

**T.C
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
PERFORMANS YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK MODERNLEŞMESİNİN TÜRK
BEŞLERİ'NİN KEMAN KONÇERTLARINA YANSIMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
GÜLÜMSER GİZEM AYTÜRE**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. KAMERHAN TURAN**

ANKARA - 2017



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: ... / ... / 20...

Öğrencinin Adı, Soyadı : Gülümser Gizem Aytüre

Öğrencinin Numarası : 21510183

Anabilim Dalı : Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı

Programı : Performans Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Prof. Mahmut Kamerhan Turan

Tez Başlığı : Cumhuriyet Dönemi Müzik Modernleşmesinin Türk Beşleri'nin Keman
Konçertolarına Yansımaları

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 101... sayfalık kısmına ilişkin, 29.. / 05.. / 2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafındanturnitin..... adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % ..20.....'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

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

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

Öğrenci İmzası:.....

Onay

20.. / 06 / 2017

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,

Prof. M. Kamerhan Turan


KABUL VE ONAY

Gülümser Gizem Aytüre tarafından hazırlanan “Cumhuriyet Dönemi Müzik Modernleşmesinin Türk Beşleri’nin Keman Konçertolarına Yansımaları” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 20/ 06/ 2017

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal

Başkent Üniversitesi

Jüri Üyesi : Prof. Nezihe Şentürk

Gazi Üniversitesi

Jüri Üyesi : Prof. Kamerhan Turan

Başkent Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../20....

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Doğan TUNCER

TEŞEKKÜR

“Cumhuriyet Dönemi Müzik Modernleşmesinin Türk Beşleri’nin Keman Konçertolarına Yansımaları” başlıklı bu araştırmanın yardımları ve desteğiyle gerçekleşmesini sağlayan, önerileriyle tez çalışmamı yönlendiren ve yazım aşamasında çok büyük katkısı ve emeği olan Sayın Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal’a, katkılarından dolayı Prof. Kamerhan Turan’a, kaynaklara ulaşmamı sağlayan sevgili ablam ve meslektaşım Sanem Aytüre Kıroğlu’na, maddi manevi desteğini benden esirgemeyen annem Nesrin Aytüre ve babam Hicri Aytüre’ye, her konuda yol göstericim olan keman hocam Doç. Jülide Yalçın’a ve manevi desteğiyle her zaman yanımda olan Alessandro Cedrone’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

“Cumhuriyet Dönemi Müzik Modernleşmesinin Türk Beşleri’nin Keman Konçertolarına Yansımaları” başlıklı bu tezin amacı, Cumhuriyet dönemi Müzik İnkılabı temel düşüncesinin Türk Beşleri olarak adlandırılan bestecilerin keman konçertolarına ne kadar yansıdığının incelenmesidir. Bu tezde, betimlemeli-çözümlemeli araştırma metodu kullanılmıştır. Araştırmada öncelikle modernleşme kavramı ile bağlantılı olarak Türk modernleşmesi ve Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrası yapılan gelişmeler ile ilgili bilgiler verilmiştir. Daha sonraki bölümlerde incelenen bestecilerin kısa biyografileri ve bestecilik özelliklerinden söz edilmiş, keman konçertoları ayrıntılı ve örnekler verilerek incelenmiştir.

Ortaya çıkan bulgularla; Cemal Reşit Rey ve Ulvi Cemal Erkin’in keman konçertolarında Müzik İnkılabı temel düşüncesini yansıtan bir yapı kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’in konçertolarında ise; bu görülmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Modernleşmesi, Müzik İnkılabı, Türk Beşleri, Keman Konçertosu.

ABSTRACT

The main objective of the thesis “Repercussions of the Turkish Five on Violin Concertos in the Republic Period of Modernisation in Music”, is to examine the extent of the effect the pioneer composers named the ‘Turkish Five’ on violin concertos in the Music Reform of the Republican Period. In this thesis, descriptive-analytical research method was used. In this study, initially information about Turkish modernisation in relation with the general concept of modernisation and then development before and after the Republic period was given respectively. In the following sections, research was carried out by giving brief biographies and composing characteristics of investigated composers, together with detailed information about their violin concertos and examples.

In the results found from this research; Cemal Reşit Rey and Ulvi Cemal Erkin’s violin concertos were found to represent the main concept of the Music Reform whereas in the concertos of Ahmed Adnan Saygun and Necil Kazım Akses this finding could not be found.

Key Words: Modernisation in Music, Music Reform, Turkish Five, Violin Concerto.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
BÖLÜM I. GİRİŞ	1
1.1 Problem.....	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem.....	2
1.4. Varsayımlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Araştırma Evreni.....	3
1.7. Metot.....	3
1.8. Verilerin Toplanması.....	3
1.9. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	3
BÖLÜM II.	5
2.1. Modernleşme.....	5
2.2. Türkiye’de Modernleşme.....	7
2.3. Cumhuriyet Öncesi Müzik’te Yaşanan Gelişmeler.....	9
2.4. Türkiye’de Müzik Modernleşmesi, Müzik İnkılabı.....	11
BÖLÜM III. TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN GELİŞME SÜRECİ.....	15
3.1. Muzika-yı Hümayun’un Riyaset-i Cumhur Filarmonik.....	
Orkestrası’na Dönüşümü.....	15
2.2. Dârü’l-Elhân	16
3.3. Derleme Çalışmaları.....	17
3.4. Musiki Muallim Mektebi’nin Kurulması ve Ankara Devlet Konservatuvarı..	19
3.5. Musiki Komisyonu.....	21
BÖLÜM IV. TÜRK BEŞLERİ.....	24
4.1. Cemal Reşit Rey.....	24
4.2. Ulvi Cemal Erkin	27
4.3. Ahmed Adnan Saygun	29
4.4. Necil Kazım Akses.....	34

BÖLÜM V. KEMAN KONÇERTOLARININ İNCELENMESİ.....	37
5.1. Cemal Reşit Rey'in Keman Konçertosu.....	37
5.1.1. Birinci Bölüm	37
5.1.2. İkinci Bölüm.....	46
5.1.3. Üçüncü bölüm	49
5.2. Ulvi Cemal Erkin'in Keman Konçertosu	52
5.2.1. Birinci Bölüm	53
5.2.2. İkinci Bölüm	60
5.2.3. Üçüncü Bölüm	61
5.3. Ahmed Adnan Saygun'un Keman Konçertosu	75
5.4. Necil Kazım Akses'in Keman Konçertosu	76
BÖLÜM VI. SONUÇLAR.....	78
ÖNERİLER.....	79
KAYNAKLAR.....	80
EKLER	86
EK-1 CEMAL REŞİT REY'İN BÜTÜN ESERLERİ.....	86
EK-2 ULVİ CEMAL ERKİN'İN BÜTÜN ESERLERİ.....	91
EK-3 AHMED ADNAN SAYGUN'UN BÜTÜN ESERLERİ.....	93
EK-4 NECİL KAZIM AKSES'İN BÜTÜN ESERLERİ.....	97
EK-5 KONÇERTOLARIN KAYITLARI	101

I.BÖLÜM: GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde, toplumsal, kültürel, yasal ve iktisadi bir dizi değişim gerçekleşmiştir. Bu değişimler Atatürk İnkılapları olarak adlandırılmaktadır. Bu inkılapların en önemlilerinden biri de Müzik İnkılabıdır. Müzik İnkılabı'nın kökleri, 1826 yılında Sultan II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nı dağıtmasından sonra Batılı tarzda kurulan orduya eşlik etmesi için Batı tarzında kurulmuş bir bando olan Muzıka-yı Hümayun'un kurulmasına kadar dayanmaktadır.

Müzik İnkılabı'nın ana fikri, halkın kulağında var olan, alışık olduğu, tanıdığı halk ezgilerinin, gelişmiş en son Avrupa bestecilik tekniği ile işlenerek yeni bir çağdaş Türk Müziği yaratılması isteğidir. Avrupa bestecilik tekniğinin öğrenilmesi ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nde öğretilerek yaygınlaştırılması amacıyla, yurt dışına genç müzisyenler gönderilmiştir. Bestecilik eğitimi almak için gönderilmiş bu genç müzisyenler, cumhuriyetin ilk besteci kuşağını oluşturan daha sonra da Türk Beşleri ismiyle anılan; Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Hasan Ferid Alnar ve Necil Kazım Akses'dir. Bu çalışmada Müzik İnkılabı'nın ilk eserlerini vermiş bu bestecilerin eserlerinden keman konçertoları seçilerek Müzik İnkılabı düşüncesinin, yani geleneksel müziğimizin öğelerinin etkilerinin bu konçertolara ne kadar yansıdığı araştırılmak istenmiştir. Hasan Ferid Alnar'ın keman konçertosu olmaması nedeniyle araştırma dışı bırakılmıştır.

1.1. Problem

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yapılan inkılaplardan en önemlilerinden biri de “Müzik İnkılabı”dır. Müzik İnkılabının temel fikri halk müziklerimizin en son batı tekniğiyle işlenerek yeni Çağdaş Türk Müziği'nin oluşturulmasıdır. Bu tezin problemi, gerçekleştirilmeye çalışılan Müzik İnkılabı'nın öncüleri olan Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağını temsil eden Türk Beşleri olarak anılan Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Hasan Ferid Alnar ve Necil Kazım Akses'in keman konçertolarına Müzik İnkılabı düşüncesinin ne kadar yansıdığının incelenmesidir.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı; Müzik İnkılabı düşüncesinin, Cumhuriyet'in ilk dönem bestecilerinin eserlerine yansımış olduğu varsayılarak bu düşüncenin Türk Beşleri'nin keman konçertolarına yansımalarının incelenmesi ve Müzik İnkılabı düşüncesinin bu keman konçertoları bağlamında ne kadar gerçekleştirildiğinin araştırılmasıdır.

1.3. Önem

Bu eserlerle ilgili daha önce çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da, Müzik İnkılabı'nın Türk Beşleri'nin keman konçertolarına ne kadar yansıdığıyla ilgili bir araştırmanın bulunmadığı görülmüştür. Bu nedenle konunun araştırılması önemlidir. Bu çalışmanın, yeni araştırmaların yapılmasına ve bu eserleri icra edecek sanatçılara yol gösterici bir kaynak olabileceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturan Müzik İnkılabı düşüncesinin Cumhuriyet'in ilk dönem bestecilerinin eserlerine yansımış olduğu varsayımının tutarlı olduğu, araştırma için ulaşılan kaynaklar ve elde edilen verilerin yeterli, izlenen yöntemin araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in keman konçertolarındaki geleneksel Türk Müziği'nde kullanılan makamların incelenmesi ile sınırlıdır.

1.6. Araştırma Evreni

Araştırma evrenini Türk Beşleri olarak adlandırılan besteciler ve onların yazdıkları keman konçertoları oluşturmaktadır. Araştırmada, Hasan Ferid Alnar'ın keman konçertosu olmaması nedeniyle, diğerk dört bestecimizin konçertoları incelenmiştir.

1.7. Metot

Bu araştırma betimlemeli-çözümlemeli yöntem kullanılarak hazırlanmıştır. Bu amaçla biyografi, otobiyografi, bibliyografya, nota arşivleri ve başvuru niteliğindeki kaynaklar taranmış, konuyla ilgili kitap, makale, tez, partitür ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır.

1.8. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada; Türk Beşleri hakkında yazılmış kitapların yanı sıra, modernleşme, Cumhuriyet Tarihi, Müzik İnkılabı ve Türk Müzik Kültürü hakkındaki kaynaklardan belirtilen ölçütler dâhilinde veri toplanmıştır.

1.9. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada öncelikle modernleşme kavramı ile bağılantılı olarak Türk modernleşmesi ve Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrası yapılan gelişmeler ile ilgili bilgiler verilmiştir. Daha sonra, incelenen bestecilerin kısa biyografileri ve bestecilik özelliklerinden söz edilmiştir. Ele alınan keman konçertolarının her birinde makamlara ilişkin veriler, ölçü ölçü araştırılmış, çözümlenmiş ve ortaya çıkan bulgular makamların tanımlarına göre yorumlanmıştır.

Makamın Tanımı:

“ Makam, ‘dar anlamda’ kendine özgüğü olan ve tipik başlangış ve bitiş sesleri arasında gelişme gösteren, özel bir ‘ezgi tipi’ olarak kabul edilebilir. Benzer

özellikteki ezgiler açısından yaklaşıldığında makamın aynı zamanda ‘sınıflandırıcı’ bir niteliğe sahip olduğu da görülür. Bu anlamda makam aynı zamanda birbiriyle benzerlik veya ayrılık gösteren ezgilerin ‘kavramsal düzeyde’ sınıflandırılmaları gereksiniminin de bir ürünüdür. Birbirine benzeyen ezgileri aynı sınıf içinde toplarken, farklı olanların da ‘ayrılması’nı sağlar. Böylece makam, ezgileri, oluşumları açısından sınıflandırmış olur. Her sınıflandırma, kendi özgüllüğünü yansıtan bir ad altında toplanır” (Bayraktarkatal, Öztürk, 2012:47).

Makam; belli bir perde üzerinden kendine özgü bir ezgi çekirdeği ile kendini tanımlar. Bu ezgi çekirdeği, 18.yy teorisyenlerinden Abdülbaki Nasır Dede’nin de dediği gibi: “...makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir.” Hiçbir makamsal ezgi çekirdeği diğer makamsal ezgi çekirdekleriyle benzerlik göstermez. Bu makamsal ezgi çekirdeği, makamı tanımladığımız, adlandırdığımız bir ezgisel koddur. Bir makam belli bir perde sistemi içinde bu tür makamsal ezgi çekirdeklerinin birbirleriyle eklemlenmesi ve bir ezgi seyri ile ortaya çıkar. Bir makamsal müzik parçasının oluşumunda parça, o makama ait makamsal ezgi çekirdeği ile kendini tanımlar, ezgi gelişir ve sonra karar perdesinde karar verir. Bunu başlangıç, gelişme ve bitiş olarak tanımlayabiliriz. Bu tanımlama geleneksel Türk sanat müziğinde seyir olarak adlandırılır (Bayraktarkatal, Öztürk, 2012: 24-49).

II.BÖLÜM

2.1. Modernleşme

“Modernleşme, 18. yüzyıldan itibaren öncelikle Batı’da meydana gelen, düşünsel, bilimsel, teknolojik alanlarda ve bunlara bağlı olarak da ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel açıdan toplumda köklü yapısal değişmelerin genel adıdır. Başta Batı Avrupa olmak üzere, daha sonra da tüm Avrupa’da 17., 18. ve 19. yüzyıllardaki belirli özellikler taşıyan kapsamlı bir sosyal değişmeyi ifade eder, yani modernleşme belli bir zaman ve mekanda belirli nitelikleri olan bir sosyal değişme biçimidir” (Yaka, 2000: 2; Aktaran: Yöre, 2010: 9).

Modernleşmenin türetildiği modern kelimesi, içinde yaşanılan zamana ait veya zamana uygun anlamına gelmektedir. Modern, Latince “modernus”tan, “modernus” ise “hemen şimdi” anlamına gelen “modo”dan türetilmiştir. Bu anlamlara göre denilebilir ki modern toplum, yeni toplum, şimdiki toplum veya günümüz toplumu demektir (Abaden-Unat, 1990: 6; Aktaran: Okumuş, 2007: 5).

“Modern kelimesi asıl anlamını Rönesans’la birlikte değişen dünya algılaması ile almıştır. Doğaya, coğrafyaya, tekniğe ait artan bilgilenmeye ve aklı öne çıkaran felsefi düşünmeye bağlı olarak bilimsel, kültürel ve sosyal alanda yeni ve değişmekte olan bir durumun ortaya çıkmasıyla modernlik kavramı asıl tarihi hattına oturmuştur” (Metin, 2011: 22-23).

“Coğrafi keşifler ve rasyonel düşüncenin gelişmesiyle seküler dünya görüşünün yaygınlaşması Batı-Hristiyan zihniyet ve yaşam biçimlerini köklü değişime uğratmıştır. Batı tarihinin geri döndürülemez bir yön kazandığı bu süreçte modernlik kavramının kendisi, 18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesine çok şey borçludur” (Çiğdem, 2001; Aktaran: Metin, 2011:23).

Batı Avrupa’nın modern olma sürecinde önemli olan iki olay; 18. yüzyılın ilk

çeyreğinde başlayan (1733) İngiltere Sanayi Devrimi ve 18. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen (1789) Fransız İhtilali'dir. Fransız İhtilali ile siyasal ve entelektüel kalıplar değişmiş. Sanayi Devrimi ile birlikte de sanayi üretimi artmış; şehirleşme, enformasyon, işbölümü, nüfus, ve eğitim alanlarda değişimler yaşanarak yeni bir hayat tarzı belirmiştir.

Modernleşme, büyüyen kapitalist dünya pazarının beraberinde getirdiği bilimsel ve teknolojik keşifler ve yenilikler, sanayideki gelişmeler, nüfus hareketleri, ulus devletin ve kitlesel hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimleri ifade etmektedir (Turhanoğlu, 2011: 11).

Modernleşme en yalın tanımıyla, modernliğe doğru yaşanan süreci niteler. Modernlik ise, Anthony Giddens'a (1938) göre, " 17. yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder". Peter Wagner, modernliğin başlangıcına 18. yüzyılda gerçekleşen "demokratik ve endüstriyel devrimler"i yerleştirir (Altun, 2002; Aktaran: Atakul).

"Teorik olarak, tarihsel süreç içinde "eskimiş" olan geleneğe dayalı toplumsal, kültürel, siyasal yapıların, değerlerin ve ilkelerin çözülerek, yerlerine "yeni ve daha iyi" olduğu düşünülen ölçütlerin geçirildiği bir evrim süreci" olan modernleşme, çok yönlü bir toplumsal değişme sürecini bünyesinde barındıran, Batı dışı toplumların, Batılılaşma yönünde yaşadıkları toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişimlere karşılık gelir. Başka bir deyişle modernleşme sürecinin en ayırt edici özelliği, modern toplumun, insanın yaratıcı olarak sürekli bir biçimde kendini ve yaşadığı çevreyi etkilemesi ve değiştirmesi olmuştur. Modernleşmenin toplumu ve insanlığı özgülleştirme süreci, ilerleme ya da gelişme olarak tanımlanmıştır (Çetin, 2003-2004:12 ; Aktaran: Metin, 2011:27).

"Modernleşme, toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir. Batı Avrupa'da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasî hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları da kapsar. Bu gelişme esnasında, toplumun bazı fonksiyonları merkezde toplanırken, öte yandan yeni gruplar doğar, toplumun fonksiyonları birbirinden ayrılır. Fakat belki en önemlisi, bu ayrılmanın doğurduğu kopuklukları da dolduracak yeni yapılar gelişir. Vatandaşlık kavramı, millî kültür

gibi yapılar merkezin ve yeni ortaya çıkmış olan sosyal ve iktisadi yapı parçalarının birbirine bağlanmasını sağlar” (Mardin, 1991: 27-28).

“Modernleşme, batılı toplumsal bilimciler tarafından, bütün gelişmekte olan toplumların, batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavramdır” (Kongar,1985).

“Modernleşme genel anlamda siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik olmak üzere dört ana alandaki değişimin adıdır”. “Batı dışı toplumların, Batılılaşma yönünde yaşadıkları toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişimler” olarak da tanımlanabilir. (Metin, 2011:28-29) Diğer bir deyişle “Modernleşme kavramı, tarihsel süreç içinde, geleneksel toplumların modern olana bakarak kendini ona uyarlama çabalarının adı” olarak da tanımlanabilir (Metin, 2011:321).

2.2. Türkiye’de Modernleşme

Cumhuriyet ideologları, yeni bir devlet ve devlet olmanın gereğini sağlayan toplum şeklini oluşturabilmek için Osmanlı İmparatorluğu’ndan farklı olarak toplum merkezli bir dönüşümü ve toplum fonksiyonlarına önem veren bir ulus-devlet modeli kurmayı amaçlamışlardır. Osmanlı’dan devralınan miras, “ümme” kültürüne dayalı bir toplum ve devlet yapısını yansıtmaktaydı. Yeni kurulan devlet ise, bu mirası reddediyordu. Bunun yerine “Türk” etnik kimliğine dayanan ve köklerinin Orta Asya’da olduğuna inanılan bir tarih tezini kabul etmişlerdi (Katoğlu, 1992: 422 ; Aktaran: Öztürk, 2002: 197).

“Osmanlı dönemi çağdaşlaşma adımları geleneksel dokuyu bozmadan geleneksel kurum, Batılı kurum olmak üzere iki paradigma içerisinde bir içselleştirme çabası yaşarken, Cumhuriyet dönemi geleneksel yapı ve kurumlarının tasfiye edilmesi gerekliliğiyle radikal dönüşümlerle devam etmiştir. Modernleşme süreçlerinin önünün açılması için toplumdaki geleneksel unsurların tasfiye edilmesi gerektiğini öngörmektedir”(Başer, 2001; Aktaran Şanlıer 2011:10).

“Fransız İhtilali ile birlikte yükselen “milliyetçilik” kavramı, ulus inşası sürecine dayandırılan temel prensiplerden biri olmuştur. Bu durum dünyada yaşayan milletleri

etkilemiş, imparatorlukları yıkmış ve yerine ulus devletlerin kurulmasını sağlamıştır. Çağın özelliği gereği, cumhuriyet ideologları da yeni devlet ideolojisini bu yönde belirlemişlerdir. Yapılan çalışmaların, her alanda millileşerek ulusal bir devlet projesi kurgulamak olduğu görülmektedir” (Şanlıer, 2011: 33).

“Bir fikir olarak ele alınabilecek ulusçulukta bireylerin, vatandaş konumuna getirilerek yeniden biçimlendirilmeleri amaçlanmıştır. İslam ve Osmanlı kimlik tanımlamalarından kaçınılarak kültürel olarak tek bir ulus olma düşüncesi benimsenmiştir” (İçduygu ve Keyman, 1998-9: 165; Aktaran: Şanlıer, 2011: 32).

Türk toplumu Aydınlanma hareketinin dinamiklerini ve prensiplerini özümseyerek modernleşme sürecine girmemiştir. Modernleşme sürecinin Sanayi Devrimi’yle başladığı düşünüldüğünde, Türkiye gibi Batı dışı olarak tanımlanan toplumların sürece sonradan dâhil olduğu ve değişimin ani bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir.

“Modernleşme adı altında yaşanan değişim süreci, Türkiye’de kültürel anlamda geleneksel yapıların çözülmesine yol açmıştır. Bununla birlikte sosyokültürel açıdan, Türkiye toplumu, yeni alışkanlıklar, tutumlar ve davranış tarzları da geliştirmiş ve geliştirmektedir. Daha bilimsel bir ifadeyle, kültürleme-kültürlenme ve kültürleşme süreçlerinin iç içe geçmesiyle Türkiye toplumu, yeni bir kültürel yapıya doğru sürekli bir eğilim arz etmektedir” (Güvenç, 1997; Aktaran: Şanlıer, 2011:37).

Cumhuriyetin kurucu kadrosunu derinden etkileyen ideologlarından biri olan “Ziya Gökalp (1876-1924), kültür ve medeniyet arasındaki ayrımın, sadece sosyolojik bir çözüm olmadığını, Türk milleti ve Garp medeniyetinin birlikte ve uyum içinde var olabilmesinin sağlanmasının hedeflendiğini” söylemiştir. Esas amaç, Türk başkalığını kurumsallaştırmaktır (Çiğdem, 2012:73).

“Atatürk, cumhuriyeti kurarken, cumhuriyetin kimliğini oluşturabilmek, laik bir ulus oluşturmak için ulusal kültürün açığa çıkartılması ve geliştirilmesi gereğinin bilincindeydi. O, insanı, kültür taşıyan varlık olarak görmüştür” (Akbulut, 2002:21). Bu görüşle, 623 yıllık bir imparatorluk üzerine kurulan, demokrasi ve millet egemenliğine

dayalı cumhuriyet rejimi, devleti Batılı devletlerin ötesine taşımak gayesiyle modernleşmeye başlamış ve bu dönemden itibaren yapılan batı değerlerinin ödünç alınmasıyla, milli bir kültür oluşturulması amaçlanmıştır.

2.3. Cumhuriyet Öncesi Müzik'te Yaşanan Gelişmeler

Cumhuriyet öncesi müzikte “Batılılaşma” çalışmaları 18. ve 19. yüzyılda yoğunlaşmakla birlikte, Türkiye'nin evrensel müzikle ilişkisi tarih olaylarının akışı içinde 16. yüzyıla kadar uzanır. Osmanlı Sarayı'nın Batı müziği ile ilk karşılaşması 1543 yılında Fransa Kralı I. François' in (1494-1547) Kanuni Sultan Süleyman'a (1494-1566) gönderdiği bir orkestra ile gerçekleşmiştir. 1599 yılında ise İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth (1533-1603), Sultan III. Murat'a (1546-1595), o dönem için olağanüstü sayılabilecek bir org armağan etmiştir (Kütahyalı, 1981:100).

18. yüzyılın sonlarına doğru tahta çıkan III. Selim'in (1761-1808) “Opera” dinleyen ilk Osmanlı padişahı olduğu ve 1797 yılında Batılı müzisyenleri bir opera konseri için İstanbul'a getirttiği, bunun yanında Batı sazlarının çok yaygın olmamakla birlikte Osmanlı musikisinin çeşitli örneklerinde kullanılmaya başlandığı bu dönemde görülen bir gelişmedir (Balkılıç, 2009:70; Aktaran: Dalkıran 2013:173). Sultan Selim tahtta oturduğu sürece müzisyenleri desteklemiş, hatta “müziğin notaya geçirilmesi için Baba Hamparsum Limoncuyan'a pratik bir sistem sipariş ettiği bilinmektedir” (Karl, 1976:76; Aktaran: Özer, 2013:49).

Sultan III.Selim'in 1794 yılında Yeniçeri Ordusu'nun yanı sıra Avrupa örneğine uygun bir askeri birlik kurması ve bu askeri birliğin önüne bir boru trampet takımı koyması Osmanlı'da ki Batılılaşma hareketlerinin başlangıcı olarak sayılabilir.

Ancak Avrupa müziğinin ülkemize resmi olarak gelişi 1826 yılında II. Mahmut'un (1785-1839) yeniçerileri ortadan kaldırması ve mehter takımını dağıtmasıyla gerçekleşmiştir. Batı tarzına göre düzenlenen yeni ordunun yürüyüşlerine eşlik edecek bir “Boru Takımı”, batıdan getirtilen çalgılarla kurdurulmuştur. Topluluk ilk olarak Fransız uyruklu Monsieur Manguel ile çalışmalara başlamış, daha sonra İtalyan besteci Gaetano Donizetti'nin (1797-1848) ağabeyi Guiseppe Donizetti (1788-1856) 1828 yılında,

öğretmen olarak saraya çağırılmıştır. Donizetti, “Boru Takımı”nı, kısa zamanda Bando’ya dönüştürmüştür ve topluluğun adı 1831 yılında Muzika-yı Hümayun (Padişahın Müzik Topluluğu) olmuştur.

Donizetti, 1831’de Üsküdar’da açılan Muzika Mektebi’nin yönetimini de üstlenmiştir. II. Mahmut’un hükümdarlığı sırasında saray çevresinden insanların piyano dersi almaya başladıkları bilinmektedir. Oğlu I. Abdülmecit (1823-1861) ise piyano dersi alan ilk sultandır (Köksal, 1999; Aktaran: Özer, 2013:51).

Sultan Abdülmecit Döneminde, Franz Lizst’in, Luigi Arditi’nin, August von Aderburg’un İstanbul’a geldiği bilinmektedir. 1829 yılında İngiliz gezgin Adolphus Slade İstanbul’da, “Boğaz kıyılarında, sokaklarda İtalyan operalarından bölümler” dinlediğini yazmıştır. 1839 yılında Giustiniani’nin Beyoğlu’nda açtığı Fransız Tiyatrosunda operalar sahnelenmiştir. 1841’de aynı semtteki Basko Tiyatrosu’nda (birkaç yıl sonra Naum Tiyatrosu olmuştur) da operalar izlemek mümkün olmuştur (Aksoy, 1985:1216).

Bu gelişmelerin yanı sıra çeşitli operet toplulukları oluşturulmuştur. Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, İstanbul Operet Heyeti Leblebici Horhor Ağa, Pembe Kız, Çengi gibi popüler Türk operetlerini sergilemişlerdir. Halide Edip’in librettosunu yazdığı bestesini Vedit Sabra’nın yaptığı Kenan Çobanları operası 1918’de sahneye konmuştur. Eser Türkçe olarak oynanan ilk operadır. Yurtdışında oynanan ilk Türk operası ise, Celal Esad Arseven’in librettosunu yazdığı, bestesini Victor Radeglia’nın yaptığı komik opera Şaban, 1918’de Viyana Halk Operası’nda sahnelenmiştir (Aksoy, 1985:1235).

Dönemin en önemli sanat kurumu ise İstanbul Şehremaneti’nin girişimiyle 1914’de kurulan konservatuvar niteliğindeki “Darü’l-Bedayi”nin kuruluşu olmuştur. Darü’l-Bedayi tiyatro ve musiki olmak üzere iki bölümden oluşmuştur. Kuruluşunda okulun başına Andre Antoine getirilmiştir.

Darü’l-Bedayi tiyatroyu, sahne musikisini, Türk ve Batı musikilerini bir bütün olarak ele almak gibi ileri bir görüş benimsemiştir. Ne yazık ki savaş koşulları ve maddi sıkıntılar nedeniyle kısa bir süre sonra musiki bölümü kapatılmıştır (Aksoy, 1985:1235).

Bir diğ er sanat kurumu olan D  r  l-Elhân 1 Ocak 1917’de müzik eğitimi verilmesi amacı ile İstanbul’da kurulmuş olan Osmanlı İmparatorluğu’nun ilk müzik okuludur. Kurumda Türk ve Batı müziği çalışmaları yapılması istenmiştir. Ancak I. Dünya Savaşı ve mütareke yıllarında çalışmalara ara verilmek zorunda kalınmış, 1923 yılında yeniden açılmıştır (Aksoy, 1985:1235).

2.4. Türkiye’de Müzik Modernleşmesi, Müzik İnkılabı

“Atatürk, ulusal egemenliğe dayanan bir Cumhuriyet’te, ortaçağ düzeninin yaşamayacağını biliyordu. Eğer eski düzen yaşatılırsa, tekrar parçalanma ve yok olma kaçınılmazdı. Bu nedenle Atatürk 1923 yılından sonra bütün gücüyle, ‘Devrim İlkeleri’ne bağlı genç k  şaklar yetiştirmeye eğilmiştir. O inanmıştır ki, devrimlerin başında ve çevresinde bulunan dar ve güçsüz kadro, ancak yeni k  şakların devrimci olarak yetişmesiyle büyüyüp gelişebilir” (Mumcu, 1987: 106-157).

1923 yılında cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte Atatürk’  n liderliğinde  ağdaş uygarlık seviyesine erişmek için bir dizi siyasal devrim yapılmıştır. Atatürk İnkılapları ya da diğ er adıyla Atatürk Devrimleri, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu ve ilk cumhurbaşkanı olan Mustafa Kemal Atatürk’ün,  onerileri ve girişimleri ile gerçekleştirilmiş toplumsal, kültürel, yasal ve iktisadi bir dizi düzenlemenin genel adıdır. Cumhuriyetin kurulmasıyla modernleşme sürecine giren ülkede, modernleşmenin yanında “milli devlet” modeli benimsenmiş, Türk kültürüne dayalı, modern bir milli devlet modeli oluşturmak istenmiştir.

Atatürk İnkılapları’nın y  n   daima Batıya dönük olmuştur, Batı modellerinin örnek alınması prensibi doğrultusunda gelişmiştir. Devrimlerin hedefi batı yüksek medeniyetini yakalamak, Türk kültürünün batı medeniyetiyle kaynaştırmaktır.

Türk Müzik İnkılabı, Cumhuriyet Dönemi İnkılapları’nın öncüsüdür. Atatürk, 1 Kasım 1934’te Türkiye Büyük Millet Meclisinde yaptđđ konuşmasında;

“Güzel sanatların hepsinde, millet gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Ancak bunda en çabuk ve en önde götürülmesi gerekli olan “Türk

Musikisi”dir. Bir milletin yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir, ancak, bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince önem vermesini, kamunun da ona yardımcı olmasını dilerim”

sözleriyle Müzik İnkılabı’nın öncü olduğunu açıkça ifade etmiştir (TBMM Zabıt Ceridesi 25, 1934: 4).

Yeni ulus, yeni insan, yeni bir dil oluşturmak için müzik düşüncesiyle yapılacak Müzik İnkılabı için Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu kadroları tarafından Türk Kültürü’ne dayalı, modern bir devlet oluşturulması istenmiştir. Müzik İnkılabı’nın ana düşüncesi, Türk’e ait olan halk müziğinin hammadde olarak kullanılıp Batının medeni müzik kurallarıyla yani batı armonisiyle çoksesli hale getirilerek yeni çağdaş Türk müziği yaratılması düşüncesidir. Bu fikir sosyolog Ziya Gökalp’e aittir. Gökalp’e göre millî musikimizi yüceltecek olan unsur Anadolu’da bulunan halk müziğidir.

“Mûsikîmizi yüceltmek için de bir taraftan Avrupa’nın tekniklerini öğrenmek, diğer yandan dağlarda ve köylerde söylenen halk türkülerinin seslerini toplamak gereklidir. Ancak bu sayede Avrupa medeniyeti içinde Türk şiiri, Türk romanı, Türk mûsikîsi yapabiliriz” (Gökalp, 2012:18).

Gökalp, millî Türk müziğinin nasıl oluşturulması gerektiğini de “Türkçülüğün Esasları” kitabında belirtmiştir. Gökalp’e göre millî Türk müziği, Anadolu’dan toplanan Türk halk melodilerinin, Batı’nın tekniği kullanılarak çok seslendirilmesi sayesinde geliştirilmeliydi. Gökalp’in bu formülü cumhuriyetin ilk yıllarında müzik politikalarına yön veren aydınlar tarafından kabul görmüş, müzik alanında kurulan kurumlar ve çalışmalar bu yönde ilerlemiştir.

Atatürk’ün modernleşme projesinde yer alan çok sesli müzik, yeni bir ulus, yeni bir yurttaş, yeni bir dil oluşturmak için yeni bir evrensel müzik olması gerekliliği üzerine

kurgulanmıştır. Atatürk'ün esas düşüncesi evrensel düzeyde bir Türk müziği yaratmaktır. Çok sesli müzik yalnızca bu amaca ulaşmak için kullanılacak bir tekniktir. Atatürk, 1938'de Türk müziğini geliştirerek çok sesli müziğe geçişi amaçladığını Ulus Gazetesi'nde Kemal Ünal'a yazdırdığı yazı ile şu sözlerle ilan etmiştir;

“Bugünkü Türk kafası, musikiyi düşündüğü zaman yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musiki aramıyor. Musiki dendiği zaman yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan bir musiki murad ediyoruz ve musikiden beklediğimiz maddi, fikri ve hissi uyanıklık ve çevikliğin takviyesi olduğuna şüphe yoktur” (Sun, 1969: 71; Aktaran: Kılıç, 2009: 461).

“Musiki İnkılabı” olarak adlandırılan Cumhuriyet Döneminin başlıca kültür ve müzik politikasını Yalçın Tura ise şu sözlerle açıklıyor;

“Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak kültür, bir kamu politikası aracılığıyla devletin önemli bir işlevi haline getirildi. Kemalist ideolojinin en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı, hedefledikleri topyekün kalkınma hamlesinin en temel bileşeni olarak algılamaları sonucunu verdi. Bu anlayış doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yüklendi. Söz konusu sorumluluk devletin ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçasıydı, dolayısıyla da özel/özerk kişi ya da kurumların inisiyatifine bırakılamazdı. Öte yandan, gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek, hem de modern dünyanın gereksinmelerine yanıt verecek “özgün” bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir “sentezin oluşturulmasına çalışıldı” (Tura ,1983: 1510).

Müzik devriminin ana hedefi; Cumhuriyet Türkiye'sinde çağdaş bir Türk Sanat Müziği ve ona dayalı yeni bir ulusal müzik kültürü kazandırmaktı. Bu çağdaş sanat müziğinin temelinde ulusal bir öz olacak; bu öz, Batı sanat müziğinin çokseslilik

teknikleriyle yoğrularak biçimlenecek ve bu özün halk müziğimize kaynaklanması düşüncesi benimsenmişti.



III.BÖLÜM: TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN GELİŞME SÜRECİ

3.1. Muzika-yı Hümayun’un Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası’na Dönüşümü

Muzika-yı Hümayun’un kurulması 1826 yılında Sultan II. Mahmud’un Yeniçeri Ocağı’nı kapatması ardından batılı tarzda bir ordu kurmaya girişmesine dayanır. Yeniçeri Ocağı’yla mehterhaneyi de aynı yıl kapatan Sultan, Batılı tarzdaki yeni ordu için mehter takımı yerine yeni muzika gereğine inanıyordu, bu düşünceyle birlikte Haziran 1826’da Enderun-i Humayun’da (saray okulu) Muzika-yı Hümayun (saltanat mızıkası) kurulmuştur.

Bando ilk olarak Fransız uyruklu Monsieur Manguel, 1828 yılından itibaren de 28 yıl süreyle İtalyan şef Giuseppe Donizetti tarafından çalıştırılmıştır (Balkılıç, 2009: 71; Aktaran: Dalkıran 2013: 174). Orkestraya katılan yeni çalgılar ve öğretmenlerle beraber geleneksel öğretim yöntem ve teknikleri yerlerini yenilerine bırakmıştır. 1831’de kurulan Muzika-yı Hümayun Okulu ile birlikteki yeni anlayışla, müzik eğitimi yaklaşımı giderek sivil yaşama yayılmaya başlamıştır (Uçan, 1997:179). Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) tarafından geliştirilen geleneksel Türk müziğinde kullanılan nota yazısı Muzika-yı Hümayun’da kullanılmamış yerine batı müziği yazısı benimsenmiştir

Atatürk 1924 yılının başlarında İstanbul’da Rumeli göçmenleri yararına verilen konserlerin Ankara’da tekrarlanmasını istemiş, orkestra bu nedenle Ankara’ya getirilmiştir. Hilafetin kaldırılmasından tam sekiz gün sonra 11 Mart 1924 günü Milli Sinema Salonu’nda ilk konser verilmiştir. Konser, Zeki Üngör (1880-1958) yönetiminde Cumhuriyet Marşı ile başlamış daha sonra Beethoven, Weber, Korsakov ve Bizet’in eserleriyle devam etmiştir. Konser çok başarılı olmuş Atatürk ve devlet ileri gelenlerinin büyük beğenisini kazanmıştır.

2 Nisan 1924 günü orkestra ikinci konserini vermiştir. Hem Ankara halkının hem de yabancı diplomatların konsere ilgisi büyük olmuştur. Gerçekleşen iki konser sonrası orkestra yeni cumhuriyetin başkentine yakışacağını göstermiştir. 27 Nisan 1924 günü Makam-ı Hilafet Muzıkası Ankara’ya getirilmiş ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adı ile

yeni görevine başlamıştır. Orkestra bu tarihten sonra Cumhurbaşkanlığı makamının adını almıştır. Orkestra ve bando, törenlerde ve resmi ziyaretlerde sık sık görev alması ve düzenli konserler vermeye başlamasıyla asker, sivil devlet büyüklerinin ve Ankara halkının sevgisini kazanmıştır.

Orkestra, İstanbul'da Fransız Birliği (Union Francaise)'nde başladığı konserlerine Ankara'da Türk Ocağı Salonunda devam etmiştir. Bu konserlerin yanında daha geniş kitlelere ulaşabilmek için radyo konserlerine de önem vermiştir. Riyaset-i Cumhur Orkestrası elemanları salon orkestrası olarak Ankara Palas Oteli'nin bodrumundaki radyo istasyonundan yayınlara başlamıştır.

Orkestranın Riyaset-i Cumhur adı altındaki ilk yurtdışı turnesi 1926 yılında Karadeniz Gemisi'nde düzenlenen yerli malı sergisinin Avrupa sahil şehirlerine yaptığı dört aylık geziye katılmasıyla gerçekleşmiştir (7 Haziran 1926 - 5 Eylül 1926). Bu yolculuğun konserleri I. Dünya Savaşı yıllarındaki Avrupa turnesinden başarılı geçmiştir. Bu turneyi takip eden günlerde Zeki Üngör, devrimlerin amaçladığı doğrultuda, yabancı uzmanlarla birlikte Musiki Muallim Mektebi ve kurulacak Opera için gerekli ilk planları ve raporları da hazırlamıştır.

Zeki Üngör'ün yıllar süren çabaları sonucunda 1 Haziran 1932'de yürürlüğe giren Riyaset-i Cumhur Orkestrasının Maarif Vekaletine Raptı hakkında 2021 sayılı altı maddelik kanunla orkestranın askeri örgütlenmesine son verilmiş, orkestra bandodan ayrılmış ve 1 şef, 1 konzertmaister, 51 orkestra üyesi ve 2 hizmetli kadrosuyla sivil bir kurum haline dönüşmüştür. Adı da "Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestra (RCFO)" olmuştur. Atatürk, orkestraya yüce makamın adını vererek onurlandırmıştır. Saltanattan cumhuriyete devredilen kurumlardan bu şekilde onurlandırılan tek sivil kurumdur. Böylece batı tarzı askeri müzik için kurulan Muzika-yı Hümayun'la başlayan süreç tamamlanmıştır.

2.2. Dârü'l-Elhân

Ezgiler Evi anlamındaki Dârü'l-Elhân 1 Ocak 1917'de müzik eğitimi verilmesi amacı ile İstanbul'da kurulmuş Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk müzik okuludur. Kurulduğunda kurumun başına eski maarif nazırlarından bestekar, udi Vezir Ziya Paşa

getirilmiştir. Musiki kısmının başına Musa Süreyya Bey, Türk musikisi kısmında ise, Rahmi Bey, İsmail Hakkı Bey ve Rauf Yekta Bey gibi hocalar ders vermişlerdir. Dârü'l-Elhân kurulduğunda dört sınıftan oluşmakta ve Türk ve Batı müziği çalışmaları yapılması istenmekteydi. Ancak I. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'un işgal edilmesi nedeniyle öğretime ara vermek zorunda kalınmıştır. 1923'te Türk ve Batı müziği bölümleri ile tekrar açılmış, öğretim sistemi yeniden gözden geçirilerek batı müziği eğitime daha önem verilmiştir. Batı müziği bölümünde Muhiddin Sadak, Besim Tektaş, Cemal Reşit Rey, Mesut Cemil Tel, Zeki Üngör, Veli Kanık; Türk müziği bölümünde ise, Rauf Yekta Bey, Ahmet Irsoy, Faize Ergin, Mesut Cemil ve Santuri Ziya Bey görev almışlardır. Bu yıllarda "Dârü'l-Elhân Mecmuası" adında bir dergi çıkarılmıştır. Ayrıca derleme çalışmalarına ilk kez bu kurumda başlanmış ve pek çok eser notaya alınmıştır. 1926 yılında toplanan Sanayi-i Nefise Encümeni kararı ile ismi "konservatuvar" olarak değişmiştir ve Türk müziği bölümü kaldırılmıştır. Konservatuvar niteliğindeki yeni bir okulun açılmasıyla, yeni bir yönetmelik ve öğretim programı düzenlenmiştir. Türk Musikisi İcra Heyeti ve Türk Musikisi Tasnif Heyeti kurulmuştur. 1944-1945 yılında kapatılan Türk müziği bölümü tekrar açılmıştır. Kurum şu anki İstanbul Konservatuvarı'nın temelini oluşturmuştur (Aksoy, 1985:1235) (Say, 1985:428).

3.3. Derleme Çalışmaları

Cumhuriyet Dönemi müzik modernleşmesinin önemli adımlarından biri de derleme çalışmalarıdır. İstanbul Konservatuvarı bünyesinde 1924 yılında başlanan derleme çalışmalarının ilki Seyfettin-Sezai Asaf kardeşler tarafından yapılmış ve 1925 yılında "Yurdumuzun Nağmeleri" başlığıyla yayınlanmıştır. 1926-1929 yılları arsında Anadolu'ya dört derleme gezisi daha düzenlenmiş ve bu gezilerde derlenen ezgiler "Halk Türküleri" adıyla 15 defter halinde yayınlanmıştır. Bu dört derleme gezisine başta konservatuvar müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu, Rauf Yekta, Dürri Turan ve Ekrem Besim Beyler, Muhittin Sadık Sadak, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsanur ve Abdülkadir İnan Beyler katılmışlardır. 1929 yılındaki dördüncü gezi sırasında bazı halk oyunlarımız da filme alınmıştır. 1932 yılında beşinci derleme gezisi düzenlenmiş daha sonra çalışmalara ara verilmiştir.

1936 yılında Ankara Halkevi'nin daveti üzerine Macar müzikolog ve besteci Bela Bartok (1881-1945) Ankara'ya gelmiştir. 18-25 Kasım 1936 tarihinde verdiği üç konferansta, halk müziği ezgilerinin derlenmesinin önemine dikkat çekmiştir. Kendi ülkesindeki deneyimlerden yola çıkarak Türkiye'de halk ezgilerinden modern besteler yapılmasını önermiş ve çalışmaları yönlendirmiştir. 1937 yılında Ahmet Adnan Saygun ile birlikte Adana ve Mersin yöresine derleme gezisi yapmıştır. Osmaniye ve Toprakkale'de fonograf aleti ile 90 kadar türkünün kaydı yapılmıştır. Bartok, 1944'te Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi adlı kitabın bir nüshasını Colombia Üniversitesi kütüphanesine teslim etmiştir. Bu kitap 1976 yılında gün ışığına çıkmıştır. Bartok'un Türk Musikisi derlemesi üzerine yayımlanan üç kitabı bulunmaktadır.

1937-1938 yıllarında Atatürk hayattayken iki büyük derleme gezisi daha yapılmıştır. 1937 yılındaki geziye Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Arif Etikan katılmışlardır. 1938 yılındaki iki farklı yöreye iki grup tarafından yapılan derleme gezilerine ise Hasan Ferid Alnar, Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Tahsin Banguoğlu, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Taşkıran, Muzaffer Sarısözen, teknisyenler Arif Etikan ve Rıza Yetişen katılmışlardır. Atatürk'ün ölümünden sonra da 1953 yılına kadar on dört gezi daha yapılmıştır. Anadolu'daki neredeyse bütün iller dolaşmış yaklaşık 10.000 ezgi derlenmiştir. 1940 yılındaki dördüncü derleme gezisinden itibaren gezi başkanı olan Muzaffer Sarısözen tarafından 2000 ezgi notaya alınmış ve "Yurttan Sesler" programlarıyla da bütün yurda yayılması sağlanmıştır.

Uzman bir folklorcu olan Muzaffer Sarısözen 1955'te ve 1957'de Ankara Devlet Konservatuvarı adına tek başına iki derleme gezisi daha yapmıştır. Toplamda derlenen 10.000 kadar ezgiyi mum ve taş plaklara kaydetmiştir. Plaklar aktardığı ezgilerin bir kısmını Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü, bir kısmını da Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Müzik Dairesi banda kaydetmiştir (Gökçedağ, 2007: 85).

3.4. Musiki Muallim Mektebi'nin Kurulması ve Ankara Devlet Konservatuvarı

1924 yılında, lise ve orta düzeyindeki okullar ve muallim mektepleri için musiki muallimi yetiştirilmesi amacıyla Ankara'da kurulmuştur. İlk yıllarda kendisine özgü yönetmeliği bulunmayan okulda, yalnızca Fransızca ve müzik dersleri verilmiştir.

1933 yılında Musiki Muallim Mektebi'nde, dönemin Maarif Vekili Hikmet Bayur'un (1891-1980) başkanlığında, okul müdürü Osman Zeki Üngör ve öğretmenlerden oluşan bir komisyon, Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanun Tasarını'nı hazırlamıştır. Böylece 1934 yılında kurumun yapısında değişiklikler olmuş ve okulu konservatuvara dönüştürme çalışmaları başlatılmıştır.

Tasarıya göre, Devlet Musikisi Konservatuvarı veya Tiyatro Akademisi olarak adlandırılabilen ve bütün müzik şubelerini kapsayacak bir müessese kurulmalıdır. Bu kurumun, Musiki Muallim Mektebi, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ve Temsil Bölümü'nden oluşan bir akademi olarak yapılandırılması öngörülmüştür.

Söz konusu kanun tasarısı, 25 Haziran 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilmiş ve bunun üzerine, Berlin'de öğrenci müfettişi olarak görev yapan Cevat Dursunoğlu'ndan (1892-1970), tasarının gerçekleştirilmesi sürecinde danışmanlık yapacak bir uzman bulması istenmiştir. Dursunoğlu araştırmalarının sonucunda Hindemith'e ulaşmış ve 27 Mart 1935 yılında, ünlü Alman besteci ve teorisyen Prof. Paul Hindemith (1895-1963) ile Berlin'de bir anlaşma yapılmıştır. Hindemith Türkiye'de müzik kurumlarının yeni baştan organizasyonu için incelemeler yapacak, konservatuvar için bir rapor hazırlayıp bunu bakanlığa sunacaktır.

Atatürk, konservatuvar ve Temsil Akademisinin açılacağına dair ilk haberi 1936 yılında şu sözlerle duyurmuştur;

“Güzel Sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara’ da bir Konservatuvar ve Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek benim için hazdır. Güzel Sanatların her şubesi için, Kamutay’ın göstereceği alâka ve emek

milletin insanî ve medenî hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok esirlidir.”
(Ali, 1983:1532).

1935–37 yılları arasında ÷lkemize aralıklı olarak birkaç kez gelip, uzun süreler kalmak suretiyle, öneri ve tasarılarının uygulanmasını denetleyen Hindemith, on altı bölümden oluşan ayrıntılı bir rapor hazırlamıştır. Bu incelemeler sonucunda, kurulacak müessese bünyesinde, serbest müzik eğitimi verilen bir okul, müzik öğretmeni yetiştiren bir okul ve bir tiyatro okulu yer alması önermiştir. Hindemith’in raporundaki öneriler doğrultusunda yabancı eğitimcilere ihtiyaç duyulmuştur. Müzik sınıflarının denetimini Hindemith üstlenirken, temsil sınıflarının idaresi için Alman tiyatro oyuncusu Carl Ebert (1887-1980), Musiki Muallim Mektebi için Eduard Zuckmayer (1890-1972), Riyaset-i Cümhur Filarmoni Orkestrası şefliği için Ernest Praetorius (1880-1946) ve derleme çalışmaları için de Bela Bartok ÷lkeye davet edilmiştir. Bu beş müzik adamı Türk Müzik İnkılabı’nın gerçekleşmesi için gayretli ve hızlı bir şekilde çalışmışlardır.

Kurum 1936 yılında Devlet Konservatuvarı’na dönüşmüş, Musiki Muallim yetiştiren bölüm ise, bir yıl konservatuvar bünyesinde eğitim verdikten sonra, 1938’de Gazi Eğitim Enstitüsü’ne taşınmıştır.

6-12 Mayıs 1936 tarihleri arasında, konservatuvar bünyesine ilk öğrenci alımı gerçekleştirilmiş, 1 Kasım 1936 tarihinde Devlet Konservatuvarı, eğitim-öğretim hayatına başlamıştır. İlk mezunların diploma töreni ise, 3 Temmuz 1941 tarihinde gerçekleştirilmiştir.

20 Mayıs 1940’ta, dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel (1897-1961) tarafından, Devlet Konservatuvarı’nın kuruluş yasası hazırlanmıştır. Bu yasaya göre konservatuvar; kompozisyon, orkestra şefliği, piyano-org-arp, yaylı sazlar, nefesli ve vurma sazlar ve şan şubelerine sahip müzik bölümü ile opera, tiyatro ve bale şubelerini kapsayan temsil bölümünden oluşmakta; orta ve yüksek olmak üzere iki tahsil derecesinde eğitim vermektedir. Yine aynı yasayla, konservatuvara bağlı bir tiyatro ve opera uygulama sahnesi kurulmuştur. Bu kanun ile konservatuvar, kurulacak diğer konservatuvarlara model teşkil etmiştir.

İlk bale okulu Devlet Konservatuvarı'nın dışında, İstanbul'da kurulmuştur. 1948 yılında Yeşilköy Bale Okulu adıyla, Türk Hükümet ve İngiliz Kültür Heyeti işbirliği ile, İngiliz Kraliyet Bale Okulu ve Topluluğu kurucusu Dame Ninette de Valois'in (1898-2001) danışmanlığıyla kurulmuştur. 1950 yılı Mart ayında, okul Ankara'ya taşınarak, Devlet Konservatuvarı Bale Bölümünü oluşturmuştur.¹

3.5. Musiki Komisyonu

26 Kasım 1934'te, Atatürk'ün emriyle dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen'in başkanlığında ülkenin belli başlı müzik insanları Ankara'da toplanmıştır. Komisyonun üyesi olan Prof. Cevat Memduh Altar (1902-1995) bu toplantının önemini şu sözlerle vurgulamıştır;

“ Katılanlar arasında Maarif Vekili Abidin Özmen, Beşler diye anılan benim de kendilerini Öncüler diye nitelediğim meslekdaşlarımız var. Bunların her biri bilimin uluslararası nitelikteki ortak tekniğini Batıdaki büyük ustalardan öğrenmişler. Gayeleri, milli kaynaklardan gelen ruhu, günün çağdaş tekniği ile bağdaştırmak suretiyle, çağın Türk musikisini yaratmak idi”.

Prof. Altar'ın sözlerinden de anlaşıldığı gibi komisyon, Müzik İnkılabı ideolojisi ana fikrinden yola çıkarak modern Türk müziğinin gelişmesinde izlenecek yolu belirlemek amacı ile toplanmıştır. Raporu hazırlayan komite, Nurullah Şevket Taşkiran, Cevad Memduh Altar, Halil Bedi Yönetken, Hasan Ferid Alnar, Cemal Reşid Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Cezmi Erinc'ten kurulmuştur.

Komisyonun görüşeceği konular iki ana başlıkta toplanmıştır;

A. Terbiye bakımından

1) Radyodan sonra, plâk vasıtasıyla yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinin men i [yasaklanması] çareleri.

2) Aile ocağında musiki terbiyesi, “aile muhiti” için şarkılar.

¹ <http://www.konser.hacettepe.edu.tr/sayfa/hakkinda/tarihce>

- 3) Ana, ilk ve orta mekteplerde musiki tedrisatının organizasyonu (şarkılar, metot, hocaları yetiştirme).
- 4) Lise sınıflarına musiki tarihi dersinin konulması ve lise bakaloryasının musiki tarihinden de diğer ders gurupları gibi verilmesine müsaade.
- 5) İlk ve orta mektep hocalarına kurslar.
- 6) Musiki derslerinin sınıf geçimine tesiri.
- 7) Musiki tedrisatının teftişi (musiki müfettişliği ihdası).
- 8) Radyo neşriyatının musiki terbiyesi bakımından da kontrol ve organizasyonu.
- 9) Koro, orkestra, oda musikisi konserleri, solo konserler, operalar vasıtasıyla halkın musiki zevkini [geliştirme] ve bunların organizasyonu.
- 10) Operetlerin musiki ahlâk ve tiyatro bakımından da kontrolü.
- 11) Halk musiki dersanelerinin organizasyonu.

B. Sanat bakımından:

- 1) Musikide ihtisas ihtiyaçları
- 2) Konservatuvar ihtiyacı, opera ihtiyacı (devlet ve şehir).
- 3) Türk bestekârlarına düşen vazife.
- 4) Eserde musiki inkılâbı.
- 5) Bestekârlara çalışmaları için kolaylıklar ve yolları.
- 6) Türk bestekârlarının eserlerinin yalnız temsile ait olanlarında değil, konser ve Radyolardaki çalınmalarında da telif hakkı getirebilmeleri.
- 7) Türk bestekârlarının eserlerinin tabı suretiyle de memleket dahilinde ve Avrupa'da yayılması. Bu maddenin devlet işi olması.
- 8) Musiki eserlerinin telif haklarının tadil ve tespiti.
- 9) Bütün bu organizasyonlar için encümenler teşkili.²

“Kongrenin sonunda “Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri” başlıklı bir rapor hazırlanmış ve raporda Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kurulması ve bu aşamada batıdan uzmanların getirtilerek onlarla birlikte çalışmalar yapılması gerektiği vurgulanmıştır. Raporun ardından Joseph Marx, Paul Hindemith, Carl

² www.cevadmemduhalar.com

Ebert ve Bela Bartok gibi dünyanın önde gelen müzisyenleri Türkiye'ye davet edilmiş ve bir dizi çalışmalarda bulunmuşlardır” (Yücel, 1983; 457-460, Aktaran: Fahri Kılıç).

Üç gün çalışan bu kurulda;

Bütün okullarda etkili bir Avrupa müzik eğitimi yapılmasına, aynı eğitimin yetişkinler için de opera, operet, dinleti, radyo ve plak yoluyla yaygınlaştırılmasına, yorumcu ve yaratıcı sanatçılar yetiştirilmesi ve söz konusu sanatçıların devletçe korunmasına karar verildiği şeklinde özetlenebilir. Ancak toplanan komisyonun teorik kararlarından istenilen pratik sonuç çıkmamıştır.



IV.BÖLÜM: TÜRK BEŞLERİ

Türk Beşleri adıyla bilinen beş besteci Cumhuriyet döneminin çağdaş Türk müziği alanındaki ilk bestecileridir. Cumhuriyetin kurulmasından sonra Batı müziği eğitimi almaları, bu tekniği öğrenerek yeni ulusal çağdaş Türk müziğimizi geliştirmeleri için yurtdışına eğitime gönderilmişlerdir. Yurtdışına giden bu ilk grubu oluşturanlar Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Hasan Ferid Alnar ve Necil Kazım Akses'dir. Bu sanatçılar daha sonra Türk Beşleri'ni oluşturmuştur.

Türk Beşleri tanımı aslında Halil Bedii Yönetken'in "Rus Beşleri"ne öykünerek yaptığı bir adlandırmadır. Bu beş bestecinin Rus Beşleri'nde olduğu gibi ortak bir çalışma yaptığı söylenemez. Ancak Cumhuriyet Dönemi'nin ilk kuşak bestecileri olup her biri Türk Müziği kaynağına eğilmiş, eserlerinde Türk halk müziği renklerine yer vermiş ve Müzik İnkılabı ideolojisi düşüncesiyle eserler vermeye çalışmışlardır. Eğitimlerini bitirdikten sonra yurda dönen bu besteciler ayrıca, eğitim kurumlarında öğretmenlik ve yöneticilik yaparak yeni Cumhuriyetin yeni kurumlarındaki gençlere yol gösterici olmuşlardır. Böylelikle gerçekleştirmek istenen müzik devrimi için eğitimciler, besteciler ve icracılar yurtda yetiştirmeye başlamıştır.

4.1. Cemal Reşit Rey

Cemal Reşit Rey 1904 yılında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son devlet adamlarından diplomat ve yazar Ahmet Reşit Bey'in Kudüs'te görevli olduğu sırada doğmuştur. İlk müzik derslerini annesinden almıştır. 1912 yılında ilk eseri olan bir vals bestelemiştir. 1913 yılında bazı politik sebeplerden dolayı ailesiyle birlikte Paris'e yerleşen Cemal Reşit Rey, burada Marguerite Long'dan (1874-1966) piyano dersi almıştır. 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla aile Cenevre'ye yerleşmiştir. Cenevre Konservatuarı'nda müzik eğitimine devam ederek Monsieur Milloud ile piyano, Monsieur Montillet ile armoni, kontrpuan, füg, kompozisyon ve org, Mademoiselle Lydie Malan ile solfej ve doğaçlama çalışmıştır. 1920 yılında tekrar Paris'e dönen Cemal Reşit, Marguerite Long ile tekrar çalışmaya başlar. Bu dönemde ayrıca, Raoul Laparra'yla (1876-1943) kompozisyon, Gabriel Faure'yle (1845-1924) müzik estetiği ve Henri Defoss (1883-

1956) ile orkestra şefliği çalışmıştır. 1922 yılında Marguerite Long'un piyano sınıfından mezun olmuştur.

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte, dönemin Belediye Güzel Sanatlar Daire Başkanı olan Halit Ziya Uşaklıgil'den (1866-1945) davet alan Cemal Reşit Rey, hocaları Marguerite Long ve Raoul Laparra'nın tüm itirazlarına rağmen Türkiye'ye dönerek Dârü'l-Elhân'da piyano ve kompozisyon öğretmenliği görevine başlamıştır.

1934 yılında bir yaylı sazlar grubu oluşturan sanatçı, 1945-46 yıllarında bu gruba üfleme çalgıların da eklenmesiyle senfonik orkestra özelliği taşıyan bir topluluk kurmuştur. Bu orkestra bugünkü İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın temelini oluşturmaktadır. Orkestranın ilk şefi olan sanatçı 1968 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür. 1938-1940 yılları arasında Ankara Radyosu'nda Batı Müziği Yayınları Şefi olarak görev yapmıştır. 1945'te İstanbul'da Filarmoni Derneği'nin kurulmasına yardımcı olmuştur. Bu dernek sayesinde İstanbul'a dünyanca ünlü solist ve şefler gelebilmiştir. 1949-1960 yıllarında dünyanın çeşitli şehirlerinde orkestralar yönetmiştir.

Cemal Reşit Rey'in bestecilik süreci dört ayrı dönemde ele alınabilir. 1919-1926 yılları arasındaki Fransızca başlıklı opera şarkıları yazdığı dönem, 1926-1931 yılları arasındaki Müzik İnkılabı'nın etkisiyle birlikte Türk halk müziği ezgilerini çok seslendirdiği dönem, 1930-1940 yılları arasındaki ağabeyi Ekrem Reşit Rey (1900-1959) ile operet ve revü yazdıkları dönem, ve 1950 ve sonrasını kapsayan bestecinin makamsal müzik ve tasavvuf felsefesinden etkilendiği son dönem.

Piyanist ve besteci Vedat Kosal (1957-2001), Rey'in besteciliğini hakkında şu sözleri söylüyor;

“Cemal Bey alaturkayı çok severdi. Bach’la İtri benim için birdir derdi. Cemal Bey alaturkanın çok seslendirilemeyeceğine inanırdı. ...Ama Anadolu halk türkülerini çok seslendirmeye gelince nasıl yapmıştı peki? Cemal Bey, Dvorak gibi, Smetana gibi, Rus Beşleri gibi de yapabilir, 19.yüzyıl armonilerini kullanabilirdi. Bunu yapmamakla Türkiye’ye en büyük hizmeti yaptığına kaniyim. Cemal Bey, kendi

devrinin en modern bestecilerinin etkisi altında kalmayıp eski ekole dayansaydı bugün Türkiye’de görülen çizgiye hiç gelmezdik” (Ali, 1996: 28-29).

Cevat Memduh Altar ise Cemal Reşit Rey’in sanatsal yaşamını iki ana başlıkta dile getirmektedir;

1) Ton faktörüne dayalı bestecilik uğraşı;

a- Yaratıda tonal oluşum ve gelişim

b- Yaratıda Etno-Folklorik oluşum ve gelişim

c- Yaratıda Modal-Mistik oluşum ve gelişim

d- Yaratıda tonaliteye dönüş ve karma uygulayış.

2) Pratik Uğraş

a- Virtüozluk ve Oda-Müziği aşamaları,

b- Bestecilik, orkestra yönetmenliği, eğitim-öğretim ve organizatörlük aşamaları,

c- Yaratışta evrenselleşme, ulusal ve uluslararası çağdaş müzik literatürüne katkı.

Cemal Reşit Rey’in Türk halk müziği melodilerine nasıl geldiğini Halil Bedii Yönetken ise şu sözlerle anlatıyor;

“...bir gün Cemal Bey’e halk musikisi bahsini açmış, halk ezgilerinin armonizasyonu üzerinde durmuştum. O bu konuya büyük bir ilgi göstermiş ve derhal benden bazı halk ezgilerinin notalarını istemişti. Ertesi hafta kendisine vaktiyle Osman Pehlivan’dan notaya aldığım Sarı Zeybek, Karşı be Karşı, On ikidir Efeler... gibi üç zeybek notası getirip vermiştim. O bunları çok beğenmişti. Daha sonraki hafta ezgilere koyduğu piyano refakat müziğiyle o türkülerini bana çalıp söylediği zaman, tasvir edilemez bir zevk ve heyecan duymuştum. Tarihte ilk defadır ki bestecilik iktidarını bütün dünyaya tasdik ettirmiş bir Türk bestecisi otantik Türk halk müziğini çok seslendiriyordu. Ziya Gökalp’in istediği şekilde Türk halk müziğini Batı müziği tekniği ile meczediyordu. Cemal reşit, sonra bu konuda, daha başka ezgiler de elde etmişti ki, bir gün bunlardan, 12 Anadolu Türküsü adlı mecmua meydana geldi, eser Paris’te Heugel’de basıldı. Mecmua, kompozisyon öğretmeni Raoul Laparra’ya ithaf edilmişti” diyor (Yönetken, 1963: 8).

Cemal Reşit Rey'in Türk Müziğine eğilimli olarak bestelediği yapıtlardan bazıları şunlardır;

*On iki Anadolu Ezgisi (1925-1926): Türk halk temaları üzerine ses ve piyano için.

*Türk Halk Türküleri (1926): Karışık dört sesli koro için.

*Türk Sahneleri (1927-1928): Anadolu oyun havaları örgenleri üzerine altı parça.

*On iki Melodi (1929): Ses ve piyano için.

*Güneş Peyzajları (1930-1931): Piyano için altı parça.

*On Halk Türküsü (1963): Dört sesli koro ve piyano için.

Bunların yanı sıra, “Fatih” isimli senfonik şiirinde, yeniçeri müziğinden esinli bölümlere rastlanmaktadır.

1981 yılında Devlet Sanatçısı olan Rey, 1985 tarihindeki ölümüne dek İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarı'nda kompozisyon dersleri vermiştir.

4.2. Ulvi Cemal Erkin

14 Mart 1906 yılında İstanbul'da doğan Ulvi Cemal Erkin Düyunu Umumiye Müdürlerinden Mehmet Cemal Bey'in oğludur. Annesinin piyano çalması nedeniyle küçük yaşta müziğe ilgi duymuş ve ilk derslerini annesinden almıştır. Yedi yaşındayken Mercenier adında bir Fransızdan düzenli dersler almaya başlayan Erkin daha sonra piyano derslerine ünlü İtalyan öğretmen Adinolfi ile devam etmiştir. Ortaokuldan sonra Galatasaray Lisesi'ne girmiş aynı zamanda piyano derslerine devam etmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda Ulvi Cemal Erkin 17 yaşındaydı ve Galatasaray Lisesi'nde öğrenimine devam etmekteydi. Cumhuriyet'le birlikte yapılan reformlar çerçevesinde müzik alanında da akademik eğitim almış sanatçılara gereksinim duyulmuştur. Bu amaçla genç sanatçıları Avrupa'ya eğitime göndermek için yarışma şeklinde bir sınav yapılmış, ilk seçme 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenmiş, kazanan üç kişiden biri de Ulvi Cemal Erkin olmuştur. Sınavdan sonra Paris'e gönderilen Ulvi Cemal Erkin bir buçuk yıl özel ders aldıktan sonra Paris konservatuvarının sınavını kazanmıştır (Say 1985:483) .

Paris Konservatuvarında önce Jean Batalla (1888-1963) ile piyano ve yardımcısı Beduin'le piyano ve armoni, sonra Isidor Philipp (1863-1958) ve yardımcısı Camille Decreus(1876-1939) ile piyano ve Jean Gallon'la (1878-1959) armoni çalışmıştır. Jean Gallon'un kardeşi Noel Gallon'dan (1891-1966) kontrpuan dersleri almıştır (Say 1985: 483).

1929 yılından eğitimin Ecole Normale de Musique'de Nadia Boulanger (1887-1979) ile kompozisyon çalışarak devam etmiş ve 1930'da üstün başarıyla mezun olmuştur. Aynı yıl Ankara'ya dönmüş ve Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmeni olarak görevine başlamıştır. Aynı yıllarda besteci olarak da ilk eserlerini vermeye başlamıştır. Erkin, 29 Eylül 1932'de aynı okulda piyano öğretmeni olan Ferhunde Remzi ile evlenmiştir. Ferhunde Hanım, Erkin'in eserlerinin esin kaynağı ve en iyi yorumcusu olmuştur.

1936'da kurulan Ankara Konservatuvarı'na bu piyano öğretmeni olarak atanmış olan Erkin, besteciliği ve öğretmenliğin yanı sıra konservatuvar orkestrasını ve opera orkestrasını da uzun yıllar yönetmiştir. 1949-1951 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü görevini de üstlenmiştir. Ayrıca Gazi Eğitim Enstitüsü'nde 25 yıl piyano öğretmenliği yapmış. 1960'lı yıllarda üstün yetenekli çocuklarla ilgilenmiş ve onların eğitimlerini denetlemiştir. Necil Kazım Akses ile birlikte sayısı yirmiye yakın operanın çevirisini yapmıştır bunlardan bazıları; Fidelio, Manon Lescaut, Carmen Aida, Il Barbiere di Siviglia, La Boheme, Faust, Salome, La Sonnambula, Porgy und Bess ve Cavalleria Rusticana'dır. Bu sayede Ankara Operası'nın Türkçe repertuarı genişlemiştir. 1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanı alan sanatçı, Fransa Hükümeti tarafından "Legion d'honneur" nişanı, Fransa Eğitim Bakanlığı tarafından "Palme Academique" nişanı ve İtalya tarafından "Ufficiale" derecesindeki "Ordine Al Merito della Republicca Italiano" nişanı ile onurlandırılmıştır. 15 Eylül 1972'de Ankara'da geçirdiği kalp krizi sonucu hayata veda etmiştir.

Ulvi Cemal Erkin'in ilk yapıtlarında Fransız izlenimcilerinin etkisi görülmektedir. Debussy ve Ravel'in etkisinde kaldığı gözlemlenir. Diğer yandan Türk halk müziği ezgilerinden halk dansları öğelerinden ve geleneksel modlardan geniş ölçüde yararlandığı

ve çoksesli müziğe ustalıkla yerleştirdiği görülür. Ritmik özelliklere büyük önem veren besteci Türk müziğindeki aksak ritimleri de eserlerinde ustalıkla kullanmıştır.

Müzik tarihçisi Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961), Erkin'in ilk yapıtları için şu sözleri dile getirmiştir;

“Ulvi'nin ağır parçalarında soyluluk, yürük parçalarında mizah, nüktencilik ve taşkınlık var. Yurt seslerini her şeyin üstünde tuttuğu kadar modern yazı elegansını da seviyorsa, bütün bunlar onun özelliğinin ve görgüsünün doğal izleridir. Bu yüzdendir ki, biz onun yazılarındaki inceliği, sokulganlığı ve samimiyeti seve seve dinler, bütün bunlara cana yakınlık buluruz” (Say, 1985:483) .

Besteci Bülent Tarkan (1914-1991) ise bir yazısında şu sözleri söylemiştir;

“Kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtan bir bestecimizdir.”

4.3. Ahmed Adnan Saygun

Ahmed Adnan Saygun, 7 Eylül 1907 yılında İzmir'de doğmuştur. Zeynep Seniha Hanım ve matematik öğretmeni Celal Bey'in oğludur. 1912 yılında İzmir Hadika-i Subyan Okulu'nda eğitimine başlamıştır. 1918'de İttihat ve Terakki Mektebi'ne girmiş ve bu okulda öğretmenlik yapan dönemin ünlü müzikçisi İsmail Zühtü Bey'den (1877-1924) solfej dersleri almış ve okulun korosunda söylemeye başlamıştır. İsmail Zühtü Bey'in tavsiyesiyle 12 yaşında İtalyan öğretmen Rosati Bey'den piyano dersleri almaya başlamış. Aynı dönemde müzik çalışmalarının yanı sıra Mlle Amalie Bonal ile de Fransızca çalışmaya başlamıştır. 1922'de Alessandro Voltan (Macar Tevfik Bey, 1846-1941) ile çalışmalarına devam etmiş ve sonraki yıl Hüseyin Saadettin Arel'den (1880-1955) armoni dersleri almıştır. Fransızca kitaplardan armoni ve kontrpuan bilgisini genişletmiş ve La Grande Encyclopedie'de ki bütün Fransızca terimleri Türkçeye çevirmiştir.

1925 yılında İzmir’de ilkokul müzik öğretmenliğine başlamış, daha sonra Ankara’daki Musiki Muallim Mektebinde sınav vererek lise müzik öğretmeni olmuş ve 1926 senesinde İzmir Lisesi’ne atanmıştır.

1928’de Maarif Vekaleti’nin açtığı sınavı kazanarak, müzik eğitimi almak üzere devlet tarafından Paris’e gönderilmiş. Paris Ecole Normale De Musique’te Nadia Boulanger ile eğitimine başlamış daha sonra Mahmut Ragıp Gazimihal’in önerisi üzerine Paris’de ki diğer bir ünlü okul olan Schola Cantorum’a geçmiştir. Burada Eugene Borrel (1876-1962) ile armoni, kontrpuan, füg ve org, Vincent d’Indy (1851-1931) ile kompozisyon, Souboer Bielle (1899-1986) ile org müziği ve Amadee Gastoue (1873-1943) ile Gregorien müziği çalışmıştır.

1931 yılında Türkiye’ye dönen Ahmed Adnan Saygun, Musiki Muallim Mektebi’nde kontrpuan ve teori öğretmeni olarak göreve başlamıştır. 1932’de kurulan halkevlerinde görev yapmış, halka çoksesli müzik eğitimi vermiş ve bir yandan da folklor araştırmaları yapmaya başlamıştır. 1934’te Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası’nın yönetmenliğine getirilmiştir.

Atatürk, 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi’nin (1878-1944) Türkiye’yi ziyareti nedeniyle Şah’ın huzurlarında temsil edilmek üzere dönemin halkevleri bürosu başkanı Necip Ali Küçüka (1892-1941) tarafından Münir Hayri Egeli (1903-1970) aracılığıyla Ahmed Adnan Saygun’dan bir opera yazılmasını istemiştir. Konuyu Atatürk bizzat kendi vermiştir. Konusunu Atatürk’ün verdiği “Özsoy” operası oldukça az bir zaman ve çok kısıtlı imkanlarla hazırlanmıştır.

Operada, Türkiye ve İran halkının yüzyıllar boyunca kardeş olduğu ve kardeş kalacağı vurgulanmıştır. Ahmet Adnan Saygun’un daha 27 yaşındayken iki ay gibi kısa bir sürede bestelediği Cumhuriyetin ilk ulusal operası olan “Özsoy” operası 19 Haziran 1934 günü akşamı Ankara’da İran Şahı Rıza Pehlevi’nin onuruna Ankara Halk Evi’nde ilk kez temsil edilmiştir. Üç perdelik dramatik türde bir opera olan Özsoy’un librettosu Münir Hayri Egeli tarafından yazılmıştır. İlk temsildeki solistler bariton, Nurullah Şevket Taşkiran (1900-1952), soprano Nimet Vahit (1902-?) ve Semiha Berksoy’dur (1910-2004). Orkestra İstanbul Konservatuvarı yaylı sazlar orkestrası ve nefesli sazlar Riyaset-i Cumhur

Bando Heyeti'nden oluşmuştur, şef Ahmet Adnan Saygun'dur. Dans ve koreografi Selma ve Azade Selim Sırrı; sahne yönetimi Hami bey; dekorlar ve kostümler Mahmut ve Galip beyler tarafından yapılmıştır. Koro Ankara Kız Lisesi, Ankara Kız Orta Mektebi, Ankara Beden Terbiyesi Enstitüsü öğrencilerinden oluşmuş olup koro idarecileri Muallim Halil Bedi Bey ve Mediha Adnan Hanım'dır.

Sağlığının bozulması ve Musiki Muallim Mektebi'nde yaşadığı birkaç sorun nedeniyle 1936 yılında Ankara'dan ayrılmış, İstanbul Belediye Konservatuarı'na teori öğretmeni olarak atanmıştır. Aynı yıl Bela Bartok (1881-1945) Türkiye'ye gelmiştir. Saygun, ünlü Macar besteci ve halk müziği uzmanı Bartok'la birlikte Türk Halk Müziği araştırmaları yapmak için Anadolu gezisine çıkmıştır. Bu gezinin sonucunda pek çok halk ezgisi derlenmiş ve notaya aktarılmıştır.

1939'da Ankara'ya geri dönen Saygun Halkevleri Müfettişliği görevi yapmıştır, bu görevle yurdun çeşitli yerlerini gezerek yerel ritim ve halk melodilerini inceleme fırsatı bulmuştur. Ayrıca Halk Partisi'ne müzik danışmanlığı yapmıştır. 1940'da arkadaşlarıyla kurduğu “Ses ve Tel Birliği” adlı dernekle konserler düzenlemiş, Türkiye'de klasik müziğin yaygınlaştırılması için çalışmıştır.

1946'da yeniden Ankara Konservatuarı'nda kompozisyon ve modal müzik derslerine başlamış ve bu görevini 1972 yılına kadar sürdürmüştür. 1947'de International Folk Music Council'in yönetim kurulu üyeliğine seçilmiştir. 1960-1965 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı talim terbiye kurulu üyeliği yapan sanatçı, 1972-1978 yılları arasında da TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmıştır. 1973'ten 1991 yılındaki ölümüne dek İstanbul Devlet Konservatuarı'nda (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı) etnomüzikoloji ve kompozisyon derslerine devam etmiştir.

1971 yılında devlet sanatçısı olan Ahmed Adnan Saygun, Fransız Eğitim Bakanlığı tarafından “Palme académique nişanı” ve “Officiel d'Académie Madalyası”, Batı Alman Hükümeti tarafından “Friderich Schiller Madalyası”, İtalyan Hükümeti tarafından “Stella Della Solidarietà Madalyası”, İngiltere Harriet Cohen Uluslararası Müzik Ödülleri'nin “Jean Sibelius kompozisyon madalyası”, Macaristan Hükümeti tarafından Bartok ile

yaptığı çalışmalardan dolayı “Bela Bartok Diploması” ve Bartok’u Anma Komitesi tarafından “Pro Culture Hungarica Ödülü” ile onurlandırılmıştır.

Türkiye’de ise 1948 yılında aldığı İnönü Armağanı’nı takiben birçok hükümet, belediye, üniversite ve denek tarafından onurlandırılmıştır. 1985 yılında konservatuvarların üniversite bünyesine geçmesiyle Profesör unvanı almıştır. Saygun, 6 Ocak 1991 yılında kansere yenik düşerek İstanbul’da hayata veda etmiştir.

Saygun’un besteciliği üç dönemde ele alınabilir. 1930-1946 yılları arasında yazdığı ilk dönem eserlerinde, Fransız izlenimciliği etkileri görülür. Pentatonizm’den kaynaklanan halk müziği gereçlerini somut bir biçimde işlemektedir. Bu dönemde “Türk Müziğinde Pentatonizm” konusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Görüşlerini şöyle açıklar;

“1931 yılından başlayarak halk müziğimiz üzerinde çalışmaya başladığım sıralarda bu musikin büyük çoğunluğunun temelinde pentatonik³ bir dizinin bulunduğunu görmüştüm. Atatürk’ün konuyla ilgilendiğini öğrendim. O tarihlerde pentatonizmin, dünyanın muhtelif yerlerinde bulunmasına rağmen, asıl kaynağının Orta Asya olduğunu ve oradan dünyaya yayıldığını düşünüyordum. Türk Tarih Kurumu’na vermiş olduğum bir raporumda belirttiğim gibi: Pentatonizm tamamen ulusal bir özelliğe sahiptir. Pentatonizm Türkün musikideki damgasıdır. Pentatonizm’in anayurdu, türklerin anayurdu olan Orta Asya’dır.”

Saygun’un sonraki dönemlerde katı pentatonizm görüşünden vazgeçtiğini, 1986 yılında konuya açıklık getirdiği bir yazısında; “yazarı konuya tam egemen olmadığı çağlarda kaleme alınmıştır” şeklindeki kendi ifadesinden anlıyoruz (Aydın, 2011:124). Saygun, onu müzik hayatında zirveye taşıyan eseri Yunus Emre Oratoryosu’ nu 1942 yılında bestelemiştir. Bu eser Saygun için dönüm noktası olmuştur. Eser, İsmet İnönü’nün (1884-1973) özel ilgisini çekmiştir. 25 Mayıs 1946 yılında seslendirilmiş ve Saygun, İsmet İnönü’nün isteği üzerine Ankara Konservatuvarı’nda ki görevine geri dönmüştür. Yunus Emre Oratoryosu bestecinin yurtdışında da tanınmasını sağlamıştır. Fransızca, İngilizce,

³ Pentatonik: Kelime anlamı ile beş sestten oluşan, yarım ses bulunmayan, üç tam ses ve iki küçük üçlüye sahip dizi.

Almanca ve Macarca'ya çevrilen eser; 1947'de Paris'te, 1958'de New York'ta izleyen yıllarda Budapeşte, Viyana, Bremen ve Berlin ve Vatikan'da seslendirilir. Bestecinin ilk bestecilik dönemi bu eserle son bulur.

Besteciliğinin ikinci döneminde halk müziği öğelerinin yanı sıra Türk makamlarına da yönelir. “Çeşitli Türk modlarından, alaca Dor gibi Batı modlarına kadar uzanan” bir çok mod kullanmıştır (Giray, 2002:11).

Bülent Tarcan bu dönem için şunları söylemiştir:

“Modal çalışmasında bir sihirbaz gibi kullandığı çizgisel yazısıyla, gayet ileri ve orijinal bir stilin içine girmiştir”.

Üçüncü dönemindeki müziği ise, tonsuzluk ve elektronik teknik dışında, çağdaşlaşmanın bütün olgularını sergiler. Orkestrasyon teknikleri üst düzeydedir. Keman konçertosunu da bu dönemde yazmıştır.

Saygun, etnomüzikoloji alanında pek çok inceleme yapmış; mod-öncesi ve mod-içi müzikler üstüne yaptığı araştırmalar bugün ülkemizde çok sesli müzik çalışmalarına ışık tutmuştur. Modal müziği ve geleneksel Türk müziği makamlarını İran-Yunan müzikleriyle karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bestecinin bütün çalışmaları modal yapıdadır (İlyasoğlu, 2007:47).

Saygun Atatürk'ün ulusal bir Türk Müziği yaratma arzusunu ilke edinmiştir. 1934'te yazdığı Taşbebek ve Özsoy operaları çoksesli Türk Müziğinin bu daldaki ilk örnekleridir. Vokal eserlerinde Türkçe'nin söyleyiş ve seslenişini göz önünde tutmuş ve doğru prozodinin kullanımına özen göstermiştir.

Yapıtlarının yayın hakları SACEM, Southern Music Publishing Co. (New York) ve Musikverlag'a (Hamburg) aittir.

4.4.1. Necil Kazım Akses

6 Mayıs 1908'de İstanbul'da doğmuştur. Babası Harbiye Nezareti posta müdürlerinden Mehmet Kazım Bey'dir. Annesi edebiyat öğretmeni Emine Hanım'dır. Yedi yaşında keman dersi almaya başlamıştır. İlkokuldan sonra İstanbul Erkek Lisesi'nde eğitime devam etmiştir. Bu sırada Mesud Cemil (1902-1963) ve daha sonra Sezai Asal'dan (1898-1968) özel viyolonsel dersi almaya başlamış, aynı zamanda Dârü'l-Elhân'da Cemil Reşit Rey'den armoni dersleri almıştır. 1926 yılında liseden mezun olmuştur. Müzik eğitime devam etmek isteyen Necil Kazım Akses ailesi tarafından Viyana'ya gönderilmiştir. Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akdemisi'ne kabul edilmiş ve burada Walther Kleinecke ile viyolonsel ve Joseph Marx (1882-1964) ile kompozisyon çalışmıştır. Bir yıl sonra Türk hükümetinin bursunu kazanarak eğitimini sürdürmüştür. 1931 yılında kompozisyon bölümünü bitirmiş, Joseph Marx'la ileri kompozisyon bölümüne devam etmiştir. Viyana Akademisine devam ederken Prag Konservatuvarına da kaydolmuş, Joseph Suk'un (1874-1935) Yüksek kompozisyon öğrencisi olmuş aynı zamanda Alois Haba (1893-1973) ile mikrotanal müzik çalışmıştır 1934'de her iki okuldan da mezun olarak yurda dönmüştür.

Yurda dönüşünün ardından 27 Kasım 1934'de, Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin on beşinci yılı nedeniyle sipariş edilen "Bay Önder" operasını bestelemiştir. 1935 yılı başında da Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe ve müdür muavinliği görevine başlamıştır. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı'nın daveti üzerine, Ankara'ya gelen Alman besteci Paul Hindemith ile birlikte konservatuvarın kurulma çalışmalarına katılmıştır. 1936'da kurulan yeni konservatuvarda kompozisyon öğretmeni olmuştur. Aynı yıl Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Adana'nın Osmaniye ilçesine giderek halk müziği araştırması yapmış ve özgün halk ezgilerini kaydetmişlerdir.

1948'de Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürü, 1949-1950 yıllarında Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 1954'de Bern Kültür Ataşeliği Öğrenci Müfettişliği, 1955-1957 yıllarında Bonn Kültür Ataşeliği Öğrenci Müfettişliği, 1958-1960 yıllarında Devlet Opera Balesi Genel Müdürlüğü görevlerinde bulunmuştur. 1971 yılında tekrar Devlet Opera Balesi Genel Müdürlüğü yapan sanatçı, 1972 yılında kendi isteği ile emekli olmuştur.

1971’de Devlet Sanatçısı olan Akses, 1957’de Federal Alman Cumhuriyeti’nin birinci sınıf hizmet nişanı, 1963’te İtalyan Hizmet nişanı olan “Cavaliere Ufficiale” rütbesi ve 1973’te “Commendatore nişanı”, 1973’te “Burgiba Sanat-Kültür” nişanıyla onurlandırılmıştır. Sanatçı ayrıca 1981 yılında Atatürk Sanat Armağanı’na ve 1992’de Seveda-Cenap And Vakfı Onur Ödülü Altın Madalyası’na değer bulunmuştur.

Uzun yıllar Ankara Devlet Konservatuvarı’nda dersler vermiştir. Yaşamının son yıllarında Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi’nde kompozisyon dersleri veren sanatçı, 16 Şubat 1999 tarihinde Ankara’da hayata gözlerini kapamıştır.

Necil Kazım Akses, çağdaşları arasında yeniliklere en açık olan bestecidir diyebiliriz. Geleneksel renkler onun yapıtlarında dolaylı biçimdedir. Bu özellik bestecinin kişisel deyişi önemseydiğini gösterir (Say, 2000:523). İlhan Usmanbaş (1921), Akses’in bestecilik tekniğindeki ustalıktan söz ederken, “O orkestra yazısındaki yoğunluğa, ritm ve ezgi çizgilerinin, ritmik ve ezgisel, makamsal motiflerin çeşitliliğine, bu motiflerin birbiriyle girift ilişkiler içinde işlenmesine eğilmiştir” sözlerini kullanmıştır. (Ali, 1994: 102).

Bülen Tarcan’a göre ise, “Akses’in eserleri Joseph Marx’tan öğrendiği Yeni Romantik’lik ile Türk müziğinin bir kombinasyonudur. Eserlerinin boyutları büyük, orkestrasyonu çok dolgun ve stili karmaşıktır” (Tarcan, 1969: 71:3).

1929-1934 arasını kapsayan ilk bestecilik yıllarında yazdığı, piyano için Prelüd ve Fügler, Allegro Feroce, Piyano Sonatı, Mete Operası ve Üç Şiir yapıtları bu dönem eserlerindendir (İlyasoğlu, 2007:60).

Bu yıldan sonraki çalışmalarında geleneksel Türk Müziği ve halk müziği etkileri gözlemlenebilir. Türk Müziği ile ilk çalışmaları halk türkülerini çok seslendirmekle başlar ve geleneksel müzik etkilerinin yer almaya başladığı eserleri ortaya çıkar (İlyasoğlu, 2007:40) (Aydın, 2011:154).

Ancak bu öğeleri doğrudan armonize etmek yoluyla değil, stilize ederek kullanmıştır. 1940’lı yıllar ile başlayan yeni dönemde özellikle senfonik eserleriyle “Akses

stili” belirginleşmeye başlar. Bu stilin özelliğini ezgisel yönden Türk modlarına (makam) dayalı olmak, armonik yönden ise bestecinin kendi deyimiyle, a-modalite teşkil eder. Ankara Kalesi, Ballade, Birinci Senfoni, Keman Konçertosu, İtri'nin Nevakâr'ı Üzerine Scherzo, On Pişano Parçası gibi büyük soluklu eserleri bu dönemi ile ortaya çıkmaya başlar.⁴ 1976'da Bir Divandan Gazel ile başlayan dönem besteciliğinin son dönemidir. Bestecinin bu olgunluk döneminde orkestra yazısı iyice yoğunlaşmıştır. Bu dönemde teknik bakımdan bazı değışiklikler göze çarpar. Besteci 20. yüzyılda oluşan aleatorik (raslamsal) yazı anlayışını uygulamaya başlar. Geleneksel sanat müziğinin makamlarını soyut tarzda ve “a-modal” bir anlayış içinde kullanır. Besteci “a-modal” kavramını şu sözleriyle açıklar:

“ Bu eser modal değil anlamına gelmez. Belli bir mod'da, belli bir makamda yazmadım konçertoyu, ama mod düşüncesinden yola çıktım, soyut makam anlayışı içinde çalıştım. Nitekim a-modal demek tonsuz demek değildir, tek bir tonalitenin egemenliğinden sıyrılmış olmak demektir” (Göğüş, 1993:46).

⁴ www.necilkazımaşes.com

V.BÖLÜM: KEMAN KONÇERTOLARININ İNCELENMESİ

5.1. Cemal Reşit Rey'in Keman Konçertosu

Cemal Reşit Rey keman konçertosunu 1939 yılında bestelemeye başlamış ve eseri aynı yıl tamamlamıştır. Konçerto, ilk kez kemancı Sandor Vegh (1905-1997) tarafından yorumlanmıştır, daha sonra bestecinin evindeki bir toplantı sırasında Fransız kemancı Robert Soetens (1897-1997), eseri görmüş ve yorumlamak istediğini belirtmiştir. Yapıtı Amerika'da yorumlamak istemiş ve notaların oraya gönderilmesini istemiştir ancak dönemin Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Kültür İşleri Müdürü'nün, eseri Türkiye Cumhuriyeti Washington Büyükelçisi'ne yollama prosedürleri arasında bir karışıklık olmuş ve eser kaybolmuştur.

Eser Avusturya Universal Edisyon'un kayıtlarında görünmekte ancak kayıp olarak bilinmekte iken, 2005 yılında Profesör Yalçın Tura'nın (1934) uzun yazışmaları ve çabaları sonucunda keman konçertosunun notaları Avusturya'da bulunmuştur ve eserin partiyonunun ülkemize gelmesi sağlanmıştır. 2006 yılında orkestrayla ilk seslendirilişi kemancı Hasan Niyazi Tura (1982) tarafından Rengim Gökmen (1955) yönetiminde Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir.

Cemal Reşit Rey, keman konçertosunda makamları soyutlayarak kullanmıştır. Bu özellik aynı dönem yazdığı piyano sonatı, yaylı dördü ve birinci senfonisinde de görülmektedir.

5.1.1. Birinci Bölüm

Allegro con fuoco⁵ başlıklı birinci bölüm sonat allegrosu⁶ formundadır.

I. Temanın ilk 4 ölçüsünde, La perdesi üzerinden zirgüleli hicaz ezgi çekirdeği görülmektedir.

⁵ Allegro con fuoco (İt): Ateşli bir çabuklukta

⁶ Sonat Allegrosu: Sonatı oluşturan bölümlerden ilkinde verilen addır. Kendi içinde üç temel bölüm içerir: Sergi, gelişme ve serginin tekrarı. Biçim olarak ABA formu olarak da bilinmektedir.

Örnek 5.1.1.1. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.1.2. La Zirgüleli Hicaz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.1.3. La Zirgüleli Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.1.4. Ölçü: 1-4

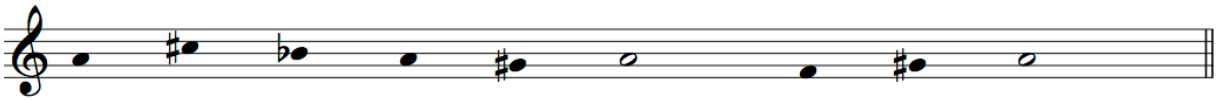


6. ölçüdeki motif, yine zirgüleli hicaz ezgi çekirdeğini barındırır.

Örnek 5.1.1.5. Motifte Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.1.6. La Zirgüleli Hicaz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.1.7. La Zirgüleli Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.1.8. Ölçü: 5-6



11.-13. Ölçü arasındaki tema tekrarında, re perdesi üzerinden zirgüleli hicaz ezgi çekirdeği görülmektedir..

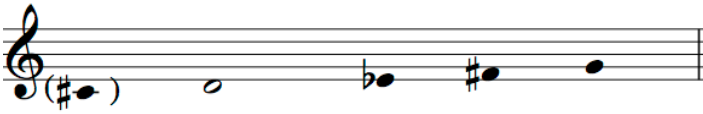
Örnek 5.1.1.9. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.1.10. Re Zirgüleli Hicaz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.1.11. Re Zirgüleli Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.1.12. Ölçü:11-13 .



16.ölçüdeki motif, mi zirgüleli hicaz ezgi çekirdeği etkisindedir.

Örnek 5.1.1.13. Motifte Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.1.19. La Saba Dizisi



Örnek 5.1.1.20. Ölçü: 41-42

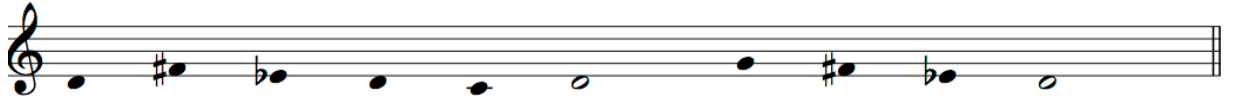


84.- 85. ölçülerde re ve sol perdeleri üzerinden hicaz ezgi çekirdeği etkisi karışık kullanılmıştır.

Örnek 5.1.1.21. 84. ve 85. Ölçülerde Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.1.22. Re Hicaz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.1.23. Re Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.1.24. Sol Hicaz Ezgi Çekirdeği



A musical staff with a treble clef. It contains four notes: G4 (quarter note), F#4 (quarter note), E4 (quarter note), and D4 (quarter note).

The first staff of music is written on a treble clef. It contains the following notes in sequence: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (half), D3 (half), and C3 (half). The notes are written as quarter notes for the first eight, followed by half notes for the last three.

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 5/4. The melody consists of six eighth notes followed by a quarter rest. The notes are B-flat, A, G, F-sharp, E, and D.

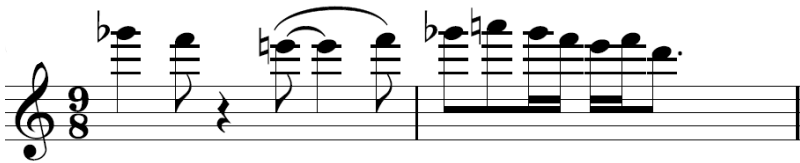
Örnek 5.1.1.36. Re Saba Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.1.37. Re Saba Dizisi

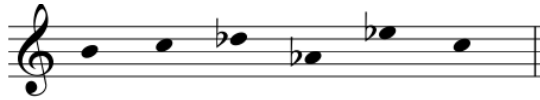


Örnek 5.1.1.38. Ölçü: 171-172



181. 182. Ölçüler do perdesinden segah ezgi çekirdeği etkisindedir.

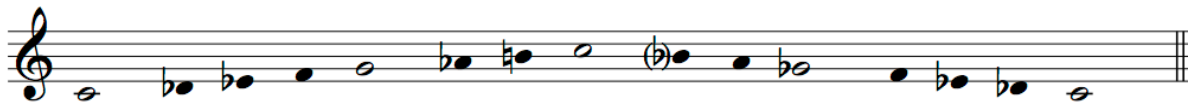
Örnek 5.1.1.39. 181-182. Ölçüde Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.1.40. Do Segah Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.1.41. Do Segah Dizisi



Örnek 5.1.1.42. Ölçü:181-182



215. ölçünün ikinci yarısındaki küçük motif la zirgüleli hicaz ezgi çekirdeği etkisi taşır.

Örnek 5.1.1.43. Motifte Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.1.44. La Zirgüleli Hicaz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.1.45.La Zirgüleli Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.1.46. Ölçü: 215



5.1.2. İkinci Bölüm

Aria- lento espressivo⁷ başlıklı ikinci bölüm, üç bölmeli şarkı formundadır⁸.

Tema, 1. Kemanlar ile başlar. Kemanların seslendirdiği İlk 5 ölçüde re hüseyini ezgi çekirdeği görülür.

Örnek 5.1.2.1. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.1.2.2. Re Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.2.3. Re Hüseyini Dizisi



Örnek 5.1.2.4. Ölçü: 1-5



⁷ Aria (İt.) : Şarkı, melodi, hava.

Lento espressivo (İt.): Ağır, içtenlikli, dokunaklı bir anlatımla.

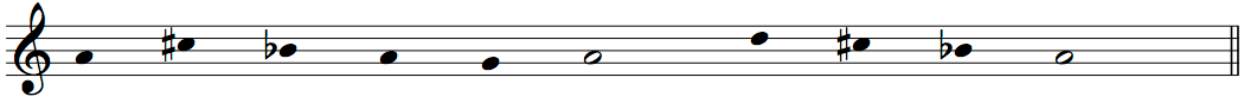
⁸ Şarkı Formu: Müzikte kullanılan en sade ve küçük formlardan biridir. A ve B olarak iki temalı ve üç bölümlü olan bu formda ayrıca bu üç bölümün her biri de “aba” olarak üç bölmeye ayrılır.

17.-18. Ölçülerde la ve re hicaz çeşnisi görülür.

Örnek 5.1.2.5. Kullanılan Sesler



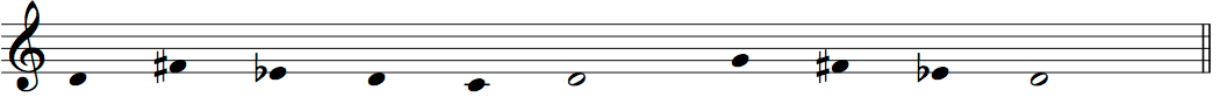
Örnek 5.1.2.6. La Hicaz Ezgi Çekirdeği



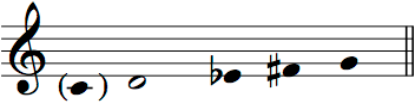
Örnek 5.1.2.7. La Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.2.8. Re Hicaz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.2.9. Re Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.2.10. Ölçü:17-18



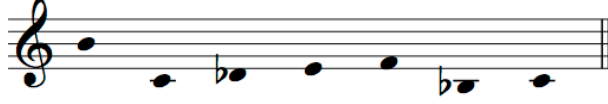
43. ölçüdeki motifte sol# zırgüleli hicaz etkisi vardır.

Örnek 5.1.2.11. Motifte Kullanılan Sesler



60.-61. ölçülerle koda kısmına geçilir. Burada do hicaz dörtlüsü renkleri hissedilir.

Örnek 5.1.2.19. 60-61. Ölçüde Kullanılan Sesler



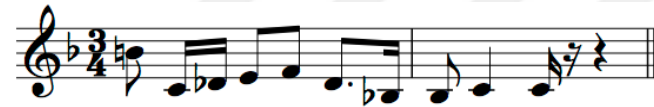
Örnek 5.1.2.20. Do Hicaz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.1.2.21. Do Hicaz Dizisi



Örnek 5.1.2.22. Ölçü: 60-61



5.1.3. Üçüncü bölüm

Moderato⁹ başlıklı üçüncü bölüm sonat rondosu¹⁰ formundadır.

14. ve 16. Ölçüler mi hicaz ezgi çekirdeği etkisi vardır.

Örnek 5.1.3.1. 14.-16. Ölçülerde Kullanılan Sesler



⁹ Moderato (İt.): Orta hızda, ölçülü, ılımlı.

¹⁰ Sonat Rondosu: Sonat formu ile rondonun bir bileşimidir. Sonatın genellikle son bölümünde kullanılır. Biçimi genel olarak A-B-A-C-A-B-A şeklindedir.

210. ve 212. Ölçülerde zeybek¹¹ hatırlatması görülür.

Örnek 5.1.3.5. Ölçü: 210-212

The musical score is for a Violin and Piano duo. It is in 4/5 time and D major. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (2, 3, 4) and a key signature change to D major. The Piano part has a complex bass line with many accidentals and a final cadence. The Violin part has a melodic line with a final cadence. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (2, 3, 4) and a key signature change to D major.

¹¹ Zeybek: Ege bölgesine özgü bir dans olan zeybek, halk danslarımızın ana damarlarından. Müziği aksak ritimli dokuz zamanlı olan bu dans, “ağır zeybek” ve “yürük zeybek” olarak ikiye ayrılır.

5.2. Ulvi Cemal Erkin'in Keman Konçertosu

Erkin keman konçertosunu bestelemeye, 1946 yılının Temmuz ayında başlamıştır. 1947 yılında tamamlanan eserin ilk seslendirilişi, Erkin yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde kemancı Lico Amar (1891-1959) tarafından 2 Nisan 1948'de Ankara Opera ve Tiyatro binasının açılış töreninde gerçekleştirilmiştir. Keman Konçertosunun ilk seslendirilişiyle Opera binasının açılışının aynı güne denk gelmesi geceyi daha anlamlı kılmıştır. Konçerto, yurtdışında ilk kez Şef Rudolf Morald (1902-1958) yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde, Alman kemancı Wolfgang Schneiderhan (1915-2002) tarafından 22 Şubat 1950'de Viyana çalınmıştır (Çalgan 1991: 205). Üç bölümlü olan konçerto Türk halk ezgilerinden ve Türk sanat müziğinden esinlenerek yazılmıştır (Çalgan 1991: 205). İncelediğimiz konçertolar arasında müzik inkılabı ideolojisini en çok yansıtan konçerto Erkin'in konçertosudur kanımca.

Tasvir gazetesinde çıkan bir yazı bestecinin ölümünün ardından 22 Aralık 1972'de Keman Konçertosu'nun Suna Kan (1936) tarafından Şef Jean Perisson (1924) yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile birlikte çalındığı konser izlenimlerini şöyle yansıtıyor;

"Gerçekten olağanüstü güzellikte idi 22 Aralık akşamı Kemancı Suna Kan'ın seslendirdiği konçerto. Batı dünyasının bile ancak birinci dizide gelen kemancıları böyle yüksek verimli bir konçerto sunabilirler. 15 Eylül günü toprağa verdiğimiz değerli bağdar Ulvi Cemal Erkin'in 'Keman Konçertosu'nu seslendirirken, böylesi derinliği olan bir müzik sunmak, ancak büyük virtüözlere yaraşırdı diyebilirdim.

Suna Kan, belli ki çok sevdiği Erkin'i seslendirirken, bilinci kadar kalbini de vermişti keman tellerine. Ve şimdiye dek bu konçertonun bunca üstün düzeyde çalınabildiğine inanasım gelmiyor. Hatta Özbeöz Suna'nın kemanında bile.

Salon dolusu dinleyicini soluğunu kesen ve gönüllerini dillerine getirerek, Ulvi Cemal için sızlayan gönüllerimizin de acısını yansıtıyordu sanki Suna Kan. Eğer ruhu gibi vücudu da her zaman ki canlılığı ile aramızda bulunsaydı Erkin'in, hiç kuşkusuz bencileyin alnından öperdi değerli virtüözümüzü.

Bir ara çevremdekilerden birkaçının buğulu gözleriyle karşılaştım. Onların da Erkin'le ve onun anılarıyla dolup taşıklarını sezinledim. Suna da bizimle gönül

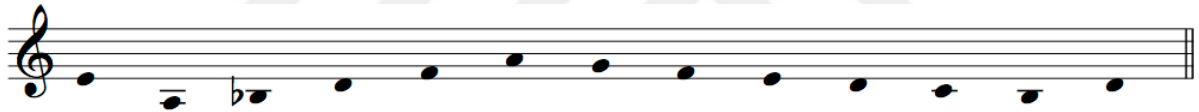
birliği etmiş olmalı ki, bağdalarımızın ruhunu dile getiren konçertosuna böyle erişilmez bir renk, çeşni ve tınlayış verebildi.¹²

Keman Konçertosunun müzikal açılımı halk müziğimizin ritimlerinden, melodilerinden ve geleneksel sanat müziğimizin makamlarından yararlanmaktadır. Eleştirmen Rıza Muhsin'e göre eser tam olarak Türk karakterini yansıtır ve ülkenin çeşitli yerel müzikal özelliklerinden esinlenir (Çalgan, 1991:120).

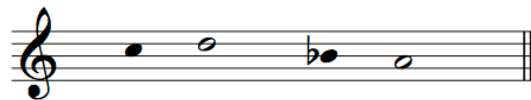
5.2.1.Birinci Bölüm

Konçertonun birinci bölümü olan Allegro Giusto¹³, sonat allegrosu formundadır. 4 ölçülük orkestranın girişinden sonra, 5. ve 10. Ölçü arasında solo keman I. Temayı seslendirir. Temada la kürdi makamı ezgi çekirdeği görülür.

Örnek 5.2.1.1. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.1.2. La Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.1.3. La Kürdi Dizisi

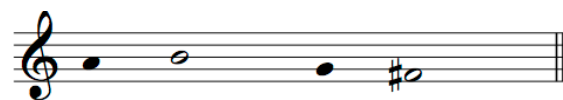
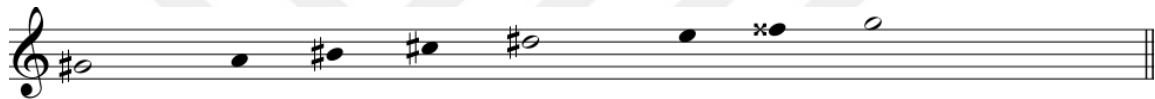
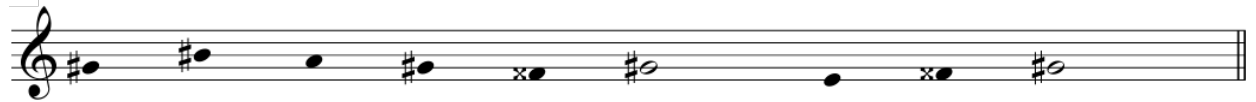


¹² www.ulvicemalerkin.com

¹³ Allegro giusto (İt.): Çabuk, ama dengeli bir anlatımla.

The musical notation for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves. The top staff is in 5/4 time and contains the melody: G4 (quarter), A4-B4 (beamed eighth notes), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (half). The bottom staff is in 2/4 time and contains the accompaniment: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half). The second system also consists of two staves. The top staff is in 4/4 time and contains the melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (half). The bottom staff is in 2/4 time and contains the accompaniment: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (half). The piece concludes with a double bar line.

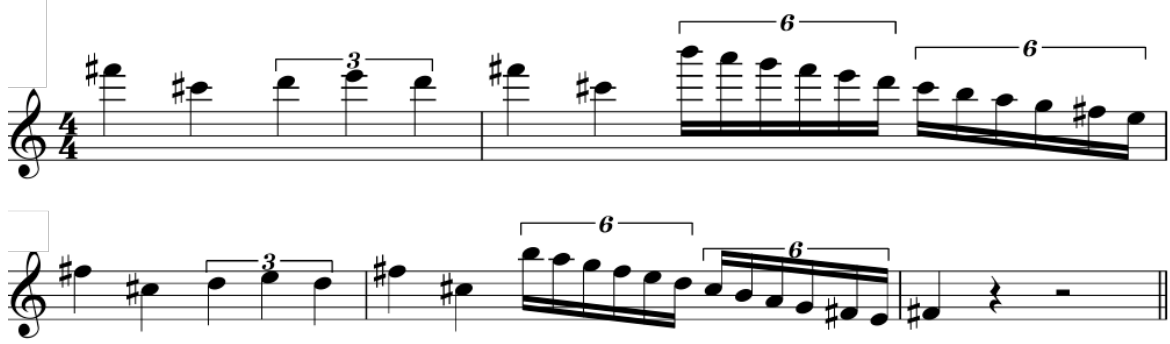
[illegible]



Örnek 5.2.1.15. Fa # Kürdi Makamı



Örnek 5.2.1.16. Ölçü: 61-64



II. Temanın ilk iki ölçüsü olan 75. ve 76. ölçülerde mi kürdi ezgi çekirdeği etkisi taşır.

Örnek 5.2.1.17. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.1.18. Mi Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.1.19. Mi Kürdi Dizisi



Örnek 5.2.1.20. Ölçü: 75-76



77. ölçüdeki motifte mi üzerine saba çeşnisi görülür.

Örnek 5.2.1.21. Motifte Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.1.22. Mi Saba Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.1.23. Mi Saba Dizisi



Örnek 5.2.1.24. Ölçü: 77



176. ve 177. ölçülerde eserin gelişme kısmında bulunan 2 ölçülük motif, fa perdesi üzerinden kürdi ezgi çekirdeği seslerini barındırır.

Örnek 5.2.1.25. Motifte Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.1.26. Fa Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.1.27. Fa Kürdi Dizisi



Örnek 5.2.1.28. Ölçü: 176-177



258. -261. ölçüler arasındaki 4 ölçülük köprü tekrarı bu sefer do # kürdi ezgi çekirdekleri içerir.

Örnek 5.2.1.29. Köprü Tekrarında Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.1.30. Do # Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.1.31. Do # Kürdi Dizisi



Örnek 5.2.1.32. Ölçü: 258-261



272. – 273. Ölçülerle birlikte II. Tema bu kez sol# kürdi sesleriyle tekrarlar.

Örnek 5.2.1.33. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.1.34. Sol# Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.1.35. Sol # Kürdi Dizisi



Örnek 5.2.1.36. Ölçü: 272-273



Örnek 5.2.1.39. Ölçü: 274



291.- 297. Ölçüler arasındaki 7 ölçüyle koda¹⁴ kısmına geçilir. Bu 7 ölçüde I. Temayla aynı tonda temanın çeşitlemesi görülür. Bu çeşitlemede la kürdi ezgi çekirdeği izleri taşır.

Örnek 5.2.1.40. Ölçü: 291-297



5.2.2. İkinci Bölüm

Konçertonun ikinci bölümü, Adagio¹⁵, üç bölmeli şarkı formunda yazılmıştır. Girişteki ilk 11 ölçü yaylı sazlar ana temayı sunarlar. Ardından nefesli çalgılar temayı tekrarlar ve 23. ölçüde solo keman temayı seslendirir. Ana tema sol # kürdi ezgi çekirdeği seslerini taşır. Bölümün gelişme kısmında makamsal bir etki görülmemektedir. Yeniden sergi kısmında tekrar ilk girişteki etki görülür.

Kemanın çaldığı 13. ve 35. ölçüler arasındaki 13 ölçü;

¹⁴ Koda : Sonat formunda geliştirim ve yeni serim-tekrardan sonra ya da eserlerin son kısmı olarak ana tonalitenin son kez duyurulduğu ve çoğunlukla bir durak noktası ile biten müzik.

¹⁵ Adagio (İt.): Ağır bir tempoda gösterişli ve oturaklı bir anlatımla.

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff contains 12 measures, the second 12 measures, and the third 4 measures, ending with a double bar line.

The first staff of music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of seven notes: F#4 (quarter), G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), and E5 (quarter). The staff ends with a double bar line.

61

yansıtmış. Hızlı başlayıp hızlı biten bölümün orta yerinde taksimi andıran bir geçiş var. Keman, bu taksimden sonra başta duyulan kemençe ezgisine dönüyor, ama önemli bir farkla: bu sefer ezgi, ilk sefer duyduğumuz şeklindeki, bir ölçüde sekiz adet sekizlikle (ya da 4/4'lük) yazılan eş zamanlı Batı ritmiyle değil, bir ölçüye yedi adet sekizlik'in (7/8'lik) sığdırıldığı Türk müziğine özgü aksak yapıdaki Karadeniz ritminin üzerine oturtulmuş. Bu değişik ile besteci, Batı ritmiyle aksak Türk ritmi arasındaki geçişkenliği, ya da tam tersine hızlı bir çalınıştta bu iki ritim arasındaki ayırt edilmezliği göstermek istemiş olabilir”¹⁸

Solo keman 4 ölçülük bir ön girişten sonra, 5. ve 18. ölçüler arasında ilk temayı sunar. Kemanın temayı duyurmasının ardında üflemeli çalgılar ana temayı tekrarlarlar.

Örnek 5.2.3.1. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.4. Ölçü: 5-18



II. Temayı 31-42. ölçüler arasında obua ve klarnet duyurur. Ardından 43.-54. ölçüler arasındaki 12 ölçü, solo keman 3. bölümün II. Temasını çalar. Tema sol kürdi dizisi seslerini barındırır.

Örnek 5.2.3.5. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.6. Sol Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.7. Sol Kürdi Dizisi



Örnek 5.2.3.8. Ölçü: 31-42



69.- 85. ölçüler arasındaki 18 ölçüde ana tema farklı bir tonda duyulur. Ana temanın tekrarı la perdesinden nikriz ezgi çekirdeği etkisi taşır.

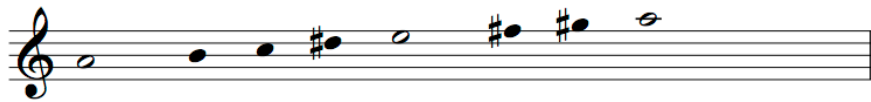
Örnek 5.2.3.9. Tema Tekrarında Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.10. La Nikriz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.11. La Nikriz Dizisi



Örnek 5.2.3.12. Ölçü: 69-85



86. ve 100. ölçüler arasında flüt, obua ve klarnet temayı tekrarlar.

III. Tema 107.-119. ölçü arasındaki 13 ölçüde duyulur. İki ölçüde bir değişen ezgi çekirdekleri görülür. İlk iki ölçüde la hüseyini çeşnisi görülür.

Örnek 5.2.3.13. Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.14. La Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.15. La Hüseyini Dizisi



Örnek 5.2.3.16. Ölçü: 107- 119

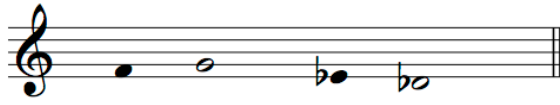


La hüseyini çeşnisinin ardından, 109.- 110. ve 114.Ölçüde la kürdi çeşnisi görülür.

Örnek 5.2.3.17. Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.27. Re b Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.28. Re b Kürdi Dizisi



Örnek 5.2.3.29. Ölçü: 142-145



156.-160. ölçü arasında 5 ölçülük 2. Taksime bağlanan köprü fa kürdi ezgi çekirdeği etkisiyle duyulur.

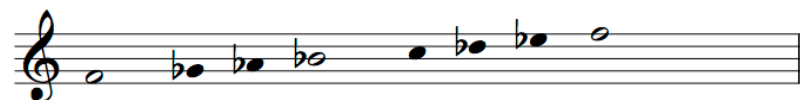
Örnek 5.2.3.30. Köprüde Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.31. Fa Kürdi Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.32. Fa Kürdi Dizisi



Örnek 5.2.3.33. Ölçü: 156-160

Örnek 5.2.3.33. Ölçü: 156-160. The score is in 2/4 time and consists of four staves: Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Violin. The Oboe part features a melodic line with a final measure containing a fermata. The Clarinet in Bb part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment with a final measure containing a fermata. The Violin part has a melodic line with a final measure containing a fermata. A large 'X' watermark is visible across the score.

160. ölçüde, II. Taksim bölümü sol hicaz çeşnişiyle başlar.

Örnek 5.2.3.34. Kullanılan Sesler

Örnek 5.2.3.34. Kullanılan Sesler. The notation shows a sequence of notes on a single staff: a quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, all in a single measure.

Örnek 5.2.3.35. Sol Hicaz Ezgi Çekirdeği

Örnek 5.2.3.35. Sol Hicaz Ezgi Çekirdeği. The notation shows a sequence of notes on a single staff: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, all in a single measure.

Örnek 5.2.3.36. Sol Hicaz Dizisi

Örnek 5.2.3.36. Sol Hicaz Dizisi. The notation shows a sequence of notes on a single staff: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, all in a single measure.

Örnek 5.2.3.37. Ölçü: 160



167. ve 171. ölçüdeki 5 ölçü do nikriz dizisi etkisiyle devam eder.

Örnek 5.2.3.38. 167. -171. Ölçülerde Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.43. Do Çargah Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.44. Do Çargah Çeşnisi



Örnek 5.2.3.45. Ölçü: 172- 173



175. ve 177. ölçüler do nikriz makamı seslerini barındırır.

Örnek 5.2.3.46. Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.47. Do Nikriz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.48. Do Nikriz Dizisi



Örnek 5.2.3.49. Ölçü: 175-177



Yeniden sergi kısmında 195. ve 211. ölçü arasında I. Tema 7/16 lık ritimle karşımıza çıkar. Bu karadeniz horonuna özgü bir yapıdır. Yine 4 ölçülük bir girişten sonra solo keman ana temayı la nikriz sesleri ile tekrarlar.

Örnek 5.2.3.50. Temada Kullanılan Sesler



Örnek 5.2.3.51. La Nikriz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.52. La Nikriz Dizisi



Örnek 5.2.3.53. Ölçü: 195-211



275. ve 285. ölçü arasında 14 ölçülük tema tekrarı bu kez re nikriz ezgi çekirdeği etkisiyle karşımıza çıkar.

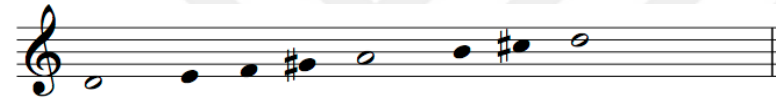
Örnek 5.2.3.54. Temada Kullanılan Sesler



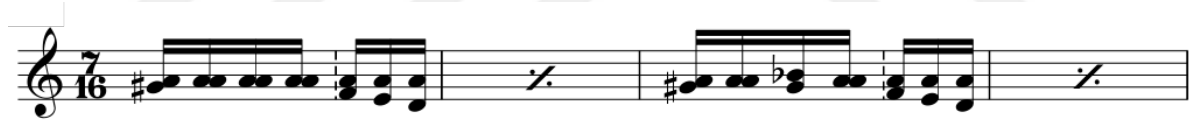
Örnek 5.2.3.55. Re Nikriz Ezgi Çekirdeği



Örnek 5.2.3.56. Re Nikriz Dizisi



Örnek 5.2.3.57. Ölçü: 275- 285



305.-313. ölçü arasındaki koda kısmında la nikriz ezgi çekirdeği tekrar görülür.

Örnek 5.2.3.58. Kodada Kullanılan Sesler



5.3. Ahmed Adnan Saygun'un Keman Konçertosu

Ahmed Adnan Saygun, keman konçertosunu 1967 yılında bestelemiştir. Eserin ilk seslendirilişi Suna Kan'ın solistliğinde şef Gothold Ephraim Lessing (1903-?) yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından 27 Aralık 1968 tarihinde Ankara'da yapılmıştır.

Eser, Saygun'un senfonik çalışmalarının devamı olarak, büyük orkestraya bir keman solocusu katmakla yaratılan senfonik bir anlayışla yazılmıştır. Konçertodan ziyade senfonik bir anlayış egemendir. Besteci piyano konçertosunda da olduğu gibi burada da monotematizm²⁰ prensiplerinden yararlanmıştır.

Üç bölümlü olan konçerto, bestecinin diğer eserlerinde olduğu gibi klasik biçimlere bağlı kalmadan yazılmıştır. Eserin ana yapısını oluşturan bazı fikirler, bütün konçerto boyunca çeşitli değişikliklerle sunulmuştur. Birinci bölümün tam bir sonat formunda olmaması gibi, diğer iki bölümün de kesin biçimlere girdiği söylenemez. İkinci bölüm, ezginin solo kemanda olduğu ağır bir girişin ardından, oldukça hızlı ve canlı bir bölüm ile, tekrar baştaki ağır müziğe dönerek bir lied biçimi gösterir. Üçüncü bölüm ise, girişteki ritmik fikir, bölümün ana düşüncesini oluşturduğu gibi bölümün içinde gelişen farklı fikirlere geçişi de sağlar (Tanrıkulu, 1987: 13; Aktaran: Günöz 2010: 38).

Ahmed Adnan Saygun keman konçertosu ile ilgili şöyle yazmıştır;

“birinci kısım: devamlı bir gelişim havası içindedir. Bu kısımda iki ölçülük bir girişten sonra solo kemanın işittirdiği dördü ve eksik beşli çekirdekleri bütün yazıda çok değişik şekillere bölünerek hükümlerini yürütürler (a). Gelişim bir süre sonra şu (b) fikrine – ki (a) fikrinin yeni bir hüviyetinden başka bir şey değildir – bağlanır. Bu giderken bir orkestra tutti²¹'sine ulaşır, bir bakıma sonat yapısının gelişim Durchführung²²'u niteliğindedir. Sonra kemanın da iştirakiyle devam eder ve solo kemanın kadansına bağlanır. Bu kadans Durchf.'un sonunu gösterir. Fakat

²⁰ Monotematik: Tek tema üzerine kurulan beste.

²¹ Tutti (İt.): Hep birlikte. Bütün seslerle birlikte: Çalgı ya da ses sanatçılarının hep birlikte: seslendirmeye geçmesi.

Anlam olarak solo sözcüğünün karşıtıdır.

²² Durchführung (Alm.): Geliştirim.

burada (a) fikri değil sadece en baştaki iki ölçülük giriş hatırlatılmıştır. Ondan sonra keman solonun (?) trait²³'ler gene aynı (A) fikrinin yeni bir çehresini gösteren ve yazıyı sonuçlandırarak olan Pesante²⁴'ye bağlanır. Orkestra bunu daha ağır vurgularla tekrarlar ve kısım keman solonun uzun tuttuğu bir ses üzerinde (do) sona erer.

İkinci kısım: pp orkestra ile bir improvisation²⁵ niteliğindeki solo keman arasındaki diyalog (A) gelişerek Vivo²⁶'da B'ye bağlanır. Sonda orkestranın A'nın yalnız girişi bu kısmı sona erdirir. Gene devamlı gelişme bu bölüme niteliğini verir.

Üçüncü kısım: A-B-C-B-A gibi bir yapı. C içi bölümü gerçekte A'dır. Girişte Timpani'lerde işitilen a (x) ritmi bura yoktur. Orkestradaki a unsuru üzerine bura bir fugato²⁷ ve onun gelişimi vardır. C'den sonra gelen B'de ise sadece a ritmi ve onun değişken şekli üzerinde solo kemanın işittirdiği yeni melodik unsur ile gelişim havası sürmektedir" (Aracı 2001: 232).

5.4. Necil Kazım Akses'in Keman Konçertosu

Necil Kazım Akses, keman konçertosunu bestelemeye 1967 yılında TRT'nin siparişi üzerine başlamış, 31 Aralık 1969 günü Ankara'da tamamlamıştır. İlk seslendirilmesi Suna Kan solistliğinde Gothold Ephraim Lessing yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından 5 Mayıs 1971'de Ankara'da yapılmıştır. Yurt dışında ise ilk kez 21 Haziran 1972'de yine Suna Kan solistliğinde, Bakü'de Niyazi Tağızade-Hacıbeyov (1912-1984) yönetimindeki Azerbaycan Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir.

Faruk Güvenç konçertoyu özetle şöyle açıklıyor;

"Bu konçerto serbest sonat biçiminde ve lied²⁸ biçiminde yazılmış iki büyük bölümden oluşur. Her bölümün sonunda birer kadans²⁹ vardır. İlk bölümün iskeletini, kendi içinde gelişip yayılan, yeni fikirlerle zenginleşen iki tane tema

²³ Trait (İng.): Özellik.

²⁴ Pesante (İt.): ağır, duyarlıklı, eserin duygusal ağırlığını vurgulayacak şekilde.

²⁵ Improvisation (İng.): Doğaçlama.

²⁶ Vivo (İt.): Çabuk, canlı ve parlak.

²⁷ Fugato: Konçerto, Senfoni, Sonat gibi formlarda Füg tarzındaki geliştimsiz bölme.

²⁸ Lied (Alm.): Şarkı.

²⁹ Kadans: Bir konçerto bölümünün ya da ariyanın sonunda yorumcunun tüm ustalığını sergilediği, genellikle solo kısım.

grubu teşkil etmektedir. Bunların birincisini en başta orkestradan duyarız ve keman solosu ilk tema grubunun yeni bir fikri olarak karşımıza çıkar. İkinci tema grubunu obua sunar. Gelişim bölmesinde keman ve orkestra adeta karşılıklı bir savaş içindedir. Kemanın büyük kadansı ile sona erer. Lied biçimindeki ikinci bölüm, neo-klasik üsluptaki bir adagiodan³⁰ ve tarantella³¹ ya da sirtoyu hatırlatan scherzo karakterindeki bir hızlı bölmeden kurulmuştur. Hızlı bölmeden sonra adagio, daha kısa olarak tekrarlanır. Ve konçerto kadansın sonunda bağlanan ilk bölümün ana teması ile sona erer” (İlyasoğlu, 1998 :165).

Faruk Güvenç’in Dünya Gazetesi’nde yayınlanan 15 Mayıs 1972 tarihli yazısından bir bölüm;

“ Ellibeş dakika süren bu dev yapıt, birbirine soluksuz geçen iki bölümden kurulmuş. İlk bölüm, yeniden serimi bulunmayan bir sonat biçimi. Erkeksi karakterdeki birinci tema grubu gelişimini de kendi içinde taşıyor. Önce obuanın sunduğu lirik ikinci tema da öyle. İki dev fikir peşpeşe serildikten sonra, bunların birbirine karıştığı ve işlendiği gelişim bölmesi geliyor ve "Allegro" bir büyük kadansla ikinci bölüme bağlanıyor. İkinci bölüm ise, neo-klâsik üslupta nefis bir ağır bölmenin çerçevelediği Scherzo³² karakterindeki bir çeşit tarantel veya sirtodan kurulmuş. Şarkı biçimindeki bu bölüm, ikinci kadansa bağlanıyor ve Konçerto, Allegro'nun ilk fikrinden oluşan bir koda ile sona eriyor. Bu esere solo kemanın "zorunlu çalgı" olarak kullanıldığı bir senfoni gözüyle de bakabiliriz. Ama orkestra ile bir bütün teşkil eden keman, çoğu yerde sesini ön planda da duyuruyor ve her biri bir demir leblebi olan kadanslarda ifadenin ve tekniğin doruğuna ulaşıyor. Bence Keman Konçertosu Akses'in lirik ve dramatik öğelerin dengeli biçimde ayarlandığı en renkli, en duygulu ve en etkili eseri. ”³³

³⁰ Adagio (İt.): Ağır ve gösterişli.

³¹ Tarantella (İt.): Adını Güney İtalya'daki Taranto kentinden alan çok hızlı bir halk dansı.

³² Scherzo (İt.): Hafif, şakacı, çabuk tempoda.

³³ www.necilkazimakses.com

VI.BÖLÜM: SONUÇ

Bu çalışmada, Müzik İnkılabı'nın gelişim süreci incelenmiş, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk besteci kuşağını oluşturan Türk Beşleri'nin hayatı ve eserleri araştırılmıştır. Yapılan araştırmada Türk Beşleri'nden dört besteci Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in keman konçertoları Müzik İnkılabı düşüncesinin bu eserlere yansımaları açısından incelenmiştir.

Ulvi Cemal Erkin ve Cemal Reşit Rey'in keman konçertolarında geleneksel müziğimizde kullanılan makamsal ezgi çekirdeklerinin açıkça kullanıldığı görülmektedir. Bu makamsal ezgi çekirdekleri, çeşitli perdelere transpoze edilerek kullanılmakta, ard arda kullanılmakta, zaman zaman da bu ezgi çekirdeklerinden uzaklaşarak soyutlamalar yapılarak kullanılmaktadır. Kullanılan makamsal ezgi çekirdekleri, Zîrgüleli Hicaz, Saba, Hicaz, Segah, Hüseyinî, Kürdî, Nikrîz ve Çargah'dır.

Besteciler, bir şarkı ya da bir halk ezgisini doğrudan almamışlar, makamları geleneksel ezgi yapma biçimleri olarak kullanmamışlar yalnızca makamı tanımlayan ezgi çekirdeklerini kullanmışlardır. Bu makamsal ezgi çekirdekleri, yazıldığı yerlerden kullanıldığı gibi değişik perdelere göçürülerek de kullanılmıştır. Halk danslarımızdan zeybek ve horonun ritmik yapılarının da kullanıldığı görülmektedir.

Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in konçertolarında bu makamsal yapıların açık kullanımına rastlanmamıştır.

İncelediğimiz bu dört keman konçertosu içinde; Müzik İnkılabı düşüncesine en yakın olan bestecilerin Ulvi Cemal Erkin ve Cemal Reşit Rey olduğu görülmektedir. Necil Kazım Akses ve Ahmed Adnan Saygun'un keman konçertolarının bu fikre daha uzak kaldığı görülmüştür.

ÖNERİLER

Geleneksel müziklerimizden kaynaklanan bir eseri çalışırken ve yorumlarken, eserde geçen makamsal yapıları bilmek eserin daha iyi anlaşılmasına ve yorumlanmasına katkı sağlayabilir. Bu nedenle, incelediğimiz eserleri çalışacak yorumcuların ve orkestra şeflerinin, geleneksel müziklerimizdeki makamsal yapıları bilmelerinin, eseri daha iyi yorumlamalarına ve eserlerin derinliğine inebilmeleri açısından yarar sağlayacağını düşünmekteyim. Bu çalışma, incelenen bestecilerin diğer eserlerini de makam yönünden incelemek isteyen araştırmacılar için yol gösterici olabilir. Konuyla ilgilenen araştırmacılara, çalışmaya başlamadan önce geleneksel müziğimiz hakkında ön çalışma ve araştırma yapmaları önerilir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. 1985. Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*: 1212-1234 İstanbul: İletişim yayınları.
- Aksoy, B. 2008. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. 2010. *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Ali, F. 1983. Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 6: 1531-1534 1532. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ali, F. 1994. *Dünyadan ve Türkiye'den Müzikçi Portreleri*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Ali, F. 1996. *Cemal Reşit Rey Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Altar, C., M. 2000. *Opera Tarihi IV*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Altınköprü, H. 2004. Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar. **Yüksek Lisans Tezi**, Ege Üniversitesi, İzmir.
- Altınoklu, M., N. *Bir İktidar Alanı Olarak Müzik*.
- Antep, E. 2006. *Türk Bestecileri Eser Kataloğu*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Aracı, E. 2001. *Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aracı, E. 2006. *Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, Y. 2011. **Türk Beşleri**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Başegmezler, N. 1993. **Necil Kazım Akses'e Armağan**. Ankara Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Bayraktarkatal, E.- Öztürk, O.,M. 2012. Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamı'nın İncelenmesi. **Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi** 3 (4):24-59

Belge, M.- Aral, F. 1985. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi Cilt 5**.

Cengiz, A. 2002. (Der.) **21.yy Başında Müzik Sempozyumu**. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Çalgan, K. 1991. **Duyuşlar**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Çalgan, K. 1991. **Ulvi Cemal Erkin' e Armağan**. Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Çiğdem, A. 2001. **Aydınlanma Düşüncesi**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çiğdem, A. 2012. Modernite ve Modernizasyon. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce** 3:68-81 İstanbul: İletişim Yayınları

Dalkıran, E. 2013. Cumhuriyet'e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları. A.Canbay ve Z.Nacakcı (Der.), **Müzik Kültürü**: 173-195 Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Elgün, M. 2010. 1923-1950 Yılları Arası Türkiye'de Batılılaşma (Modernleşme) Süreci ve Türk Resim Sanatına Etkisi. **Yüksek Lisans Tezi**, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Giray, S. 2002. **Bir Kemancıya Rehber**. Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları

- Göğüş, T. 1993. Akses'in yaşam ve eserleri üzerine geniş bir inceleme. **Orkestra Dergisi** 235, 46
- Gökalp, Z. 2014 **Türkçülüğün Esasları**. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gökçedağ, L. 2007. Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları. **Yüksek Lisans Tezi**, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Göle, N. 2005. Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı. (S.Bozdoğan ve R. Kasaba (Der.), **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**: 70-81 İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Günöz, Ö. 2010. Ahmed Adnan Saygun’un Hayatı ve Op.44 Keman Konçertosu Yapısal Analizi. **Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul
- İlyasoğlu, E. 1998. **Minyatürden Destana Bir Yolculuk**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- İlyasoğlu, E. 2007. **71 Türk Bestecisi**. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kahramankaptan, Ş. 2013. (Der.) **Hindemith Raporları**. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Yayınları.
- Kaya, Y. 2012. Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak ‘Musiki İnkılabı’. **Yüksek Lisans Tezi**, Erciyes Üniversitesi, Kayseri
- Kılıç, F. 2009. Çok Sesli Batı Müziğinin Türk Modernleşmesindeki Önemi, **38. İcanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler** 1: 455-464 Ankara.
- Kutluk, F. 2016. (Der.) **İlüzyon**. İstanbul: h2o Yayıncılık.

Kütahyalı, Ö. 1981. *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.

Mardin, Ş. 1991. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mehtiyeva, N. 2008. *Konser Kılavuzu*. Ankara: Tuna Matbaası.

Metin, C. 2011. *Emperyaliste Çağda Modernleşme Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)* Ankara: Phoenix Yayınları.

Mumcu, A. 1987. *Tarih Açısından Türk Devriminin Temelleri ve Gelişimi*.
Ankara: İnkılap Kitabevi

Okumuş, E. 2007. Modernleşme, Sekülerleşme ve Din. *Kamu Hukuku Arşivi* 10 (1): 1-22

Okyay, E. 1999. *Ferid Alnar'a Armağan*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Okyay, E. 2009. *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Okyay, E. 2012. *Ahmed Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Okyay, E. 2013. *“Atatürk Müzik Devrimi”nin Simge Kurumu, Ankara Devlet Konservatuvarı*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Oransay, G. 1983. Çoksesli Musiki. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 6:1517-1530 İstanbul: İletişim Yayınları

Özasker, A. *Muzıka-i Humayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına*.
İstanbul:1997

Özer, C. 2013. Modernizm ve Avrupalılaşma'nın Makamsal Müziğe Etkileri ve Günümüz

- Bestecilerinde Yansımaları. *Akademik sosyal Araştırmalar Dergisi* 1 (1): 46-61.
- Özgiray, A. 1995. Atatürk ve Musiki. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 4(15): 279-289
- Refiğ, G. 2012. *Özsoy Operası Atatürk ve Adnan Saygun*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Tarcan, B. 1969. Türk Kuartetleri. *Orkestra Dergisi* 71, 3
- Uçan, A. 1997. *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar İlkeler Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Deniz, Ü. 2016. Cumhuriyet Dönemi Milli Türk Müziği oluşturma Çalışmalarında Türk Beşlerinin Rolü. D.Ulusoy Yılmaz (Der.), *Cumhuriyet Üniversitesi III. Güzel Sanatlar Araştırma Günleri Bildiri Kitabı* 2: 1173-1198
- Usta, N. 2010. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Müziğin Dönüşümü, *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 4:107-117
- Üstel, F. 1993 Musiki İnkılabı ve Aydınlar, *Tarih ve Toplum Dergisi*, Mayıs Sayı: 113
- Üstel, F. 1994 1920’li ve 30’lu yıllarda “Milli Musiki ve “Musiki İnkılabı, *Defter*, Sonbahar , 7(22): ?? İstanbul: Metis Yayınları.
- Sağır, T. Zahal, O., Gürpınar, E., 2013. Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi Güzel Sanatlar* 2 (1): 71-8
- Sağlam, A. 2009. *Türk Musiki/Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.
- Say, A. 2000 *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Say, A. 1985. *Müzik Ansiklopedisi I, II, III, IV*. Ankara: Başkent Yayınevi.

- Saygun, A. A. *Atatürk ve Musiki*. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Selanik, C. 2010. *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Sipos, J. 2009. *Anadolu'da Bartok'un İzinde*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Şanlıer, A.C. 2011. Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alnındaki Başlıca Gelişmeler. **Yüksek Lisans Tezi**, T.C. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Tura, Y. 1983. Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 6:1510 İstanbul: İletişim Yayınları
- Yener, F. 1983. *Müzik Kılavuzu*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Yeşildal, H. 2011. (Der). *Toplumsal Değişme Kuramları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Yönetken, H., B. 1963. Cemal Reşit Rey ve Türk Halk Müziği. *Orkestra Dergisi* 2:8
- Yöre, S. 2010. Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte /Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş Ve Yönlerinin Değerlendirilmesi. **Doktora Tezi**, T.C.Selçuk Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

EKLER

EK-1 CEMAL REŞİT REY'İN BÜTÜN ESERLERİ

Operaları

- *La Geisha (iki perde), Sydney Jones'dan uyarlama (tarih bilinmiyor)
- *Yann Marek (üç perde, dört tablo), Libretto: Alfred de Muset'den-Ekrem Reşit Rey'in uyarlaması (1920)
- *Faire Sans Dire (tek perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1920)
- *Sultan Cem (beş perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1923)
- *L'Enchantement (iki perde), Libretto: Ekrem reşit Rey'in Madame Roussel Despierre'in senaryosu üzerine (1924)
- *Zeybek (üç perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1926)
- *Köyde Bir Facia (tek perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1929)
- *Çelebi (dört perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1973)

Operetleri

- *Küçük Kırmızı Şapkalı Kız (Le Petit Chaperon Rouge),(iki tablo), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1920)
- *Üç Saat (üç perde, yirmi yedi tablo), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1932)
- *Lüküs Hayat (üç perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1933)
- *Deli Dolu (üç perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1934)
- *Saz-Caz (üç perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1935)
- *Maskara (üç perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1936)
- *Hava Cıva (üç perde), Libretto: Ekrem Reşit Rey (1937)
- *Yaygara 70 (üç perde)o, Libretto: Ekrem Reşit Rey (1969-1970)
- *Uy Balon Dünya (iki perde), Libretto: Erol Günaydın (1971)
- *Bir İstanbul Masalı (iki perde), Libretto: Erol Günaydın (1972)

Müzikal

- *Adalar Revüsü, Metin: Ekrem Reşit Rey (1934)
- *Alabanda, Metin: Ekrem Reşit Rey (1941)
- *Aldırma, Metin: Ekrem Reşit Rey (1942)

Şan ve Orkestra İçin Eserleri

- *Anadolu Türküleri, Dört Parça (1926)
- *İki Parça: “Yağmur”, “Tutam Yar Elinden”, Şan ve Küçük Orkestra İçin (1930)
- *İki Anadolu Türküsü (1930)
- *Mistik, Mevlana’nın Mesnevi Mukaddimesi (1938)
- *Vokaliz Fantezi (1975)
- *Üç Anadolu Türküsü (1976)
- *On İki Anadolu Türküsü, Soprano ve Orkestra İçin (1926)

Orkestra Eserleri

- *Bebek Efsanesi, Senfonik Şiir, Orkestra İçin Üç Parça (1928)
- *Türk Manzaraları (1928)
- *Karagöz, Senfonik Şiir (1931)
- *Güneş Manzaraları (Paysages de Soleil), Orkestra İçin İzlenimler; Anadolu Dans Havaları Üstüne Altı Parça (1931)
- *Enstantaneler, Orkestra İçin İzlenimler (1931)
- *Initiation (Başlayış), Senfonik Şiir (1935)
- *Senfoni No:1 (1941)
- *L’Appel (Çağrılış), Senfonik Şiir (1950)
- *Fatih, Senfonik Şiir (1953)
- *Senfonik Scherzolar (1959)
- *Senfonik Konçerto, Çift Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin (1963)
- *Türkiye, Senfonik Rapsodiler (1971)
- *Ellinci Yıla Giriş, Senfonik Prelüd (1973)

Solo Çalgı ve Orkestra İçin Eserleri

- *Introduction ve Dans, Viyolonsel ve Orkestra İçin (1928)
- *Kromatik Konçerto, Piyano ve Orkestra İçin (1932)
- *Poeme, Ondes Martenot veya Flüt ve Yaylı Çalgılar İçin (1934)
- *Keman Konçertosu (1939)
- *Piyano Konçertosu No:1 (1946)
- *Katibim, Piyano ve Orkestra İçin Çeşitlemeler (1953)
- *Konsertant Parçalar, Viyolonsel İçin (1954)
- *Eski Bir İstanbul Türküsü Katibim Üzerine Çeşitlemeler, Piyano (1961)
- *Andante-Allegro, Keman ve Orkestra İçin İki Bölüm (1967)
- *Gitar Konçertosu (1978)
- *Piyano ve Orkestra İçin Konçerto No:2 (1978)

Oda Müziği Eserleri

- *Dört El Piyano İçin Sonat (1924)
- *Anadolu İzlenimleri: Alaşehir-Manisa, Keman ve Piyano (1928)
- *Üflemeli Çalgılar Kenteti İçin Parça (1932)
- *Yaylı Çalgılar Kuarteti (1935)
- *Keman ve Piyano için Kısa Parça (1936)
- *Piyanolu Kuartet (1939)
- *Sexteur, Şan, Piyano, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1939)
- *Sazların Sohbeti, Flüt, Arp, İki Korno, Yaylı Çalgılar (1957)
- *On İki Prelüd ve Füg, İki Piyano İçin (1969)

Şan ve Piyano İçin Eserleri

- *Je Me Demande, Şiir: Ekrem Reşit Rey (1919)
- *Üç Melodi (1920)
- *Initiales Sur Un Banc, Şiir: Ekrem Reşit Rey (1921)
- *Chanson Du Printemps, şiir: Ekrem Reşit Rey (1922)
- *Au Jardin (1923)

- *L'Offrande Lyrique, Sekiz Ezgi (1923)
- *Nocturne, Şiir: Ekrem Reşit Rey (1925)
- *On İki Anadolu Türküsü (1926)
- *Halk Türküleri (1928)
- *Anadolu Havaları Üzerine On İki Melodi (1929)
- *Vatan (1930)
- *Dört Melodi (1956)
- *Paris Sokakları (1981)

Piyano İçin Eserleri

- *Vals (1912)
- *Sonat, Dört El İçin (1924)
- *Sarı Zeybek, Piyano İçin Dans Bölümü (1926)
- *Türk Manzaraları, Süit; ‘‘Anadolu Dans Motifleri Üstüne Altı Parça’’ (1928)
- *Güz Hatıraları, Süit; ‘‘Kasvetli ve Hüzünlü Günler’’, ‘‘Geceler’’, ‘‘Bulutlarla Sabah Güneşinin Mücadelesi’’ (t.y.)
- *Sonatin (1928)
- *Güneş Manzaraları, ‘‘Anadolu Dans Havaları üstüne Piyano İçin Altı Parça’’ (1931)
- *Sonat (1936)
- *Hatıradan İbaret Kalan Şehirde Gezintiler, Süit, ‘‘Yedi Parça’’ (1941)
- *Fantezi (1948)
- *İki Parça (1959)
- *On Halk Türküsü (1967)
- *Improvisation (1983)

Koro İçin Eserleri

- *Çayır İnce, Halk Türküsü, Eşliksiz Dört Ses İçin (t.y.)
- *Anadolu Halk Türküleri, Dört Sesli Koro İçin (1926)
- *İki Parça, Eşliksiz Kadın Korosu İçin (1936)
- *On Halk Türküsü, Dört Sesli Koro ve Piyano İçin (1963)

Sahne Müzikleri

- *Özyurt, “Solo,Koro ve Orkestra İçin Prolog” (1933)
- *Shakespeare’in Macbeth’i için Müzik (1934)
- *Shakespeare’in Hamlet’i için Müzik (1934)
- *Shakespeare’in Kral Lear’i için Müzik (1936)
- *Shakespeare’in Fırtınası için Müzik (1952) ?
- *La Fonten Baba, Danslı Çocuk Piyesi (1936)

Film ve Radyo İçin Müzikleri

- *Bataklı Damın Kızı Aysel (1934)
- *Benli Hürmüz, “Radyo İçin Müzikli Skeç”, Ankara Radyosu (t.y.)

Marşları

- *Cumhuriyetin Onuncu Yıl Marşı, Düzenleme: Muammer Sun (1933)
- *Denizciler Marşı (1935)
- *Himaye-i Etfalin, Çocuk Marşı (t.y.)
- *Yedek Subay Marşı, Armoni Orkestrası İçin (1940)
- *Atatürk’ün 100. Yıl Marşı, (1981)
- *İstiklal Marşı, Osman Zeki Üngör’den Yaylı Çalgılar Düzenlemesi

EK-2 ULVİ CEMAL ERKİN'İN BÜTÜN ESERLERİ

Bale

*Keloğlan (1950)

Şan ve Orkestra

*Bülbül ve Ayın Ondördü, Soprano ve küçük Orkestra için (1932)

*Yedi Halk Türküsü, Bas Bariton ve Orkestra İçin (1965)

Orkestra

*İki Dans (1930)

*Bayram (1943)

*Köçekçeler (1943)

*Birinci Senfoni (1944-1946)

*İkinci Senfoni (1948-1951)

*Sinfonietta (1951-1959)

*Senfonik Bölüm (1969)

*Senfonik Parçalar, tamamlanmamış (1970-71)

Solo Çalgı ve Orkestra

*Konçertino, Piyano ve Orkestra için (1931)

*Piyano Konçertosu, (1942)

*Keman Konçertosu, (1947)

*Dört El İki Piyano için Klavierkonzert, (1951)

*Senfoni Konsertant, Piyano ve Orkestra için (1966)

Oda Müziği

*Ninni, Keman-Piyano (1929-1932)

*Emprovizasyon, Keman-Piyano (1929-1932)

- *Zeybek Türküsü, Keman-Piyano (1929-1932)
- *Yaylılar Dörtlüsü (1935-1936)
- *Beşil, Piyano, Keman, Viyola ve Viyolonsel İçin (1943)

Şan ve Piyano

- *Yedi Türkü (1936)
- *Altı Türkü (1955)

***Solo Piyano**

- *Beş Damla (1931)
- *Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça (1937)
- *Duyuşlar (1937)
- *Sonat (1946)
- *Altı Prelüd (1965-1967)

***Koro**

- *İki Sesli Türküler (1936)
- *Yedi Türkü (1943)
- *Altı Türkü (1945)
- *İki Sesli Koro İçin Altı Türkü
- *On Türkü (1963)

***Sahne Müziği**

- *Karagöz, Çocuk Oyunu İçin Müzik (1940)
- *İnönü Marşı

EK-3 AHMED ADNAN SAYGUN'UN BÜTÜN ESERLERİ

Bale Müzikleri

*Bir Orman Masalı (1939-1943)

*Bir Kumru Masalı (1986-1987)

Operaları

*Özsoy (Bir Perdelik Efsane), Libretto: Münir Hayrettin Egeli (1934)

*Taşbebek (Tek Perde), Libretto: Münir Hayrettin Egeli (1934)

*Kerem (Üç Perde, Sekiz Sahne), Libretto: Selahattin Batu (1947-1952)

*Koroğlu (Üç Perde, Sekiz Sahne), Libretto: Selahattin Batu (1972-1973)

*Gılgames (Üç Perdelik Epik Dram), Libretto: Ahmed Adnan Saygun (1962-1983)

Şan ve Orkestra Eserleri

*Ölümler, Büyük Orkestra ve Koro İçin Üç Bölümlü Süit (1932)

*Manastır Türküsü, Soprano, Koro ve Orkestra (1933)

*Kızılırmak Türküsü, Soprano (1933)

*Masal, Bariton ve Orkestra (1939)

*Eski Üslupta Kantat (Solistler, Koro ve Orkestra) (1941)

*Geçen Dakikalarım, Bariton ve Orkestra (1941)

*Üç Türkü, Bas ve Orkestra (1945)

*Yunus Emre Oratoryosu, Solistler, Koro ve Orkestra (1942)

*On Türkü, Bas ve Orkestra (1968)

*Dört Ezgi, Soprano (1977)

*İnsan Üzerine Değişler I, Soprano (1977)

*İnsan Üzerine Değişler II, Soprano (1977)

*İnsan Üzerine Değişler III, Bariton (1983)

*İnsan Üzerine Değişler IV, (1978)

*İnsan Üzerine Değişler V, (1978)

*Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan, Solistler; Koro ve Büyük Orkestra için On Beş Deyişli Kantat (1981-1982)

*İnsan Üzerine Deyişler VI, (1984)

Orkestra Eserleri

*Divertimento (1930)

*Orkestra için Üç Yazı (1931-1933)

*Kurtuluş Şarkısı 9 Eylül (1934)

*İnci'nin Kitabı, Orkestra Düzenlemesi (1944)

*Sihir Raksı, Taşbebek Operası'ndan Orkestra için Süit (1936)

*Süit (1937)

*Halay, Orkestra İçin Halk Dansı (1942-1944)

*Senfoni No.1 (1928)

*Senfoni No.2 (1958)

*Senfoni No.3 (1960)

*Deyiş (1970)

*Senfoni No.4 (1974)

*Ayin Raksı (1975)

*Concerto de Camera (1978)

*Senfoni No.5 (1984)

*Orkestra için Çeşitlemeler, 11 Varyasyon (1986)

Solo Çalgı ve Orkestra Eserleri

*Burlesque, Piyano ve Orkestra için Tek Bölüm (1933)

*Piyano Konçertosu No.1 (1951-1957)

*Keman Konçertosu (1967)

*Viyola Konçertosu (1977)

*Piyano Konçertosu No.2 (1985)

*Viyolonsel Konçertosu (1987)

Oda Müziği Eserleri

- *Sezişler, İki Klarnet için Beş Kısa Parça (1933)
- *Vurma Çalgılı Kuartet, Klarnet, Tenor Saksafon, Timpani, Piyano (1933)
- *İnci'nin Kitabı
- *Sonat, Viyolonsel ve Piyano (1935-1936)
- *Sonat, Keman ve Piyano (1941)
- *Yaylı Çalgılar Kuartetti No.1 (1947)
- *Demet, Keman ve Piyano için Süit (1956)
- *Yaylı Çalgılar Kuartetti No.2 (1958)
- *Horon, Klarnet ve Piyano için Tek Bölüm (1964)
- *Trio, Obua, Klarnet, Arp (1966)
- *Yaylı Çalgılar Kuartetti No.3 (1966)
- *Nefesli Çalgılar için Kentet, Flüt, Obua, Klarnet, Fagot, Korno (1968)
- *Değiş, Yaylılar dördlüsü İçin (1970)
- *Üç Prelüd, İki Arp (1972-1973)
- *Trio, Obua, Klarnet ve Piyano (1975)
- *Ballade, (İki Piyano) (1975)
- *Concerto di Camera, Yayılar için (1983)
- *Dört Arp için Üç Türkü (1983)
- *Üç Piyano için Poem (1986)
- *Yaylı Çalgılar Kuartetti No.4, İki Bölümlü (1990)

Şan ve Piyano Eserleri

- *Üç Türkülük Süit, Bariton (1945)
- *On Türkü, Bas (1968)
- *Masal (1955)
- *Geçen Dakikalarım, Bariton (1941)
- *Gençliğe Şarkılar, Halkevleri ve Mektepler İçin (1939)
- *Dört Ezgi, Soprano (1977)
- *İnsan Üzerine Değişler I, Soprano (1977)
- *İnsan Üzerine Değişler II, Soprano (1977)

Solo Çalgı Eserleri

- *Süit, Piyano için Beş Parça (1931)
- *İnci'nin Kitabı, Piyano İçin Yedi Kısa Parça (1934)
- *Sonatina, Piyano (1937)
- *Anadolu'dan, Piyano İçin Üç Halk Dansı
- *Küçük Şeyler, Piyano (1950-1952)
- *Partita, Viyolonsel, (1955)
- *Partita, Keman (1961)
- *Aksak Tartılar Üzerine On Etüd, Piyano (1964)
- *Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, Piyano (1936)
- *Aksak Tartılar Üzerine On Beş Parça, Piyano (1971)
- *Aksak Tartılar Üzerine On Taslak, Piyano (1976)
- *İki Piyano İçin Poem, (1989)
- *Piyano Sonatı (1990)

Şan ve Koro Eserleri

- *Ağıtlar I, Tenor Solo ve Erkekler Korosu, (1932)
- *Çoban Armağanı, (1933)
- *İki Motet, (1933)
- *Dağlardan Ovalardan (1943)
- *Bir Tutam Kekik (1943)
- *Üç Ballad (1956)
- *Duyuşlar (1935)
- *Ağıtlar II (1974)

Marşları

- *Atatürk Marşı (1981)
- *Halkevleri Marşı
- *İzci Marşı
- *50. Yıl Marş

EK-4 NECİL KAZIM AKSES'İN BÜTÜN ESERLERİ

Operaları

- * Mete (Bir perde) (Libretto: Yaşar Nabi Nayır) (1933)
- * Bay Önder (Bir perde) (Libretto: Münir Hayri Egeli) (1934)
- * Timur (Dört perde) (Libretto: Behçet Kemal Çağlar) (Tamamlanmadı) (1956)
- * Mimar Sinan (Opera) (Libretto: Necdet Aydın ve Necil Kâzım Akses (Birinci perdesi tamamlanmıştır) (1980'ler)

Orkestra Eserleri

- * Şiir-Poeme (Orkestra için) (1932-1933)
- * Bir Yaz Hatırası (Boğaz İçinde Sabah) (1932-33)
- * Çiftetelli Op.6 (Büyük Orkestra için Senfonik Dans) (1933)
- * Bay Önder Operasından "Bay Önder Süiti"
- * Ankara Kalesi –Senfonik Şiir- (1938-1942)
- * Ballade (Büyük Orkestra için) (1947)
- * Eskilerden İki Dans (1960)
- * Senfoni No. 1 (1966)
- * "İtri'nin Neva Kâr"ı Üzerine Büyük Orkestra için Scherzo (1970)
- * Sesleniş Cumhuriyetimizin 50.Yılına" (Büyük Orkestra için) (1973)
- * Orkestra için Konçerto (1976-1977)
- * Senfoni Nr. 2 (Yaylı Çalgılar Orkestrası için) (1978)
- * Senfoni Nr. 3 (1979-1980)
- * "Barış için Savaş-Atatürk'ün Anısına" (Senfonik Şiir) (1981)
- * Senfoni Nr. 4 "Sinfonia Romanesca Fantasia" (Solo Viyolonsel ve Büyük Orkestra için) (1982-1984)
- * Senfoni Nr. 5 "Atatürk Diyor ki" / "Sinfonia Rhetorica" (Tenor Solo, Büyükler Korusu, Çocuk Korusu, Org ve Büyük Orkestra için) (1988)
- * Senfoni Nr. 6 "Ölümsüz Kahramanlar" (Bariton Solo. Koro ve Büyük Orkestra için) (Birinci bölümü tamamlandı.) (1992)

Şan ve Orkestra Eserleri

- *"Şiir ve Müzik" (Basbariton ve Orkestra için) (1935)
- *Senfonik Destan "Cumhuriyetimizin 50. Yılına" (Soprano Solo, Koro ve Orkestra için) (1973)
- *"Sololar Geçidi" (Timur Operasından) (Soprano, Mezzosoprano, Bariton ve Büyük Orkestra için) (1974)
- *"Bir Divan'dan Gazel" (Tenor Solo ve Orkestra için) (1976)

Solo Çalgı ve Orkestra Eserleri

- *Poem (Solo Viyolonsel ve Orkestra için) (1946)
- *Keman Konçertosu (1969)
- *Viyola Konçertosu (1977)
- *"Idyll" (Viyolonsel ve Orkestra için) (1981)

Oda Müziği

- *Allegro Feroce (Klarinet-Saksofon ve piyano için) (1930)
- *Introduktion und Fuge für Streichquartett (1930-31)
- *Allegro Feroce (Viyola-piyano için çevirisi)
- *Poem (Keman-piyano için) (1930)
- *Flüt-Piyano Sonatı (1933)
- *Üç Poem (Mezzosoprano ve Yaylı Çalgılar Dörtlüsü için) (1933)
- *Yaylı Çalgılar İçin Üçlü (1945)
- *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Nr. 1 (1946)
- *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Nr. 2 "Ağıt" (1971)
- *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Nr. 3 (1979)
- *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Nr. 4 (1990)

Şan ve Piyano Müziği Eserleri

- *Portreler I (Ses ve piyano için) (1964)
- *Şiirlere Müzik/Portreler II (Ses ve piyano için) (1975)
- *Hayır mı? Evet mi? (Lied) (Şan ve piyano için) (1988)

Piyano İçin Müzikleri

- *Prelüd ve Fügler (1929)
- *Turkische Invention
- *Beş Piyano Parçası (1930)
- *Piyano Sonatı (1930)
- *Minyatürler
- *Eskilerden İki Dans
- *On Piyano Parçası (1964)

Solo Çalgı Eserleri

- *Capriccio (Solo Viyola için) (Mayıs 1978)
- *Acıklı Ezgi (Solo Viyola için) (23.04.1984)

Koro Müzikleri

- *Çok seslendirilmiş Türküler (1936)
- *Eşliksiz Çok Sesli Koro Kompozisyonları (1947)
- *On türkü (Eşliksiz Karma Koro için) (1964)
- *İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar (Çoksesli Karma Koro için) (1983)

Marşları

- *Konservatuvar Marşı (Ulvi Cemal ERKİN ile birlikte) – (Koro ve orkestra için) (1940)
- *İzciler (Koro ve Orkestra için Marş)
- *Türkiye Marşı (Koro ve Orkestra için Marş)(1930'lar)
- *Cumhuriyetimizin 50. Yıl Marşı (Koro ve Orkestra için) (1973)

Sahne Müzikleri

*Shakespeare'in "Julius Caesar" oyunu için Sahne Müziği (Üfleme Çalgılar için) (1942)

*Sophocles'in "Antigone" oyunu için Sahne Müziği (Üfleme Çalgılar için) (1942)

Sophocles'in "Kral Oidipus" oyunu için Sahne Müziği (Üfleme Çalgılar ve Kadınlar Korosu için) (Nisan 1943)



EK-5 KONÇERTOLARIN KAYITLARI

Ulvi Cemal Erkin, **Keman Konçertosu**, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Solist James Buswell, Şef Theodore Kuchar, Naxos CD 2016

Ulvi Cemal Erkin, **Keman Konçertosu**, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Solist: Cihat Aşkın, Şef : Rengim Gökmen, Kültür Bakanlığı CD 1998

Ulvi Cemal Erkin, **Keman Konçertosu**, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Solist: Suna Kan, Şef: Gürer Aykal İnönü Vakfı Yayınları CD 1994

Ulvi Cemal Erkin, **Keman Konçertosu**, Moskova Sinema Senfoni Orkestrası, Solist: Albert Markov, Şef: Niyazi Tagizade Melodia Mezhunarodnya Kniga LP 1963

Ulvi Cemal Erkin, **Keman Konçertosu**, Münih Filarmoni Orkestrası, Solist: Suna Kan, Şef: Hikmet Şimşek TRT GEMA LP

Cemal Reşid Rey, **Keman Konçertosu**, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Solist: Bahar Biricik, Şef: Alexander Rahbari Lila Müzik CD 2014

Ahmed Adnan Saygun, **Keman Konçertosu**, Rheinland-Pfalz State Filarmoni Orkestrası, Solist: Mirjam Tschoop, Şef: Ari Rasilainen , CPO CD 2005

Necil Kazım Akses, **Keman Konçertosu**, NDR Radyo Filarmoni, Solist: Cihat Aşkın, Şef: Rengim Gökmen, CPO CD 2001