

*İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü tarafından düzenlenen I. Uluslararası Kemençe Sempozyumu'na sunduğum bildiridir.*

Tarih: 2 Aralık 2010

Yer: Maçka Sosyal Tesisleri

## İKİ KEMENÇE VE PİYANO İÇİN İLK BİR ÇAĞDAŞ YAPIT

Dr. Ozan Yarman  
İDA Ajans

### ÖZET

İhsan Özgen'in solo bir çalışmasından ve bunun çoksesli çağdaş bir yapıta dökülmesi ricasından ilhamla, Ozan Yarman'ın iki klasik kemençe ve bir piyano için 2003 Yazı'nda bestelediği üç bölümlü Sonat 'Baba ile Kızları', hızlıca bir repertuvar taramasından görüldüğü kadarıyla, alanında ilk bir örneği teşkil ediyor. Yarman'ın beste işçiliği ile yoğrulmuş Yarman-Özgen sentezli usul-makam motifleri sergileyen eserin ilk bölümü, 10/4'lük zaman kalıbında ve orta hızda, piyanonun Caz akorlarla giriştiği hayal-meyal bir Mi bemol Majör'den açılış yapar, yakın-uzak demeden pek çok tonaliteye serbestçe, bazen politonal ve atonal stillerde uğrayıp, Si bemol Majör ile kadansa varır; ikinci bölümü 4/4'lük zaman kalıbında ve hantal tempoda Sol Kürdi bir kanon gösterir, piyanonun da katılımıyla çeşitli tonalitelere döner dolaşır, neredeyse 'Sarayı Amire-i Cedide'de Barok havaları' estirir ve yine Si bemol Majör'de karar kılar; üçüncü bölüm Sol Rast ile 4/4'lük zamanda çok hızlı tempoda başlar, ortalara doğru hiç hız kesmeyerek 5/4'lük bir zaman kesitinden geçer ve 4/4'lük ölçülere son kez uğrayarak, 5/4'lük Mi bemol Majör ile haykırıp pes eder. Eserin ilk iki bölümüne nostaljik bir burukluk hissi hakim iken, üçüncü bölümde şahlanan bir dinamizm görülür. Kemençeler adeta piyanoyla temsil edilen devî taciz edip çıldırtan kızgın eşek-arıları gibi 'uçarlar ve sokarlar'. Kemençelerin 'deliye çevirdiği' piyano, soru-cevap biçiminde kemençelerle giriştiği mücadele sonucunda, deyim yerindeyse, 'yığılır kalır'. Kemençeler ise, finalde uzaklara doğru 'oynaşarak sönerler'. Piyanonun 12 eşit ses Temperamanına ayarlı olmadığını söylemeye her halde hacet olmaz. Sonatta, piyano ile kemençelerin kılı kırk yaran bir dengede buluşturulması gözetilmiştir. Ağırlıklar ve öncelikler, çalgılara, onların ses sahaları ve ifade kuvvetleri gözetilerek, yerli yerince dağıtılmak büyük ölçüde başarılıdır. Teknik ve artistik yönden eser oldukça talepkardır. Gerek nüansların ve dinamiklerin tatbiki, gerek yüksek piyanizm, gerek aşına olunandan çok farklı kurguda kemençeleri zorlayacak pasajları yönünden, Yarman'ın Sonatı, epey uğraş, sabır ve özen gerektirmektedir. Zaman kısıtı, meşgaleler, 'piyasa-ışi çaldırmanın' getireceği masraflar ve başarısının mübhemiyeti, tastamam canlı icraya olanak vermemiş olsa da, özlenen icraya yaklaşan bir 'sentez dinleti' hazırlanmıştır. Kemençeye özgü mikrotonal iklimi 'neo-romantik çoksesli Oda Müziği' düzlemine taşıyan yaklaşık 10 dakika uzunluğundaki Sonat, Yarman'ın ev

müzik stüdyosu birikimleriyle dijital ortamda hayata getirdiği gerçekçi bir kayıt halinde, ilk kez Kemeñçe Sempozyumu'nda, konunun ilgililerine bütünüyle sunulmuştur. Eserin seslendirilmesi süresince slayt nota gösterimi ile takip yapılmış, her bölüm sonrasında ve eser sonunda müzik değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Kemeñçe, piyano, makam, usul, mikrotonal, çokseslilik

## **A PREMIER CONTEMPORARY WORK FOR TWO KEMENCHES AND A PIANOFORTE**

Dr. Ozan Yarman  
İDA Agency

### ABSTRACT

The three movement Sonata 'Father and Daughters' composed by Ozan Yarman in the Summer of 2003 for two classical kemenches and a pianoforte with inspiration from a solo sheet music by İhsan Özgen and his request that it be scored into a polyphonic contemporary work, appears to be the first example in its field following a quick survey of the repertory. The first movement of the work – one exhibiting a Yarman-Özgen meld of usul-makam motifs sculpted through Yarman's compositional workmanship – opens in 10/4 meter and moderate tempo with a tell-tale Eb Major ensuing from Jazz chords advanced by the pianoforte, to reach a Bb Major cadence after freely visiting several tonalities, be they far or near, sometimes too in polytonal and atonal styles; the second movement reveals a G Kürdi canon in 4/4 meter and languorous tempo, circumnavigates around various tonalities, almost gives rise to an experience of 'Baroque aires in the Topkapi Palace', and concludes with Bb Major; the third movement starts with G Rast in 4/4 meter and swift-paced tempo, hurtles through a 5/4 meter zone halfway without reducing speed, and after visiting the 4/4 meter bars a final time, exclaims in capitulation with Eb Major in 5/4 meter. While a sense of nostalgic dejection overpowers the work's first two movements, a surging dynamism is witnessed in the third. The kemenches 'buzz and sting' like angry wasps, so to speak, the harried and maddened giant represented by the pianoforte. The 'infuriated' piano 'wearies down', to put it metaphorically, from the call & response struggle it engages with the kemenches. The kemenches, in turn, 'playfully fade away' at the end. It goes without saying that the piano is not tuned to 12-tone equal Temperament. The composer has sought to unify the pianoforte and kemenches in a painstaking equilibrium in the Sonata. The evenhanded distribution of weights and priorities to the instruments with a mind as to their respective registers and expressive powers has been accomplished to a great extent. The work is much demanding from a technical and artistic perspective. Yarman's Sonata requires a considerable deal of labour, patience and heedfulness whether from the standpoint of the realization of nuances and dynamics, or of the high-level pianism and uncommon passages that loom to tax the

kemenches. Although, time constraints, ongoing engagements, projected costs of ‘paid-by-the-hour performance’ and the precariousness of its success did not permit a full live execution, a ‘synthesis concert’ that comes close to the desired realism has been mastered nevertheless. The 10 minute long Sonata that uplifts the microtonal climate particular to the kemenche on to a ‘neo-romantic polyphonal Chamber Music’ level has been wholly presented for the first time at the Kemenche Symposium to interested parties as a realistic mix-down that came to life in digitalized fashion via Yarman’s home-studio expertise. During its audition, the work was possible to follow via a slideshow of the score. In addition, the music was evaluated at the end of each movement and at the conclusion of the piece.

**Keywords:** Kemenche, piano, makam, usul, microtonal, polyphony

\* \* \*

## İKİ KEMENÇE VE PİYANO İÇİN İLK BİR ÇAĞDAŞ YAPIT

Dr. Ozan Yarman  
İDA Ajans

### Eserin fikir olarak doğuşu ve dijital kaydı

Klasik (nam-ı diğer, armudi) kemençe’nin Türkiye’deki büyük ustalarından İhsan Özgen ile yazarın ilk karşılaşması, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nda (İTÜ TMDK) Müzikoloji Doktora Programı’na başladığı yıla rastlar. 2002-2008 doktora çalışması döneminde, Ozan Yarman ile İhsan Özgen, pek çok defa gönüldaşlık çizgisinde buluşup, makamsal nazariye, seyir içinde perdelerin hususiyeti ve çağdaş bestecilik anlayışı üzerine fikir alışverişinde bulunmuşlardır. İhsan Özgen, yazarın Brüksel Kraliyet Konservatuarı piyano bölümü *premier prix* mezunu olarak, yurtdışında müzik eğitimini tamamlayıp memlekete nihai dönüş yaptıktan sonra, Türk Klasikal/Sanat müziğinin yapısal meselelerine teknik-teorik yönlerden eğildiğini [bkz. Yarman 2002] ve doktora tezinin belkemiğini teşkil edecek – sonradan bir kanuna tatbik edeceği – 79-sesli bir nazariye denemesi gerçekleştirmekte olduğunu [bkz. Yarman 2008] ilgiyle takip etmiştir.

Sözkonusu dönemin başlarında, İhsan Özgen, armudi kemençenin geleneksel teamüller dışında kullanımı yönündeki düşüncelerini yazar ile paylaşmış, o sırada kontemporen solo bir çalışmasını dikkate sunmuş, buradan hareketle çoksesli bir eser ortaya çıkıp çıkamayacağını sorgulamıştır. Yarman, sunulan malzemeyi dile getirilen rica doğrultusunda ileride fırsat buldukça değerlendireceğini vaatmiştir.

Yazar, İhsan Özgen'in aradan geçen bir yıla yakın zaman boyunca kendisini neredeyse her karşılaşmalarında yoklayarak 'kamçılmasıyla' zihnini nihayet bu işe tam olarak vermiş, Özgen'in temalarını kendine has bestecilik tarzında serbestçe işleyerek, 2003 Yazı'nda 'Baba ile Kızları' başlıklı iki klasikal kemençe ve bir piyano için polifonik Oda Müziği Sonatını tamamlamıştır. Yazarın, dijital ortamda gerçekleştirdiği ilk kayıt <sup>1</sup>, İhsan Özgen ile kızı Neva Özgen'in bestekarı evinde ziyaretlerine vesile olmuş, Yarmanlar'ın Vaniköy'deki hanesinde, müzikli-sohbetli-yemekli bir yaz akşamı yaşanmış, Sonatın bilhassa üçüncü bölümündeki esprili icra, İhsan hocayı, biraz da şaşırtarak, neşeyle gülümsetmiş, beste onun beğenisini ve takdirini kazanmıştır.

Çalınmasının güçlüğü itiraf edilen ve alanında – hızlı bir repertuar taramasından görüldüğü kadarıyla [bkz. İlyasoğlu 1989, 1998, 1999] – herhalde ilk olan bu eser, canlı seslendirilmesi çeşitli kereler gerek Özgen, gerek Yarman tarafından arzulanmış ise de, hayat koşuşturmacası içinde uzunca bir süre rafta kalmıştır. Nitekim, 'piyasa-ışi çaldırmanın' getireceği masraflar ve tecrübelerle sabit olduğu üzere başarısının mübhemiyeti, yazarı akustik icra düşüncesinden önemli ölçüde soğutmuştur.

Şunu da belirtmek gerekir ki, yazarın Vaniköy'deki mekanında bir dönem girişilen acil çatı tadilatı dolayısıyla eşyaların oradan oraya taşınması esnasında, İhsan hocanın Yarman'a ilham olmak üzere sunduğu bir yapraklık nota kopyesi kaybolmuştur. Notanın orijinali ise, öğrenildiği kadarıyla, hal-i hazırda İhsan Özgen'de mevcuttur ve edinilebilecektir. Her hal-i karda, bestekar tarafından eserde ne anlatılmak istendiği ve hangi tekniklerin kullanıldığına dair belli başlı noktaların öne çekilmesi esas önem arz etmektedir.

İlkbahar 2010'da ilk Uluslararası Kemençe Sempozyumu'nun gerçekleştirileceği duyurusu, yazarı Sonatını yeniden ele almaya itti.

Gönül isterdi ki, İhsan hocanın ekolünden ve onun en iyi talebesi olmuş ünlü kemençekeşler, canlı bir icra sergileyerek, ülkemizde ve dünyada ilk kez düzenlenen Uluslararası Kemençe Sempozyumu'nda yapıtı bütün çarpıcılığıyla tanıtınsınlar... Maalesef bu olamadı. Yazar, sempozyumun toplanmasına kalan bir aylık zaman zarfında, önde gelen isimlerle irtibata geçip, onlarla ayrı ayrı bir icra projesine girişmeyi ve dijital işçiliklerle bitştireceği kesikli (pasaj pasaj) kayıt seansları yapmayı dileseyse de, başlangıçta kendisine yansıyan olumlu intibalara rağmen, usulen ve kemençenin kapasitesinin zorlandığı yönündeki müteakip kaygılar – ayrıca gündeme gelen diğer meşgaleler – dolayısıyla, düşünce o istikamette yürüyemedi. Yazar, vakit darlığının iyice hissedildiği geriye kalan haftalarda, kendi teknoloji-ağırlıklı yaklaşımına daha rahat tabi

---

<sup>1</sup> Yazar, Sonatın ilk dijital kaydı için Yamaha SW1000XG PCI ses jeneratörü kartı ile DSP Factory 2416 PCI audio kayıt kartını kullanmıştır. Örneklenmiş çalgılar olarak ise, keman (fiddle) ve piyano (grandpiano) sesleriyle yetinmiştir. O günkü şartlarda, esere makamsal-mikrotonal bir hava verebilmek üzere, SW1000XG'nin sunduğu olanaklar dahilinde, her perde 12 eşit sestem, eşit yarımsestlerin 64'te 1'i çözünürlükte, bugün itibariyle hatırdan olmayan bariz miktarlarda kaydırılmıştır.

olacağını düşündüğü mektepli bir genç yeteneğin kemençe icrasından kayıt edinme şansını bir kez daha denedi; fakat eserin fazlasıyla itinalı ve çok sıkı çalışılmış bir hazırlığı gerektirmesi kaçınılmaz şekilde belirince, tükenmekte olan zaman zarfında geriye yegane seçenek olarak, canlısını aratmayacak kalitede yepyeni bir dijital icranın başarılması kaldı.

Sonatu bestelediği 2003'ten bu yana, yazar, bilgisayar destekli müzik üretiminde ve dijital miksajda oldukça ilerlemiş, yeni Macbook Pro ev-stüdyosu düzeninde çok profesyonel sesler elde edecek düzeye ulaşmıştır. Kemençe Sempozyumu'nun tetiklemesi ve 'zamanla yarışıyor olmanın' ateşlemesi ile, Yarman, on gün gibi bir süre zarfında, Sonatın kemençe partilerini en baştan Mus2<sup>2</sup> [Data-Soft 2010] programını kullanarak bütün mikrotonal ayrıntılarıyla yeniden notalandırmış [bkz. Resim 1] ve buradan elde ettiği MIDI<sup>3</sup> çıktısını Logic Pro DAW<sup>4</sup> ardışılmalıya aktarıp, MOTU Ethno2<sup>5</sup> örneklenmiş çalgılar paketindeki kemençeyi andıran tınların (tabir caizse) 'altını üstüne getirerek', kendi ihdas ettiği bir Temperamana akortlu MIDI piyano partisiyle, müziğe bütün ifadeleri de katarak, harmanlamıştır. Bu miksaj sonucunda, aslını adeta aratmayacak gerçekçilikte bir kayıt elde edilmiştir.

Yazarın bildirisini sunduğu 2 Aralık 2010 tarihindeki Sempozyum oturumunda, 'Baba ile Kızları'nın yeni dijital kaydı ilgililere hopperlör sisteminden duyurulmuş, slayt gösterimi ve matbu kemençe partilerinin dağıtılması yoluyla, seslendirmenin notadan takip edilmesi sağlanmıştır.

Sonatin gerek bu, gerek önceki dijital kaydı, yazarın <http://www.ozanyarman.com/muzikler.html> adresli internet köşesinden dinlenebilir. Adreste, eserin notaları da mevcuttur.

## **Eser sahipliği ve akustik icrasının mümkünaatı**

'Baba ile Kızları' Sonatu, kemençe üstadı İhsan Özgen'in solo bir çalışması üzerine, Özgen'in temalarından esinlenerek Ozan Yarman'ın bestelediği ve nev-i şahsına münhasır dokusuyla yazara ait olan bir yapıttır.

Burada, küresel boyutta ve özellikle Sanat müziği camiamızda bazen aşırıya kaçabilen 'telif hakları' hassasiyetlerine bir cevap mahiyetinde, Klasikal Batı müziği bestecileri tarafından geleneksel ve popüler ezgilerin yeni eserlerde özgürce malzeme olarak kullanılması örneği anılabilir. Sözelimi, Haydn'ın İskoç halk ezgileri arrange ettiği ve Hırvat şarkıları senfonilerine kattığı bilinmektedir. Benzer olarak, Liszt ve Brahms, Macar çingene danslarından ilham alarak meşhur bestelerini ortaya koymuşlar, Dvorak da 'Yeni

---

<sup>2</sup> Data-Soft firması tarafından 2010'da piyasaya sürülen, "Türk makam müziği ve mikrotonal müzik için (çoksesli) nota yazım uygulaması" (<http://www.mus2.com.tr>).

<sup>3</sup> 'Musical Instrument Digital Interface' devre/yazılım mimarisini.

<sup>4</sup> Apple firmasının ürünü olan Logic paketindeki Logic Pro 'Digital Audio Workstation' uygulaması.

<sup>5</sup> MOTU firmasının pazarladığı, dünyanın çeşitli yörelerinden folklorik ve popüler çalgılara ait örneklenmiş sesler (*sampled sounds*) paketi ve prize-tak örnekleyici ( *sampler plug-in*).

Dünya Senfonisi'ne yerli ve Afro-Amerikan temalar işlemiştir. Eserlerine folklorik/popüler etkiler katan pek çok besteci arasında, Beethoven, Rus Beşler, Bartok anılabilir. Bunlar yeterli sayılmayacak olursa, Wagner operalarından çeşitli pasajlar üzerine Liszt'in piyano solo parafrazları, Rahmaninof'un 'Paganini'nin Bir Teması Üzerine Varyasyonlar'ı ve Ives'in Bach ile Beethoven'den motifler işlediği eserleri örneklerinde görülebileceği üzere, bestecilik mesleğinde tema, motif veya malzeme kullanmada belirli bir sınır yoktur [bkz. Grout & Palisca 2001: 646-651 ve 680-84; Arewa 2006; Edition Breitkopf 3967 & Edition Peters 3601c] <sup>6</sup>. Hatta, bilakis, bu yaklaşım, bestekarların müzik yoluyla birbirlerini yüceltmeleri anlamını taşımaktadır denebilir. Unutulmamalıdır ki, burada bir özgün dokuma var denebilecekse, bu İhsan Özgen hocanın bahsettiği 'ipek iplikle' meydana getirilebilmiştir. Nitekim, yazar, Sonatının takdiminde değerli İhsan hocasına bu hususta gereğince vefa göstermiş olduğunun tekrar altını çizer.

Yarman, bildirisinde eseri dijital olarak seslendirirken, bilhassa üçüncü bölümdeki zorlayıcı ve hayli gösterişli akrobatik pasajlar, bazı dinleyenler arasında 'çalınamaz' yönünde nüktedan işaretlemelere vesile olmuş görünmektedir. Bunda, mükemmelleştirilmiş (yeterince "insan hatası etkisi" katılmamış) dijital seslendirmenin belki rolü olabilir. Halbuki, bestekar, kendi müzik birikimleriyle tartabildiği kadarıyla ve kemeçede ustalaşmış meslekdaşlarından aldığı olumlu görüşlerden de destek bularak, yapıtının canlı icrasının gayet mümkün olduğu kanaatindedir. Bununla birlikte, Yarman, yapıtını alışlagelmedik bir zorlukta kurguladığını da teslim eder. Gelgelelim, bestecilik, biraz da çalgıların teknik ve artistik yönden kapasitelerini geliştirmek üzere sergilenmesi beklenen bir meslektir. Kemeççe özelinde ve çağdaş denemeler kulvarında, Yarman'ın Sonatı, icracıyı belki bir değil, birkaç adım ileriye götürecektir donanımda ve talepkarlıktadır. Akustik icrasının layığıyla başarılı olabilmesi, haliyle, örnekleri sıkça izlenen 'Alaturka iş-bitiricilikten' çok öte, alanında virtüöz kemeçkeşlerin aylar süren (Batılı çalgı heyetlerinde her hal-i karda adetten sayılan) sıkı, disiplinli bir çalışmasını gerektirebilecektir.

### **Sonatin teknik ve artistik incelikleri**

Yarman, 'Baba ile Kızları' başlıklı üç bölümden oluşan sonatını yazmaya başladığında, klasik kemeççeleri 3 telli cinsten (Batı standart diapazonuna göre, pestten tize, 'La-Re-La' akordunda) düşünmüştür. Bu yaklaşımı, İhsan Özgen ile tanıştığı dönemde, İTÜ TMDK eğitim geleneğinde 3 telli kemeçenin hakim bir çalgı olduğu izleniminden hareketle benimsemiştir. Sonrasında ise, eserin genel zorluğu ve bilhassa üçüncü bölümdeki gayet tiz (sol anahtarlı dizekte orta Fa'nın iki oktav üstüne <sup>7</sup> çıkabilen) pasajların müşkilatı karşısında (ayrıca, Uluslararası Kemeççe Sempozyumu'nun konservatuvardaki '3 telli – 4 telli kavgasına' son noktayı koyma yönündeki misyonuna da koşut olarak), yazar, 4 telli kemeççelerin 3 tellilere kıyasla hissedilir bir tını farkı yaratmayacağına, ses sahasının her hal-i karda çalgıya mahsus otantik tını muhafaza edilerek geniş tutulmasının daha uygun olacağına ve pestten tize (Batı standart diapazonuna göre) 'La-Re-La-Re' akordunda 4 telli klasik kemeççeler üzerinden

<sup>6</sup> Daha çok örnek için bkz. [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Variations\\_on\\_a\\_Theme\\_by\\_another\\_composer](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Variations_on_a_Theme_by_another_composer).

<sup>7</sup> Türk Makam müziği terminolojisiyle, *Bolabenk'te tiz sünbüle* perdesine...

Sonata'nın en iyi icra edilebileceğine kani olmuştur. Elbette, bu kesinleşmiş bir yargı değildir ve 4 telli kemençe icracıların tercihine göre, farklı bir düzende akort da pekala makbul olabilir.

Eserin 2003'te Encore nota programı ile yazılan ana partisinde <sup>8</sup>, yazar, kemençeler için bir yapıt sözkonusu olduğunda pek de görülmedik (ancak Batı dizek notası düsturu itibariyle zaten adetten sayılan) bir özen sergileyerek, notada yeri geldikçe çeşitli nüanslar, dinamikler, tempo ve çalgılama ifadeleri kullanmıştır [bkz. Resim 2]. Bu ana partide, La bemolün eşit yarım ses bemolü kadar değil de, biraz daha küçük bir aralık kadar pestleştirilmesi gerektiğine dair sayfanın üstünde yeralan ibare, Yamaha SW1000XG PCI kartına bestekârın – mikrotonalite ve makam nazariyesi alanında henüz 'kalfalık aşamasındayken' – elle girdiği perde ayarları içinde en çok sapma gösteren, belli başlı makamsal motiflerin karakteristiği olan perdeyi hatırlatıcıdır.

Bestekâr, 2010'da Mus2 nota yazım programıyla mikrotonal kurguda en baştan notalandırdığı kemençe partilerinde de, aynı derecede özeni (programda henüz bulunmayan arşe işaretleri hariç olmak kaydıyla) sergilemiştir [bkz. Resim 1]. Öte yandan, zaman darlığıyla yarışırken, Yarman, ifadede kolaycılığa kaçmak pahasına, Mus2'in Arel-Ezgi-Uzdilek [bkz. Özkan 2006: 77] ile 24-ton Eşit Taksimat [Secor & Keenan 2006] 'fabrika ayarı' arzi işaretler demetiyle notalandırma yapmıştır. İlâveten, istisnai olarak, 'Uşşaklı çeşniler' için tek-tük Muzaffer Sarısözen tertibi 3 kommalık diyez/bemol [Akdoğan 1999: 36-8] de kullanmıştır, ki bunlar yine Mus2'nin fabrika ayarı arzi işaretler demeti arasındadır. Dizekteki natürel perdeler ise, tahmin edilebileceği üzere, Arel-Ezgi-Uzdilek (Pithagoras) diatonik majör dizi oranlarına <sup>9</sup> raptedilmiştir.

24-ton Eşit Taksimat, çeyrek-ses arayla içiçe geçmiş iki adet 12 eşit ses Temperamanından müteşekkil olup, Sonata'nın Mus2 programı ile notalandırılmasında, Arap Makam müziği'nin yazımında belirlenen işaretler yerine [bkz. Touma 1934: 24; Yarman 2008: 73-4], dijital ortamda çeyrek-sesleri ifade etmede artık yaygın olarak bulunan Couper-Darreg-Ellis-Graetzer-Secor (CODEGS) [Read 1990: 41-2, 121] diyezleri ve bemolleri kullanılmıştır. Sonata içinde, bu işaretler ile Arap işaretleri arasındaki başlıca fark, natürel den çeyrek-ses peste gitmek için, (Türk Makam müziğinde bakiye aralığı karşılığı) sapı kesik çizgili bemol yerine, ters istikamete bakan (Türk Makam müziğinde komma aralığına karşılık) bemolün alınmış olmasıdır.

Bu durumda, Sonatta pek çok kez aynı arzi işarete (örneğin ters istikamete bakan 'd' bemole) iki fonksiyon birden yüklenmiş olmaktadır. Ancak bu, Makam müziğinin yerleşik nota teamüllerine yabancı bir durum değildir. Eser boyunca kullanılan bütün perdelerin bir oktav içine indirgenmiş dökümü, bunlara has arzi işaretlerle ve sent değerleriyle [Tablo 1]'de görülmektedir.

<sup>8</sup> Sözkonusu ana partide mikrotonal arzi işaretler yoktur; eserin Encore 4.2 ile girildiği dönemde, programın mikrotonalite yazımına elverişli olmayışı yüzünden, alışlageldik Batı müziği işaretleriyle yetinilmiştir.

<sup>9</sup> Do 1/1, Re 9/8, Mi 81/64, Fa 4/3, Sol 3/2, La 27/16, Si 243/128, do 2/1.

Dikkat edilirse, tabloda, kemençelerin La sesi ile piyanonun La sesi 440 Hz frekansta buluşturulmuş, bunun neticesinde, piyanonun akortlandığı Yarman-36 ses-düzeni <sup>10</sup> içinden eşit aralıklı olmayan oktavda 12 ses Temperamanı (I. Katman) ile kemençelere ait perdeler arasında ufak-tefek uyumsuzluklar baş göstermiştir. Bununla birlikte, başta çalgısal tınların ayrı oluşunun tesiriyle, yer yer yarım kommaya varabilen sözkonusu farklar parçanın akışı içinde ergimekte, hatta, icranın devinimine bir tür canlılık katmaktadır denebilir. Kaldı ki, çok-tınlı ortamlarda 'hafif puslu ünisonların', ilk başta sanılacağına aksine, hiç de sırtmayacağına dair deneyimlenmiş görüşler vardır [bkz. Yarman 2010: 169-70]. Ayrıca, bütün çalgıların uzun süreler ünisonlu-oktavlı çalmadığı 'Baba ile Kızları' Sonatındaki gibi zarif polifonik dokularda, puslu baskıların sırtması tehlikesinin önemli ölçüde aşıldığı söylenebilir.

Her bölümü Giriş (Introduction; opsiyonel), Sergi (Exposition), Genişleme (Development), Toparlama (Recapitulation) ve Kuyruk (Coda; opsiyonel) bölümleriyle inşa edilen, orta hızda/ağırca/çok hızlı üç bölümden müteşekkil bildik Sonat formuna [Randel 2003: 795-8 ve 799-802] uygun olarak, 'Baba ile Kızları' Sonatından başlıca artistik incelikleri şimdi ele alabiliriz.

Yarman'ın beste işçiliği ile yoğrulmuş Yarman-Özgen sentezli usul-makam motifleri sergileyen eserin ilk bölümü, 10/4'lük zaman kalıbında ve orta hızda, 'Cantabile piu espressivo', yani şarkı söylercesine ve çok zarif dokunuşlarla, piyanonun Caz akorlarla giriştiği hayal-meyal bir Mi bemol Majör'den açılış yapar [bkz. Resim 2]; kromatik ve florid (çiçeksi giriftlikte) piyano pasajlarıyla, gayet zarif bir polifonik doku izleyen kemençelere [bkz. Resim 1] eşlik eder; yakın-uzak demeden pek çok tonaliteye serbestçe, bazen politonal ve atonal stillerde uğrayıp, başa dönerek tam tekrar yaptıktan sonra, Koda ölçülerinde Si bemol Majör ile sönerek kadansa varır. Bu bölümdeki kemençeler-arası cümle paslaşmalarından ve politonal akor yürüyüşlerinden bir esintiyi, bölümün 7. ve 10.-11. ölçülerinde [Resim 3] duyumsamak mümkündür. Burada, 10. ölçüden itibaren, Batı müziği diatonik akor yazımı düsturuyla ifade edecek olursak, Cm7(+4) > EbM9/iii > F7 > Cm11 > F7 > Gm7(-5)/iii > Ebm(+7) > Bbm7 > Db+11 > Em(tut2)/iii şeklindeki Caz akor yürüyüşü <sup>11</sup> [bkz. Blood 2000-11], bahsi geçen politonal stile bir emsal teşkil ediyor.

Sonata'nın ağır seyreden 4/4'lük zaman kalıbındaki ikinci bölümünde, Sol perdesi üzerinde otantik 'Uşşak çeşnili' Kürdi makamında çok geçkili bir kanon dokusuyla, kemençeler daha önce görülmedik tarzda sarmaşıklar [bkz. Resim 4]; piyanonun da katılımıyla çeşitli tonalitelere dönerler dolaşırlar; sonra

<sup>10</sup> Türk Makam müziği için orta-çözünürlüklü bu düzenin matematiksel hesabı ve kulaktan elde edilişi için bkz. <http://www.ozanyarman.com/yarman36.html>.

<sup>11</sup> Akor yazımındaki terkip, malum olacağı üzere, diatonik kurguda önce eksen sesi, sonra ana akor unsurunu, sonra parantez içinde, varsa, ek aralığı (ki + veya - işaretlerle aralığın eksilmiş mi, artmış mı olduğu anlatılır), en sonda da, varsa, kesikle ayrılmış akor çevrimini Romen rakamıyla (yani eksen sestem tize doğru kaç adım uzaklaşılacağını belirtmek suretiyle) gösterir. Bu ifade biçimiyle, eserdeki mikrotonal havanın tam yansıtılmadığı hatırdan çıkarılmamalıdır.



tekrar başbaşa kaldıkları bir anda, adeta 'Sarayı Amire-i Cedide'de Barok havaları' estirirler; sonunda yine piyanoyu aralarına alıp, hep birlikte Si bemol Majör'e tırmanarak karar kılarlar.

Son olarak, yapıtın üçüncü bölümü, Sol perdesi üzerinde Rast ile 4/4'lük zamanda çok enerjik ve hızlı bir tempoda başlar; soru-cevap atışmalarıyla heyecanı artırarak ilerler; ortalara doğru hiç hız kesmeyerek 5/4'lük bir zaman kesitinden geçer ve 4/4'lük ölçülere son kez uğrayarak, 5/4'lük Mi bemol Majör ile haykırıp, söne söne nihayet pes eder. Eserin ilk iki bölümüne nostaljik bir burukluk hissi hakim iken, bu bölümde şahlanan bir dinamizm görülür. Nitekim, kemençeler bir ara sol anahtarlı dizekte orta Fa'nın iki oktav üstüne kadar çıkarlar ve soru-cevap paslaşmalarıyla adeta piyanoyla temsil edilen devi taciz edip çıldırtan kızgın eşek-arıları gibi 'uçarlar ve sokarlar' [bkz. Resim 5]. Kemençelerin 'deliye çevirdiği' piyano, soru-cevap biçiminde kemençelerle giriştiği mücadele sonucunda, deyim yerindeyse, 'yığılır kalır'. Kemençeler ise, finalde uzaklara doğru 'oynaşarak sönerler'.

### **Son sözler**

'Baba ile Kızları' Sonatında, bestekar, piyano ile kemençelerin kılı kırk yaran bir dengede buluşturulmasını gözetmiştir. Ağırlıklar ve öncelikler, çalgılara, onların ses sahaları ve ifade kuvvetleri gözetilerek, yerli yerince dağıtılmak büyük ölçüde başarılıdır. Yapıt, alanında her halde bir ilk olarak, Türkiye'nin yetiştirdiği en büyük kemençe ustalarından İhsan Özgen'in ipeksi motiflerini Yarman'ın 'halı dokumacılığı' ile buluşturan sanatlı, bir o kadar da talepkar bir sentezdir ve yenilikçi, çarpıcı, ufuk açıcı bir katkı olması ümidiyle Türk müziği repertuarına sunulmuştur.

## KAYNAKÇA

Akdođu, O. 1999. *Türk Müziğinde Perdeler*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları (3. Baskı).

Arewa, O. B. 2006. “From J. C. Bach To Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright And Cultural Context”. *North Carolina Law Review*, 84 (2): 547-645.

Blood, B. 2000-11. Dolmetsch Organization, Music Theory Online: “12-tone Chords”  
<<http://www.dolmetsch.com/virtualchords.htm>>

Blood, B. 2000-11. Dolmetsch Organization, Music Theory Online: “Key Centres”  
<<http://www.dolmetsch.com/musictheory31.htm#dominants>>

Data-Soft. 2010. *Mus2 – Türk makam müziği ve mikrotonal müzik için nota yazım uygulaması*. İstanbul:  
<http://www.mus2.com.tr>.

Edition Breitkopf. 1914. *Variationen über “La ci darem la mano” aus Mozarts “don Giovanni” – Ludwig van Beethoven*. Ed. Fritz Stein. Frankfurt: Nr. 3967 & WoO28.

Edition Peters. 1917. *Klavierwerke Bande VII Opern Phantasien (Wagner Bearbeitungen) – Franz Liszt*. Ed. Emil von Sauer. Leipzig: Nr. 3601c & 9881.

Grout, D. J. & Palisca, C. V. 2001. *A History Of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company Ltd. (6. Baskı).

İlyasoğlu, E. 1989. *Yirmibeş Türk Bestecisi / Twenty Five Turkish Composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. 1998. *Çağdaş Türk Bestecileri / Contemporary Turkish Composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. 1999. “Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği”. *Cumhuriyet’in Sesleri*, ed. Gönül Paçacı: 70-91. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Özkan, İ. H. 2006. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat (Gen. 8. Baskı).

Randel, D. M. 2003. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press (4. Baskı).

Read, G. 1990. *20th Century Microtonal Notation*. London: Greenwood Press.

Secor, G. D. & Keenan, D. C. 2006. "Sagittal – A Microtonal Notation System". *Xenharmonikon*, cilt 18.

Yarman, O. 2002. "Türk Musıkisi ve Çokseslilik". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Yarman, O. 2008. "79-tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music". Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Yarman, O. 2010. "Nail Yavuzođlu'nun Nazari Savları Üzerine Bir Kritik". *Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar*, Ozan Yarman: 140-75. İstanbul: Artes Yayınları.

Resim 1: 'Baba ile Kızları' Sonatından kemençe partilerinin baş sayfası

DATA-SOFT MUS2 PROGRAMIYLA YAZILMIŞTIR.

## Baba ile Kızları

Kemençe Partileri

Ozan Yaman

La4=440 Hz

Üç bölümlü Sonat

$\text{♩} = 58$

Kmeç1

I

Kmeç2

*mf* *piu espressivo*

*mf*

*f* *ff*

*f* *ff*

ARIZİ İŞARETLERİN OKUNUŞU: Portede natürel perdeler Pithagoryen diatonik Majör diziye ayarlı olup, donanımdaki işaretler eşit yarım ses kadar fark ettirir. Nağme içinde ise, makamsal motiflerin gerektirdiği tarzda, ya 24 perdeli gayri-müsavi Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi aralıkları, yahut 24-ton Eşit Taksimat aralıkları geçerlidir. Bir-iki yerde 3 kommalık bemol kullanıldığı da izlenebilir.

INTERPRETING THE ACCIDENTALS: The natural pitches on the staff are tuned to Pythagorean diatonic Major scale and the key signature symbols correspond to equal-semitone shifts. Meanwhile, during melodic progression either the 24-tone unequal Arel-Ezgi-Uzdilek tone-system intervals or 24-tone Equal Temperament intervals are applicable as required for maqam motifs. Also, a 3-comma flat has been used here and there.

Resim 2: 'Baba ile Kızları' Sonatının ana partisinden baş sayfa

(Kemençeler için Ab, yazıldığından  
az daha tiz çalınacaktır.)

# Baba ile Kızları

(İhsan Özgen'in solo bir eseri üzerine)

La=440 hz

3 Bölümlü Sonat  $\text{♩} = 60$  *Cantabile*

Ozan Yarman

The musical score is written for two violins (Kemençe 1 and 2), a piano (Piyano), and a cello. The key signature is A-flat major (three flats), and the time signature is 10/4. The tempo is marked *Cantabile* with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is divided into three sections. The first section is marked *mf* *Piu espressivo* for the violins and *mp* *Piu espressivo* for the piano. The second section is marked *f* and *ff* for the violins and *ff* for the piano. The third section is marked *Agitato* and *mf* for the violins, and *p*, *f*, *mp*, and *fz* for the piano. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Resim 3: 'Baba ile Kızları' Sonatının birinci bölümünde kemençeler-arası cümle paslaşmalarına ve politonal akor yürüyüşlerine bir örnek

The image displays a musical score for the first section of the 'Baba ile Kızları' Sonata. The score is written for a piano and a kemençe. The tempo is marked 'A tempo'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems, with measures 7-9 in the first system and measures 10-11 in the second system. The piano part features a melodic line with various dynamics including *mp*, *p*, *f*, *cresc.*, *ff*, and *dimin...*. The kemençe part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Resim 4: 'Baba ile Kızları' Sonatının ikinci bölümünün kemeçli açılışı ve Kürdi makamında 'Uşşaklı çeşnilerle' kanonik doku

*Appassionato*  
♩ = 60

II *pp* *p*

5 3 3 3

7 3 3 3

Resim 5: 'Baba ile Kızları' Sonatının üçüncü bölümünde, Bolahenk'te tiz sünbüle perdesine kadar çıkan kemençeler ve soru-cevap akışı örnekleri

The image displays a musical score for the third section of the 'Baba ile Kızları' Sonata, specifically the Bolahenk section. The score is written for piano and kemençe. The first system, starting at measure 38, shows the piano playing a rhythmic pattern of eighth notes and the kemençe playing a melodic line. The second system, starting at measure 41, highlights specific melodic phrases in the kemençe with circles and arrows, illustrating the 'question-answer' flow. The score is in 3/4 time and features a complex interplay between the piano and kemençe.



Tablo 1: 'Baba ile Kızları' Sonatının dijital kaydında kullanılan, oktav sahasına indirgenmiş bütün perdeler

Derece	<i>Pithagoryen perdeler</i>	<i>Eşit yarım ve çeyrek-ses aralıklarla çıkan perdeler</i>	<i>Yarman-36 içinden 12 sesli piyano temp.</i>	<i>Topluca sent değerleri (piyano temp. koyu)</i>
1	<b>C (1/1)</b>			0
2			C	<b>9.102</b>
3	C♯			23.486
4	C#/Db			90.210
5		Db/C# (+100 sent)		100.000
6		C#/Db (-100 sent)		103.906
7			C#/Db	<b>106.743</b>
8	D♭/C♯			113.696
9	Db <sup>3</sup>			135.986
10		D♭ (-50 sent)		154.346
11	D♭			180.396
12	<b>D (9/8)</b>			203.906
13			D/Cx	<b>207.849</b>
14		D♯ (+50 sent)		254.346
15	D#/Eb			294.116
16		Eb/D# (+100 sent)		303.906
17		D#/Eb (-100 sent)		307.813
18			D#/Eb	<b>312.740</b>
19	E♭/D♯			317.603
20	E♭			384.326
21			E	<b>405.180</b>
22	<b>E (81/64)</b>			407.813
23	<b>F (4/3)</b>			498.047
24			F	<b>510.458</b>
25	F♯			521.533
26		F♯ (+50 sent)		548.022

27	F# <sup>3</sup>			565.967
28	F#/Gb			588.232
29		F#/Gb (-100 sent)		601.953
30			F#/Gb	<b>603.221</b>
31	G <sup>b</sup> /F <sup>##</sup>			611.743
32		G <sup>d</sup> (-50 sent)		651.953
33	G <sup>d</sup>			678.442
34	<b>G/Fx (3/2)</b>			701.953
35			G	<b>708.846</b>
36	G <sup>##</sup>			725.439
37	G#/Ab			792.139
38		G#/Ab (-100 sent)		805.859
39			G#/Ab	<b>810.785</b>
40	A <sup>b</sup> /G <sup>##</sup>			815.649
41	Ab <sup>3</sup>			837.939
42		A <sup>d</sup> (-50 sent)		855.859
43	A <sup>d</sup>			882.373
44	<b>A (27/16)</b>		A	<b>905.859 (440 Hz)</b>
45	A#/Bb			996.069
46		A#/Bb (-100 sent)		1009.766
47			A#/Bb	<b>1010.983</b>
48	B <sup>b</sup> /A <sup>##</sup>			1019.556
49	B <sup>d</sup>			1086.279
50			B	<b>1103.616</b>
51	<b>B (243/128)</b>			1109.766
52	C <sup>d</sup>			1176.489
53	<b>C (2/1)</b>			1200.000
54			C	<b>1209.102</b>