

T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TURGAY ERDENER'İN
UĞUR MUMCU KANTATI'NIN
VOKAL KULLANIMI VE FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
GÖRKEM EZGİ YILDIRIM

TEZ DANIŞMANI
PROF. MUSTAFA YURDAKUL

ANKARA-2021

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 05.07.2021

Öğrencinin Adı, Soyadı: Görkem Ezgi Yıldırım

Öğrencinin Numarası:21810244

Anabilim Dalı:Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Programı:Performans Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Mustafa Yurdakul

Tez Başlığı:Turgay Erdener'in Uğur Mumcu Kantatı'nın Vokal Kullanımı ve Form Açısından İncelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 111 sayfalık kısmına ilişkin, 31/05/2021 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4'dır. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden 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:

ONAY

Tarih: 05/07 /2021

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. Mustafa Yurdakul

TEŞEKKÜR

Gerek yüksek lisans eğitimim gerekse tez yazım sürecimde her zaman anlayışı, teővik edici yaklaőımı ve desteğiyle beni cesaretlendiren değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Mustafa Yurdakul'a,

Sorularımı samimiyetle yanıtlayan, kendileriyle birlikte aynı eseri seslendirmekten mutluluk ve onur duyduğum değerli solist arkadaşlarım Emre Akkuş, Tuğba Mankal ve Selva Erdener'e,

Son olarak da insanlığına, dünya gürüőüne ve tabii ki müziğine hayranlık duyduğum, eserlerini söylemekten büyük zevk aldığım, meslek hayatımda bana her zaman destek olup tez aőamamda da her ihtiyacım olduğunda değerli vaktini ayırıp yardımcı olan, ülkesinin en kıymetli bestecilerinden Turgay Erdener'e teőekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Çağdaş Türk bestecilerinden Turgay Erdener, bestecilik hayatı boyunca pek çok eser vermiştir. Bestecilik arayışları içinde evrensel akımlarla bağına hiç koparmayan Erdener, kendi yaşadığı toprakların müziğine de aynı oranda önem vermiş, dolayısıyla yerel ile evrensel arasında köprü oluşturmuştur.

Eserlerinin yurtiçi ve yurtdışında pek çok kez seslendirildiği göz önüne alındığında, ülkemizde kendi kuşağındaki besteciler arasında eserleri en sık seslendirilen bestecilerden biri olduğu rahatlıkla dile getirilebilir.

Müzik tarihine adını yazdırmış olan tüm bestecilerde olduğu gibi Turgay Erdener'in de dünya üzerindeki önemli kişiliklerden, evrensel izler bırakmış büyük bestecilerden, kendisinden önceki kuşak Türk bestecilerinden, hocalarından ve çağdaşlarından etkilendiği görülebilir. Ancak tüm bu etkileşime karşın Turgay Erdener kendi kişiliğini yaratmış özgün yazı stiline sahip bir besteci olarak Türk müzik tarihinde yerini almıştır.

Yerel müziğe olan ilgisini söyleşilerinde de dile getiren Erdener, aynı zamanda sahne müziğine olan ilgisini de sıkça belirtmektedir. Özellikle sahne müziğine olan ilgisi ve sevgisi kendisini bu alanda pek çok eser vermeye yöneltmiştir.

Bu alandaki yaratıları arttıkça insan sesinin imkanları, kullanım kolaylıkları, zorlukları ve müzikal ifade açısından sınırlarının genişliği gibi etkenlere hakimiyeti de kaçınılmaz olmuştur. Erdener bu alanda sadece verdiği özgün besteleriyle değil, birçok defa yaptığı türkü uyarlamaları ile de insan sesiyle olan bağına kuvvetlendirmiştir.

Bu çalışmada Turgay Erdener'in hayatı, besteciliği ve onun yaratı dünyasının temellerini hazırlayan kültür sanat gelişim süreci ile ilgili bilgi verilmiş ve ilk kez bütün eserlerini içeren bir liste yapılmıştır.

Ayrıca bu çalışmanın ana konusu olan "Uğur Mumcu Kantatı"nın ayrıntılı tematik ve biçimsel analizi yapılmadan önce tarihsel süreç içinde kantat formuna kısaca değinilmiş, daha sonra Erdener'in "Uğur Mumcu Kantatı" ses tekniği açısından incelenerek, bir bestecinin insan sesini tanıması, kullanım alanları, teknik ve müzikal zorluklar konusunda bilgisinin vokal yorumculuğu açısından önemi vurgulanmak istenilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Erdener, vokal, müzik, sahne, kantat

ABSTRACT

Turgay Erdener, one of the contemporary Turkish composers, has produced many works throughout his composing life. Erdener, who never broke his ties with universal movements in his quest for composition, gave equal importance to the music of the lands he lived in, thus creating a bridge between local and universal.

Given the number of times his works have been performed in his home country and abroad, it is fair to say that he is one of the composers whose works are performed the most frequently among composers of his generation in our country.

Turgay Erdener, like all composers who have left their names in the history of music, was influenced by important personalities in the world, great composers who left universal traces, Turkish composers of the previous generation, teachers, and contemporaries. Despite this interaction, Turgay Erdener has developed his own personality and established himself as a composer with a distinct writing style in Turkish music history.

Erdener frequently expresses his interest in stage music in interviews, in addition to his interest in local music. His particular interest and love for stage music led him to create a number of works in this genre.

As his achievements in this field grew, it became unavoidable for the human voice to dominate factors such as its possibilities, ease of use, difficulties, and the breadth of its limits in terms of musical expression. Erdener's relationship with the human voice was strengthened not only by his original compositions but also by the numerous folk song adaptations he made in this field.

This study provides information about Turgay Erdener's life, composition, and the cultural and artistic development process that laid the groundwork for his world of creation, as well as a list of all his works, for the first time.

In addition, before the detailed thematic and stylistic analysis of the "Uğur Mumcu Kantatı", which is the main subject of this study, the cantata form in the historical process was briefly

mentioned, then Erdener's "Uğur Mumcu Kantatı" was examined in terms of vocal technique, a composer's recognition of the human voice and its areas of use. It is aimed to emphasize the significance of his knowledge on technical and musical difficulties in terms of vocal interpretation.

Keywords: Erdener, vocal, music, stage, cantata

ÖNSÖZ

Dünya üzerinde bırakılabilecek en değerli mirasın fikir olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında alçak bir suikast sonucu kaybettiğimiz, ülkemizin en değerli, ahlaklı ve dürüst gazetecilerinden Uğur Mumcu'nun bizlere bıraktığı miras olan fikirlerinin özenle yaşatılması gerekliliği de ortaya çıkacaktır. Şüphesiz ki bir fikri yaşatmak, sonsuz hale getirmek ve nesillere aslı bozulmadan aktarmak için de sanattan daha kıymetli ve güçlü bir araç olamaz.

Ülkemizin en değerli bestecilerinden Turgay Erdener'in müziğiyle tanışan herkesin kendisinin edebiyat ve sanatın diğer alanlarıyla olan organik bağına fark etmemesi imkansızdır. Eser seçimleri, enstrüman seçimleri, şair ve yazarların yaratılarına can vermesi buna birer örnektir. Fakat bu araştırmaya konu olan "Uğur Mumcu Kantatı" isimli eseri bestecinin diğer bütün eserlerinden farklı bir yerde durmaktadır.

Uğur Mumcu'nun ruhunu, haklı öfkesini, doğruluğunu, adalet arayışını ve cesaretini müziğine taşıması, müziğini Mumcu'nun fikirlerinin en yalın haliyle aktarılması için araç olarak kullanması, Erdener'in kendi deyimiyle "Uğur Mumcu'ya karşı hissettiği borcun" layığıyla ödendiğinin göstergesidir.

Benim de bahsi geçen eserin ilk seslendirilişini yapan solistlerden biri olma şansına sahip olmam sebebiyle payıma düşen, bestecinin borcunu borcum sayıp eseri en iyi şekilde yorumlamaya çalışmaktı. Gerek Uğur Mumcu isminin verdiği manevi güç gerekse Turgay Erdener'in incelikli ve güçlü müziği sırtımda benimle estiğini hissettiğim kuvvetli bir rüzgâr oldu diyebilirim. Ve bu noktada bir opera şarkıcısı olarak rahatlıkla söyleyebilirim ki bestecinin bir şarkıcıya sağlayabileceği en büyük konfor, şarkıcının sözlerle olan bağına müziği aracılığıyla kuvvetlendirmesidir. Bunun sağlanması da ancak bestecinin insan sesini tanıyıp onun fiziksel bir enstrüman olduğunu unutmadan, teknik imkansızlıklara sürüklemekten kaçınmasıyla olacaktır. Çünkü ancak bu şekilde şarkıcının yorumu mekanik olmaktan çıkacak, sözlerin içerdiği duyguyu bestecinin yardımıyla kendi renkleriyle ifade edecektir. Turgay Erdener'in yorumcuya bu konforu sağlayan bestecilerden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Uğur Mumcu Kantatı, hem değerli araştırmacı gazeteci yazar ve fikir adamı Uğur Mumcu'nun sözlerini içerdiği, hem de ülkemizde çok sık bestelenmeyen kantat türünün başarılı örneklerinden biri olması sebebiyle ülkemiz kültür sanat dağarcığında şimdiden önemli bir yere sahip olmuştur. Araştırmanın konusu olarak bu eseri seçmemin sebebi Uğur Mumcu ve Turgay Erdener'in yaratılarına duyduğum hayranlığın yanısıra, eserin sadece sanatsal değerine değil yorumcu açısından ele alınışı, yorum kalitesi ve derinliğine de ışık tutulmasını istememdir.

Bu eseri bizlere kazandırdığı için değerli bestecimiz Turgay Erdener'e bir kez daha teşekkür eder, eserin nesiller boyunca seslendirilip hak ettiği değeri görmesini dilerim.

Görkem Ezgi Yıldırım

Ankara, 14 Haziran 2021

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BÖLÜM I

TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİK ORTAMININ GELİŞİM SÜRECİ VE TURGAY ERDENER’İ BESLEYEN TARİHSEL KAYNAKLAR

1.1. Cumhuriyet Öncesi Osmanlı Döneminde Batı Müziği.....	4
1.2. Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Müziğin Gelişimi	6
1.3. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yetişen Birinci Kuşak Türk Bestecileri	10
1.4. Sonraki Kuşaklar.....	12
1.5. Turgay Erdener’le Aynı Dönemdeki Besteciler.....	13

BÖLÜM II

TURGAY ERDENER

2.1. Turgay Erdener’in Yaşam Öyküsü	15
2.2. Turgay Erdener’in Bütün Eserleri	17
2.2.1. Solo Çalgı.....	17
2.2.2. Solo Çalgı ve Piyano.....	17
2.2.3. Solo Çalgı ve Orkestra	17
2.2.4. Oda Müziği	18
2.2.5. Orkestra.....	18
2.2.6. Operet.....	18
2.2.7. Müzikal	18
2.2.8. Kantat	19
2.2.9. Tiyatro Müziği	19
2.2.10. Bale	21
2.2.11. Koro	21
2.2.12. Belgesel Müziği	21
2.2.13. Televizyon Dizisi Müziği.....	22
2.2.14. Televizyon Programı Müziği	22

2.2.15. Solo Şan	22
2.2.16 Solo Şan-Türkü Uyarlama	24
2.3. Turgay Erdener'in Diskografyası	25
2.4. Turgay Erdener'le Söyleşi	30

BÖLÜM III

UĞUR MUMCU KANTATI

3.1. Kantat Nedir?	46
3.1.1. Türkiye'de Bestelenmiş Kantatlar.....	48
3.2. Eserin Librettosu	50
3.2.1. Sesleniş.....	50
3.2.2. Çağın Suçu	51
3.2.3. Bir Ölünün Davası	51
3.2.4. Avni'nin Atları	52
3.2.5. O Eski Türkü	53
3.3. Uğur Mumcu Kantatı Form Analizi	54
3.3.1. Sesleniş.....	54
3.3.2. Çağın Suçu.....	63
3.3.3. Bir Ölünün Davası	67
3.3.4. Avni'nin Atları	73
3.3.5. O Eski Türkü	79
3.4. Eserin Şan Tekniği Açısından İncelenmesi	88
3.4.1. Sesleniş.....	88
3.4.2. Çağın Suçu	94
3.4.3. Bir Ölünün Davası	95
3.4.4. Avni'nin Atları	98
3.4.5. O Eski Türkü	100
3.5. Uğur Mumcu Kantatı'nın İlk Seslendiriliş Bilgileri ve Solistlerle Yapılan Söyleşi.....	104
3.5.1. Emre Akkuş.....	104
3.5.2. Tuğba Mankal	106
3.5.3. Selva Erdener	107
SONUÇ	110
KAYNAKÇA.....	112

GİRİŞ

Araştırmanın Önemi

Müzik tarihinde kantat, oratoryo ve missa gibi dinsel veya dindışı içerikli çok sayıdaki eserlerden bazıları sanatsal açıdan yüksek bir değer ifade etmelerinin yanı sıra tarihsel öneme sahip çeşitli kişilikleri veya olayları konu edinmiş olmalarıyla da ülkelerin kültür sanat tarihlerinde unutulmayacak şekilde yer almışlardır. Uğur Mumcu Kantatı da sahip olduğu yüksek sanatsal değerle birlikte bu yönüyle de ülkemizin kültür sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu araştırma, bir bestecinin insan sesi için eser bestelerken kullandığı materyali tam anlamıyla tanınmasının ve vokal teknikleriyle ilgili derin bilgisinin gerekliliğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Uğur Mumcu Kantatı incelenirken metin-müzik uyumunun yorum kalitesine ne denli büyük etki yaptığı işaret edilirken, vokal müziğin Turgay Erdener'in müziğindeki yerinin vurgulanması amaçlanmıştır. Bu araştırma ayrıca bestecinin söz ve ses uyumunun ezgisel yaratıcılık anlayışlarına da ışık tutması ve Uğur Mumcu Kantatı hakkında geniş çapta bilgi verilmesi açısından da önemlidir.

Aynı zamanda Turgay Erdener'in bugüne kadar bütün eserlerini gösteren en geniş kaynakça bu çalışma içinde hazırlanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada amaçlanan ülkemizin değerli bestecilerinden Turgay Erdener'in hayatı ve eserleri hakkında bilgi vermek olup, vokal müzik alanındaki yetkinliği vurgulanırken aynı zamanda bu konuyla ilgili kendi görüşlerini de saptamaktır.

Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problemi Turgay Erdener'in vokal müziğini bestelerken insan sesini kullanımı, vokal yorum tekniğine olan hakimiyeti, metin-müzik uyumu ve prozodiye gösterdiği hassasiyetin yorumcu açısından önemi üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Turgay Erdener'in eserlerinde vokal müziğin önemi ve yeri nedir?
2. Bir bestecinin insan sesinin kullanıldığı bir eseri bestelerken özen göstermesi gereken öğeler nelerdir?
3. Turgay Erdener'in Uğur Mumcu Kantatı' nın şan partilerinin kolaylıkları/zorlukları nelerdir?
4. Vokal müziği eserlerinde insan sesinin doğru kullanımının yorumcunun ifade gücü üzerindeki etkisi nedir?

Varsayımlar

Uğur Mumcu Kantatı'nın ülkemizin en önemli değerlerinden biri olan araştırmacı gazeteci ve yazar olan Uğur Mumcu'nun kıymetli fikirlerinin sonraki kuşaklara aktarımında etkin bir rolü olacağı ve besteci Turgay Erdener'in eserdeki vokal kullanımı, metin müzik uyumu gibi öğelerinin de daha sonra bestelenecek olan kantatlara örnek teşkil ederek ilham kaynağı olabileceği varsayılmaktadır.

Sınırlılık

Bu tezde Turgay Erdener'in vokal müzik türünde verdiği eserler arasından sadece "Uğur Mumcu Kantatı" üzerinde değerlendirme yapılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi, Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Bu araştırma nitel betimlemeli araştırma yöntemiyle hazırlanmıştır. Turgay Erdener'in eserleri ele alınarak bestelemiş olduğu Uğur Mumcu Kantatı incelenmiş, bütün eserleri ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca vokal müzik hakkındaki yaklaşımlarıyla birlikte Uğur Mumcu Kantatı'nın besteleniş süreciyle ilgili bilgi edinebilmek için Turgay Erdener'le ve eserin ilk seslendirilişini yapan solistlerle eser hakkındaki görüşlerini aktarabilmek için sözlü görüşme yöntemi kullanılmıştır.

Araştırma Evreni

Uğur Mumcu Kantatı'nın partisyonu ile tam metni esas alınmıştır. Turgay Erdener'in kendi el yazması kopyası kaynak olarak kullanılmıştır.

Araştırma Örneklemi

Bu araştırmada Uğur Mumcu Kantatı'ndaki insan sesi kullanımı, genel olarak şan tekniği ve Turgay Erdener'in insan sesi kullandığı diğer eserleri göz önüne alınarak incelenmiştir.

BÖLÜM I

TÜRKİYE’DE ÇOKSESLİ MÜZİK ORTAMININ GELİŞİM SÜRECİ VE TURGAY ERDENER’İ BESLEYEN TARİHSEL KAYNAKLAR

1.1. Cumhuriyet Öncesi Osmanlı Döneminde Batı Müziği

Osmanlı İmparatorluğu’nun batı müziği ile tanışması Avrupa toplumları ile diplomatik ilişkilerinin gelişmeye başladığı ilk yıllara, yani 16. yüzyıla dayanmaktadır. Fransa Kralı I. François’nın zamanın Osmanlı padişahı Kanuni Sultan Süleyman’a 1543 yılında o dönemin anlayışı çerçevesinde küçük bir çalgı topluluğu göndermesi ve bu topluluğun verdiği konserler saray halkının Rönesans müziği ile ilk kez karşılaşması olur.

Dönemin bu yönde dikkat çeken diğer müzik olayı ise İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth’in 1599 yılında padişah III. Murat’ın eşine bir org armağan etmesi olmuştur. Bu iki olay Osmanlı İmparatorluğu belgelerinde geçen batı toplumlarıyla müzik alanındaki ilk temaslardan sayılabilirler. Fakat klasik batı müziğinin bu topraklara kurumsal anlamda asıl girişi 1826 senesinde olmuştur.

1826’da “hayırlı olay” (Vaka-i Hayriye) olarak da adlandırılan silahlı bir eylemin sonucunda padişah II. Mahmut yeniçerilerin tamamını ortadan kaldırıp mehter takımını dağıtmıştır. Hemen ardından çağın gereklerine ve teknolojik yeniliklere göre kurulmuş “Yeni Düzen” anlamına gelen Nizam-ı Cedid Ordusu’nun yürüyüşlerinde onlarla birlikte olacak bir “boru takımı”nın oluşturulması bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Batılı anlamda ülkemizde kurulan ilk bando oluşumunun çekirdeği olan bu kurum, dünyada da günümüze kadar yaşamını sürdürmüş müzik yapılarının en eskilerinden olan Musika-i Hümayun’un da ilk adımıdır. (Kosal, 2001)

Bu ilk küçük bando takımı batıdan getirilen çalgılarla oluşturulmuş ve sarayda onları çalıştıracak donanımda çalıştırıcılar olmadığı için orkestranın başına dönemin ünlü bestecisi Gaetano Donizetti’nin ağabeyi Giuseppe Donizetti çalıştırıcı ve şef olarak davet edilmiştir. Donizetti bu topluluğu kısa süre içerisinde klasik bir bando topluluğu haline getirmiş ve bu bando 1831 senesinde “Musika-ı Hümayun” yani “Padişahın Müzik Topluluğu” adını alarak Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk müzik eğitim ve icra örgütü olmuştur.

Paşa unvanı verilen Donizetti öldükten sonra ise Musika-ı Hümayun çalışmalarına Avrupa'dan getirilen eğitimcilerle devam etmiştir. Bu eğitimcilerin arasında olan Guatelli Paşa ve Aranda Paşa dönemlerinde önceki çalışmalara ek olarak saraydaki gençlerle bazı küçük opera denemeleri de yapıldığı kayıtlardan anlaşılmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise artık Türk öğretmen ve sanatçılar da yetişmeye başlamıştır. Bu önemli sanatçılar arasında flütçü Saffet Atabinen (1858-1939), Mehmet Zati Arca (1863-1951), klarnetçi Mehmet Ali Bey ve istiklal marşımızın bestecisi Osman Zeki Üngör (1880-1959) gibi müzik tarihimizde önemli rol oynamış simalar ilk akla gelen isimler arasındadır.

Bu yılları takiben senfonik orkestra ve koro çalışmalarına da başlanmıştır. Daha sonra 2. Meşrutiyet ilan edilmiş ve kurumun yönetimine Saffet Atabinen getirilmiştir. Saffet Atabinen orkestranın çalışmalarını yeni bir solukla hızlandırmış ve orkestra ilk defa 1917 yılında yurt dışında turneye çıkmıştır. Avusturya, Macaristan ve Bulgaristan'da konserler veren orkestrayı bu konserlerde Zeki Üngör yönetmiştir.

Öte yandan 19. yüzyılda Avrupa'da demiryollarının gelişimi ile yoğunlaşan sanat trafiği özellikle İstanbul ve İzmir'de etkisini göstermiş, Avrupa'dan gelen opera toplulukları, 1839 yılından itibaren çoğunlukla İstanbul'da temsiller yaparak büyük ilgi görmüşlerdir. Dönemin padişahı Abdülmecid de bu temsilleri izlemiş ve zaman zaman da maddi olarak desteklemiştir.

Bununla beraber o senelerde ünlü bir sanat merkezi konumuna gelen Naum Tiyatrosu'nun bünyesindeki tiyatro grupları opera ve operet temsilleri yapmaktadır. Bu dönemde bazı müzisyenlerin batı tarzında operet ve müzikaller bestelediği de bilinmektedir. Bunlar arasında dönemin dikkat çeken bestecisi Dikran Çuhacıyan'ın (1836-1898) bestelediği operetler büyük ilgi görmektedir. Ayrıca konuk sanatçı olarak Avrupa'dan ünlü virtüözler konser vermek için gelmektedirler. Osmanlı İmparatorluğu padişahı karşısında konser veren bu ünlü virtüözler arasında piyanist Franz Liszt ve kemancı Henri Vieuxtemps da dikkat çeken isimler olarak karşımıza çıkmaktadır. (Kütahyalı, 1981)

Tanzimat (1839-1876) yıllarında ciddi şekilde esen modernleşme rüzgarına kapılan Osmanlı aydın kesimi bu tür sanat olaylarından güçlü bir şekilde etkilenmişlerdir. Bu etki sonucunda gerçekleşen talepler dolayısıyla da özellikle 20. yüzyılın başlarında Bursa, İzmir ve İstanbul'da batı müziği eğitimi veren okulların sayısı da hızla artmıştır. Bu sadece

okullardaki eğitimle sınırlı kalmamış, evlerde de özel derslere olan talepler yaygınlaşmış ve gerek yerli gerekse yabancı eğitimcilerle birçok Türk genci batı müziği eğitimi almaya başlamıştır. Böylelikle cumhuriyet dönemine geçiş öncesi evrensel çoksesli müziğin tanınması ve benimsenmesi için sınırlı da olsa bir zemin hazırlanmıştır.

1.2. Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Müziğin Gelişimi

Türkiye’de çoksesli müzik çalışmalarının dünyadaki gelişmelerin izinde ilerlemesini sağlayan en önemli sanat kurumlarının cumhuriyetin ilk yirmi beş yılı içerisinde hayata geçtiği görülmektedir. Atatürk’ün müzik ve sanat devrimi düşüncesi çerçevesinde bu kurumların faaliyete geçmesi Türkiye’nin çağdaşlaşma hareketinin en önemli parçalarını oluşturmuştur. Ancak bu konudaki bazı çabaların cumhuriyetin ilanından önce başladığını söylemek gerçekçi bir yaklaşım olacaktır.

Bunlardan biri de 1912’de İzmir’deki “İttihat ve Terakki Mektebi”nin yenilikçi amaçları arasında olan “Ulusal ruhu gençlere aşılacak bir ulusal müzik ilkesinin belirlenmesi” maddesiydi. Dönemin ünlü fikir adamlarından Ziya Gökalp ise müziğin tek sesli ve ilkel düzeyde kalmaması gerektiğini belirtmiş, geleneksel Türk ezgilerinin batı müziğinde olduğu gibi çokseslendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. 1908 yılında İstanbul’da kurulan özel müzik okulu “Darülmusiki-i Osmani” 1917 de yine İstanbul’da faaliyete geçen ilk resmi müzik okulumuz Darülelhan’ın bir anlamda temeli sayılabilir. Ancak bu girişimler dar bir çevre içine sıkışarak akademik kurumsallaşmış bir eğitim sistemine dönüşmemiştir.

1926 yılında Ankara’da bu konudaki önemli değişikliklerden biri yapılmış ve dönemin Milli Eğitim Bakanı Necati Bey’in başkanlık ettiği “Sanayi-i Nefise Encümeni” nin kararıyla alaturka müzik eğitimi bütün okullardan kaldırılıp yerine batı müziği eğitimi verilmeye başlanmıştır.

Fakat bütün bu girişimlere karşın izlenmesi gereken yol hala net değildir. Öyle anlaşılıyor ki cumhuriyetin ilk on yılı boyunca Türkiye’de müzik hareketlerinin nasıl gelişeceği, nasıl bir müzik eğitimi verilmesi gerektiği ve sanat yapılarının nasıl kurumsallaşacağı epeyce tartışılmıştır. Bu konudaki görüşlerini Atatürk 1934 yılında yaptığı TBMM’nin açılış konuşmasında şöyle dile getirmiştir:

““Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleşileri toplamak, onları bir gün önce, genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir; ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselir, evrensel musikide yerini alabilir.””
(Kütahyalı, 1981)

Bu konuşmayı takip eden günlerde ülkedeki önemli müzik adamları Ankara’da toplanmıştır. Başkanlığını dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen’in yaptığı toplantıda üç gün boyunca yoğun tartışmalar yapılmış ve bazı önemli kararlar alınmıştır. Bu kararlar iki başlık altında özetlenebilir:

- a) Tüm okullarda ivedilikle etkin bir evrensel müzik eğitimine başlanması ve bu eğitimin opera, operet, konser, radyo ve plak aracılığıyla da halka ulaştırılması.
- b) İcracı ve yaratıcı sanatçılar yetiştirilirken bu sanatçıların ülkenin çağdaşlaşmasındaki önemleri doğrultusunda devlet tarafından koruma altına alınması.

O dönemin müzik eğitim kurumları Darülelhan ve Musiki Muallim Mektebi’dir. Darülelhan 1923 yılında İstanbul’da, Musiki Muallim Mektebi ise 1924 yılında Ankara’da açılmıştır. “Ezgiler Evi” anlamına gelen Darülelhan ilk olarak I. Dünya Savaşı’nın son yıllarında 1917’de sadece Türk Sanat Müziği alanında eğitim vermek üzere kurulmuş ancak daha sonra savaş koşullarının getirdiği olanaksızlıklar nedeniyle 1921’de kapanmıştır. 1923’de Musa Süreyya Bey müdürlüğünde hem batı hem de Türk müziği bölümleriyle tekrar açılmıştır. Sanayi-i Nefise Encümeni’nin 1926’da aldığı kararla Darülelhan’ın ismi konservatuvar olarak değiştirilmiştir. Bununla birlikte Türk müziği bölümü tamamen kaldırılmış ve “Tasnif ve Tesbit Heyeti” korunmuştur. Fakat önce 1940 yılında “Türk Musikisi İcra Heyeti” kurulmuş, dört sene sonra da yeniden Türk Müziği bölümü açılmıştır.

1924 yılındaysa Ankara’da orta okullar ve liselerde öğretmen okulları için müzik öğretmeni yetiştirilmesi ve böylelikle ülkenin müzik hayatının yenilenmesi amacıyla Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Mustafa Kemal Atatürk’ün de takdir ettiği güvenini

kazanmış olan Zeki Üngör Ankara’da müzikle ilgili yapılan bütün yeni girişimlerin başına getirilmiş Musiki Muallim Mektebi’nin açılışıyla ilgili bütün çalışmaları yürütmüş ve okulun ilk müdürü olmuştur.

Musiki Muallim Mektebi aynı zamanda Ankara’da bulunan orkestranın ihtiyacı olan sanatçıları yetiştirmeyi de amaçlamaktadır. Ancak kısa sürede icra ve temsil sanatlarında ilerleme hedeflerinin gerçekleşmesi için müzik öğretmeni yetiştirmenin çok ötesinde bir eğitim sistemi oluşturmak gerektiği anlaşılacak ve daha sistemli bir müzik ve sahne sanatları öğrenim kurumunun oluşturulmasının yolları araştırılacaktır. Bu sebeple Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğinde yaratılan fikirlerin açtığı yolla 1934 yılından itibaren Musiki Muallim Mektebi’nin yapısında bazı gelişmeler olmuştur. Bu gelişmelerin başında Türkiye’nin müzik alanında çağdaşlaşmasını sağlayacak olan icracı ve yaratıcı sanatçıların yetiştirilebilmesi için bu okulun çağdaş ve ileri düzeyde müzik ve sahne sanatları eğitimi veren bir konservatuvara dönüştürülmesi gelmektedir.

Dünyaca ünlü besteci ve müzik eğitimcisi Paul Hindemith Türkiye’ye ilk kez 1935 yılında yeni cumhuriyetin müzik ve eğitim politikalarına danışmanlık yapmak üzere gelmiş, ilk gelişinde İzmir, İstanbul ve Ankara’yı ziyaret etmiştir. Bu şehirlerdeki müzik kurumlarını ve kültürünü incelemiş, bu konularla ilgili raporlar hazırlamıştır. Hindemith’in yaptığı bu çalışmaların da ışığında Musiki Muallim Mektebi 1936 yılında Devlet Konservatuarı’na dönüştürülmüştür. Konservatuvarın dört yıllık işleyişi ve çalışmaları takip edildikten sonra “Devlet Konservatuarı Hakkında Kanun” 1940 yılında çıkarılmıştır. Musiki Muallim Mektebi ise bir sene kadar konservatuvarın içinde eğitim verdikten sonra 1938 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü’ne taşınmıştır.

Cumhuriyetin kalkınma ve çağdaşlaşma hamleleriyle birlikte müzik eğitim kurumlarının yapılanması üzerinde çalışılırken daha önce 1922’de saltanatın kaldırılmasıyla birlikte “Musika-i Hümayun” da “Makam-ı Hilafet Mızıkası”na dönüştürülmüştü. Cumhuriyetin ilanından altı ay kadar sonra bu orkestra Mustafa Kemal Atatürk’ün emri ile Ankara’da birkaç ay arayla iki konser verdikten sonra ismi “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” olarak değiştirilmiştir. Yine aynı yıl içinde Ankara’ya taşınmıştır. Bu kurum yine 1924’de kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin de ilk öğretim kadrolarını oluşturmuştur. İlk haliyle bando ve fasıl heyeti olarak iki bölüme ayrılan kurum, 1933 yılında Milli Savunma Bakanlığı’ndan ayrılıp Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlanmış ve “Riyaset-i Cumhur

Filarmonik Orkestrası” olarak adlandırıldıktan sonra 1958 yılında işleyişiyle ilgili yasa çıkartılmasıyla bugünkü adı olan “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası” adını almıştır.

Opera alanında ilk çaba 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi’nin Türkiye’ye gelişi sebebiyle Mustafa Kemal Atatürk’ün Adnan Saygun’u görevlendirerek “Özsoy” diğer adıyla “Feridun” operasını besteletmesi ve sahneletmesi olarak görülebilir. 18 Haziran 1934 günü gerçekleşen bu tarihi olay Türkiye’de operanın doğuşu olarak nitelendirilebilir. Daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarında opera icracı sanatçı yetiştirme çalışmaları doğrultusunda 1940 yılında çıkarılan “Devlet Konservatuvarı Hakkındaki Kanun” sebebiyle bir sahne kurulmuş ve “Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi” olarak adlandırılmıştır. Bu oluşum içinde ilk sahnelenen eser ise yine 1940 yılında temsil edilen Wolfgang Amadeus Mozart’ın “Bastien ve Bastienne” operası olmuştur. 1941 yılında ise yine aynı sahnede Giacomo Puccini’nin “Madame Butterfly” ve “Tosca” operaları birer perde olmak üzere oynanmıştır. Daha sonraki 2. Dünya Savaşı yıllarında Türk Tiyatrosu ve Operası’nın oluşum çabaları kesilmeden sürdürülmüştür. 1948 yılında ise Ahmet Adnan Saygun’un Kerem operasından bir perdenin sergilenmesi ile bugün “Büyük Tiyatro” veya “Opera” olarak adlandırılan yapı hizmete girmiştir. 16 Haziran 1949’da ise “Devlet Opera ve Tiyatrosu” bir yasa çıkartılarak kurulmuştur. (Kütahyalı, 1981)

Türkiye’de ilk bale okulu ise 1948 yılında aldığı davet üzerine Türkiye’ye gelen İngiliz dansçı ve koreograf Dame Ninette de Valois’nın çalışmalarıyla İstanbul Yeşilköy Pansiyonlu İlkokulu’nda kurulmuştur. 1950 yılındaysa okul Ankara’ya taşınarak Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde eğitim vermeye devam etmiştir. Türk balesinin temelleri bu şekilde atıldıktan sonra yine Dame Ninette de Valois’nın koreografliğini yaptığı birkaç bale eseri sahnelenmiştir. Bu eserler arasında bestesi Ferit Tüzün’e ait olan “Çeşmebaşı” balesi de ilk Türk balesi olarak tarihe geçmiştir.

Bütün bu kurumlar Ankara’da gelişip faaliyetlerine devam ederken İstanbul’da da aynı paralelde gelişmeler olmuştur. 1934 yılında besteci Cemal Reşit Rey tarafından 1927 yılından beri İstanbul Belediye Konservatuvarı adı altında eğitime devam eden okulda bir yaylı çalgılar orkestrası kurulmuştur. 1945 yılında ise yine Cemal Reşit Rey tarafından kurulan “İstanbul Şehir Orkestrası” Türkiye’nin ikinci senfoni orkestrası olarak konserler vermeye başlamıştır. 1959 yılında ise “İstanbul Belediye Operası” Giacomo Puccini’nin Tosca operasının temsiliyle açılmıştır. Yetmişli yıllara gelinceye kadar belediye çatısı

altında sürdürülen tüm bu çalışmalar sonrasında devlet kurumları yapılanmaya başlamış, öncelikle İstanbul Devlet Opera ve Balesi (1969) açılmış, daha sonra da sırasıyla İstanbul Devlet Konservatuvarı (1971), İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (1972) ve Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (1975) hizmete girmiştir.

Türkiye'nin diğer büyük şehirlerinden olan İzmir'de ise ilk kez 1954 yılında bir müzik okulu açılmıştır. Bu kurum 1958 yılında "İzmir Devlet Konservatuvarı"na dönüştürülmüştür. Aynı dönemde varlığını sürdüren ve daha çok amatör müzisyenlerden oluşan senfoni orkestrası finansal sorunlar yüzünden 1968 yılında dağılmış, yerine 1975 yılında İzmir Devlet Senfoni Orkestrası kurulmuştur.

1.3. Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yetişen Birinci Kuşak Türk Bestecileri

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte hız kazanan çağdaş müzik eğitimi veren kurumların oluşturulması çabaları yanında, Mustafa Kemal Atatürk'ün devrimleri ışığında evrensel düzeyde ulusal bir müzik ekolü oluşturulması fikriyle genç Türk bestecilerinin yetiştirilmesi de büyük ölçüde önemsenmiştir. Müzik alanındaki bu ulusalcı yaklaşım doğrultusunda bazı gençlerin Avrupa'nın önemli merkezlerinde eğitim almaları için sınavlar açılmış, kazanan yetenekli gençler eğitim almak üzere yurtdışına gönderilmişlerdir. Bazıları kendi imkanları ile bazıları devlet bursuyla yurtdışında eğitim alan bu gençler yurda dönüşlerinde hem besteci olarak hem de eğitimci olarak özellikle Ankara'da ve İstanbul'da Türk sanat hayatına önemli katkılar yapmışlardır. "Rus Beşleri" veya "Fransız Altılıları"ndan esinlenerek sonradan kendilerine yakıştırılmış "Türk Beşleri" adıyla anılan bu isimler ilk kuşak Türk bestecileri olarak müzik tarihimizde yer alırlar. Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999)'ten oluşan Türk Beşleri hiç şüphesiz birbirinden farklı üsluplar ve teknikler kullanmalarına karşın Atatürk'ün aydınlanma ve çağdaşlaşma ilkeleri doğrultusunda kendilerine ortak bir hedef edinmiş olmaları bakımından bu isimle anılmaktadırlar. Birbirlerinden çok farklı bir dile ve söyleyişe sahip olmalarına karşın ilk defa Türk halk müziğini ve geleneksel Türk sanat müziğini eserlerinin temel malzemesi olarak seçmişler ve müzikteki ulusalcı akımın etkisiyle eserler vermişlerdir. Her biri Avrupa'nın farklı şehirlerinde aldıkları eğitimin etkisinde olmakla birlikte, ulusal bir müzik oluşturma çabası içine girmişler, sonradan Çağdaş Türk Müziği olarak adlandırılacak

Anadolu müziğinden beslenen evrensel teknik ve formlarda özgün bir beste dağarının oluşmasını sağlamışlardır.

Hepsi sadece bestecilik yapmamış, aynı zamanda eğitimci, yazar, yönetici ve orkestra şefi olarak da Türk müzik yaşantısında önemli bir yere sahip olmuşlardır. Özellikle Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit Alnar, orkestra şefi olarak önemli izler bırakmışlardır. Bu isimler arasında yaşça en büyük olan Cemal Reşit Rey, cumhuriyet döneminde İstanbul'da çağdaş Türk müziği alanında önemli eserler vermiş, öğrenciler yetiştirmiş, cumhuriyetimizin onuncu yıl marşını bestelemiş, orkestralar kurarak İstanbul'un sanat yaşantısına önemli katkılar yapmıştır. Diğer dört besteci daha çok Ankara'da eğitim hayatına katılmışlar ve yazmış oldukları eserlerle klasik müzik formlarının hemen hemen hepsinde örnekler vermişlerdir. (Aydın, 2003)

Türk Beşleri'nin çağdaşları sayılabilecek diğer birinci kuşak bestecilerimiz de ulusal müziğin gelişmesinde önemli eserlere imza atmışlardır. Bu bestecilerimiz arasında öne çıkan isimler şunlardır:

Fuat Koray (1903-1981), Ferit Hilmi Atrek (1908-2006), Nuri Sami Koral (1908-1990), Raşit Abet (1910-1968), Cezmi Erinç (1910-1992), Ekrem Zeki Ün (1910- 1987), Samim Bilgen (1910- 2005), Faik Canselen (1911- 2009), Mithat Fenmen (1916-1982), Kemal İlerici (1910-1986).

Bu isimler arasında Kemal İlerici "Türk Müziği Armoni Sistemi" adı altında dörtlü aralıklar üzerine kurulmuş yeni bir teori geliştirerek müzik yaşantımızda daha sonraki kuşaklar üzerinde önemli etkiler yaratmıştır.

Özetle söylemek gerekirse, birinci kuşak bestecilerimizin hepsi ulusal müzik anlayışı içerisinde yer yer Türk halk müziğindeki türkülerin ezgilerini tema olarak kullanıp tartımlarından yararlanmışlar, yer yer de Türk sanat müziğindeki usul ve makamları yapıtlarının temel malzemesi yapmışlar, ancak bunları değişik armonik anlayışlar çerçevesinde geliştirmişlerdir. Yine de hemen hemen hepsinin özgün bir dil geliştirme çabası içerisinde olmalarına karşın ortak hedefleri doğrultusunda çağın en ileri müzik dilini yakalamaya çalıştıklarını söylemek yanlış olmaz.

1.4. Sonraki Kuşaklar

Türk Beşleri ve çağdaşlarından sonraki gelen ilk kuşak bestecilerin büyük bir çoğunluğu Türk Beşleri'nin öğrencileridir. Türk Beşleri'nin eserlerinde olgunluk dönemine eriştikleri tarih aralığına denk gelen bu yeni kuşak bestecilerin öğrencilikleri onların ulusal ve çağdaş bestecilik tekniklerini belirgin şekilde öğrenmelerine imkân sağlamıştır. Aynı sebepten, eğitimlerinde özgün dil yaratma çabası hepsinde belirgin şekilde görülmüştür. Bu kuşaktaki besteciler sadece bestecilik teknikleriyle değil ulusal müzik oluşturma fikriyle de öğretmenleri olan bestecilerden aldıkları bayrağı gelecek nesillere taşımışlardır. Ayrıca onlar da tıpkı ilk kuşak bestecilerimiz gibi bestecilik hayatlarına paralel olarak eğitimlik de yapmışlardır. Ancak izledikleri yol yer yer farklı olmaya başlamıştır. Örneğin dönemin Muammer Sun, İlhan Baran ve Yalçın Tura gibi bazı bestecileri, müzik eğitimi verilirken yerel kaynaklar temel alınarak hareket edilmesi gerektiğini çağdaşlaşmaya bu yolla varılması gerektiğini savunmuşlardır. Bu fikirlerini ilk kuşak bestecilerin oluşturduğu Çağdaş Türk Müziği ekolünün ayrılmaz bir parçası olarak temellendirmişlerdir. Sadece bestecilik ve eğitimlik alanında çalışmakla kalmayıp Türkiye'nin sanat alanındaki sorunları üzerine de düşünce üretip müzik alanında yeni yapılanmalara sebep olacak önerilerde bulunmuşlardır.

Bu kuşağın bestecileri arasında Bülent Tarcan (1914-1991), Sabahattin Kalender (1919-2012), Nevit Kodallı (1925-2009), Ferit Tüzün (1929-1977), Cenan Akın (1932-2006), Muammer Sun (1932-2021), İlhan Baran (1934-2016), Bülent Arel (1919- 1990), İlhan Usmanbaş (1921-), Cengiz Tanç (1933-1997), Ali Doğan Sinangil (1934-), Yalçın Tura (1934-), Çetin Işıközlü (1939-), Ahmet Yürür (1941-), Okan Demiriş (1942-2010), Turgut Aldemir (1943-), Ali Darmar (1946-), gibi isimler vardır.

Yaratıcılık alanında birbirlerinden farklı yollarda yürümüş olmaları bu kuşağın en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Özellikle İlhan Usmanbaş, Bülent Arel ve Cengiz Tanç kullandıkları deneysel teknikler ve avangart yazı biçimleri ile ilk kuşak Türk bestecilerinin Anadolu geleneksel müzikleri ile daha somut ilişkisinin dışına çıkmışlar ve uluslararası bestecilik ekollerindeki en yeni tekniklerin izinde yürümüşlerdir.

1950 ve sonrasında doğan bestecilerimiz ise yirminci yüzyılın sonlarına doğru gelişen iletişim ve haberleşme kolaylıklarının da etkisiyle dünyanın birçok ülkesindeki

yeniliklerle organik bağlarını kuvvetlendirmişler, dolayısıyla da bütün bu zengin kültürlerden ve eski/yeni akımlardan haberdar olabilmenin sağladığı olanakları da kullanarak bunları müziklerinde çeşitli yöntemlerle yansıtma yoluna gitmişlerdir.

Bazıları bunu yaparken geleneksel metotlarla bağlarını kesinlikle koparmazken, bazılarıysa bu arayışları önceki kuşaklara göre oldukça cesur ve yenilikçi şekilde eserlerine yansıtılmışlardır. Özellikle 70'ler ve 80'lerden sonra genç kuşak Türk bestecilerinin benimsedikleri karakter, dil ve üslup yanında kullandıkları teknikler olağanüstü bir çeşitliliğe ulaşmış, 19. yüzyıl ileri tonal yazılarından modal, polimodal, mikrotonal ve en avangart yazı biçimleri de dahil olmak üzere tüm tekniklerde ve her türde yapıtlar üretmişlerdir. Yazdıkları müzikte melodik akıcılıktan çok müziğin yoğunluğuna odaklananlar ya da minimal unsurları, rastlamsallığı veya grafik notasyonu kullananlar olduğu gibi, elektronik müziği veya elektronik ve akustik unsurların birleştiği zeminleri tercih edenler de olmuştur. Yeni teknolojinin geldiği noktada özgürlüklerinin sınırları oldukça genişlemiş ve bu etki yeni ekol bestecilikte çok belirgin şekilde gözlemlenebilir olmuştur.

1950 sonrası doğan, birçoğu halen akademik faaliyetlerinin yanı sıra yeni eserler de vermeye devam eden bu besteciler arasında öne çıkan isimleri şöyle sıralayabiliriz:

Nejat Başeğmezler (1950-), Selman Ada (1953-), Mete Sarpınar (1954-), Ertuğrul Sevsay (1954-), Babür Tongür (1955-), Betin Güneş (1957-), Aydın Karlıbel (1957-), Turgay Erdener (1957-), Burhan Önder (1957-), Cem İdiz (1959-), Mehmet Aktuğ (1959-2009), Meliha Doğuduyal (1959-), Sıdika Özdil (1960-), Nihan Atlıg (1960-), Kamran İnce (1960-), Perihan Önder-Ridder (1960-), Server Acim (1961-2019), Aydın Esen (1962-), Hasan Uçarsu (1965-), Deniz İnce (1965-), Semih Korucu (1965-), İpek Mine Altınel (1966-), Özkan Manav (1967-), Muhittin Dürrüoğlu (1960), Fazıl Say (1970).

1.5. Turgay Erdener'le Aynı Dönemdeki Besteciler

1950 sonrasında doğan bestecilerin hemen hemen tümüyle etkileşim içinde olan Turgay Erdener, özellikle Ankara Devlet Konservatuvarındaki dönem arkadaşları ile her zaman yakın bir bilgi ve düşünce alışverişi içinde olmuştur. Her ne kadar son derece özgün ve kendi stilini yaratmış bir besteci olsa da Turgay Erdener'in müziğini layıkıyla ve

derinlemesine çözümlenebilmek için 1970-80 arasında yoğunlaşan öğrencilik yıllarındaki dönem arkadaşlarına ve çağdaşı bestecilere değinmek mutlaka yararlı olacaktır.

Özellikle 70'li yıllarda Ankara Devlet Konservatuvarında Babür Tongür (1955-), Cem İdiz (1959-), Kamran İnce (1960-) ve Burhan Önder (1957-) ile birlikte okudukları yıllar Turgay Erdener'in bestecilik kişiliğinin yoğun şekilde olgunlaşmaya başladığı müzik yaşantısını biçimlendiren bir dönem olmuştur.

Farklı kişiliklere sahip olmalarına karşın daha sonraki yıllarda da hiç azalmadan sürecek dostluk temellerinin atıldığı o yıllar aynı zamanda bu genç müzik adamlarının müzikal kimliklerinin de oluşmasında onların en besleyici öğrenim dönemleri olmuştur.

90'lı yıllardan sonra özellikle Amerika ve Kanada'da çok yetkin müzik insanları olarak tanınan Kamran İnce ve Babür Tongür, bestecilik alanında önemli başarılarla imza atmışlardır.

Ülkemizde özellikle sahne müzikleri alanında seçkin bir yere sahip olan Cem İdiz'in eserlerinde Turgay Erdener'e daha yakın bir üslup izlediği söylenebilir.

Dönem arkadaşları dışında Hasan Uçarsu, Özkan Manav, İleriş Sun gibi besteciler yanında Rengim Gökmen, Naci Özgüç, İbrahim Yazıcı gibi orkestra şefleri Turgay Erdener ile yakın müzikal iş birliği içinde olmuş müzik insanlarıdır.

BÖLÜM II

TURGAY ERDENER

2.1. Turgay Erdener'in Yaşam Öyküsü

15 Haziran 1957 yılında Gümüşhane'nin Sordu mahallesinde, topograf baba Haşım Erdener ile ev hanımı olan Emine Erdener'in iki çocuğundan biri olarak dünyaya geldi.

Ailesinin 1963 yılında Ankara'ya gelmesiyle Turgay Erdener'in ilkokul eğitimi burada başlamıştır. Annesinin teşvikiyle ilk müzik eğitimine ilkokul öğretmeni olan Ali Bey'den özel mandolin dersleri alarak başladı. Mandolin dersleri devam ederken yine annesinin teşvikiyle Ankara Devlet Opera ve Balesi sanatçılarından Rıfat Akaltan' dan keman dersleri aldı. Rıfat Akaltan'ın Erdener'in yeteneğini keşfedip ailesini bilgilendirmesi ve aynı zamanda Erdener'in de isteğiyle 1968 yılında 11 yaşındayken Ankara Devlet Konservatuarı giriş sınavına katıldı. Adaylar arasında en yüksek puanı alarak okula giriş hakkını kazandı.

Konservatuarda ilk olarak Kamuran Gündemir'le piyano eğitimine başladı. Başlangıç kısmını bitirinceye kadar daha sonraki piyano öğretmenleri sırasıyla Metin Öğüt ve Mithat Fenmen oldu.

İlk solfej öğretmeni ise Yves Corniere idi. Bir sene sonra Corniere'in konservatuvardan ayrılmasıyla İlhan Baran'la solfej derslerine devam etti.

O yıllarda başlangıç bölümü olarak adlandırılan ilk dört yılı bitirdikten sonra 1973 yılında kompozisyon bölümüne geçti. ““Ankara Devlet Konservatuarı o yıllarda Türkiye'de kompozisyon eğitimi veren tek kurumdu. Başkanlığını Adnan Saygun'un yürüttüğü bölüm 'Armoni-Kontrpuan Dönemi' adı verilen lise-üniversite düzeyindeki beş yıllık zorlu ön hazırlıkla başlıyordu. Bestecilikle ilgili detaylar lisansüstü düzeyindeki dört yıllık İleri Yüksek Kompozisyon döneminde işleniyordu.

Programa nadiren öğrenci alınırdı. Son kabul edilenler 1969'da Rengim Gökmen, 1971'de Abdulghani Hellavi'ydi. Öncesindekiler 1930-1940 kuşağıydı: Kemal Çağlar yeni

mezun olmuştu. İstemihan Taviloğlu, Kemal Ebcioğlu İleri Yüksek Kompozisyon döneminin son sınıflarına ulaşmıştı.”” (Yediğ, 2017, s. 43)

Erdener sınavları başarıyla tamamlayıp bölüme girişiyse birlikte kompozisyon çalışmalarına Erçivan Saydam ile başladı. ““Erdener hem Saydam’la armoni çalıştı hem de hocasının önerisiyle Muammer Sun’un sınıfındaki dersleri izledi, hatta tüm ödevlerini yaptı.”” (Yediğ, 2017, s. 47) Daha sonra da Muammer Sun’un önerisiyle bir sene kadar Kemal İlerici’den özel armoni dersleri aldı. ““Erdener, tüm önermelerini kabul etmemekle birlikte İlerici’nin armoni anlayışından etkilendi. Türk müziğinin batılı yaklaşımla gelişigüzel armonize edilmemesi gerektiği fikrini benimsedi. Şarkılarda kullandığı geleneksel formları işlerken hep İlerici’nin önerilerini göz önüne aldı. Türk müziğindeki ezgi çizgilerinin birbirini takip etmesine özen gösterdi. Dörtlü armoni tekniğindeki yürüyücü ve durucu sesleri dikkatle ele aldı. Kendi kavramlarını geliştirdi.”” (Yediğ, 2017, s. 54)

Kompozisyon bölümünün müfredatı dahilinde olan piyano derslerini ise Selçuk Gündemir’den alıyordu.

1978 yılında Armoni-Kontrpuan bölümünden mezun olup İleri Yüksek Kompozisyon sınıfına başladı. Armoni hocası Erçivan Saydam’ın yönlendirmesiyle Nevit Kodallı ile kompozisyon çalışmalarına başladı. Aynı yıl bir yandan da okulda yarı zamanlı ders vermeye başladı. Başlangıç sınıflarına solfej dersi veriyordu. 1979 yılında da “sanatkâr öğretmen” statüsüyle kadroya geçiş yaptı. Solfej derslerine ek olarak müzik teorisi ve yardımcı armoni dersleri de vermeye başladı. 1987 yılında ise kompozisyon dersleri vermeye başladı.

42 sene boyunca kesintisiz olarak Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarında armoni, kompozisyon ve müzikal analiz dersleri veren Erdener, halen Maltepe Üniversitesi Konservatuvarı kompozisyon bölümünde derslerine devam etmektedir.

2.2. Turgay Erdener'in Bütün Eserleri

2.2.1. Solo Çalgı

- İçten Pazarlıklı (Obua, 1978 öncesi)
- Beş Grotesk (Gitar, 1988)
- Loneliness, A Leaf Falls Down (Gitar, 1991)
- Üç Türk Melodisi (Gitar, 1996)
- Sonat (Gitar, 1997)
- Cebeci Monologları-1 (Piyano, 2012)

2.2.2. Solo Çalgı ve Piyano

- Turuncu Gözyaşı Damlası (Kontrbas ve Piyano, 1977)
- Yaklaşımlar (Kontrbas ve Piyano, 1980)
- Suskun Bir Umursamazlığın Olumlu Dönüşümü (Obua ve Piyano, 1981)
- Metamorphosis (Kontrbas ve Piyano, 1984)
- Metamorphosis (Fagot ve Piyano, 1986)
- Beş Özgür Parça (Klarnet ve Piyano, 1987)

2.2.3. Solo Çalgı ve Orkestra

- Sait Faik'ten Dört Hikâye (Kontrbas ve Orkestra, 1992)
- Obua İçin Konçertino (1984)
- Obua Konçertinosu (1992)
- Yeşil Bir Düş (Flüt ve Yaylı Çalgılar Orkestrası, 1995)
- Klarnet Konçertosu (1995)
- Çarşamba'yı Sel Aldı (Trombon ve Orkestra, 2013)
- Kanun Konçertosu (2015)
- Cebeci Monologları-2 (Kontrbas ve Orkestra, 2016)
- Cebeci Monologları-3 (Dört Çello ve Orkestra, 2017)
- Gitar Konçertosu (Gitar ve Orkestra, henüz bitmedi.)

2.2.4. Oda Müziği

- Sınırdaki Ölü (2 Trombon, 2 Klarnet, 1Fagot)
- Fagot Dördülü (1981)
- Karadeniz'in Kıyısında (Flüt, Obua, Klarnet, Fagot, Korno, 1982)
- Gökyüzü Mavisinin Sonu (Flüt, Obua, Klarnet, Fagot, Korno, 1985)
- Pardon (İki Piyano- Dört Piyanist, 1987)
- Lorca Tango (Dört Çello, 1999)
- Lorca Tango (Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, 2001)
- İstanbul'un Ağaçları (Arp, Klasik Kemeçe, Ut, Kanun, 2010)
- Yaylı Çalgılar Dördülü (2011)
- Umutsuz Aşka Gazel (Soprano ve Dört Çello 2011)
- Dandini (İki Klasik Gitar, 2016)
- Nonet Pastoral/ Pastoral Dokuzlu (Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Kontrbas, Perküsyon, Klasik Kemeçe, Ud, Kanun, 2020)

2.2.5. Orkestra

- Mi'den Dört Bölüm (1985)
- 93 (1993)
- Teo/Adagio (Flüt, Obua, Klarnet ve Yaylı Çalgılar, 1995)
- Yaylılar için 5 Bölüm (1996)
- Birinci Senfoni (2002)
- İkinci Senfoni "Bir Deniz Senfonisi" (2005)
- Türk Yılmaz Marşı Orkestra Düzenlemesi (2008)

2.2.6. Operet

- İstanbulname (1992)
Libretto: Ferdi Merter

2.2.7. Müzikal

- Komik Komik Şeyler Oluyor (1993)
Libretto: Murat Göksu

2.2.8. Kantat

- Uğur Mumcu Kantatı (2019)
Metin: Uğur Mumcu
Seçkiyi hazırlayan: Şirin Aktemur

2.2.9. Tiyatro Müziği

- Yunanlı Bir Kız Aranıyor (1976)
Metin: Friedrich Dürrenmatt
- Mızıkçı (1978)
Metin: Ahmet Önel
- Azizname (1979)
Metin: Aziz Nesin
- Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi (1980)
Metin: Bertolt Brecht
- V. Frank (1980)
Metin: Friedrich Dürrenmatt
- Resimli Osmanlı Tarihi (1982)
Metin: Turgut Özakman
- Amadeus (1983)
Metin: Peter Shaffer
- Son Gülen (1984)
Metin: İstemi Betil
- Misafir (1984)
Metin: Bilgesu Erenus
- Çıtır Köy (1985)
Metin: Ali Meriç

- Bir Varmış, İki Yokmuş (1986)
Metin: Ali Meriç
- Rehine (1993)
Metin: Brendon Behan
- Dört Başı Mamur Şahin Çakırpençe (1995)
Metin: Turan Oflazoğlu
- Adam Adamdır (1996)
Metin: Bertolt Brecht
- Ateşle Oynayan/Prometheus (1997)
Metin: Nihat Asyalı
- Hizmetçiler (1997)
Metin: Jean Genet
- Antigone (1998)
Metin: Sophokles
- Kanlı Düğün (1999)
Metin: Federico Garcia Lorca
- Beş Yıl Geçince / Zamanın Efsanesi (2006)
Metin: Federico Garcia Lorca
- Faust (2010)
Metin: Wolfgang Fon Goethe
- Gayri Resmi Hürrem (2016)
Metin: Özen Yula
- Küçük Burjuva Düğünü (2019)
Metin: Bertolt Brecht

2.2.10. Bale

- Afife (1998)
Koreograf: Beyhan Murphy
- Mavi Gözli Dev (2002)
Koreograf: Uğur Seyrek

2.2.11. Koro

- Ninni (Acapella, 2004)
Şiir: Nazım Hikmet
- Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar (Acapella- Soprano Solo ve Kadınlar Korosu, 2005)
Sözler: Anonim
- Göle Yas (Acapella- 2014)
Şiir: Gonca Özmen
- Arabacı Şakir (Acapella- 2017)
Şiir: Orhan Kemal
- Erkân İçinde Yoluz Biz (Acapella)
Söz: Pir Sultan Abdal
- Doğ Bebek (Çocuk Korosu ve Orkestra)
Söz: Murat Göksu

2.2.12. Belgesel Müziği

- Sessiz Tanık Topkapı (1979)
Yönetmen: Kemal Sevimli
- Likya'nın Sönmeyen Ateşi (1979)
Yönetmen: Süha Arın
- Fırat Göl Olurken: Cennetin Bedeli (1985)
Yönetmen: Süha Arın

- Dünya Durdukça/Mimar Sinan (1988)
Yönetmen: Süha Arın / Hasan Özgen
- Sinan'ı Yeniden Yorumlamak (1990)
Yönetmen: Süha Arın
- Dev Kanatlar (2006)
Yönetmen: Ece Soydam
- Göle Yas (2015)
Yönetmen: Mehmet Şafak Türkel

2.2.13. Televizyon Dizisi Müziği

- Parmak Damgası (1985)
Yönetmen: Oya Uysaler

2.2.14. Televizyon Programı Müziği

- Selvi'nin Fırçasından
Yalçın Gökçebağ

2.2.15. Solo Şan

- Bedava Yaşıyoruz
Şiir: Orhan Veli Kanık (Tenor, Bas, Flüt, Piyano, Ksilofon)
- Denizi Özleyenler İçin
Şiir: Orhan Veli Kanık (Soprano ve Mezzosoprano, Piyano, 1989)
- Bali Maak- Suriye Halk Şarkısı (Soprano, Klarnet, Kanun, Kontrbas, Perküsyon ve Piyano)
- Canım
Söz: Turan Oflazoğlu (Ses ve Piyano, Soprano, Klarnet, Kontrbas ve Piyano, 1995)

- Sen Sen Sen
Söz: Turan Oflazoğlu (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra, 1995)
- Çini
Şiir: Behçet Aysan (Ses, Çello ve Piyano, 2016)
- Ölü Çocuğa Gazel
Şiir: Federico Garcia Lorca (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra, Soprano ve Dört Çello)
- Umutsuz Aşka Gazel
Şiir: Federico Garcia Lorca (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra, Soprano ve Dört Çello)
- Geçer
Söz: Friedrich Dürrenmatt (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
- Geçmiyor Günler
Şiir: Sabahattin Ali (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
- Düşlerimin Toprağı (Soprano ve Piyano)
Şiir: Turan Oflazoğlu
- İlle De (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
Şiir: Murat Göksu
- Canım (Soprano ve Piyano)
Şiir: Turan Oflazoğlu
- Hayranlığımızın Gözbebekleri
Şiir: Yücel Erten
- Adio Querida- Sefarad Şarkısı (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
Söz: Anonim

- Yerçekimli Karanfil (Soprano ve Piyano)
Şiir: Edip Cansever
- Irmağın Şarkısı (Soprano ve Piyano, Dört Çello ve Soprano)
Şiir: Süreyya Karacabey
- Nereye Aşkım (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra, Soprano ve Dört Çello)
Söz: Federico Garcia Lorca
- Gümüş (Soprano ve Piyano)
Söz: Federico Garcia Lorca

2.2.16 Solo Şan-Türkü Uyarlama

- Altun Hızma Mülayim- Kerkük Türküsü (Tenor ve Orkestra, 2004)
- Aman Avcı Vurma Beni- Iğdır Türküsü (Soprano ve Orkestra, 2005)
- Arabamın Tekerleği- (Soprano, Yaylı Quartet, Trompet, Klarnet)
- Ay Gız (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
- Bahçalarda Mor Meni (Bariton ve Orkestra)
- Ben Seni Sevdiğimi Dünyalara Bildirdim (Soprano ve Dört Çello, Soprano ve Orkestra)
- Bülbülüm (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
- Çalın Davulları- Selanik Türküsü (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
- Çarşamba'yı Sel Aldı (Soprano ve Orkestra, 2005)
- Dolama Dolamayı- Kıbrıs Türküsü (Soprano ve Orkestra)
- Düz Mahalle- Ordu Türküsü (Soprano ve Orkestra)
- Entarisi Ala Benziyor (Soprano ve Dört Çello)
- Evlerinin Önü Tahta Daraba- Ankara Türküsü (Bariton ve Orkestra, 1999)
- Gökyüzünde Tüten Olsam (Soprano ve Orkestra)
- Gönül Gurbet Ele Varma- Gaziantep Türküsü (Soprano ve Orkestra)
- Haydar/Ondörtbin Yıl Gezdim (Bariton ve Piyano, 2020)
- Karahisar Kalesi (Soprano ve Piyano)
- Kışlalar Doldu Bugün (Tenor ve Orkestra)
- Laçın (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)

- Pokut Türküsü- Karadeniz Türküsü (Soprano ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
- Sabahın Seherinde- Tokat Türküsü (Soprano ve Piyano, Bariton ve Orkestra)
- Sabiha/Bir Tel Çektim Mardin'den- Mardin Türküsü (Tenor ve Orkestra)
- Şımbıllı- Selanik Türküsü (Soprano ve Piyano)
- Yarım Senden Ayrılalı- Erzincan Türküsü (Soprano, Klarnet, Kontrbas ve Piyano, Soprano ve Orkestra)
- Yazımı Kışa Çevirdin (Soprano, Klarnet, Kanun, Kontrbas, Piyano)
- Yemen Türküsü (Ses ve Piyano, Ses ve Orkestra, 2003)

2.3. Turgay Erdener'in Diskografyası

- "Yeşil Düşler"
Flüt: Şefika Kutluer
Şef: Saim Akçıl
Borusan Oda Orkestrası
Sony SAM CD.30.2004444.10, 1994
- "Üç Halk Ezgisi"
Keman: Oktay Dalaysel
Piyano: Sanem Berkalp
Ezgi 19556 FRS, 1996
- Music Of Turkish Composers
"Obua Konçertinosu"
Obua: Taşkın Oray

"Mi'den Dört Bölüm"
Şef: Rengim Gökmen
Düsseldorf Oda Orkestrası
Carillon 24 753-CD, 1997

- Ahmet Kanneci Plays Guitar for Anatolian Pieces
“Üç Halk Türküsü Uyarlaması”
Gitar: Ahmet Kanneci
Boyut Yayıncılık, BMG, 1997

- “Teo”
Türk-Alman Dostluk Konseri
Şef: Rengim Gökmen
Düsseldorf Senfoni Orkestrası
Deutsche Welle Classics A-511673, 1997

- “Afife”
Şef: Rengim Gökmen
Soprano: Selva Erdener
Kanun: Tahir Aydoğdu
Moskova Oda Korosu
Moskova Radyo Orkestrası Tchaikovsky Senfoni Orkestrası
Yapı Kredi Yayınları, 2000

- Sen Sen Sen / Selva Erdener
“Sabahın Seherinde”
“Sen Sen Sen”
“İlle De”
“Gökyüzünde Tüten Olsam”
“Arabamın Tekerleği”
“Ay Gız”
“Lorca Tango”
“Yarım Senden Ayrılalı”
“Canım”
“Hayranlığımızın Gözbebekleri”
“Bülbülüm”
“Laçın”
“Adio Querida”
Soprano: Selva Erdener
Klarnet: Ekrem Öztan

Trompet: Tahir Ögüt
Gitar: Ahmet Kanneçi
Keman: Tayfun Bozok, Derya Bozok
Viyola: Ercan Gören
Çello: Erdoğan Davran
Bas Gitar: Bora Akyol
Akordeon: Ivan Celak
Kalan Müzik, CD 195, 8691834004290, 2001

- Lirik / Çağatay Akyol
Arp ve Blokflüt: Çağatay Akyol
“Düşlerimin Toprağı/Hicran”
Kalan Müzik, 307, 8691834006393, 2004

- Kadınlarımız ve Türküler- Kadına Şiddete Son
“Ağ Elime Mor Kınalar”
Soprano: Şule Köken
Piyano: Filiz Balkız
Şef: İbrahim Yazıcı
Ankara Devlet Çoksesli Korosu
Birleşmiş Milletler Nüfus Fonu Armağan CD’si, 2005

- Ahmet Kanneçi Plays Turgay Erdener
“5 Grotesk”
“Loneliness”
“3 Halk Ezgisi”
“Sonat”
“A Leaf Falls Down”
Gitar: Ahmet Kanneçi
BMG Sony- Sony Classical, 886970268820, 2006

- İstanbul'un Ses Telleri / Şirin Pancaroğlu
“İstanbul'un Ağaçları: İhlamur, Erguvan, Çınar”,
Arp: Şirin Pancaroğlu
Kanun: Tahir Aydoğdu
Klasik Kemançe: Derya Türkan
Ud: Yurdal Tokcan
Kalan Müzik, 8691834009240, 2010

- Türk Ezgileri
“Evlerinin Önü Tahta Daraba”
Bariton: Mesut İktu
Şef: Rengim Gökmen
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
Kalan Müzik, 497, 8691834009059, 2010

- Düşlerimin Toprağı / Selva Erdener
“Kara Hisar Kalesi”
“Denizi Özleyenler İçin”
“Düşlerimin Toprağı”
Soprano: Selva Erdener
Mezzosoprano: Ferda Yetişer
Piyano: İbrahim Yazıcı
Kalan Müzik, 555, 8691834009677, 2011

- Nereye Aşkım / Selva Erdener
“Umutsuz Aşka Gazel”
“Geçmiyor Günler”
“Nereye Aşkım”
“İrmağın Şarkısı”
“Ölü Çocuğa Gazel”
“Geçer”
“Gümüş”
“Suriye Halk Şarkısı”
“Gönül Gurbet Ele Varma”
“Ben Seni Sevdiğimi Dünyalara Bildirdim”

“Çalın Davulları”
“Dolama Dolamayı”
“Pokut Türküsü”
“Entarisi Ala Benziyor”
Soprano: Selva Erdener
Piyano: İbrahim Yazıcı
Klarnet: Ekrem Öztan
Kontrbas: Alper Müfettişoğlu
Kanun: Ahmet Baran
Ritm: Aykut Köseleli
CSO Çello Quartet
Kalan Müzik, 8691834010505, 2013

- Gitar Recital / Eren Süalp
“5 Grotesk”
Gitar: Eren Süalp
Naxos 8573487, 2015
- Kanun Namına / Ahmet Baran
“Ahmet’in Rüyası”
Kanun: Ahmet Baran
Bass: Nurhat Şensesli
Fagot: Eray İnal
Klarnet: Serkan Çağrı
Ney: Bilgin Canaz
Perküsyon: Burak Çakır, Soner Özer
Piyano: Burç Şensesli
Keman: Erkin Onay, Turay Dinleyen
Bilkent Yaylı Sazlar Orkestrası
Ahenk Müzik, 8680114940977, 2016

- Biliyor musun? / Selva Erdener
“Göle Yas”
“Yerçekimli Karanfil”
Soprano: Selva Erdener
Piyano: İbrahim Yazıcı
Keman: Mehmet Yasemin
Kemençe: Derya Türkan
Viyolonsel: Çağ Erçağ
Kanun: Ahmet Baran
Balaban: Emre Sınanmış
Sax: Gürtuğ Gök
Kontrbas: Volkan Hürsever
Bateri: Ediz Hafızoğlu
İstanbul Vokal Ansambl
Ada Müzik, 8692646504732, 2018

2.4. Turgay Erdener’le Söyleşi

- *Uğur Mumcu ismi sizin için ne ifade ediyor?*

Uğur Mumcu ismi benim için Türkiye Cumhuriyeti’ni ifade ediyor. Yani cumhuriyet. Cumhuriyetin kuruluş felsefesini ve sürdürülebilirliğini ifade ediyor. Bağımsızlığı ifade ediyor. Çok önemli.

- *Uğur Mumcu Kantatı’nı bestelemeye ne zaman ve nasıl karar verdiniz?*

Uğur Mumcu öteden beri hep aklımda olan bir isim. Yani içimde hep Uğur Mumcu için bir şey yazmalıymışım gibi, sanki hep kendimi ona borçlu hissediyordum gibi bir his vardı. Ve günün birinde Tuncer Tercan geldi “Turgay, Uğur Mumcu için bir eser yapmak ister misin?” dedi. Aradığım bir şeymiş ki, sarıldım hemen. Ama tabii ki bu tür kalabalık kadrolu eserleri yapmaya cesaret etmek için birtakım organizasyonların yapılacağını bilmek çok can alıcı, çok iyi bir şey. Çünkü o kadar emek vereceksin, onun için ortam arayacaksın.

- ***Baştan size proje olarak gelinmişti öyle mi?***

Baştan detayları belirlenmiş bir projeyle gelinmedi. Tuncer böyle bir şey teklif etti ve biz bunu nasıl yaparız, vakıfla konuşalım dedi. Tuncer'in zaten vakıfla dostluğu var. Güldal (Mumcu) Hanım'ı tanıyor. Selva (Erdener) da, Ömer (Yılmaz) de, Tuncer ve bir çok arkadaşımız da Uğur Mumcu Vakfı'nın her yıl kutlama etkinliklerinde bir konser yaparlar.

Fakat böyle bir eser yazılırsa, bu eser bir şekilde orkestraların da sahip çıkmasıyla çok önemli bir işlevi yerine getirir diye de düşündük tabii ki. Çünkü amacımız Uğur Mumcu'yu anımsatmak, O'nun söylediği sözleri daha yüksek sesle seslendirmektir. Ve sonra bunun üzerine Tuncer'le beraber vakıfa gidip Güldal Hanım'la tanıştık. Bu eserin yapılabilmesi için nasıl destekleri olabilir diye konuştuk. Çünkü benim gidip orkestraya teslim etmemdense bir vakfın orkestralara bunu teklif etmesi çok daha kolay bir şey. Ve ben zaten hiçbir zaman kendi müziğini teklif eden bir insan olmadığım için biraz onlardan öyle bir beklentim oldu doğrusu. Ayrıca vakfın arşivinden yararlanmak da çok iyi oldu çünkü Uğur Mumcu'yla ilgili bir şeyler bulmak oldukça ciddi bir süreç gerektiriyordu.

- ***Uğur Mumcu'nun hangi metinlerini besteleyeceğinize nasıl karar verdiniz?***

Bunu zaten tek başıma yapmayı düşünmüyordum. Nasıl yapılacağını da bilmiyordum. Son anda Şirin Aktemur da bu konuda olsun istedim. Çünkü onun yaptığı işi, kalemini beğenmiştim. Biyografi gibi türler üzerine çok çalıştı. Yani bu benim için Şirin'in araştırmacı tarafını gösteriyor. Vakıftaki konuşmada Şirin'den de bahsettim. Böyle bir arkadaşımız var, eğer siz de uygun görürseniz Uğur Mumcu'nun metinleriyle ilgili arşivden yararlanırım dedim. Ve oradan seçmeler yapalım dedim. Hatta Güldal Hanım'a da sordum. Böyle bir şeyin içinde olmasını istediğiniz yazıları var mı dedim. O da bana söyledi bir şeyler tabii.

Hatta en baştan çocuk sesi de düşünüyordum. Ve onu eserin finali gibi düşünüyordum. Finalde son sözü çocuklar Uğur Mumcu'nun ağzından söylesin istiyordum. Güldal Hanım da Uğur Mumcu'nun çocuklarla ilgili çok güzel bir yazısını da verdi bana. Hatta onu çocuklara yönelik bir kitap gibi basmışlar. Ama bir şekilde onu bitiremedim, duruyor hala. Belki gün gelir kullanırım.

Baştan düşündüğüm çerçeveyi de Şirin’le beraber çizdik. Uğur Mumcu’nun yazılarını gün şeklinde bölümlendirmeyi düşünmüştüm. Bölüm başlıkları cuma, cumartesi, pazar gibi olacaktı. Ve Uğur Mumcu’nun öldüğü gün olan pazarı da Güldal Mumcu’nun bir yazısından alıntılarla yapalım istiyordum. Yani Uğur Mumcu öldü ve Güldal Hanım bir şeyler söylüyor gibi olacaktı. Son bölüm de pazartesi mesela ve o bölümde de çocuklar söyleyecekti. Ama bu söylediğim biçimleri yetiştiremedim, zamanla ilgili engeller çıktı.

- ***Uğur Mumcu metinlerini müziğinize hazırlayan yazar Şirin Aktemur’dan bu hazırlığı yaparken istedikleriniz nelerdi?***

Şirin Uğur Mumcu’nun yazılarından yararlandı ve onları kendince kısalttı. Çünkü ben ona çok uzun olsun istemiyordum dedim. Uğur Mumcu’nun metni diyelim ki otuz beş satır, ben otuz beş satırın çok olacağını söyledim, bu yirmiye aşmasın dedim.

O da benim söylediklerimi kâale alarak biraz kısalttı. Yani Uğur Mumcu’nun orijinal sözlerinden seçmeler yaptı. Ve ben onun üzerinden kimi sözleri seçtim. Yani iki tane süreçten geçti diyebilirim.

- ***Metinlere beraber mi karar verdiniz?***

Ben bazı metinler önerdim, Şirin Uğur Mumcu Vakfı’nın arşivinden yararlandı. Sonra Şirin seçmeler yaptı. Benim mutlaka olmasını istediğim bazı metinler vardı. Mesela “Sesleniş” metni. Sonuçta Şirin karar vermiş oldu fakat her aşamasında hangi metinleri düşündüğünü sordu. Ben de evet dedim. Şirin zaten çok can alıcı yazılarından seçti, o kadar uygundu ki tartışılmadı bile. Ama Şirin’in yazdığı komple metni de yapmadım zaten, bazılarını yapabildim. Çünkü hepsini yapmam halinde eserin iki buçuk üç saat olması söz konusu olabilirdi. Öyle bir şey de olamazdı.

- ***Eserinizi neden kantat olarak isimlendirdiniz?***

İnsanoğlunun müzik serüvenine baktığımızda, müzikle ilgili üç şey öne çıkıyor: cantare, sonare, toccare.

Sonare, sonatı doğurdu. Yani ses. Toccare de dokunmak. Toccata çıkmış oradan da. Ve cantare belki de en önemlisi. İnsanoğlunun belki müzik serüveninin başı. Cantare; şarkı

söylemek demek. Cantata (kantat) ise çok eski bir tür. İçinde mutlaka söz oluyor, insanlar söylüyorlar bunu. Orkestra eşlik ediyor ya da acapella oluyor bir şekilde. Dolayısıyla çok temel bir tür. Bir de biçimsel dahi olsa dinsel müzikten de uzakta durmak istedim. Oratoryo diye bir isim konulduğu anda çok devasa bir cüsse gerekecekti. Yirmi beş-otuz dakikalık bir şey için kantat biçilmiş kaftandı bence. Önümde birçok örnek vardı. Mesela okuldayken arkadaşlarımın kendi sahneledikleri Bach'ın "Kahve Kantatı" var. Basit gündelik bir şey için bile kantat yazılmış. Her şey için yazılabiliyor. Ve insanlar üzerine de yazılmış çok kantat var. Dolayısıyla kantat adı herkesin ortaklaşa anlayabileceği bir isim diye karar verdim ve o yüzden kantat olsun dedim.

- ***17. ve 18. Yüzyılda gerek dinsel gerekse dindışı alanda bestecilerin birçok eser verdiği kantat türünün 20. yüzyılda yeniden bestecilerin ilgisini çektiğini düşünüyor musunuz?***

Tabii ki düşünüyorum, hiçbir zaman demode olacak bir tür olduğunu düşünmüyorum zaten. 20. yüzyılda da o kadar çok örnek var ki. Belki romantik yüzyılda daha az olabilir gerçekten çünkü orada opera çok yaygınlaştı. Opera kantata göre daha avantajlı çünkü operanın tiyatrosu var. Kantatta tiyatro pek mümkün değil. En azından insanlar onu yazarken tiyatro düşünerek yazmıyorlar. Evet ben kantatın hiçbir zaman demode olacağını sanmıyorum. Opera belki demode olabilir, yani zamanla başkalaşır. Çünkü o bildiğimiz belcanto denilen akım artık öyle değil. Dünyada yazılan operalar artık çok farklı. Çünkü gerek zamanlar gerek cüsseler açısından o şekliyle sürdürülebilir olduğunu düşünmüyorum. Mesela oda operası diye bir tür doğurmuşlar. Giancarlo Menotti'nin radyo operaları var, yazılmış oda operaları var. Yani belki de 20. yüzyılda operadan biraz kaçmışlar. Ama kantattan çok kaçılmamış ve kaçılacağını da düşünmüyorum.

- ***Sizin eserinizin klasik kantat formuyla benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir?***

Benzerlikleri katiyen yok çünkü öyle bir form gözetmedim. Ve klasik kantatların formu nedir diye incelemiş değilim. Sadece tanıdığım kantatlar var onların ne olduğunu ve nasıl olduğunu biliyorum. Ben kendimce bir şey kurdum ve aslında en başta kurduğum şeyi yapamadım. O da şuydu; üç günü anlatan bir kantattı yapmak istediğim. Cumartesi pazar ve pazartesi. Başta makineli tüfek gibi Uğur Mumcu metinleri olacaktı, sonra O'nun öldüğü günü sembolize eden biraz daha belki ağıtsı bir orta bölüm ve finalde daha neşeli bir bitiriş

tasarlamıştım. Tasarladığım gibi olmadı, başka bölümler de yazacaktım ama yetiştiremediğim için değişti. Ayrıca her sesin bir solosu olsun istemiştım ve seslere karar verirken de benim karar vermeme sağlayan sizlerin çok güzel seslere sahip olmanızdı elbette. Ama aranızda birbirinizi olumlu etkileyeceğinizi düşündüğüm dostluklar olması da benim için önemliydi. Yani orada çok fazla dostluğunuz olmayan herhangi birisinin olmasını da tasarlamazdım. Ve tenorun katılması sadece kadınlardan oluşan bir kantat vokal grubu olmasını diyedir. Ve tercihimı orada tenordan yana yapmamın nedeni, belki de erkek seslerinin içinde en parlak, en fazla arzu edilen ses olmasının beni etkilemesindendi. Yoksa o “Avni’nin Atları” sadece tenor tarafından seslendirilir diye değil. Ama tabii ki o bölüm kadınların söylemesindense tenor için daha avantajlı diye düşündüm. Ayrıca her bir sese ayrı bölümler yazmayı düşünüyordum ama evdeki hesap çarşıya uymadı, onu yapamadım. Düetler terzettler olsun istedim, en önemlisi de şuydu; enstrümantal bir kısım hiç olmasını istedim. Genellikle bu tür eserlerde özellikle girişte enstrümantal kısımlar oluyor. Ben olsun istedim. Eserin her bölümünde ses ve söz olsun istedim. Ve zaman sebebiyle beş bölümde tıkanacağımı gördüm. O zaman bu beş bölümün sıralamasını da korolu-korosuz-korolu-korosuz-korolu gibi tasarladım. Yani o benim yarattığım bir şey oldu. Bence öyle art arda dizilişi fena da olmadı. Birer bölüm koroyu dinlendirip diğer bölümlerde soloların daha önde olması. Tabii o sözleri yazarken de, şarkılaştırırken de nasıl söyleyeceğinizi tahayyül etmeye çabaladım. Yani o söz söylendiği zaman nasıl şekilde söyleyecekler, bu sözü kim söylese, şu sözü kim söylese gibi. Çünkü kimin söyleyeceği belliydi artık. Dolayısıyla onları da ben düşündüm. Ya da bu sözlerden hangisini koronun söylemesi gerektiği de önemliydi. Bunda da seçim yapmak zor değildi çünkü zaten belliydi. Belli ki “Vurulduk ey halkım unutma bizi” cümlesini koro yani halk söyleyecek. Bunu bir kişinin söylemesi doğru değil. Yani öyle siyasi bir seçim de oluyor sonuçta.

- *Solistleri neden üç soprano ve bir tenor olarak tercih ettiniz?*

Bir kantat olacağı için solistler olması mutlaka gerekiyor. Sadece koro olsun istedim ayrıca gelenekte de zaten solo hep kullanılıyor. Solo kullanımında da soprano benim için öncelikli bir sestı. Dolayısıyla daha fazla soprano yükü olmasını zaten arzu ediyordum. Burada beni üç soprano ve onlara eşlik eden bir tenora iten öncelikli sebep de solocular tabii ki. Yani bir tanesi Selva, diğeri sensin, Tuğba da öteden beri söyleyişi ve sesi hoşuma giden bir sopranoydu. Yani sebepler tamamen kişisel metinle hiç alakası yok. Tabii tenoru isteme sebebim de “Avni’nin Atları” şarkısına tenor düşünüyor olmam oldu.

- ***Müziğinizde söz olması beste yaparken size ne gibi bir zorluk ya da kolaylık katıyor? Bir enstrüman için müzik bestelemekle vokal müzik bestelemek arasında olumlu ya da olumsuz anlamda ne farklar var?***

Olumlu tarafları da var, olumsuz tarafları da var. Bir kere söz olması müziğin gücünü iki katı artırıyor. Ve bu ülkede sözün çok önemli olduğunu biliyorum. Çünkü insanlar çeşitli durumlarla ilgili dertlerini, problemlerini şarkıyla bir şekilde dile getiriyorlar, türküyle dile getiriyorlar. Şarkı genel bir isim onun için söylüyorum. Yoksa daha çok türkülerini kastediyorum. Bütün toplumsal meseleleri şarkılarda görebiliriz. Dolayısıyla bu çok büyük bir farklılık. Ve ben niye müzik yazıyorum; müziğin sadece soyut tarafı değil beni çeken. Benim kendi düşüncelerim, kendi dünya görüşüm neyse o dünya görüşünü destekleyen müzikler yapmayı tabii ki önceliyorum hayatımda. Dolayısıyla her zaman bir derdim, anlatmak istediğim bir şeyler oluyor. Söz buna çok yardımcı bir şey tabii. Bir de sözlü müzikle sözsüz enstrümantal müzik arasındaki fark özellikle dinlenme yüzdelerine baktığımız zaman çok çarpıcı bir şekilde görülüyor. Yani sözlü müzik, sözsüz müziğin, enstrümantal müziğin en az on katı daha fazla dinleniyor.

Yorumcular da tabii daha çok Türk bestecisi müziği seslendirirlerse dinlenme oranı on kat daha da artacaktır. Dolayısıyla çok avantajlı bu bakımdan. Ama dezavantajı da var; bir kere şarkıcılar bir müziği çıkarırken o müziğin notalarından sıyrıldıkları zaman ancak o şarkıyı söyleyebilir oluyorlar. Ama çalgıcılıkta böyle bir durum yok. O en mükemmel hale getirdiğinde yine çalgıcı için si, fa, sol. Ama şarkıcıda durum böyle değil. Söylediği sözün atmosferi, söylediği sözü nasıl söylemesi gerektiği biraz dezavantaj oluyor. Sözlü eserlerin ortaya çıkarılması, doğrulması biraz daha zor.

- ***Her zaman istediğiniz sonucu alamabiliyorsunuz yani?***

Evet alamabiliyorsun çünkü şarkıcının ruh hali direkt enstrümanına yansıyor. Oysa çalgıcıda o kadar net değil. Çalgıcı her hâlükârda bir şekilde çalar müziğini. Ama şarkıcıda bu bazen mümkün olamayabilir. Böyle bir dezavantajı var ama avantajı dezavantajından çok daha üstün tabii.

- ***Belli başlı dikkat ettiğiniz durumlar var mı? Ne gözetiyorsunuz?***

Var. Mesela vokallerde mümkün merteye hangi vokali kullanıyorsam; ı, i, u, ü, o, ö, e bunların nerelere geldiğiyle ilgili kendime otomatizasyon önerdim diyebilirim. A vokallerinden hiç kaçınmamak. İ vokalinde farklı davranmak. I vokalinden korkmak gibi. Hatta ben bütün bunları Şirin'e de söyledim; mümkün merteye ı'yı azalt, ı'nın payı fazla olmasın gibi. Ne kadar doğru ne kadar eğri bilemem ama şimdiye kadar gördüğüm şey, yorumcular orada ı da yazsa onu a'ya o'ya çeviriyorlar. Bu rezaletle karşılaşmayı hiç istemem onun için vokallere kendi bilgim çerçevesinde dikkat etmeye çalıştım.

- ***A. A. Saygun (Eski Üslupta Kantat), N. Kodallı (Cumhuriyet Kantatı) gibi sizden önceki nesil Türk bestecileri de kantat formunda eserler vermişlerdi. Onların anlayışları ile sizin anlayışınız arasındaki temel farklılıklar nelerdir?***

Adnan Bey'in yazdığı "Eski Üslupta Kantat" bir antrenman eseridir. Kendi dili değildir o dikkat ederseniz. O, 18. yüzyıl diliyle yazılmış bir eserdir. Yani belki eğitim alanında kullanılabilir diye yapılmış olabilir. Saygun'un o eser için ne tasarladığını bilmiyorum tabii ama sadece kendi ustalığını kullanmıştır, kendi diliyle yazmamıştır. Dolayısıyla o benim için bir örnek değil. Sadece şöyle bir örnek olabilir; yazılmış ve seslendirilmiş, metinleri nasıl arka arkaya getirmiş. Belki bu benim için enteresan olabilir, onun dışında dil ile ilgili bir durum yok. Nevit Hoca'nın ise çok bambaşka bir dili vardır. Ben çok o yoldan giden biri değilim. Cumhuriyet Kantatı'nı biz öğrenciyken seslendirmiştik. Koro partilerini biraz hatırlıyorum. Onda tek solo vardı yanılmıyorsam. Yani onların direkt olarak benim yazdığım eserle bağdaşır tarafı yok. Dolayısıyla ben o eserleri göz önüne almadım.

- ***Kantatlar genellikle bir olay örgüsünü baştan sona çeşitli parçalar içinde anlatan bir form. Uğur Mumcu Kantatı'nın bölümleri arasında tematik bir bağ yok. Bu bakımdan kantatı birbirine bağlayan bir yaşam öyküsünden değil de Mumcu'nun yaşamından dört ayrı kesit olarak değerlendirebilir miyiz?***

Tasarladığım buna uygun gibiydi ama öyle olmadı. Uğur Mumcu'nun sadece yazdıklarından olsun, Güldal Mumcu hariç başka hiç kimsenin bir kelimesi olmasın, söylenen her şey sadece Uğur Mumcu'ya ait olsun istedim. Ama sonuçta Güldal Hanım'ın

yazdığı metinden de hiçbir şey yapamadım zaten. Dolayısıyla Uğur Mumcu'nun yaşamından kesitler diyemeyiz. Uğur Mumcu'nun yazılarından kesitler diyebiliriz. Uğur Mumcu'nun başat yazılarından, kamuoyunda da çok etkili olmuş olan yazılarından kesitler bunlar. Ve tabii ki benim de kafamda “evet ben de öyle düşünüyorum” dediğim şeyleri söyledim. Yani orada “ben öyle düşünüyorum” dediğim bir şey pek yok.

- ***Daha önceki eserlerinizdeki armonik ve ezgisel üslubunuz bu eserinizde de çok belirgin karakteristik bir şekilde yansıyor. Müziğinizin karakteri ve ezgileriniz sözlerin anlattıkları ile çok uyumlu. Bu bilinçli bir arayış mı yoksa esininizin sizi akışı içinde sürüklediği tesadüfen ulaştığınız bir sonuç mu?***

Maalesef tesadüfler hayatta her zaman rol oynuyor maalesef. O günkü rüzgâr çok sert bir rüzgarsa istemediğin bir noktaya götürebilir seni. Her eserin kendiyle ilgili bir serüveni oluyor ve ummadığın bir yere gidebiliyorsun. Mesela bitirişteki “Uyan Gazi Kemal” kısmı ajitatif oldu ve bana ters aslında. İnsanların hoşuna gitmiş olabilir. Böyle bir şey düşünmüyordum ama beni o günler oraya götürdü ve o bölümle bitirecektim. O zaman o bölümle bitireceksem de orada ajitatif bir şey yaratmam gerekiyordu. Ve ajitatif bir şey yarattığımı düşünüyorum. Aslında istemezdim ben bunu ama hayat oraya götürüyor seni dediğim bu.

Mesela çok çarpıcı bir örnek; Afife balesini yazdığım da müzikler gelmekte zorlanıyor, koreograf Beyhan (Murphy) zorlanıyor müziksiz çalıştığı için şikâyet ediyor. Ben de “ev tiyatrosu” diye yazdığım bir müziği dansçıları çalıştırması amacıyla götürdüm O'na. O da aldı kullandı, hoşlandı ve “Acaba bu müziğin şurasını yavaş düşünsen olmaz mı?” dedi. Düşünmemiştim öyle bir şey. Düşüneyim dedim ve yavaş düşündüm; “Ziya'nın Rüyası” bölümü çıktı. Beyhan bana onu teklif etmeseydi belki öyle bir şey yazmayacaktım.

- ***Ezgisel yaratınızı prozodi kurallarından yani sözlerden mi türetirsiniz yoksa ayrıca yaratmış olduğunuz ezgiye sözlerle birlikte prozodik düzeltmeler mi yaparsınız?***

Öncelik her zaman sözüdür, ezginin değil. Yani besteci bir ezgi bulur ve onun üzerine sözü uydurur diye bir şey olamaz. Ya da belki de vardır da ben bilmiyorumdur. Benim için her zaman o söz vardır önce, boş kâğıtta sadece o sözler vardır. Hani belli bir

ezgi olur ve o sözler bu ezgiye nasıl oturur acaba diye bir şey yoktur. Yani o sözler kendi melodisini bana fısıldar. Ve burada da prozodinin çok katı bir şekilde uygulayıcısı asla olmadım, olmam da. Çünkü şarkı, konuşmanın abartılmış bir şekli değildir. Oysa prozodiye katı katıya uymaya çalışırsak orada kabız bir müzikle karşılaşabiliriz gerçekten.

- ***Sözde tekrarlar sizin için kolaylık sağlıyor mu?***

Tekrar ne işe yarar? Tekrar, takip edilebilirliği sağlar. Tekrar olmadığı zaman takip etmek çok zordur. Mesela bir film izlediğinizi düşünün; bir adamı görüyorsunuz ama sonra bir daha görmüyorsunuz. Tekrar çıkmıyorsa eğer filmle o adamın etkisini kopartırsınız. O mutlaka bir yerde daha görünmeli ki anımsayalım, takip edelim. Bu müzikte de aynı şeydir. Tekrar gelmeli ama aynı şekilde gelirse de o tembellik belirtisidir. Hani “copy-paste” var ya. Bir şey tekrarlanıyorsa onda mutlaka bir değişiklik uygulanması şart.

- ***Müziğinizde armoni, ezgi ve orkestrasyon renklerinize özgü ve sizin kişiliğinizi yansıtan güçlü unsurlar. Ancak form ve ritmik arayışlar daha klasik kalıplara bağlı kalıyorsunuz diyebilir miyiz?***

Biraz evet. Vokal müzikte formu için klasik kalıplara bağlı kalmak belki bir noktaya kadar olabilir ama o kadar net sınır koymak imkanı değil. Çünkü hiçbir klasik kalıba uymayan bazı kısımları da var. Klasik kalıplara uyan kısımları da var tabii.

- ***Peki sizce bugünün bestecileri arasında klasik kalıplara, klasik formlara bağlı kalarak müziğini yazan var mı?***

Var ama tabii ama ben öyle düşünmesem de o bir zaaf gibi kabul ediliyor aslında. Ama yine de azınlıktalar. Genellikle her besteci kendisine ait bir form geliştirmenin peşinde. Yani sadece armoni dili, sadece ritm dili, konrtpuanı değil, biçimde de kendine has bir şey yapmanın peşinde birçok insan. Ama tabii bu çok kolay da bir şey değil. Yazılı bir metin olunca eli kolu biraz bağlanıyor insanın. Ama eğer yazılı bir şey olmazsa daha kolay onu forme etmen. Daha özgürsün çünkü yazıda belirleyici bir şey var ve yazıların da kendi formları var zaten.

- ***Uğur Mumcu Kantatı'nın partiyonunda ses partilerinin isimlerle belirlenmiş olmasını neden arzu ettiniz?***

O benim hoşluğumla ilgili bir şey yani başka birisi söyleyemez manasında değil. Çünkü ben bir eseri ilk seslendiren kişilerin önemli olduğunu düşünüyorum. Biraz bu yüzden partisyona da bunu yansıtmak istedim.

- ***Eseri kendim de söylediğim için bunu içtenlikle ifade edebileceğim; sözler ve müziğin uyumu çok içten ve dokunaklı bir hava yaratıyor. Söylerken çoğunlukla koroyu halkın sesi, tenoru Uğur Mumcu, soprano sesleri de gençlerin sesleri olarak düşündüm. Son bölümdeki koroyu ise yaşanan saldırı sonucu Uğur Mumcu'nun göğe yükselirken arkasından ağlayan ama direnen milyonların sesi gibi yorumladım. Bu yoruma katılır mısınız?***

Tenorun Uğur Mumcu'nun sesi olduğunu düşünmemiştim. Bu benim göremediğim bir şey sen gördün. Düşününce Uğur Mumcu'nun hırçın tarafı "Avni'nin Atları" metninde var. Diğer metinlerde o hırçınlık yok. Yani tenorla ilgili senin fikrin geçerli evet.

- ***Eserlerinizin birçoğu insan sesinin olduğu formlar. Bunu tercih etmeniz özel bir sebebi var mıydı? Ve besteleme sürecinde vokal teknik özellikleriyle ilgili nelere dikkat ediyorsunuz?***

Ben çok fazla tiyatro müziği yaptım. Sonra Selva'nın opera dışına taşmak istemesi beni ister istemez yeni müzikler yazamaya yönlendirdi. Vokal teknik özellikleriyle ilgili özel incelemeler yapmadım. Selva'nın söylediği benim hoşuma giden şeylere hep eşlik ettim. Mesela Gustav Mahler liedlere eşlik ettim. Zaten eşlik ederken ister istemez gözlem yapıyor. Onun dışında ekstra oturup çalışmalar yapmadım vokal teknik özelliklerle ilgili. Ama bir zaman sonra "geçiş tonu" diye bir gerçekle karşılaştım. Tabii o şarkıcının onları aslında yok etmesi lazım. Renk farklılıkları yaratmaması lazım. Özel olarak yaratmak istiyorsa yaratır o ayrı ama normalde aslında aşağıda söylediği şeylerle yukarıda söylediği şeyler arasında renk farkının oluşması iyi değil. Ama herkesin bir "geçiş tonu" var. Yani seslendirmeye ilgili zayıf olduğu bir bölgesi oluyor. İşte bu tür şeylerle karşılaştıkça onları anlamaya çalışıp o durumu yaratmamak gibi bir çare aramaya çalışıyor insan. Biraz da doğaya duyduğum saygıdan. Rüzgâra saygı duyuyorum, yağmura, kara saygı duyuyorum.

Ben onları planlamak asla istemem. O planlar beni gittiğim yolda yakalasin, rüzgâr sağa atsın, kar bıyıklarımı dondursun isterim. Bunları severim. Dolayısıyla yazmayla ilgili de ekstra çabam yok. Yani biraz maceranın içinde oluşmasını severim. Mesele anında yapmak çabuk yapmak değil, mesele hayata saygı duymak. Hayatın akışına saygı duymak.

- *Eşinizin opera sanatçısı olmasının vokal müziğinizde nasıl bir etkisi oldu?*

Selva'nın tabii ki etkisi vardır ama bu biraz benim yapımla da ilgili bir şey. Selva ile olmazdan önce opera benim için hiç iyi bir şey değildi. Yani çok sevmez ve demode bulurdum doğrusu. Opera zaten hep eskilerden beslenen bir şey. Hele ki Türkiye'de çoğunlukla insanlar belcantonun dışına çıkmaya olumlu bakmıyor. Bellini, Donizetti, Rossini çemberinde dolaşılıyor. Verdi, en fazla Puccini. Bu nedenlerle operaya çok yakın değildim ama aynı zamanda tiyatrolarda da tiyatrocular arkadaşlarımla istekleri doğrultusunda tiyatro müzikleri de yapıyordum. Dolayısıyla insan sesiyle de ilgisiz değildim. Ama opera söyleyişi başka bir şey tabii ki. Fakat bu insan sesiyle ilgili oluşumun muhakkak bestelediği noktalar olmuştur ama bir müddet sonra da tiyatrodaki istediğim karşılıkları alamamak gibi bir durum da yaşamaya başladım. Çünkü tiyatrocular belli bir yerden sonra tıkanıyorlar, beceremiyorlar, sesleri yetersiz geliyor. Fakat Selva ile tekrar eskiden yazdığım o tiyatro müziklerini beraber çalıp söylemeye başladığımızda başka bir şekilde yani opera terbiyesi ile söylüyordu Selva. Dolayısıyla bende ister istemez bir sempati başladı o noktada operaya. Sonra operalara biraz daha yakınlaştım.

Aslında burada ben çok şandan anlayan bir insan değilim. Ama şarkıcılar için yazılmış birçok partiyonu izledim, kim ne yazıyor, hangi sese neler yapıyorlar bunlara hep şahitlik ettim. Bunlar, bu gözlemler çok önemli benim için. Ama bunun ötesinde ben bir müzik yazarken; diyelim ki bir orkestra müziği yazıyorum, obua partisini yazarken obuacı bu partiyi görünce neler hissedecek, nasıl çalabilecek, nasıl çözebilecek sorularını kendime dert edindim. Genellikle bestecilerin birçoğunda bu olmuyor. Çok parti parti işin dibine girmek gibi bir düşünceleri olmuyor insanların. İşte o zaman da müzisyenlerden olumsuz bakışlarla da karşılaşması gayet doğal oluyor. Yani eğer iyi bir sonuç elde edebiliyorsam, biraz benim o her partiyle empati yapmaya çalışmam -galiba en doğru tabir bu- sayesinde. Çünkü çoklu bir şey yazdığımız için o çoklu bir şeyi biz tümüyle nasıl işliyor bu müzik diye tepeden görmeye çalışırız. İyi yürüyor mu diye bakarız çoğunlukla. Detaya çok fazla girmeyiz. Ama ben hep detaya girmeyi tercih ediyorum. O parti tek başına nasıl? Düzgün

mü? Bu eserde ona kaç ölçüde nota yazmışım? Kaç ölçüde es yazmışım? Bunlar bile benim için dert. Galiba bütün bunlar biraz sebebi. Söylenbilir mi, çalınabilir mi ya da çalınamaz mı diye bunları dert ediyorum. Ama çoğunlukla bunu dert etmeyen insanlar var. Öğrencilerime de bunu salık veriyorum hep. Yani yazdığınız şey kaç porteli bir şeyse onun her bir portesinin nasıl bir serüveni olduğunu görün diyorum. Yani sadece tepeden bakmayın ona. Böyle bir ayrıntıya da girin. Mesela tek başına flüt partisine bak baştan sona, o zaman daha farklı bir şey görüyorsunuz. Ama tepeden bakınca öyle değil. Yani kocaman bir resim yapıyorsunuz, o ayrıntıları öncelikle görmek istemezsiniz, şöyle toptan olarak verdiği fikir nedir diye bakarsınız. Ama o ayrıntıya girdiğin an ayrıntıdaki zaafı, zorlukları, çözülemezlikleri görme şansın olabilir. O şansını kaybetmemeye çalış diye düşünüyorum.

- ***Bir öğrencinize vokal müzik bestelerken teknik anlamda ne önerirsiniz ya da muhakkak dikkat etmelisin diyebileceğiniz bir şey var mıdır?***

Bu tür şeylerin yolunun sevgiden geçtiğine inanıyorum ben. Şiir sevmeyen bir çocuğa istediğin kadar vokal müzik yazdırmaya kalkış, oradan bir şey çıkacağına pek sanmıyorum. Bütün öğrencilerime bir şeyler yazdırmaya çalıştım ben ve önceliklerini hep şiir okumak olarak belirledim. Haydi herkes birer şiir seçsin, o şiir üzerinde konuşalım gibi. Daha ortada eser yazılacak, o şiir beste olacak diye bir şey olmadan. Çünkü öyle girersem bunu zorunluluk olarak görecekler diye düşünerek girmedim. Ve hep müzik tarihinden bestecilerin neleri nasıl tercih ettikleri ve ortaya nasıl eserler çıkardıklarıyla ilgili mutlaka seanslar yaptım. Schiller, Goethe, Verlaine, Eluard gibi birçok şair ve bu şairlerin şiirlerini besteciler bir şekilde düşünmüşler, ele almışlar, yazmışlar. Yani edebiyatla direkt ilgileri olmasını sağlamaya çalışıyorum öncelikle. Ondan sonra eğer bu ilişki kuruluyorsa, arkasından tabii ki yazma problemleri geliyor. Yani bir şarkıcıya yazarsak nasıl yazmalıyız. Prosodi denen bir şeyin olması. Konuşma dilindeki tonlamaların bir şekilde çok abartmaksızın şarkıda da temsil ediliyor olmasının gerekliliği. Mesela ben insanların dahi sözcüğünü daahi diye okumalarından hoşlanmıyorsam. Bir şiiri şarkılandığı zaman o hoşlanmadığım durum tabii ki beni yine rahatsız edebilir. Onun için o tonlamaların çok önemli olduğunu ben de düşünüyorum. Fakat aşırı katı olmanın da kabız bir sonuç doğuracağını düşünüyorum. Böyle ince bir çizgi. Ne kadar gerçek dışı bir durum olduğunu bazı bestecilerde görebiliyorum. Prozodiye illa uyacağım diye saçma sapan bir takım müzik cümleleriyle karşılaştıklarını görüyorum.

- *Sizin müziğinizi seslendirirken bir yorumcuya ne önerirsiniz?*

Bir yorumcunun önce seslendirdiği müziğin biçimini çok net bir şekilde görmesini öneririm. Çünkü biçimi çok net görüp ne yapacağı konusunda bir ön fikir edinirse, bir kere ezberleme son derece kolaylaşır. Öteki türlü o biçimi bilmiyorsan onu ezberlemek oldukça sorun olabilir. Sadece söz ezberlemek gibi bir şeyle karşı karşıya kalır. Onun dışında ifade çok önemlidir. Bence ifadede sözlerin yansıtılması eseri çok güzel sesler çıkararak söylemekten daha önemli. Tabii bu süreçte besteci çok başarılı olamadıysa yorumcu ne yapsın diyebileceğimiz durumlarla da karşılaşabiliriz. Yani ifade sanırım en önemlisi. Çünkü ifade, müzikaliteyi de direkt olarak etkileyen bir unsur. Eğer doğru birtakım ifadelerde bulunmuyorsan anti müzikal şeyler elde edilir gibi geliyor bana.

- *Yeni bir eser çalışırken yorumcunun bir önerisi olduğunda bunu değerlendir misiniz?*

Asla kulak tıkamam çünkü benim için önemli olan o eserin konforlu bir şekilde çıkmasıdır. Şarkıcı orada boş yere yakınmayacaktır, bir haklılığı vardır. Bunu hem onun isteklerinin yerine gelmesi hem de benim isteklerimin yerine gelmesi gerektiği bir şekilde tekrar düşünürüm. Yok hayır burada ben altın oranı yakaladım, hiçbir parçasını bozamam demem. Bu bana çocukça geliyor. Yani her besteci bozar. Beethoven'ın "5.Senfoni"si için yaptığı eskizleri görürseniz zaten anlarsınız. Elli tane falan eskiz var, hiçbirini yapmamış, en son bir şeklini yapmış. Dolayısıyla ben yaptım oldu diye bir şey de yok dünyada. Çalma ya da seslendirme konforunu çok önemsiyorum ben. Yorumcuyu bilinmezliğe sevk edecek, yapamazlığa sevk edecek şeylerden mümkün merteye uzak durmaya çalışırım. Bestecilerin büyük çoğunluğu düşünmez onu. Ayrıca şan giderek kompozitörler tarafından çok iyi bilinmesi kolay olmayan bir şey oluyor. Yani şanı iyi bilmenin yolu birinci olarak şan yapmaktan geçer tabii, bunu denemiş olmaktan geçer. Benim öyle bir deneyimim hiç olmadı. Ama benim şöyle bir şansım oldu; Selva'nın şarkıcı olması. Bu azıcık da olsa bir şans. Bunun önemli olduğunu düşünüyorum ben. Çünkü öteki türlü kendi kendine şanı anlayabilmek meselesi gerçekten kolay değil. Ben de tamamıyla anlayabildiğimi söyleyemeyeceğim ama.

Kompozisyon eğitiminde şarkı söylemeye ilişkin hiçbir şey yoktur. Ama çalgı çalmaya ilişkin çok şey var. Orkestrasyon dersi var mesela. Orkestrasyon dersinde çocuklar kemanın kullandığı teknikleri öğreniyorlar. Pizzicatosu, legatosu, spiccatosu vesaire bir

yığın teknik var. Onların ne olduğunu orkestrasyon kitabından okuyor, sonra kendisi yazıyor, çaldırıyor ve öğreniyor. Ama eğitimde şarkı söylemeyle ilgili bir şey yok. Eğitimde bu eksik bence. Sadece armoni yazarken koro seslerine göre düşünerek yazılıyor ve orada seslerin alanlarını görüyor çocuklar. Mesela soprano, armoninin koro yazısında en aşağıda do'ya iner, en yukarıda la vardır. Bunları yarım perde yukarı ya da yarım perde aşağıya geçici bir süre için çarpma seslerle falan zorlayabilirsiniz, başka türlü zorlayamazsınız diyoruz. Alto şu sestem şu sese kadar. Ama bu sadece koro yazısıyla ilgili bir alan tarifi. Halbuki solo şarkı söyleme bambaşka bir şey. Koroyla çok alakası yok. Onu öğrenmiyor çocuklar. Sadece eğer şarkı yazıyorlarsa öğrenmek zorunda kalıyorlar bazı şeyleri. Çünkü söylediklerinde bakıyorlar ki o olmuyor. Yani zaman içinde öğreniyorlar. Eğitimde biraz bunun eksikliği olmuş olabilir yani. Bir de bizim geleneğimizde kilise korosu benzeri bir yapı olmadığı için şarkı söylemeye çok alışkın değiliz. Türkiye'de zaten ortak şarkı söyleme kültürü yok. Yani herkes bir telden söyler. Ve bizim kendi geleneksel şarkılarımızla klasik müzik çerçevesi içine giren lied, chanson, romans gibi türlerin alakası yok. Kendi şarkı kültürümüz de oluşturulmuş değil. Mesela Adnan Saygun da yazmış "İnsan Üzerine Deyişler" vesire, ya da Cemal Reşit Rey'in de var şarkıları. Ama bu çabalar çok ana damar oluşturmamış. Bunların eksikliğini yaşıyoruz biraz şarkı meselesinde. Bunlar olmadan da opera yazılmaz. Yani opera yazarsan son derece suni bir şekilde kalır, taklit kalır. Muhakkak içlerinde başarılı örnekler de var. Yani okulda öğrenilebilecek şeylerden biri bu aslında ama ona bir damar açılmış değil. O yüzden böyle bir zorluk var ekstra. Yoksa mesela çalgıya yazmak konusunda çok daha rahatlar. Ama sese yazmak konusuna gelince orada durakalıyorlar. Hatta sese deneysel şeyler yaptırmak konusunu bile denemekten çekiniyorlar.

Şan, gerçekten şan yapan insan dışında herkese biraz abartılı geliyor. Genel bir olumsuz ittifak var. Bir de mesela vibrasyon ne kadar sınırları belirli bir vibrasyon olursa o kadar iyi olur. Eğer la ile fa arasında gidip geliyorsa çok itici geliyor. Çünkü o bulunduğu tonun dışına çıkıyor, bunlar hep sevimsiz geliyor şan yapmayan insanlara.

- *Sizi bugüne kadar etkilemiş olan akımlar nelerdir?*

Aslında bu tür şeyler hayatımızın dönemlerine göre biraz farklılaşıyor. Beni en başta en çok etkileyen akım, neoklasik akımdı. Özellikle Prokofiev, Shostakovic ve belki Fransız neoklasikleri de aynı şekilde çok etkilemiştir ve tahrik etmiştir beni. Yani müzik yazmak

üzere hareketlendirmiş olduğunu düşünüyorum. Ve onların izlerini ben görüyorum ama dinleyenler görür mü onu bilemiyorum.

- ***Hayatınızı ve müziğinizi etkileyen uluslararası kişilikler ve besteciler kimlerdir?***

Çocukluk zamanlarımda Che Guevera önemli bir etki bırakmıştı üzerimde. Hatta Che Guevera'nın günlüğünü bulmuştum bir yerden ve günlüğünü müzik yapmak isteyip yazmaya başladım ama sonra devam edemedim. O biraz çocukluk sevdası olarak kaldı. Onun dışında büyük bestecilerin birçoğu hep idol gibi karşımızda duruyorlardı, hala da duruyorlar. Beethoven ve Shostakovic beni bilhassa çok fazla etkileyen isimlerdir. Ayrıca bir de Jean Paul Sartre ve Albert Camus yani o varoluşçu edebiyat çerçevesinden çok etkilendim.

Ve tabii edebiyat dünyası çok fazla etkili hayatımızda. Mesela Dostoyevski'den Suç ve Ceza'yı okuduktan sonra aklımızdan atmamız mümkün değil onu. Onun dışında şiir dünyası çok önemliydi benim için. Nazım Hikmet ve Orhan Veli gibi şairler diyebilirim.

- ***Hayatınız üzerinde etkisi olmuş olan hocalarınız kimlerdir?***

Bir kere belki de benim müziğe başlamama sebebiyet veren Rıfat Akaltan hocayı çok önemsiyorum yaşamımda. Çünkü o zaman müzikten hiç anlamayan sadece dinleyen birisiydim. Çocukluğumdan bahsediyorum. Rıfat Akaltan'ın mandolin kursu öğrencisiydim. Ve o beni çok etkilemiştir. Yani aklımda iz edinmiş bir hocadır. Sonrasında Kamuran Gündemir piyano hocam, İlhan Baran da solfej hocam oldu. Kamuran Gündemir bilhassa yeni repertuvara yakınlığı ve piyano çalış stili, becerisi bakımından beni çok etkilemiştir ama piyano bakımından bu bana olumsuz bir şey olarak yansıdı. Çünkü hocanın hep ne kadar çok emek verdiğini gördüm ve emek verdikleri, kendisiyle ilişkili olmayan şeylerdi. Oysa ben kendi müziğimle ilgilenmek istiyordum. Piyano onun için bana çok güzel gözükmedi. Sonra İlhan Baran tabii ki belki de üzerimizde en büyük etkisi olan bir insandır. Çünkü İlhan Baran'ın solfej öğrencisiydim ve solfej dersinde belki hala insanların tahayyül edemeyeceği şeyleri yapıyordu hoca. Sözelimi Wagner'in Parsifal operasının partiyonunu açıp oradan koro partisini ya da soloları bize söyletiyordu. Kendisi de piyanoyla çalışıyordu. Ya da Alban Berg Wozzeck'i deşifre yapıyorduk. Ve öğreniyorduk. 12-13 yaşında bunları söylemeye başladım. İlhan Baran biz solfej dersi için odaya gittiğimizde piyano çalışıyor olurdu ve bütün öğrenciler gelene kadar o piyanoda oturur bir şeyleri çalmaya devam ederdi. Ben de hocayı

hayranlıkla dinlerdim. Hocanın eşlikleri çok güzeldi ve başka eserler de çalardı. Mesela ben Ralph Vaughan Williams'ın 6. Senfoni'sini hocanın çalışından duydum ilk defa. Ve Vaughan Williams'a büyük bir hayranlık duydum o zaman, hala da çok beğendiğim bir bestecidir. İlhan Baran'ın çok olağanüstü etkisi vardır. Fakat hocalarımın arasında birisi vardır ki onun bana aşırı katkısı vardır. O da Erçivan Saydam. Erçivan Saydam aslında Adnan Saygun' un kompozisyon öğrencisidir ama hayat boyu beste yapmamış. Belki de beste yapmaktan ürkmüş olabilir. Çünkü insanlar gerçekten büyük eserleri incelediklerinde bir ürküntü geliyor. Muhtemeldir ki ben öyle yakıştırıyorum, hoca öyle bir ürküntüyle hiç beste yapma işine girmedir. Hoca çok iyi bir hocaydı öğretmen olarak. Armoni ve kontrpuanı onunla beraber yaptık. Fransız sistemini bayağı yutmuş bir insandı kendisi. Ve oradan birçok metot getirmişti. Ve o metotlardan birçok değişik şeylerden işler istiyordu bizden. Bugün hocanın kıymetini daha da fazla anlıyorum. Çünkü kendini tamamen armoni ve kontrpuan öğretme işine fikse etmişti. O'nun çok büyük etkisi var. Sonra Nevit Kodallı hocam oldu benim. Nevit Hoca sürekli hiç beğenmediğini ifade eden bir hocaydı. Bu tabii bir öğrenci için hiç iyi bir şey değil. Yani öğrencilere bu kadar beğenisini ifade etmeyen bir insan olursan öğrenciler seninle iyi bir kontakt bulamazlar.

Bir de felsefe hocamız Rana Hanım vardı. O da yine çok etkili bir hocaydı. Ve ders konularının dışına çıkma şansını bulabildiğimiz bir hocaydı. Bu da benim için önemliydi çünkü genellikle hocalar müfredatın dışına pek çıkmazlar.

BÖLÜM III

UĞUR MUMCU KANTATI

3.1. Kantat Nedir?

Kantat hemen hemen opera ile birlikte barok dönemde ortaya çıkan bir türdür. Latince ve İtalyancada şarkı söylemek (cantare) fiilinden türemiş olan kantat, taşıdığı anlamdan da anlaşılacağı üzere iki ya da daha çok insan sesi için bestelenmiş, sonraları koronun da katıldığı, reçitatiflerle geçişlerin sağlandığı dramatik anlatımlı bir tür haline dönüşmüştür. Temeli 17. yüzyılda sürekli-bas eşliğinde bir sesin söylediği dramatik şarkıya dayanan kantat, zaman içinde gelişerek aryalar ve reçitatifler de eklenmiş, daha çok çalgıyla birlikte değişik sesler ve koro için düzenlenen konulu ancak sahnede oynanmayan mini bir opera içeriğine kavuşmuştur.

Aşağı yukarı Barok dönemin başlamasıyla birlikte ortaya çıkan kantat Orta Barok dönemin gözde bir biçimi olarak hem dini hem de din dışı konuların işlendiği en önemli türlerden birisidir. Kantat önceleri monodi olarak, lavta eşliğinde söylenen herhangi bir madrigal gibidir. Ancak çok kısa bir süre içerisinde arya ve reçitatiflerin dizilişi, değişik çalgıların eşliği, birden çok solonun yer almasıyla hızlı bir gelişim süreci göstermiştir. Olgun Barok bestecileri ise bu türe bir de koro eklemişlerdir.

Kantatın metni, dramatik, şiirsel bir öyküdür. Genellikle süresi 15 dakikayı aşmaz. Bir oda içinde ya da kilisede seslendirilmek üzere düzenlenmesi nedeniyle rejî, kostüm, dekor gerektirmez. 17. yüzyılın sonuna doğru Alessandro Scarlatti (1660-1725) ve Antonio Vivaldi (1678-1741) gibi İtalyan bestecileri kantat türünde çok önemli eserler vermişlerdir. Giderek daha dramatik bir kimlik kazanan kantat biçimine Georg Friedrich Händel'in, "İtalyan Kantatları" (1741) önemli örneklerdir. (Aktüze, 2002)

Johann Sebastian Bach ise sayıları 300'ü bulan dinsel ve dindışı konulu kantat besteleyerek bu alandaki eser repertuvarını zirveye taşımıştır. "Kahve Kantatı", "Köylü Kantatı", "Düğün Kantatı", "Avcı Kantatı" gibi eğlenceli dindışı konuları olan kantatlar dönemin opera aralarında oynanmak için bestelenmiş intermezzoları ile karşılaştırılabilirler.

Klasik dönemden sonra ve özellikle 19. yüzyılda yükselen senfoni, senfonik şiir ve konçerto gibi formların yanında kantat, bestecilerin gözünde eski değerini kaybetmiş gibi gözükmemektedir. Klasik dönemde bestelenen çok daha az sayıdaki kantat örneklerinin J. S. Bach'ın etkisinde kaldığı ve çoğunun dinsel içerikli olduğu görülmektedir. Bach'ın ölümünden sonra kilise kantatı pek bestelenmemiş, hatta dindışı kantatlar da 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra, klasik ve romantik dönem bestecileri tarafından ilgi görmemiştir.

Joseph Haydn'ın mitolojik konulu "Ariana a Naxo Kantatı" ile Ludvig van Beethoven'ın Goethe'nin bir şiiri üzerine bestelediği "Meeresstille und Glückliche Fahrt (Denizin Sessizliği ve Mutlu Yolculuk) Kantatı" klasik dönem bestecilerinin yazmış olan kantatlara birer örnek olarak gösterilebilirler. Ancak kantat solo şancılara ve koroya eşlik eden orkestra müziğini de içermesi nedeniyle her zaman olgun bir tür niteliğinde görülmüş, akademik eğitim alanında gözde konumunu korumuştur. Örneğin 19. yüzyılda Paris Konservatuarı tarafından verilen "Büyük Roma Ödülü" için kantat formu ölçüt alınmış, konservatuarı bitiren besteciler yazdıkları kantatlarla bir yarışma geleneğine dönüşen Büyük Roma Ödülü'ne aday olmuşlardır.

20. yüzyılda kantat formunun özellikle B. Bartok, S. Prokofiev, I. Stravinski, D. Milhaud, H. W. Henze, C. Orff, P. Boulez gibi besteciler tarafından modern bir yaklaşımla yeniden ele alındığını görüyoruz. (Say, 2005)

18. yüzyıldaki kadar olmasa bile geçtiğimiz 20. yüzyılda da özellikle dindışı kantat formunda birçok eser konser dağarcığına girmiş bulunmaktadır. Bunlar arasında özellikle C. Orff "Carmina Burana" ve S. Prokofiev "Alexander Nevski" kantatları anılmaya değer. Bu örnekler 18. ve 19. yüzyıllardaki türdeşlerinin boyutlarının çok ötesine taşarak, neredeyse oratoryo hacminde nitelenebilecek uzunlukta olmalarına karşın, 20. yüzyılda bestecilerin kantat formunda vermiş oldukları verimlere çok bilinen eserler olmaları bakımından iyi birer örnek teşkil etmektedirler.

Türkiye'de Cumhuriyet döneminden itibaren bestecilerin kantat formuna ilgisi olduğunu görüyoruz. Her ne kadar daha sonra yazacağı büyük oratoryo için bir hazırlanma eseri olarak değerlendirilse bile ülkemizde yazılan bu türe ait ilk eser olarak Ahmet Adnan Saygun'un "Eski Üslupta Kantat" (1941) isimli eserini görmek yanlış olmayacaktır. Adı ile uygun bir şekilde eski barok ve klasik yazı üsluplarında yazılmış olan bu eser,

özelliklerinden daha önce kısaca söz ettiğimiz kantat formunun bütün unsurlarını içinde barındırmaktadır. Daha sonra Bülent Tarcan, Nevit Kodallı ve Yalçın Tura gibi bestecilerin daha özgür bir anlayış içinde, yerel ve tarihi konuları işleyen kantat türündeki eserleri ile de karşılaşırız.

Ancak Turgay Erdener'in 2019 yılında bestelediği "Uğur Mumcu" kantatı hem işlediği konu itibari ile hem de bestecilik dili bakımından müzik tarihimiz için önemli bir kilometre taşı olma niteliğinde görülmelidir.

3.1.1. Türkiye'de Bestelenmiş Kantatlar

Ahmet Adnan Saygun:

Op. 5 "Eski Üslupta Kantat" (Solistler ve Koro), 1933

Op. 67 "Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan" Solistler, Koro ve Büyük Orkestra İçin On Beş Deyişli Kantat, 1981-1982

Ahmet Yürür:

Ağtlar Kantatı (Solistler ve Karma Koro), 1974

Bülent Tarcan:

Sakarya "Soprano, Koro ve Orkestra için Senfonik Kantat", 1983-1984

Ölümsüz Mimar "Mezzosoprano, Tenor, Bariton, Koro, Anlatıcı ve Orkestra için Senfonik Kantat" 1988

Faik Canselen:

Duyuşlar No: 5 "Atatürk Kantatı" "Solo Bariton- Dört Sesli Koro ve Senfonik Orkestra İçin Beş Bölümlü Süit", 1928-1990

Nevit Kodallı:

Op. 28 Cumhuriyet Kantatı (Tenor ya da Solist, Koro ve Orkestra), 1973

Selman Ada:

Op. 44 Mevlid Kantat (Tenor, Bariton, Koro ve Orkestra), 2011

Sonat Mutver:

Atra- Hasis “Koro, Solistler ve Büyük Orkestra İçin Sümer Yaradılış Destanı Üzerine Kantat”, 2004

Turgay Erdener:

Uğur Mumcu Kantatı (3 Soprano, Tenor, Koro ve Orkestra), 2019

Yalçın Tura:

Şeyh Galib’e Saygı “Soprano, Tenor Solo, Koro ve Orkestra İçin Kantat”, 1972-1990

Niyazi-i Mısıri’nin İlahileri “Koro, Solistler ve Orkestra için Kantat”, 1978-1984

3.2. Eserin Librettosu

3.2.1. Sesleniş

Vurulduk ey halkım unutma bizi

Arabalar ışıklarıyla caddelerden geçerken,
Bizler mum ışığında bitirdik kitaplarımızı
Kendimiz gibi yaşayan binlerce yoksulun yüreğini,
Yüreğimizde taşıyarak katıldık o büyük kavgaya

Vicdan sustu, hukuk sustu, insanlık sustu.

Göz göre göre öldürüldük,

Ey halkım unutma bizi.

Giresun'daki yoksul köylüler,

Sizin için öldük.

Ege'deki tütün işçileri,

Sizin için öldük.

Doğudaki topraksız köylüler

Sizin için öldük.

İstanbul'daki Ankara'daki işçiler,

Sizin için öldük.

Adana paramparça elleriyle ak pamuk toplayan işçiler,

Sizin için öldük.

Vurulduk, asıldık, öldürüldük,

Ey halkım unutma bizi.

Henüz çocukluğumuzu bile yaşamamıştık,

Bir kadın eline değmemişti ellerimiz,

Bir sevgiliden mektup almamıştık daha.

Bir gece sabaha karşı pranga vurulmuş ellerimiz ve
ayaklarımızla,

Çıkarıldık idam sehplarına.

Vurulduk ey halkım unutma bizi.

(Uğur Mumcu'nun 25.08.1975 tarihli Cumhuriyet Gazetesi yazısından alınmıştır.)

3.2.2. Çağın Suçu

Susan korkak insanlar,
Özgürlüğü konuşmazlar.
Onlar suça ortaktırlar,
Onlarla yaşadık suçlular çağını.

Güce boyun eğmeyenlerse,
Karanlığa sıkılmış yumruk gibi
Uzanıp bugüne geliverdiler.

O çelik yumrukların içinden,
Özgürlük güvercinleri uçtular.
Onlarla yaşayacağız özgürlük çağını.

(Uğur Mumcu'nun 20.01.1975 tarihli Yeni Ortam Gazetesi yazısından alınmıştır.)

3.2.3. Bir Ölünün Davası

Adem, ilk insan olan değil,
Bir insanoğlu Adem.
Anadolu'da can bulan,
Gençken askere alınan,
Adem, sakıncalı bulunan.

İnsanoğlu Adem görev başında,
Karnına yedi kurşun sıkılarak şehit edildi.
Ya sizler, Adem'e sakıncalı diyenler,
O'nu ihbar edenler ve işten atanlar,
Sizler misiniz sakıncalı olmayanlar?
Sizler misiniz yurduna sahip çıkanlar?
Sizler misiniz hep yiğitçe savaşanlar?

Adem, ilk insan olan değil,
Bir insanoğlu Adem.
Anadolu'da can bulan,
Genęken askere alınan,
Adem, sakıncalı bulunan.

(Uğur Mumcu'nun 07.09.1974 tarihli Yeni Ortam Gazetesi yazısından alınmıştır.)

3.2.4. Avni'nin Atları

Kafalarında seçim sandığı taşıyan siyasetçiler,
Unutulacak.
Aydınlara sanatçılara acımasız ceza verenler,
Unutulacak.
Devlet adına yol kesen tüm eşkıyalar,
Unutulacak.
Beyinlere dikenli teller dolayanlar,
Unutulacak.
Devlet başkanları, başbakanlar, bakanlar,
Unutulacak.

Resimleriyle, Dinolar, Arbaşlar.
Romanları öyküleri yazılılarıyla,
Yaşar Kemaller, Aziz Nesinler,
Rıfat Ilgazlar, Sabahattin Aliler.
Şiirleriyle, Nazım Hikmetler, Ceyhun Atufklar,
Hasan Hüseyinler, Ahmet Arifler,
Hep yaşayacaklar.

(Uğur Mumcu'nun 03.05.1987 tarihli Cumhuriyet Gazetesi yazısından alınmıştır.)

3.2.5. O Eski Türkü

Bağımsızlık savaşı,
Türk halkının kanı,
Türk halkının teri gücüyle kazanılan.
Emperyalizme karşı bu direnişin adı,
Devrimci ulusalcı bağımsızlık savaşı.

Bağımsızlık bu ülkenin harcı
Aradan geçen yıllar sonrası,
O bağımsızlık nerede kaldı?
Bugün teker teker,
Sırtlarından vuruluyorlar halk çocukları.

Uyan Gazi Kemal uyan,
Uyan Gazi Kemal.
Efelerle, işçilerle, köylülerle, halk çocuklarıyla.
Aydınlarla, işçilerle, köylülerle uyan.

(Uğur Mumcu'nun 29.10.1979 tarihli Cumhuriyet Gazetesi yazısından alınmıştır.)

3.3. Uğur Mumcu Kantatı Form Analizi

Yapıtın orkestra kadrosu korangle ve basklarnet eklenmiş ikili tahta nefesli çalgılar ile 3 korno, 3 trompet, 3 trombon, 1 tuba, 1 timpani, 3 vurma çalgı, arp ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır. Yapıtın insan sesleri; 3 soprano ve 1 tenor ile karma koro olarak belirlenmiştir.

Yapıt 5 bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler sırasıyla şöyledir:

- 1- Sesleniş
- 2- Çağın Suçu
- 3- Bir Ölünün Davası
- 4- Avni'nin Atları
- 5- O Eski Türkü

Bölümler arasında konusal bir bağlantı olmamasına karşın bestecinin müzikal form olarak bütünü gözettiğini, ilk bölümdeki sunuşun ardından sona doğru bir yükseliş gerçekleştirdiğini gözlemliyoruz.

3.3.1. Sesleniş

Kantat, Mumcu'nun en tanınmış şiirlerinden "Sesleniş" ile başlamaktadır. Fısıltı korusu giderek kalabalıklaşan ve büyüyen bir sesle Mumcu'nun "Vurulduk ey halkım unutma bizi" dizesini duyurur. Fısıltı gittikçe güçlenerek bir haykırışa dönüşürken obua tempo içinde kalarak fakat serbest çalıyormuş izlenimi veren ilk giriş ezgisine başlar. İlk 11 ölçü obuanın korangle ve klarnet eşliğinde sunduğu konuşma korosuna fon teşkil eden bir giriş niteliğindedir.

7

The musical score is for a vocal and instrumental work. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The vocal parts have lyrics in Turkish. The instrumental parts include Flute, Oboe, English Horn, Clarinets, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with various dynamics and performance instructions.

Vocal Lyrics:
 S: Zİ VU RUL DUK EY HAL KİM U NUT MA Bİ Zİ U NUT MA U NUT MA
 A: Zİ VU RUL DUK EY HAL KİM U NUT MA Bİ Zİ U NUT MA U NUT MA
 T: Zİ VU RUL DUK EY HAL KİM U NUT MA Bİ Zİ U NUT MA U NUT MA
 B: Zİ VU RUL DUK EY HAL KİM U NUT MA Bİ Zİ U NUT MA U NUT MA

Performance Instructions:
 - *mp* (mezzo-piano)
 - *p* (piano)
 - *mf* (mezzo-forte)
 - *pp* (pianissimo)
 - *ppp* (pianississimo)
 - *decrease.* (decrease)
 - *herhangî bir vokal ile* (with any voice)
 - *pizz.* (pizzicato)
 - *1.* (first ending)

Örnek 1: Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 1-12.

Bölümün ana teması yine obuada duyulurken yaylı sazlar ve koro uzun seslerle eşlik etmektedir. Koro ana temayı şiirin ilk dizeleriyle daha güçlü bir şekilde dile getirirken viyolonsel solodan (ölçü 22) yüksek tonda ağıtsal bir solo ile karşılık yükselmektedir.

4

19

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Hn.
B. Cl. 1
B. Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. I-II
Hn. III
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Hp.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

vu rul duk ey hal kim u nur ma bi zi vu rul duk ey hal kim
vu rul duk ey hal kim u nur ma bi zi vu rul duk ey hal kim
vu rul duk ey hal kim u nur ma bi zi vu rul duk ey hal kim
vu rul duk ey hal kim u nur ma bi zi vu rul duk ey hal kim

Örnek 2: Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 22-24.

3. Soprano (Selva Erdener) aynı temanın üzerinde bir uzun hava sergiler.

mf a ra ba lar ı şık la rıy la cad de ler den ge çer ken biz ler mum ışığında bitirdik kitap larımızı

serbest ritimle, uzun havamsı

Örnek 3: Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 26-29.

Arada re ekseni üzerinde trombonun ağıtsal haykırışları duyulmaktadır.

mp dolce

Örnek 4: Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 41-42.

Girişte duyulan obua ezgisi biraz farklılaşmış olarak ilk bölmenin kapanışını oluşturur.

mp

Örnek 5: Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 46-50.

İkinci sopranonun (Tuğba Mankal) girişiyile başlayan ikinci tema daha isyankâr bir söylem getirecektir.

mf vic dan sus tu hu kak sus tu

Örnek 6) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 50-54.

Koronun da katılımı ile yükselen atmosfer 2. Temanın ikinci kısmına bağlanır. Biraz daha hareket kazanan, 1. ve 2. sopranonun (Görkem Ezgi Yıldırım- Tuğba Mankal) üçlü aralıkla sergiledikleri bu tema gittikçe yükselerek devam eder.

The image shows a musical score for two vocal parts: EGY (Ezgi Yıldırım) and TM (Tuğba Mankal). The score is written in a single system with two staves. The EGY staff is on top and the TM staff is on the bottom. Both staves are in a treble clef and have a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The lyrics for EGY are: "göz gö re gö re öl dü rül dik göz gö re gö re öl dü rül dik". The lyrics for TM are: "gö re öl dü rül dik göz gö re gö re öl dü rül dik".

Örnek 7) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 91-96.

Ana ezgi son gelişinde obuada sergilenirken temaya önce flüt küçük ikili aralığı ile aşağıdan farklı saydam bir renk verir. İkili aralıkların paralel kullanılması ise ezgiye çok farklı ürpertici bir renk vermektedir.

The image shows a musical score for woodwind instruments. The score is written in a single system with seven staves. The staves are labeled: Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; E. Hn.; B. Cl. 1, 2. The score is in a treble clef and has a key signature of one sharp (F#). The score starts at measure 115. The Flute parts (Fl. 1, 2) play a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The Oboe parts (Ob. 1, 2) play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The English Horn (E. Hn.) part plays a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The Bass Clarinet parts (B. Cl. 1, 2) play a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*.

Örnek 8) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 115-120.

Ardından gelen aksak tartımlı bölümün üçüncü bir tema olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. Daha folklorik bir karakter taşıyan bu tema da diğerleri gibi tamamen özgün bir Erdener ezgisidir. Devamında koro ile söyleşi halinde gelişen bu kısımda 1. soprano solo temayı sergilerken koro cevap vermektedir.

121 ♩ = c. 140

G.P.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

E. Hn.

B. Cl. 1
2

B. Cl.

Bsn. 1
2

G.P.

Hn. I-II

Hn. III

B. Tpt. 1
2

Tbn. 1
2

Tbn. 3

Tuba

G.P.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Hp.

G.P.

S

A

T

B

EGY

mf Gi re sun da ki yok sul köy lü ler

G.P.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

127

The musical score is for a vocal and instrumental work. It features a vocal line with lyrics in Turkish and a full orchestral accompaniment. The score is written in 2/2 time and includes a variety of instruments and parts.

Vocal Parts:

- Soprano (S):** *mp* si zın i çin öl dük *mp* si zın i çin öl dük
- Alto (A):** *mp* si zın i çin öl dük *mp* si zın i çin öl dük
- Tenore (T):**
- Bass (B):**
- EGY:** E ge de ki tü tün iş çi le ri

Instrumental Parts:

- Fl. 1/2:** *mp* *tr*
- Ob. 1/2:**
- E. Hn.:**
- B. Cl. 1/2:**
- B. Cl.:**
- Bsn. 1/2:** *mp*
- Hn. I-III:**
- B. Tpt. 1/2:** *mf*
- Tbn. 1/2:** *mp*
- Tbn. 3:** *mp*
- Tuba:**
- Timp.:**
- Perc. 1:**
- Perc. 2:**
- Hp.:**
- Vin. I/II:**
- Vla.:**
- Vc.:**
- Ch.:** *arco*, *pizz*, *arco*

Örnek 9) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 121-132.

Bu kapanışın ardından ilk giriş bölümü bölüm sonuna kadar değişmeksizin tekrarlanmaktadır. Geniş bir sonat allegrosu biçimi gibi düşünülürse bu bölme serginin tekrarı gibi yorumlanabilir. Ancak bu sefer sopranonun uzun hava tarzındaki girişi yok olmuş, yalnızca koro yaylıların eşliği üzerinde temayı yeniden duyurmaktadır. Yeniden sergi olarak da adlandırabileceğimiz burada ana tema ilk gelişindeki gibi aynen tekrarlanmakta ve ilk giriş obua ezgisine bağlanmaktadır.

Bölümün form şeması şöyle gösterilebilir:

Giriş (1-11)- A (12-44)- köprü (44-50)- B (50-59)- b (80-120)- C (121-151)- bitiriş (152-168)- A (178-209)- bitiriş (girişle bitiyor 210-216)

3.3.2. Çağın Suçu

Küçük bir orkestra (flüt- klarnet- fagot- arp- yaylı çalgılar) eşliğinde iki soprano ses için yazılmış bu bölüm tek bölmeli tekrarlı bir şarkı biçiminde olup kantatın en lirik kısmıdır. Yedi ölçülük viyolonsel solo girişten sonra 2. soprano (Tuğba Mankal) lirik bir ezgiye girer. 1. sopranonun (Görkem Ezgi Yıldırım) girişiyle birlikte yumuşak bir ton değişimi yeni bir soluk getirir (ölçü 16). Yine sekiz ölçülük solodan sonra iki soprano bölümün ilk bölmesini tamamlarken ana tona dönüşü keman solonun gerçekleştirdiğini görürüz (28, 29 ve 30. ölçüler). Baştaki giriş tekrarda kısaltılmış olarak duyulur.

2 - ÇAĞIN SUÇU

Uğur Mumcu Kantatı

$\text{♩} = \text{c. } 86$

Flute 1
2

Clarinet in B:
1
2

Bassoon 1
2

Percussion 1
Triangle
p

Harp
pp

Ezgi Görkem Yıldırım

Tuba Mankal

Violin I
pp

Violin II
pp

Viola
pp

Cello
mp
sol

Contrabass
p

7

Fl. 1
2

B. Cl. 1
2

Bsn. 1
2

Perc. 1

Hp.

EGY

TM
su san kor kak in san lar su san kor kak in san lar

Vln. I
stacc

Vln. II
stacc

Vla.
stacc

Vc.
trill
stacc

Cb.

©TE

13

Fl. 1
2

B. Cl. 1
2

Bsn. 1
2

Perc. I

Hp.

EGY

TM

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

on lar su ça or tak tur
öz gir lü gü ko msuz lar

Detailed description: This block contains the musical score for measures 13 through 18. It features a full orchestral arrangement with woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon), percussion, piano, and strings. The vocal parts (EGY and TM) have lyrics in Turkish. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

19

Fl. 1
2

B. Cl. 1
2

Bsn. 1
2

Hp.

EGY

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

lar on lar su ça or tak tur lar on lar

arco

Detailed description: This block contains the musical score for measures 19 through 24. It continues the orchestral and vocal arrangement from the previous block. The vocal parts (EGY) have lyrics in Turkish. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A double bar line with repeat dots is visible at the beginning and end of the block.

25

Fl. 1 & 2 *mp*

B. Cl. 1 & 2 *mp*

Bsn. 1 & 2

Perc. I *mp*

Hp. *p* *mp*

EGY
la ya şa dik suç lu lar ça gi ni

TM
on lar la ya şa dik ça gi ni

Vin. I *solo*

Vin. II

Vla.

Vc. *tr*

Cb.

31

Fl. 1 & 2 *p* *pp*

B. Cl. 1 & 2 *p* *pp*

Perc. I *pp* *ppp* *p* *Triangle*

Hp. *p*

TM *tr*

Vin. I *tr* *pp*

Vin. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *arco* *solo* *pp*

Cb. *p*

Örnek 11) Uğur Mumcu Kantatı, Çağın Suçu, ölçüler: 1-36.

Birinci bölme sözler dışında aynen tekrarlanmaktadır. Doğal olarak buradaki değişiklikler sadece ses partilerindeki prozodi uyumunun sağlanması için yapılan küçük ritm değişikliklerinden ibarettir. Bölüm kaybolarak sona ererken flütlerin son dört notası soruyu tekrar eder gibi havada asılı kalmaktadır.



Örnek 12) Uğur Mumcu Kantatı, Çağın Suçu, ölçüler: 61-62.

Bölümün form şeması şöyle gösterilebilir: Giriş (1-7)- A (8-16)- a (17-28)- köprü (29-33)- giriş tekrarı (34-36)- A (37-45)- a (46-57)- bitiriş (58-62)

3.3.3. Bir Ölünün Davası

Tahta nefesli çalgılarda güçlü bir şekilde duyulan tema, ardından koronun girişi ile koyu renkteki ve isyan eden kimliğine ulaşır.

3 - BİR ÖLÜNÜN DAVASI

Uğur Mumcu Kantatı

Allegro (M.M. ♩ = c. 116)

Flute 2
Oboe 2
English Horn
Clarinet in B₂
Bass Clarinet
Bassoon 2
Horn in F I-II
Horn in F III
Trumpet in B₂
Trumpet in B₃
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Tuba
Timpani
Percussion 1
Percussion 2
Harp
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Ezgi Görkem Yıldırım
Tuba Mankal
Selva Erdener
Emre Akkus
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Allegro (M.M. ♩ = c. 116)

Allegro (M.M. ♩ = c. 116)

©TE

31 tempo

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

E. Hn.

B. Cl. 1
B. Cl. 2

Bsn. 1
Bsn. 2

Hn. I-II

Hn. III

B^b Tpt. 1
B^b Tpt. 2

Tbn. 1
Tbn. 2

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Glk.

Hp.

tempo

S.

A.

T.

B.

TM

SE

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

oğ lu a dem görev ba şın da kar nın ye di kur şun sı ki larak şe hit e dil di ya siz ler a de me sa kin ca lı

oğ lu a dem görev ba şın da kar nın ye di kur şun sı ki larak şe hit e dil di ya siz ler a de me sa kin ca lı

7

Örnek 14) Uğur Mumcu Kantatı, Bir Ölünün Davası, ölçüler: 26-35.

Tonal yapıdaki (la minör) bu bölüm, ilgili majör tona küçük bir dokunuş yaparak tekrar ana tona döner. Lirik tema yine la minör tonda çok küçük orkestrasyon değişiklikleri ve 1. soprano sesin de (Görkem Ezgi Yıldırım) katılımıyla tekrar eder. 6 ölçülük orkestra geçişi bizi tekrar ilk bölmeğe taşıyacaktır. (68-73. Ölçüler) İlk bölme hiç değişmeksizin tekrar edilir.

51 un poco rit. tempo

un poco rit. tempo

un poco rit. tempo

Soprano: in san oğ lu a dem gö rev bu an da kar ni na ye di kar gun si ki la rak se hit e dil di ya siz

Alto: in san oğ lu a dem gö rev bu an da kar ni na ye di kar gun si ki la rak se hit e dil di ya siz

Tenor: in san oğ lu a dem gö rev bu an da kar ni na ye di kar gun si ki la rak se hit e dil di ya siz

Bass: in san oğ lu a dem gö rev bu an da kar ni na ye di kar gun si ki la rak se hit e dil di ya siz

Örnek 15) Uğur Mumcu Kantatı, Bir Ölünün Davası, ölçüler: 51-55.

Bölümün form şeması şöyle gösterilebilir: A (1-25)- B (26-73)- A (74-97)

3.3.4. Avni'nin Atları

Uğur Mumcu'nun ağızından haksızlıklara, sömürüye direnişini bu bölümde tenor solodan (Emre Akkuş) duymaktayız. Bölüm timpani vuruşları ve sürdini trompetle gergin bir girişle başlar. Tenor solo recitatif karakterinde deklamasyona dayalı bir anlatıma başlar.

4 - AVNI'NİN ATLARI

Uğur Mumcu Kantatı

♩ = c. 108

Flute 1
Oboe 1
English Horn
Clarinet in B_b 1
Bass Clarinet
Bassoon 1
Horn in F I-II
Horn in F III
Trumpet in B_b 1
Trumpet in B_b 2
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Tuba
Timpani
Percussion 1
Percussion 2
Harp
Emre Akkuş
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

♩ = c. 108

22

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

E. Hn.

B. Cl. 1
B. Cl. 2

Bsn. 1
Bsn. 2

Hn. I-II
Hn. III

B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
B. Tpt. 3

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3

Tuba

Timp.

Perc. 1
Perc. 2

Hp.

EA

Vln. I
Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dev let a di na yol kesen tüm es ki ya lar u nu tu la cak

Örnek 17) Uğur Mumcu Kantatı, Avni'nin Atları, ölçüler: 17-26.

36. ölçü bu yükselişin zirvesini oluşturur. Ardından orkestrada duyulan daha iyimser ve naif bir ezgi (37. ölçü) tenor solonun yine ana eksende (re) sunduğu yumuşak bir bölüme (46. ölçü) bağlanır.

8

The musical score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1, 2: Flute parts, starting with a box containing the number 37. Dynamics include *mp*.
- Ob. 1, 2: Oboe parts, starting with a box containing the number 37. Dynamics include *mp*.
- E. Hn.: English Horn part.
- B. Cl. 1, 2: Bass Clarinet parts, starting with a box containing the number 37. Dynamics include *mp*.
- Bsn. 1, 2: Bassoon parts.
- Hn. I-II, III: Horn parts, starting with a box containing the number 37. Dynamics include *p*.
- B. Tpt. 1, 2, 3: Trumpet parts, starting with a box containing the number 37. Dynamics include *p*.
- Tbn. 1, 2, 3: Trombone parts.
- Tuba: Tuba part.
- Timp.: Timpani part.
- Perc. 1, 2: Percussion parts.
- Hp.: Harp part.
- EA: Electric Acoustic part.
- Vln. I, II: Violin parts, starting with a box containing the number 37. Dynamics include *mf*.
- Vla.: Viola part.
- Vc.: Violoncello part.
- Ch.: Contrabass part.

Tenor solo daha lirik bir anlatımla cumhuriyetin büyük sanatçılarını selamlamaktadır.

Orkestrada daha önce iki bölmeyi bağlayan ara ezgi bu kez coda yapısına dönüşür. Bölüm kaybolarak sona erer.

Bölümün form şeması şöyle gösterilebilir: Giriş (1-8 ölçüler)- A (9-18 ölçüler)- a (20- 36 ölçüler)- köprü (37- 45 ölçüler)- B (46- 66 ölçüler)- b (67- 86 ölçüler)- bitiriş (87- 103 ölçüler)

3.3.5. O Eski Türkü

Yapıtın son bölümü Uğur Mumcu'nun Türk bağımsızlık savaşına ve Mustafa Kemal Atatürk'e seslenişi ve övgüsüdür. Atatürk'ün halkçı, antiemperyalist, aydınlanmacı ilkelerinin dile getirildiği bu dizeler Turgay Erdener'in kaleminden ağıtsal ancak karakteri çok güçlü bir marş olarak yansımaktadır. Bestecilik alanında çok sık rastlanmayan Erdener'in üstün ezgi yaratma gücü ile kolayca akılda kalabilecek bu bölüm yapıtın doruk noktasını teşkil etmektedir.

Bölümün 14 ölçülük girişi, trampetin ilk iki ölçü başında duyulan gizemli ancak gergin vuruşlarıyla birlikte yaylı çalgılarda la köküne sahip 9'lu bir akorun üzerinde, iki flütün yine ölçü içinde fakat çok serbest bir ritm anlayışıyla çalınması gereken ezgisel figürleriyle başlar.

2. keman, viyola ve trompette duyulan yürüyüş temposundaki ezgi, sonra gelecek büyük ana temayı hazırlayan bir ön tema gibidir. (15. ölçü)

11

Fl. 1

Ob. 1/2

E. Hn.

B. Cl. 1/2

B. Cl.

Bsn. 1/2

Hn. I-II

Hn. III

B. Tpt. 1/2

B. Tpt. 3

Tbn. 1/2

Tbn. 3

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Glk.

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ppp

mf

mp

f

ff

rit.

tr.

16

Fl. 1
Ob. 2
E. Hn.
B. Cl. 2
B. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. I-II
Hn. III
B. Tpt. 1
B. Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 3
Tuba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Glk.
Hp.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16 through 19. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flute 1, Oboe 2, English Horn, Bass Clarinet 2, Bass Clarinet, Bassoon 1, and Bassoon 2. The brass section consists of Horns I-II, Horn III, Trumpets 1 and 3, Trombones 1 and 3, and Tuba. The percussion section includes two Percussionists, Gong, Harp, Snare, Alto, Tenor, and Bass Drums. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for many instruments, with some parts featuring rapid sixteenth-note passages. A box around the number '16' indicates the start of the first measure on this page.

21

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
E. Hn.
B. Cl. 1
B. Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. I-II
Hn. III
B-Tpt. 1
B-Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 3
Tuba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Glk.
Hp.
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Triangle
Snare drum
p

Ba ğm sız lk sı va sı Türk hal kı
Ba ğm sız lk sı va sı Türk hal kı
Ba ğm sız lk sı va sı Türk hal kı
Ba ğm sız lk sı va sı Türk hal kı

Örnek 19) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 11-25.

Ön tema olarak adlandırdığımız ezgi tekrarında bir ton yukarıya taşınmıştır. (42. ölçü) Buna karşın orkestrasyon ve eşlik figürleri de bir ton üste taşınmış olmakla birlikte değişmeksizin duyulur.

The image displays a musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and parts included are:

- Fl. 1, 2
- Ob. 1, 2
- E. Hrn.
- B. Cl. 1, 2
- B. Cl.
- Bsn. 1, 2
- Hn. I-II
- Hn. III
- B. Tpt. 1, 2, 3
- Tbn. 1, 2, 3
- Tuba
- Timp.
- Perc. 1, 2
- Glk.
- Hp.
- S.
- A.
- T.
- B.
- Vln. I, II
- Vla.
- Vcl.
- Ch.

The score begins at measure 41, marked with a box containing the number '41'. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Turkish: "hüm sız lık sa va şı". The orchestration is dense, with many instruments playing active parts. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Örnek 21) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 41-45.

Dört solistin sırayla kanonik yapıdaki girişleri büyük marş temasını hazırlamaya başlamıştır.

11

50

Fl. 1
2
Ob. 1
2
B. Cl. 1
2
B. Cl.
Bsn. 1
2
Hn. I-II
Hn. III
B. Tpt. 1
2
Tbn. 1
2
Tbn. 3
Tuba
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Glk.
Hp.
S
A
T
B
SE
EA
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ba ğım siz lik bu il ke min har es ba ğım siz lik bu il ke min har
u ru dan ge ven yil har san ra

56

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, Horns I-III, Trumpets 1 & 2, Trombones 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, Percussion 1 & 2, Glockenspiel, Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, Euphonium, Trombone, Saxophone, and Electric Acoustic. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Turkish. The instrumental parts include strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) and woodwinds.

Lyrics (Vocal Parts):

o ba ğım sız lk ne re de kal du bu
o ba ğım sız lk ne re de kal du o ba ğım sız lk ne re de kal du
cı bu ğım sız lk bu il ke nin har cı bu ğım sız lk bu il ke nin har cı
so a ra dım ge çen yıl lar son ra sı a ra dım ge çen yıl lar son ra sı

Örnek 22) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 50-59.

Solistlerin yankılı girişleri tekrarlanır. Büyük marş teması son kez ancak bu sefer yalnızca biraz daha yoğunlaşmış nefesli çalgılardaki değişiklikler dışında aynı tondan tekrar solistler ve koro tarafından seslendirilirken, orkestra yoğun kontrapuntal doku içerisinde yapıtı zirve noktaya taşır.

Bölümün form şeması şöyle gösterilebilir: Giriş (1-15)- A(16-23)- a(24-33)- a1(34-41) A (bir ton yukarıdan 42-49)- ara bölme (50-67)- B (68-79)- ara bölme (80-86)- B(87-99) olarak formüle edilebilir.

3.4. Eserin Şan Tekniği Açısından İncelenmesi

3.4.1. Sesleniş

Eserin başında çok uzaklardan hissedilmeye başlayan fisıltı korosunun içinden bölümün ana teması doğmaktadır. Koronun 12. ölçüdeki uzun seslerin üzerine yazılmış olan “herhangi bir vokal ile” belirlemesi gizemli ve puslu bir hava yaratma amacıyla özellikle istenmiştir. Koronun piano nüans ile kalın seslerde sürdürdüğü bu fon müziği, ana temanın tahta nefesli çalgılarda daha iyi ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu bölümün bütünüyle bağlı söylenebilmesi için koro nefesi tekniğinin kullanılması yerinde olacaktır.

The image displays a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: 'ZI VU RUL DUK EY HAL KIM U NUT MA BI ZI U NUT MA U NUT MA'. The score includes dynamic markings such as 'decres.' and 'ppp'. The first system shows the vocal lines with lyrics and dynamics. The second system shows the vocal lines with the instruction 'herhangi bir vokal ile' and 'ppp'.

Örnek 24) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 7-18.

22. ölçüde gelen ana tema tüm koro partileri tarafından orta do ekseninde çok kısıtlı bir ses alanı içinde sergilenir. Başka bir deyişle soprano ve alto sesler en kalın ses bölgesinde, tenor ve baslar ise oldukça ince bir ses alanında da söylemektedirler. Daha sonra baslar kalın ses alanına geçmiş olmalarına karşın kadın sesleri en kalın ses bölgesinde temanın sonuna kadar devam ederler.

S
A
T
B

vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

u nut ma bi zi pp vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

u nut ma bi zi pp vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

u nut ma bi zi pp vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

u nut ma bi zi pp vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim

Örnek 25) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 22-25.

Bunun özellikle birazdan girecek soprano solonun daha iyi duyulması ve izleyici tarafından fark edilebilmesi amacıyla kurgulandığı görülmektedir. Bestecinin koronun pp olarak belirlediği nüansına karşın, soprano solo için yazmış olduğu mf nüans solistin duyulması konusundaki hassasiyetini bize kanıtlamaktadır. Ayrıca “serbest ritimle, uzun havamsı” notu ile yazılan bu solo, buraya kadar olan koronun yinelediği “Vurulduk ey halkım unutma bizi” cümlesindeki çizgisel anlatıma tezat bir şekilde ifadeyi gerektirir. Bu bölüm besteci tarafından ölçü içinde yazılmış olmasına karşın çok kesin bir ritmik anlayışla söylenmemelidir. “Mf” olarak başlayan cümle, reçitatif gibi yorumlandığında bestecinin vurgulamak istediği sözlerin anlaşılabilirliği sağlanmış olur.

S
u nut ma bi zi *pp* vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim

A
u nut ma bi zi *pp* vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim u nut ma bi zi vu rul duk ey hal kim vu rul duk ey hal kim

T
u nut ma bi zi *pp* vu rul duk vu rul duk bi zi vu rul duk vu rul duk

B
u nut ma bi zi *pp* vu rul duk vu rul duk bi zi vu rul duk vu rul duk

SE
mf a ra ba lar ı şık la ry la cad de ler den ge yer ken *serbest ritimle, acun havası* biz ler mum ışığında bitirdik kitap larımız ken di mi z gi bi

Örnek 26) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 25-30.

Bölümün ikinci temasının 51. Ölçüsündeki 2. soprano girişi ise sözlerin taşıdığı isyankâr ifadeyle başlar. Fakat bestecinin bu ölçülerinde şan partisinin üzerine koyduğu bağı yaparken gereken isyankâr ifadeyi gerçekleştirebilmek için artikülasyona özellikle dikkat edilmesi gerekir. Soprano solo ve koronun son derece rahat olan orta ses alanlarını kullandıkları bu bölümde yumuşak bir tını elde etmek zor değildir. Bu da aynı zamanda istenen bağı yapmayı kolaylaştırır.

Bu kısmın yorumu, Alman liedlerin yorumlarında çokça görüldüğü gibi “bağ içinde konuşma” şeklinde düşünülebilir. Bunu sağlamak için bağlı söylemeye dikkat edilirken kelimelerin sessiz harflerini çok abartmadan vurgulamak yardımcı olacaktır.

TM
mf vic dan sus tu hu kuk sus tu

TM
in san lık sus tu

Örnek 27) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 49-56.

73. ölçüde aynı tema, *pp* söylemeye devam eden koroya 1. sopranonun da katılmasıyla “poco a poco cresc” ibaresiyle yükselişe geçer. Sözlerin 2. sopranonun cümlesindekiyle aynı olmasına karşın besteci 1. soprano partisinde aynı bağı istemeyerek gittikçe tizleşip U vokaliyle doruk noktası si bemole ulaşan cümlelerin yorumunu kolaylaştırmıştır.

Örnek 28) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 73-78

Örnek 28) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 73-78

91. ölçüde 2. soprano da tekrar girdiğinde bir önceki yorumundan farklı olarak tıpkı 1. sopranoda olduğu gibi non legato yoruma başlar. Bu durum da ifadeyi sertleştirirken iki sopranoyla birden önceki legato yorumla arasındaki fark daha kuvvetli şekilde vurgulanmış olur. Aynı zamanda bu fark, temanın başından beri vurgulanması gereken isyankâr ifadenin doruk noktasını teşkil eder.

Örnek 29) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 91-102.

Örnek 29) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 91-102.

Temanın sonu, bölüm başındaki koronun ilk cümlesi olan “Vurulduk ey halkım unutma bizi” cümlesiyle biter. Tema boyunca sergilenen isyankâr ifadeye zıt bir şekilde sürpriz sayılabilecek bir decrescendo ile tema sonlanır. Buradaki kayboluş ve sesin sönüşü teknik yönden dikkatle yaklaşılması gereken noktalardan birisidir. Burada “halkım” kelimesinden sonra kısa ve hızlı nefes alınması “bizi” kelimesiyle gelen uzun la notası üzerinde decrescendonun iyi yapılabilmesi için tercih edilebilir.

EGY dik ey hal kim u nut ma bi zi

TM dik ey hal kim u nut ma bi zi

EGY dik ey hal kim u nut ma bi zi

TM dik ey hal kim u nut ma bi zi

Örnek 30) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 103-109.

Bölümün 3. teması 125. ölçüde başlar. Koro ve 1. soprano partisindeki non legato yazım yine yorumcuya artikülasyon vurgulama kolaylığı sağlar. Bu yazım ezginin noktalı veya kesik kesik söyleneceği anlamına gelmemelidir. Bağ konmaması, bestecinin sözlerin anlaşılabilirliğine ve artikülasyona verdiği önemden kaynaklanmaktadır. Bu yorum stili temanın sonuna kadar geçerli olmalıdır.

9 c. 140 G.P.

S - - - - -

A - - - - -

T - - - - -

B - - - - -

EGY - - - - - *mf* Gi re sun da ki yok sul köy lü ler

S *mp* si zin i çin öl dik *mp* si zin i çin öl dik

A *mp* si zin i çin öl dik *mp* si zin i çin öl dik

T - - - - -

B - - - - -

EGY - - - - - E ge de ki tü tün iş çi le ri

Örnek 31) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 121-127.

151. ölçüden itibaren başlayan kapanış bölümünde koronun ve iki sopranonun (2. ve 3.) pp sololarının altında tenor solo ilk defa duyulur. Tenor yine tamamen non legato

yazılmış cümlesini reçitativ tarzında, bir başka deyişle de “konuşur gibi” söylemelidir. Burada tenor doğru yerlerde cümlelere başlamalı ancak daha sonra tamamen serbest bir havada beraberlik kaygısı gütmeden söylemelidir. Önemli olan burada sözlerin anlaşılabilirliğidir.

Tenorun ardından 1. sopranonun da dahil olmasıyla tema sona erer.

♩ = c. 72

S
A
T
B
EA

pp rül duk a sil dik öl dü rül dik
pp rül duk a sil dik öl dü rül dik
pp ey hal kim u
pp ey hal kim u
koro ile
koro ile
EA
niz çocukluğumuz bile yaşamamız bir ka dın e li ne değ me miş ti el le ri niz bir sev gi li den mek tup al ma mış tük da

S
A
T
B
EGY
TM
SE
EA

vu rül duk a sil dik öl dü rül dik
vu rül duk a sil dik öl dü rül dik
nut ma bi zi
nut ma bi zi
bir ge ce sa ba ha kar şı pran ga vu rul müş ellerimiz ve yak larımızla çı ka rıl dik i dam seh pa la ri na
koro ile
koro ile
EA
ha
pp ey hal kim u nut ma bi zi

Örnek 32) Uğur Mumcu Kantatı, Sesleniş, ölçüler: 151-168.

Bölüm, koronun temayı fısıltı hali olmaksızın en kalın ses alanında tekrarlaması ile son bulur.

Burada fısıltı korusu partisyonda kullanılmamıştır ancak bestecinin arzusu ile ilk icrada fısıltı korosunun yine tıpkı baştaki gibi bir uzaklaşma efekti içinde duyulduğu görülür.

3.4.2. Çağın Suçu

Düet olarak adlandırılabilen bu bölümde iki soprano aynı temayı ikişer farklı sözle iki defa tekrarlar.

Bu bölümün en önemli özelliği iki farklı sesin aynı duygu ve aynı cümle anlayışı içerisinde aynı ifade etrafında birleşmesidir. Bu birleşimi hem duygu hem de teknik olarak yakalayabilmek için iki sesin birbirini dinlemesi ve çok temiz bir entonasyonla söylemesi çok önemlidir. Besteci metnin anlatımını iki sopranoya önce art arda söyletirken cümle sonlarında birleştirir. Özellikle temanın son beş ölçüsüne denk gelen bu birleşimde iki sesin birbirinin üstüne çıkmaması oldukça önemlidir. Bu nedenle farklı ama benzer iki sesin çok dikkatli bir balans içinde söylemeleri gerekmektedir. Gerek arka arkaya girişlerinde gerekse birlikte söyledikleri yerlerde seslerin bütünlüğüne dikkat etmelidirler.

The musical score for 'Çağın Suçu' is presented in three systems. Each system consists of two staves: EGY (Ege Yarı) and TM (Türkiye Müziği). The lyrics are written below the staves. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics 'on lar su ça er tak tır' for EGY and 'öz gü rü gü ko müş maz lar' for TM. The second system continues with 'lar on lar su ça er tak tır lar on lar'. The third system concludes with 'la ya şa dik suç lu lar ça ğı nı' for EGY and 'on lar la ya şa dik ça ğı nı' for TM. The score uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Örnek 33) Uğur Mumcu Kantatı, Çağın Suçu, ölçüler: 13-30.

Soprano seslerin sınırlarını zorlamayan bu bölümde dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta, birinci sopranonun iki defa gelen yukarıdaki la notasını yumuşak bir yükselişle hazırlaması ve hiçbir şekilde sertleşmemesidir. Aşağıdan çıkıcı üçlü aralıklarla üç adımda ulaşılan büyük yedili aralığa her ne kadar bağ konmamışsa bile bu çıkış teknik olarak bağlı düşünülmelidir. Nüans olarak aşağıdaki si bemol ile yukarıdaki la arasında fark olmamalı ve büyük bir patlama oluşmamalıdır.

3.4.3. Bir Ölünün Davası

Bölümün başında orkestranın 6 ölçümlük kararlı girişinin ardından koro da aynı şekilde güçlü bir ifadeyle giriş yapar. Bu ifadenin güçlü olması için besteci koronun girişine “f” ve “heyecanlı” ibaresini koyarak vurgu yapmıştır.

The musical score for 'Bir Ölünün Davası' is presented in two systems. The first system shows the introduction (6 measures) and the first 7-measure phrase. The second system shows the 3-measure phrase, the second 7-measure phrase, the 6-measure phrase, and the final 7-measure phrase. The lyrics are: 'A na do lu da can bu lan A dem ilk in san o lan de gil bir in san oğ lu a dem A na do lu da can bu lan'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'heyecanlı'.

Örnek 34) Uğur Mumcu Kantatı, Bir Ölünün Davası, ölçüler: 6-15.

Koronun bu ilk cümleleri yine non legato olarak yazılmış, cümle sonlarındaki dörtlük suslarla ayrılarak da tüm koroya beraber nefes kolaylığı sağlanmıştır. Böylelikle bestecinin istediği heyecanlı ifade sağlanabilir hale gelmiştir.

Aynı zamanda koro partisi her dört ses grubu için de orta ses bölgesinde seyrettiği için kelimelerin artikülasyonunu sağlamak da mümkün kılınmıştır. Bu temanın ani ve son derece keskin bittiği ölçüyü uzunca beklenen bir general pause izler.

Bu temanın ani ve son derece keskin bitişine taban tabana zıt bir şekilde yeni tema yumuşak ve lirik şekilde başlar. Obuaların bu dört ölçümlük girişinden sonra 2. ve 3. soprano aynı ezgiyi tıpkı obualarda olduğu gibi yumuşak ve bağlı şekilde seslendirirler. Bu giriş, bir önceki temada koronun cümlesindeki “Adem, ilk insan olan değil, bir insanoğlu adam” sözleriyle başlayan heyecanlı girişin devamı olmakla beraber karakter bakımından büyük farklılık gösterir ve bölümün sözlerinin en dokunaklı yerlerini içerir.

Bir insanın haksız yere katledilişini betimleyen bu sözlerin bağlı ve mümkün olduğunca lirik bir üslupta söylenmesi bu sebepten önemlidir. Sözler ve müzikteki anlatım ikizliği bize bir kez daha bestecinin söz müzik uyumuna verdiği önemi göstermektedir.

The musical score is for the cantata 'Bir Ölünün Davası' by Uğur Mumcu. It is in 4/4 time with a tempo of c. 80. The score is divided into two systems. The first system is marked 'un poco rit.' and the second system is marked 'tempo'. The lyrics are in Turkish and describe the death of a man named Adem.

System 1: un poco rit.

System 2: tempo

Lyrics:

öğ lu a dem görev ba şın da kar nına ye di kur şun sı kı larak şe hit e dil di ya siz ler a de me sa kın ca lı
 öğ lu a dem görev ba şın da kar nına ye di kur şun sı kı larak şe hit e dil di ya siz ler a de me sa kın ca lı

Örnek 35) Uğur Mumcu Kantatı, Bir Ölünün Davası, ölçüler: 26-35.

İki soprano'nun 3'lü aralıkla seslendirdiği bu ağıtsı cümle yine sözlerin etkisiyle giderek yükselmeye ve isyankâr bir havaya bürünmeye başlar. Gerçek suçluları sorgulayan ve onları işaret eden sözlerin müzikteki yansıması senkoplar olmuştur denilebilir. Yorumcular bu senkopların doğal akışındaki mini vurguları yaparak sözlerin içerdiği öfkeyi hissettirmeye başlar. Registerin

de giderek yükselmesiyle müzikteki gerilim artar. Temanın başındaki bağlı ve ağıtsal hava yerini öfkeye bırakır.

Aynı temanın ikinci gelişinde bu kez 2 sopranoya 1. soprano da katılır. (51. ölçü) Aynı tema aynı sözlerle üç soprano ile seslendirilirken cümlelerin birlikteliği, tınısal bütünlük ve birlikte nefes almak önem kazanmıştır. Bölüm başında koroda olduğu gibi, besteci yine kısa cümlelerin sonlarındaki eslerle bu birlikte olması gereken nefesi kolaylaştırmıştır.

Her ne kadar birinci soprano en üst partiyi söylemiş olsa bile üç sopranonun da partileri eş oranda duyulmalıdır. Bu bakımdan balans sorunlarına çok dikkatli yaklaşmak ve hiçbir sesin birbirini örtmesine izin vermemek gerekir. Aynı zamanda cümle sonlarındaki decrescendo bitiriler sözlerin sorgulama ifadesini vurgulamaktadır. Bu nedenle üç solistin bu decrescendoları dengeli bir şekilde yapıp aynı anda bitirmeleri son derece önemlidir.

Cümlelerin devamında müzik bizi adım adım gelişen ve oldukça büyük bir crescendoyla beraber temanın sonuna doğru taşır. Bu crescendo solistlerin son ölçüsündeki güçlü “ff” ile yankılanarak havada asılı bırakılır.

EGY
TM
SE

in san oğ lu a dem gö rev bu şın da kar nı na ye di kur şın sı kıl rak şe hit e dil di ya siz

EGY
TM
SE

ler a de me sa km ca lı diyen ler o nu ih bur e den ler ve iş ten a tan lar siz

EGY
TM
SE

ler mi si niz sa km ca lı ol ma yan lar siz ler mi si niz yur du na sa hip çı kan lar siz

EGY
TM
SE

ler mi si niz hep yi ğit çe sa va şan lar siz ler mi si niz yi ğit çe sa va şan lar

Örnek 36) Uğur Mumcu Kantatı, Bir Ölünün Davası, ölçüler: 51-68.

Solistlerden sonra yine obualar altı ölçü içinde temayı son kez duyurur. Besteci tıpkı bu temaya başlangıcında yaptığı tezat giriş gibi baştaki temaya dönerken aynı karakter tezatlığı kullanır.

Birinci tema, koro partileri ve orkestrada hiçbir değişiklik olmaksızın tekrarlandıktan sonra bölüm sona erer.

3.4.4. Avni'nin Atları

Kantatın tek aryası olan bu bölüm, tenor için yazılmıştır. Baş kaldıran, direnişçi ve haykıran bir ifade taşıyan bu arya boyunca tenor partisindeki en yüksek ses la sesidir.

Tenordan dolgun orta tonlar gerektiren bu arya oldukça karanlık olan 8 ölçülük bir orkestra girişiyle başlar.

Bölüm boyunca prozodik çözümlenmeler nota tekrarlarıyla sağlanmış olup, bu yaklaşım tenor partisini arioso karakterine yaklaştırmaktadır. Bu bakımdan ilk cümleler recitativ havasında ancak vurgulu bir ifade ile söylenmelidir. Bunun için tıpkı diğer bölümlerde olduğu gibi artikülasyona dikkat edilmesi ve özellikle sessiz harflere vurgu yapılması gerekir. Bu cümlelerin başlangıçları tenorun orta tonlarında seyrederken cümle sonları üst pasaj tonlarının başlangıcında biter.

Fakat bütün bu cümlelerin her gelişinde -a vokaliyle bitmesi, geçiş tonunun rahat seslendirilmesini sağlar.

EA

EA

un poco rit. a tempo

ka fa la rın da se çim san dı ğı ta şı yan sı ya set çi ler

u nu tu la cak

Örnek 37) Uğur Mumcu Kantatı, Avni'nin Atları, ölçüler: 7-13.

İlk bölmenin sonunda bu defa tenor için tiz tonların başlangıcı sayılabilecek olan la notası yine -a vokali üzerinde gelir. Fakat bestecinin bu cümlelerin son iki hecesinde oktav

atlama kullanması ve bu iki nota üzerine de -a vokalinin getirmesi, teknik açıdan soliste rahatlık sağlayacaktır.



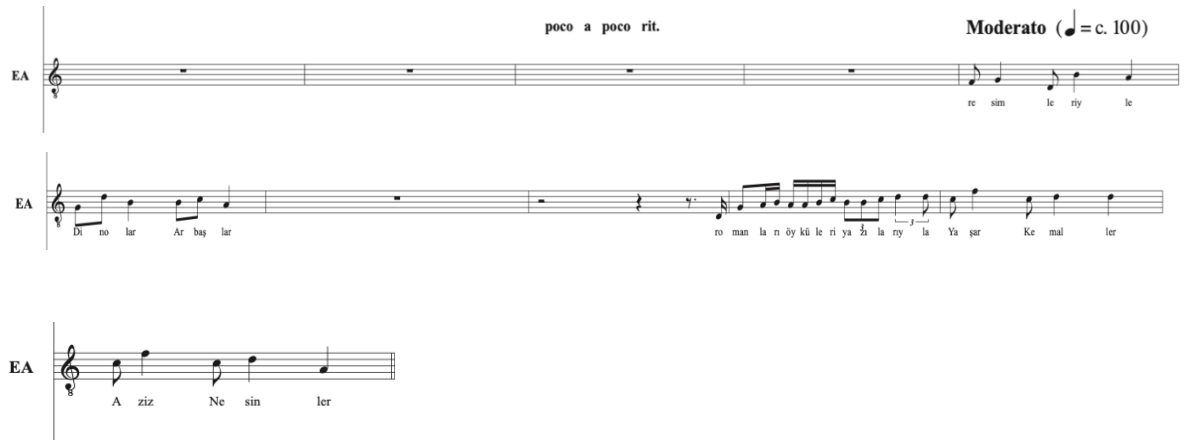
EA

4

dev let baş kan la n baş bakan lar ba kan lar u nu tu la cak

Örnek 38) Uğur Mumcu Kantatı, Avni'nin Atları, ölçüler: 32-35.

Aryanın ortasında ilk temadan farklı karakterde gelen yeni bölüm, ezgisel anlatım bakımından daha yumuşak bir karaktere dönüşmüştür. Yine bu bölümde tenorun lirik anlatımı kendisinden önce orkestranın sunduğu farklı bir temanın devamı gibidir. Şair ve ressamın isimlerinin anıldığı bu dizeler armonik yürüyüşle ariyanın sonuna kadar büyük bir crescendoya ulaşır. Üçlemeler ve 16'lık notalarla yazılmış olan bu cümleler yine reçitatif anlayışında bir deklamasyonla söylenmesi gerekirken, cümle sonları non legato yazıma karşın aynı çizgi üzerinde bağ içinde söylenmelidir.



EA

poco a poco rit. Moderato (♩ = c. 100)

re sin le riy le

EA

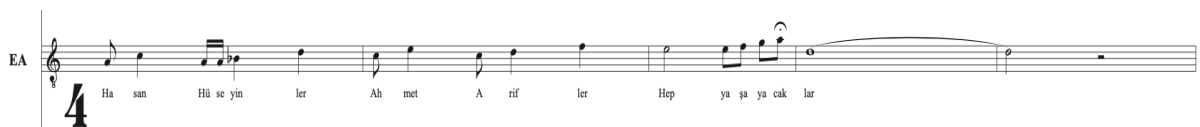
Di no lar Ar baş lar ro man la rı öy kü le ri ya zı la rıy la Ya şar Ke mal ler

EA

A ziz Ne sin ler

Örnek 39) Uğur Mumcu Kantatı, Avni'nin Atları, ölçüler: 42-52

Temanın başından beri tırmanarak gelen crescendo, tenorun son ölçüsün la üzerindeki puandorgun da etkisiyle zirveye ulaşır.



EA

4

Ha san Hü se yin ler Ah met A rif ler Hep ya şa ya cak lar

Örnek 40) Uğur Mumcu Kantatı, Avni'nin Atları, ölçüler: 82-86.

Besteci yine tenor ses için yüksek olan bu tonlarda a vokallerini kullanmış, solistin teknik açıdan zorlanmadan istenilen dramatik ifadeyi sağlamasına yardımcı olmuştur.

Bu bölüm teknik yönden analiz edildiğinde bestecinin istediği kahramanlık duygularının ortaya çıkarılması ve kararlı bir ifade sağlanabilmesi için tenor partisini lirik spinto karakterde hem tiz sesleri hem de alt tonları güçlü bir ses için yazdığı açıkça anlaşılmaktadır.

3.4.5. O Eski Türkü

Bölüm başında orkestranın 23 ölçülük sakin ve serbest ritimli girişinden sonra koronun girişi bölümün marş karakterini başlatır. Olabildiğince marcato söylenmesi gereken bu temanın ilk dört ölçüsü unison olarak yazılmıştır. Soprano ve tenor grupları için orta tonların altında seyreden bu dört unison ölçüde bütün korodan uyumlu bir birliktelikle koyu ve kararlı bir renk çıkmalıdır. Melodinin pes notalarda seyretmesi artikülasyonun kolaylığını sağlasa da sessiz harflere özellikle vurgu yapmak ifadenin gücünü artıracaktır.

S
A
T
B

S
A
T
B

S
A
T
B

Örnek 41) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 21-33.

34. ölçüde gelen çift çizgi, bize koronun yeni yükselişini duyurmaktadır. Meno yazılması bestecinin burada biraz daha görkemli ve vurgulu bir ifade istediğinin göstergesidir. Koro partisi, karakterindeki marş çizgisini yükselterek devam ettirir.

The musical score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) performing a march. The score is in 2/4 time and features a double bar line at the end of the first system, indicating a change in tempo or dynamics. The lyrics are in Turkish and describe a march with a high point. The score is divided into three systems, with the first system showing the initial melody and the subsequent systems showing the continuation of the march with a more pronounced rhythm.

System 1:

S: ri gü cüy le ka za nı lan em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı
A: ri gü cüy le ka za nı lan em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı
T: ri gü cüy le ka za nı lan em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı
B: ri gü cüy le ka za nı lan em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı

System 2:

S: dev rim ci u lu sal cı ba ğm sz lk sa va şı em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı dev rim ci u lu sal cı
A: dev rim ci u lu sal cı ba ğm sz lk sa va şı em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı dev rim ci u lu sal cı
T: dev rim ci u lu sal cı ba ğm sz lk sa va şı em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı dev rim ci u lu sal cı
B: dev rim ci u lu sal cı ba ğm sz lk sa va şı em per ya liz me kar şı bu di re ni şin a dı dev rim ci u lu sal cı

System 3:

S: bğm sz lk sa va şı
A: bğm sz lk sa va şı
T: bğm sz lk sa va şı
B: bğm sz lk sa va şı

Örnek 42) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 31-45.

Arada o eski türkü orkestrada yeniden duyulur. Ardından tüm solistler kanon yazısı biçiminde arka arkaya girişler yaparak eserin en yüksek noktası olan büyük marş temasını hazırlamaya başlarlar. Burada solistlerin dikkat etmesi gereken en önemli teknik nokta kanonik girişlerde hiçbir sesin birinden daha öne çıkmaması ve farklı sözlerin büyük ölçüde üst üste binmesine karşın artikülasyonla anlaşılır kılınmasıdır. (ölçü 52)

Koro cümlesini bitirdikten sonra ise tüm solistler arka arkaya yeni temaya giriş yaparlar.

Bu kanonik yapıda 4 solist 3 farklı söz söyler ve bu kısımda her dört solonun da anlaşılır olurken birbirini örtmemesi önemlidir.

Dört farklı ezgiyi farklı sözlerle söylerken anlaşılabilirliği sağlamak solistler için zor olsa da besteci orkestra eşliğini çok yoğun tutmayıp solistleri ön plana çıkararak buna yardımcı olmuştur.

SE
EA
EGY
TM
SE
EA

ba ğım sızlık bu ül ke nin har cı bu ğım sızlık bu ül ke nin har
a ra dan ge çen yıl lar son ra

o ba ğım sızlık ne re de kal dı bu
o ba ğım sızlık ne re de kal dı o ba ğım sızlık ne re de kal dı
ci ba ğım sızlık bu ül ke nin har cı bu ğım sızlık bu ül ke nin har cı
sı a ra dan ge çen yıl lar son ra sı a ra dan ge çen yıl lar son ra sı

Örnek 43) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 50-60.

Bölümün solist birlikteliği açısından en dikkat edilmesi gereken yeri 60. ölçüde başlar. Üç soprano solistin de dikkat etmesi gereken unsur, cümle girişlerini sforzando piano yaparak dengeli bir yankılanma efekti yaratmak ve kendisinden sonra gelen solist partisini duyurmaktır. Bu girişlerle beraber cümle sonlarını belirgin bir decresendo ile bitirmek gerekir.

64. ölçünün, buraya kadar gelen solistlerin kanonik yapısının vurgusunun en yüksek olduğu ölçü olması sebebiyle de bir önceki cümlenin tam tersi olarak; cümle girişleri 4 solist tarafından da forte olarak söylenmelidir. Bununla birlikte solistlerin forte başlayan bu son cümlelerinin büyük ve senza vibrato şekilde yapılan bir crescendo ile bitirilmesi de bölümün güçlü finalinin başlangıcına hazırlar. Yine bu cümle sonunda birliktelik ve crescendonun dozajı ifade açısından çok önemlidir. Bu birliktelik için şefin yönlendirmeleri önemlidir.

EGY
TM
SE
EA

o ba ğım sızlık ne re de kal dı bu
o ba ğım sızlık ne re de kal dı o ba ğım sızlık ne re de kal dı
ci ba ğım sızlık bu ül ke nin har cı bu ğım sızlık bu ül ke nin har cı
sı a ra dan ge çen yıl lar son ra sı a ra dan ge çen yıl lar son ra sı

Örnek 44) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 60-66.

Solistlere ek olarak koronun da katılmasıyla beraber gelen temanın dört solist ve koronun soprano partisinin unison olarak söylemesi bölümün marş karakterini sağlamlştırırken eserin finali için de oldukça görkemli bir ifade oluşturur.

Örnek 45) Uğur Mumcu Kantatı, O Eski Türkü, ölçüler: 66-75.

Bölümün sonuna kadar aynı şekilde seyreden bu son tema boyunca nefes sorunu nedeniyle cümle sonları kısa kesilmemelidir. Nefesler cümle sonu notaları iyice tutulduktan sonra aralarda çok kısa eslerle (32'lik esler) sağlanabilir. Nefes yerlerinin ustaca belirlenmesi ve gerçekleştirilmesi ile bütün koro ve solistler tarafından birliktelik sağlanırken bölümün finalinde istenilen görkemli etki yaratılmış olur.

3.5. Uğur Mumcu Kantatı'nın İlk Seslendiriliş Bilgileri ve Solistlerle Yapılan Söyleşi

Uğur Mumcu Kantatı'nın ilk seslendirilişi 3 Mayıs 2019 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konser salonunda yapılmıştır. İlk seslendirilişi yapan yorumcular:

Orkestra: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

Orkestra Şefi: Rengim Gökmen

Solistler: Selva Erdener

Tuğba Mankal

Görkem Ezgi Yıldırım

Emre Akkuş

Koro: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Lisans Korusu
Saygun Filarmoni Korusu

Koro Şefi: Çiğdem Aytepe

Konzertmeister: Bilgehan Erten

3.5.1. Emre Akkuş

1. Uğur Mumcu ve Uğur Mumcu Kantatı projesinde yer almak sizin için ne ifade ediyor?

Uğur Mumcu öldürüldüğünde çok küçüktüm ama ülkede bıraktığı etkiyi hayal meyal da olsa hatırlıyorum. Uğur Mumcu hakkında konuşma haddini kendimde pek görmüyorum açıkçası ama benim için güzel tarafı; Uğur Mumcu'nun sözleri ve yazdığı yazılardan yola çıkılarak bestelenen Uğur Mumcu Kantatı oldu. Tabii yaşım ilerledikçe Uğur Mumcu'nun yazılarının ne anlama geldiğini, neyin peşinde olduğunu, neler yapmak istediğini daha iyi anladığım için benim için de bir idol haline gelmişti açıkçası. O yüzden biz de bu eserle Uğur Mumcu'nun sesi olduk. Bu projede Uğur Mumcu'nun o zamanlar söylediği sözlerin hala günümüzde geçerli olduğunu ve bu söylerin insanların gözlerini açmak için bir yol olduğunu düşündüğüm için yer aldım. Bundan dolayı da çok mutluyum. Turgay Hoca'nın beni bu proje içinde değerlendirmesi benim için ayrıca bir guru oldu açıkçası.

2. Sizin için bir eserin ilk seslendirilişini yapan bir yorumcu olmanın kolaylıkları veya zorlukları nelerdir?

Bir eserin ilk seslendirilişinde olmanın bence olumlu tarafı şu: sizden önce başka kimse seslendirmediyğinden dolayı kimsenin yorumunu almak zorunda kalmıyorsunuz ya da bir kayıt dinleyip o kaydı beğendiğiniz için onun gibi söylemeye çalışmıyorsunuz. İlk söylemenin heyecanı her zaman şöyle oluyor: klasik opera eserlerini düşündüğümüzde bugün Mozart'ın, Donizetti' nin, Verdi'nin eserlerini söylüyorsunuz ve yanınızda bu eserlerin bestecileri de var. Size nasıl söylenmesini istediğini, oradaki gerçek duygunun nasıl ortaya çıkmasını istediğini sizle beraber söylüyor yani size bütün yorumunu katabiliyor eserle ilgili. Bu yüzden bu bir yandan kolaylık. Zorluk tarafına gelecek olursam aslında bu genel bir zorluk sayılmayabilir ama kendinizle olan savaşıla alakalı bir durum. Yani iyi olacak mı kaygısı. Biraz önce bahsettiğim gibi daha önce söylenmiş, çok eskilerde yazılmış opera eserlerinin önümüzde çok örnekleri olduğu için içinden iyi yorumları ayıklayıp onları dinliyoruz zaten. Ortalama bir solistin kaydını kimse açıp dinlemiyor hep iyileri seçiyoruz. Benim de burada zorlandığım şey iyi olacak mı kaygısı dediğim gibi. Yani bundan kırk yıl sonra aldığımız bu kayıtlar dinlendiğinde şunu diyecekler mi acaba: “Ne kadar güzel söylemişler, onların söylediği gibi söylenmedi bir daha.” İşte bunu yaratmaya çalışmak biraz zor geliyor bana. Onun haricinde de pek bir zorluğu olduğunu düşünmüyorum. Ayrıca bir eserin ilk seslendiriliş heyecanına pozitif yönden de bakılabilir. İlk kez seslendiriyorsunuz, o heyecanı da sahneye aktarabildiğiniz zaman bana kalırsa eserin güzelliği de daha net ortaya çıkıyor bu sayede.

3. Turgay Erdener'in vokal müziğini ve vokal tekniğini kullanma üslubunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Daha önce Turgay Erdener'in hiçbir eserini seslendirmemiştim. Ama seslendirilmiş eserlerini biliyorum. Turgay Hoca'nın şan konusunda eşinin de bir opera sanatçısı olmasından dolayı olsa gerek çok bilgili ve donanımlı olduğunu düşünüyorum açıkçası. Çünkü bazı eserler vardır, yorumlaması çok zordur. Mesela pes notalara indiğinizde gırtlığınız buna izin vermez, nefesiniz yetmez, oraya yazılan vokal ters bir vokaldır, ünsüz gelmiştir ya da -ğ, -ü gibi harfler geldiğinde çok zorlanırsınız. Ama Turgay Hoca'nın eserlerini her zaman pes seslerde söylemesi daha kolay -a gibi -o gibi vokaller ya da tizlere geldiğinizde yine aynı vokalleri kullanarak hep soliste destek olur şekilde yazdığını biliyorum ki Uğur Mumcu kantatında da aynı şekilde yazmıştı. Bunlardan dolayı da Turgay Erdener'in şan için yazdığı eserleri seslendirmek biz şancılar için her zaman daha kolay

oluyor. Aynı zamanda yumuşak bir melodi ve altta dolgun bir orkestrasyonla yazıldığından her zaman çok keyifli ve güzel oluyor bizim için söylemesi.

3.5.2. Tuğba Mankal

1. Uğur Mumcu ve Uğur Mumcu Kantatı projesinde yer almak sizin için ne ifade ediyor?

Uğur Mumcu hümanist, aydın, araştırmacı-gazeteci kimliği ile hayran olduğum bir yazardır. Hayranlığımın anafikri; bir düşün insanı olarak yazdığı ve savunduğu olayları hukukun etkisi ile ortaya koyup bunları karşı konulmaz bir gerçeklikle insanlara anlatmasındaki fevkalade çabadır.

Bilgiye bu kadar kolay ulaşılan, herkesin iki kelime ve görselle “yazar” olabildiği bir dönemden baktığımda net olarak gördüğüm; kendi döneminde her türlü eğitim ve gelişim düzeyine ve tüm kısıtlı imkanlara rağmen sadece ve sadece gerçekleri ortaya çıkarmayı ilke edinmesi ve bu sorumluluğu sırtlanarak tamamını kendi dışında bir amaç uğruna, daha iyi bir dünya, daha eşit ve daha özgür bir dünya inancıyla yapması, hepimizin bencilce savaşlar vermeye alışık olduğumuz bu zamanlarda insanlığa hediye gibidir. Maalesef hepimizin en kolay koşullarda bile gerçeklerden vazgeçip pes ettiği zamanlardayız. O’nun gibi insanların varlığı kendimizde insanlık için ruhumuzda hissetmemiz gereken en güçlü erdem için, cesaret için, bilgi için güç veriyor.

Çok değerli hocamız Turgay Erdener’in Uğur Mumcu Kantatı’nın dünya premierinde yer almak ise Uğur Mumcu ve mücadelesi ile ilgili aynı inancın peşinde olmak adına onurlu ve kıymetli geldi. Her sözünde yaşadıklarını ve peşinden koştuğu gerçekleri, insanlığını hissedip derin bir minnet ve saygıyla seslendirdim kendi adıma.

2. Sizin için bir eserin ilk seslendirilişini yapan bir yorumcu olmanın kolaylıkları veya zorlukları nelerdir?

Bir eserin ilk seslendirilişini üstlenmek hem kolaylıkları hem de zorlukları barındıran bir süreçtir. Yine de kolaylıkları ve güzellikleri daha çoktur. Çünkü önünüze gelen metin ve müzik hiç keşfedilmemiş bir dünyadır. O dünyanın kapısını nefis bir şansla ilk siz açarsınız. Etrafı inceler, eşsiz güzelliklerine ilk siz tanık olursunuz. Ve bu güzellikleri her sanatçının nüvesinde olduğu üzere anlatmak için arzu duyarsınız.

Bir eseri her seslendirdiğinizde metin yazarının ve bestecinin inançlarını ve duygularını samimi bir şekilde anlamaya çalışmakla yükümlüsünüzdür. Aynı anda bu güzelliklerin sizde yarattığı yoğunluğu da seyreltmeden en yalın haliyle anlatmaya ihtiyacınız vardır. Fakat bir eserin ilk seslendirilişini yapıyorsanız farklı sorumluluklar ve duygular devreye girer. Eserin doğuşunu tüm güzelliği ile yansıtmaya isteği, bestecinin rehberliğinde kıymetli çalışmalarınıza sadık kalma arzusu, eserle ilgili en güzel intibayı yaratma isteği, daha sonraki seslendirilişler için yorumcuları yanlış ve kötü etkilemeyecek bir yorum bırakma düşüncesi gibi düşünceler eserin ilk seslendirilişinde sonraki seslendirilişlere göre daha yoğundur. Fakat önceden seslendirilmiş eserlerde süreci daha rahat yönetirsiniz. Çünkü eserle ilgili daha önce oluşturulmuş birçok fikir, algı vardır. Birçok yorum denenmiştir siz de kendinizi daha özgür hissedersiniz. Birçok soru-cevap önünüzdedir.

3. Turgay Erdener'in vokal müziğini ve vokal tekniği kullanma üslubunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Turgay Erdener'in "Uğur Mumcu Kantatı"nın ilk seslendirilişinde bulunmuş ve bestelerini kendisi ile çalışma şansı bulmuş bir şarkıcı olarak gerek müzik anlatımına gerekse şarkıcının teknik ihtiyaçlarını gözeten ve önemseyen tutumuna hayranlık duyuyorum. Kendisinin her ses grubunun yapabilirliklerine ve ihtiyaçlarına çok hâkim bir besteci olduğunu düşünüyorum.

Opera şarkıcılığı tekniği ile çoğu zaman kendi dilimizde anlaşılmakta zorluk yaşar, bazı kelimelerin telaffuzunda teknik açıdan zorlanırsınız. Turgay Erdener dilin anlaşılmasını ve gücünü en az müziği kadar önemseyen bir bestecidir. Böylece bestelerinde şarkıcı olarak metni rahatlıkla konuşur, müziğini daha da güçlendirirsiniz. Vokal tekniği anlayışını Türkçe'nin yapısına göre düzenlemiştir.

3.5.3. Selva Erdener

1. Uğur Mumcu ve Uğur Mumcu Kantatı projesinde yer almak sizin için ne ifade ediyor?

Uğur Mumcu bu ülkenin yetiştirdiği en iyi gazetecilerden biriydi. Ve benim gençlik dönemimde de her zaman takip ettiğim, okuduğum, dinlediğim, sözüne inandığım, güvendiğim bir gazeteciydi. O gazetecinin o korkunç ölümü hepimizi o gün derinden

etkiledi. O ölümün ve bunun Uğur Mumcu olmasının üzerimizdeki etkisi uzun yıllar devam etti. O dönem pek çok gazeteci öldürüldü ve onlardan biriydi sadece Uğur Mumcu. Ama simge bir isim haline geldi hepimiz için. Sonrasında ben UM:AG'la (Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı) beraber Uğur Mumcu'yu anma etkinliklerinde buldum. Ve bu etkinliklerde Uğur Mumcu'nun pek çok yönüyle de tanış oldum aslında. Ailesiyle de tanıştım. Turgay Uğur Mumcu kantatı yazacağım dediğinde biraz içimde burkulma oldu. Çünkü benim için Uğur Mumcu'nun ölümünün kabul edilemez bir tarafı var. İçim ezildi O'nun hakkında yazıyor olmasından, bir yandan da Uğur Mumcu isminin yaşaması için bir sanat eserinin ortaya çıkmasının en etkili yöntem olduğunu düşündüm. Ve bu yöntemle Turgay Erdener çok güzel bir eser ortaya çıkardı. Uğur Mumcu Kantatı'nda yer almak ya da yer almamak benim tercihim değildi aslında. Turgay orada olmamı istedi. Aslında bu ayrı ayrı renklerdeki seslere sahip üç kadın solisti istedi. Ve onlardan biriydim ben. Heyecanla geçen bir yazım süreci hatırlıyorum tanık olarak. Gergin, bir yandan da Turgay'ın son dönemde en akıcı yazdığı eserlerden biriydi. O açıdan O'nun bu alışık olduğu biçimde akıcı yazısı son iki ayı kapladı. Ve son haftalarda artık iyice hızlandı, premiere bir hafta kala notayla tanıştık. Ama Rengim Gökmen'in idaresinde fırtına gibi orkestralı provalar, heyecanlı bir hafta ve müthiş güzel bir final hatırlıyorum. Hepimizin kalbi yerinden çıkacakmış gibiydi.

2. Sizin için bir eserin ilk seslendirilişini yapan bir yorumcu olmanın kolaylıkları veya zorlukları nelerdir?

Bu konuda biraz şanslı biriyim. Son 20 yılda pek çok eserin ilk seslendirilişini yaptım. Ve bunların her biri de aslında -Turgay'ı ayırarak söylüyorum- başka başka bestecilerin yerli yabancı başka başka eserleriydi. Öyle olunca yeni notayla karşılaşma durumunu çok tanır oldum. Ve bu durum çok da hoşuma gidiyor. Elimde olsa sadece çağdaş eser söylemek isterim. Bu sebeple yeni eser çıkarmak benim için çok keyifli. Ona can vermek ve ona bir söyleme biçimi oluşturmak elbette zor fakat kafamı ve kalbimi çokça çalıştırıyorum. Çünkü nasıl olması gerektiğini, eser için nasıl yaparsam daha etkili olacağımı düşünmek benim için o eseri çıkarma sürecinde gidip geliyor. Bazen de yapamayacağım herhalde diye umutsuzluğa düştüğüm de oluyor. Ama neyse ki kısa sürüyor o duygu ve hemen sonra yaparım herhalde diye düşünüyorum. Sonuç olarak bir eseri ilk defa seslendiriyor olmak bana çok iyi gelen bir şey. Eseri çıkarırken dikkat ettiğim şeylerden biri bestecisiyle konuşmak oluyor. Onunla konuşuyorum ve bestecinin ne düşündüğünü anlamaya çalışıyorum. Yani besteci ne istiyor, beklentisi ne, bu eseri neden yazdı, bu eseri

yazarken düşündükleri neler, ya da bana ne bıraktı? Bu da önemli çünkü bazen de şarkıcıya bırakıyorlar sen nasıl istersen öyle olabilir diyerek. Bu duruma da çok denk geldim ama besteciye tanımış olmak, bende pek çok şeyi nasıl yapmam gerekiyor sorusunun cevabı oluyor.

Bu eseri çıkarırken de beni motive eden çok şey vardı. Soprano arkadaşlarım, tenor arkadaşım, onların güzel sesleri kendimi gerçekten yüksek hissetmeme sebep oldu. Aslında bu eser hızlı akan bir nehirdi benim için. O nehrin akıntısına kendimi kaptırıp aktım gittim diyebilirim. Bu akışı hatırlıyorum.

3. Turgay Erdener'in vokal müziğini ve vokal tekniği kullanma üslubunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Turgay Türkçe'yi çok iyi biliyor. Dili müziklemeyi de çok iyi biliyor. Bu konuda oldukça tecrübeli bir besteci. Ve ben Turgay'ın prosodi hatası yaptığını gerçekten hiç görmedim diyebilirim. Çok akıcı bir şekilde söyleme şansı yaratıyor şarkıcıya fakat hep şununla da karşı karşıya kalıyorum; baktığında kolay bir müzik gibi ama bir o kadar da derin bir müzik. Ve o derinlik bazen insana ne yapsam, nasıl söylesem sorularının cevaplarının hepsini kendisinin bulmasını gerektiriyor. Orada da biraz yalnız kalıyorsun. Turgay genelde nasıl yapılması gerektiğini çok tarif etmez ama Türkçe'yi çok iyi bilir ve prosodisi muhteşemdir. Ve çok güzel melodi yazar. Bu çok önemli bir şey yani o melodi ve şarkılama çok bestecide karşımıza çıkan şeyler değil. Onun için Turgay'ın müziği çok kıymetli bence.

Şan tekniği açısından da sesleri iyi bildiği için, o kişiye yazıyor aslında. Yani herhangi bir sopranoya değil. Enstrümancı olduğunda da aynı şey söz konusu olur. Mesela bir klarnete yazdığında onu çalan insanın ne yapabileceğini bilir. Onun için şarkıcının ses rengi, şarkıcının yapabilecekleri, ya da o şarkıcı nerede etkili olur gibi etkenleri göz önünde bulunduruyor. Böylece eğer size yazılmışsa o müzik, kendinizi konforlu hissediyorsunuz.

SONUÇ

Evrensel sanat müziği kalıpları içerisinde hemen hemen her türde yapıtlar vermiş, olan Turgay Erdener'in insan sesi ile olan ilişkisi her zaman farklı bir önem taşımaktadır. Bunu kanıtlayan en önemli sebep a capella koro yapıtları ile solo ses için bestelemiş olduğu şarkıların yanında bale müzikleri, oda müziği ve senfonilerinde sık sık insan sesine başvurmasıdır. Yazmış olduğu eserlere bütüncül bir yaklaşımla bakıldığı zaman bu özelliğin sadece önemli bir opera sanatçısı olan eşi Selva Erdener'den kaynaklanmadığı, Erdener'in dünyasına yeterince girilince daha kolay görülecektir. Genel olarak insan sesi, şarkılama ve ezgisellik düşüncesinin tüm eserlerinde hâkim olduğunu görürüz. Bu çok gelişmiş insan sesi bilincinin uzun yıllar tiyatro ve daha geniş anlamda sahne için yazdığı müziklerde olgunlaştığını söylemek daha gerçekçi bir yaklaşım olacaktır.

Gerek koro gerekse solo insan sesi, hatta solo çalgı için Erdener'in yazmış olduğu tüm eserlerde her zaman etkileyici ve karakteri olan özgün ezgiler yaratması ve bunları özgür bir anlayışla değişik teknikler kullanarak çalgısal eşlikle besleme düşüncesi her zaman öne çıkmaktadır. Çoğunlukla tınısal arayışlara dayalı bu ezgi ve çok seslilik anlayışı klasik armonik beklentilerin dışında sürprizler içeren bir yaklaşım ile sürdürülmektedir. Çok bilinen ve yaygın olarak söylenen türkü düzenlemelerinde bile Erdener klasik armonik kalıplara sığınmadan özgür bir yaratı alanı yaratır kendisine.

Erdener "Türk Deniz Senfonisi" ismini de taşıyan 2. Senfonisinde ve Afife bale müziğinde insan sesini senfonik orkestranın yanında sahneyi bütünleyen, konu akışının etkisini arttıran bir unsur olarak kullanmıştır.

Ancak bu tezin konusunu teşkil eden "Uğur Mumcu Kantatı"nın tüm eserleri arasında özel bir yere sahip olduğu görülmektedir. Erdener'in son yaratılarından olan bu eserde insan sesi çok daha ileri boyutta bir öneme sahiptir. Burada insan sesi biraz önce saydığımız yapıtlarındaki gibi senfonik orkestraya eklenen bir tını unsuru olmaktan ziyade, müzikal örgünün temel anlatım aracına dönüşmüştür. Yapıtın besteci tarafından kantat formunda biçimlendirilmesi insan sesinin buradaki önemli rolünü bize peşinen vurguluyor.

Burada solist seslerin belirlenmesindeki bir özelliğin altını çizmek gerekiyor. Çoğunlukla solist partilerinde sesin rejistır ve renk özellikleri yani sadece ses türü

belirtmekle yetinilen genel eğilimin aksine Turgay Erdener burada solist isimleri partisyona yazmıştır. Pek sık rastlanmayan bu durum besteci tarafından ses renklerinin ne derece önemsendiğinin önemli bir göstergesidir. Aynı zamanda solistlerin ses karakterlerindeki bireysel özelliklerini gözetererek bu özelliklerin ortaya çıkmasına özen gösterdiği gözlenmiştir.

Erdener'in vokal müziğinde en çok dikkat çeken özelliklerden birisi, sözün ritmi ile müziğin ritminin aynı olmasını sağlamasıdır. Uğur Mumcu Kantatı gibi librettosu çoğunlukla düz yazılardan oluşan bir eserde de bu özellik yorumcuların eserin ifadesini güçlendirmelerine yardımcı olmuştur.

Besteci aynı zamanda solist partilerinin ses sınırlarını bütün genişliğiyle kullanırken, teknik anlamda en rahat şekilde seslendirilmesine olanak sağlar. Gerek koro gerekse solo partilerinde vokal kullanımı sözün herhangi bir deformasyona uğramasına sebebiyet vermeyecek şekildedir. Bu sebeple eserlerinde Türkçe'nin doğru vurgulanmasını sağlamış olur.

Bütün bu öğelerin ışığında yorumcuya hem doğru şarkı söyleme hem de doğru diksiyon konusunda yazım stiliyle destek olarak konfor sağladığı rahatlıkla söylenebilir.

Turgay Erdener evrensel ve yerel tüm dünya müzik mirasını değerli görmektedir ve bu değer kendi özgün müzik dili için bütünüyle besleyici bir rol oynamaktadır.

Besteci gerek insan sesini gerekse orkestrayı teknik bir anlayışla kullanmak yerine içindeki duygusal sesi dışa vurmanın en yetkin araçları olarak görmektedir. Bu araçlar değişik tınılar ve ezgiler yaratma sürecinde bir ressamın paletindeki renk tonlarının işlevine sahiptir benzetmesi yapılabilir.

Turgay Erdener müziğinde duyguları ezgilere çok güçlü şekilde yansıtır ancak bunu yaparken sözün değerini yok saymaz. Aksine bestecinin ezgileri sözün izleyici üzerinde bırakacağı izlenimi güçlendirmektedir.

Tüm akademik sınırları aşan özgün yaratı alanı, çağdaş Türk bestecileri arasında kendisinin çok farklı ve eşsiz bir konumda olması sonucunu doğurmaktadır.

KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İrkin. *Müziği Okumak*- İstanbul, Pan Yayıncılık, 2002
- ANTEP, Ersin. *Kayıt Var- Türk Bestecileri Eser Kayıt Kaynakçası- Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Eserlerinden Oluşturulan CD, Makara Bant ve Dat Kayıt Listesi*, Ankara, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 2012
- ANTEP, Ersin. *Türk Bestecileri Eser Kataloğu- Çağdaş Türk Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, Ankara, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 2006.
- AYDIN, Yılmaz. *Türk Beşleri*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003
- BEHAR, Cem. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2015.
- GÜNEL, Burhan. “*Sen Sen Sen*” *Albümünü Edebiyat Ölçütleriyle Açıklama Denemesi*, Karşın Dergisi, Ocak-Şubat 2009 Sayısı
- HODEIR, Andre. *Müzikte Türler ve Biçimler*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2016
- İLYASOĞLU, Evin. *Çağdaş Türk Bestecileri*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.
- İLYASOĞLU, Evin. *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1994
- KAPLAN, Ayten. *Kültürel Müzikoloji*, Ankara, Bağlam Yayıncılık, 2005.
- KOSAL, Vedat. *Osmanlı’da Klasik Batı Müziği*, İstanbul, EKO Basım Yayıncılık ve Organizasyon Ltd. Şirketi, 2001.
- KÜTAHYALI, Önder. *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara, Yayınlayan: Nejat İlhan Leblebicioğlu, 1981.
- MICHELS, Ulrich / VOGEL Günter. *Müzik Atlası*, İstanbul, Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2015.
- OKYAY, Erdoğan. *Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’na Armağan*, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 2009.
- ONGURLAR, Serdar. *Turgay Erdener: “Yaşadığım çevre ve onun geçmişi, yani ülkem, yerellik ilgimi çekiyor.” Söyleşi*, Ünlem Dergisi, Mayıs- Haziran 2016.
- ÖZBEK, Ali. *Türk Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış*, Erciyes Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Kayseri, 2012.
- SAY, Ahmet. *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
- SAY, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.
- SEVSAY, Ertuğrul. *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

- TANRIKORUR, Cinuen. *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul, Dergah Yayınları, 2003.
- TARMAN, Süleyman. *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2011.
- TAŞAN, Turan. *Kadın Besteciler*, İstanbul, Pan Yayınları, 2000.
- USMANBAŞ, İlhan. *Müzikte Biçemler*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1974.
- YEDİĞ, Serhan. *Şosta – Turgay Erdener ve Müziği*, Ankara, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 2017.