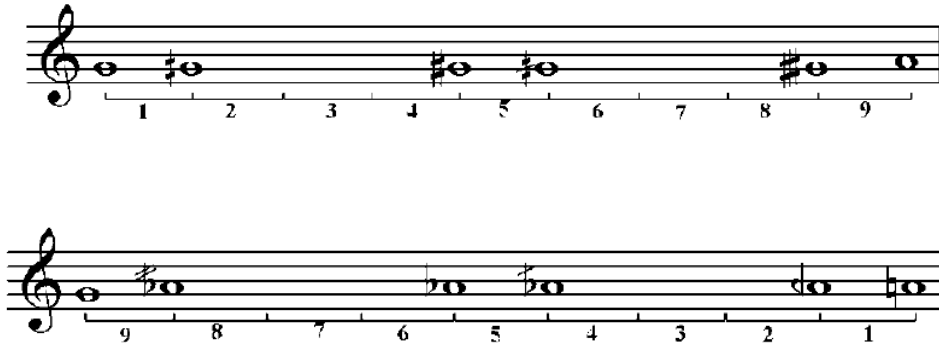


Kaynak: Karaosmanoğlu, M.K. 2017:179

Türk müziği ses sisteminde Özkan’a göre; “tam ikili aralık küçük küçük birbirine eşit dokuz parçanın birbirine birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu küçük parçaların her birine koma denir” (2018:44). Batı müziğinde ise bir oktavın on iki eşit parçaya ayrılmış olduğu tampere sistemde, büyük ikili aralığı 200 sent⁶ büyüklüğündedir. Böylelikle bir Türk müziği koması yaklaşık olarak 22 ($200/9=22.2$) sente karşılık gelmektedir (Türkmen ve Beşiroğlu, 2009).

Batı müziğinde kullanılan bemol ve diyez işaretleri, büyük ikili aralığını eşit şekilde ikiye bölen ses dikliklerini belirtmek için kullanılırlar. Fakat Türk müziği sisteminde bu işaretler farklı büyüklükte dirler. Aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi diyez dört koma büyüklüğünde, bemol ise beş koma büyüklüğündedir.

Şekil 3. Türk Müziği sisteminde kullanılan ve ses dikliklerini belirleyen işaretlerin bir büyük 2’li aralık içerisindeki dağılımı



Kaynak: Türkmen ve Beşiroğlu, 2009

⁶ (Sent): Tampere edilmiş yarım sesi 100 cent’e bölerek elde edilen ve aralık ve ses yüksekliklerinin ölçümünde kullanılan birim. Eşit tempermanlı ve mikrotonal sistemler başta olmak üzere aralıkları karşılaştırmada kullanılan küçük bir logaritmik müzikal ölçü birimidir.

2.5. Mikroton

Mikro aralıklar, 20. yüzyıl müziğinde kullanılan en önemli ses materyallerinden birisidir. Eşit tamperemanlı sistemde oktavin 12 eşit parçaya bölünmesi ile oluşan aralık düzeninin uygun görmediği aralıklardır (Çöloğlu, 2005).

Tampere akort sistemindeki en küçük aralık olan yarım perdenin ikiye bölünmesi ile meydana gelen çeyrek perdelerin oluşturduğu aralıklar 'Mikrotonal' adını alırlar. "..... Modern kullanımda mikroton, minör 2'liden daha küçük herhangi bir aralığa denir" (Kostka, 1990:37 akt; Bulur, 2009; Manav ve Nemutlu, 2011).

Mikrotonlar, yaylı çalgılarda ve bakır üflemelilerde doğrudan elde edilebilir. Pistonlu bakır nefeslilerde ve tahta nefesli enstrümanlarda ise mikrotonlar, yarım seslerin ağızlık kontrolü ile değiştirilmesi sonucu elde edilirler (Bulur, 2009).

Mikrotonal aralıklar söz konusu olduğu zaman oldukça fazla sayıda ses değiştirici işaretlere ihtiyaç vardır. Bunlardan bir tanesi Sagittal olarak tanımlanan (oksal) notalama sistemidir (Secor & Kenan, 2006 akt; Karaosmanoğlu, 2017). Bu sistemde, ok şeklinde değiştirici işaretler kullanılmaktadır. Aşağı doğru olan oklar önüne gelen perdeyi pesleştirir, yukarı doğru olan oklar ise tizleştirir.




Şekil 4. Mikrotonal (Sagittal) notalama sisteminde değiştirici işaretler



Kaynak: Karaosmanoğlu, M.K. 2017:108

Aşağıdaki tabloda, besteci Onur Türkmen'in eserleri seslendirilirken sağlanmasını istediği entonasyonu gösteren işaretler açıklanmıştır. Tüm mikrotonlar bestecinin eserlerinde kullanmış olduğu makam⁷lar ile ilişkilidir.

Tablo 1. Entonasyonu gösteren işaret ve belirteçler

	Hafifçe pesleştirilmiş bir entonasyon ile basılacak nota anlamına gelmektedir. Çeyrek tondan daha küçük bir aralığı tanımlamaktadır. Sent hesabı ile yaklaşık 14 sente karşılık gelerek başka bir ses ile tınlatıldığı zaman saf üçlüyü verecek kadar pest anlamına gelmektedir.
	Hafifçe tizleştirilmiş bir entonasyon ile basılacak nota anlamına gelmektedir. Çeyrek tondan daha küçük bir aralığı tanımlamaktadır. Sent hesabı ile yaklaşık 14 sente karşılık gelerek başka bir ses ile tınlatıldığı zaman saf üçlüyü verecek kadar pest anlamına gelmektedir.
	Hafifçe tizleştirilmiş bir entonasyon ile basılacak nota anlamına gelmektedir. Çeyrek tondan daha küçük bir aralığı tanımlamaktadır. Sent hesabı ile yaklaşık 14 sente karşılık gelerek başka bir ses ile tınlatıldığı zaman saf üçlüyü verecek kadar tiz anlamına gelmektedir.

Kaynak: Türkmen, 2012

7 Makam kavramı Özkan'a göre; " Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir. İşte makam, bir dizide durak ve güçlü'nün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir" (Özkan, 2018: 94). Dizinin en önemli seslerini, durak ve güçlü perdeleri oluşturur. Durak, çözülümü; güçlü, gerilim noktasını belirtir. Teymur'a göre; "Bir makam dizisinde en pes sese durak denir. Bu ses, makamın bittiği, durduğu perdedir. Dinleyene rahatlık verir (...) Ses motifleri, zaman zaman güçlüye bağlanarak makam örülür. Durakta bu örgü tamamlanır. Makamın en çok önem taşıyan sesleri böylece güçlü ve durak perdeleridir. Makamın seyrinde geçici kalışlar bu güçlü perdesinde olur" (Teymur, 1983: 63 akt; Şen, 2015: 71). Tanrıkorur'a göre; "... 'seyir' kelimesi, makam kavramı için hayati bir önem taşımaktadır ve makamı gelişigüzel bir dizi olmaktan kurtaran yegâne özelliğidir. Nitekim, Türk müziğinde öyle makamlar vardır ki dizileri (aralıklarının düzeni) tamamen aynı olduğu halde; seyirleri farklı olduğu için ayrı makamlardır" (Tanrıkorur, 2003 : 140).

2.6. Onur Türkmen'e Bestecilikte İlham Kaynağı Olan Kişiler

2.6.1. Carl Gustav Jung

Türkmen, eserlerini bestelerken ilham aldığı Carl Gustav Jung'un teorilerinde bahsedilen ortak bilinçaltına ulaşmanın bir yolu olarak görmektedir. Türkmen'e göre;

“Makamın bir tür obje olduğunu düşündüm ve geçmişe dair bir birikim olduğunu düşündüm. Bunu biz yakın tarihte Türklük ve İslam kültürüyle falan özdeşleştirebiliriz. Ama ben onun daha da gerisiyle ilgiliyim. Carl Gustav Jung'un teorilerinde de bahsedilen ortak bilinçaltına ulaşmanın bir yolu olarak görüyorum”.

Carl Gustav Jung, analitik psikolojisinin kurucusu İsveçli psikiyatridir. 26 Temmuz 1875 yılında Kesswil'de doğmuş, 6 Haziran 1961 yılında Küsnacht'da ölmüştür. Jung aynı zamanda yazar, eğitici, gezgin ve ressamdır. 1895 yılında klasik filoloji ve arkeoloji eğitimi almak için Basel Üniversitesine giren Jung bir süre sonra tıbaa ilgi duyarak bu alanda eğitim almıştır. 1900 yılında Şizofreni üzerindeki incelemeleriyle tanınan Eugen Bleuer'in yanında asistanı olarak Burghölzli akıl hastanesinde psikiyatri uzmanı olarak çalışmıştır. 1902 yılında Zürih Üniversitesinden tıp doktoru ünvanını alarak 36 yaşında doktorasını tamamlayan Jung, Psikianaliz Birliğinin ilk başkanı olmuştur. Jung sadece psikianaliz bilim dalını değil aynı zamanda psikoloji, teoloji, etnografî, edebiyat ve güzel sanatları da etkilemiştir (Jung, çev. Gürol, Şubat, 2006, Jung, çev. Yılmaz, 2017).

Bir süre Freud'un çok yakın çalışma arkadaşı ve aynı zamanda öğrencisi olmuştur. Daha sonra Freud'dan bağımsız olarak kişilik, bilinçaltı kuramlarını geliştirmiştir. Freudçuluktan yola çıkan ve sonra ona karşı olan Jung ruh biliminin çeşitli alanlarında kendine özgü yeni kuramlar ileri sürmüştür (Kamışoğlu, 2012).

Jung'ın teorilerinde bilindışına önem vermesi bilincin farklı seviyelerini açıklamasını sağlamıştır. Bilinç ve bilinçdışının seviyeleri, Jung'a göre, hepsi tek bir bölümün “Psişe” nin parçasıdır. Jung “*İnsan ve Sembolleri*” isimli eserinde, “*psişe doğanın bir parçasıdır ve onun enigması sınırsızdır*” demiştir. Latince kökenli olan psişe sözcüğü kendi dilinde ruh anlamına gelmektedir. Jung, psişe'nin üç katmandan oluştuğunu

açıklayarak; bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı şeklinde gruplandırmıştır. (Kamışoğlu, 2012).

Jung teorisinde bilinçliliğin merkezi, kişinin kendini nasıl gördüğünü belirten egodur. Bilinçdışının ilk seviyesi, kökenleri derinlerde olan kolektif bilinçdışıdır. Kişisel bilinçdışı, bilinçteki düşüncelerin ya da deneyimlerin bilinçdışına yerleşmesinden oluşmaktadır.

Jung'a göre; kişisel bilinçdışı, rüyaların oluşumunda önemli rol oynar. Bilinçdışı ya geçmiş deneyimleri, anıları ve karmaşaları şekillendirir ya da kişinin belli durumlarda ve hayatındaki belirli olaylar karşısındaki duygularının karşılıkları ile kişiliğinin tamamını kapsamaktadır (Kamışoğlu, 2012).

Jung'un rüya yorumlarında kullandığı *koşulluluk* faktörün kendine özgü üslubunun izlerini taşır. Jung, rüyaların yapısını dört bölümle açıklar; “(...) (1)Yer; zaman, dramatis personae: bu rüyanın başlangıcıdır- genellikle hareketin sahnesini ve karakter oyuncularını gösterir. (2) Açıklama veya problemin tanımlanması: Burada merkezi içerik sunulmaktadır: bilinçdışı rüyanın gidişatı esnasında yanıtlayacağı sorunun çerçevesini çiziyor; (3) Peripety; bu rüyanın omurgasıdır; olaylar dizisi dokunuyor, hareket doruk noktasına, dönüşüme veya felakete doğru ilerliyor. (4) Lysis, çözüm, rüyanın etkisi, anlamlı sonucu ve telafi edici mesajının ortaya çıkması” (çev. Arap, 2002 akt, Beytur, 2017:52) :

Kolektif bilinçdışı, kişisel bilinçdışı gibi, insan davranışını etkilemektedir. Kişi, kolektif bilinçdışıyla sadece rüyaları sayesinde bağlantı kurar. Kolektif bilinçdışı bütün insanların akıllarının derinliklerine yerleşmiştir. Jung, kolektif bilinçdışıyla ilgili “geçmişe ait bilincin anıları, yeni düşünceler ve yaratıcı fikirlere yol açabilir” sözü ile de soyutlaştırma yapmıştır.

Jung, aynı zamanda sanatsal, felsefi ve bilimsel eserlerin de kolektif bilinçdışında depolanan fikirlerin neden olduğunu belirlemektedir. Jung'a göre bu fikirler kolektif bilinçdışından bilgi almaya ve bilinç seviyesinde yeni fikirlere şekillenmesini kabul eden dâhilerdir (Kamışoğlu, 2012).

2.6.2. Giordano Bruno

Türkmen, “Evren bir mekanizma değil sürekli devinen, merkezi olmayan, tüm noktaları merkez olan bir organizmadır” cümlesi ile Rönesans döneminde yaşamış bir filozof Giordano Bruno’dan ve onun yazılarından çok etkilendiğini dile getirmiştir. Türkmen’e göre;

“Biliyorsunuz işte evrenin merkezi o dönemde çok tartışılan bir şeydi. Evrenin merkezi nedir? Bruno, o dönemde bizim bildiğimiz bir şeyi söylemiş evrenin merkezi yoktur demiş veya her nokta merkezdir demiş. Şimdi burada zannediyorum 2 şey tepki var benim müziğimde. Birincisi bu tip makamların veya çalgıların bir alınıp sanki bir çiçeği kopartır gibi bir yapı taşı olarak bambaşka onun yabancı olduğu bir yapıya konulması. Bunu ben hiçbir zaman yapmak istemedim. Yani onu oradan alıp benim zihnimin tasarlayacağı kapalı bir yapının bir yapı taşı olarak bir malzeme olarak kullanmayı isterim. Tam tersine onların dünyası onların kapısını çalıp oradan o iletişimden bir çizgi ortaya çıkarmaya çalıştım bu da aslında bunu yapıyorum değil, benden çok daha üstün benim zihnimi duygu dünyamı aşan bir varoluşla iletişime geçiyorum diye bakmak istedim bu bir tür özgürleşme isteği tabii” (Türkmen, Söyleşi, 4 Mart, 2019).

Giordano Bruno, Rönesans felsefesini biçimlendiren en önemli filozoflardan ve şairlerindedir. Bruno, 1548 yılında Nola, İtalya’da dünyaya gelmiştir. Bruno, kendi dünya görüşü ile zihinsel ve ahlaki düzenle tam bir çelişki içerisindeydi. Bruno’nun bu felsefesi kendisini tehlikeye atmıştır. Bruno, (ex nihilo) “hiç yoktan yaratılma” kavramını sorgulayarak, evrenin uzayda ve zamanda sınırsız, başlangıçsız ve sonsuz olduğunu savunmuştur⁸ (Frolov, 1997:71-72 akt; Paydak, 2019).

Bruno’ya karşı yapılan başlıca suçlamalar, birçok başka dünyanın olduğu evrenin sonsuzluğu ile ilgili düşünceleriydi. Bruno, bilimsel inançlarından hiç bir şekilde vazgeçmeyeceği için yedi yıl boyunca Engizisyon mahkemesinin hapisanesinde kalmıştır. Bruno, ”Baba”, ”Oğul” ve “Kutsal Ruh” gibi üç ayrı sembolü tek bir olguda toplayan Hıristiyan dogmasına karşı çıkan fikirleri nedeni ile 17 Şubat 1600 tarihinin Şubat ayında

⁸ <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/45244/515115>

Roma'daki Campo de Fiori meydanında dini tören düzenlenerek ateşte yakılmıştır (Antonovskiy, çev.Saatci, 2018).

Bruno'nun Sonsuz Evren ve Gökcisimleri isimli kitabının diyaloglarında bütün detayları ile kozmoloji anlatılmaktadır. Bruno, uzayın sınırsız ve doğanın yaratıcı gücünün sonsuz olduğu sonucundan yola çıkarak dünyanın sonsuz olduğu sonucuna varmıştır.

Bruno'nun yine başka bir eserinde metafizik üzerine yazdığı en önemli makalelerinden birisi olan Her şeyin Başlangıcı ve Tekin Nedenleri Hakkında isimli yapıtındaki diyaloglarda kozmoloji hakkında bilgi verilmektedir.

Bir astronomi filozofu olan Bruno'nu Kopernik sistemi isimli derlemesinde dünyaların sonsuzluğu esas fikrini oluşturmaktadır. Evren, Bruno için Tanrı'nın bir yansımasıdır.

Bruno, kendi sistemini açıklamaya şu sözleri ile devam etmektedir:

“Evrenin sonsuzluğunu ezeli ve ebedi olan ilahi gücün bir sonucu olarak öğretiyorum, çünkü her geçen gün sayısız yenedünya yaratma kudretine sahipken sınırlı dünyanın yaratılması Tanrı'nın yüceliğine yakışmaz. Ben tıpkı bizim dünyamız gibi Ay'ı, gezegenleri, diğer yıldızları andıran gökcisimlerinin olduğunu söyleyen Pisagor gibi sonsuz sayıda dünyaların olduğunu iddia ediyorum. Sonsuz bir mekâna sınırsız olarak yerleştirilen bu dünyalar bir evreni oluştururlar. Onda ilahi bir güç vardı; onun sayesinde tüm canlılar büyüüp gelişir ve hareket ederler. Bu ilahi gücü ya da bilinci iki anlamda anlıyorum: birincisi ruhun aynı anda bir bütün olarak bir bedende tezahür edişi gibidir; bu forma doğanın gölgesi ya da Tanrının yansıması diyorum; evrende bir parça ya da bir beden olarak değil, aklımızla idrak edemeyeceğimiz şekilde tezahür eden bilincin başka bir formu vardır” (Antonovskiy, çev. Saatci, 2018: 90-91).

De triplici Minimo ve De Monade isimli Latin eserlerinde ise Bruno, (1646-1716) tarihleri arasında yaşamış olan Alman matematikçi ve filozof Leibniz'den günümüze kadar felsefi düşünce tarihinde önemli yere sahip olan Monad teorisinin temelini oluşturmuştur. Monad kavramı Bruno'nun dünyayı tanıma ve hayatın benzerliği ile bileşen parçalarını bilme arzusu sayesinde ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda bu kavram matematiksel bir nokta fiziksel bir atom duyu ve iradeye sahip olan ruhsal bir varlıktır (Antonovskiy, çev. Saatci, 2018).

1833–1921 tarihleri arasında Almanya'da yaşamış olan başka bir filozof Dühring, Bruno hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

“Elbette Bruno Monad teorisiyle bilinçten bilinçdışına, sübjektiften objektife geçiş için, köprü oluşturmuyordu; ancak bununla birlikte söz konusu kavram yazarın amaçları arasında değildi. O yalnızca bütünü ve parçaları canlı bir bütünsellik olarak göstermek ve bu bağlamda evreni duyularımızın nesnesi haline getirmek istiyordu. Bu amaç için, Bruno en azından en küçük miktarda da olsa, dünyadaki sistemi herhangi bir unsurla birleştirmesi gerekiyordu. Bruno, hem etkileyen hem de sübjektif anlayışın konusu haline gelebilen dünyanın aynı birliğine ulaşamazdı. Filozof iç ve dış dünya arasındaki boşluğu kabul etmek istemedi ve bilinç alanını gerçek sınırlarının çok ötesine yayarak hayal ürününü ortadan kaldırmayı başardı...” (Antonovskiy çev. Saatci, 2018: 75-76).

Bruno'ya göre; insan bütün içsel ve sübjektif varlığın içsel bir özelliği olarak hareket eder. Maddenin her parçacığı sadece bir nesne olarak değil, aynı zamanda bir özne olarak da düşünülmelidir. Duyuma karşılık gelen şeyin, onunla aynı olmasa bile, bütün varoluş formlarının doğasında olduğu düşünülmektedir. Böylelikle maddenin her parçacığı belli bir insani iradeyle ifade edilen öznellik derecesine sahiptir. Bununla birlikte, dış dünyanın içsel durumu bilinemez ya da en azından bir kısmı bilinebilir, bilinmeyen ölçüler, sonuçlandırmak mümkündür (Antonovskiy, çev. Saatci, 2018).

2.7. ‘Hat’ Kavramı

Onur Türkmen’in (Türkmen, Röportaj, 4 Mart 2019, Ankara) de verdiği röportajda “*Hat*, müzik eserinde kullanılan malzemenin zıtlıkları, kutuplaşmaları üzerine kurulu bir diyalektik üzerine değil *hat* ile bestecinin ruhu/aklı arasındaki ilişki üzerine oluşturulur. Makamların birbirleri ile iç içe geçerek, kaynaşarak meydana getirdikleri bir çizgi olan *hat* besteci tarafından zaman içinde aranır, ilişkiye girilir ve en sonunda ortaya çıkartılır”. Bu yüzden başlangıç ve bitişi belirsizdir; bir yapı değildir; herhangi bir anında ortaya çıkan durumlar daha sonra oluşacak olanların varlıklarını dikte ettirmezler (Türkmen, Besom, Ankara, 2018).

“Hat kavramının aslında hat sanatıyla doğrudan olmayan bir ilişkisi var, dolaylı bir ilişki. Fakat çizgisellikle çok ilişkisi var. Hat ‘çizgi’ demek. Besteci, makamları arka arkaya çizerek çok basit geometrik bir düşünceden yola çıkıyor. Türkmen, “aslında çizgi noktaların birleştirilmiş halidir ve noktalardan oluşur. Her şeyi her makamı bir nokta gibi düşünüp onların arasını doldurduğumuz zaman sonuçta bir çizgi ortaya çıkıyor”(Türkmen, Röportaj, Ankara, 2019).

Her ne kadar bazı anımsamalar var ise de, *hat* belirli bir kültüre referans vermez. Aynı anda hem mekân hem de zaman olarak sürekli genişleyen ve hiçbir zıtlık içermeyen evrende olagelen herhangi bir andan yalnızca biridir (Türkmen, Besom, Ankara, 2018).

2.7.1. ‘Hat’ Tekniği

Türkmen, *hat* olarak adlandırdığı kavrama odaklanmıştır. ‘Kaligrafi’ kelimesinden türemiş olan bu sözcük tam olarak çizgi anlamına gelir. Bununla birlikte hat kavramı içinde bir müzik parçası oluşturmak, hepsi birbirine nüfuz eden ve birleşen makamların bir çizgisini ortaya koymaktan meydana gelir. Sonunda açığa çıkan bu çizgi, müzik malzemelerinin zıtlıkları, çelişkileri ve kutuplaşmaları üzerine inşa edilmiş bir yapı olarak değil, zihinsel, bilişsel, mekânsal ve zaman ikilemlerinin bırakıldığı bir varoluş bilinci arasında arabuluculuktur (Türkmen, Rome Workshop Talk, Roma, 2016) .

2.7.2. Kaligrafi Sanatı Olarak ‘Hat’

Kaligrafi'nin kelime, Yunanca'da kallos (güzellik) ve graphe (yazı) sözcüklerinin birleşmesi ile ‘güzel yazı’ anlamına gelmektedir. Kaligrafi, ‘Süslü el yazısı, etkinlik veya kutlama için hazırlanmış özel yazı, kişiye özel karakteristik yazı, italik güzel yazı” gibi birçok ifadeyi de taşımaktadır. Tutarlılık, şekil, vurgu değerleri, aralık, ritm gibi onu güzel yapan dinamikler arasında yer almaktadır. Doğu'ya ait olan kaligrafi sanatı, Çin ve Japonya ülkeleri için önemli bir yere sahiptir (Akbaş, 2018; Keser, 2009).

Kaligrafi, geçmişte ‘zarif el yazıcılığı’, ‘güzel el yazısı’ gibi ifadelerle tanımlanmış olsa da günümüzde uzmanlık alanı ya da çalışma alanı olarak “güzel yazı sanatı”; görsel açıdan estetik değerler göz önünde bulundurularak düzenlenmiş “yazı yazma sanatı” olarak kabul edilmiştir. Adnan Turani kaligrafiyi şu şekilde tanımlamıştır: “Resimde ressamın yazı yazar gibi rahat fırça kullanması sonucu ortaya çıkan el yazısı karakterindeki çizgiler için kullanılır” (Turani, 1993:63 akt; Akbaş, 2018).

Her ne kadar hat sanatı ve kaligrafi ortak özelliklere sahip olsa da, hat sanatı teknik ve uygulanma açısından kendi içinde çeşitlenir. Hat sanatı, kaligrafinin İslamiyet'te Arap yazısı ile şekillenmesi olarak tanımlanabilir. Turanî' ye göre; “Hat, çizgi anlamında kullanılmaktadır. Ancak h.'ı doğru anlamına kullanmak gerekir” (Turanî, 1980).

Kaligrafi ise Arap alfabesinin yanında diğer alfabelerdeki elle yazılan güzel yazı ve güzel yazma sanatının da ortak adıdır. Bu nedenle evrensel anlam niteliğini taşır (Çopur, 1996).

“Kaligrafi ya da Hat sanatında harf elle üretilir, tenseldir ve sanatsal biçim arayışında son derece öznel, anlık ve değişken olanaklar sunar. Yazı, doğrudan hattatın, yazıcının, kaligrafistin, kâtip ya da yazmanın ustalığı ve (eski deyişle) ‘zanaatkâra ne’ birikimiyle biçimlenir” (Sarıkavak, 2004:4 akt; Akbaş, 2018).

“Hat sanatı gibi, pozitif yönleriyle de oldukça farklılıklar gösteren bu klasikleşmiş sanatımızın, çağın bu kozmopolitizm anlayışı altında, özgün ve farklı yapılanmalara gitmesine izin verirken, onun dejenerasyona uğramasına da izin vermemek

gerekmektedir. Özgünlük sınırları ince bir çizgi ile dejenere alanından ayrılmaktadır. Doğru ve tutarlı değer yargılarıyla, yorumlarla devamlı kontrol edilmesi gereken bir alan olarak hat sanatı alanının, benzer plastik sanatlardan daha hassas ve sınırlı bir yapıya sahip olduğuna inanıyoruz” (Çevik, 2015 akt; Akbaş, 2018)

2.8. Eserleri

Günümüz bestecilerinden Onur Türkmen, bestecilik alanında çok sayıda ve çeşitli eserler bestelemiştir. Besteleme teknikleri incelendiğinde, ‘hat’ tekniği denilen kendine özgü bir teknik geliştirmiştir.

2.8.1. Solo Eserleri ⁹

- Solo klarnet: “ Soru (Question)” (2002- 2005).
- Piyano: “Divisions” (2004).
- Solo arp: “Arp Üzerine Düşünceler”(2006).
- Ayarlanabilir mikrotonal gitar: “Prelüde ve Merhamet”(2009).
- Solo keman: “ Beautiful and Unowned” (2012-2013).

- Solo gitar: “Forgotten children songs I-II” (2012-2013).
- İskoç arp: “A Tune on Arrival” Catriona Mckay için (2016).
- Solo gitar: “Yarasa“(the bat) (2018).

2.8.2. Oda Müziği Eserleri

- Soprano ve viyolonsel: “ Otel Oteli” (2004- 2005).
- Piyano ve çello: “ Gölge oyunu” (2005).
- Gitar ve tenor: “Vecd“ (2007).
- İki gitar: “İki gitar için çizgiler” (2008).
- Piyano ve vibrafon: “A line for two musicians” (2009).
- Kemançe ve alto kemançe: “Minyatür” (2012).
- Kanun ve piyano: “Reminiscences for Kanun and Piano” (2013).

⁹ <https://onurturkmencomposer.wordpress.com/works-2/>

- Arp ve viyolonsel: “Rooms” (2013).
- Klarnet ve akordeon: “a breath, a line”(2017).
- Ses ve keman (bir icracı için) : “Songs from a Circle, a ritualistic drama for one ” (2016 -2017, rev: 2018- 2019).
- Piyano, keman ve viyola: “ Leyl” (2003).
- 3 perküsyoncu: “Hat for three percussion players” (2011).
- Ses, kaval ve tenor saksafon: “Dilsiz Şeytan” (2013).
- Soprano, kemençe ve mikrotonal gitar için: “ Havuz”: (2013).
- Tenor, gitar ve viyolonsel: “Nefesler” (2015).
- 4 çello: “ Tunnels” (2002).
- Yaylılar çalgılar dördlüsü: “Staring at the Moon” (2002- 2003).
- Kemençe, ud, kanun, ney: “The book of hat” (4 solo, 6 duo, 4 trio ve 2 quartet parçaları) (2007–2008).
- Yaylı dördlüler ve si bemol klarnet: “Dün Korkusu” (2008).
- Klarnet, perküsyon, arp ve viyola: Lines for an ensemble (2008).
- Ney, kemençe, viyolonsel ve kanun: “5 Short Pieces for 4 Musicians”(2012).
- Oda korosu ve yaylı kuartet: “But You Alone” (2016).
- 2 kemençe, kanun, ud ve viyolonsel: “ Karsilama” (2001).
- 2 kemençe, kanun, ud, viyolonsel: “Merhamet” (2004).
- Soprano, tenor saksafon, davul seti, hazır piyano, 2 keman, viyola, çello, kontrbas: “ Sis” (2004), “In Order” (2004).
- Music for Kemençe Quintet (2010).
- Alto saksafon, trombon, 2 keman ve viyolonsel: “Reminiscences, evocations and echoes”(2011).
- Klarnet, keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas: “A line for 5 musicians” (2012).
- Erhu, trompet, perküsyon, piyano ve kontrbas: “Two Miniatures on Response” (2013).
- Ney, kemençe, kanun, keman ve viyolonsel: “9 Miniatures” (2018).
- 4 keman, 2 viyola, 2 viyolonsel ve kontrbas: “ Salıncak” (2004).
- Tenor saksafon, davul seti, hazır piyano, 2 keman, viyola, viyolonsel, kontrbas: “ Kestane Fişegi” (2003- 2004).
- Flüt, klarnet, piyano, keman, viyola, viyolonsel: “Yaz Yağmuru” (2004).

- Kemeçe, kanun, flüt, klarnet, piyano, perküsyon, 2 keman, viyola ve viyolonsel: *‘‘Points’’¹⁰(2017).
- Mezzo-soprano, kemee/ mezzo-soprano, ney, saksafon, trombon, İskoç arp, piyano/ vurmali, keman ve viyolonsel:’’ Sailing to Byzantium, a ritualistic drama on the moon, swans and soul’’ (2014–2016, rev:2018).

2.8.3. Orkestra Eserleri

- Orkestra: ‘‘Dalgalar’’ (2006) .
- Kemeçe ve yayli orkestra: ‘‘Hat for Kemeçe and Strings’’(2011).
- Prelüd ve Aşıkların Dans Sahnesi Konser Versiyonu: ‘‘Dün, Bugün, Yarın’’ (2011-2014).
- Bas sesi ve orkestra: ‘‘Devrildim(I’ve Fallen)’’ (2014).
- Piyano, 2 keman, yayli orkestra ve 2 vurmali: Nomad, Concerto for Piano, 2 Violins with String Orchestra and 2 Percussions (2017).

2.8.4. Albümler

1. *Beautiful and Unowned (Güzel ve sahipsiz) featured in Ellen Jewett’s CD: ‘‘Beautiful and Unowned’’, Naxos firm¹¹, 2019.
2. Shadows (Gölgeler), ‘‘Hat for Ney and Kemee’’, ‘‘Hat for Ney’’ and ‘‘Hat for Kemee’’, featured in NK Ensemble’s album Lahza, Bilgi Music Label, 2019.
3. Prelude and Lover’s Dance (from the Yesterday, Today, Tomorrow Ballet) featured in ‘‘Mozart, Beethoven, Türkmen, Ankara Youth Symphony Orchestra’’, Çağsav Müzik, 2016.
4. Hat for Kemeçe and Ensemble featured in ‘‘Of Lights and Shadows, Hezarfen Ensemble’’ Çağsav Müzik, 2015.
5. Unutulmuş Çocuk Şarkıları (Forgotten Children Songs) II, featured in ‘‘Gitarla Buluşma’’ Çağsav Müzik, 2013.
6. ‘‘Hat for Kemeçe and Strings’’, Coffee Time Kayıtları, 2013.
7. ‘‘Prelude’’, ‘‘Merhamet’’ featured in Tolgahan Çoğulu’s Atlas: Music for Microtonal Guitar, Kalan Müzik, 2012.
8. Music for children’s book ‘‘Gezgin Kedi’’.

¹⁰ Hezarfen topluluğuna ithafen.

¹¹ ‘‘Beautiful and Unowned’’ Ellen Jewett tarafından seslendirilerek, 2019 yılında Naxos tarafından kaydı yapılmış ve albümde yer almıştır.

9. “İki Gitar İçin Çizgiler (Lines for Two Guitars)” featured in Duoists CD It Takes Two, Pan Yayıncılık, 2011.
10. “Karşılama” featured in Spectral World Musics, Proceedings of the Spectral Music Istanbul Conference, Edited by Robert Reigle and Paul Whitehead, Pan Yayıncılık, 2008.

2.9. Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın Onur Türkmen İle Gerçekleştirdiği 04.03.2019 Tarihli Röportajı

Onur Türkmen: Hat aslında hat sanatıyla indirekt bir ilişkisi var dolaylı bir ilişkisi var ama çizgisellikle çok ilişkisi var. Hat, çizgi demek. Ben de makamları ardı ardına çizerek şöyle çok basit geometrik bir düşünceden yola çıkıyorum aslında çizgi, noktaların birleştirilmiş halidir noktalardan oluşur. Her şeyi her makamı bir nokta gibi düşünüp onların arasını doldurduğumuz zaman sonuçta bir çizgi ortaya çıkıyor. Makam nedir? Makamın bir tür obje olduğunu düşündüm ve geçmişe dair bir birikim olduğunu düşündüm. Bunu bize yakın tarihte Türklükle, İslam kültürüyle falan özdeşleştirebiliriz. Ama ben onun daha da gerisiyle ilgiliyim. Carl Gustav Jung’un teorilerinde de bahsedilen ortak bilinçaltına ulaşmanın bir yolu olarak görüyorum. Yani makamları aslında insanın duygusal aktarımdaki ilk prototip’leri olarak görüyorum. Yani aslında bir inleme bir yerde benim için bir makam. Bu tabii zaman içinde insan beyni de geliştikçe giderek rafine olmuş. Günümüze kadar yakın tarihe kadar nikrizlere falan ulaşmış ama kökünde inleme ağlama çığlık falan olduğunu düşünüyorum bu şeyle geçmişle bir geçmişle iletişime geçmek ve hep ben hat meselesini şöyle açıkladım: Bu process yani makamlarla ben bir iletişime geçiyorum. Bu iletişim nedir, hatırlamaktır, hatırlamaya çalışıyorum. İki tür hatırlama var: Kendi çocukluğumdan hatırlamalar var. Yani işte ben Eskişehir de müzikle sanatla hiç ilgisi olmayan bir ailede çıktım. Radyo da Zeki Müren, Safiye Ayla çalardı onları hatırlıyorum. Bir de bu dediğim ortak bilinçaltını yani onu aşan kişisel olanı aşan ortak bilinçaltını yani makamların çok eskilere uzanan koluyla da bir ilişki kurmaya çalışıyorum. Dolayısıyla burada işte bu nesne yani makamların temsil ettiği bir birikim bir obje birikimi var bir de ben varım subje. İkisinin arasında ikisini farklı kutuplar olarak görmeden farklı ayrı kavramlar olarak görmeden ikisi arasındaki bir geçiş alanını ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Yani subje ile öznenin arasındaki sınırların kalktığı bir alanı ortaya çıkarmaya çalışıyorum. Bu aslında zamanla ilgili bir arayış.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Yani belki zaman atlaması ile ilgili bir arayış.

Onur Türkmen: Zaten çok doğru söylediniz zaman atlaması derken. Çünkü zaman özellikle hatırlama çok rölatif bir şey yani 10 dakika öncesi çok bulanık olabilir ama 10 yıl öncesi çok net olabilir zihninizde. Çok rölatif bazı şeyler çizgisel olarak bize uzak olsa da zihindeki yeri olarak bize yakın olabilir yani belki bir milyon yıl önce yaşanan bir şey bir inilti bize bugün işte 3 ay önce duyduğumuz konserde duyduğumuz bir şarkıdaki aktarımda daha bile yakın olabilir. Bu aradaki bu rölatif alanı açmaya çalışıyorum. Şimdi buradaki alanı da tek sesliliğe geleceğim. Aslında şimdi hatırlayan var ben. Bir de hatırlananlar var. Bir kişisel hatırlamalar var bir de dediğim gibi ortak hatırlamalar var. Bu ikisinin arasında tabi bir alan var. Bu alanı hatırladığım ezgileri olduğu gibi koymak yerine, bu alanın getirdiği uzaklık yüzünden tınısal bazı mesafeler koyuyorum. Yani bir ezgiyi kâğıda geçirirken onun tınısal derinliğini arıyorum çünkü hatırlayanla hatırlanan arasındaki mesafeyi de ortaya çıkarmak için. Onun tınısı ve tınının getirdiği zaman, benim müziğimde belirleyici oluyor. Bana mesela şunu soruyorlar, neden usül kullanmıyorsun? Çünkü usül aslında şiir ritimlerinden gelen kalıplar, ben kalıplar içinde yapamam bu rölativite, zaman içindeki rölativite, her notanın hangi çalgıyla çalınıyor nasıl hatırlanıyor. Onun getirdiği bir tınısal durum var her tınısal durumun ayrı bir zamansallığı var. Onu aramak benim besteciliğimin en çok zaman alan en zahmetli alanlarından birisi. Şimdi tek sesliliğe geldiğimiz zaman şunu ortaya koymak isterim, çokseslilik kapalı sistemlerle çalışıyor. Özellikle tonalite. 17. 18. yüzyıl tonalitesi kapalı sistemlerle çalışıyor. Yani bir sol majör eser yazıldığı zaman onun dominantına gidecekseniz dominantından geri döneceksiniz. Aslında tonalitenin bütün hikâyesi bu. Bu çok dramatik de bir form da aslında. Yani bir gerilim yaratacaksınız daha sonra o gerilimden tekrar eve döneceksiniz bu da ciddi bir çözülüm yaratıyor. Bu tabi sizin dolaştığınız ses dikliği haritasını kapatıyor. Şimdi makamlarda özellikle benim çalışma tarzımda ben bu ses haritasını sonsuz açıyorum. Yani bunu aslında bir Riemannian haritada da çalışıyorum ben, onu isterseniz ayrıca da ele alırız. Yani rasttan başladığım zaman nikrize gittim bunun bir yolu var harita da bir gidişatı var ama bir hedefi yok. Nikrizden de atıyorum suzinaka gidebilir o benim hatırlamamla ilgili bir şey o da beni oraya taşıyabilir o da oraya taşıyabilir bu ucu açık bir ses haritasında veya ses uzayında ucu açık bir gezinme. Dolayısıyla bu gezinme anlık bir durum olarak karşımıza çıkıyor ve şöyle bir şey oluyor. Dediğim gibi tonalitede işte sol majör de başladınız sol tonunda yazıyorsunuz başka bir yere gittiniz başka bir daha bir yere gittin ama sonunda sol'e dönüyorsunuz merkeziniz sol. Benim bu gezinme durumumda merkez

yok sadece ortaya çıkıp sonradan yok olan merkezler var denizde oluşan dalgalar gibi. Yani diyelim ki sol rasttan başladım o an için o merkez ama sonra re nikrize gittiğim zaman da bu sefer re merkez ondan sonra mi bemol hicaza gittiğim zaman bu sefer mi bemol merkez sonunda diyelim ki si de segâh ile bitirdik bu hiçbirinin diyelim ki 10 tane makamı arka arkaya dizdik bu hiçbirini merkez yapmıyor.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Ama en sonda segâh perdesi üzerindeki kalış onu merkez yapmıyor mu?

Onur Türkmen: Benim için yapmıyor. Bunu müzik teorisyenleri cevaplasınlar. Yani bunu birisinin analiz etmesi yani benim için. Ben onu bütün eseri hâkim olan bir merkez olarak duymuyorum.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Tamam. Bütün esere hâkim olan merkez olmadığını anladım ancak sonunda ben eseri dinlediğim zaman şimdi segâh bitirdi diyorum örneğin bu merkez gibi. Çok güzel bir Çin atasözü vardır onu söylemek isterim. İyi bir seyyah nereye gittiğini bilmeyen seyyahdır mükemmel bir seyyah ise nereden geldiğini de bilmez. Sonunda mesela bir yerde bir makamda bitiriyorsunuz siz. Yani gezdiniz dolaştınız dünyayı ama bir yere geldiniz. Klasik anlamdaki bir tonal merkezlik ya da modal merkezlikten söz etmiyorum ama başka türlü bir merkezin olmuyor mu?

Onur Türkmen: Son olan belirleyici mi oluyor diye soruyorsunuz?

Ertuğrul Bayraktarkatal: Yani sonu olan ben dinlediğim zaman yani sonu olan da şu segâha gelmiş dediğim zaman ne oluyor mesela?

Onur Türkmen: Bunu başkaları daha iyi açıklar besteci bir şeyler söylüyor. Ben şöyle düşünüyorum sonun sonu olmadığını düşünüyorum. Yani iletişime girdiğim büyük bir evren var, benim o ortaya çıkardığım çizgi- hat, benim algımla sınırlı. Ama iletişime girdiğim evren aslında benim algımı çok aşacak şekilde sınırsız. Bu bir process olarak bir yerde başlıyor. Bir yerde bitmiyor, kopuyor. Aslında ben si segâh da bitirdim, o an içinde sonsuzluk içinde devam ediyor sadece benim iletişimim bitiyor kopuyor. O benim zihin yapımla duygusal yapımla sınırlı ama iletişim kurduğum obje dediğim şey sınırsız. Beethoven senfonisi kapalı bir yapı o yüzden sol de başlıyor sol de bitiyor.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Hicaz makamındaki gibi. Peşrev de kapalı bir yapıdır. Ama mesela şimdi diyelim ki ben bir eser yazıyorum hicaz makamıyla başladım, kullandım başka içinde ufak tefek geçkiler de olsa sonra diyelim ki mesela gittim re üzerinde kürdi de bitirdim mesela. Sizin kadar dolaşmadım bütün alanı makam yerlerini ama mesela bu da herkes hicazda bitirirken şimdi de kürdi de bitirdi diyebilir bu. Bunu ben anladım bu çok iyi oldu. Şimdi bu düşüncenin temeli zihnimizi bu kapalı sistemden kurtararak daha özgür hale getirmekten mi kaynaklanıyor?

Onur Türkmen: Bu çok güzel bir soru. Rönesans işte barok dönem başında yaşamış bir filozof Giordano Bruno'dan çok etkilendim onun yazılardan çok etkilendim. Biliyorsunuz işte evrenin merkezi o dönemde çok tartışılan bir şeydi evrenin merkezi nedir? O dönemde bizim bildiğimiz bir şeyi söylemiş. Evrenin merkezi yoktur demiş veya her nokta merkezdir demiş. Şimdi burada zannediyorum şuna 2 şeye tepki var benim müziğimde. Birincisi bu tip makamların veya çalgıların bir alınıp sanki bir çiçeği kopartır gibi bir yapı taşı olarak bambaşka onun yabancı olduğu bir yapıya konulması. Bunu ben hiçbir zaman yapmak istemedim. Yani onu oradan alıp benim zihnimin tasarlayacağı kapalı bir yapının bir yapı taşı olarak bir malzeme olarak kullanmayı istemedim. Tam tersine onların dünyası onların kapısını çalıp oradan o iletişimden bir çizgi ortaya çıkarmaya çalıştım. Bu da aslında bunu ben yapıyorum değil. Ben benden çok daha üstün benim zihnimi duygu dünyamı aşan bir o varoluşla iletişime geçiyorum diye bakmak istedim bu bir tür özgürleşme isteği tabi.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Yani mesela Türkiye'deki özellikle bizim Türk müziği çağdaş bestecileri diye bir adı vardır onun ne kadar doğru o ayrı bir konu ama bu bestecileri ben incelediğimde şunu gördüm: mesela bir makam fikrini değil de bir makamın dörtlüsünü almak. Yani makamı öğrenmemiş belli ki besteci.

Onur Türkmen: Onu bir dizi olarak veya bir sonorite olarak.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Orda bir tınısal ortam olarak alıyor ve onu kullanıyor oysa mesela şunu anladım ki ben onu öyle aldığım zaman o makamın eli kolunu buluyorsun yani yaşama alanını ortadan kaldırıyor. Yani şimdi nasıl anlatayım. Bayati makamını kullanırken bir karcıgar geçki gibi hatta nikriz geçki gibi bir küçücük çeşidi do dan kalan

re de kalan hicaz çeşidi yapmadan bayati olmuyor bunun gibi. Ya da hicaz makamını hicaz uzal kullandığın zaman nişabur geçkisi mutlaka yapıyorsun falan o bir bütün. Siz diyorsunuz ki ben bunun dışında kalarak ben onun yaşam alanı neyse yaşam rengi neyse onu alıyorum. Hatta ondan da öte geriye gidiyorum.

Onur Türkmen: Onun içine girmeye çalışıyorum ve burada yapısallıktan bahsederken en çok onun zamanının içine girmeye çalışıyorum. Ama burada obje ile subje arasındaki yani özne ile nesnellik arasındaki sınırı kaldırmaktan bahsederken tabi biraz da bugün ben şu anda nefes alan birisi olarak benim filtremden geçerek o zaman sağlıklı ortaya çıkıyor yani İtri'nin hicazı olmuyor.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Yani ne olduğunu bilmiyoruz. Peki nesne ile özneyi birbirinden ayırmaksızın bir birleştirme çabası dersem doğru olur mu?

Onur Türkmen: Evet.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Mesela siz bu nesne ile özneyi birleştirme çabası içindeki yani müziğinizde onun nerede var olduğunu söyleyebilirsiniz ikisinin birleştiği yer neresi? Sizin öznenizle ortaya koyulmuş olan nesnenin birleştiği yer nere?

Onur Türkmen: Hatırlamak. Ben onu nasıl hatırlıyorum.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Yapı olarak nasıl yani mesela onun siz bir armoniğini mi hatırlıyorsunuz armoniğini hatırlamadığımız belli ritimleri de usül de hatırlamadığımız belli. Mesela ben sizin müziğinizde duyduğum zaman şunu görüyorum düşündüğümde o orda var sonra ortalık bir karışıyor.

Onur Türkmen: Karışıyor evet. Orda belki özne çok devreye girebiliyor...

Ertuğrul Bayraktarkatal: Yani sizin o algılama biçiminizin teknolojisini değil daha da psikolojisini konuşmak gerekiyor. Çünkü orda bir o karışıklığın yapısı çözülebilir mi onu bilmiyorum ki onu size soracağız.

Onur Türkmen: Yani onu çok gönül rahatlığıyla söyleyebilirim. Benim müziğimin bir tane prensibi var işte o diğer makam kullanan bestecilerden belki beni ayıran hiçbir zaman karıştırmıyorum yani ben bir şeye segâh diyorsam o segâh dışında tek bir nota bulamazsınız.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Doğru. O zaten merkezde, o merkezde gezdiğimizizi hep duyuyoruz.

Onur Türkmen: Sadece onu dokusal ve tınısal olarak zaman zaman sıkıştırıyorum açıyorum bu hatırlama process'i içinde benimle yaşadıklarımı karışarak aslında ve dokusal bir süreçler yaşanıyor. Hiçbir zaman si nin yanına burada da sol diyezi de koyuverelim. Hiçbir zaman öyle bir şey gelmiyor veya benim de şöyle bir akorum vardı bu hicazın altına şu akoru da koyalım öyle bir şey gelmiyor.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Ondan kaçırıyorsunuz.

Onur Türkmen: Tamamen kaçırıyorum. Hatta akor bile. Benim müziğimi bütün eserlerimi inceleyin 3- 4 tane yerde bulursunuz onlar da ek olur. Yani biri uzar biri daha uzar 3 tane uzayan ses üst üste biniyordur.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Ama bizim bu etkiyi kaybettiğimiz yerler var. Yani bu etkinin kayb olduğu eser boyunca.

Onur Türkmen: Eser boyunca.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Eser boyunca mesela bu kayboluyor. Ama mesela öyle bir şey oluyor ki bu bana şunu hatırlatıyor. Gençlik yıllarımızda radyo çok iyi dinlenmezdi. Mesela, İstanbul radyosunu dinlerken babam rahmetli bir şarkılar dinleyecek, o şarkı böyle bir gelir ondan sonra ondan sonra araya parazitler girer karışır onla biraz oynar. Yeniden şarkı gelir. Bu tanımımı nasıl buldunuz? Ben parazit olarak değil ama sizinkini de tamamen bir tınısal ortam olarak çıkıyor ama mesela onu dinlediğimde de bir tınısal ortam var aslında. Ben şimdi dinliyorum radyo da fakat karışıyor böyle başka sesler giriyor bir parazit oluyor. Biraz oynuyorum ama tekrar şarkıya dönüyor onun gibi.

Onur Türkmen: Ben şöyle açıklayabilirim. Ben yan yana koymaya hiç çalışmıyorum. Mesela, özellikle Avrupalı besteciler bizim çalgılarımızı kullandıkları zaman veya makam kullandıkları zaman şöyle bir şey yapıyorlar. Bloklar kullanıyorlar. Yani çok atonal bir müzik duyuyoruz sonra onun karşısında huzurlu Türk müziği duyuyoruz. Benim müziğimde çıkan huzursuz bölümler gerçekten o huzurlunun içinden çıkıyor. Ben öyle çalışıyorum yani onu blok olarak koymuyorum işte orda dediğim gibi belki benim bu çağda yaşayan Onur'un huzursuzlukları, yozlukları.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Yani uzaydan gelen onlarla birleşiyor böyle bir şey çıkıyor ortaya Ben şunu söylemeliyim yani şöyle bir problemi dile getirmeliyim nasıl dile getireceğimi şu anda bilmiyorum ama demeliyim ki hat fikri şu psikolojik düşünceden şu felsefi düşünceden... Mesela şöyle diyebilirim, postmodernite'deki merkezsizlik fikrinin Onur Türkmen'in müziklerindeki hat düşüncesine yansımaları deyim....

Onur Türkmen: Şöyle düşünüyorum ben. Postmodernite'deki tarih algısı biraz aslında tarihi malzeme olarak görmeyi öngörüyor. Yani biz mesela nasıl bir örnek verelim: Kegel'in müziğinde Beethoven alıntısı diyelim ki onunla bir hesaplaşmaya dönüyor yani Kegel, Beethoven artık bitti mesajını ondan alıntı yaparak ortaya koyuyor. Bu aslında bir tür postmodernite'nin temeli yani bu tip eklektisizm postmodernite'nin temel durumlarından birisi. Şimdi, ben de bir hesaplaşmadan çok tekrar canlandırma hatırlayarak tekrar canlandırma yani biraz bilmiyorum tabi bilimsel bir şey olmayabilir ama bir spiritüel durum olarak ortaya konulma çabası var. Yani bir hesaplaşma veya öykünme. Biliyorsunuz işte biz de tam tersine, Osmanlıya cennet dediği değerler gibi ikisi de değil. Acaba bu yaşadığımız anda ses dünyalarını kullanarak geçmişle bir iletişim kurabilir miyiz? Onu da aslında belki de bugün fiziğin söylediği şey, biz aslında her anın içinde geçmişte var, şimdi de var, gelecekte var. Zaten bu yeni fizik bize bunu söylüyor. Bunun ses olarak karşılığını bulabilir miyiz? Çünkü bugünün müziği, yeni müzik dediğimiz çağdaş müzik, geçmişi ya bu tip hesaplaşmayla ortaya koymaya çalışıyor veya hiç yokmuş gibi davranmak istiyor. Ses dikliğinin merkezlerini hiçe sayıyor sadece. Mesela John Cage'den beri karşımıza gelen hala çok geçerli olan diyorlar ki sesi sadece ses olarak alıyoruz yani just sound bir üslubu var. Mesela bugün çok geçerli just sound bu bir şeyle de çok ilgili. 1940 sonrası Avrupa da Alman idealizmine ve romantizmini yok etmek için işte oradaki müziğin, sesin felsefi bağlantılarını reddedip sadece ses. Aslında, mesela şunu da vurgulamak isterim, John Cage, silence dediği zaman ben ona çok karşı çıkıyorum kendi açımdan çok karşı

çıkıyorum orda dinle diyor çevre seslerini dinle çevre seslerinin hepsi müzik olabilir diyor. Orda aslında ben bunu militarist bir şey olarak görüyorum. Özneye sen sus diyor.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Diyebilir ama deneme. Bir seferlik bir deneme.

Onur Türkmen: Ama şöyle. Bugün hala çok geçerli. Yani, Avrupa ve Amerika müziğinde hala çok değerli. Özneye sen sus dinle duyduklarını kâğıda kaydet ve bunları müzik olarak algıla. Ben burada özneye sen de susma dinle hatırlamaya çalış ama sen de var ol'u ortaya koymaya çalışıyorum. Dolayısıyla postmodernizmin tarihle hesaplaşmasının veya tamamen yok saymasının bir alternatifi olarak görmek istiyorum.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Postmodernistlerin söylediği de o, büyük bir anlamda o. Oraya da gidiyor yani. Orası da çok karışık bir alan. Bizim hayatımızda bilimin söylediği gibi kategorize ettiği gibi bir hayat yok. Bunun dışında başka gri alanlarımız da var ve bu gri alanlarda da ben varım yaşıyorum yani sen de beni bu kadar sınıflama.

Onur Türkmen: Yani kültür olarak da aslında aynı iddia var. Ben diyorum ki bu evet ben Türk olduğum için İslam kültüründen geldiğim için evet yakınlık var kesinlikle var çok beslendim. Ama aslında bence kültür bir spektrumdur. Kategorize edilemez yani biz Araplara yakınız işte Kürtlere yakınız ama Balkanlara da yakınız. Aslında bu arada kategorize edilemeyecek bir spektrum olarak karşımıza çıkıyor.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Şöyle bir şey yaklaşımın doğru olmadığını biliyorum ama bir örnek söylemek istiyorum. Minimalistler de müzik birden başlar işte o seriler devam eder falan birden de kesilir çünkü öyle hazırlığı olmaz bu işlerin denilen zamansızlığı da o yapıyı şey yaparlar. Yani nerde başladığını da bilmezsin müziğin nerde bittiğini de bilmezsin. Ortada böyle bir şey var.

Onur Türkmen: Var ama orda onlar process diyorlar işte. Orda aslında güçlü bir yapısalılık var. Yani zamana çok yayılmış bir hedef var. Diyelim ki, Steve Reich'in drumming aksan ikinin üstünde başlayacak, bir'in üstünde başlayıp dördün ve'sinde bitecek falan. Burada ciddi bir hedef amaç ve process var.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Ama mesela sizin müziklerinizi dinlerken de ben bu işte segâhta diye tanımlıyorum.

Onur Türkmen: Ama oradaki farklı kültürde kodlar değil.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Aynı kültürel kodlar mı acaba? Bu bir problem olabilir tabi.

Onur Türkmen: Ben hiçbir zaman tutup da makamın yanına rock müzik koymuyorum.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Ya da 9/11 akoru koymuyorsunuz.

Onur Türkmen: Caz koymuyorum. Yani böyle bir eklektiklik yok. Yani burada eğer bu merkezsizlik bir tür eklektisizm işte segâhın yanında.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Sonra şöyle bir şey oluyor. Fakat bir yerde karışıyor bu radyodaki kanallara karışması gibi bir şey oluyor orda sonra tekrar yeniden çözülüyor. Bu da bir yapı ama. Tabi ki yapısı olmaz ama o kadar çok katı değil daha geniş bir yapı daha hissedemeyeceğimiz bir yapı denilebilir o zaman merkezsizlik.

Onur Türkmen: Ve bu yan yana konulan şey nasıl bir kültürel kod dur? Bunun cevabı çok fazla. Ben işte diyorum ki, kültürü aşan bir kod'dur diyorum

Ertuğrul Bayraktarkatal: Makam nedir fikri çok ilgilendiğim bir konudur. Ben bu makam nedir fikrini herhalde bir yere getirdim diye düşünüyorum. Mesela makam nedir fikri benim kafamdaki makam nedir fikri sizin müziklerinizi dinlediğimde bu hicaz bu segâh bu kürdi dediysem eğer o makamdır diye düşünüyorum. Çünkü yani saba makamını 4 ses üzerindeki minicik bir ezgi belirliyor. Eğer o sesi orda duyduğumda benim anlayışına göre saba'dır diyorum. Yani o küçük ezgi çekirdeği kendini tanımlıyorsa odur diyorum. Ben makamsal ezgi çekirdeği kavramını kullanıyorum. O makamsal ezgi çekirdeği kavramı da makamı belirleyen nevi şahsına münhasır olan ezgi çekirdeği diyorum. Sizin müziğini de bu var mesela bunu görüyorum.

Onur Türkmen: Çünkü sizin de söylediğiniz gibi peşrev de aslında bizim Osmanlı müziği diyelim bize yakın olan zamansal olarak da belki kültürel olarak da hala merkez üstüne çalışıyor.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Doğru. Merkez üzerine çalışıyor ama birkaç merkezli yapılarla çalışıyor. Biz de hep tek merkezli yapı gibi görünür ama orda öyle değil işte, ben onu anladım. Çünkü ben biraz daha makamsal armoni oradaki ton merkezleri oradaki kullanacağım armoniler falan üzerine düşünürken şunu gördüm. Dedim ki, bu kullandığım yapı buraya uymuyor. Oysa bu tek merkezli değil hiçbir zaman. Yani bir yerlerde sonlanıyor ama o sonlanmadan önce birçok merkezli yapıları kullanıyor. Mesela o açıdan ben baktığımda sizin müziklerinizde geleneksel olanla çok büyük bir örtüşme var.

Onur Türkmen: Bu işte spektrum diyorum ya kültürde aslında bir spektrumdur. Geçirgenlikler çok fazla iç içe onlar.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Ama sizinkinde bir farklılık var. Mesela, belli makamlarda farklı merkezler var ama o farklı merkezler hep aynı kişide kullanılıyor. Mesela bir makamda üç merkez varsa onu dört merkez yapmıyor iki merkeze de indirmiyor. Yani uzal hicaz da kullanacağım diyelim ki iki üç merkez var. İki merkez kesinlikle var onun arasına bir tane bir merkez daha koyabiliyorum. Geleneksel müzikçiler bunu yapıyor ve bunların hepsi de birbirleri ile uyumlu makamsal ezgi çekirdekleri oluyor, aykırı değil. Sizin müziğinizde öyle değil bana göre. Sizde ki o makamsal ezgi çekirdekleri bu mülayimliğin dışında rastgeleymiş gibi bir izlenimine kapıldım ben. Mutlaka bir kurgusu var ama işte hicaz uzal' daki ezgi çekirdeklerinin arka arkaya getirilmesi değil tam tersine ondan kopuyorsunuz siz oradaki bir ezgi çekirdeğini kullanıyorsunuz ama orda hiçbir zaman geleneksel müziklerde kullanılmayan başka bir makamsal ezgi çekirdeğine geçmiş oluyorsunuz. Ama sizinki geleneksel kullanımdaki birbirleriyle uyumlu kalıplaşmış makamsal ezgi çekirdeklerinin toplamı değil de sanki bunu da yırtıp götürüyorsunuz düşünüyorum. Biraz böyle algılıyorum.

Onur Türkmen: Bana sorulan şeylerden biri de budur. Bazen çok kısacık bir şey mesela hicaz diyelim kısa geliyor arkadan başka bir şey geliyor. İşte ben onu haritada serbest dolaşım ile açıklıyorum.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Tamam doğru. O harita nedir?

Onur Türkmen: Harita şu. Aslında bu duyduğumuz şeyleri görsele dökme.

Çok basit bir şey. Bunu Harry Partch da yapıyor. Bunun çok daha gelişmiş bir şeyini yapıyor. Bu 19. yüzyılda Hugo Riemann'ın, Alman teorisyenin kurduğu bir lattice system kafes sistemler. 5 lileri yatay da, 3 lüleri dikey de gösteriyoruz. Böylece nerede dolaştığımı görebiliyorum o bir haritayı çıkartıyor. Yani sol re la mi diye giden bir şey var onun üstünde si fa diyez diye giden var. Mesela bana şeyde de çok yardımcı oluyor. Mikrotonları görmemde. Ne kadar tiz ne kadar pes. Mesela hicaz benim için aslında bu merkezsizlikte tamamen sonsuzluğa doğru yuvarlanan simetrik bir yapı.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Mesela şöyle bir şey sorabilir miyim? Siz bunları yaparken bu zaman kadar sunulmuş yöntemlere karşı olduğunuzu söylediniz.

Onur Türkmen: Karşıyım evet. Hem makam kullanan bestecilerin yaklaşımını yani bir malzeme olarak alıp aslında. Avrupa veya batı diyelim oradaki yeni müzik kavrayışındaki içeriksizlik. Ben böyle bir içerik sunabileceğimi düşündüm. Yani sadece dinle ve duyduğun sesleri kaydet din zanaatının dışına çıkmak istedim.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Şöyle bir şey oluyor. Şöyle bir şey söylesem doğru olur mu? Kavramsal sanata da bir karşıtlığınız olmuş oluyor.

Onur Türkmen: Kesinlikle. Dediğiniz gibi kavramsal sanat veya ses sadece sestir. Bugün hala geçerli olan. Aslında 19. yüzyılın tekrar bir yansımasını ortaya koymak istedim.

Ertuğrul Bayraktarkatal: Mesela bizim bir şeyi anlamamızın algılamamızın en önemli yanı minicik de olsa bütünlük arz etmesi. Yani ses sestir dediğinizde orada kurulacak bütünlük ya da bütünsüzlük belki öyle de müzik yapabilirsiniz. O zaman siz yönteme karşısınız diyelim, diyebilir miyim?

Onur Türkmen: Bakış açısına ve yönteme kesinlikle karşıyım.

BÖLÜM III

BULGULAR VE YORUM

Tezin bu bölümünde Onur Türkmen'in solo keman için yazmış olduğu *Beautiful&Unowned* başlıklı eseri ve topluluk için yazmış olduğu 9 bölümden oluşan *Noktalar (Points)* isimli eserinin *Point I* bölümü analiz edilmiş ve açıklanmıştır. Besteci, solo keman için bestelemiş olduğu bu eserinde 'hat' kavramını şu şekilde tanımlamaktadır; "Programatik öğelerle bir arada kullanılmaktadır. Bu eserde teknik olarak 'hat, birbirini izleyen makam alanlarından oluşmaktadır. Böylelikle, makamları gerisinde bırakmış olup *sol* sesinin doğuşkanlarından oluşan açık bir ortama kavuşmaktadır. Bu eser 'Hat'ın katı 'Platonik' bakış açısından içerik olarak sıyrılmış olup kişisel hatırlamaların ağır bastığı bir eserdir. Fakat Kapadokya'nın çok katmanlı tarihsel dokusuyla bağlantı kurduğu için ortak hatırlamalarla da güçlü bir bağ kurmaktadır. Şehrin rüyaya benzer ortamının içine sinmiş çok farklı zaman katmanları, hem insan hem de doğa yapısı şok edici eklektik bir mimari de sesi duyulmayan zaman fırtınaları ile karmakarışık olmuş anımsama kaynakları bu eserin özünü oluşturmaktadır".

3.1. Beautiful&Unowned (on "The Land Of Beautiful Horses" Theme For Ellen Jewett)

Ellen Jewett tarafından sipariş olarak verilen bu eser, İ.Ö. 6. Yüzyılda Pers işgali döneminden kalan Kapadokya isminin "Güzel Atlar Ülkesi" anlamına gelir ve besteci Onu Türkmen eseri bu tema üzerine bestelemiştir.

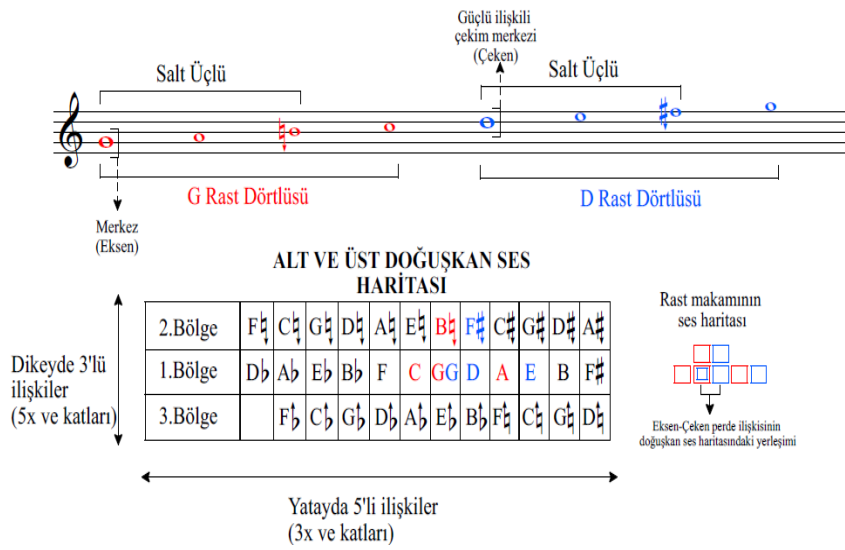
Besteci, *Beautiful&Unowned* (Güzel ve Sahiplenilmemiş) adlı bu eserinde, makam hatlarının önerdiği hatırlamaların yanı sıra Kapadokya ile ilişkili hem kişisel hem de kolektif hatırlamaların büyük rol oynadığını belirtmiştir. Eserin özüne bakıldığında Türkmen; "şehrin rüyaya benzer ortamının içine sinmiş, çok farklı zaman katmanları, hem insan hem de doğa yapısı, şok edici eklektik bir mimaride sesi duyulmayan zaman fırtınaları ile karmakarışık olmuş anımsama kaynakları yer almaktadır" şeklinde açıklamıştır (Türkmen, 2017).

Eserin ilk seslendirilme tarihi, 17 Nisan 2014 tarihinde, Ankara'da Bilkent *Yeni Müzik Günleri*'nde gerçekleştirilmiştir.

3.2. Eserin Analiz Basamakları ve Makam Dizilerinin Ses Haritaları

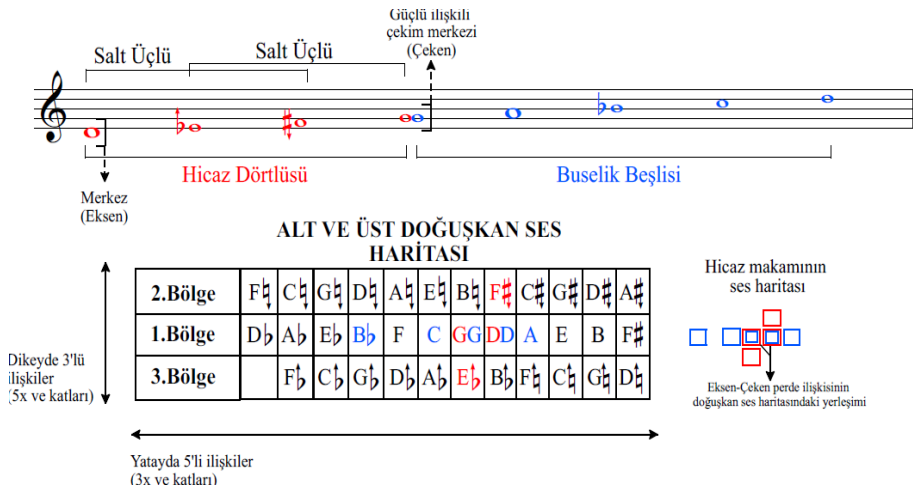
3.2.1. Eserin Ses Haritaları

Şekil 5. Sol Rast Dizisi ve Ses Haritası



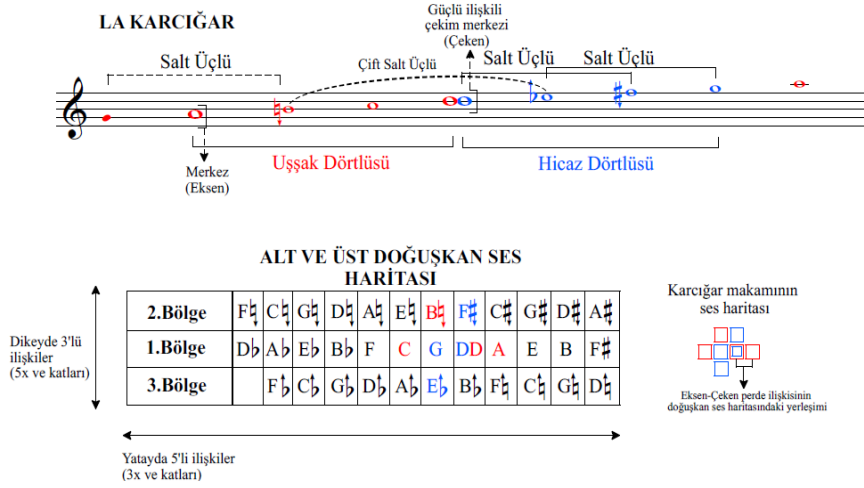
Sol rast dizisi ses haritasındaki sesler, eserin 1. - 5. ölçüleri, 9. - 14. ölçüleri ve 160. - 168. ölçüler arasında kullanılmıştır. Sol rast dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 6. Re Hicaz Dizisi ve Ses Haritası



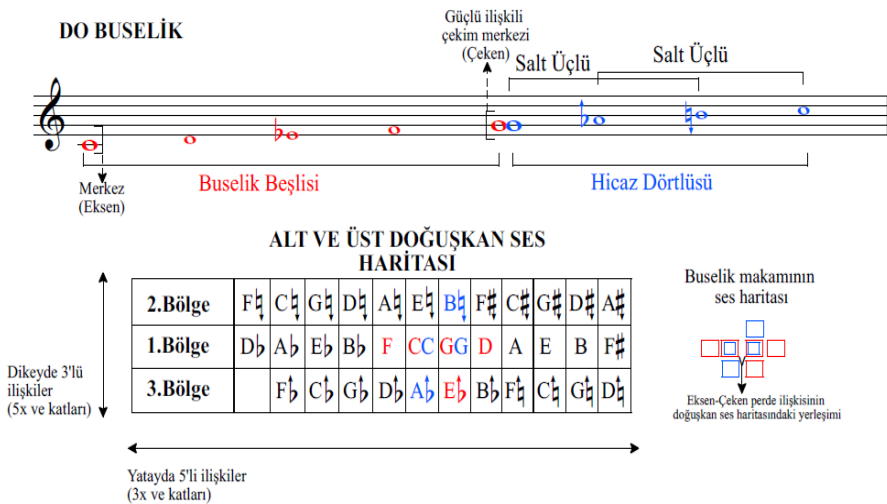
Re hicaz dizisi ses haritasındaki sesler, 5. ve 8. ölçüler arası, 117. - 118. ölçüler, 122. ölçüde ve 186. ölçüde kullanılmıştır. Re hicaz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 7. La Karcıgar Dizisi ve Ses Haritası



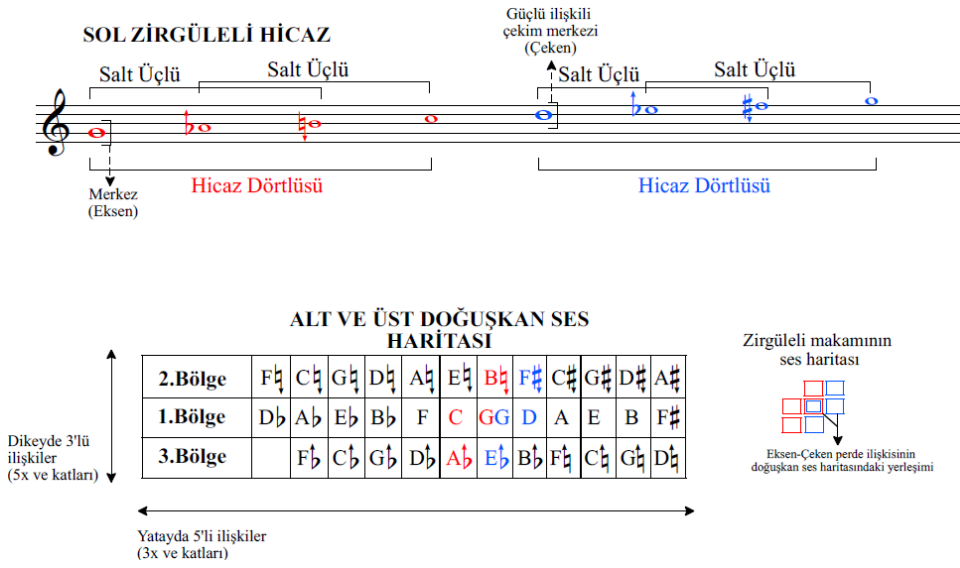
La karcıgar dizisi ses haritasındaki sesler, 15. ve 24. ölçüler arasında kullanılmıştır. La karcıgar dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 8. Do Buselik Dizisi ve Ses Haritası



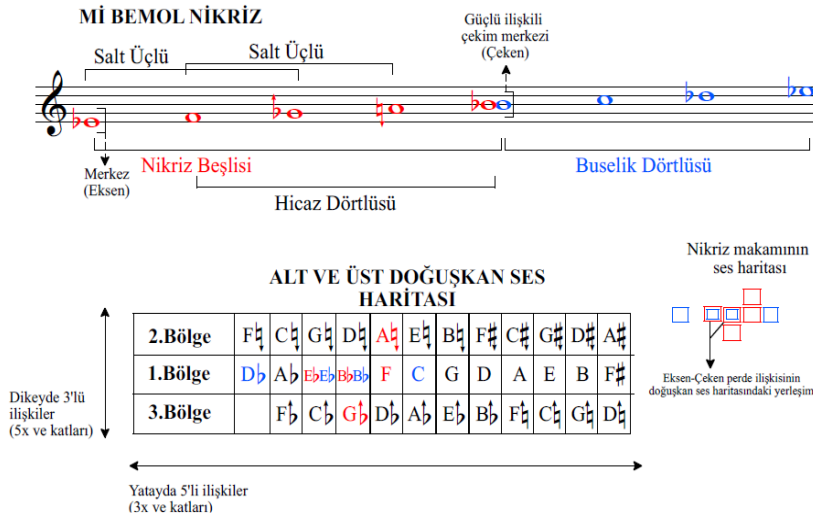
Do buselik dizisi ses haritasındaki sesler, 25. ve 28. ölçüler arasında kullanılmıştır. Do buselik dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 9. Sol Zırgüleli Hicaz Dizisi ve Ses Haritası



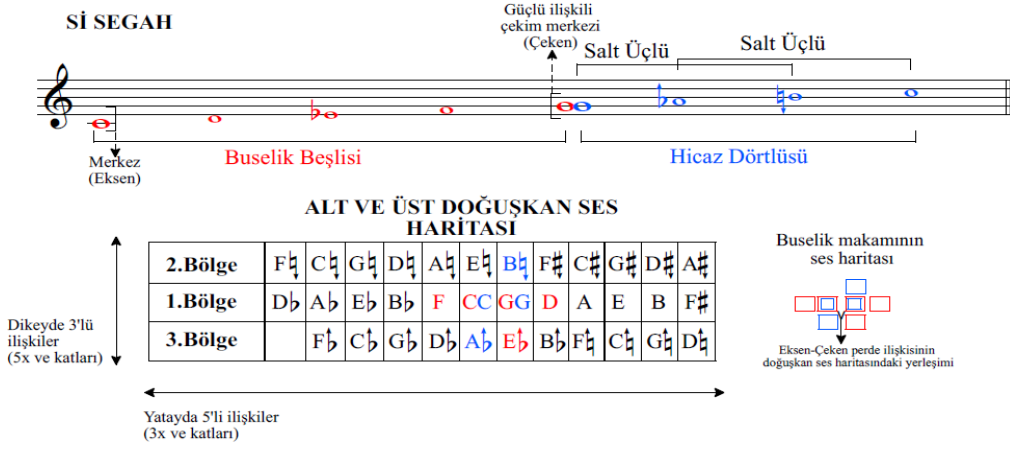
Sol zırgüleli hicaz dizisi ses haritasındaki sesler, 28. ve 35. ölçüler arası, 95. – 98. ölçüler arası, 120. ölçüde, 140. – 141. ölçülerde kullanılmıştır. Sol zırgüleli hicaz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 10. Mi Bemol Nikriz Dizisi ve Ses Haritası



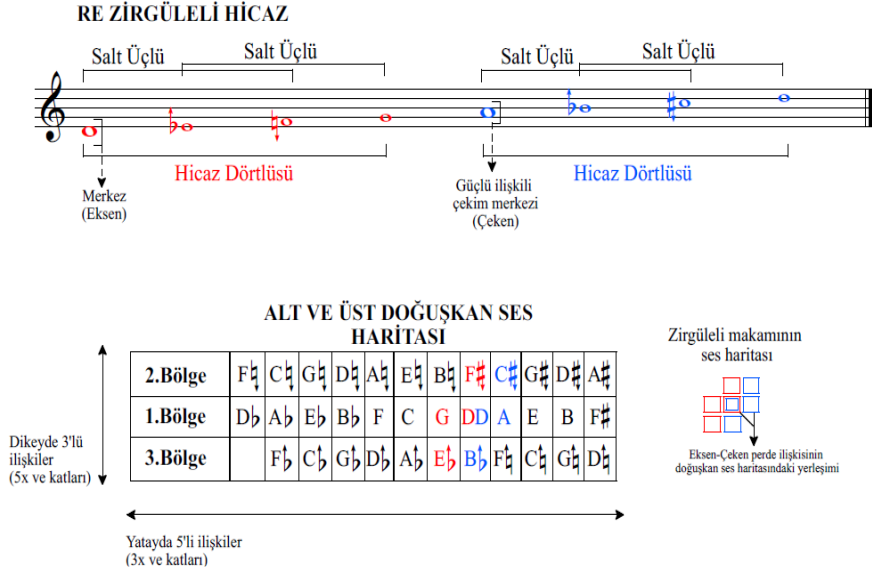
Mi bemol nikriz dizisi ses haritasındaki sesler, 36. – 46. ölçüler ve 98. – 112. ölçüler arasında kullanılmıştır. Mi bemol nikriz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 11. Si Segâh Dizisi ve Ses Haritası



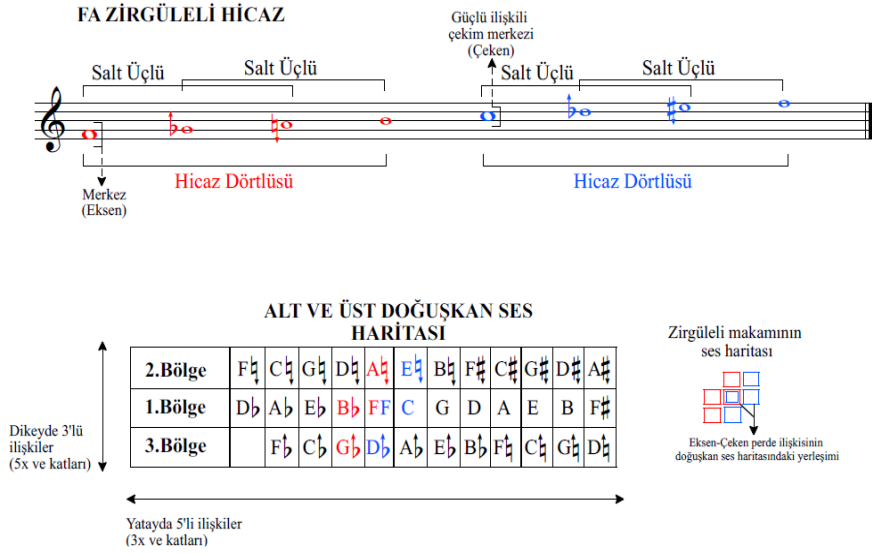
Si segâh dizisi ses haritasındaki sesler, 46. ve 79. ölçüler arasında kullanılmıştır. Si segâh dizisi armonik haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 12. Re Zırgüleli Hicaz Dizisi ve Ses Haritası



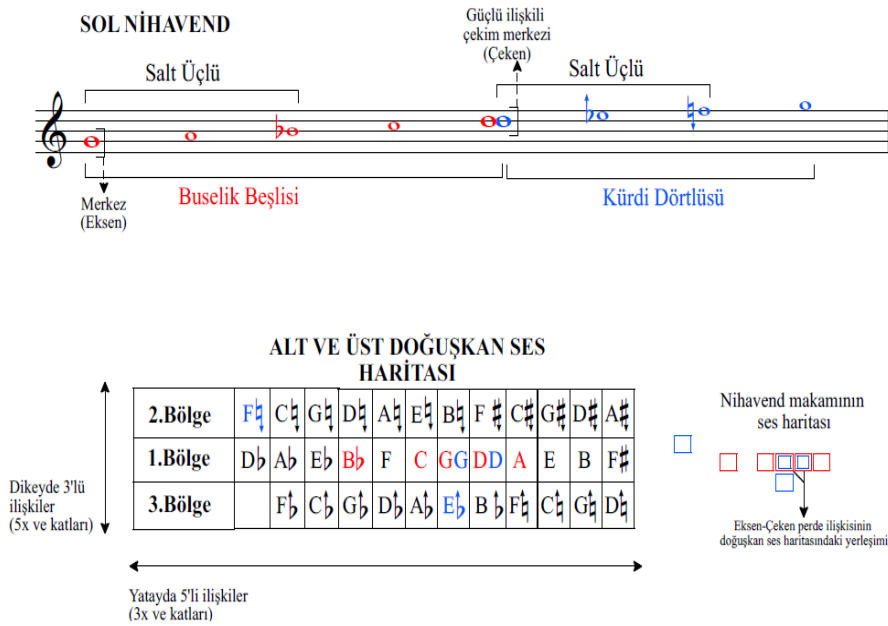
Re zırgüleli hicaz dizisi ses haritasındaki sesler, 88. ve 94. ölçüler arası ve 132. – 133. ölçülerde kullanılmıştır. Re zırgüleli hicaz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 13. Fa Zirgüleli Hicaz Dizisi ve Ses Haritası



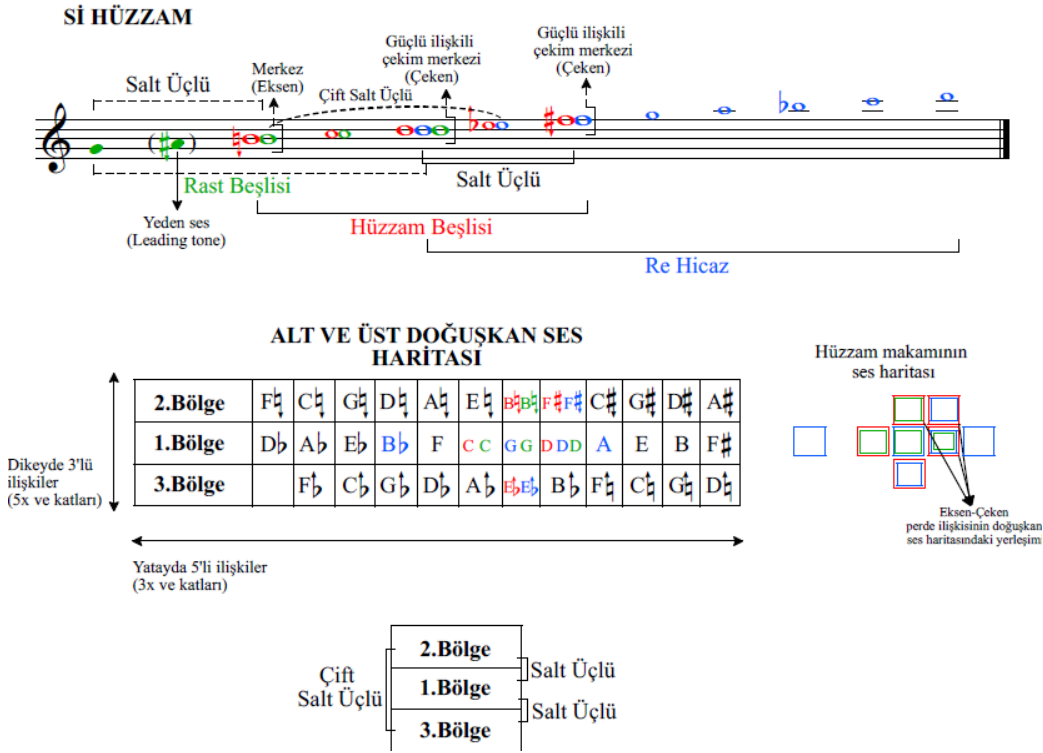
Fa zirgüleli hicaz dizisi ses haritasındaki sesler, 113. ve 114. ölçülerde kullanılmıştır. Fa zirgüleli hicaz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renkler ile bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 14. Sol Nihavend Dizisi ve Ses Haritası



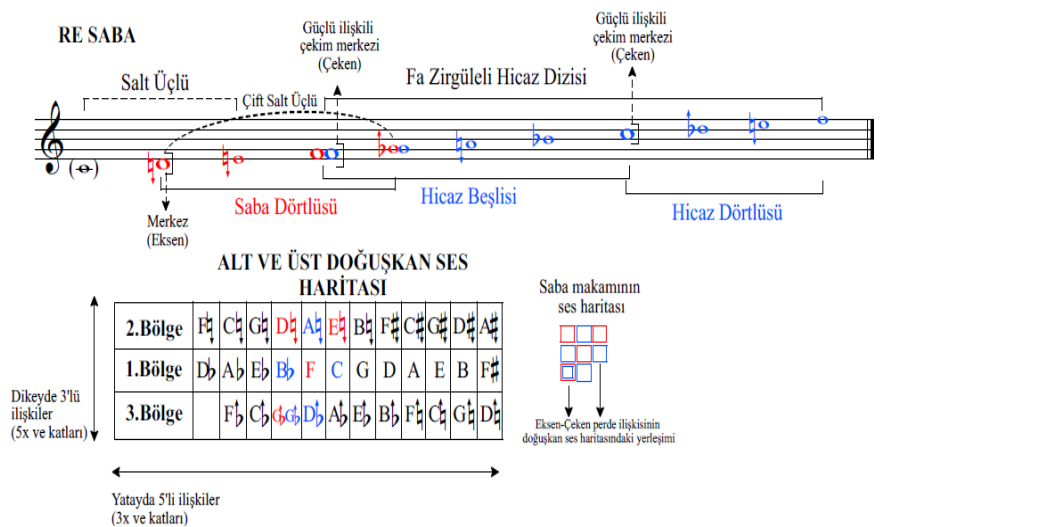
Sol nihavend dizisi ses haritasındaki sesler, 115. ölçü ve 123. – 125. ölçüler arasında kullanılmıştır. Sol nihavend dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renkler ile bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 15. Si Hüz zam Dizisi ve Ses Haritası



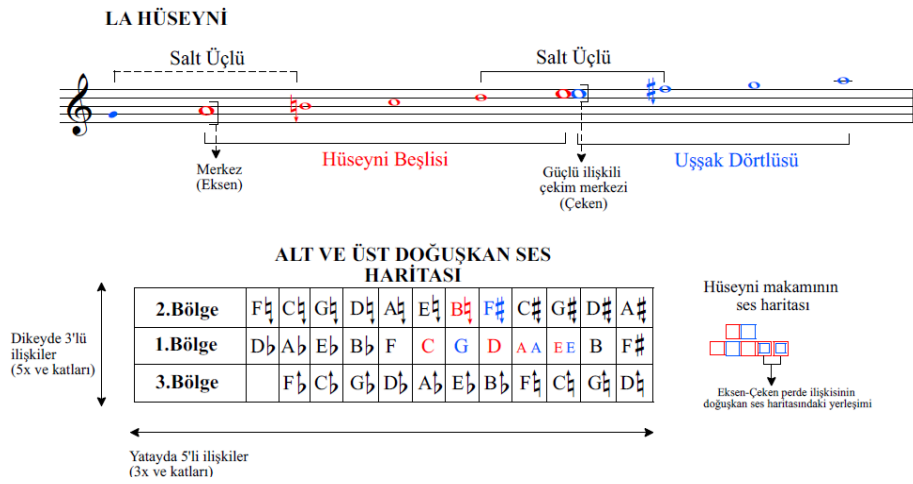
Si hüzzam dizisi ses haritasındaki sesler, 138. – 139. ölçüler, 147. – 157. ölçüler arası, 176. ölçü ve 189. – 190. ölçüler arasında kullanılmıştır. Si hüzzam ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renkler ile bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 16. Re Saba Dizisi ve Ses Haritası



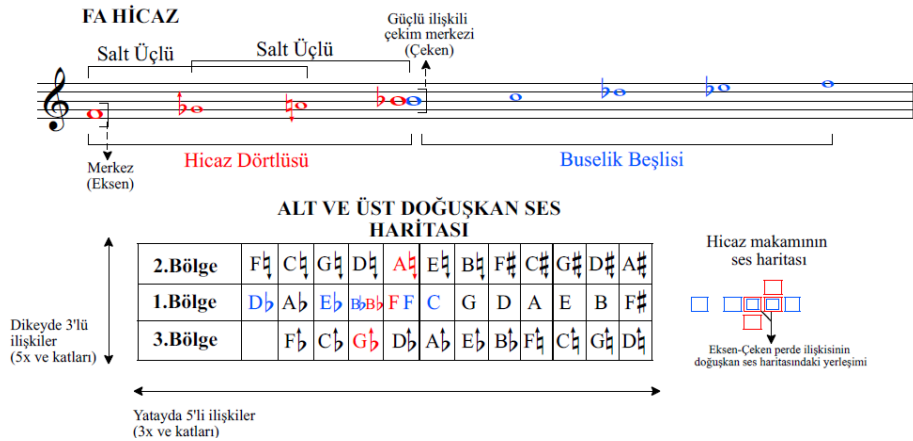
Re saba dizisi ses haritasındaki sesler, 145. ölçüde kullanılmıştır. Re saba dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 17. La Hüseyini Dizisi ve Ses Haritası



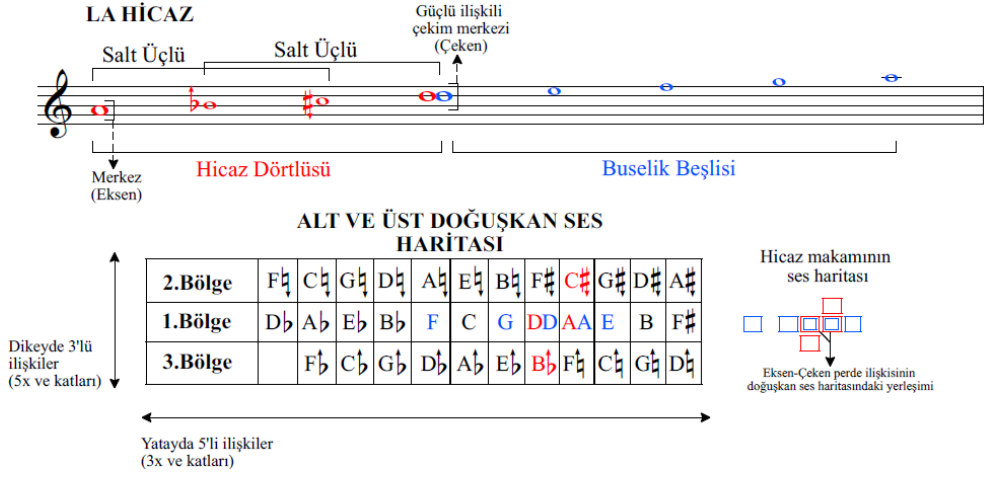
La hüseyini dizisi ses haritasındaki sesler, 121. ölçüde kullanılmıştır. La hüseyini dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 18. Fa Hicaz Dizisi ve Ses Haritası



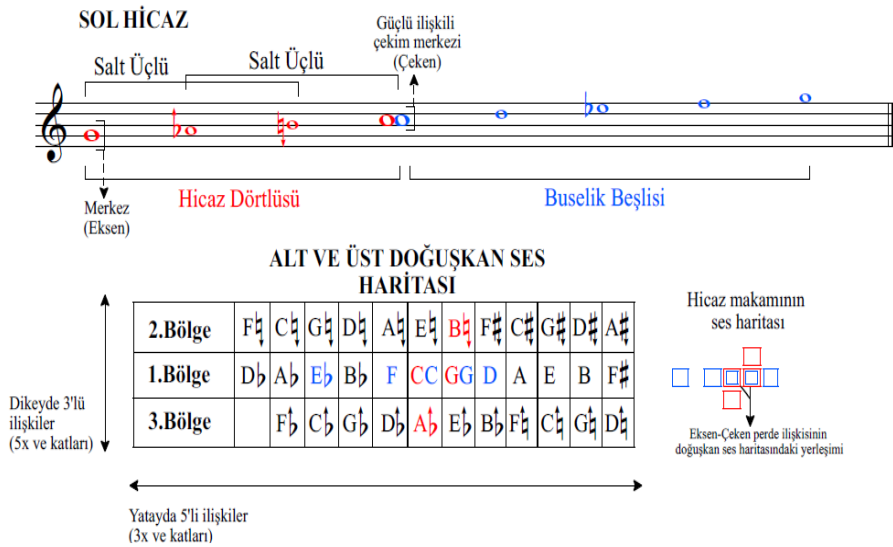
Fa hicaz dizisi ses haritasındaki sesler, 120. ölçü, 137. – 138. ölçüler ve 157. – 159. ölçüler arasında kullanılmıştır. Fa hicaz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 19. La Hicaz Dizisi ve Ses Haritası



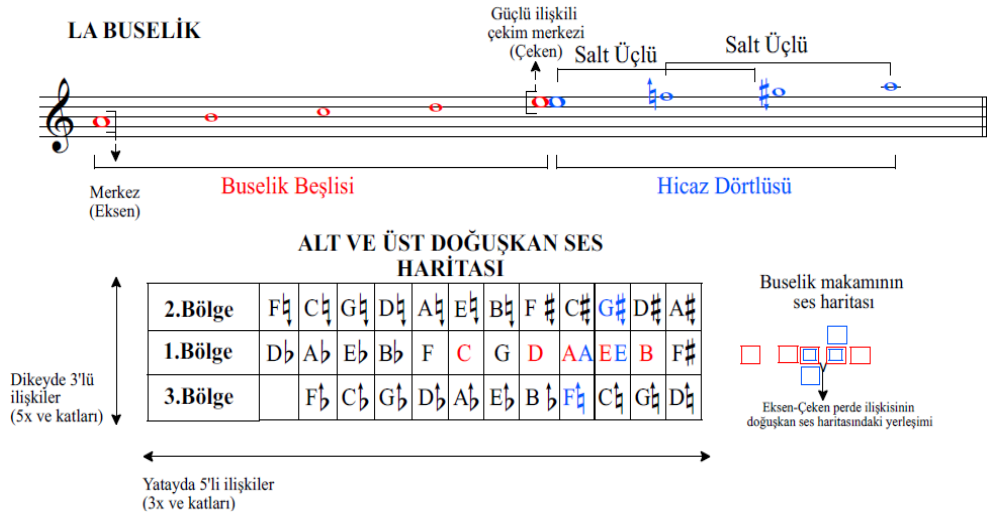
La hicaz dizisi ses haritasındaki sesler, 135. - 137. ölçüler, 145. - 146. ölçüler, 121. - 122. ölçüler ve 188. - 189. ölçüler arasında kullanılmıştır. La hicaz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

Şekil 20. Sol hicaz Dizisi ve Ses Haritası



Sol hicaz dizisi ses haritasındaki sesler, 157. ölçü, 176. ölçü ve 190. ölçüde kullanılmıştır. Sol hicaz dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renklerle bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

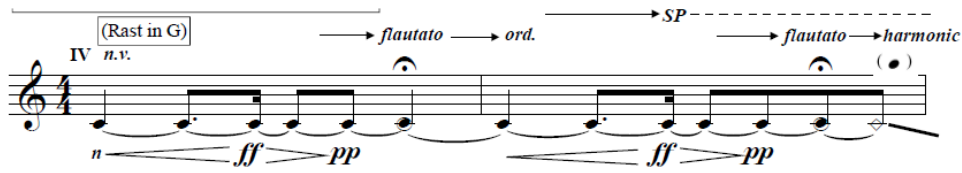
Şekil 21. La Buselik Dizisi ve Ses Haritası



La buselik dizisi ses haritasındaki sesler, 126. – 128. ölçüler ve 178. – 179. ölçüler arasında kullanılmıştır. La buselik dizisi ses haritasında, bestecinin eser içerisinde kullandığı sesler farklı renkler ile bölgelere ayrılarak gösterilmiştir.

3.2.2. Hat Tekniğinin Eser İçerisinde Gösterimi

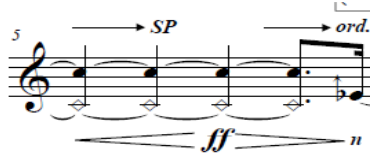
Şekil 22. Eserin Başlangıcı



Şekil 23. 3. ve 4. ölçüler



Şekil 24. 5. ölçü



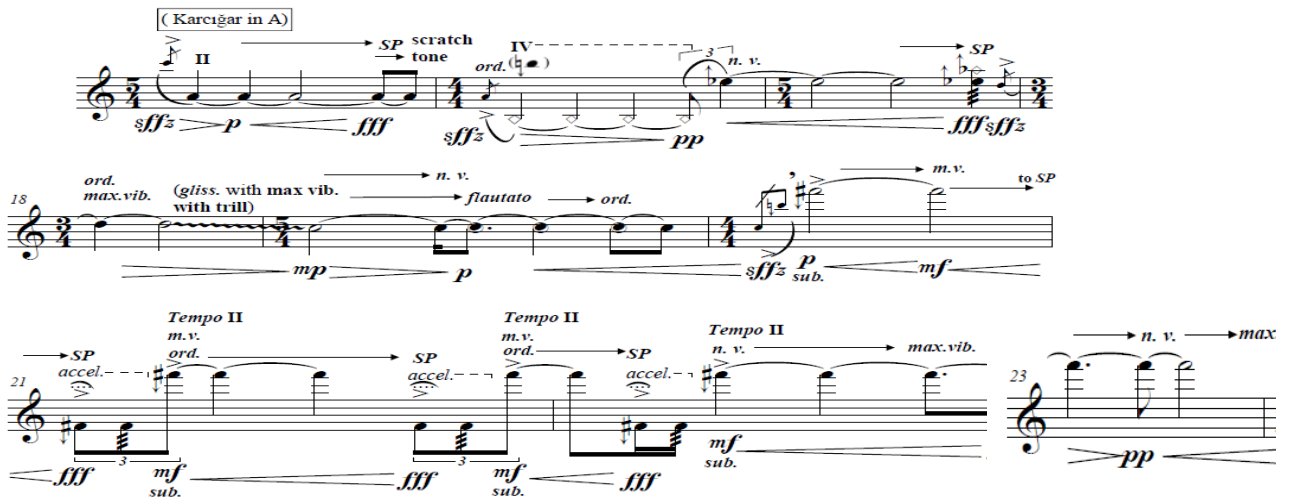
Eserin ilk iki ölçüsü, sol rast dizisinin rast pentakorduna ait olan 4. derecesi do sesi ile başlamış, 3. ölçüye kadar uzatarak devam etmiştir. 3. ölçü, filajole olan si ve sol sesleri ile uzatarak, do sesine glissando yapılmış, 5. ölçünün sonuna kadar devam etmiştir.

Şekil 25. 6. ve 7. ölçüler



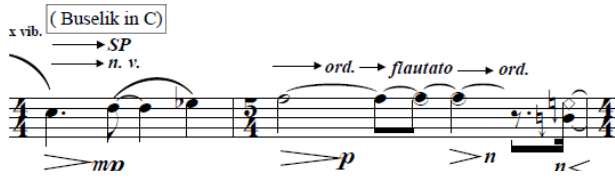
25. şekilde görüldüğü gibi, 5. ölçünün son sesi re hicaz makam dizisinin 2. derecesine ait olan hafif tizleştirilmiş mi notası ile başlamış, ilgili makamın merkez sesi olan re ve hafif tizleştirilmiş fa notaları ile değişen dinamiklerle birlikte (*niente - crescendo - ff - decrescendo*) ölçü sonuna kadar devam etmiştir.

Şekil 26. 15. ve 24. ölçüler arası

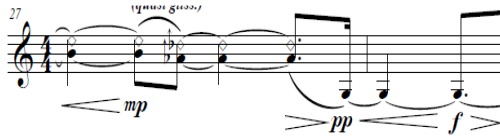


Eserin 2. bölümü, la karcıgar dizisinin uşşak tetrakorduna ait olan la notası ve yoğun dinamiklerle (*sffz – decrescendo – p – crescendo – fff*) başlamış, 16. ölçünün sonundaki hicaz tetrakord dizisine ait hafif tizleştirilmiş mi notası ile uzayarak, 17. ölçü devam etmiştir. 18. ölçü, la karcıgar dizisinin 4. derecesi olan re notasından 3. derecesi olan do notasına trill ile geçiş yapılmış ve (do notası) uzayarak 19. ölçünün sonuna kadar devam etmiştir. 20. ölçü, la karcıgar makam dizisinin hicaz dörtlüsüne ait olan hafif tizleştirilmiş fa sesi ile 23. ölçünün sonuna kadar devam etmiştir.

Şekil 27. 25. ve 26. ölçüler

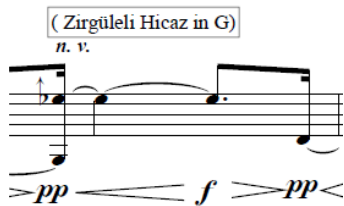


Şekil 28. 27. ve 28. ölçüler



27. ve 28. şekillerde, 25. ölçü do buselik dizisinin merkezi olan do sesi ile başlamış ve bu makamın buselik pentakorduna ait olan sesler ile çıkıcı dizi şeklinde devam etmiştir. 26. ölçü, hafif pesleştirilmiş si ve flajole olan hafif pesleştirilmiş mi sesleri ile birlikte uzayarak, 27. ölçü hicaz tetrakord dizisine ait olan hafif tizleştirilmiş la ve filajole olan hafif pesleştirilmiş si sesleri ile devam etmiştir. Aynı ölçü içerisindeki buselik pentakord dizisine ait olan sol sesi, ölçü sonuna kadar uzayarak devam etmiştir.

Şekil 29. 28. ölçü



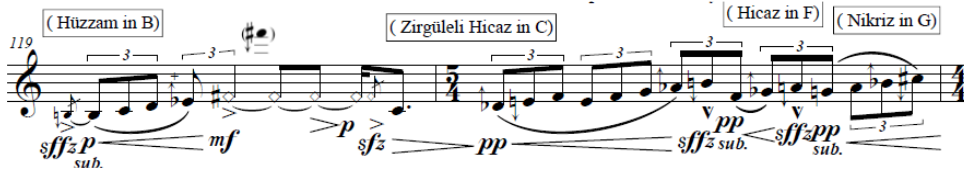
Şekil 30. 29. ve 30. ölçüler



29. ve 30. şekillerde, 28. ölçü sol zirgüleli hicaz dizisinin merkezi olan sol ve hafif tizleştirilmiş mi notaları ile başlayıp, aynı ölçüdeki hicaz tetrakord dizisindeki re notası ile uzayarak, 29. ölçüde de do sesi eklenerek yoğun dinamikler (*crescendo – f – decrescendo – pp – crescendo – sfz*) ile ölçü sonuna kadar devam etmiştir.

Besteci, değişik makam tetrakord ve pentkordları üst üste göçürerek (transpoze) kullanmış ve belli bir ses merkezini ortadan kaldırmıştır.

Şekil 31. 119. ve 120. ölçüler



Şekil 31 de, 119. ölçü si hüzzam makam dizisinin sesleri ile devam etmiştir. 119. ölçünün sonundaki noktalı sekizlik ve merkezi do olan do zirgüleli hicaz makamı ile başlamıştır. 120. ölçünün 3. gurubundaki (üçlemenin son sesi) merkez ses olan fa sesi ile fa hicaz makamına geçiş yapılmıştır. 120. ölçü, sol nikriz makamının merkez sesi olan (4. guruptaki üçlemenin son sesi) sol ile başlamış ve bu makam dizisinin sesleri çıkıcı dizi şeklinde, 121. ölçünün ilk notası olan re sesi ile devam etmiştir.

Besteci, makamı belirleyen ezgi kalıplarını üst üste göçürerek (transpoze) kullanmıştır.

Şekil 32. 121. ve 123 ölçüler arası

121 (Hüseyni in A) (Hüzzam in B) (Hicaz in A) (Hicaz in D) Very sudden, as if interpolated unexpectedly =144 Steady Pulse (Nihavend in G) m.v. sempre tenuto n. v. ffz pp sub. ffz pp sub. ff sfz < fff sfz sfz ff

32. şekilde, 121. ölçü (üçlemenin ikinci sesi) merkezi la sesi olan la hüseyini makamına geçiş yapılmış, hüseyini pentakord dizisindeki üçleme olan ilk 4 ses çıkıcı dizi şeklinde kullanılmıştır. 121. ölçü (ikinci gruba ait üçlemenin son notası) hafif pesleştirilmiş sesi ile si hüzzam makamına geçiş yapılmış ve dizi şeklinde kullanılmıştır. 121. ölçünün (üçlemenin 4. grubundaki son sekizlik notası olan) la notası ile 122. ölçüdeki la hicaz makamı dizisine geçiş yapılmıştır. 122. ölçü bu makam dizisinin hicaz tetrakord dizisine ait olan sesler ile devam etmiştir. 122. ölçüdeki üçlemenin son sekizlik notası ve merkezi olan re notası ile re hicaz makamına yoğun dinamikler (*sfz – crescendo – fffsfz – sfz*) ile geçiş yapılmış ve bu makam dizisindeki hicaz tetrakorduna ait sesler ölçü sonuna kadar kullanılmıştır. 123. ölçü sol nihavend makam dizisinin merkez sesi olan sol notası ile başlayıp 126. ölçüdeki bu makama ait olan dizinin sesleri farklı oktavlarda kullanılmıştır.

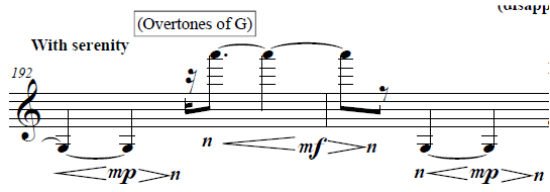
Şekil 33. 124. ve 129. ölçüler arası

124 (Buselik in A) (Hüzzam in B) ffz pp sub. ff sfz

Şekil 33 de, 126. ölçünün son 2 notası olan ve la buselik makamına ait olan buselik pentakord dizisindeki re ve do sesleri ile geçiş yapılmıştır. Bu makam dizisinin sesleri farklı oktavlarda kullanılmış, 129. ölçüye kadar devam etmiştir. 129. ölçüdeki pesleştirilmiş si notası ve bu makam dizisindeki rast pentakord dizisine ait olan do notası ile si hüzzam makamına geçiş yapılmıştır.

Besteci, ilgili makamın tetrakordlarına ve pentakordlarına ait seslerin bütünlüğünü bozarak farklı oktavlardan kullanmıştır.

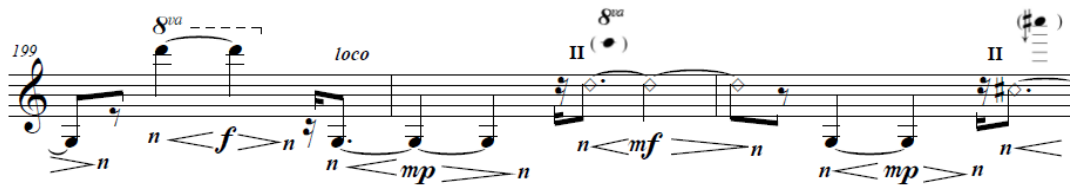
Şekil 34. 192. ve 193. ölçüler arası



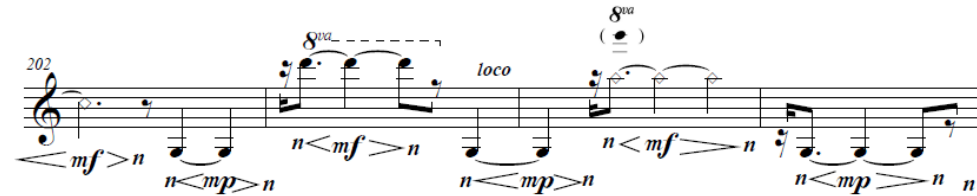
Şekil 35. 195. ve 198. ölçüler arası



Şekil 36. 199. ve 201. ölçüler arası



Şekil 37. 202. ve 205. ölçüler arası



Eserin son bölümü, 192. ölçüden 222. ölçünün sonuna kadar sol sesinin üst doğuşkanları (sol – sol – re – si – re – fa – sol – la – si – do diyez – re) farklı oktavlardan yoğun dinamikler (*n – crescendo – mf – decrescendo – n*) ile birlikte kullanılmıştır.

3.3. Noktalar (Points)

Point I (For Ensemble: flüt, si bemol klarnet, kanun, vurmali çalgi, piyano, kemençe, 1.keman, 2.keman, viyola, viyolonsel)

Türkmen, Hezarfen Topluluğu'nun (Würzburg Hochschule für Music Guitar Plus Summer Scholl) ile müziğinin portre konserini sunacaklarını öğrendikten sonra 2017 başlarında noktalar kavramını düşünmeye başlamıştır.

Besteci, yaklaşık 10 yıldır hat (kelimenin tam anlamıyla bir çizgi anlamına gelmektedir) olarak düşündüğü bir kavrama odaklanmıştır. Hat, birbirine karışan ve sonunda bir çizgi oluşturan makamların ardışıklığı ile ilgilidir. Besteciye göre, her çizgi sadece tınlayış ilkesi ile ses perdesindeki sonsuz bir boşluktur.

Türkmen, makamların kültürel çağrışımlarını her zaman göz ardı etmiş ve kültürün kategorize edilemeyen canlı bir spektrum olduğuna inanmış, önerebilecekleri varoluşçu sorgularla ilgilenmiştir.

Besteci, hat'ın nesne (özne - nesne, figür – figür olmayan) fakat en temelde geçmiş ve şimdiki gibi aktif kutuplar arasındaki aralıkların araştırma ile ilgili olduğunu fark etmiş ancak bu tür süreçlerin temel olarak hem kişisel hem de kolektif hatırlamalara bağlı olduğunu belirtmiştir.

Besteciye göre, noktalar aynı (hat) kavramının varyasyonudur. Herhangi bir çizgi noktaların bağlantısından oluşmuş ve besteci 'Noktalar' isimli eserinde de (çizgilerin) iç dünyalarını yaşamak istemiştir. Çizgilere benzer birçok yönden, noktaların kendine yeten karakterinin, zamanın benzersiz algısını ortaya çıkardığına inanmış, noktaları sürekliliğin uzaması olarak değil, farklı alanların eklemleri olarak bağlandığını belirtmiştir.

3.4.2. Hat Tekniğinin Eser İçerisinde Gösterimi

Şekil 41. Eserin Başlangıcı

Şekil 42. Armonik Gösterim

42. şekilde görüldüğü gibi, eserin girişindeki sesler dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiştir. Eser, B7 aralığı olan (sol - fa diyez sesleri) ve kanun partisindeki cluster¹² akor olan ve re rast tetrakord dizisindeki (re- mi- fa diyez - sol) sesler ile ses haritasında 1. bölgede yer alarak ve yoğun dinamik kullanılarak (*ffff*) başlamış ve ölçü sonuna kadar devam etmiştir.

12 Cluster: Tampere sistemdeki en küçük aralıkları (yarım ve tam perdeli 2'lileri, zaman zaman çeyrek sesleri) yoğun biçimde bulunduran ve yan yana dizilmiş, iç içe geçmiş yakın seslerden oluştuğu için notasyonda bir üzümlü salkımına benzeyen yığınsal bir kütle biçiminde görülen ve işitilen akor.

Şekil 43. 3.ölçü

The musical score for Şekil 43. 3.ölçü consists of several staves. The first staff has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction: "bisbig. (with a fumble fingering)". The second staff has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction: "(very fast irregular tremolo random combinations of different strings not all strings are simultaneously played)". The third staff has a dynamic marking of *p* and a performance instruction: "gliss.". The fourth staff has a dynamic marking of *mf* and a performance instruction: "gliss.". The fifth staff has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction: "max. vib. very slow gliss. w/max. vib.". The sixth staff has a dynamic marking of *pp* and a performance instruction: "very slow gliss.". The seventh staff has a dynamic marking of *p* and a performance instruction: "SP". The eighth staff has a dynamic marking of *ff* and a performance instruction: "SP". The ninth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The tenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The eleventh staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The twelfth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The thirteenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The fourteenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The fifteenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The sixteenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The seventeenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The eighteenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The nineteenth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP". The twentieth staff has a dynamic marking of *fff* and a performance instruction: "SP".

Şekil 44. Armonik Gösterim

The musical score for Şekil 44. Armonik Gösterim consists of a single staff with a treble clef and a bass clef. The staff is empty, representing harmonic structure.

Eserin 3. ölçüsündeki sesler, 44. şekilde dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiştir. Sol rast makamı dizisindeki rast tetrakorduna ait olan ve flüt, kemençe, keman partilerinde bulunan hafif pesleştirilmiş ve ses haritasında 2. bölgeye ait olan si notasından do notasına glissando ile geçiş yapılmıştır. Si bemol klarnet partisinde ve ses haritasında 1. bölgeye ait olan hafif pesleştirilmiş la, perküsyon, viyola, çello partilerindeki sol sesleri ve kanun partisindeki cluster'daki yoğun dinamikler (*p - crescendo - ff - ffff*) ile ölçü sonuna kadar devam etmiştir.

Şekil 45. 4.ölçü

The musical score for the 4th measure is written in 3/4 time and features the following parts:

- Fl. (Flute):** *mf* *sub.* (subito) *fff*
- Cl. (Clarinet):** *mf* *sub.* (subito) *fff*
- Ka. (Kanun):** *fff* (fiske) *fff* *fff* *fff*
- Perc. (Percussion):** *fff* (no pitch) *fff* (Bass Drum) *fff*
- Piano:** *fff* (until the end of m 11) *fff*
- Kmç. (Keman):** *f* *sub.* *fff*
- Vln. I (Violin I):** *f* *ord.* *quasi gliss. (no SP)* *quasi trill* *fff*
- Vln. II (Violin II):** *f* *ord.* *quasi gliss. (no SP)* *quasi trill* *fff*
- Vla. (Viyola):** *fff* *ord.* *(Bartok pizz.)* *quasi gliss. (arco)* *quasi trill* *fff*
- Vlc. (Çello):** *fff* *ord.* *(Bartok pizz.)* *(arco) trill* *fff*

Şekil 46. Armonik gösterim

The harmonic diagram shows the notes of the 4th measure in a single staff, representing the harmonic structure of the piece. The notes are: Re (D4), Mi b (E4), Fa (F4), Sol (G4), La (A4), Si b (B4), and Do (C5).

46. şekilde görüldüğü gibi eserin 4. ölçüsündeki sesler, 47. şekilde dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiştir. Eser, perküsyon, piyano, 1. keman, 2. keman, viyola ve çello da partilerindeki sol sesi ile, kanun partisindeki ve ses haritasındaki 3. bölgeye ait olan sol bemol sesi ile perküsyon partisindeki ve sol rast dizisi tetrakordundaki ve ses haritasındaki 1. bölgede bulunan re ve mi bemol sesleri ile devam etmiştir.

Şekil 47. 5. ölçü

The musical score for the 5th measure is written in 4/4 time and consists of ten staves. The first staff is for the flute, with markings for 'T.R.' (trill), 'harm. gliss.' (harmonic glissando), and '(voice) p' (piano). The second staff is for the clarinet, with '(slap tongue)' and 'mf' markings. The third staff is for the bassoon, with '(a.f.a.p. gliss.)' and 'p' markings. The fourth staff is for the Glockenspiel and Brass mallets, with 'fff' (Wild!) marking. The fifth staff is for the Bass Drum and Hard mallets, with 'fff' marking. The sixth and seventh staves are for the strings, with 'n.v.' (no vibrato) and 'molto vib.' markings, and 'PPP' to 'fff' dynamic markings. The eighth and ninth staves are for the piano, with 'iii SP' (irregular, very fast wild tremolo) and 'pp' to 'fff' markings. The tenth staff is for the organ, with 'ord. (no SP)' and 'pp' to 'fff' markings.

Şekil 48. Armonik gösterim

The musical score for the harmonic representation is written in 4/4 time and consists of two staves. The first staff is for the treble clef, with a sharp sign above the staff. The second staff is for the bass clef, with a sharp sign above the staff.

48. şekilde, eserin 5. ölçüsündeki sesler, 49. şekilde dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiştir. Perküsyon partisindeki sol rast dizisinin rast tetrakorduna ve ses haritasında 1. bölgeye ait olan do sesi ve diğer partilerde bulunan önceki ölçülerde de tekrar eden flüt partisindeki (sol ve fa diyez) sesleri ile kemençe ve 1. kemandaki hafif tizleştirilmiş fa sesi ile birlikte ölçü sonuna kadar devam etmiştir.

Şekil 53. 9. ve 10. ölçüler

The musical score for measures 9 and 10 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4 and A4. Chords (C) and (A4) are indicated above the notes.
- Cl. (Clarinet):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords (C), (B4), (F4), (E4), and (D) are indicated above the notes.
- Ka. (Klavir):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords (C), (B4), (F4), (E4), and (D) are indicated above the notes.
- Perc. (Perkütif):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4 and A4.
- Piano:** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords (C), (B4), (F4), (E4), and (D) are indicated above the notes.
- Vln. I (Violin I):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords (D), (C), (B4), (F4), and (E4) are indicated above the notes.
- Vln. II (Violin II):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords (C), (B4), (F4), (E4), and (D) are indicated above the notes.
- Vla. (Viola):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords (F4), (E4), (D), (C), and (B4) are indicated above the notes.
- Vlc. (Violonçello):** Part 1, measures 9 and 10, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords (E4), (D), (C), (B4), (E4), and (D) are indicated above the notes.

Şekil 54. Armonik gösterim

The harmonic diagram shows the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 on a staff. The notes are arranged in a sequence that corresponds to the notes in the musical score for measures 9 and 10. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

54. şekilde, eserin 9. ve 10. ölçülerindeki sesler, 55. şekilde dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiştir. Sol rast dizisinin 2. derecesine ait olan la sesi ve aynı dizide 3' lü aralık olan (do-mi-sol) şeklinde ilerlemiştir.

Şekil 55. 13. ve 14. ölçüler

The image displays musical notation for measures 13 and 14. It includes several staves with notes and rests. Key features include:

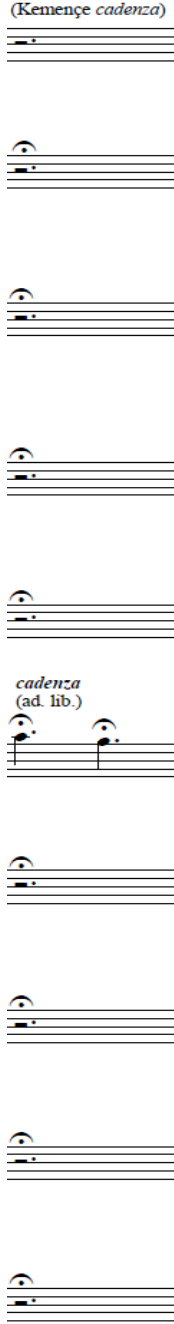
- A staff with a whole note and the instruction *mp* *re corde*.
- A staff with a whole note and the instruction *pppp*.
- A staff with a whole note and the instruction *pppp*, with notes marked with *SP* and *ord.* (no *SP*).
- A staff with a whole note and the instruction *ppp* (barely noticeable).
- A staff with a whole note and the instruction *mal bowing* *ord.* (no *SP*).

Şekil 56. Armonik gösterim

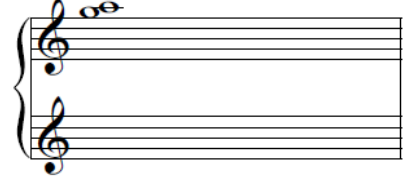
The image shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff has a whole note chord consisting of the notes G4, A4, and B4. The bass clef staff has a whole note chord consisting of the notes G2, A2, and B2. This represents the harmonic structure of the notes in measures 13 and 14.

Şekil 56 da, eserin 13. ve 14. ölçüleri, 57. şekilde, dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiştir. Piyano, 1. keman, viyola ve viyolonsel partilerindeki ve sol rast dizisi ses haritasındaki (re-sol-do) sesleri 1.bölgede yer almaktadır.

Şekil 57. 17. ölçü



Şekil 58. Armonik gösterim



58. şekilde, eserin 17. ölçüsündeki sesler 59. şekilde dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiştir. Kemençe partiyonundaki B2 aralığı olan (sol-la) sesleri ile kadans yapılmıştır. Bu sesler ses haritasının 1. bölgesinde yer alırlar.

Şekil 59. 18. ölçü

fff
(slap tongue)
fff
(a.f.a.p. glizz.)
fff
Vibraphone
Hard mallets
(no pedal) >
fff
8th Oct. *
fff
(Bartok pizz.)
fff
(Bartok pizz.)
III (SP)
fffz glizz. fffz
(Wild! as loud as possible)
III (SP)

Şekil 60. Armonik gösterim

Armonik gösterim

Eserin son ölçüsündeki sesler, 60. şekilde dizek üzerinde armonik olarak gösterilmiş, B7 aralığı (sol- fa diyez sesleri) ile ve kanun partisindeki cluster akor olan

(re-mi- fa diyez- sol) sesleri ile ölçü sonuna kadar devam ederek Point isimli eserin I. bölümü sonlandırılmıştır.

Eser, B7'li ile başlayıp B7'li ile bitmiştir. Bestecinin arada kullandığı armonik yapılarda makamsal ve ezgiye bağlı olarak, seslerin yoğunluğunu arttırdığı veya azalttığı görülmektedir.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Onur Türkmen'in fonksiyonel çokseslilik ile hiçbir ilgisi olmadığı gibi çoksesliliği de kullanmamıştır. Bunun için de *hat* dediği kavram tamamen bir hat (çizgi) üzerinde oluşmuştur. Tek sesli bir ezgi ve onun kendi çevresinde oluşan tınısal bir ortamından yararlanmıştır.

Besteci, makamları tetrakord ve pentakordların birleşiminden oluşan bir yapı olarak ele almıştır. Tetrakordları da farklı perdelerde üst üste göçürerek (transpoze) kullanmıştır. Örneğin, nikriz makamını sol sesi üzerinden kullandığı gibi mi sesi üzerinden de kullanmıştır. Hicaz makamını la sesi üzerinden kullandığı gibi fa sesi üzerinden de kullanmıştır. Böylece, bu tetrakordlar üst üste getirildiği zaman belli bir makama ve belli bir perdeye bağlı bir merkez fikri ortadan kaldırılmış olup bunun sonucunda bir merkezsizlik ortaya çıkmıştır. Böylelikle, besteci merkezsizlik fikrini besteleme çalışmalarında kullanmış, Türk müziği enstrümanlarının ve batı müziği enstrümanlarının birleşmesinden yola çıkarak tınısal ortamdan farklı bir birleşim ortaya koymuştur.

Türkmen, tetrakordları da kullanırken, bir merkez varmış gibi hemen başka bir yere atlamış ve o sesleri oktavlarla art arda gelmesi gerekirken, sesleri oktavlarla kırarak merkezliliği de ortadan kaldırmıştır. Besteci, enstrümanın her türlü olanağını kullanmaya çalışmış ve kullanmıştır. Tetrakord dizilerindeki makam tınısını bir hat içinde gizlemiş ve açıkça ortaya koymamıştır. Bunun nedeni ise; anlık olarak bir merkeze bağlılığı ortaya çıkmasıdır. Belli bir merkeze bağlılığının olmaması müzik yazısının en tipik özelliklerinden birisidir.

Türkmen, çoksesli (Noktalar) Point I isimli eserinde, 'hat' ın tam tersine makam alanlarını, birbirinin iç içe geçmesi yerine ayrı tutmuştur. Spektral alanlarla makamsal alanları bir arada kullanmıştır. Kullanmış olduğu çokseslilik fonksiyonel olmayan 'hat' düşüncesini ortaya çıkartan bir plato ses örgüsü görünümündedir.

'Hat' kavramını kısaca tanımlayacak olursak;

- Anlamla, ortak bilinçaltı ve ortak geçmiş ile yeniden buluşması,
- Yeni şeyler söylemesi,
- Özne ile nesne arasındaki sınırların kaldırıldığı bir alan oluşturması,
- Zaman ile ilgili bir arayışa girmesi,
- Makamların, gereç olarak değil aracı olarak kullanılması,
- Merkezsizlik fikrini ortaya çıkarması,
- Noktaların birleşmesinden oluşan çizgiselliği ortaya çıkarması şeklinde açıklayabiliriz.

KAYNAKÇA

- Altar, C. M. (2005). **Sanat Felsefesi Üzerine**. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Akbaş, G. (2018). **Çağdaş Tasarımda Sayısal Kaligrafi Ve Deneysel Uygulama Çalışmaları**. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Aktüze, İ. (2010). **Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Akten, Ş. (2018). **Eşit Bölünmüş Tampere Düzen Dışındaki Ses Sistemleri İçin Doku Modelleri Yeni Bir Repertuar Ve Estetik Önerisi**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.
- Antonovski, Y. (2018). **Giordano Bruno Hayatı Ve Felsefi Çalışmaları**. (Çev, E. Saatci.) Dorlion Yayınları. Ankara.
- Araz, G. (2011). **Neo- Modal Akımda Armoni Anlayışı**. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Beytur, T. (2017). **Carl Gustav Jung'da Bilinçli Davranış ve İçgüdü**. Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi.
- Bulur, E. (2009). **20. Yüzyıl Müziğinde Atonal Yaklaşımlar**. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Bulut, M.Ö. (2007). **Genç Türk Bestecilerinin Eser Yaratma Süreçlerinde Kullandıkları Ritimsel Elemanlar**. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Başkent Üniversitesi.
- Büke, A. (2001). **Bach Yaşamı Ve Eserleri**. Kabalcı Yayınevi. İstanbul.
- Cangal, N. (1999). **Armoni**. Arkadaş Yayınevi. Ankara.
- Çetinkaya, İ. (2011). **Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Programlı Eserlerinin İncelenmesi**. Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Çopur, M.E. (1996). **Yazının Tarihsel Sürecinden Hareketle, Tarih, Teknik ve Diğer Sanatlara Yansıması İle Kaligrafi**. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu üniversitesi.
- Çöloğlu, E. (2005). **Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. YY. Müziğin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Diñer, A. (2012). **Çağdaş 5 Türk Bestecisinin Postmodern Eserlerinin İncelenmesi**. Doktor Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Hindemith, P. (2007). **Ses İşçiliği**. (Çev, Y. Oymak). Norgunk Yayıncılık. İstanbul.

- JACOBI, J. (2002). **Carl Gustav Jung Psikolojisi**. (Çev. M. Arap). Barış İlhan Yayınevi. İstanbul.
- Jung, C. G. (2006). **Analitik Psikoloji**. (Çev. E. Gürol). Payel Yayınları. İstanbul.
- Jung, C.G. (2017). **Ruh**. (Çev. İ. H. Yılmaz). Pinhan Yayıncılık. İstanbul.
- Kamışoğlu, S.Ö. (2012). **Jackson Pollock ve Jung İlişkisi**. Yüksek Lisans (MA) Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Karaosmanoğlu, M.K. (2017). **Müzik Aritmetiği Ve Ses Sistemleri**. İTÜ Vakfı Yayınları. İstanbul.
- Karcılıoğlu, İ. (2007). **Paul Hindemith'in Didaktik Yönü Müzik Dili Ve Armoni Anlayışı**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Kaya, İ. (2017). **Harry Partch'ın Monofoni ve Limit Kavramının Türk Müziği Makam Çeşnilerine Uyarlanabilirliği**. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Keser, N. (2009). **Sanat Sözlüğü**. Ütopya Yayınevi. Ankara.
- Keskin, Ö. (2017). **20. Yüzyıl Kompozisyon Tekniklerinden Atonal, Seriyal ve Minimal Stillerin Teorik Açidan İncelenmesi ve Seçilmiş Örneklerle Açıklanması**. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Kutluk, F. (1997). **Müziğin Tarihsel Evrimi**. Ceylan Matbaacılık. İstanbul.
- Manav, Ö. , Nemutlu, M. (2011). **Müzikte Alımlama**. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Mc Clain, E. (2014). **Değişmezlik Miti**. (Çev. D. Çizme). CBN Kitap Cafe Yayıncılık. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2018). **Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usulleri**. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Sakpınar, M. (2002). **Yirminci Yüzyıl Müziğinde Avant- Garde Öğeler**. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Şen, İ. (2014). **Kamran İnce'nin "Viyana Kuşatması" Adlı 3. Senfonisinin Kompozisyon Teknikleri Açısından Analizi Ve Çok Kültürlülük Öğeleri**. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Başkent Üniversitesi.
- Tanrıkorur, C. (2003). **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**. Dergâh Yayıncılık. İstanbul.
- Topakoğlu, B. (2018). **Osmanlı-Türk Makam Müziği Öğelerinin Günümüz Türk Bestecilerince Kullanımı**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Turanî, A. (1980). **Sanat Terimleri Sözlüğü**. Toplum Yayınevi. Ankara.
- Türkmen, O. **Hat for Kemeçe and Ensemble**. December, 2012.

Türkmen, O. **Beautiful and Unowned** by the “ The Land of the Beautiful Horses” theme. Rev: April, 2017.

Türkmen, O. **Noktalar (Points)** for ensemble. April – July, 2017.

Türkmen, O. (2018). BESOM, Besteciler, Şefler ve Müzikologlar Derneği Kompozisyon Semineri: ”**Müzik Kompozisyonunda Zaman ve Bağlam İlişkisi**”, Sevda Cenap And Vakfı, And Sanat, Ankara.

Türkmen, O. , Baysal O. (2009). **Gitar için Doğal Akort Sisteminde Modal Uygulamalar**. İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı. 2010. ISBN 978-975-6339-26-8

Türkmen O. , Beşiroğlu Ş. (2009). **Çağdaş çalgı tekniklerinin kemençe, ud, kanun ve neye uyarlanması**. İtü dergisi/b sosyal bilimler *Cilt:6* (Sayı:1, 41-52) Aralık 2009.

İnternet Kaynakları

Andante Klasik Müzik Dergisi.
<https://www.andante.com.tr/tr/5522/bio/Onur-Turkmen>

Klasik Keyifler
<http://www.kk-tr.org/onur-tuumlrkmen.html>

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. 1932.
<https://sozluk.gov.tr/?kelime=>

Türkmen, O. 2014. **Müzik Kuramı Tarihinde Tümenden Gelimsel Ve Tümevarımsal Yaklaşımlar**. Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi. ISSN: 2619-9688
<http://porteakademik.itu.edu.tr/yayin-arsivi/10-sayi>

Türkmen, O. **Bilkent Composition**.
<https://bilkentcomposition.wordpress.com/onur-turkmen/>

Türkmen, O. **BilkentCompositionAcademy**. 2019.
<https://bilkentcompositionacademy.wordpress.com/onur-turkmen/>

Türkmen, O. 2014. Sailing To Byzantium.
<http://norgunk.com/onur-turkmen-sailing-to-byzantium>

Türkmen, O. 2014. Vizyon sunmadılar, kültür ithal ettiler.
<http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/onur-turkmen-vizyon-sunmadilar-kultur-ithal-ettiler-haberi-89070>

Paydak, S. 2019. **Bir Senaryo Olarak Filozoflar**. SineFilozofi Dergisi
www.sinefilozofi.org. Özel Sayı ISSN: 2547-9458
<https://dergipark.org.tr/pub/sinefilozofi/issue/45244/515115>

Kişisel Web Sayfası

Türkmen, O. **Kişisel web sitesi**.
<https://onurturkmencomposer.wordpress.com/works-in-progress/>

EKLER

EK: 1

Beautiful & Unowned

(on "The Land of Beautiful Horses" Theme)
for Ellen Jewett

Onur Türkmen
2012-2013
rev. (2017)

♩ = 44
Rubato

No steady pulse. Durations should be determined due to the phenomenology related to the processes of timbral and dynamic changes

IV (Rast in G) n.v. flautato ord. SP flautato harmonic

3 from SP to ord. ord. III to normal pitch harmonic gliss.

5 SP ord. SP ord. SP ord. SP ord. SP ord. SP ord.

8 SP ord. SP ord. Rast in G

10 ♩ = 60 (very fast, wild arpeggio) SP III II III II (repeat x3 or x4) p pppp

♩ = 60
(very fast, wild arpeggio)

(SP)

ord. →

11

n

fff

3 3 3 3

1 II III

pppp

(repeat x3 or x4)

p

12

ord.

n

ff

n

fff

n

SP

SP

14

Constant shift between SP and ord.

ca.15"

ca.10"

ord. (♩♯)

Silence

p

f

p

n

♩ = 50 *Tempo II*

(With pulse, however along with subtle *acc.* and *rit.* in association with dynamic and timbral changes)

(Karcığar in A)

II

SP scratch tone

ord. (♩♯)

IV

3 n. v.

SP

fff

p

fff

fff

pp

fff

fff

18

ord. max.vib.

(gliss. with max vib. with trill)

n. v.

flautato

ord.

m.v.

to SP

mp

p

fff

p sub.

mf

21

Tempo II
m.v.
ord.

Tempo II
m.v.
ord.

Tempo II
n.v.
max.vib.

SP
accel.

SP
accel.

SP
accel.

mf
sub.

mf
sub.

mf
sub.

fff

fff

fff

fff

23

n.v.

max.vib.

(gliss. with max vib. with trill)

(Buselik in C)

SP

n.v.

ord.

flautato

ord.

pp

fff

sffz

mp

p

n

n

27

legatissimo
(quasi gliss.)

(Zirgüleli Hicaz in G)

n.v.

mp

pp

f

pp

f

pp

29

SP
scratch
tone

ord.

SP

ord.

f

pp

sffz

n

ff

pp

ff

32

III

n

ff

n

sffz

mf

n

sffz

mf

55 (♯) III IV

ppp *mf*
sub.

63 → SP

pp *ppp* *mf*
sub.

70 SP
m.v. ord. II m.v. → n.v. IV → SP

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

75 max.vib. ord. (Saba in B)

f *sfz* *fff* *sfz*

Tempo II *col legno tratto* SP ord.
♩=50 SP (gliss. with m.v.) n.v.

sfz *P* (very intense) *pp* *ppp*

85 → SP → ord. → SP → m.v. → n.v.

mp *p* sub. *f* *p* *pp* *mf* *p* sub. *f* *p*

(Zirgüleli Hicaz in D)

88 → ord. → m.v. → n.v. → ord. to m.v.

pp mp mf p sub. < f > p pp mf pp sub.

spontaneous accel.
along with cresc. ----- ♩ = 66

91 → m.v. → n.v. → ord. → SP → SP

ff mp pp mf f p < mf > ppp

(Zirgüleli Hicaz in G)

95 → m.v. → ord. → max.vib. → SP → ord. → SP → ord. → max.vib. → SP

f fff

(Nikriz in Eb)

97 → ord. max.vib. → SP → ord. max.vib. → ord. max.vib. → SP → ord. → n.v. → max.vib.

ppp sub.

99 → SP → ord. max.vib. → SP → ord. → max.vib. → n.v. → max.vib. (gliss. with max with trill)

fff pp sub. fff p fff

101 *sfz fff*

SP → ord. → SP → ord. SP → ord. ord. → SP → ord.

(gradually to non tremolo and trill)
tremolo rit. ---
trill rit. ---

Tempo II ♩ = 50

103 *p* *pp* *mp* *n*

SP *n. v.* *flautato* *ord.* *ord.*

sotto voce
ST

106 *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *ppp* *f* *mp*

(•) → SP → ST

(Zirgüleli Hicaz in F)

spontaneous rit.
along with decresc.

110 *col legno tratto* *ord.*

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

Tempo II

(Nihavend in G)

114 *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp* *mf*

(Hicaz in D)

117 *accel.* *m.v.* *n. v.* *m.v.* *SP* *max. vib.* *max. vib.* *max. vib.* *ord.* *n. v.* *SP scratch tone* *ord.*

f *p sub.* *fff* *sfz* *ppp* *mp* *fff* *ppp*

Very fluent continuous flow
The sudden dynamic changes
should not interrupt the continuity

(Hüzzam in B) (Zirgüleli Hicaz in C) (Hicaz in F) (Nikriz in G)

119 *sfz* *p sub.* *mf* *p* *sfz* *pp* *sfz* *pp* *sfz* *pp* *pp* *sub.* *sfz* *pp* *sub.*

Very sudden, as if interpolated unexpectedly

$\text{♩} = 144$ Steady Pulse

(Hüseyni in A) (Hüzzam in B) (Hicaz in A) (Hicaz in D) (Nihavend in G)

121 *sfz* *pp* *sub.* *sfz* *pp* *sub.* *ff* *sfz* *fff* *ffz* *sfz* *ff* *sempre tenuto* *n. v.* *m. v.*

Musical staff 121-123. It begins with a 4/4 time signature and contains several triplet markings. The dynamics range from *sfz pp sub.* to *fff ffz*. The piece concludes with a 4/4 time signature and the instruction *sempre tenuto n. v.*

(Buselik in A) (Hüzzam in B)

124

Musical staff 124-129. It starts with a 4/4 time signature and ends with a 2/4 time signature. The dynamics are *ff* and *sfz*.

(Zirgüleli Hicaz in D) (Hicaz in A)

130

Musical staff 130-135. It starts with a 4/4 time signature and ends with a 2/4 time signature. The dynamics are *ff* and *sfz*.

(Hicaz in F) (Hüzzam in B)

136 *gliss. with max vib. with trill* *gliss. with max vib. with trill*

Musical staff 136-139. It features a 5/4 time signature and a 4/4 time signature. It includes glissando and trill markings. Dynamics include *ff* and *sfz*.

(Zirgüleli Hicaz in G) (Buselik in F)

140 *gliss. with max vib. with trill*

Musical staff 140-142. It starts with a 4/4 time signature and ends with a 4/4 time signature. It includes a glissando and trill marking. Dynamics include *ff* and *sfz*.

(Saba in D) (Hicaz in A)

143 *gliss. with max vib. with trill* $\text{♩} = 72$ *SP* *ord.* *sfz* *pp* *sub.* *sfz* *pp* *sub.* *sfz*

Musical staff 143-145. It starts with a 4/4 time signature and ends with a 4/4 time signature. It includes a glissando and trill marking, a tempo change to $\text{♩} = 72$, and dynamic markings *sfz*, *pp sub.*, and *ord.*

(Hüzzam in B)

146 *p* *sub.* *ff* *p* *sub.* *8^{va}*

Musical staff 146-151. It starts with a 4/4 time signature and ends with a 4/4 time signature. It includes an *8^{va}* marking and dynamic markings *p sub.* and *ff*.

Slower tempo
♩ = 60
(gliss. with max vib. with trill) loco (gliss. with max vib. with trill)

149 *ff* *p* *sub.* *ff* *sffz*

(the vib. and gliss. speed changes irregularly due to irregular dynamic changes)

(alice with max vib.)

153 II (harmonic gliss. with m.v.) (gliss. with max vib. with trill) (gliss. with max vib. with trill) III (harmonic gliss. with m.v. random harmonics)

sffz *sffz* *sffz* *sffz*

(Hicaz in G)

157 SP scratch tone I ord. (gliss. with max vib. with trill) II SP (gliss. with max vib. with trill) (harmonic gliss. with m.v.) III (Hicaz in F) (gliss. with max vib. with trill)

sffz *fff* *sffz* *sffz*

rit. Tempo II ♩ = 50
ord. (also rit. for vibrato)
IV gradually to n.v.

158 (gliss. with max vib. with trill) (Rast in G) III

sffz *pp* *fff* *fff*

162 SP ord. IV (♯) *fff* *fff* *fff*

(Saba in B) IV max.vib. n.v. SP max.vib. ord. n.v.

169 (gliss. with m.v.) *fff* *pp* *fff* *pp*

172 SP max.vib. ord. n.v. SP II III II *pp* *fff* *pp* *mp*

186 *fff* *pp* *fff* *p* *ppp* (disappear)

(Hicaz in D)

187 *pppp* *f* *p* *f* *p*

(Hicaz in A) (Hüzzam in B)

190 *mf* *fff* *pp* *pppp* (disappear)

(Hicaz in G)

poco rit. *a tempo* *tempo 1* ♩=44 *loco*

192 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

(Overtones of G)

With serenity

195 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

(Overtones of G)

199 *f* *mp* *mf* *mp*

(Overtones of G)

202 *mf* *n* *n* *mp* *n* *mf* *n* *mp* *n* *mf* *n* *mp* *n* *mp* *n* *n*

8^{va} *loco* *8^{va}* *III*

206 *mf* *n* *mp* *n* *mf* *n* *mp* *n* *mf* *n*

209 *n* *mp* *n* *mf* *n* *mp* *n* *mf* *n*

II *III* *II* *III*

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

II *III*

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

SP

220 *n* *pp* *n* *pp* *n* *ppp* *n*

SP

223 ca.12" Silence

EK: 2

Point I Onur Türkmen
(1972)

♩ = 60
Wild and restless;
ecstasial and bright.
Give adequate space for all that

in *Rast* (stable ground) (air tone)

Flute
Clarinet in Bb
Kanun
Percussion
Piano
Kemençe
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

T.R. (slap tongue) (slap tongue) (a.f.a.p.) (cover the strings so that the pitch def. is blur or none) (a.f.a.p.) (glizz.) (C) (C#) bisbig. (with a thumb fingering) tr gliss. (very fast irregular tremolo random combinations of different strings not all strings are simultaneously played) Crotales Bow Vibraphone Hard mallets (no pedal) Cover the related region with hand so that random harmonics would come out 8th (Wild!) max. vib. very slow gliss. w/max. vib. (Bartok pizz.) (arco) SP III IV very slow gliss. SP (Bartok pizz.) III (SP) III (SP) (Wild! as loud as possible) (Wild! as loud as possible)

© 2017 Onur Türkmen

2 ♩ = 66 A bit faster bright and excited. Consider the cl+string figures to be very fast

Point I

♩ = 60 Tempo I

Fl. Overblow random harmonics (Eb) (with flutter t.) T.R. harm. glizz. (voice) p

Cl. mf sub. (slap tongue) Rapid gliss. between highest harmonics. Heavy pressure on the reed. very harsh sound. mf

Ka. (a.f.a.p. glizz.) (fiske) (a.f.a.p. glizz.) P

Perc. (no pedal) Vibraphone Hard mallets Glockenspiel = Crotales Hard mallets Bass Drum Hard mallets Glockenspiel Brass mallets L.v. (Wild!)

Piano

Kmc. f sub. max vib. (Eb) molto vib.

Vln. I ord. quasi gliss. (no SP) quasi trill f ppp

Vln. II ord. SP quasi gliss. (no SP) quasi trill f ppp

Vla. ord. (no SP) (Barok pizz.) quasi gliss. (arco) f sffz SP (irregular, very fast wild tremolo) pp

Vlc. ord. (no SP) (Barok pizz.) (arco) f sffz ord. (no SP) (arco) SP (irregular, very fast wild tremolo) pp

Point I

4

The musical score for "Point I" consists of eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I:** Flute I, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking and a fermata.
- Cl.:** Clarinet, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking and a fermata.
- Ka.:** Kava, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking and a fermata.
- Perc.:** Percussion, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking, a fermata, and a note for "Vibraphone Hard mallets" with a *lv.* dynamic.
- Piano:** Piano, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking and a fermata.
- Fl. II:** Flute II, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking and a fermata.
- Vla.:** Viola, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking and a fermata.
- Vlc.:** Violin, starting with a *pppp* dynamic. Includes a *pppp* dynamic marking and a fermata.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*pppp*, *lv.*, *SP*), and fermatas. Chord symbols like (C), (B_b), (F₇), (E₇), and (D) are present above the notes. A *pppp* dynamic marking is also present at the bottom right of the page.

12

Fl. *pppp* *ff*

Cl. *pppp* *ff*

Piano
(until the sound completely dies) *mp*
tre corde

Vln. I
(B₂) *ppp* (barely noticeable) *pppp* (normal bowing) *pppp* *ff* *SP*

Vln. II
(F₄) (E₄) (D) (C) (B₃) (E₃) (D) (C) (B₃) *ppp* (barely noticeable) *pppp* (normal bowing) *pppp* *ff* *SP*

Vla. *ppp* (barely noticeable) *pppp* (normal bowing) *pppp* *ff* *SP*

Vlc. (normal bowing) *p* *ord.* (no *SP*) *n.v.* *f* *scrape* extremely slow, sticking bow *mp* *pp* *pppp* *SP*

