HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

EGE GÜR'ÜN SOLO VİYOLONSEL İÇİN SULTANİTE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

Ebubekir Ferhat GÜNERİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

EGE GÜR'ÜN SOLO VİYOLONSEL İÇİN SULTANİTE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

Ebubekir Ferhat GÜNERİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

EGE GÜR'ÜN SOLO VİYOLONSEL İÇİN SULTANİTE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

Danışman: Doç. Şahin İzzet NAZLIAKA
Yazar: Ebubekir Ferhat GÜNERİ

ÖZ

Cumhuriyetin ilanından sonra sanat alanında başlayan atılımlar ve akademik kurumların açılmaya başlanması ile, Türk Müziği çalışmaları ve Batı Müziği adaptasyonu üzerine eğitimler başlamıştır. Atılımların en başında, ülkedeki üstün yetenekli çocukların yurtdışına eğitime gönderilmesi ve edindikleri bilgiler ışığında Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat kurumlarının ve sanatsal faaliyetlerinin gelişimini sağlamaları beklenmiştir. Türk Beşleri olarak da bilinen bestecilerden Necil Kazım AKSES, eğitimini hem viyolonsel, hem de kompozisyon alanında alarak Türk viyolonsel repertuarının gelişimine öncü olmuştur.

Türk Müziği'ndeki monofonik yapı, Batı Müziği ile birbirine uyuşmadığından ve Batı Müziği'ndeki çok sesli yapı yüzünden armoni mekaniklerine ihtiyaç duyulması bu iki müzik stilini birbirinden ayırmaktadır. Viyolonsel de Türk Müziği eserlerinde diğer çalgılarla birlikte aynı ezgisel temaları çaldığından dolayı, eserlerin ritimsel yapılarına bir katkı sağlamamakta ve kültürel ritim çalgılarının eşliğine ihtiyaç duymaktadır.

Bu çalışmada genel amaç, Türk Müziği'nin stil açısından Batı Müziği ile birlikte değerlendirip, viyolonselin Türk Batı Müziği repertuarındaki etkinliğinden yararlanarak genç bestecilerden Ege GÜR'ün bestelediği "Sultanite" isimli eser üzerinde inceleme yapılması ve bu incelemeler sonucunda eserin genel karakterinin ortaya çıkarılıp, seslendirecek kişilere rehber olması sağlanmasıdır.

Anahtar Sözcükler: Viyolonsel, Ege Gür, "Sultanite", Çağdaş Türk Bestecileri, Türk Viyolonsel Eserleri

A REVIEW OF EGE GÜR'S SULTANITE FOR SOLO CELLO

Advisor: Doç. Sahin Izzet NAZLIAKA
Author: Ebubekir Ferhat GÜNERİ

ABSTRACT

After the proclamation of the Republic, with the breakthroughs that started in the field of art and the opening of academic institutions, trainings on Turkish Music studies and its adaptation on Western Music began. At the very beginning of the breakthroughs, it was expected that the gifted children in the country would be sent abroad for education and that they would ensure the development of the art institutions and artistic activities of the Republic of Turkey in the light of the knowledge they acquired. Necil Kazım AKSES, also known as the Turkish Five, was a pioneer in the development of the Turkish cello repertoire by taking his education in both cello and composition.

Since the monophonic structure in Turkish Music does not match with Western Music and the need for harmony mechanics due to the polyphonic structure in Western Music, these two music styles are separated from each other. Since the cello plays the same melodic themes with other instruments in Turkish Music works, it does not contribute to the rhythmic structure of the works and needs the accompaniment of cultural rhythm instruments.

The general purpose of this study is to evaluate Turkish Music together with Western Music in terms of style, to examine the work named “Sultanite” composed by one of the young composers, Ege GÜR, by making use of the effectiveness of the cello in the Turkish Western Music repertoire, and as a result of these examinations, the composition of the work in the Turkish-Western synthesis. is to reveal the general character and set an example for the people who will sing.

Keywords: Cello, Ege Gür, “Sultanite”, Contemporary Turkish Composers, Turkish Cello Works

TEŞEKKÜR

Sevgili dostum Ege Gür'e bana bu eseri yazıp, ithaf ettiği için, sevgili hocam Doç. İzzet Nazlıaka'ya da süreç içerisindeki bütün destekleri için gönülden teşekkür ederim.

Ebubekir Ferhat Güneri

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
TEŞEKKÜR ..... **iii**
İÇİNDEKİLER DİZİNİ ..... **iv**
GÖRSELLER DİZİNİ ..... **v**
GİRİŞ **1**
1. BÖLÜM: OSMANLI'NIN SON DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNİN GENEL YAPISI **3**
1.1 Osmanlı Saray Müziğinin Usulleri 3
1.2 Osmanlı Dönemi Çalgıları 7
1.3 II. Mahmud ve Sonrasında Türk Müziği 9
1.4 Viyolonselin Cumhuriyet Öncesi Dönemde Geleneksel Türk Müziğindeki Yeri 11
2. BÖLÜM: CUMHURİYET İLANI SONRASINDA TÜRK MÜZİĞİ **16**
2.1 Türkiye'de Cumhuriyet Sonrası Klasik Batı Müziğinin Gelişimi 16
3. BÖLÜM: EGE GÜR'ÜN SULTANİTE İSİMLİ ESERİN İNCELENMESİ **18**
3.1 Ege Gür'ün Hayatı ve Sultanite İsimli Eserin Bestelenme Süreci 18
3.2 Besteci Ege Gür'ün Yapıt Listesi 18
3.3 Eserin Viyolonsel Tekniği Açısından İncelenmesi 21
3.4 Eserin Müzikal Açıdan Değerlendirmesi 31
SONUÇ **32**
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI **35**
ETİK BEYANI **36**
ORİJİNALLİK RAPORU **37**
ORİGİNALİTY REPORT **38**

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Osmanlı'da Enderun'da Müzik ve Dans Eğitimi Alan Kişiler 4
Görsel 2. Neyzen Yusuf Paşa'nın Segah Peşrev'inden Bir Örnek 5
Görsel 3. A.G. Kutbay'ın Saba Taksim'inin Başlangıcı..... 6
Görsel 4. Kemal Emin Bey'in Sultanıyegah Methal'inden Bir Kesit..... 6
Görsel 5. Tanburi Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semaisi'nin 1. Hane ve Teslim Kısmı 7
Görsel 6. III. Selim Dönemi'nde Saray Müzisyenlerinden Oluşan Bir Topluluk 7
Görsel 7. Türk Dünyası Çalgılarından Bir Görünüm 8
Görsel 8. Muzika-i Humayun'u Abdülhamit Dönemi Kıyafetleri ile Betimleyen Bir Tablo 10
Görsel 9. Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Muzika-i Humayun İstanbul'daki Bir Karşılamada 11
Görsel 10. Besteci Ege Gür ve Ebubekir Ferhat Güneri Bir Röportaj Esnasında..... 20
Görsel 11. Solo Viyolonsel için Sultanite 1-8. Ölçü Eserin Başlangıcındaki Usul Ritmi .. 21
Görsel 12. Solo Viyolonsel için Sultanite 10. Ölçü Maestosomente Kısmı ve Makamsal Duyuluşun Başlaması 21
Görsel 13. Temanın Bitişi 22
Görsel 14. Solo Viyolonsel için Sultanite 31-43. Ölçü Bağ Önerilerinin Yapıldığı Kesit . 23
Görsel 15. Solo Viyolonsel için Sultanite 44. Ölçü Bariolage Tekniğinin Çalındığı Cümlenin Başlangıcı 23
Görsel 16. Solo Viyolonsel için Sultanite 53. Ölçü Glissando, Tremolo ve Pizzicato Tekniklerinin Aynı Anda Kullanılması 24
Görsel 17. Solo Viyolonsel için Sultanite 64. Ölçü Armoniklerin ve Üst Oktavların Kullanıldığı Alan 25
Görsel 18. Solo Viyolonsel için Sultanite 71. Ölçü Bariolage Tekniği Sonrasındaki Parmak Numaraları Önerisi 25
Görsel 19. Solo Viyolonsel için Sultanite 78. Ölçü Düzensiz Glissandoların Çalınmaya Başlandığı Kesit..... 26
Görsel 20. Solo Viyolonsel için Sultanite 89. Ölçü Farklı Noktalarda Yapılan ve Duyumsal Açıdan Doku Tekniğinin Bulunduğu Cümle..... 26
Görsel 21. Solo Viyolonsel için Sultanite 91. Ölçü Ritim Kalıbı ve Sul Talone Tekniğinin Birleşimi 27

Görsel 22. Solo Viyolonsel için Sultanite 140. Ölçü 7/8'lik ve 8/8'lik Ölçü Birimlerinin Kombinasyonu 27
Görsel 23. Solo Viyolonsel için Sultanite 153- 165. Ölçü Glissando'lar Sonrasında Kültürel Ölçü Birimlerinin Gelişi 28
Görsel 24. Solo Viyolonsel için Sultanite 166. Ölçü Çift Dizek Üzerinde Horon Ritminin Ağırlıklı Duyuluşu 29
Görsel 25. Solo Viyolonsel için Sultanite 185- 193. Ölçü Kültürel Dokunun Ardından Üçlü ve Altılı Aralıkların Çalındığı Teknik Pasaj 29
Görsel 26. Solo Viyolonsel için Sultanite 194. Ölçü Disonans Akorların Hemen Ardından Baştaki Temaya Dönüş 30
Görsel 27. Solo Viyolonsel için Sultanite 202. Ölçü Ana Temanın Tekrar Duyurulması ve Eserin Baştaki Vuruş Tekniği ile Bitirilmesi 30

GİRİŞ

Yazılı ve görsel tarihi kaynaklar (müzik ansiklopedileri, tarih kitaplar, yağlı boya tablolar v.b.) incelendiğinde, viyolonselin tarihsel açıdan büyük bir alan kapladığı görülmektedir. Bu bağlamda müzik tarihi kapsamında düşünülürse dönemler boyunca hem eşlik hem de solistik açıdan oldukça geniş repertuara sahip olan bir çalgı olduğu gözlemlenebilir. Barok Dönem'den günümüze kadar sayısız eseri bulunan, eserlerinde ise geniş oktavı sayesinde birçok rengi içinde bulunduran bu çalgının ülkemizde etkin şekilde kullanıldığı tarih ise Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı sonrasında olduğu anlaşılmaktadır.

Türk Sanat Müziği'nde ağırlıklı olarak ana temayı çalan ve bu iki tür müziğin gereksinimini yerine getiren bir çalgı olan viyolonsel, Türk Batı Müziği'nde ise tamamen uluslararası standartlarda ve bestecilerin yoğun çabaları ile geniş bir repertuara sahiptir. Barok Dönem'den günümüze Avrupa ve dünyanın birçok noktasındaki viyolonsel repertuarı düşünüldüğünde, ülkemizdeki viyolonsel repertuarının gelişimin aşamasında olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Viyolonsel için Sultanite isimli eseri besteleyen Ege Gür'ün bu eserinin seçilmesindeki nedenler ise Doğu ve Batı sentezinin bir araya getirilerek bestecinin çabaları ile ortaya çıkarmış olmasıdır. Öncesindeki eserlerde de bu durum oldukça belirgin olmasına karşın Sultanite isimli eserin formunun Peşrev'e dayanması, içerisindeki Türk Müziği Makamları'nın kullanılması ve bu makamların oldukça belirgin şekilde viyolonselin ritimsel tekniği de kullanılarak bestelenmesi dikkat çekicidir.

Yukarıdaki detaylar dikkate alınarak çalışma içerisinde öncelikle viyolonselin ülkemizdeki ilk eser örnekleri üzerinde bir değerlendirme yapılmış, II. Mahmud ve sonrasında çalgı için bestelenen eserlere erişim sağlanarak yapılarından ve tekniklerinden kısaca bahsedilmiş, en sonunda da bestecinin eseri analiz edilerek çalışma tamamlanmıştır.

TEZİN AMACI

Bu inceleme, Türk Müziği motiflerinin Batı müziği ile sentezlenerek nasıl ortaya çıkarıldığına dair bir örnek sunmak amacı ile planlanmıştır.

TEZİN ÖNEMİ

Ülkemizdeki viyolonsel repertuarının genişlemesine katkıda bulunan çağdaş bestecilerin eserlerini seslendirmenin ve analizlerini yaparak dünyaya tanıtmanın başlıca önem arz etmesi düşüncesi ile bu çalışma hazırlanmıştır. Eserler içerisinde günümüzde geliştirilen efekt tekniklerinin kültürel motiflerle birleştirilerek eserlerin ortaya çıkarılması da diğer önem arz eden konular arasında görülmüştür.

YÖNTEM

Viyolonsel repertuarı ve tarihi üzerine 19. yüzyıl ve sonrasında Anadolu coğrafyasında bir araştırma yapılarak günümüze kadar olan eserlerin genel yapıları incelenmiş ve son olarak Sultanite isimli eserin partitürü üzerinden analiz yapılarak çalışma hazırlanmıştır.

TEZİN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Sultanite isimli eserin Türk Sanat Müziği ile Türk Batı Müziği sentezi kapsamında incelemesi ve paritürü üzerinden analizi çalışmanın temeli oluşturmaktadır.

VERİLERİN TOPLANMASI

19. yüzyıl ve sonrasında günümüze kadar olan tarihsel veriler ve Türk Müziği ile ilgili kaynaklar incelenmiş, besteci ile röportaj yapılıp ardından eser incelenerek elde edilen bilgiler çalışmanın içerisine aktarılmıştır.

1. BÖLÜM: OSMANLI'NIN SON DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNİN GENEL YAPISI

1.1 Osmanlı Saray Müziğinin Usulleri

Osmanlı saray müziği olarak adlandırılabilecek olan müzik türü, genel bir bakış ile İstanbul sınırları içerisinde kalan ve Türk Sanat Musikisi olarak bilinen bir müzik arşividir. Genellikle eğlence amaçlı üst zümrenin dinlediği bu müzik türü Anadolu coğrafyasında sadece şehir merkezlerinde seslendirilmekteydi. Anadolu halkı yaşadıkları yörenin müziklerini daha çok seslendirmekte, fakat kulaktan kulağa aktarılan bu müzik türü de ne yazık ki Osmanlı döneminde notaya dökülemiyordu. Bu sebeple Osmanlı dönemi Türk Müziği arşivi, çoğunlukla İstanbul'daki saray kütüphanesinde saklanırdı (Huber, 2015: 60).

III. Selim döneminde saray musikisi oldukça gelişmiş, padişah tarafından ilk kez makamsal diziler bir düzene sokulmuştu. Orta Doğu coğrafyasında birbirine benzeyen oldukça fazla makam olduğundan şarkıları veya enstrümantal müziği arşivlemek zorlayıcı olmakta, bu noktada ise yeniden şekillendirilerek adlandırılan makamlara göre arşivlemek oldukça kolaylaşmıştı.

Makam kavramı 14. yüzyıldan bu yana geleneksel Türk ve Arap müzik kültürünün temel konularından birini oluşturur. Arapça 'kama' sözcüğünden gelmektedir. Makam kavramının Türk müzik kültüründeki gelişiminde, özellikle 18. yüzyıl sonrasında, geleneksel müzik teorisi ve makam konusunun ele alınışıyla ilgili olarak belirgin değişmeler ve giderek Batılılaşmacı bir bakışın etkileri görülür. (Bayraktarkatal-Öztürk, 2012: 24-25)

Anadolu ve çevre kültürlerinde yaşayan geleneksel müziklerin, "zaman organizasyonu" sağlayan "usul" ve "ses organizasyonu" sağlayan "makam" kavramlarıyla üretildiği bilinmektedir. Ezginin ve ezgi üretiminin temel alındığı bu gelenekler içinde, kuşkusuz ki usul ve makam hayati öneme sahiptir. (Öztürk, 2005: 4).



Görsel 1. Osmanlı'da Enderun'da Müzik ve Dans Eğitimi Alan Kişiler (osmanlidevleti.gen.tr)
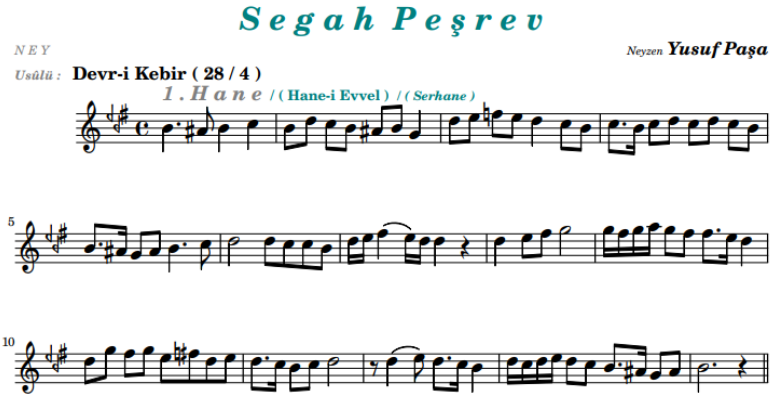
Türk Sanat Müziği'nin gelişimi sırasında bir çok makam bulunması müziğin her duyguya ve zevke hitap etmesini sağlamaktaydı. Elbette çok makam bulunması hepsinin tek bir besteci tarafından kullanılmasını da imkânsız hale getirmekteydi. Makamların içerisinde çok fazla dikkati çekmeyen veya daha dinsel olarak tercih edilen makamların olması da bestecilerin seçici olmasını sağlamakta, bu seçicilik sayesinde Hicaz, Kürdi, Nihavent gibi makamlar daha ön plana çıkmaktaydı.

Hicaz makamının hem duygusal hem de hareketli müziklerde kullanılması onu oldukça popüler bir makam haline getirmiştir. Bu duyumsal benimseme ise Türk Sanat Müziği içerisinde bu makamların oldukça yoğun şekilde besteciler tarafından kullanılmasında da tercih sebebi haline gelmiştir (Kalaitzidis, 2015:142).

Osmanlı Saray Müziği, imparatorluğun gelişim aşamasında sanatsal açıdan genellikle Mehteran Takımı tarafından savaşlarda orduya moral desteği verilmesini sağlamak amacı ile kullanılmıştır. Avrupa devletleri ile kıyaslandığında bu durum müziğin imparatorluk içerisinde ağırlıklı olarak orduya destek vermek amacı güttüğünü göstermektedir. Avrupa devletlerinde ise müzik, halka da hitap edecek şekilde indirgenmeye çalışılmış, dini referanslar da müziğin bir çok devlet içerisinde benimsenmesini sağlamıştır. Katolik dini müziği sayesinde Kilise Modları da halk tarafından anlaşılır bir şekilde dinlenmekteydi. (Kalaitzidis, 2015: 142-143).
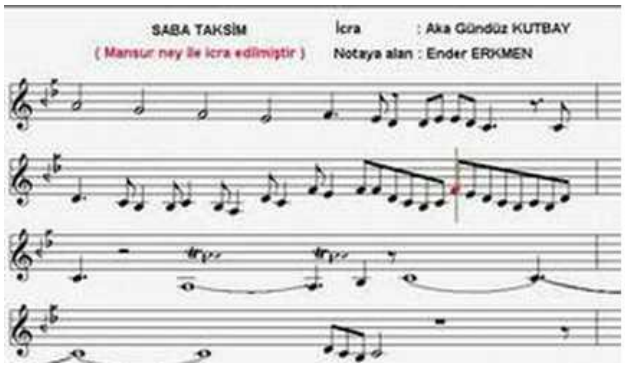
Osmanlı Saray Müziği ya da günümüzde Türk Sanat Müziği olarak adlandırılan kültürel müzikte usuller oldukça çeşitlidir. Her bir usul, farklı bir müzik türüne hitap etmektedir. Usulün meydana gelebilmesi için en az bir kuvvetli ve birde zayıf zamana gerek vardır. Bu açıdan ‘’bir zamanlı’’ usul olamaz. Türk Sanat Müziği’ni 2 başlık altında incelendiğinde Dini Müzik ve Din Dışı Müzik şeklinde bir sonuca varabiliriz. Bu iki müzik türü kendi içlerinde de “Çalgısal” ve “Sözlü” müzik şeklinde ikişer kola ayrılmaktadır. Çalgısal müzik türleri ile usulleri aşağıda metin içerisinde sırası ile açıklanmıştır.

Peşrev: Türk Müziği eserleri içerisinde en geniş form Peşrev'dir. Hane ismi ile bilinen kesitlerden kurulur. Çoğunlukla dört ayrı hane kesitinden meydana gelir. Hanelerin sonunda Taksim olarak adlandırılan kesitler vardır. Geniş usüllere bağlı kalınarak oluşturulur. Eski peşrevlerin bazıları da 3 kesit üzerinde bestelenmiştir. Pek rağbet görülmeyen bu tür peşrev formu pek sevilmemiştir. (Emre, 1950: 3).
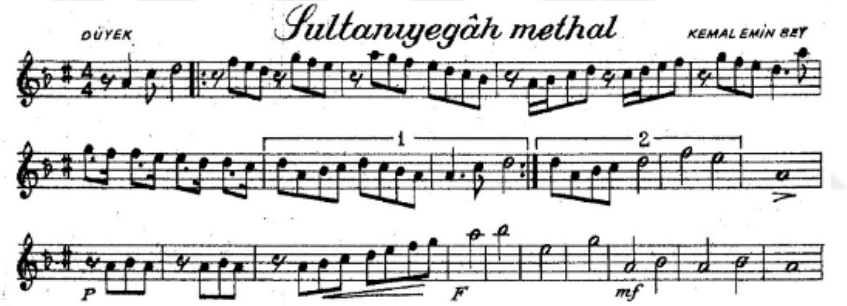


Görsel 2. Neyzen Yusuf Paşa’nın Segah Peşrev’inden Bir Örnek (ProjeTSM.com)

Taksim: Bir çalgı ile, makamların dizileri üzerindeki seslendirme akışına Taksim denir. Bu form yapısının batı klasiklerindeki benzerine "improvizasyon” denilir. Bir çalgı bestesine ya da sözlü bir besteye başlanması öncesinde seslendirilecek makamın dizi seslerinde, daha önce bilinen veya doğaçlama improvize şeklinde oluşturulan nağmelerle akışı sağlamaktır. Taksim kurulurken başlanacak makamın öncüsü (çeken), havada bitirişi (süpertonik) ve son noktası (eksen) özellikle duyurulur. Bu durumda Taksim, çalma şekline uymayarak seslendirilen bestenin makamına, çalma şekline ve müzikalitesine uygun olarak, bir akış yapmak olarak da bilinmektedir. Türk Müziğinde bir beste öncesinde Taksim seslendirmek geleneksel bir durumdur (Emre, 1950: 3).
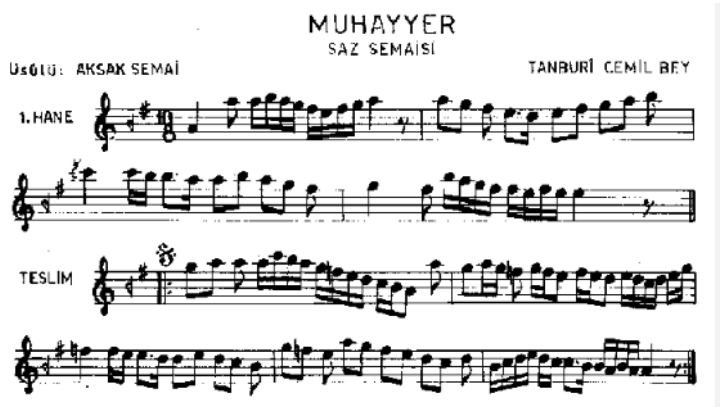


Görsel 3. A.G. Kutbay'ın Saba Taksim'inin Başlangıcı (https://www.youtube.com/watch?v=7ZzPxLpQcsE)

Medhal: Çoğunlukla müzik gruplarının performanslarına başlanılması öncesinde tüm çalgıların çaldığı ufak eserlere "Medhal" denir. Medhallerin içerisinde hane ile teslim gibi formal yapı bulunmaz. Seslendirilecek başlayıncaya dek özgür biçimde bestecinin müzikalitesine dayanarak farklı genişliklerde bulunurlar. Tarihi eskilere dayanmamaktadır. Yakın dönem bestecileri tarafından da benimsenmiştir (Emre, 1950: 3).



Görsel 4. Kemal Emin Bey'in Sultanıyegah Methal'inden Bir Kesit (ProjeTSM.com)

Saz Semaisi: Fasıl sonunda seslendirilen eserler şeklinde adlandırılır. Peşrevin benzeri olarak saz semaileri dört farklı kesitten oluşur. Hanelerin sonunda teslim vardır. Peşrevlerin zıddı olarak küçük alanlar üzerine kurulur. Baştaki 3 kesit, başlangıç, göçürme (makamsal değişim) gibi özelliklere sahiptir. Son hane ise serbest şekilde ezgi ve teknik yönden bestecinin zevkine kalmıştır. Fasılların sonunda seslendirilmesi ile birlikte, başlıca çalgı eserlerinde de bulunmaktadır. Ritimsel ve özgür bir mekaniği barındırdıkları için besteciler tarafından önem verilmiştir (Emre, 1950: 3-4).



Görsel 5. Tanburi Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semaisi'nin 1. Hane ve Teslim Kısmı (ProjeTSM.com)

Aranağme: Türk Müziği eserleri başlangıcında performans sanatçıları tarafından seslendirilen küçük alanlardır. Girizgâh ya da daha bilinen adıyla "Aranağme" olarak söylenir. Eserlerin başlarında duyulduğu gibi, ortalarında ya da sonlarında da işitilmektedir. Eski arşivlerdeki eserlerde pek fazla görülmemektedir. Günümüz Türk Müziğinde ise görülmemesi neredeyse imkansızdır (Emre, 1950: 4).

Oyun Havası: Form yönünde serbest, küçük kesitler ile bestelenen bir formdur. Çoğunlukla halk müziği eserlerinde karşımıza çıkmaktadır (Emre, 1950: 4).



Görsel 6. III. Selim Dönemi'nde Saray Müzisyenlerinden Oluşan Bir Topluluk (Osmanli.site)

1.2 Osmanlı Dönemi Çalgıları

Türk Dünyası müziği ve Türk Dünyası çalgılarını incelemeye başlamak, çok geniş bir coğrafyaya yayılmış bir halkın çeşitli kültürlerine de değinmek olacaktır. Bu noktada elde edilen birçok veri ise oldukça geniş bir kapsamda rafine edilmelidir fakat hazırlanan bu

çalışmanın içerisinde sadece Osmanlı Devleti'nde kullanılan Türk çalgıları incelenmesi hem çalışmanın sadeliği hem de konu dışına çıkmadan içeriğin aktarılması amacı ile uygun görülmüştür.

Osmanlı Devleti'nde genellikle Türk çalgıları nefesli, telli ve vurmalı çalgılar olarak sınıflandırılabilir. Mehteran Takımı çalgıları ise tüm bu çalgıların birleşiminden kurulu dünyanın en eski bandolarından birisidir. Mehteran Takımı içerisinde çalgılar iki sınıfa ayrılmaktadır; vurmalı ya da çarpmalı çalgılar. Bu çalgı sınıfları içerisinde zurna, boru, kurrenay, mehter düdüğü, kös (timpaninin atası), davul, nakkare, zil ve çevgan gibi çeşitli çalgılar bulunmaktaydı. Avrupa devletlerinde ise yaylı çalgılar daha çok gelişmesine rağmen Osmanlı Devleti'nde II. Mahmud dönemine kadar yaylı çalgılar Mehteran Takımı'nda yer alamaz, II. Mahmud ile birlikte Müzika-i Hümayun kurulması ile birlikte devlet ilk kez yaylı çalgıları resmi olarak kullanmaya başlamıştır (Jager, 2015:48).



Görsel 7. Türk Dünyası Çalgılarından Bir Görünüm (Osmanlı.site)

İçlerinde kös ise oldukça dikkati çeken ve Avrupa'da gelişim göstererek Timpani adını alan bir Türk çalgısıdır. Osmanlı'nın savaşlarında, ordunun gücünü açığa çıkarmak ve düşmanı korkutmak amacı ile en önde giden bir çalgı olarak ün kazanmıştır. Elbette bu çalgılar haricinde telli Türk çalgıları da devletin içerisinde kullanılmaktaydı. Sarayda, meyhanelerde ve devlet içerisinde yaşayan halkların evlerinde çaldıkları çalgılar arasında kabak kemane, saz, bendir, kemençe, bağlama gibi telli ve vurmalı çalgılar da bulunmaktaydı. Bu çalgıların sarayın harem dairesinde hanımlara öğretilerek padişaha özel günlerde çalmaları sağlanmakta, sarayda bulunan öğretmenlerinde olabildiğince yeni besteler ve ritim sistemlerini geliştirmesi gerekmekteydi.

Türk Sanat Müziği ise çeşitli ritimlerden meydana gelmesine rağmen monofonik (tek sesli) bir müzik ağırlıklı olduğundan dolayı, sözlü müzik sanatı şeklinde ortaya çıkmaktaydı. Müzik türleri içerisinde ise sazende (çalgı müziği) türü de bulunmasına rağmen sözlü müzik olması birçok kişinin benimseme ve dinleme oranını yükseltmekteydi.

1.3 II. Mahmud ve Sonrasında Türk Müziği

Kaynaklar incelendiğinde Çağdaş Türk Müziği'nin gelişim sürecinde II. Mahmud dönemi içerisinde, 1826 yılında oluşturulan Muzika-i Humayun'dan her ne kadar bahsedilse de, dönemin çok öncesinde kültürel ve siyasal alt yapı ile ilgilidir. Osmanlı sarayı ile Avrupa müziği arasındaki bağ, çok daha geriye götürebilir. Bununla birlikte bu örnekten hareketle 19. yüzyılda sarayda çoksesli batı müziğinin çeşitli biçim ve türlerde artık 'somut' bir yaşam alanı bulduğu ve müzikte Avrupalılarla kıyaslama çabalarının yoğunlaştığı görülmektedir. (Okyay, 2009: 35).

Tarihi kaynaklar, Osmanlı Sarayının çoksesli Avrupa müziğiyle ilk karşılaşmasını 16. yy.'a dayandırmaktadır. Bilinen ilk tanışma 1543 yılında Fransa Kralı I. François' in (1494-1547) Kanuni Sultan Süleyman'a (1494-1566) gönderdiği bir orkestra ile gerçekleşmiştir (Kütahyalı, 1981:100).

Bununla birlikte imparatorluğun yayıldığı saray dışı topraklarda özgürce yaşanan Hristiyanlık ve Musevilik dinlerinin tek ve çoksesli ayin müzikleri ile bu dinlere bağlı halklar arasında yaşanmış olması, olası çoksesli din dışı Avrupa müzikleri nedeniyle, aslında bu ilişkinin hiç kopmadığı yönündeki tezi güçlendirmektedir (Okyay, 2009: 36).

Osmanlı müziğinde görülen batılılaşma hareketleri açısından öne çıkan olaylardan bir diğeri, 1794'te III. Selim tarafından Yeniçeri Ocağı'nın yerini alması için Avrupa standartlarına uygun Nizam-ı Cedid isimli bir boru ve trampet takımının kurulmuş olmasıdır (Çerkez, 1995: 36-37). Bir geleneksel Türk müziği mensubu olmasına karşın, müzikte yenilik yapılmasını, Avrupa askeri müziğinin benimsenmesini samimiyetle isteyen yenilikçi hükümdar, yeni kurulan ordu birliklerinin başına Fransız subaylar getirtmiş ve bu takım, 'mehterhane' örgütünün dışında tutulmuştu. III. Selim bilinçli olarak bu yenileştirme girişimini, orduda yaygın olan ve halk tarafından da çok sevilen mehterin yanında yürütmek

istemiş, radikal, devrimci bir değişimden çok, uyumlu ve uzlaşma arayan evrimci bir yol izlemiştir. (Okyay, 2009: 37)



Görsel 8. Muzika-i Humayun'u Abdülhamit Dönemi Kıyafetleri ile Betimleyen Bir Tablo (Osmanli.site)

III. Selim geleneksel müziğe sahip çıktığı ve Batı'ya da dönük yüzü nedeniyle her iki medeniyete de yakından ilgi duyduğu bilinmektedir. Türk müziği için üretilen yeni makam ve eserlerle birlikte bu dönemde ilerleme kaydedilmiştir. İsmail Dede Efendi, Türk Müziği alanına katkıları olmuş, dönemin ünlü bestekarlarından biridir. III. Selim'in isteği ile Hamparsum Limonciyan ve Şeyh Abdulbaki Nasır Dede iki ayrı nota sistemi oluşturmuşlar ve bu nota yazım sistemleri ile döneminde bestelenmiş birçok eser notaya geçirilmiştir. (Şen, 2003: 203-205). Enderun'da iyi bir müzik eğitimi alarak yetişen öğrencilerin, daha sonra Muzika-i Hümayun'da müzisyen olarak yer aldıkları görülmektedir (Serdaroğlu, 2008: 7).

"Osmanlı askeri müziğinde gerçekleştirilen büyük bir değişim hareketi, kuşkusuz 1826'da Sultan II. Mahmut'un yeniçeri ocağını bir isyan sonunda ortadan kaldırması ve bunun sonucu olarak mehterhaneyi aynı yıl kapatmasıdır" (Okyay, 2009: 38). Muzika'i Hümayun'un kurulmasıyla birlikte de batının çok sesli sistemi, Osmanlı İmparatorluğu'nun resmi müzik politikası haline gelmiştir (Çerkez, 1995: 36-37)

II. Mahmut'dan sonra, 1839 yılında tahta çıkan Sultan Abdülmecid döneminde batı müziği etkisi artmış ve bu alanda yapılan çalışmalar daha sistemli bir yapıya oturtulmuştur. Muzika-i Hümayun bu dönemde bandonun yanı sıra opera-senfoni orkestrasına da kavuşmuştur. Bu sırada saray bandosu/orkestrası şefi ünvanıyla Giuseppe Donizetti, II. Mahmut ve

Abdülmecid için sırasıyla uzun yıllar İmparatorluk Marşı olarak kabul edilen Mahmudiye ve Mecidiye adlarında iki marş bestelemiştir (Aracı, 2006: 71).



Görsel 9. Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Muzika-i Humayun İstanbul'daki Bir Karşılamada (Osmanli.site)

II. Abdülhamit döneminde batı müziği ile Türk müziği sarayda ve toplumda, birlikte kabul görmeye devam etmiş, bando, koro ve orkestra gibi birimler oluşturulmaya başlanmış, ayrıca bu müzik gruplarına opera grupları da eklenerek çağdaş batı müziğinin kurumları sarayda kalıcı hâle getirilmiştir. Toplumun bir kesiminde sınırlı düzeyde de olsa müzik kültürünün yaygınlaşmasına sebep olan sonuç ve etkileriyle II. Meşrutiyet'in ilanı ile okullarda müzik eğitimi verilmeye başlanmıştır (Uçan, 2005; 72).

1.4 Viyolonselin Cumhuriyet Öncesi Dönemde Geleneksel Türk Müziğindeki Yeri

Türk müziğinde çalgı grupları içerisinde kopuz ve ıklığ, en eski çalgılardır, el veya yay gibi aletler ile üretilmiştir. Önen'e göre (1993: 8); "yay ile çalınan yaylı sazlar çok önceden karşımıza çıkmış, ilk kez Uzak Doğu ve Hindistan'da görülmüştür. Avrupa'ya ise Arap kavimlerinin, göçebelerin ve Yahudierin göç yolu ile ulaşmıştır" şeklinde bilgiler aktarmaktadır.

Çetik, bilgilerini ise (2017: 50); "gıcek, kabak kemane, hegit, çağana, kemençe, rebab Türk milleti tarafından çalınan enstrümanlardır. Türklerin Anadolu'ya gelişi ile birlikte ıklığ ve türevleri aynı coğrafyada çeşitlenerek gelişmişlerdir" diye aktarmıştır. Farklı gelişim periyodları ve kültürel kaynaşma ile Türk müziği seslendirmesinde kullanılan enstrümanlar da çoğalmış, bazıları ilgi çekmezken, diğerleri sevilerek benimsenmiştir. Sevilen çalgı aileleri klarnet ile keman ailesi üyeleridir. Keman ailesinin ilk üç üyesi olan keman, viyola ve viyolonsel Türk müziği performansında 17. yüzyıldan bu yana kullanılmışsa kalın sese olan gereksinim azlığı, seslendirmeye çok uygun olmaması vb. nedenlerle kontrbas çok benimsenmemiş, bu enstrümana spesifik Türk Müziği gruplarında ve daha bilinen müzikte önem atfedilmiştir. Bir başka açıdan diğer üç üye yani keman, viyola ve viyolonsel o kadar çok sevilmiştir ki çağlar boyunca çalınmış rebab, klasik kemençe gibi geleneksel Türk müziği bile gölgede bırakmış ya da ilgi görmelerini engellemiştir. 19. Yüzyıl başlangıcından itibaren Türk müziğinde görülen viyolonsel de bununla birlikte ülkede devamlı olarak çalınmaktadır. Viyolonsel çizimi 1535'de Guadenzio Ferrari'nin freskosunda karşımıza çıkmıştır. O çağda viyolonselin adı "viola da braccio"dur. "Violon" kelimesi ilk kez 1523 yılında Palace d'Savoia arşivlerinde görülür. (…) (Önen, 1993: 10-11)

II. Mahmut yönetiminde Osmanlıda başlayan batı yanlısı reform çabasıyla beraber Yeniçeri Ocağı lağvedilmiş (1826), Mehteran takımınınn yerini, ilk bando ve müzik okulu olan Mızıka-ı Hümâyun almıştır. Batıdan alınan yeni çalgılar arşive kazandırılmış, Mehter takımlarından yetenekli ve eğitimli müzisyenler kabul edilmiş ve yeni çalgılar ile eğitime başlanmıştır. Aynı zamanda Harem-i Humayun kadınlarından da oluşan bir grup kurulmuştur. Bu grupta keman dışında, viyolonsel ile kontrbas gibi çalgıların da eğitimi verilmiştir (Cemil, 2002; 95).

Mızıka-i Hümâyûn'da eğitim alan ya da görev yapan viyolonselcilerin çoğu zaman adları ve hayatları ile ilgili kaynaklara ya Osmanlı arşivinde ya kişisel içeriklerde ya da birçok anılarda karşılaşılmaktadır. Mızıka-i Hümâyûn'da viyolonsel sanatçısı olarak görev yapan Binbaşı Cemil Bey ile ilgili bilgilere, Kânî İrtem'in bir makalesinden erişilmektedir. Alıntıda,

> Abdülhamit kimi geceler çalgı ekibini çağırır ve eğlenirdi. Yaylı çalgı dörtlüleri ile piyanodan oluşan gruplardan hoşlanırdı. Bu önemle Abdülhamit'in hizmetine girmiş oldukça yetenekli bir müzik kurmayları bulunmaktaydı. Bu özel müzik kurmayları arasında Dussap Paşa şef ve piyanistti, viyolonselci Binbaşı Cemil Bey de çalgısını çalardı. Bu ekip, padişah istedikçe huzuruna çıkarlardı. (İrtem, Taha Toros Arşivi; No: 583479)

Mızıka-ı Hümayun'un ortaya çıkışından sonra Batı kompozitörlerinin yapıtları eğitimde yerini alırken, Türk müziği bestelerinin polifonik aranjmanları sağlanarak orkestra ve bandoda seslendirilmiştir. Bu türde reformların yanı sıra, pedal sese sahip, komalı değerleri çalabilen, kalın sesliler grubundan yaylı Batı müziği çalgıları da Türk müziği grupları içerisine katılmıştır. Bu çalgıların, Türk müziği grupları içinde bulunmasında Tanburi Cemil Bey'in oldukça katkısı bulunmaktadır. Tanburi Cemil Bey çeşitli çalgılar üzerindeki yeteneğini viyolonselde de kanıtlamıştır. (Kılıç ve Sümbüllü, 2018; 12)

19. yüzyıl sonrasında kültürel müziğimizde de kullanılan viyolonsel, zaman içinde Türk müziği seslendirmelerinde sıkça rastlanmasına karşın, Türk müziği kapsamında kurum bazlı bir öğretime Ankara Devlet Konservatuarının kompozisyon departmanında yer vermesi ile 1936 yılında başlamıştır. Daha sonra İstanbul'da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda, hemen sonrasında ise Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda 1990 yılında eğitim envanterine girmiştir. (Çetik, 2017: 51)

Kültürel müzik ustaları ile sanatçıları, viyolonselin Türk müziği içerisinde kullanılabildiğini, diğer çalgılar gibi seslendirmelerde yer alabileceğini ve bununla birlikte solo kültürel müzik seslendirmelerini de yapabileceğini dile getirmektedirler. (Özalp, 2000; 78)

Türk müziği yaylı çalgılarının seslendirmesinde net şekilde görülen yay çekme-itme geleneği bir seslendirme şekli olarak kabul edilmiş ve kuşkusuz bu, çalgı için de benimsenmiştir. (Özcan, 1993: 326)

Tanbur, klasik kemençe, lavta ve viyolonseli ustalıkla çaldığı bilinen Tanburi Cemil Bey, aynı zamanda bir kompozitördür. Eserlerindeki modern stili ile Türk müziği performansına değişik bir yorum katmış, performans sanatçılığının kalitesine katkıları fazlası ile olmuştur. Viyolonseli Türk müziği çalgı grupları içinde ilk kez kullanan Tanburi Cemil Bey, bu çabası ile viyolonselin Türk müziği içerisinde çok önemli bir ismi olarak kayıtlara geçmiştir. Cemil Bey'in, Türk müziği seslendirmelerinde bas ses eksikliği nedeniyle viyolonseli bu gruplar içine aldığı söylenmektedir. Tanburi Cemil Bey'in günümüzde dokuz farklı makam üzerinde viyolonsel taksimi kayıtları bulunmaktadır. 1916 yılında İstanbul'da hayatını kaybetmiştir. (Arapgirlioğlu ve Değirmencioğlu, 2011: 209)

Klasik eğitimin tam tersi olarak tanbura çok mızraplı sistemi uygulayan Tanbûrî Cemil Bey, küçük cümleler kullanan, makamın akış niteliklerini duyurmasının ötesinde kısa improvizasyon tekniği ile performansı serbestleştiren, yayı sıklıkla çekip iterek güçlü müzikal zamanları artırmak suretiyle dikkati seslendirmede toplayan bu performans şeklini viyolonsel sanatçılığında kullanarak yeni bir eğitim meydana getirmiştir. (Kalan Müzik, 2016).

Bu eğitimin taraftarı olarak Ankara Radyosu viyolonsel üstatlarından İsmail Akdeniz ve Ahmet Dinleyen bilinmektedir. (Klasik Mûsikî, 2014; TSM ve Taksimler, 2017)

Cemil Bey, viyolonseli herhangi bir eser performansında veya eşlikte kullanmadığı gibi Batı Müziği de seslendirmemiş, taksimlere ağırlık vermiştir. Batı müziği esintileri içeren motiflere de pek ilgi göstermemiştir. Kemençedeki çalma tekniğini aynen viyolonsele uygulamıştır (…) Kemençe gibi ufak ve çevik bir çalgıda yapılabilen müzik tekniklerinin viyolonselde üzerinde uygulamak oldukça zordur. (Özgen, 2001: 72)

Türk müziğine ait en eski viyolonsel kayıtları Tanburi Cemil Bey'indir. Sonrasında, Şerif Muhiddin Targan ve Mesut Cemil'in viyolonseli ön plana alması, viyolonselin Türk çalgılarında olmayan bas ses ihtiyacını karşıladığı düşüncesini ortaya çıkarmış ve Türk müziği'nde viyolonsel etkisinin katlanarak çoğalmasını sağlamıştır. Türk müziğinde viyolonsel sanatçılarının çoğalması, Türk müziğine özgü viyolonsel tekniklerinin de ortaya çıkışını gerçekleştirmiştir. (Çetik, 2017: 56)

Kaynaklara göre Cemil Bey, birçok enstrümanı virtüöz seviyesinde çalmış, çalgılara kazandırdığı teknikler ve eser seslendirmeleri ile oluşturduğu tekniği farklılık niteliğini kazanmıştır. Bunların yanı sıra bestelerindeki farklı bir unsur, onun çok yönlü müzik alanlarına olan perspektifinin işareti olmuştur. Bestekarın taksimlerinde çeşitli müzik türlerinin esintileri duyulmakta ve bu esintilerin müzikal zaman duyumunu etkilediği anlaşılmaktadır. Bestenigâr ve Muhayyer taksimlerinde, baştan sona büyüyen, açılan bir dokuya rastlanmaktadır. Bu taksimlerin merkez kesitlerinde, makamsal göçürme kullandığı ve değişikliğe sebep olan ve göçürmenin meydana geldiği bölümlerde birbiri ile benzer cümlesel açılım teknikleri kullandığı saptanmıştır. Hüseyni ve Uşşak taksimlerinde ise bestecinin daha dengeli bir yazım tekniği uyguladığı incelenmiştir. Hüseyni taksiminde, Dügâh ve Hüseyni perdeleri arasında gidip gelen tonik farklılığı, Uşşak taksiminde ise Neva

ve Dügâh perdeleri arasında sıklıkla gerçekleştirdiği tonik yapılarını duyurmuştur. Bununla birlikte düz bir hatta ilerleyen taksimlerinde değişiklikleri çeşitli faktörler ile uyguladığı saptanmıştır. Hüseyni ve Uşşak taksimlerinde, makamsal akışın kullanılma çerçevesinde bulunmayan fakat viyolonselin sağladığı oktav alanı ile birlikte, oktavsal sıçramaları uygulamıştır (Hatipoğlu, 2016: 61-62).

2. BÖLÜM: CUMHURİYET İLANI SONRASINDA TÜRK MÜZİĞİ

2.1 Türkiye'de Cumhuriyet Sonrası Klasik Batı Müziğinin Gelişimi

1923 yılında kurulan Cumhuriyet rejimi ile birlikte kurucusu ve ilk cumhurbaşkanı olan Mustafa Kemal Atatürk'ün görüş ve devrimleri rehberliğinde, Türk kültürünü çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırma yolunda batı medeniyetini bir model olarak tayin etmiş ve bu noktadan hareketle geçmişi, bugünü ve geleceğiyle birlikte, ulusal Türk müziğini bir bütün olarak ele alma ve yeniden inşa etme politikası benimsenmişti.

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte, Muzika-i Hümayun, 1924 yılında Cumhurbaşkanlığı Müzik Heyeti ismiyle Ankara'ya nakledilmiş, önce Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası adı ile sonrasında Cumhurbaşkanlığı'na bağlanarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak batı klasiklerinin başyapıtlarından oluşan repertuvarıyla periyodik konserler vermeye başlamıştır. 1935'te ünlü Alman besteci Paul Hindemith Türk müzik yaşamında gereksinim duyullan müzik politikalarını ve müzik eğitim kurumlarını baştan oluşturmak için Ankara'ya çağırılmıştır. Hindemith'in hazırladığı raporlara göre 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarı'nın açılışı gerçekleşmiştir. (İlyasoğlu, 2003; 297)

Ankara'da geleceğin müzik öğretmenlerini yetiştirecek, alanında dünyada ilk olacak bir konservatuvar açılmış, aynı tarihlerde Cumhuriyet'in ilk müzisyen nesli, müzikte en ileri teknikleri almak üzere açılan sınavlardan geçirilerek yurtdışına gönderilmiştir. (Bali, 2020: 45)

Eğitimlerinin ardından yurda dönen müzisyenlerden Cemal Reşid Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferid Alnar bestecilik, eğitmenlik, yöneticilik görevleriyle Çağdaş Türk Müziği'nin kurucuları olmuşlar ve 'Türk Beşleri' olarak kabul edilmişlerdir (Balcı, 2018: 42).

Ferit Tüzün, Bülent Tarcan, Necdet Levent, İlhan Baran, Yalçın Tura, İlhan Mimaroğlu, Ertuğrul Oğuz Fırat, İstemihan Taviloğlu, Kemal İlerici, Nevit Kodallı, Cenan Akın, Muammer Sun, Cengiz Tanç, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Ali Darmar, Çetin Işıközlü, Sabahattin Kalender, Sayram Akdil, ilk jenerasyon ve Türk Beşleri'nin ardından gelen nesillerde bulunan kompozitörlerimizdendir (Yürük, 2006: 8).

Cumhuriyet'in ikinci kuşak bestecileri, çağın "avant garde" tarzını kullanarak geleneksel yazı biçiminden ayrılmışlardır. Örneğin, 1950'lerde dünyadaki yenilikçi bestecilerin izinde giden İlhan Usmanbaş ve Bülent Arel, 12 ton sistemi ve dizisellik gibi yeni akımları esas almışlardır. Arel, Türkiye'de olduğu kadar dünyada da elektronik müziğin öncülerden biri olmuştur. Usmanbaş, Türk Beşleri içinde yeniliğe en açık olan hocası Necil Kâzım Akses'i de takip ederek, raslamsallık, minimalizm, salkım sesler ve açık biçimler kullanmış, Türkiye'de kendinden sonra yetişen kuşaklara yol gösterici olmuştur (İlyasoğlu, 2003: 298).

Genel bir çerçevede incelendiğinde Klasik Batı Müziği, geleneksel ve modern kavramları bazında kültürel benzerlikler göstermektedir. Bela Bartok'un eserlerinde bu modern-geleneksel yaklaşıma sıklıkla rastlanabilmektedir. 2 Keman için 44 Parça isimli eserindeki parçalar Macar, Romanya ve Bulgar müziklerinin kültürel ögelerini yansıtmakla birlikte modern armonizasyona sahiptir. Melodik yapılarının anlaşılır olması dinleyici açısından çok çabuk kabul görmesine olanak sağlamakta ve armonizasyondaki modern tınılar parçaların her birinin akademik olarak bir anlam kazanmasına yol açmaktadır. Bela Bartok sadece bir örnek olmakla birlikte Balkanlar bölgesindeki bestecilerin eserlerinde Orta Doğu stilinde melodiler de oldukça fazla bulunmaktadır. Bunun sebebi olarak da yüzyıllar boyunca Osmanlı egemenliğinde kalan Balkan halklarının Türk müziğini mümkün olduğunca benimseyerek kendi melodilerine adapte etmeleridir. Türk melodileri olarak nitelenen kavram ise oldukça geniş bir coğrafyaya yayılmış olması ile birlikte incelenebilecek oldukça yoğun materyal içermektedir. Batı'dan farklı olarak dizi (scale) kavramı başta olmak üzere Türk Halk Müziği'nde polifonik eşlik olmaması, melodilerin heterofonik çalgılar ile ünison olarak çalınması ve ortaya çıkan seslerin kültürel vurma çalgılar ile desteklenmesi incelenebilecek olan materyallerdendir (Pegg, 2001: 92).

3. BÖLÜM: EGE GÜR'ÜN SULTANİTE İSİMLİ ESERİN İNCELENMESİ

3.1 Ege Gür'ün Hayatı ve Sultanite İsimli Eserin Bestelenme Süreci

11.07.1998'de İstanbul'da doğdu. Ankara Güzel Sanatlar Lisesi'nde kontrbas ve piyano eğitimi aldı. 2016 senesinde girmeye hak kazandığı H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Sıdıka Özdil, Burhan Önder, Turgay Erdener ve Hatıra Ahmedli Cafer gibi önemli bestecilerle kompozisyon, Yasemin Marlalı ile de piyano çalışmalarını sürdürdü. 2017 yılında İngiliz kompozitör Paul Patterson'ın ustalık sınıflarına katıldı. H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan 2021 yılının haziran ayında Yüksek Şeref Öğrencisi olarak mezun olan besteci, aynı yıl MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Anasanat Dalı lisansüstü sınıfına kabul edilmiştir ve çalışmalarını İstanbul'da değerli besteci Özkan Manav ile sürdürmektedir. Eserleri yerli ve yabancı birçok topluluk tarafından dünyanın çeşitli yerlerinde seslendirilen besteci aynı zamanda sinema ve edebiyat gibi sanatın farklı alanlarında da eserler üretmektedir.

3.2 Besteci Ege Gür'ün Yapıt Listesi

Orkestra & Geniş Oda Topluluğu

Sanki… | karışık çalgı topluluğu için / dokuzlu (2019)
Sessizliğin soğuk sularında… | yaylı orkestra için (2021)
Silinmiş Figürler | orkestra için (2021)
görünmez olanın imgesi | orkestra için (2023)

Oda Müziği

Hayat & Gerçeklik | yaylı üçlü için (2018)
E-kNOTs | üflemeli beşli için (2018)
Rüyalar Demeti | yaylı dördül için (2020)
"Öteler" ya da "Gün Işını" | piyano, viyolonsel, korno ve klarnet için (2022)
Parantezler | arp ve yaylı dördül için (2022)
likit bir inci | kontrbas, akordeon ve pikolo flüt için (2023)
Intermezzo | 6 yaylı çalgı ve piyano için (2023)

Solo & Duo

10 Piyano Parçası | solo piyano için albüm (2015-2016)

4 Kolay Piyano Parçası | solo piyano için albüm (2017)

Kar Yağıyor | soprano ve piyano için (2017)

Envansiyon | solo piyano için (2019)

Sultanite | solo viyolonsel için (2019)

Lyrische Fuge | solo piyano için (2020)

Night in Light | flüt ve piyano için (2021)

Film Müziği

" Salya " için Müzik | piyano ve elektronikler için

(kısa film / Yönetmen; Ali Güler 2019)

" -ar " için Müzik | karışık çalgı topluluğu için

(kısa film / Yönetmen; Ali Güler 2020)

" Kayıtsız " için Müzik | arp ve yaylı dördül için

(uzun metraj film / Yönetmen; Özlem Çıngırlar 2022)

Hazırlanan bu çalışmanın içerisinde Ege GÜR'ün eğitim hayatından ve eserleri ile ilgili bilgileri de aktarmayı, bestecinin tanınması ve çalışmanın bütünlüğü açısından uygun görmekteyim. Aşağıda verilen tüm bilgiler besteci Ege GÜR tarafından verilmiş olup kaynakçada gösterilmiştir.

Besteci ile yapılan 12.06.2022 tarihli röportajdan "Sultanite" isimli eser hakkındaki bilgiler doğrudan çalışmaya aktarılmıştır;

> *Eserin ismi Sultanite... Partisyonun başında ise IV. Murad'ın Uzzal Peşrevi Üzerine Çeşitlemeler yazmaktadır. Fakat eser pek de bundan ibaret değildir… Sultanite ismi IV. Murad ile ilgili değil, IV.Murad çeşitleme ile ilgili değil... Bu kısımda eserin kendine özgü kimi detaylarından bahsetmek isterim. Partisyonun başında bu bilgilere ek olarak "Peşrev – Chacconne" yazmaktadır. Peşrev ile Chacconne'un nasıl bir bağdaşıklığı var diye düşünüyor insan... Tarihte birçok şey paralel ilerlemiştir. Salt içrek kimi detaylar kimlikten bahsetmemize olanak tanır. Bu iki tür de benzer zamanlarda, bambaşka coğrafyalarda aynı biçime hizmet etmiştirler... Chacconne bir tema üzerinde virtüöziteye dayalı çeşitleme hatlar ile kurulur. Peşrev biçimi ise usulün üzerindeki büyük bir anlatı ile karşımıza çıkar. İki büyük cephenin bambaşka bağlamlarda, ortak bir biçime varmış olmalarıyla karşı karşıyayızdır… Osmanlı Türk Müziği 16. Yüzyıl sonlarına doğru kendi kimliğini oluşturmuştur. Sultan IV.Murad'ın Uzzal Peşrevi de bu oturmuşluğun ardından 17. Yüzyılın ortalarında bestelenmiştir ve Devr-i Kebir usulündedir... Sultanite bir temadan söz etmeden, başlı başına bir varyasyon olarak karşımıza çıkar ve farkedersiniz ki bu başlangıç geleneğe referans niteliğinde bir usul ile*

gerçekleşmektedir. Lakin aslen bu usul de bir varyasyondur. Viyolonselin sırtına vurularak çalınan bu usul de bir fantezi ürünüdür ve içrek motiflerini eserin devamında kesitler halinde işitmeyi sürdürürüz… Genel olarak baktığımızda bir Peşrev dört ana kısımdan oluşur. Mülazimeleri ile döngüsel bir biçime kavuşur. Mülazime denen bu kısımlara teslim de denmektedir ama bu tamamen yanlış bir terminolojinin sonucudur. Formdaki bu döngüsellik de bir bütün oluşturmaktadır… Sultanite kendi içinde çalışma biçimi olarak kısımlara ayrılıyor olsa da, formun getirdiği bütünsellik ile baştan ayağa yekpare bir söyleme dönüşür… Sultanite ismi nereden geliyor diyeceksiniz. Sultanite aslında bir diyaspordur ve en kimlikli özelliği çeşitli ışıklar altında renginin değişiyor oluşudur. Bilirsiniz ki sultanların taş işçilikleri de meşhurdur. İşte tam bu noktada eser, varyasyon biçimi, sultanite taşı ve yapısı iç içe geçmektedir…

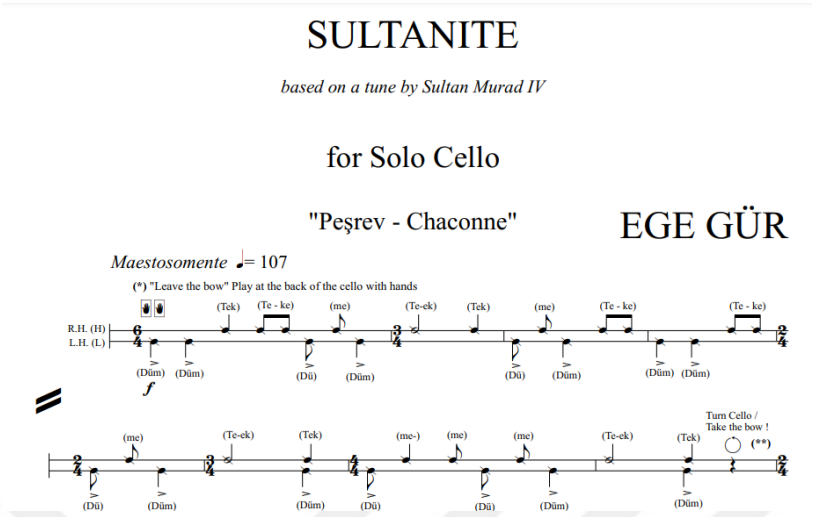


Görsel 10. Besteci Ege Gür ve Ebubekir Ferhat Güneri Bir Röportaj Esnasında (Fotoğraf: Ekin Kuzukıran)

Bestecinin müzikal dili bakımından;
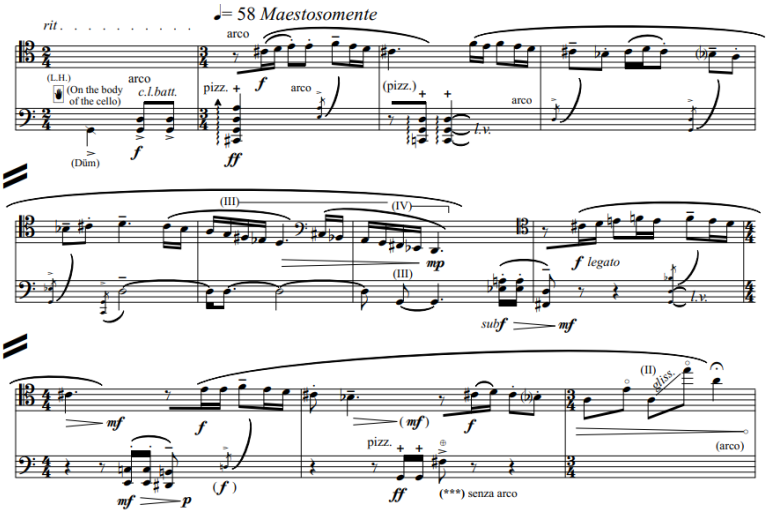
20. yüzyılın tını paletini, enstrümanların genişletilmiş tekniklerini sıklıkla kullanmanın yanı sıra, Türk müziğinin zengin tını ve ritmik özelliklerini de paletinin dominant tonları arasına katmaktadır. Bakıldığında, şimdiye dek bestelemiş olduğu eserlerinin çoğunluğu dramatik temellere dayanan Ege Gür, bu dramayı kendi şiirleri ile kurduğu anlamsal bağlar veya içlerinden oluşturduğu formal yapıların müzikal yansımaları ile sağlamaktadır. (Kahramankaptan, 2021)

3.3 Eserin Viyolonsel Tekniği Açısından İncelenmesi



Görsel 11. Solo Viyolonsel için Sultanite 1-8. Ölçü Eserin Başlangıcındaki Usul Ritmi
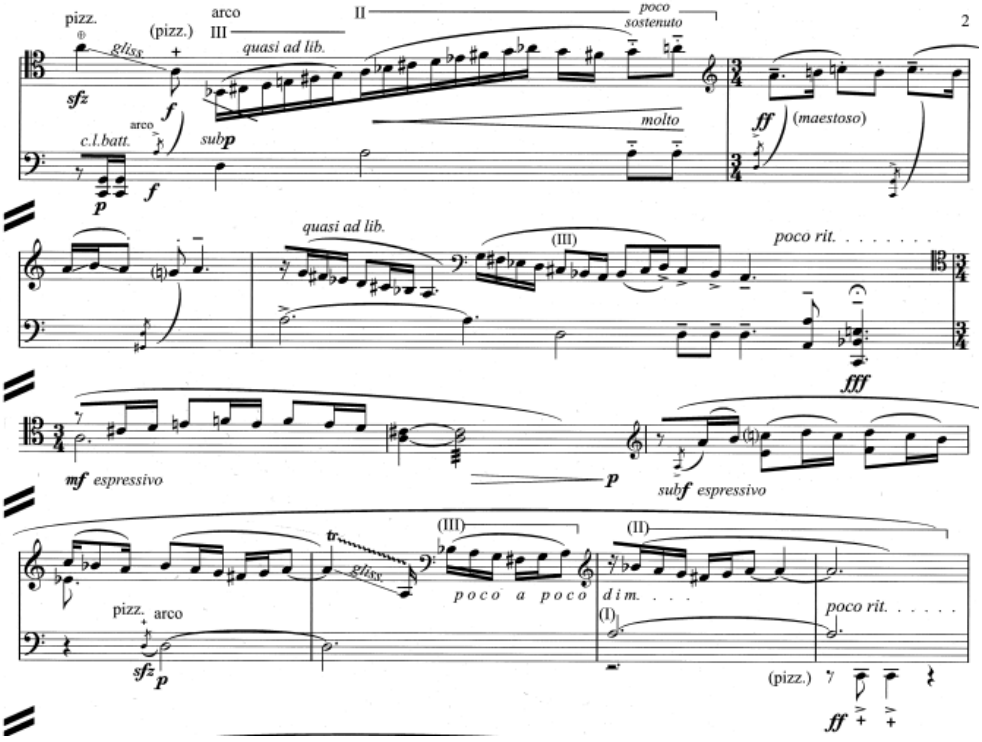
Eserin başlangıcındaki ritimsel dokuda Peşrev usulünün ritmik kalıplarını görülür. Bu alanda viyolonselin arka tarafı ile çıkarılan ses renkleri Türk çalgılarından Bendir ile elde edilen ve çoğunlukla Türk Müziği içerisinde seslendirilen eser boyunca aynı şekilde devam eden bir tınısal alan duyulmaktadır. Üzerindeki Düm-Te-Ke-Düm-Tek belirteçleri ise usulün yapısını belirtmektedir.



Görsel 12. Solo Viyolonsel için Sultanite 10. Ölçü Maestosomente Kısmı ve Makamsal Duyuluşun Başlaması
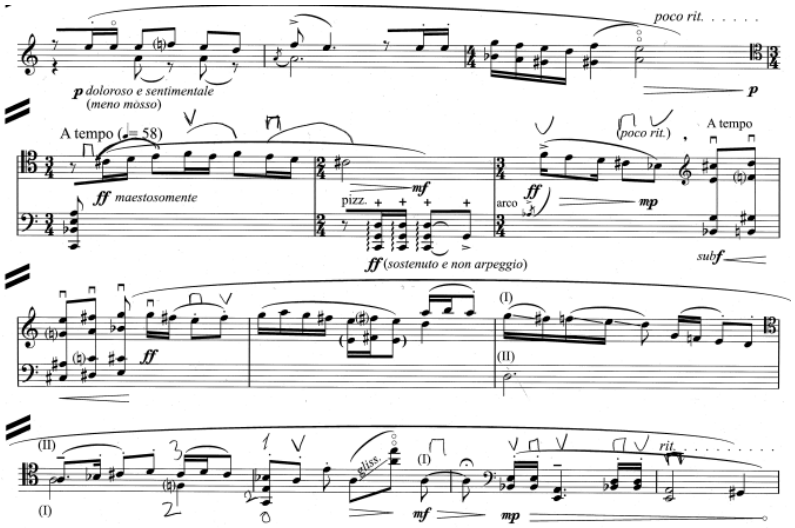
Maestosomente'nin başlangıcında Fa Anahtarı üzerinde dikkati çeken ritmik motif, Do Anahtarı'nda bulunan tema ile yoğunlaştırılmış şekilde duyulmakta, usulün etkisini halen koruduğu gözlemlenmektedir. 20. ölçüde bulunan tema ise La karar sesli Hicaz makamı

içerisinde seyretmektedir. La karar sesinin hemen ardından ise Re karar sesine geçerek Hicaz makamının özellikleri duyurulur. Alt partide bulunan pizz. tekniği ile çalınan sesler ise ritimsel dokunun devamlılığının göstergesi olarak nitelendirilebilir.
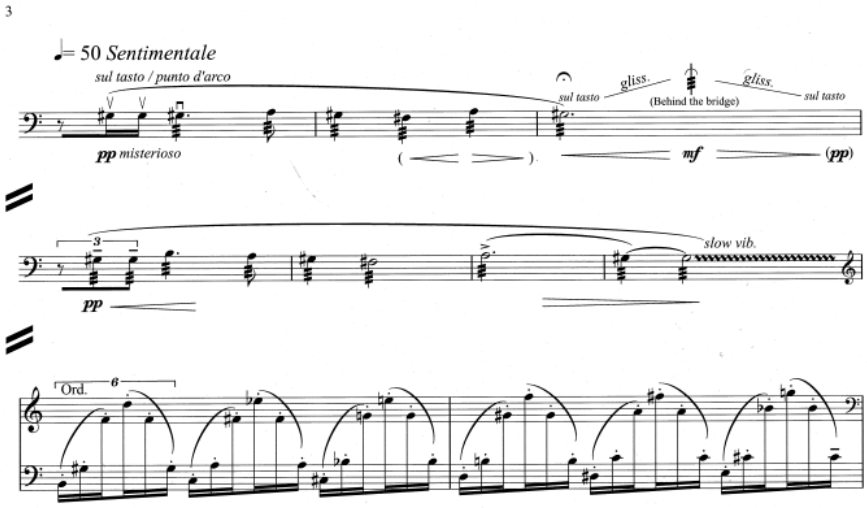


Görsel 13. Temanın Bitişi

Görsel 13'te ilk dikkati çeken nokta başlangıçtaki La-La arasındaki glissando'nun pizz. tekniği ile çalınmasıdır. Bu glissando'nun yapılabilmesi için ilk notanın oldukça şiddetli bir şekilde çekilmesi gerekmektedir. Uygulanan ilk kuvvetin bir oktav alttaki La sesine kadar sürmesi gerektiği akılda tutulmalıdır. Hemen ardından La-Si Natürel ve Do Natürel sesleri ile başlayan temada ise Hüseyni makamının ses dünyasına geçişi gözlemlenmiştir. Başlayan bu temanın hemen ardından 3 ölçü sonra ise tekrar Hicaz Makamı'na geçildiği incelenmiştir. Bu alanlarda ise Fa anahtarı bulunan ikinci dizekte boş tellerin kullanılması da ara ara disonanslara imkan sağlamış, fakat bu disonansların kültürel etkinin kırılmasına yol açmadığı saptanmıştır.



Görsel 14. Solo Viyolonsel için Sultanite 31-43. Ölçü Bağ Önerilerinin Yapıldığı Kesit
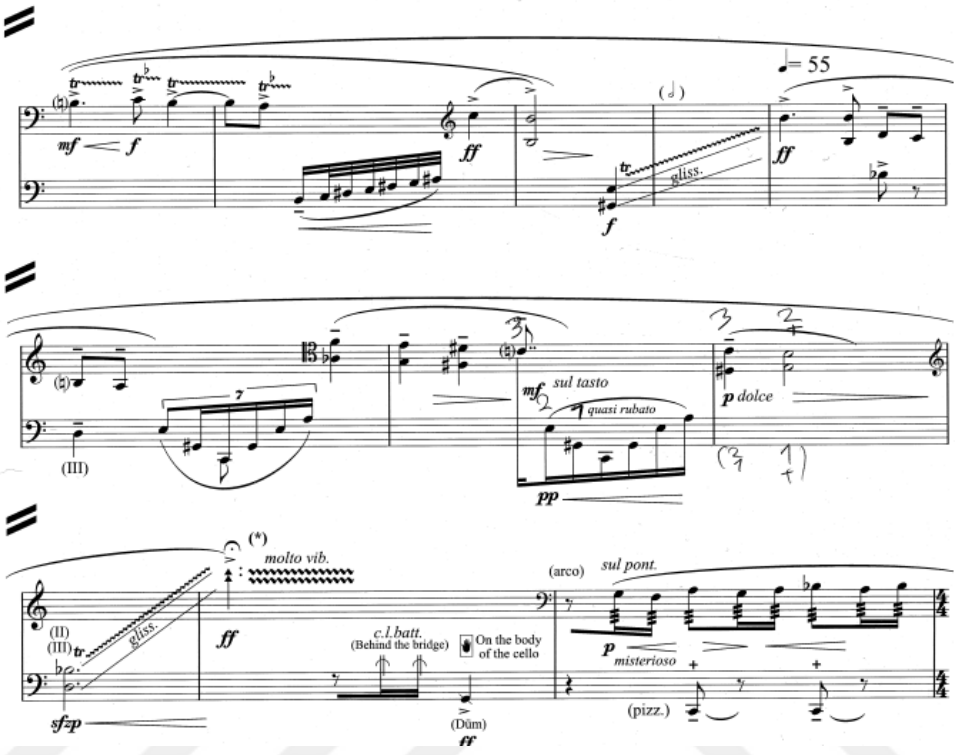
Poco rit. kısmına kadar olan noktada temanın alt eşliği olmadan devam ettiği görülmektedir ve eşliğin olmamasında bile halen ritimsel dokunun temanın içersinde olduğu seslendirilirken anlaşılabilmektedir. A tempo kısmında başlayan tema ise başlangıçta bulunan temanın ritimsel olarak genişletilmiş ve adeta varyasyonlanmış bir hali gibi karşımıza çıkmaktadır. Eşlik kısmında ise tekrar gelen ritmik dokunun boş teller üzerinde çalınması ana temanın arşe ile seslendirilmesi sırasında arka planda duyulabilir olması dikkat çekicidir.



Görsel 15. Solo Viyolonsel için Sultanite 44. Ölçü Bariolage Tekniğinin Çalındığı Cümlenin Başlangıcı

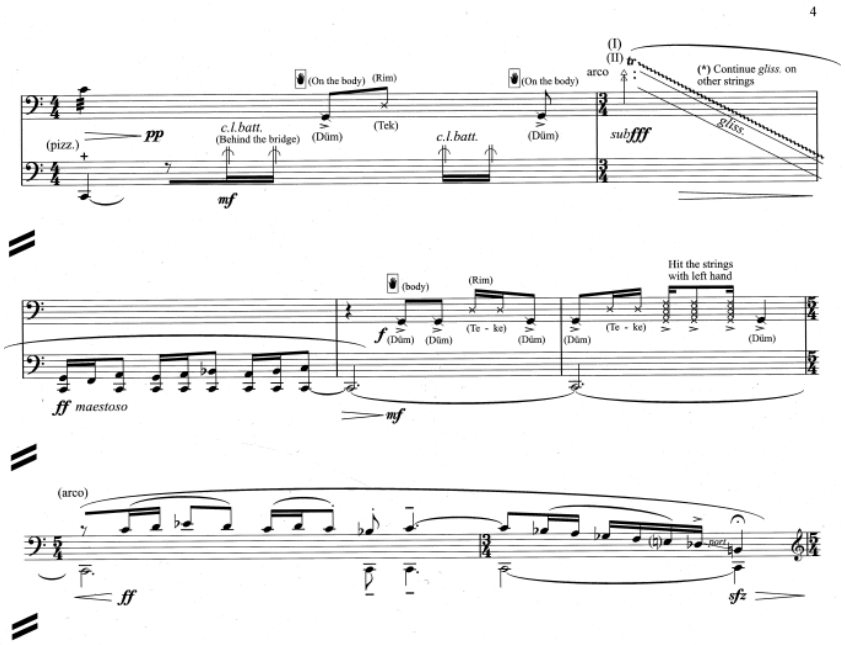
Sentimentale kısmında tremolo tekniği kullanılarak adeta gizemli bir tını elde edilmek istendiği düşünülmektedir. Sol diyez sesinden telin eşiğe yakın en uç noktasına yapılan

tremolo ile süslenmiş glissando ise cümlenin yapısına gizemli bir hava katmaktadır. Üçüncü dizekte ise arpeggione besteleme tekniği kullanıldığı gözlenlenmiş, akıcılık yönünden daha önceki pasajlara göre daha dinamik duyulur.



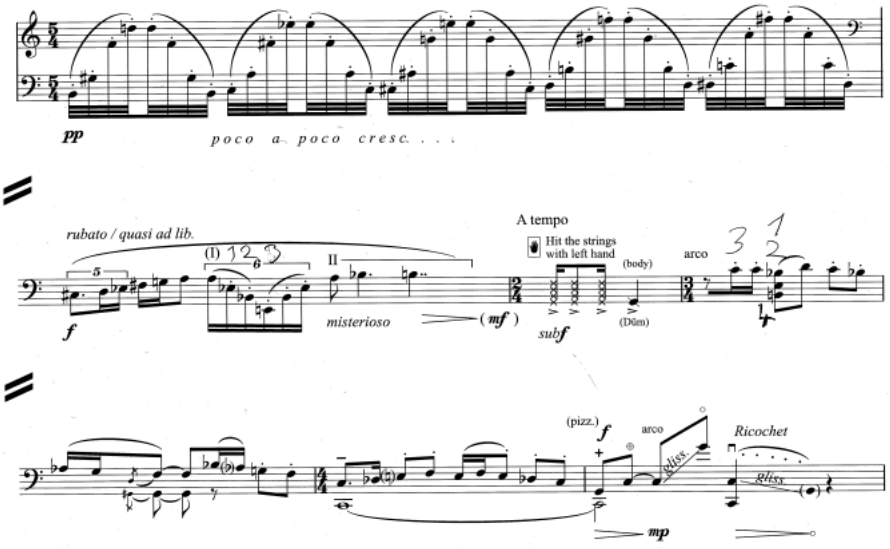
Görsel 16. Solo Viyolonsel için Sultanite 53. Ölçü Glissando, Tremolo ve Pizzicato Tekniklerinin Aynı Anda Kullanılması

Temanın devam ettiği noktada *trill* ile süslenmiş olan pasajın arasındaki otuzikilik notalar içeren alanın eşlik anahtarında olması dikkat çekicidir. Yapısal olarak eserin başından beri olan bu eşlik kısmında bu sefer pizz tekniği yerine düzenli bir notalar dizisinin bulunması eser tansiyonu içerisinde değerlendirilerek bu noktanın tamamen farklı bir müzikal karakterde olduğu anlaşılmıştır. Bu müzikal karakterin de olabildiğince legato yapısına sahip olduğu gözlemlenmiş, nüansların yüksek olması da bu legato yapıyı değiştirmemiştir.



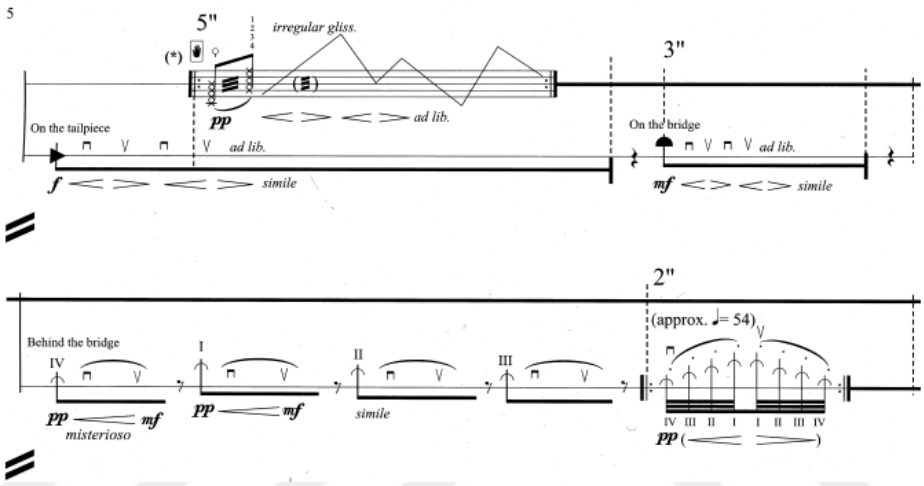
Görsel 17. Solo Viyolonsel için Sultanite 64. Ölçü Armoniklerin ve Üst Oktavların Kullanıldığı Alan

Battuta tekniği, vurma tekniği ve glissando tekniği kullanılan bu alanda ardı ardına gelen tekniklerin çok zorlayıcı olmadığı gözlemlenmiş, fakat her teknik içeren vuruşun olabildiğince dikkatli ve atik şekilde yapılması gerektiği anlaşılmıştır. Büyük glissando'nun hemen ardından tekrar alt Fa anahtarında çift tel üzerinde yeni temaya hazırlığın giriş cümlesi görülmektedir. Ardından Do pedal sesinin üzerinde ise üstte bulunan Fa anahtarında tekrar ritimsel bir doku gözlemlenmektedir.



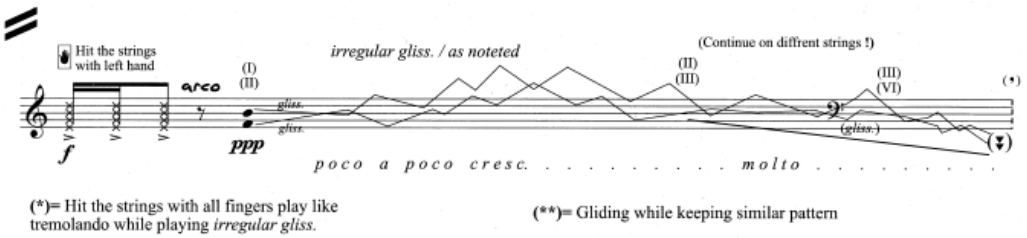
Görsel 18. Solo Viyolonsel için Sultanite 71. Ölçü Bariolage Tekniği Sonrasındaki Parmak Numaraları Önerisi

Bariolage tekniğinin kullanıldığı alanda spiccato tekniği ile çalınmasını gerektiren bağlar ve noktalar göze çarpmaktadır. Pianissimo nüansı olması ise yayın topuk kısmında değil bu alanın yayın orta-uç noktasında ve sekme oranı en yüksek alanda kontrollü bir şekilde çalınması gerektiği saptanmıştır. Hemen ardından sonorite bazında değerlendirildiğinde rubato/quasi ad lib. kısmında mümkün olduğunca koyu bir ses rengi ile çalınmasının hemen ardından ritmik bir doku ve tekrar müzikal bir pasaj gözlemlenmiştir. Bu geçişlerin eserin iç dinamiğine renk kattığı düşünülmektedir.



Görsel 19. Solo Viyolonsel için Sultanite 78. Ölçü Düzensiz Glissandoların Çalınmaya Başlandığı Kesit

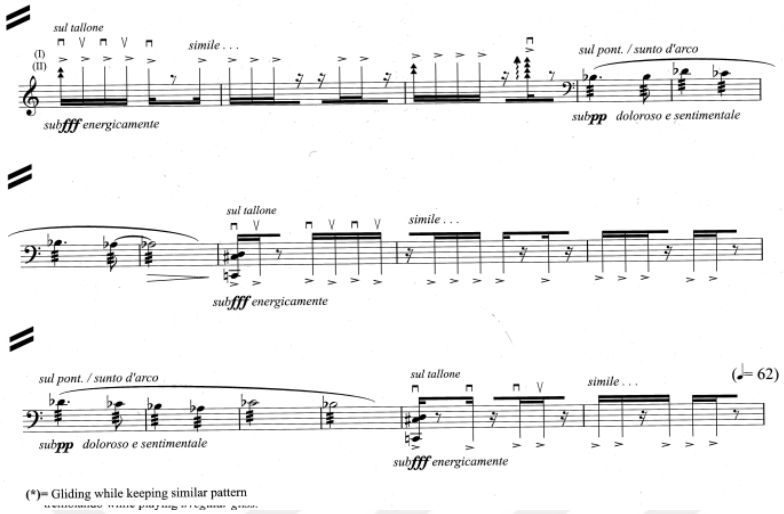
Temaların hemen ardından bir cümle yapısı gözlemlenmektedir. Bu alanda düzensiz glissando ve eşiğin uç noktalarından çıkartılan ses renkleri ile bu alanın devam ettiği görülmektedir. Hız bazında ise bestecinin ortalama hızları verdiği de saptanmıştır ve bu durumun eseri çalan kişiye göre değişiklik göstereceği anlaşılmaktadır.



Görsel 20. Solo Viyolonsel için Sultanite 89. Ölçü Farklı Noktalarda Yapılan ve Duyumsal Açıdan Doku Tekniğinin Bulunduğu Cümle
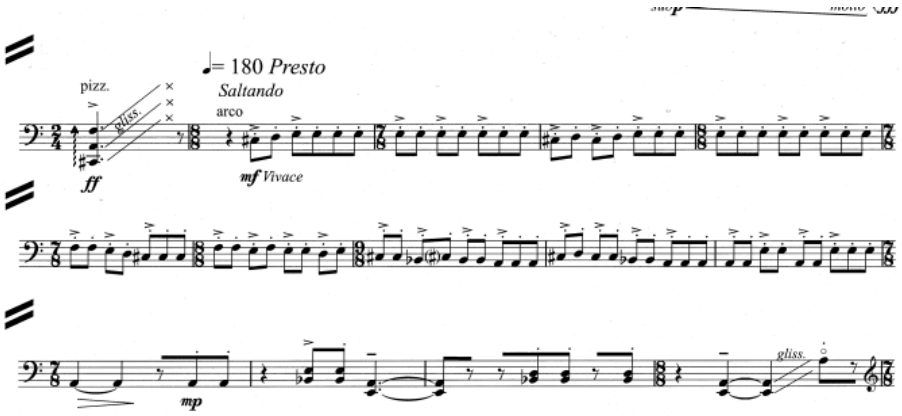
Düzensiz olarak devam eden glissando alanlarından en dikkat çekici olan kısmın yukarıdaki şekil üzerinde görüldüğü anlaşılmaktadır. Her tel üzerinde ve başlangıç seslerinin verilmesinden dolayı tüm glissando dokusunun iyi incelenerek seslendirilmesi gerektiği

anlaşılmış ve bu doku noktalarının ne kadar birbirine göre uzak olduklarının hasaplanması gerekliliği hissedilmektedir.



Görsel 21. Solo Viyolonsel için Sultanite 91. Ölçü Ritim Kalıbı ve Sul Talone Tekniğinin Birleşimi

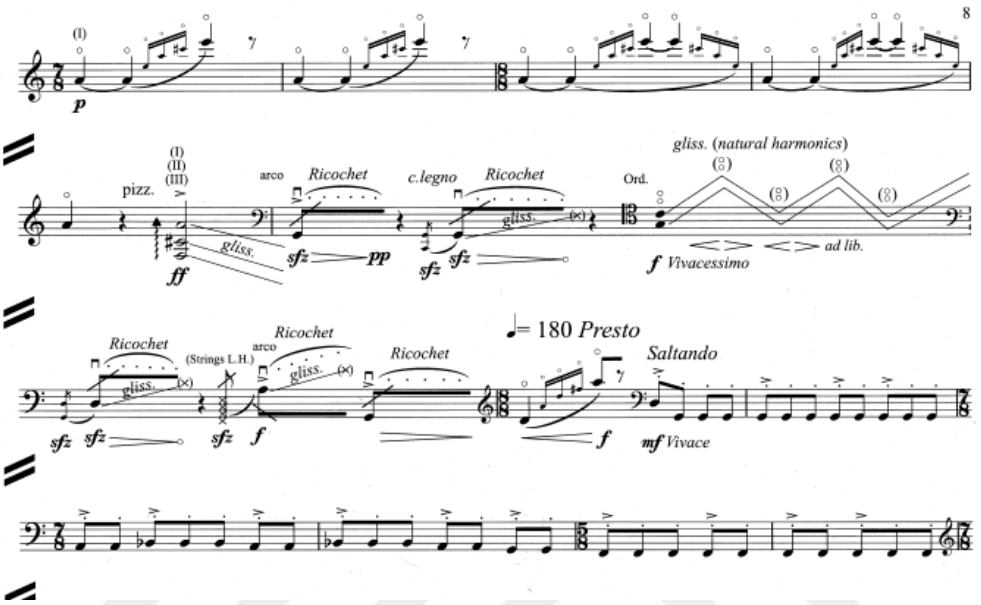
Tekrar ses renkleri ve ritmin birleşerek belirli cümleler oluşturduğu alanlardan bu şekil üzerinde oldukça fazla bulunmaktadır. Arada ise tremolo ile pianissimo bir şekilde duyulması gerektiği üzerinde de belirtilen tema görülmektedir. Bu şekilde gelen alanların çalınması sırasında mümkün olduğunca kontrast oluşturulması gerek görülmüş, bu kontrastın oluşmasını sağlayabilmek adına bestecinin eser üzerinde belirttiği tüm nüansların bir miktar daha abartılarak çalınabileceği besteci tarafından belirtilmiştir.



Görsel 22. Solo Viyolonsel için Sultanite 140. Ölçü 7/8'lik ve 8/8'lik Ölçü Birimlerinin Kombinasyonu
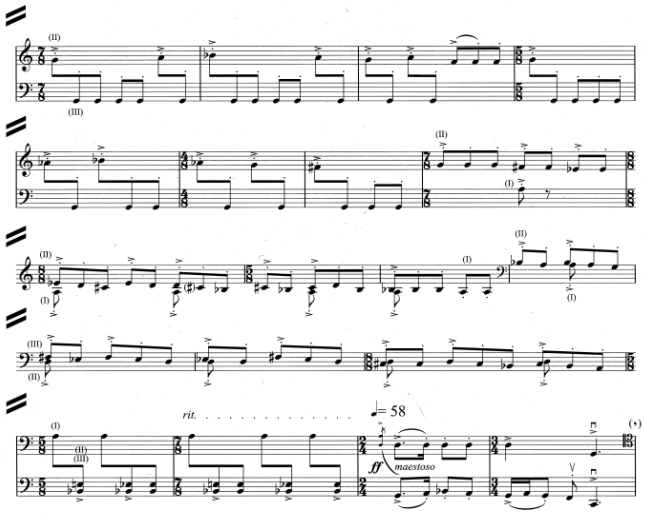
Bir önceki şekilde 8/8'lik alanın hemen ardından sürekli olarak değişen ve aralarda Karadeniz müziğinin etkilerini barındıran Horon tarzı ritmik yapı gözlemlenmiştir. Bu

noktadan önceki alanların genellikle müzikal sesler veya müzikal dokular içerdiği gözlemlenmişse de bu noktada daha kültürel ve geleneksel bir notasyonun kullanıldığı saptanmıştır. Her ritim kalıbının başlarındaki aksanların ise ölçü birimi değişikliklerinde çalan kişiye yardımcı olabilecek bir artikülasyon olduğu anlaşılmaktadır.



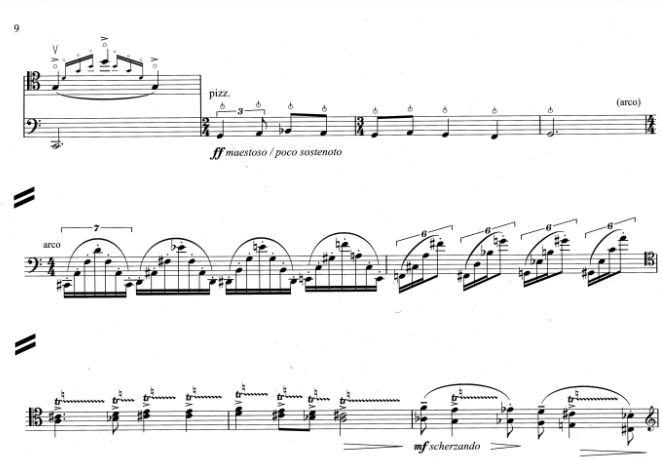
Görsel 23. Solo Viyolonsel için Sultanite 153- 165. Ölçü Glissando'lar Sonrasında Kültürel Ölçü Birimlerinin Gelişi

Aksanlı ritmik alanın hemen ardından süsleme notaları içeren bir cümle yapısı göze çarpmaktadır. Bu noktada süslemelerin net anlaşılabilmesi için tuşe üzerinde pozisyon geçerken olabildiğince dinamik bir çalma stili gerek görülmektedir. Böylece her süsleme notası bağ içerisinde gerektiği kadar net tınlayabilecektir. Ricochet tekniğinin de eklenerek tekrar bu alanın karşımıza çıkması, öncesinde bulunan düzensiz glissando alanlarına adeta bir atıf niteliği taşımaktadır. Bu noktada istenen *glissando* doğal şekilde, yani olması gereken flageolet ile seslendirilmektedir. Tekrar Presto alanında farklı ölçü birimlerinin geldiği görülmüştür. Bu yapı A-B-A şeklindedir.
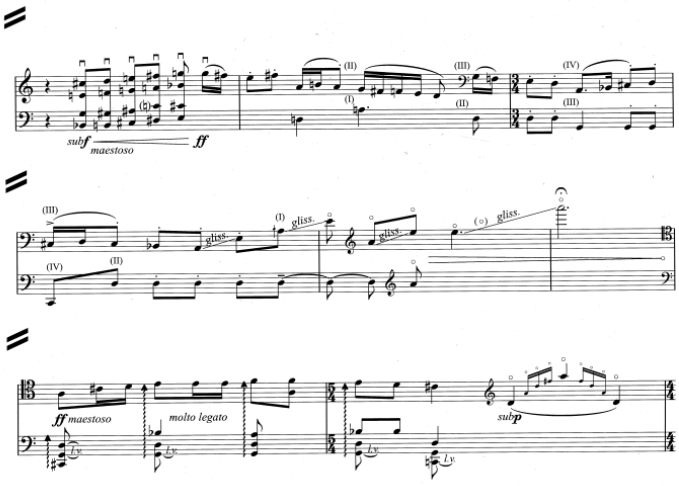


Görsel 24. Solo Viyolonsel için Sultanite 166. Ölçü Çift Dizek Üzerinde Horon Ritminin Ağırlıklı Duyuluşu

Çift dizek üzerindeki yazımın tekrarlaması, eserin başlangıç kısmındaki ritimsel eşliği her ne kadar anımsatsa da, bu kesitin hızı baz alındığında sadece boş tel Sol sesinin pedal ses olarak kullanılması ile ritmik doku oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Şekil üzerinde Re bemol-Do notaları ve benzeri noktaların oluşturduğu disonans ise geleneksel tınıdan bir miktar uzaklaşılarak modern bir yaklaşım sergilemektedir.
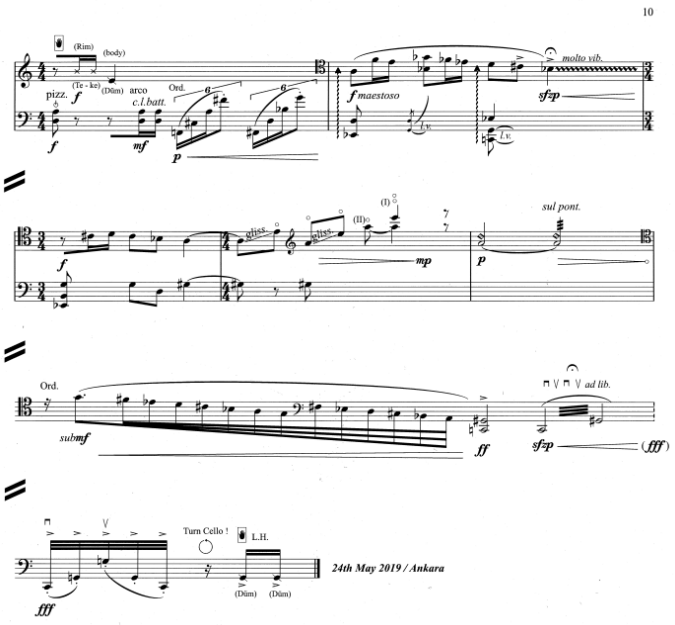


Görsel 25. Solo Viyolonsel için Sultanite 185- 193. Ölçü Kültürel Dokunun Ardından Üçlü ve Altılı Aralıkların Çalındığı Teknik Pasaj

Bariolage tekniğinin kullanıldığı kesitin ardından 6'lama içerisinde staccato kullanıldığı görülmektedir. Hemen ardından ise çift tel üzerinde gelen ve genel olarak 3'lü aralığa sahip notaların trill artikülasyonu ile süslendiği incelenmektedir. Bu *trill* içeren cümlede, artikülasyonun sadece aralığı oluşturan notaların üst notasında trill yapılması gerektiği besteci tarafından belirtilmiştir.



Görsel 26. Solo Viyolonsel için Sultanite 194. Ölçü Disonans Akorların Hemen Ardından Baştaki Temaya Dönüş

Görsel 26'da belirtilen 194. ölçüde her iki dizek üzerinde geniş aralıklar ile oluşturulmuş ve birbiri ardına gelen akorlar gözlemlenmiştir. Bu akorların net bir şekilde çalınabilmesi için sol el parmaklarının sabit bir şekilde tutulup olabildiğince eşit hareketle tuşede ilerlenerek çalınması gerektiği anlaşılmıştır. Hemen ardından tekrar yeni bir cümle başlangıcı saptanmış ve bu noktada da Hicaz makamının ilk tetrakordunun kullanıldığı anlaşılmıştır.



Görsel 27. Solo Viyolonsel için Sultanite 202. Ölçü Ana Temanın Tekrar Duyurulması ve Eserin Baştaki Vuruş Tekniği ile Bitirilmesi

Eserin sonuna yaklaşırken tekrar ana temaların benzeri bir cümle yapısı karşımıza çıkmakta ve ana temanın varyasyonlanarak bitirişin olabildiğince coşkulu şekilde seslendirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Son kısmında ise tekrar çellonun arka tarafının çevrilerek son iki ritimsel değerin vuruş yapılarak seslendirilmesi ise bitirişi oldukça kesin şekilde ifade etmiştir.

3.4 Eserin Müzikal Açıdan Değerlendirmesi

Eserin genelinde hâkim olan ritimsel dokular, Peşrev formunun içerisindeki çalınma usulünü bizlere belirttiği gibi, modern bir yaklaşım ile eklenen çeşitli yaylı çalgı teknikleri de eserin hem kültürel hem de evrensel yapısını bizlere göstermektedir. Besteci açık görüşlülük ile bu iki öğeyi birleştirmiştir.

Sultanite içerisinde müzikal olarak dikkati çeken makamsal dizilerin çok fazla değiştirilmeden (seyri kırılmadan) kullanılmıştır.

İçerisindeki dokusal alanlar ise doğal ve yapay şekilde elde edilen seslerin birleşimi ile oluşturulduğundan dolayı kimi zaman kolay kimi zaman da zorlayıcı olabilmektedir. Eserin genelinin tek bölümden oluşmasının yanında içerisindeki bu kesitler sayesinde renklenerek genişlediği de gözden kaçmamıştır.

Zengin yaylı teknikleri içermesinin yanında en çok kullanılan tekniğin glissando tekniği olduğu gözlerden kaçmamıştır. Perdesiz çalgı gruplarından biri olan yaylı çalgılar grubunda en çok kullanılan tekniklerin başında gelen glissando tekniğinin bu eserde hem düzenli hem de düzensiz şekilde kullanılması da dikkat çekidir.

SONUÇ

Kaynaklardan yola çıkılarak Osmanlı Dönemi Saray Müziği ve günümüze adaptasyonu çerçevesinde incelemelerin yapılması sonucunda, incelenen bu eser içerisinde hem geleneksel hem de modern form ve müzikal yapıların olduğu sonucuna varılmıştır. İlk olarak eserin başlangıcındaki viyolonselin arkasına vurularak çalınan kesit, saray müziğindeki ritim başlangıcına atıf niteliği taşımakta ve sanki bir grup çalıcıyı melodiye girişe hazırlar niteliktedir. Hemen ardından gelen ana temanın başlangıcında ve aralarında pizzicato ile verilen ritim başları ile melodinin birleşimi de yine kültürel açıdan değerlendirilmiştir. Melodik yapı içerisinde ise makamsal yaklaşımların yanı sıra, eser içerisindeki kesitlerin birbirinden tekniksel olarak farklı oluşu modern yaklaşımların da kullanıldığını bizlere göstermektedir. Bestecinin açıklamaları ile tamamen uyuşan bu durumu destekler nitelikte düzensiz glissando, sul tallone, ağır-geniş vibrato ve flageolet tekniklerinin kullanılması da geleneksel ve modernizmin birleşiminin güzel örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.

Temaların çoğunluğunda kullanılan makamların Türk Müziği içerisinde sıklıkla kullanılan makamlar olduğu dikkati çekmektedir ve bu sebeple eserin dinleyici açısından da oldukça ilgi çekici olabilir hale geldiği söylenebilmektedir. Elbette makamların içerisinde kullanılan ve pizzicato tekniği ile çalınan akorlar veya pedal seslerin boş teller üzerinde olması, yaylı çalgıların yapısından kaynaklı “tek tel veya iki tel üzerinde çalma zorunluluğu” kapsamında değerlendirilmiştir. Bu akorların ve pedal seslerinde kimi zaman makamsal ezgiler ile konsonans oluşturarak bir bütünlük oluşturması, kimi zaman da makam dışı bir ses şekilde kullanılarak disonans duyulması da yine geleneksel ve modern bakış açısı çerçevesinde dinleyiciye aktarılır.

KAYNAKLAR

Bara, Kemal Emin. *ProjeTSM.* (2015). http://projetsm.com/uploads/attachment/20753_v1_1.gif

Bey, Tanburi Cemil. *ProjeTSM.* (2015). http://projetsm.com/uploads/attachment/20601_v1_1.gif.

Çerkez, Beatriz. (1995). *Muzika-yı Hümayun*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Emre, Susak. (1950). *Osmanlı – Türk Musiki Biçimleri (Klasik Türk Müziği Formları).* İstanbul Teknik Üniversitesi, Ders Notları, 1950 Yılı Eğitim – Öğretim Müfredatı, İstanbul Türkiye

Gür, Ege. (2022). *"Ege GÜR /Türk Viyolonsel Eserleri ve Bestecileri 69.B/Turkish Cello Pieces & Composers Ep.69",* Sultanite İsimli Eserin İçeriği ve Tanıtımı ile İlgili Yapılan Röportaj (https://www.youtube.com/watch?v=hn1ins3bJxw)

Gür, Ege. (2021). *"İşte O Genç Besteci: Ege Gür". Yaylı Dördül için Rüyalar Demeti İsimli Eserinin İçeriği ve Bestecinin Portre Konseri ile ilgili Gerçekleştirilen Röportaj (https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/sefik-kahramankaptan/iste-o-genc-besteci-ege-gur/2557/)*

Gür, Ege. (2019). Ege Gür Solo Viyolonsel için Sultanite.

https://www.osmanlidevleti.gen.tr/. (11 06 2018). http://www.osmanlidevleti.gen.tr/wp-content/uploads/2018/06/osmanli-devletinde-harem.jpg.

Huber, Jasmina. (2015). "On the appropriation of Oriental music by the Sephardim in the western provinces of the Ottoman Empire". In Medić, Ivana; Tomašević, Katarina (eds.). *Beyond the East–West divide: Balkan music and its poles of attraction*. Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA); Department of Fine Arts and Music SASA. pp. 58–70 [66]. ISBN 978-86-80639-23-9

Kalaitzidis, Kyriakos. (2015). "Post-Byzantine Musical Manuscripts as Sources for Oriental Secular Music: The Case of Petros Peloponnesios (1740–1778) and the Music of the Ottoman Court". In Greve, Martin (ed.). *Writing the History of "Ottoman Music"*. Ergon. pp. 139–150.

Kütahyalı, Önder. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Varol Matbaası

Okyay, Evin. (2009). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap and vakfı Yayınları.

Osmanlı.site. (30 01 2017). http://osmanli.site/osmanli-muzik-musiki-sultan/mizika-i-humayun-mizika-yi/musika-i-humayun-nedir-askeri-saray-bandosu-muzik-musiki-egitimi/.

Paşa, Neyzen Yusuf. *ProjeTSM.* (2015). http://projetsm.com/uploads/attachment/20742_v1_1.gif.

—. *ProjeTSM.* 2015. http://projetsm.com/eserler/20742-neyzen-yusuf-pasa-segah-pesrev.

Serdaroğlu, Emine. Reyhan. (2008). *Muzika-i Humayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tuğlacı, Pars. (1986). *Mehterhane'den Bandoya*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Uçan, Ali. (2005). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.

Yürük, Fakı, Can. (2006). *Cemal Reşid Rey: Türk Müzik Eğitimine ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı*. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.
Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.
Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı İle tezmin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

07/08/2023

Ebubekir Ferhat GÜNERİ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmaını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

07/08/2023

Ebubekir Ferhat Güneri

ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: **EGE GÜR'ÜN SOLO VİYOLONSEL İÇİN SULTANİTE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ**

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
07.08.2023	42	50.021	25.07.2023	%11	2142186280

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve 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. (07/08/2023)

Ebubekir Ferhat
GÜNERİ

Öğrenci No: N20135945
Anasanat Dalı: Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
Program: Yüksek Lisans

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Doç. İzzet NAZLIAKA

ORİGİNALİTY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: **A REVİEW OF EGE GÜR'S SULTANITE FOR SOLO CELLO**

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
07.08.2023	42	50.021	25.07.2023	%11	2142186280

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (07/08/2023)

Ebubekir Ferhat GÜNERİ

Student No:N20135945
Department: String's Department
Program/Degree: Master's

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Doç. İzzet NAZLIAKA