

**İKİ KEMENÇE VE PİYANO İÇİN
İLK BİR ÇAĞDAŞ YAPIT***Ozan Yarman****Abstract****A PREMIER CONTEMPORARY WORK FOR TWO KEMENÇES AND A PIANOFORTE**

The three-movement sonata "Father and Daughters" composed by Ozan Yarman in the summer of 2003 for two classical kemençes and a pianoforte with inspiration from a solo theme by İhsan Özgen and his request that it be scored into a polyphonic contemporary work, appears to be the first example in its field following a quick survey of the repertory. The first movement of the work – a work exhibiting Yarman-Özgen meld of usul-makam motifs sculpted through Yarman's compositional workmanship – opens in 10/4 meter and moderate tempo with a tell-tale e-flat major ensuing from jazz chords advanced by the pianoforte to reach a bb major cadence after visiting several tonalities freely be they far or near, sometimes in polytonal and atonal styles; the second movement reveals a sol kürdi canon in 4/4 meter and languorous tempo, circumnavigates around various tonalities, almost gives rise to an experience of "baroque aires in Topkapı Palace", and concludes with bb major; the third movement starts with g rast in 4/4 meter and a fast-paced tempo, passes without reducing speed through a 5/4 meter zone halfway, and after visiting the 4/4 meter bars a final time, exclaims in capitulation with e-flat major in 5/4 meter. While a sense of dejection overpowers the work's first two movements, a surging dynamism is witnessed in the third. The kemençes "buzz and sting" like angry wasps, so to speak, the harried and maddened giant represented by the pianoforte. The "infuriated" piano "wearies down", to put it metaphorically, from the call & response struggle it engages with the kemençes. The kemençes, in turn, "playfully fade away" at the end. It goes without saying that the piano is not tuned to 12-tone equal temperament. The composer has sought to unify the pianoforte and kemençes in a painstaking equilibrium in this sonata. The evenhanded distribution of weights and priorities to the instruments with a mind as to their respective registers and expressive powers has been accomplished to a great extent. The work is much demanding from a technical and artistic perspective. Yarman's sonata requires a considerable deal of labour, patience and heedfulness whether from the standpoint of the realisation of nuances and dynamics, or of the high-level pianism and uncommon passages that threaten to tax the kemençes. While time constraints, occupations, costs of "paid-by-the-hour performance" and the precariousness of its success appear to preclude a full live execution, it is nevertheless possible to present a "synthesis concert" that comes close to the realism desired. The ten minute long sonata that uplifts the microtonal climate particular to the kemençe to a "neo-romantic polyphonal chamber music" level shall be wholly presented for the first time at the kemençe symposium to interested parties as a realistic

* Doç. Dr. Piyanist, besteci, müzik bilimci

mixed down recording made from executions digitally mastered (stitched and combined) via Yarman's home-studio expertise of famous professional kemençe-players tutored by İhsan Özgen. It will be possible to follow the work during its audition via a slideshow of the score. The music shall be evaluated at the end of each movement and at the conclusion of the piece.

Giriş

Armudi kemençe, Türk makam müziği tarihi içinde görece genç bir çalgıdır. Öyleyken, yüzyıllık zaman zarfında önemli değişikliklere uğramıştır. İki telli ve üç telli kemençelerin ardından dört telli çeşidinin de konservatuvar öğretimine alınması, bu çalgıda yetenekli icracıların yetişmiş olması, ayrıca Batı oda müziği yaylılarından esinle 'Kemençe Beşlemesi' girişimi, kemençenin yakın geçmişindeki devingenliğe yönelik başlıca göstergelerdir. Kemençenin Türk pop müziği ve Türk halk müziği alanlarında da kendine özgü bir yer edindiği görülmektedir. Söz konusu dönüşümler, müzik insanlarını kemençenin geleceği üzerine düşünmeye itmiştir. Besteciler ile icracılar arasında, armudi kemençenin teknik olanaklarını zorlayan çalışmalar ve kemençeyi alışılmadık dışında kullanma arayışları gündemdedir. Bu çerçevede, kemençeyi, bir oda müziği topluluğu üyesi ya da bir orkestra sazı olarak, Batı sanat müziği kültürü dairesinde değerlendirme eğilimleri göze çarpmaktadır. Bu yönde uğraş veren müzik insanlarımız, kemençenin teknik olanaklarını ortaya çıkarmak, hatta zorlamak amacıyla, birtakım ileri beste çalışmalarına yönelmişlerdir. Aynı doğrultuda olarak, bu bildiride iki kemençe ve bir piyano için bestelediğim, kendi kulvarında bir ilk olan çağdaş yapıtımı tanıtacağım. İhsan Özgen'in solo ezgili bir çalışmasından ve bunun çoksesli bir kalıba dökülmesi ricasından esinle, 2003 yılının yaz ayında bestelediğim üç bölümlü sonat *Baba ile Kızları*, hızlıca bir repertuar taramasından görüldüğü kadarıyla, alanında bir ilk teşkil ediyor. Zaman kısıtı, diğer uğraşlar, 'piyasa-işi çaldırmanın' çıkaracağı masraf ve başarısının belirsizliği, tastamam canlı icraya olanak vermemiş olsa da, özlenen icraya yaklaşan bir 'sentez dinleti' hazırladım. Kemençeye özgü mikrotonal iklimi neo-Romantik çoksesli oda müziği düzlemine taşıyan yaklaşık on dakika uzunluğundaki bu sonatı, kendi evimde kurulu müzik stüdyosu olanaklarımla, dijital ortamda varetmişim gerçekçi bir kayıt halinde, ilk kez Kemençe Sempozyumu'nda, konunun ilgililerine bütünüyle sunuyorum. Eserin seslendirilmesi süresince slayt gösterimi ile nota takip edilebilecek, her bölüm sonrasında ve parçanın sonunda müzikal özellikleriyle sonat değerlendirilecektir.

Eserin fikir olarak doğuşu ve dijital kaydı

Armudi kemençenin büyük ustalarından İhsan Özgen ile ilk karşılaşmam İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda (İTÜ TMDK) müzikoloji doktora programına başladığım yıla rastlar. 2002 - 2008 yılları arasındaki doktora çalışmam döneminde, İhsan Özgen ile pek çok defa görüşüp makam müziğinin kuramı, perdelerin seyir içindeki kişilikleri ve çağdaş bestecilik anlayışı üzerine fikir alışverişinde bulunmuşumdur. Brüksel Kraliyet Konservatuvarı piyano bölümü *premier prix* mezunu olarak müzik öğrenimimi tamamlayıp memlekete döndükten sonra, Türk klasik/sanat müziğinin yapısal meselelerine teknik - teorik yönlerden eğilmeye başlamıştım (Yarman 2002). Bu arayışlarım çerçevesinde, doktora tezimin de belkemiğini teşkil edecek olan ve sonradan bir kanun çalgısına tatbik edeceğim, 79 perdeli bir sisteme yakınsamaktaydım (bkz. Yarman 2008). İhsan Özgen çalışmalarımı ilgiyle takip ediyordu. Söz konusu dönemin başlarında, Özgen, kemençenin geleneksel teamüller dışında kullanımı yönündeki düşüncelerini benimle paylaşmış,

o sıralarda kemençe için yazdığı bir solo çalışmasını bana göstermiş, buradan hareketle çoksesli bir eser ortaya çıkıp çıkamayacağı konusundaki görüşümü sormuştu; ben de bana sunulan içeriği değerlendireceğimi söylemiştim.

İhsan Özgen'in aradan geçen bir yıla yakın zaman boyunca beni neredeyse her karşılaşmamızda yoklayarak zihnimi kamçılamasıyla, kendimi bu işe tam olarak verdim. Sonunda onun temalarını kendi beste üslubum içinde serbestçe işleyerek, 2003'te 'Baba ile Kızları' başlıklı iki kemençe ve bir piyano için çoksesli oda müziği sonatını tamamladım. Bestenin dijital ortamda gerçekleştirdiğim ve İhsan Özgen ile kızı Neva Özgen'e dinlettiğim ilk kaydı onların takdirini kazanmış, hatta sonatın özellikle üçüncü bölümündeki espri İhsan hocayı, biraz da şaşırtarak, neşeyle gülümsetmişti.¹

Çalınmasının güçlüğü kabul edilen ve alanında – hızlı bir repertuar taraması sonunda görüldüğü kadarıyla (İlyasoğlu 1989, 1998, 1999) – bir ilk olan bu eseri canlı olarak seslendirmeyi çok istemiştik; ancak çeşitli uğraşlardan ötürü fırsat ve vakit bulunamadığı için, bu yapılamadı. Gerek eserin icrasının çetinliği, gerek böyle bir icranın yol açabileceği masraflar, beni akustik kayıt düşüncesinden önemli ölçüde soğuttu.

İlkbahar 2010'da birincisi düzenlenecek olan Uluslararası Kemençe Sempozyumu'nun duyurusu, beni bu sonatı yeniden ele almaya itti.

Gönül isterdi ki, İhsan hocanın yetiştirdiği, onun en iyi talebeleri arasındaki kemençekeşler, bu ilk uluslararası kemençe sempozyumunda söz konusu besteyi canlı icra ortamında belirecek özellikleriyle tanıtınsınlar. Maalesef böyle olmadı. Sempozyumun toplanmasına daha bir ay zaman varken, belli başlı kemençe icracılarıyla irtibata geçip onlarla (pasaj pasaj) kayıt seansları yapmak ve pasajları dijital teknolojiyle birleştirmek suretiyle bestemi çaldırmayı düşündüysem de, başlangıçta bana yansıtılan olumlu izlenimlere rağmen, düşüncem o doğrultuda yürümedi. İcraçılarca kemençenin teknik kapasitesinin hayli zorlandığı yönünde bana iletilen kaygıların, bu düşüncemin gerçekleşmemesinde payı vardır. Elden geçirerek bitişirmeyi düşündüğüm kayıt seansları için bile çok sıkı bir hazırlık gerektiği iyice anlaşılınca, tükenmekte olan vakit de göz önüne alınarak, canlı icrayı aratmayacak nitelikte yepyeni bir dijital icrada karar kıldım.

Sonatı bestelediğim 2003'ten bu yana, inanıyorum ki, bilgisayar destekli müzik üretiminde ve dijital miksajda oldukça ilerlemiş, yeni Macbook Pro temelli ev-stüdyosu düzenim sayesinde aslına en yakın biçimde sesler ile tınılar elde edecek düzeye ulaşmıştım. On gün gibi bir süre zarfında, sonatın kemençe partilerini en baştan Mus2 (Data-Soft 2010)² programını kullanarak bütün

1 Sonatın ilk dijital kaydı için Yamaha SW1000XG PCI ses jeneratörü kartı ile DSP Factory 2416 PCI audio kayıt kartını kullandım. Örneklenmiş çalgılarda ise, keman (*fiddle*) ve piyano (*grandpiano*) sesleriyle yetindim. O günkü şartlarda, esere makamların mikrotonal aralıklarını verebilmek için, SW1000XG'nin sunduğu olanaklar dâhilinde, her perde 12 eşit sestem, eşit yarım seslerin 64'te 1'i çözünürlükte pest veya tiz tarafa doğru seçili miktarlarda kaydırılmıştır.

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

mikrotonal ayrıntılarıyla yeniden notalandırdım (bkz. Resim 1). Buradan elde ettiğim MIDI³ çıktısını Logic Pro DAW⁴ ardışılmalıya aktarıp MOTU Ethno2⁵ örneklenmiş çalgılar paketindeki kemençe-yi andıran tınıları iyice irdeleyerek, kendi vazettiğim bir temperamana akortlu MIDI piyano partisiyle - bestenin gerektirdiği günlük derecelerini ve türlü ifadeleri de katarak - harmanladım. Bu miksaj sonunda, aslını neredeyse aratmadığı söylenebilecek gerçekçi bir kayıt elde ettiğimi sanıyorum.

Bildirimi sunduğum 2 Aralık 2010 tarihli sempozyum oturumunda, *Baba ile Kızları*'nın yeni dijital kaydını, basılı kemençe partileri salondaki izleyenlere dağıtıldıktan sonra, bir slayt gösterisi eşliğinde hoparlörlerden dinlettim. Sonatın gerek bu, gerek önceki dijital kaydı, <http://www.ozan-yarman.com/muzikler.html> adresli internet köşemden ayrıca dinlenebilir. Aynı adreste eserin PDF formatında notaları da mevcuttur.

Bu eserin aslında bestecisi kimdir diye bir soru yine de sorulabilir. *Baba ile Kızları* sonatı, kemençe üstadı İhsan Özgen'in bir solo çalışmasından hareketle, onun temalarından esinlenerek bestelediğim telifi bana ait bir yapıttır. Burada, bir 'özgün dokuma' var denebiliyorsa, bu, İhsan Özgen hocanın esinlettiği 'ipek iplikle' oluşturulabilmiştir. Bu hususu açıkça belirtmek isterim.

Bu noktada, özellikle bizim sanat müziği camiamızda bazen aşırıya kaçabilen telif hakları taleplerine bir cevap mahiyetinde olmak üzere, Klasik Batı müziği bestecilerinin geleneksel ve popüler ezgileri malzeme olarak özgürce kullandıkları eserler birer örnek olarak anılabilir. Sözgelimi, Haydn'ın İskoç halk ezgilerini aranje ettiği, Hırvat şarkılarını da senfonilerine kattığı bilinmektedir. Wagner operalarından çeşitli pasajlar üzerine Liszt'in piyano solo parafrazları, *Rahmaninov'un Paganini'nin Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler*'i ve Charles Ives'in Bach ile Beethoven'den motifler işlediği eserlerde görülebileceği gibi, bestecilikte tema, motif veya malzeme kullanmada belirli bir sınır yoktur. Hatta denebilir ki, bestekârlar kimi zaman müzik yoluyla bu şekilde birbirlerini yüceltmişlerdir (Grout & Palisca 2001: 646-651 ve 680-84; Arewa 2006; Edition Breitkopf 3967 & Edition Peters 3601c)⁶.

Eserimin canlı bir icrası mümkün müdür? Sonatın insan hatasından arınmış olan dijital kaydı, özellikle de üçüncü bölümdeki zorlayıcı ve gösterişli akrobatik pasajların beklenmedik kolaylıkla bilgisayardan seslendirilebiliyor olması, insanı düşündürülebilir. Her ne kadar bu eseri alışılabilir bir yapı içinde kurgulamadığım ortadaysa da, kendi müzik birikimime dayanarak, bu arada kemençede ustalaşmış meslektaşların olumlu yöndeki görüşlerinden aldığım destekle, bestenin canlı olarak da pekâlâ seslendirilebileceği kanaatine vardım. Gelgelelim, besteciler, biraz da çalgıların teknik ve artistik kapasitesini geliştirmek amacıyla ürün verirler. Bu beste de, gerek kemençe için, gerekse yeni denemeler kulvarında, icracıyı hayli zorlayacak, sıkı disiplin gerektiren bir yapıdadır.

3 'Musical Instrument Digital Interface' devre/yazılım mimarisi.

4 Apple firmasının ürünü olan Logic paketindeki Logic Pro 'Digital Audio Workstation' uygulaması.

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

6 Daha çok örnek için bkz.

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Variations_on_a_Theme_by_another_composer.

Sonatin teknik ve artistik özellikleri

Baba ile Kızları adını verdiğim üç bölümlü sonatımı yazmaya başladığımda, kemençeleri üç telli olarak (Batı'nın standart diyapazonuna göre, pestten tize, la-re-la akordunda) düşündüm. Bu yaklaşımı, İhsan Özgen ile tanıştığım dönemde, İTÜ TMDK öğretiminde üç telli kemençenin esas alındığı izlenimine dayanarak benimsemiştim. Daha sonraları, eserin genel zorluğu, özellikle de üçüncü bölümdeki gayet tiz (sol anahtarlı dizekte orta fa'nın iki oktav üstüne⁷ çıkabilen) pasajların müşkilatı, karşısında, dört telli kemençelerin üç tellilere kıyasla hissedilir bir tını farkı yaratmayacağına ve pestten tize (Batı'nın standart diyapazonuna göre) la-re-la-re akordunda dört telli kemençelerle sonatın iyi bir şekilde seslendirilebileceğine yakınsadım. Bu elbette kesin bir yargı değildir; dört telli kemençe icracılarının tercihine göre, farklı bir akort da pekâlâ makbul olabilir. Uluslararası Kemençe Sempozyumu'nun konservatuvarımızdaki 'üç telli – dört telli kavgası'na son vermek yönündeki yaklaşımı, bu seçimimde ayrıca etkili oldu.

Eserin 2003'te Encore nota programıyla yazılan ana partisinde⁸, genel olarak Türk makam müziği nota yazımında pek görülmeyen ama Batı dizek sisteminde zaten âdetten sayılan bir özenle, yeri geldikçe çeşitli nüanslar, gürlük dereceleri, tempo gibi çalgılama terimleri kullandım (bkz. Resim 2). Bu ana partide, la bemolün Batı müziğinde olduğu gibi bir tam sesin yarısı kadar değil de, biraz daha küçük bir aralık miktarınca pestleştirilmesi gerektiğini, sayfanın üst kısmına bir ibareyle ekledim. Bu ibare, birçok makamlı motife karakterini veren la bemol perdesinin, o zamanlar SW1000XG PCI kartını kullanırken elle girdiğim perde bükme ayarları içinde en çok sapma gösteren ses olduğuna dikkati çekmek içindir.

2010'da Mus2 nota yazım programıyla mikrotonal kurguda yeniden notalandırdığım kemençe partilerinin baskısına da aynı derecede özen (programda henüz bulunmayan arşe işaretleri hariç olmak kaydıyla) gösterdim (bkz. Resim 1). Öte yandan, zaman darlığı yüzünden, ifadede kolaycılığa kaçmak pahasına, Mus2'in 'fabrika ayarı' Arel-Ezgi-Uzdilek (Özkan 2006: 77) ile 24 eşit aralıklı taksimat (Secor & Keenan 2006) değiştirme işaretlerini kullandım. İlaveten, istisnai olarak, 'Uşşaklı çeşniler' için Muzaffer Sarısözen tertibi 3 kommalık diyez/bemol (Akdoğan 1999: 36-8) işaretlerinden tek-tük kattım ki bunlar da yine Mus2'nin araç şeridi içindeki fabrika ayarı değiştirme işaretleri demeti arasındadır. Dizekteki arızasız perdeler ise, tahmin edilebileceği üzere, Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemindeki (Pisagoryen) diyatonik majör dizi oranlarına⁹ sabitlenmiştir.

24 eşit aralıklı taksimat, çeyrek ses arayla iç içe geçmiş iki adet 12 eşit aralıklı diziden kurulmuştur; sonatın Mus2 programıyla notalandırılmasında, Arap makam müziğinin yazımında belirlenmiş işaretler yerine (Touma 1934: 24; Yarman 2008: 73-4) dijital ortamda çeyrek sesleri ifade etmede artık yaygın olan Couper-Darreg-Ellis-Graetzer-Secor (CODEGS) (Read 1990: 41-2, 121) diyezleri ve bemolleri kullanılmıştır. Sonatta kullanılan bu işaretlerle Arap işaretleri arasındaki başlıca fark, natürel notalardan çeyrek ses peste inmek için (Türk makam müziğinde bakiye aralığı karşılığı) sapı kesik çizgili bemol yerine, ters istikamete bakan (Türk makam müziğinde comma

7 Türk makam müziği terminolojisiyle, *bolahenk düzeninde tiz sünbüle* perdesine...

8 Söz konusu ana partide mikrotonal değiştirme işaretleri yoktur; eserin Encore 4,2 ile girildiği dönemde, programın mikrotonalite yazımına elverişli olmayışı yüzünden, alışlageldik Batı müziği işaretleriyle yetinilmiştir.

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

aralığına karşılık) bemolün kullanılmış olmasıdır. Bu durumda, sonatta pek çok kez, aynı görümlü değiştirme işaretine (örneğin ters istikamete bakan bemole) iki fonksiyon birden yüklenmiş olmaktadır. Ancak bu, makam müziğinin yerleşik nota teamüllerine yabancı bir durum değildir. Eser boyunca kullanılan bütün perdelerin bir oktav içine indirgenmiş dökümü, bunlara özgü değiştirme işaretleri ve hepsinin sent değerleriyle (Tablo 1)'de görülebilir.

Dikkat edilirse, tabloda, kemençelerin la sesi ile piyanonun la sesi 440 hz frekansta buluşturulmuş, bunun neticesinde, piyanonun akortlandığı Yarman-36 ses-düzenine¹⁰ göre eşit aralıklı olmayan oktavda 12 ses temperamanı (I. katman) ile kemençe perdeleri arasında ufak tefek uyumsuzluklar başgöstermiştir. Bununla birlikte, başta çalgı tınlarının ayrı oluşunun katkısıyla, yer yer yarım kommaya varabilen söz konusu farklar parçanın akışı içinde erimekte, hatta icraya bir canlılık getirmektedir denebilir. Kaldı ki, çok-tınlı ortamlarda 'hafif puslu unisonların', ilk bakışta sanılanın aksine, hiç de aykırı düşmeyeceğine dair denenmiş görüşler vardır (Yarman 2010: 169-70). Ayrıca, bütün çalgıların istenmeyen vurulara yol açacak kadar uzun süreler unisonlu-oktavlı çalmadığı *Baba ile Kızları* sonatındaki gibi zarif polifonik dokularda, puslu baskıların sırtması tehlikesinin önemli ölçüde aşıldığı söylenebilir.

Giriş (*Introduction; opsiyonel*), Sergi (*Exposition*), Genişleme (*Development*), *Toparlama (Recapitulation)* ve *Kuyruk (Coda; opsiyonel)* bölümleriyle inşa edilen, orta hızda/ağırca/çok hızlı üç bölümden müteşekkil bildik sonat formuna (Randel 2003: 795-8 ve 799-802) uygun olarak, *Baba ile Kızları* sonatındaki başlıca özellikleri şimdi ele alabiliriz.

Yarman-Özgen bileşimli usûl-makam motiflerini ortaya seren eserin ilk bölümü, 10/4'lük zaman kalıbında ve orta hızda, *cantabile piu espressivo*, yani şarkı söylercesine ve çok zarif doku- nuşlarla, piyanonun Caz akorlarıyla giriştiği hayal meyal bir mi bemol majörle açılır [bkz. Resim 2]; kromatik ve çiçeklenmiş piyano pasajlarıyla, gayet zarif bir çoksesli doku izleyen kemençelere (bkz. Resim 1) eşlik eder. Uzak yakın demeden pek çok tonaliteye serbestçe, bazen politonal, bazen de atonal bir tarzda uğrayıp, başa dönerek cümleyi olduğu gibi tekrar ettikten sonra, koda ölçülerinde si bemol majör ile sönerek kadansa varır. Bu bölümdeki kemençeler arası cümle paslaşmalarından ve politonal akor yürüyüşlerinden bir esintiyi, bölümün 7., 10.-11. ölçülerinde (Resim 3) duyumsamak mümkündür. Burada, 10. ölçüden itibaren, batı müziği diyatonik akor yazımıyla ifade edecek olursak, Cm7(+4) > EbM9/iii > F7 > Cm11 > F7 > Gm7(-5)/iii > Ebm(+7) > Bbm7 > Db+11 > Em(tut2)/iii şeklindeki caz akor yürüyüşü¹¹ (bkz. Blood 2000-11), bahsi geçen politonal yazıya bir örnektir.

Sonata'nın ağır seyreden 4/4'lük zaman kalıbındaki ikinci bölümünde, sol perdesi üzerinde 'Uşşak çeşnili' Kürdi makamında çok geçkili bir kanon dokusuyla, kemençeler adeta sarmaşır (bkz.

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

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

Resim 4), piyanonun da katılımıyla çeşitli tonalitelere döner dolaşır; sonra tekrar baş başa kaldıkları bir anda, adeta Saray-ı Âmire-i Cedide'de Barok havaları estirirler; sonunda yine piyanoyu aralarına alıp hep birlikte si bemol majöre tırmanarak karar kılarlar.

Son olarak, eserin üçüncü bölümü, sol perdesi üzerinde Rast makamı ile 4/4'lük zamanda çok enerjik ve hızlı bir tempoda başlar; soru-cevap atışmalarıyla heyecanı artırarak ilerler; ortalara doğru hiç hız kesmeyerek 5/4'lük bir zaman kesitinden geçer ve 4/4'lük ölçülere son kez uğrayarak 5/4'lük mi bemol majör ile haykırıp gitgide söner ve nihayet pes eder. Bestenin ilk iki bölümüne nostaljik bir burukluk hissi hâkim iken, bu bölümde şahlanan bir dinamizm görülür. Nitekim kemençeler bir ara sol anahtarlı dizekte orta fa'nın iki oktav üstüne kadar çıkar ve soru-cevap paslaşmalarıyla adeta piyanoyla temsil edilen devi taciz edip cıldırtan kızgın eşek arıları gibi uçarlar ve sokarlar (bkz. Resim 5). Kemençelerin, deyim yerindeyse, deliye çevirdiği piyano, onlarla soru-cevap biçiminde giriştiği mücadele sonunda yığılır kalır. Kemençeler ise, oynaşa oynaşa uzaklara doğru kaybolup sönerler.

Son sözler

Baba ile Kızları sonatında, bestekâr olarak, piyanoyla kemençelerin kılı kırk yaran bir dengede buluşturulmasını gözettim. Ağırlıklar ve önceliklerin, çalgı ses sahaları ve ifade kuvvetleri gözetilerek, yerli yerince dağıtılmasını büyük ölçüde başardığım duygusu içindeyim. Bu yapıt, alanında herhalde bir ilk olarak, en büyük kemençe ustalarından İhsan Özgen'in ipeksi motiflerini kendi dokumacılık işçiliğiyle kaynaştıran, sanatlı, bir o kadar da talepkâr bir sentez sayılmalıdır. Yenilikçi bir katkı olması ümidiyle Türk müziği repertuarına sunulmuştur.

Referanslar

- Akdoğu, Onur. 1999. *Türk Müziğinde Perdeler*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları (3. baskı).
- Arewa, Olufunmilayo B. 2006. "From J. C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright And Cultural Context". *North Carolina Law Review*, 84 (2): 547-645.
- Blood, Brian. 2000-11. "12-tone Chords" <<http://www.dolmetsch.com/virtualchords.htm>>
- Blood, Brian. 2000-11. "Key Centres" <<http://www.dolmetsch.com/musictheory31.htm#dominants>>
- Data-Soft. 2010. Mus2 – Türk makam müziği ve mikrotonal müzik için nota yazım uygulaması. İstanbul: <http://www.mus2.com.tr>.
- Edition Breitkopf. 1914. Variationen über "La ci darem la mano" aus Mozarts "don Giovanni" – Ludwig van Beethoven. Ed. Fritz Stein. Frankfurt: Nr. 3967 & WoO28.
- Edition Peters 1917. Klavierwerke Bande VII Opern Phantasien (Wagner Bearbeitungen) – Franz Liszt. Ed. Emil von Sauer. Leipzig: Nr. 3601c & 9881.
- Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. 2001. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company Ltd.
- İlyasoğlu, Evin. 1989. *Yirmi Beş Türk Bestecisi / Twenty Five Turkish Composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, Evin. 1998. *Çağdaş Türk Bestecileri / Contemporary Turkish Composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- İlyasoğlu, Evin 1999 *Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği. Cumhuriyet'in Sesleri*, yay. hz. Gönül Paçacı: 70-91. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı 2006 *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Randel, Don Michael. 2003 *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Read, Gardner 1990. *20th Century Microtonal Notation*. London: Greenwood Press.
- Secor, George D. & Keenan, David C. 2006. "Sagittal – A Microtonal Notation System". *Xenharmonikon*, cilt 18.
- Yarman, Ozan. 2002. "Türk Musikisi ve Çokseslilik". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yarman, Ozan. 2008. "9-tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music". Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yarman, Ozan. 2010. "Nail Yavuzoğlu'nun Nazari Savları Üzerine Bir Kritik". *Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar*, 140-75. İstanbul: Artes Yayınları.