

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

FERİT TÜZÜN'ÜN
ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLİĞİ İÇİN ÖNEMİ

HAZIRLAYAN

ONUR ŞENEL

DANIŞMAN

DR. ERDOĞAN OKYAY

ANKARA - 2006

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
İÇİNDEKİLER.....	I
TEŞEKKÜR.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	VI
ZUSAMMENFASSUNG.....	VII
NOTALAR LİSTESİ.....	X
TABLolar LİSTESİ.....	XI
GİRİŞ.....	XII
Malzeme ve Yöntem.....	XIII
BİRİNCİ BÖLÜM: Çağdaş Türk Besteciliği ve Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliğindeki yeri.....	1
1.1.Çağdaş Türk Besteciliğine Bir Bakış.....	1
1.2.Cumhuriyet Dönemi İlk Kuşak Bestecileri; Türk Beşleri.....	6
1.2.1. Cemal Reşit Rey.....	7
1.2.2. Hasan Ferid Alnar.....	11
1.2.3. Ulvi Cemal Erkin.....	15
1.2.4. Ahmet Adnan Saygun.....	18
1.2.5. Necil Kazım Akses.....	22
1.2.6. Türk Beşleri'nden sonra çağdaş Türk Besteciliği.....	25
1.3. Ferit Tüzün,Yaşamı, eserleri ve besteciliği.....	29
1.3.1. Yaşamı.....	29
1.3.2. Eserleri ve Besteciliği.....	31
1.4. Muammer Sun	37
1.5. İlhan Baran.....	38
İKİNCİ BÖLÜM; Ferit Tüzün ve Çağdaş Türk bestecilerinden bazı bestecilerin eserlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması.....	39
2.1.Tüzün'ün Bazı Eserlerinin incelenmesi.....	39
2.1.1. Esintiler.....	39

2.1.2. Türk Kapriçyosu.....	72
2.1.3. Çayda Çıra.....	96
2.1.4. Midas'ın kulakları / Başlangıç korusu.....	115
2.1.5. Anadolu süiti / Türkü.....	120
2.1.6. Altı Türkü / Su gelir taşa değer.....	133
2.2. Diğer Çağdaş Türk bestecilerinin Eser İncelemeleri.....	140
2.2.1. Cemal Reşit Rey / On Halk Türküsü; No. 10.....	141
2.2.2.1. Ahmet Adnan Saygun / Anadolu'dan ; Meseli.....	143
2.2.2.2. Zeybek.....	144
2.2.2.3. Halay.....	145
2.2.3.1. Ulvi Cemal Erkin / Duyuşlar Oyun.....	148
2.2.3.2. Zeybek Havası.....	149
2.2.4. Hasan Ferid Alnar / Oyun Havaları; Zeybek Havası.....	150
2.2.5.1. Necil Kazım Akses / Minyatürler; II (Allegro Guisto).....	151
2.2.5.2. VII (Allegro Moderato).....	152
2.2.6.1. Mumamer Sun / Yurt Renkleri; Arpazlı Zeybeği.....	153
2.2.6.2. Hüseyini.....	153
2.2.7.1. İlhan Baran / Dört Zeybek ; Balıkesir Dağından.....	154
2.2.7.2. Uygulamalar II. Defter; Evlerinin Önü Mersin.....	155
2.3. Ferit Tüzün'ün Besteleme Biçemi İle Diğer Türk Bestecilerinin İncelenen Eserlerinin Karşılaştırılması.....	156
2.3.1. Tüzün – Rey.....	156
2.3.2. Tüzün – Saygun.....	158
2.3.3. Tüzün – Erkin.....	159
2.3.4. Tüzün – Alnar.....	160
2.3.5. Tüzün – Akses.....	161
2.3.6. Tüzün – Sun.....	162
2.3.7. Tüzün – Baran.....	163
BULGULAR.....	169
SONUÇ.....	168
KAYNAKÇA.....	170
Özgeçmiş.....	175

TEŞEKKÜR

Öncelikle Ferit TÜZÜN hakkındaki tek kaynak kitabın yazarı olan sayın Şefik KAHRAMANKAPTAN’a yardımlarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca Ferit Tüzün ile ilgili görüşlerini ve anılarını benimle paylaşan sayın Muammer SUN ve tez danışmanım sayın Erdoğan OKYAY’a da yardımları ve önerileri dolayısıyla müteşekkirim.

ÖNSÖZ

Atatürk'ün öngörüsü ve özel uğraşları ile şekillendirilen çağdaş Türk besteciliği, ne yazık ki onun ölümünden sonra hem halk hem de devlet tarafından desteğini yitirerek kendi başına bırakılmış ve bireysel çabalarla yürütülmek zorunda kalmıştır. Bu durumun yanında, bestecilerimizin zaman zaman aldıkları eğitimin ve yabancı kökenli ulusal okulların etkisinde kalışları ve besteleme biçimleri konusunda doğan fikir ayrılıkları da hemen tüm uygar ülkelerin sahip olduğu ve evrensel olarak da kabul gören ulusal ekollerin bir benzerinin Türkiye'de de oluşmayışında etkili olmuştur. *Türk beşleri* olarak adlandırılan gruba, bu adın da aslında Türkler tarafından verilmiş olması ve bu grubun yabancı kaynaklı önemli yayınlarda yer almayışı, Türk besteciliğinin en önemli temsilcileri olarak kabul görmüş olan bu bestecilerimizin bile aslında Avrupa'da yeteri kadar tanınmadıklarını göstermektedir. Öte yandan yurt içinde bile bestecilerimizin tanınmaması yada eserlerinin yeteri kadar seslendirilmemesi, gelecekte de Türkiye'nin evrensel müzikte uygar dünya ülkeleri ile aynı seviyede olup olamayacağı konusunda önemli şüpheler doğurmaktadır.

Bir ülkenin sanatçılarının evrensel olarak kabul görebilmesi için öncelikle kendi halkları ve devletleri tarafından sahip çıkılmaları gerektiği bir gerçektir. Ülkemizde Atatürk kültür devriminin kazanımlarının giderek yitirilmesi her alanda olduğu gibi müzikte de bir yozlaşmaya yol açmış, aydın kitlenin içindeki ancak çok küçük bir azınlığın müzik konusunda da aydın olabildiği ülkemizde çağdaş Türk besteciliğinin gelişimi neredeyse bir ütopya haline dönüşmüştür. Sanatta önder ülkelerde de, gösterdiği teknik gelişim uyarınca sanatın halktan koptuğu ve sanat müziğinin popüler müziklerin ezici çoğunluktaki dinleyici kitlesi karşısında yalnızca aydınlar tarafından yaşatıldığı düşünülebilir. Ancak bu ülkeler ile bizim ülkemiz arasındaki en önemli fark, popüler müzik dinleyicisi olan halk kitlelerinin bile bizim halkımızdan daha fazla müzik eğitime sahip oldukları ve bu devletlerin gerçek

sanata destek vererek sanatın her kolunda eserler veren sanatçılara eserlerini sergileme imkanı sunmalarıdır. Ayrıca sanatçıyı, o ulusun uygar dünyadaki temsilcisi olarak görme fikri bizde karşılığını bulamamıştır. Büyük bir nüfusa sahip ülkemizin, bu nüfusa oranla sanat müziğini anlayabilecek yada yorumlayabilecek kitlesinin neredeyse parmakla gösterilecek kadar az olması, müzik konusunda ciddi olmanın ötesinde popüler bile olsa ancak birkaç süreli yayının bulunması da düşündürücü gerçeklerdir.

Henüz ilk kuşak bestecilerimiz için bile yeterince bilimsel inceleme ve araştırma yapılmadığı düşünüldüğünde çağdaş Türk besteciliği için ne kadar çok çalışma yapılması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Yayımlanan kitapların büyük çoğunluğunun biyografik nitelikte olmasının yanında daha teknik ve eğitici kitaplar yazabilecek yazarların azlığı da önemli bir olgudur. Bu sebeple en büyük görev akademik eğitim veren kurumlara düşmektedir. Türk besteciliği hakkında yapılacak her nitelikli çalışma, çağdaş sanat müziğinin gelişimine bir katkı olacaktır.

Ferit Tüzün'ü konu alan bu tez ciddi çalışmalar için bir ön hazırlık olarak düşünülmelidir. Türk bestecilerinin eserlerinin notalarının bulunmasındaki güçlük, inceleme anlamındaki kaynak yada örnek yayınların yetersizliği ve özellikle Tüzün ile ilgili yalnızca bir tek biyografik karakterli kitap dışında yayın bulunmaması da bu çalışmanın düşünüldüğünden daha dar kapsamlı olmasına neden olmuştur. Bu yüzden bu tez daha çok Tüzün'ün eserleri ve Türk besteciliğindeki yeri hakkında genel bir fikir vermeyi amaçlamaktadır.

ONUR ŞENEL
ANKARA / 2006

ÖZET

Bu tez çalışmasının amacı, ikinci kuşak Türk bestecisi olan Ferit Tüzün'ün çağdaş Türk besteciliğine yaptığı katkıların belirlenebilmesi, çağdaş Türk besteciliğinde kendine özgü bir besteleme biçimi olan bu bestecimizin daha yakından tanınabilmesidir. Bunu yapabilmek için öncelikle bestecinin önemli görülen bazı eserleri, form, armoni ve orkestrasyon açısından incelenmiş ve bu sayede bestecinin karakteristik özellikleri saptanmaya çalışılmıştır. İkinci olarak bestecinin Türk besteciliği içindeki yerinin anlaşılması gerekli görüldüğünden, Tüzün'ün öğretmenleri de olan ilk kuşak Türk bestecilerinden Türk beşleri adıyla anılan gurubun ve Tüzün'ün çağdaşlarından iki bestecinin yaşamlarına ve besteciliklerine kısaca değinilmiştir. Ayrıca bu bestecilerin Tüzün ile benzerlik gösterebilecek piyano veya piyano eşlikli şan eserlerinden bazıları incelenerek Tüzün'ün besteleme biçimi ve incelenen eserleri ile karşılaştırılmıştır.

Bu çalışma sonucunda ulaşılan sonuçlar şunlardır: Ferit Tüzün, Türk halk müziğini bir malzeme olarak kullanırken, onun özünün değişime uğramamasına çalışmıştır. Bunu yaparken özgün bir tarz oluşturabilmiş olan besteci, eserlerinde halk müziğini ya doğrudan almış, ya da bunlardan esinlenerek özgün motifler oluşturmuştur. Ancak besteciyi Türk besteciliği içinde ilginç kılan özellik, Türk müziği karakterine yakın motifler ile bu karakterin tamamen dışındaki çağdaş batı müziği esinli motifleri bir uyum içinde sergileyebilmiş olmasıdır. Form açısından sadeliği ön planda tutan besteci armoni açısından da bir kurala yada sisteme bağlı kalmamıştır. Tüzün'ün armonide, dörtlü akor yapılarını kullanmasına karşılık, bunu sürekli olarak sürdürmemesi ve dörtlü akorlara yer yer çeşitli başka seslerin de eklenmesi ile yapının farklılaştırılmış olması sebebiyle, İlerici'nin kurduğu sistem ile doğrudan bir bağı olmadığı sonucuna ulaşılmaktadır. Armonide majör – minör yada eksik – artık akorları da kullanmış olan besteci bunları da tamamen serbest ve kendi isteği doğrultusunda kullanmıştır. Kullanılan yerel karakterli ezgiye küçük yada büyük ikili gibi uyuşumsuz sesler ile eşlik edilerek farklı bir duygu yaratılması da

bestecinin karakteristik özelliklerindendir. Bestecinin çağdaşı olan bir çok başka besteci tarafından da takdir edilmiş en dikkat çeken özelliklerinden birisi de orkestrasyonda yarattığı zengin ve renkli yapıdır. Orkestranın renklerini eserin karakterini yansıtmada çok başarılı olarak kullanmış olan besteci dinamik ve çok hareketli bir çalgılama tekniği uygulamıştır. Buna göre eserde kullanılan motifler sıra ile farklı enstrüman gruplarında gösterilmektedir. Birliktelik ise ancak eserin ana motifi üzerinde sağlanmaktadır. Bu sayede çok dinamik bir orkestrasyon elde etmiş olan besteci, kullandığı çok çeşitli vurmali çalgıların kullanılacağı yeri titizlikle seçmesi ile de bu canlılığı bir kat daha arttırmış, ayrıca yerel ezgilerin kıvrak havasını bu sayede tam olarak ifade edebilmiştir.

Tüzün'ün besteciliğinin incelenmesi sonucunda elde edilen bulguların diğer besteciler ile karşılaştırılması sonucunda ise şöyle bir tablo ortaya çıkmıştır: Tüzün çağdaş Türk müziğinde ikinci kuşak bestecileri içinde, eserlerinde Türk müziğinden yararlanmayı seçen az sayıdaki besteciden biridir. Bunu yaparken izlediği yol ise kendinden öncekilerden ve çağdaşlarından bazı yönlerden ayrılmaktadır. Kompozisyon öğretmeni olan Akses'ten, Akses'in batı müziğine daha çok yönelmesi ile ayrılan Tüzün, Alnar, Saygun ve Rey'den de bazı açılardan farklılaşmaktadır. Rey'in Fransız izlenimciliği, Saygun'un ise aldığı eğitimin etkisinde kalarak Türk müziğini sadece malzeme olarak kullanıp batı tekniklerinin etkilerini eserlerinde daha ön planda tutmaları yanında, Alnar'ın da klasik Türk müziğinden gelen ve daha çok buradan esinlenmiş bir besteci olması bu bestecilerin besteleme biçimleri ile Tüzün'ün besteleme biçimi arasında önemli ayrımlar yaratmaktadır. Öte yandan Türk beşleri içinde kendisine en çok benzeyen bestecinin piyano öğretmeni olan Erkin olduğu dikkati çeker. Erkin halk müziğini ele alış biçimi ve buna daha bağlı kalması ile Tüzün ile paralellik gösterirken, Tüzün'ün eserlerinde çağdaş batı müziğinden esinlenen kısımlarında olması ile farklılaşmaktadır. İkinci kuşak Türk bestecileri içinde doğan fikir ayrılığı içinde Tüzün ile benzer bir çizgide eserler vermiş olan Muammer Sun ve İlhan Baran'ın da bazı açılardan Tüzün'e benzediği bazı açılardan ise farklılaştığı görülmektedir. Bu bulgular doğrultusunda Tüzün'ün eserlerinin özgünlüğü ve kullandığı biçimin karakteristik yapısı ortaya çıkmaktadır.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Ziel dieser Magisterarbeit ist es, Ferit Tüzün, einen Vertreter der zweiten Komponistengeneration der republikanischen Türkei näher zu bringen und seine spezifischen Kompositionstechniken herauszuarbeiten. Dafür mussten zuerst die mir bedeutsam erscheinenden Werke Tüzün's nach Form, Harmonie und Orchestrierung analysiert werden, um die charakteristischen Eigenschaften des Komponisten zu erhellen. Dann habe ich, um die Stellung Tüzün's unter den türkischen modernen Komponisten zu bestimmen, Werke von einigen Zeitgenossen und von seiner Lehrer – Generation untersucht. Einige ähnlich strukturierte Klavier – und Gesangwerke mit Klavierbegleitung wurden dann vergleichend analysiert.

Die Ergebnisse meiner Arbeit kann ich folgend so zusammenfassen: Während Tüzün die türkische Volksmusik als Material benutzt, ist er darauf bedacht, dass diese sich in Essenz nicht verändert und von seinem Originalität nichts verliert. Dafür verwendet er entweder originale oder aber erfindete Themen, die diesen nachempfunden sind. Seine hervorstechende Eigenschaft ist, dass er türkisch anmutende Themen mit nach europäischer Musik gestalteten Themen meisterhaft vermischt und so zu seinem persönlichen Stil findet. Formal sind seine Werke nicht kompliziert und seine Harmonien kann man in kein System einordnen. Er verwendet oft Quart – Akkorde. Aber er verwendet die İlerici – Harmonielehre nicht konsequent, schmückt oft seine Quartakorden mit Dissonanzen. Dur, moll und verminderte Akkorde benutzt er oft – und ganz frei. Wenn er eine otantisches Volkslied wählt, begleitet er die Melodie mit kleinen und grossen Sekunden, schafft so eine andere Atmosphäre. Von seinen Zeitgenossen wird er hauptsächlich wegen seiner reichen und farbigen Orchestrierung gepriesen. Die Farben der Instrumente werden erfolgreich aneinandergereiht. Er hat eine dynamische und kontrastreiche Instrumentierungstechnik. Die Motive werden verschiedenen Instrumenten zugeordnet. Nur Hauptthemen werden tutti bearbeitet. Die Stellen der

Schlaginstrumente wählt er sorgsam und affektiv. Durch seine farbige Orchestrierung klingen die Volksliedmelodien wirkungsvoll.

Als Ergebnisse der Vergleiche mit seinen türkischen Zeitgenossen kann man feststellen: Tüzün ist einer der wenigen, die sich intensiv mit Volksmusik befasst. Von anderen Komponisten unterscheidet ihn einige Komponente. Von seinem Lehrer Akses unterscheidet ihn seine volksmusiknahe, von Rey sein freier Stil, von Saygun seine tiefere Verbundenheit mit Volksliedmelodien, von Alnar sein fehlendes Interesse für traditionelle türkische Kunstmusik. Am nächsten steht Tüzün seinem Klavierlehrer Erkin, weil beiden eine farbige Orchestrierung mit den Volksmusikmelodien gelungen ist. Auch mit Sun und Baran kann man bei Tüzün Ähnlichkeiten und Unterschiede feststellen. All diese Vergleiche zeigen deutlich, dass Tüzün sich unter den hier genannten Komponisten eine eigenartige Stellung erarbeitet hat.

NOTALAR LİSTESİ

Sayfa no:

Esintiler 1.bölüm / Armonik Yapı.....	62
Esintiler 2. bölüm / Armonik Yapı.....	67
Esintiler 3. bölüm / Armonik Yapı.....	70
Türk Kapriçyosu / Armonik yapı.....	90
Çayda Çıra / Armonik yapı	108
Midas'ın kulakları – Başlangıç Korosu armonik yapı.....	118
Anadolu Süiti – Türkü.....	123
Su Gelir Taşa Değer.....	135

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa no:

Tablo 1 – Esintiler / 1. Bölüm Form yapısı.....	60
Tablo 2 – Esintiler / 1. Bölüm Önemli motiflerin enstrümanlara göre dağılımı.....	61
Tablo 3 – Esintiler / 2. Bölüm Form yapısı.....	65
Tablo 4 – Esintiler / 2. Bölüm Önemli motiflerin enstrümanlara göre dağılımı.....	66
Tablo 5 – Esintiler / 3. Bölüm Form yapısı.....	68
Tablo 6 – Esintiler / 3. Bölüm Önemli motiflerin enstrümanlara göre dağılımı.....	69
Tablo 7 – Türk Kapriçyosu Form yapısı.....	88
Tablo 8 – Türk Kapriçyosu Önemli motiflerin Enstrümanlara göre dağılımı.....	89
Tablo 9 – Çayda Çıra Form yapısı.....	106
Tablo 10 – Çayda Çıra Önemli motiflerin enstrümanlara göre dağılımı.....	107

GİRİŞ

Çağdaş Türk besteciliği, Cumhuriyetimizle birlikte doğan, başlangıçta devlet tarafından da desteklenerek, uygar dünyadaki çağdaşları ile boy ölçüşebileceği bir seviyeye getirilmek istenilen ulusal sanat yapılanmalarımızdan birini oluşturmaktadır. Türk beşlerinin temelini attığı bu oluşum, ikinci kuşaktan itibaren çeşitli fikir ayrılıklarına sahne olmuş ve daha sonra da giderek halktan ve bir Türk ekolü oluşturabilme idealinden kopmuştur. İkinci kuşak bestecilerimiz içinde, eserlerinde Türk müziğinden yararlanmayı seçen bestecilerimizden biri olan Ferit Tüzün ise, eserlerinin yapısı, karakteri ve kendine has biçemi ile Türk müziğinin evrensel müzik içinde yer alabilmesinde önemli çabalar göstermiş bir bestecimiz olarak göze çarpmaktadır. Tüm ulusal ekollerde olduğu gibi bir Türk ekolünün de oluşabilmesi için, bu ekolü oluşturan bestecilerin benzer bir biçem içinde olmaları ya da beslendikleri kaynağın aynı olması gerekecektir. Türk bestecileri için bu kaynak Türk halk müziği olacak ise, Ferit Tüzün'ün eserleri de daha çok önem kazanacak ve Atatürk'ün özde ulusal ifade de evrensel bir Türk müziği oluşturulabilmesi ideale yaklaşılabilecektir.

Tüzün'ün Türk besteciliği içindeki yerini ve verdiği eserlerin Türk müziğinin evrenselleşmesi çabasına katkılarını ele alan bu çalışma, oluşumundan itibaren çağdaş Türk besteciliğinin ne gibi bir yol izlediğini ve ikinci kuşaktan itibaren ulusal özelliğini kaybetmeye başlayan Türk besteciliğinin, Tüzün'ün ulusal karakterli eserleri ile bu yoldaki kazanımlarını ve bu sayede bestecinin önemini konu edinmektedir. Tüzün'ün besteleme biçiminin anlaşılabilmesi için yapılan teknik incelemeler yanında çağdaş Türk besteciliğinde görülen çeşitli biçemler anlatılmış ve kısa bir karşılaştırma yapılmıştır.

Malzeme ve Yöntem

Ferit Tüzün'ün incelenen eserleri, notası bulunabilen ve bestecinin daha çok tanınan eserleri arasından seçilmiştir. Bu eser incelemelerinde ilk olarak bestecinin kullandığı armonik yapının ve form yapısının ortaya çıkarılmasına çalışılmış, daha sonra ise Tüzün'ün orkestrayı kullanışı ele alınmıştır. Armonik yapının ortaya çıkarılabilmesi için izlenen yöntem, bu yapıda kullanılan akorların ele alınması ve incelenmesidir. Bestecinin dört orkestra eserinde kullandığı akorlar tek tek çıkarılarak notaya dökülmüştür. Tartımın önemsenmeden yapıldığı bu armonik yapı incelemesinde bestecinin bir ölçü içinde kullandığı tüm akorların ele alınmasına çalışılmış ve ölçüdeki akor sayısına göre dörtlük yada birlik gibi çeşitli notalar kullanılmıştır. Bir tek akorun kullanıldığı ölçüler sadece birlik notalar ile gösterilmişken, aynı karakterli bazı ölçüler de birleştirilerek bir yada birkaç ölçü içinde gösterilmiş ve bu ölçülerin eserde hangi ölçülere denk geldiği ölçülerin altlarına yazılmıştır. Form açısından yapılan incelemede ise yine dört eseri baz alınmış ve bestecinin bu eserlerde ana tema, yan tema ve çeşitli motifleri nasıl işlediği ve sıraladığı anlatılmış ve tablolar ile gösterilmiş, ayrıca bestecinin kullandığı makam esinli yapılar belirtilmiştir. Üç eserin de orkestrasyon incelemesi yapılarak, orkestranın kullanılışı ele alınmış, bunların ikisinde orkestranın ezgi ve eşlik öğelerinin kullanımı gösterilmiş, incelenen üç eserin tümü için de önemli temaların enstrümanlara göre dağılım tabloları oluşturulmuştur.

Türk besteciliğinin ele alındığı bölümlerde ise önemli ulusal karakterli çağdaş Türk müziği bestecilerin yaşamları, eserleri ve besteleme biçimleri ele alınmıştır. Daha sonra ise bu bestecilerin basit yapıdaki piyano veya piyano eşlikli şan eserlerinden bazı bölümler üzerinde inceleme yapılarak, dikkati çeken hususlar Tüzün'ün besteleme biçimi ile kıyaslanmış ve Tüzün'ün biçimine ait bulgular elde edilmeye çalışılmıştır. Bu bulgular ışığında Tüzün'ün, Türk besteciliğinde ulusal niteliği bozmayan ve biçimi özden önde görmeyen müzik anlayışının, çağdaş Türk müziğinin bugünkü durumunda yeni bestecilerimize bir örnek teşkil edebilmek ve ulusal karakterli bir Türk ekolünün oluşumuna katkıda bulunmak açısından önemi belirtilmeye çalışılmıştır.

I. BÖLÜM

Çağdaş Türk besteciliği ve Ferit Tüzün'ün çağdaş Türk besteciliğindeki yeri

1.1. Çağdaş Türk Besteciliğine Bir Bakış

Türkiye’de evrensel boyutta müzik yaratıcılığının geçmişi Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ve Atatürk müzik devrimine kadar uzanmaktadır. Cumhuriyetin kuruluşuna kadar olan süreçte de Türk müziğinin Avrupalıları etkilemesi ve “*alla turca*” teriminin literatüre yerleşmesine paralel olarak Osmanlı sarayında da Avrupa’nın çoksesli müziğine karşı giderek artan bir ilgi belirmişti. Öyle ki artık kaldırılmış bulunan mehter takımının yerine bir saray bandosu “*Mızıka - i Humayun*” kurulmuş, başına ünlü besteci Gaetano Donizetti’nin yeğeni Guiseppe Donizetti getirilmiştir. Bundan başka Franz Lizst gibi bazı ünlü besteci ve yorumcuların da konserler vermek üzere davet edilmiş olması, müslüman olmayan azınlığın batı müziğine ilgisi dolayısıyla İstanbul’da verilen opera temsilleri gibi bazı olaylar, Osmanlı’daki batı müziği kıpırdanışlarına örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu çok kısıtlı çevrede varlığını sürdürmekte olan batı müziği hareketleri Cumhuriyete kadar halka ulaşamayacak ve evrensel anlamdaki bestecilik yalnızca birkaç kişi tarafından yürütülen neredeyse amatörce bir çaba olarak kalacaktır.

Osmanlı döneminin, Cumhuriyet dönemi müzik yaşamında da rol oynayacak olan en önemli mirasının “*Mızıka-i Humayun*” olduğu söylenebilir. Mızıka-i Humayun’un, II. Mahmut’un 1826’da yeniçeri ocağını ve mehter takımını kaldırması ile yeni bir askeri bando kurulması düşünüldükçe, batılı tarzda bir bando olarak temeli atılmış bir yapılanmadır. 1828’de sonradan paşalığa kadar yükselmiş olan Guiseppe

Donizetti (1788 – 1856) bu bandonun başına getirilmiş ve ölünceye kadar sürdürdüğü bu görevi sırasında bandonun kurulmasında ve yapılandırılmasında önemli rol oynamış bir yandan da bando için eserler üretmiştir. Batı müziği kuramını Türk makamları ile birleştirmeye çalışan Donizetti, arkasında “*Mahmudiye*” ve “*Mecidiye*” gibi ünlü marşlar bırakmıştır. Donizetti’nin ölümünden sonra onun yerine atanan Calliso Guatelli (1820 – 1899) de Donizetti’nin bıraktığı mirası geliştirmiş ve Mehmet Ali Bey, Faik Bey, Zati (Arca), flütçü Saffet ve istiklal marşımızın da bestecisi olan Zeki Üngör gibi, Cumhuriyet döneminde de adları anılacak olan önemli müzik adamlarının yetişmesini sağlamıştır. Guatelli’nin ölümünden sonra ise orkestranın başına saraya bir piyanist olarak gelmiş olan İspanyol müzisyen Arendo geçmiştir. Bir süre Mızık – i Humayun’un yöneticiliğinde bulunmuş olan Arendo’nun 1908’de gönderilmesinin ardından da orkestranın başına Zati Bey (Arca) ve yardımcılıklarına da Saffet Bey ve Zeki Bey getirilmiştir. Mızık – i Humayun zamanında, çalgı topluluklarının ve koroların kurulması, sarayda konserler verilmesi, Opera ve Operet temsilleri yapılması gibi batı müziği açısından bazı önemli adımlar atılmıştır. Ancak Mızık – i Humayun’un belki de en önemli yanı; kurumun bir okul vazifesi de görerek cumhuriyet döneminin ilk müzisyenlerinin yetişmesini de sağlamış olmasıdır. (Kaygısız, 2000; 164 – 165).

Cumhuriyet dönemindeki tüm kültürel gelişmelerde olduğu gibi çağdaş Türk müziğinin gelişimi de Atatürk’ün önderliğindeki kültür devrimi sayesinde olmuştur. Yeni kurulan ve her yönden uygar toplumlardan çok geride bulunan cumhuriyetin, bir yandan sosyal ve ekonomik yapısı geliştirilmekte iken bir yandan da kültür yaşamının canlandırılmasına çalışılmaktaydı. Bunun için artık çağın çok gerisinde kalmış bulunan tüm uygulama ve kurumlar lağvedilerek, öğretim birliği kanunu, medeni kanun, şapka ve kılık kıyafet kanunu, soyadı kanunu, gibi çeşitli kanunlar ile toplumun sosyal yapısı değiştirilmiş, daha da önemlisi harf devrimi, üniversite reformu, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu’nun kurulması gibi kültürel yönden ülkenin çehresini değiştirecek adımlar da atılmıştı. Atatürk’ün; “...*Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür*” sözü, cumhuriyetin kuruluş yıllarındaki devlet ideolojisini de yansıtmaktadır. Ulusal niteliğin kaybedilmeden, Türkiye’nin uygar

dünyada yerini alması çabası devletin bilim ve sanata verdiği desteğin de temelini oluşturmuştur. Atatürk'ün bizzat ilgilendiği müzikte çağdaşlaşma hareketinde de Türk müzik kültürünün amacı ulusal özyapıyı (karakteri) koruyarak çağdaşlaşma ve evrenselleşme olarak belirlenmiş, “ ...bu süreçte özde ulusallık, yöntemde – teknikte çağdaşlık ve nitelikte evrensellik...” ilkeleri benimsenmiştir. (Uçan, 2005; 120). Bir Kasım 1934'te meclis açılışında yaptığı konuşmasında Atatürk'te bu konuda şunları söylemiştir;

“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim . Bu yapılmaktadır; ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki, yüz ağartıcı 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 düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.” (Kütahyalı, 1981;102)

Bu konuşmada dikkati çeken en önemli olgu Atatürk'ün Türk müziğinin o anki durumu konusundaki memnuniyetsizliği ve güzel sanatlarda en geride olduğumuz alanın müzik olduğunu vurgulayarak, bir an önce bu durumu düzeltme isteğidir. Cumhuriyetin kuruluşu ile başlayan bu kararlılık Türk müziği açısından yeni bir devrin başlangıcını oluşturmuştur. Bu sebeple Atatürk döneminde başlayan ve daha sonra da süren hızlı bir yapılaşma ve gelişme çizgisi görülür. 1917 de kurulmuş ancak 1921 de kapanmış olan ve halka açık ilk müzik eğitim kurumu olan *Darüelhan* (ezgiler evi), cumhuriyet ile birlikte tekrar açılmış, eğitim programından geleneksel Türk müziği kaldırılarak batı müziğine geçilmiş, 1926'da da konservatuar adını almıştır. 1924'de lise ve ortaokullar için müzik öğretmeni yetiştirilmesi için Ankara Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Cumhuriyetin ilanından sonra adı “*makam-ı hilafet mızıkası*”na dönüşen *mızika-ı humayun* Ankara'ya taşınarak adı “*riyaset-i cumhur musiki heyeti*” ne dönüştürülmüştür. Bu orkestranın eleman

gereksinimlerinin karşılanabilmesi için ise öncelikle Musiki Muallim mektebi görevlendirilmiş daha sonrasında ise konservatuar kurma çalışmalarına başlanmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında her alanda hissedilen yetişmiş eleman ya da uzman eksikliğinin belki de en çok müzik alanında hissedilmesi sebebiyle Türk müziğinin yapılanması çalışmalarında da görev alacak uzmanlara acilen bir gereksinme doğmuştu.

“Yeterli sayıda ve nitelikte müzik elemanı yoktu. Var olanlar ise, saraydan dışarı adım atmamış orkestra ve bandonun elemanları ile doğru dürüst çalışmamış Darülelhan’ın bir avuç öğretmeni” (Kaygısız, 2000; 294)

Bu sebeple 1925 ’den başlayarak müzik alanında da yetenekli bulunan gençlerin Avrupa’ya, eğitim almaya gönderilmesine karar verildi. Gönderilen on kadar gençten daha sonra “*Türk beşleri*” olarak adlandırılacak olan gruptaki üç kişi Adnan Saygun, Ferit Alnar ve Ulvi Cemal Erkin, kendi imkanları ile yurtdışında eğitim gören Akses ve Rey ile birlikte çağdaş Türk besteciliğinin ilk bestecileri olmuşlardır. Bundan başka olarak Avrupalı uzmanlara da duyulan ihtiyaç sebebiyle dünyaca ünlü Alman orkestra şefi Wilhelm Furtwangler’in önerisi ile Türkiye’ye davet edilmiş olan ünlü besteci Paul Hindemith 1935 yılında Ankara’ya gelişinin ardından Zuckmayer, Ebert, Amar ve Praetorius gibi başka uzmanların da Türkiye’ye gelmesini sağlamıştır. Ayrıca Türkiye’de müziğin gelişmesi için önerilerini dört rapor halinde yetkililere sunmuştur. Bu uzmanların da çalışmalarıyla 1936 da Ankara’ da bir devlet konservatuarı kurulmuş, Musiki Muallim Mektebi ise 1938’de Gazi Eğitim Enstitüsüne taşınmıştır. Bu arada bu yeni müziğin halk ile buluşmasına da gerekli önem gösterilmiş ve 1950 yılında kapatılmış olan halkevlerinde isteyen herkese müzik dersleri verilerek ve çeşitli amatör koro ve orkestra toplulukları oluşturularak bu yeni müziği halkın yaşamına sokma yolunda önemli adımlar atılmıştır.

Atatürk devrimin asıl amacı, yukarıda değinildiği üzere özde ulusallık – teknikte evrensellik olmasına rağmen, bu ulusal özün içeriği yönündeki tartışmalar Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Türk müziğinin geleceği konusunda bazı fikir ayrılıklarına sebep olmuştu. Atatürk’e göre;

“Osmanlı musikisi Türkiye cumhuriyetindeki büyük inkıapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır...”
(Saygun, 1987; 48).

İşte Atatürk’ün de belirttiği gibi yeni Türk müziğinin özü Anadolu’da yaşamakta ve *“...bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir...”*di. (Saygun, 1987; 9) Cumhuriyetin ideolojik yapılanmasında büyük katkısı olan Ziya Gökalp de Osmanlı müziğinin Türklere ait olmadığını ve günümüze dek süregelen halkın folklorik müziği ile şehir müziğinin ayrı kaynaklardan olduğunu vurgulayarak belki de Atatürk’ün fikirlerine de etki etmişti. (Saygun, 1987, 32) Gökalp’in, bir yerde Atatürk’le de örtüşen şu sözleri cumhuriyetin müzik konusundaki ideolojisinde de izlenebilmektedir;

“ Acaba bunlardan hangisi millidir? Şark musikisinin hem hata hem de gayrı milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından doğacaktır.” (Paçacı, 1999; 26).

Osmanlı müziğini cumhuriyet ideolojisi ile bağdaştırmayan başta Atatürk olmak üzere cumhuriyet yönetimi bu müzikten desteğini çekmiş ve hatta zaman zaman engellemiştir. 1926’da Türk musikisi öğretiminin resmi kurumlardan kaldırılması, Atatürk’ün Riyaset-i cumhur fasıl heyetini lağvetmesi, Atatürk’ün 1934’de mecliste

yaptığı konuşmanın ardından bu müziğin bir süre radyoda çalınmasının yasaklanması bu yöndeki bazı uygulamalardır. Çağdaş Türk besteciliği açısından bakıldığında bu durumun farklı sonuçları da olmuştur. Osmanlı müziğinin dışlanması hiç hoşlanmayan bir çok kimsenin olması ve halkın da Osmanlı müziği ile batı müziğini rakip olarak görmesi sebebiyle bir “*alaturka – alafranga*” tartışması başlamış ve bu tartışma daha sonraları tek sesli – çok sesli müzik ayrımı şekline dönüştürülmüştür. Bunun sonucunda da cumhuriyetin ilk resmi müziğini yapan çağdaş Türk bestecileri dışlanmış ve eserleri ilgi görmeyerek bir kenara itilmişlerdir.

“ Türkiye’de besteci başka ülkelerde olduğundan daha da mutsuz bir kişidir. Eserleri çalınmaz, çalınsa da ilgi görmez, önyargıların ve ulusal aşağılık duygularının etkisiyle çevresinde küçümsenir. Bu durum özellikle ilk kuşak bestecilerinden çoğunu umutsuzluğa ve bunun sonucunda verimsizliğe götürmüştür.” (Paçacı, 1989; 33).

Bunun sonucunda da bu duruma bir tepki olarak bazı ikinci kuşak bestecilerinin birinci kuşak bestecilerinden koptuğu ve tamamen batı tekniğine dayalı bir yolu seçtiği söylenebilir. Ancak burada ilginç olan bir nokta ilk kuşak bestecilerimizden bazılarının eserlerinde Osmanlı müziğine has öğeleri kullanmış olmalarıdır.

1.2. Cumhuriyet Dönemi İlk kuşak bestecileri “ TÜRK BEŞLERİ”

Cumhuriyetimizin ilk kuşak bestecilerinin ve aynı zamanda tüm Türk bestecilerinin de en tanınmış beş üyesi olan Türk beşleri, eğitimlerini yurt dışında tamamlamış olmaları ve eserlerinde Türk halk ve klasik müziklerine ait öğeleri batı teknikleri ile birleştirmiş olmaları noktalarında buluşabilen bestecilerimizden oluşan bir gruptur. Rus beşleri ya da Fransız altılıları isimlerinden esinlenilerek daha sonraları bu bestecilerimize Türk beşleri adı uygun görülmüştür.

“Eğitimlerini Paris, Viyana ve Prag’da tamamlayan grubun üyeleri, Türkiye’ye döndüklerinde bestecilikte ilk defa bir Türk tarzı oluşturarak çağdaş Türk müziği’nin ortaya çıkmasını sağlamışlardır.” (Aydın, 2003; 23)

Her ne kadar “*Türk beşleri*” şeklinde bir grup olarak anılsalar da Türk beşlerinin üyelerinin aslında halk müziğini işlemede ve batı tekniklerini kullanmada aldıkları farklı eğitimlerin de etkisinde kalarak, farklı tutumlar sergiledikleri görülmüştür. Öte yandan bu bestecilerimizin her birinin ortaya koydukları yapıtlarda da kesin bir çizgiye bağlı kalmadıkları göze çarpmaktadır. Bazen Türk ezgilerini doğrudan alarak işlediğini gördüğümüz Türk beşlerinin bazen de tamamen batı müziğinde eserler verdiklerini gözlemlemekteyiz. Elbette ki klasik Türk musikisinden gelen ve aynı zamanda kanun virtüözü olan Ferit Anlar ile farklı bir çevreden gelip farklı müzik görüşüne sahip olan Necil Kazım Akses’in kimi eserlerinin farklılaşması ve birbirlerine olan uzaklıkları doğal karşılanmalıdır. Ancak yine de bu bestecilerimizin ikinci kuşak bestecilerimize oranla kendi içlerinde daha tutarlı ve birliktelik içinde oldukları ortadadır. Ulusal bir Türk müzik ekolü arayışında olan herkesin ilk olarak incelediği bestecilerin bu grubu oluşturan besteciler olması da bu yüzdendir. Türk beşleri ile aynı kuşaktan olan ama daha az tanınmış bestecilerden bazıları; Ferit Hilmi Atrek, Nuri Sami Koral, Samim Bilgen, Ekrem Zeki Ün, Faik Canselen, Bülent Tarcan olarak sayılabilir. (Aydın, 2003; 23)

1.2.1. Cemal Reşit Rey (1904 – 1985)

Varlıklı bir aileden gelen ve önemli bir devlet adamı ve sanatsever bir kişiliği olan Babasının görevi dolayısıyla Kudüs’te doğan Rey, Doğum tarihine göre Türk beşlerinin yaşça en büyüğüdür. Doğumundan bir süre sonra ailesinin tekrar İstanbul’a dönmesiyle eğitimine bugünkü Galatasaray lisesinde başlayan Rey, ailesinin 1913’te Paris’e taşınması sonucunda okul hayatına Paris’te Lycee Buffon’da devam etmiştir. Babasının nüfuzu sayesinde Paris’in seçkin müzik

çevreleri ile tanışabilme imkanı bulan Rey, burada Paris Konservatuvarı müdürü Gabriel Faure'den estetik dersleri almış, onun aracılığı ile ünlü pedagog ve piyanist, Marguerit Long'un da özel öğrencisi olmuştur. Ayrıca Bu dönemde Henri Defosse'den de orkestra şefliği dersleri almıştır. Daha sonra annesi ile birlikte İsviçre'ye yerleşen Rey, burada da Ecole Cuchcet, Collège St. Antonie ve son olarak da Cenevre Konservatuvarında eğitim görmüş ve 1919 yılında konservatuvarı bitirerek İstanbul'a dönmüştür. 1920'de yeniden Paris'e dönmüş olan Rey, 1923'de kesin dönüş yaparak "Darülelhan"a piyano ve kompozisyon öğretmeni olmuştur. 1934'de konservatuar öğrencilerinden ve amatör müzisyenlerden kurduğu yaylı sazlar orkestrası 1945 – 1946 yıllarında üflemelilerin de katılması ile İstanbul Şehir Orkestrası adını almış ve 1968'e dek Rey'in yönetiminde her hafta düzenli konserler vermiştir. 1938 – 1940 yıllarında Ankara radyosu batı müziği şubesi şefliği görevinde de bulunmuş olan Rey, burada da çeşitli programlar hazırlamıştır. 1949 – 1960 yılları arasında Avrupa'nın çeşitli yerlerinde de konserler vermiş olan bestecimiz, 1953'de İspanya'da "*Alfonso el Sabino*" nişanı, 1957'de İtalya'da "*Stella Della Solidarieta*" nişanı, 1957'de Fransa'da "*Chevalier de la Legion d'honneur*" nişanı ve yine Fransa'da 1971'de "*Officier de la Legion d'honneur*" payesini almıştır. Ayrıca 1946 yılında filarmoni derneğinin kuruluşuna da öncülük etmiş olan Cemal Reşit Rey, ünlü solistlerin de ülkemize gelmesini sağlayarak kendi yönetiminde konserler verdirtmiş, bazı solistlere de piyanoda bizzat eşlik etmiştir. 1982 yılında devlet sanatçısı unvanını alan Rey 1985'de ki ölümüne kadar da Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında kompozisyon öğretmenliği yapmıştır.

Cemal Reşit Rey, yetiştiği çevre dolayısıyla Osmanlı'ya ve geleneklerine düşkün yapıda bir kimse olmasına rağmen, Fransa'da aldığı eğitim, Fransızca'yı çok iyi bilmesi ve bu kültüre hayranlığı sebebiyle müziğine yansıyan en önemli olgu her iki kültüre de ait izler taşımasıdır. "...onun iki ayrı kültürü iki ayrı kişiliği vardı..." (Ali; 1996; 28). Hatta Rey'in taşıdığı Fransız karakteri bazen Türk kimliğinin de önüne geçerek çevresinde bile bir Türk'ten çok bir Fransız gibi algılanmasına sebep olmuştur; "*Türk olmama ve İstanbul'da yaşamama rağmen bende bir Parisli havası vardı ve bu yüzden çevremde yadırganıyordum.*" (Andante, 18; 5). Kendisini böyle

tanımlayan Rey için Filiz Ali de; “*Ana dili gibi Fransızca konuşur, Fransız gibi düşünür, Fransız kültürünü en ince ayrıntısına kadar bilir, Fransız olan her şeyi beğenir, olmayanı da beğenmezdi*” demiştir. (Ali, 1996; 28) Bu durumu onun eserlerinde de açıkça görmekteyiz. Faure’nin öğrencisi olan hatta Ravel’le bile tanışmış olan (İlyasoğlu, 1992; 138) Fransız kültürünü kendi kültürü gibi benimseyen Rey’in eserlerinde Fransız izlenimciliğinin etkisi de büyük olmuştur. “...*Rey için pek çok müzik eleştirmeni Fransız izlenimciliğinin etkisinde kaldığını belirtir...*” (Kaygısız, 2000; 333). Eserlerinde bu her iki kültürü birlikte yani Osmanlı’ya ait konuları Fransız izlenimciliği ile birleşmiş şekilde görebilmekteyiz. “*Cemal Reşit Rey, yerli konuları Fransız müziğine özgü bir dil ile anlatmıştır*” (Mimaroğlu, 1999; 180) Kullandığı eser ve bölüm başlıklarında İstanbul ve Osmanlı’ya ait ifadeler sunulurken bu betimleyici isimleri ve müziğiyle, aynı zamanda eserlerin izlenimci karakteri de önplana çıkar. Örneğin Debussy’nin Altı eski yazıt adlı eserinin bölüm başlıkları “*Pan’a Uyarı*”, “*İsimsiz Mezar*”, “*Gecenin Uygunluğu*”, “*Zil Takmış Dansöz*”, “*Mısırlılar*”, “*Sabah Yağmuruna Teşekkür*” olarak adlandırılmışken Rey’de de benzer şekilde ancak içinde Osmanlı’ya ait öğeleri de barındıran “*Eyüp Güvercinleri*”, “*Boş Bir Camii İç*”, “*Bayram*”, (Enstantaneler) yada “*Mezarlık*”, “*Surlar*”, “*Mermere Yazılmış Kitabeler*”, “*Sarnıçlar*”, “*Ulu Çınar*” gibi bölümlere rastlamaktayız (*Hatıradan İbaretle Kalmış Bir Şehirde Gezintiler*). (Andante, 2004; 7).

Rey’in Fransızca şarkılarla başlayan bestecilik hayatında çeşitli dönemler görülmektedir. Fransızca şarkılarının ardından Türk halk müziğine eğilen Rey, 1926 – 1931 yılları arasında; ilk seslendirilişi Paris’te Pleyel salonunda yapılan ve Heugel matbaası tarafından yayınlanan 12 halk türküsünün (1925 – 1926), yanı sıra Türk Halk Türküleri (1926), Türk Sahneleri (1927 – 28), Bebek Efsanesi (1928), 12 Melodi (1929), Güneş Peyzajları (1930 – 1931), gibi eserler vermiştir. Sonraki dönemlerde Fransız izlenimciliğine ile birlikte başka yabancı bestecilerin de etkisinde kalan Rey’in aynı zamanda makamsal Türk müziğinden de faydalandığı görülür. Bu dönemde Karagöz (1931) Enstantaneler (1931), Kromatik Konçerto (1932 – 33), Keman Konçertosu (1939), Re minör Senfoni (1941), Piyoano Konçertosu (1946 – 1948), Fatih Senfonik Şiiri (1953), Katibim Türküsü Üzerine

varyasyonlar gibi çeşitli eserler vermiştir. (Kütahyalı, 1981; 109 – 110). Bestecinin bu dönemi Cevat Memduh Altar tarafından “*modal – mistik oluşum ve gelişim dönemi*” olarak tanımlanmıştır. (Aydın, 2003; 33). Bundan başka Rey’in popüler operetleri de vardır.

İyi bir piyanist olmasının yanı sıra müzikal analizleri beğeni toplayan (Ali, 1996; 29), Rey, batı müziği tekniklerine son derece hakim ve çağın müziğini ve bestecilerini yakından tanıyan bir müzisyendi. İlhan Usmanbaş, Rey’in müziğini “kolay olmayan, sert karmaşık ve hoşla gitmeyi amaçlamayan” olarak tanımlamış ve “...ondaki tematik ilişkileri armonik yapıyı tanımlamak için düşünmek gerekir...” demiştir. (Ali, 1996; 37) Öğrencisi Pertev Apaydın ise Rey’in eserlerinin çok sağlam bir yapısı olduğunu vurgulayarak, orkestrayı ve çalgıları çok iyi tanıdığını belirtmiştir. Rey’in imitasyon yani aynı melodinin başka bir tondan çalınmasına çok önem verdiğini söyleyen Apaydın, kendine has bir armonisi olduğunu yatay yazıya çok önem verdiğini de eklemiştir. (Ali, 1996; 38). Rey’in akrabası ve İstanbul Şehir Orkestrasında baş kemancı olarak çalışma arkadaşı olan Semih Argeşo da; Cemal Reşit Rey’in besteci olarak Faure’nin çok etkisinde olduğunu ancak Stravinski’nin Petruşka’sının da onu çok etkilediğini belirtmiş, Türk motiflerini Bartok çizgisinden çok Stravinski çizgisinde kullandığını ve bundan başka Musorgski’den çok etkilenecek, Musorgski gibi üst üste armonileri çok sevdiğini aktarmıştır. (Ali, 1996; 34). Öğrencisi Vedat Kosal ise melodinin Rey için çok önemli olduğunu ve melodisiz eser yazmadığını belirterek (Ali, 1996; 34), ses renkleri, melodik çizgi ve form bakımından Rey’in Ravel’in etkisinde olduğunu, hızlı tempo kullandığı eserlerinde ise Stravinski’nin etkilerinin görüldüğünü vurgulamıştır. Rey’e en saygı duyduğu besteciler sorulduğunda sırasıyla Chopin, Bach, Mozart ve Debussy cevabını verdiğini de söylemiştir. (Aydın, 2003; 31) Başka bir öğrencisi Ertuğrul Sevsay ise;

“Rey’in orkestra müziği Richard Strauss ile Fransız izlenimcileri Debussy ve Ravel’in karışımıdır...Rey, orkestra renklerini, serbest formu ve kromatizmi de yine Fransız bestecilerinden almıştır. Senfonik şiirde ve

büyük boyutlu senfonilerde, Richard Strauss yada diğer Post – Romantikler ona örnek olmuşlardır,” demiştir. (Aydın, 2003; 31)

Cemal Reşit Rey, verimli bir besteci olarak ardında bıraktığı opera, operet senfoni, konçerto, piyano müziği, şan ve koro yapıtları, marş, gibi hemen her türden onlarca yapıtın yanında, konservatuarda öğrenciler yetiştirmiş, İstanbul devlet senfoni orkestrasının temelini atmış, bir çok ünlü solistin Türkiye’ye gelmesini sağlamış, eğitici radyo programları hazırlamış ve kendi eserlerinin yanında diğer Türk bestecilerinin de eserlerinin yurt dışında tanınmasına çalışmış olması (Ali, 1996; 39) ile çağdaş Türk besteciliği için çok önemli işlere imza atmış bir sanatçımızdır.

1.2.2. Hasan Ferit Alnar (1906 – 1978)

Klasik Türk müziğinin yetkin bir icracısı ve bestecisi olmasının yanında, batı müziği eğitimi alması ve daha sonra çağdaş Türk besteciliğinin en önemli bestecilerinden biri haline gelmesi ile Ferit Alnar Türk beşleri içinde de ayrı bir yere ve öneme sahip bestecimizdir. 1906 yılında İstanbul’da dünyaya gelen besteci, ailesinin klasik Türk müziğine olan ilgisi sebebiyle çocukluk yıllarında bu müziğe yönelmiştir. Dil öğrenebilmesi için aynı zamanda bir Alman okuluna gönderilen Alnar burada ilk kez çoksesli müzik ile de tanışma imkanını bulmuştur. Kanun’a karşı olan ilgi ve yeteneği ile bu yönde dersler alan Alnar, daha 12 yaşında İstanbul’un en iyi kanun çalanları arasına girmiştir. (Aydın, 2003; 57). Bu sıralarda klasik Türk müziğindeki ilk beste denemelerine de başlamış bulunmaktadır. Klasik kemençe ile de ilgilenmiş olan Alnar, 1922 yılında gelen teklif üzerine bir fasıl heyeti olan Daruttalim – i Musiki’ye (müzik öğretim heyeti) katılmıştır. Alnar bu topluluk ile yurt içinde ve dışında çeşitli, konserler vermiş, Berlin’de 1926 – 1927 yıllarında bilimsel amaçlı plaklar doldurmuştur (Aydın, 2003; 58). Alnar’ın basılan

ilk eseri olan on saz semaisinin basıldığı 1923 yılında (Okyay, 1999; 30), topluluğa müzik kuramı dersi veren, geleneksel Türk müziğinin ünlü bestecisi ve bilgini Hüseyin Sadettin Arel ile tanışmış olması, Alnar açısından bir dönüm noktası olmuştur. (Okyay, 1999; 24). Arel’den armoni dersleri almaya başlayan Alnar, Bach ve Beethoven ile ilk kez onun evinde tanışmış, ve bu dönemde ilk kez iki, üç sesli parçalar da bestelemeye başlamıştır. (Aydın, 2003; 58). Bu sırada Arel’in İstanbul’dan İzmir’e taşınması ile Alnar kendisine başka bir öğretmen arayışı içine girerek İtalya’da müzik eğitimi almış olan Edgar Manas’ın öğrencisi olmuştur. Manas’tan üç yıl boyunca armoni, kontrpuan, füğ ve piyano dersleri alan Alnar, bu sıralarda uzun süredir devam etmekte olduğu Güzel Sanatlar Akademisindeki mimarlık eğitiminden de ayrılmıştır. 1927 yılında Arel’in de maddi desteği ile Viyana’ya giden Alnar, burada önce konservatuarın kompozisyon bölümüne sonra buna ek olarak da orkestra yöneticiliği bölümlerine devam eder ve Joseph Marks’dan kompozisyon, Oswald Kabasta’dan orkestra şefliği dersleri alır. Necil Kazım Akses ile aynı okulda aynı öğretmen ile çalışan Alnar (Okyay, 1999; 43) , ikinci yılında Türk süiti adlı bir orkestra eseri yazmıştır. Burada ayrıca keman ve piyano için süit (1930), keman piyano ve viyolonsel için Trio Fantezi (1929), “İstanbul Sokaklarında” film müziği (1931), “Yalova Türksü” sahne müziği (1932) gibi ilk dönem eserlerini bestelemiştir.

1932’de Türkiye’ye dönen Alnar, İstanbul şehir tiyatrosu müzik yönetmeni ve belediye konservatuarında müzik tarihi ve armoni öğretmenliği görevlerine getirilmiştir. 1936’da Ankara yerleşerek Ankara devlet konservatuarında çalışmaya başlayan Alnar, aynı zamanda Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrasında Dr. Ernst Praetorius’un asistanı olmuştur. Bu sıralarda Carl Ebert ile işbirliği yaparak bazı operaların Türkçe seslendirilmesinde çalışmış ve daha sonra da devam edecek bu çalışmalar ile bir çok operanın Türkçe’ye kazandırılmasını sağlamıştır. Praetorius’un 1946’da ölmesi ile Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrasına şef olarak atanan Alnar bu görevi altı yıl sürdürdükten sonra sağlık sorunları yüzünden ayrılmış ve konservatuardaki görevine dönmüştür. 1955 yılında devlet opera ve balesi genel sanat direktörlüğüne getirilen Alnar, bu görevinden de bir süre sonra ayrılarak,

Viyana'ya yerleşmiş ve burada bir çok yabancı orkestrayı yönetmiştir. (Aydın, 2003; 59). 1964 yılında tekrar Ankara'ya dönen Alnar burada bir süre Opera temsillerini yönettikten sonra sağlık sorunları nedeniyle bu görevi de bırakmıştır. 1970 yılında 40. sanat yılı ve jübilesini kutlamış olan Alnar 1978'de Ankara'da ölmüştür.

Türk beşleri içinde sayısal olarak en az eser veren besteci olan Ferit Alnar, buna karşılık, klasik Türk müziğine grubun diğer dört üyesinin olmadığı kadar yakın olması sebebiyle, kanun konçertosu gibi özgün karakterdeki eserleri çağdaş Türk müziğine kazandırmıştır. Alnar'ın yapıtlarının ana karakteri batı müziği ile geleneksel Türk müziğinin bir sentezi gibi görülse de bu konuda farklı düşünceler de vardır. Önder Kütahyalı'ya göre;

“Alnar'ın yapıtlarına klasik Türk sanat müziğinin makamsal özellikleri egemendir. Besteci, bu özelliklerin çağdaş müzik dili ile birleştirilebilmesi, kolay yaklaşılabilen özgün bir deyişin dile getirilebilmesi çabalarında, başarılı ve inandırıcıdır...” (Kütahyalı, 1981; 111).

iken Hayrettin Akdemir, Alnar'ın müziği ile ilgili olarak;

“ ...Avrupa ve Türk stilleri Alnar'ın kompozisyonlarında kaynaşmış sayılamaz...Alnar'ın bestecilik tarzı tam ortadadır ve ne belirli bir üsluba nede diğer stil özelliklerine göre değerlendirilebilir...” demiştir. (Aydın, 2003; 60).

Ancak yine de klasik Türk müziği ile evrensel batı müziğinin bir sentezini yapmak tam anlamı ile mümkün olacak ise her iki müziğe de hakim olması ile özel bir konuma sahip olan Ferid Alnar'ın bu konudaki çalışmaları öncü rolünü üstlenecektir. Eserlerine ağırlıklı olarak Türk makamlarının hakim olduğu Alnar, müziğinde bu makamların karakterlerini koruyarak ve melodiye önem vererek, melodi ve makamı armonik yapıda ve orkestrasyonda ön planda tutmuştur. (Okyay, 1999; 147). Viyana'daki öğretmeni Joseph Marx, Alnar'ın orkestra için prelüd ve dans adlı eseri

için; “...Ferid’in yaptığı bize yabancı bu tek sesli müziği armoni ile yorumlamak. Ama bunu ancak geleneksel müziklerini çok iyi tanıyan ve özümseyen bir daha başarabilir...” demiştir. (Okyay, 1999; 60). Benzer şekilde ve bestecinin Türk ve batı müziğini birlikte kullanmaktaki ustalığını vurgularcasına, viyolonsel konçertosu hakkında çıkan Dr Paul imzalı bir başka yorumda da;

“...Dinleyici belki. birkaç yan temada bestecinin tamamen batı müziği tarzında bestelediği yanılgısına kapılabilir. Fakat hemen sonra ve hayret verici bir ustalıkla, bu müzik kendi içinden yeni bir Türk motifi doğurmaktadır...Alnar’ın bu eseri batı ve Türk yapı taşlarıyla örülmüş bir binadan çok Avrupa toprağında yeşermiş bir Türk fidanına benzetilebilir.”
Denmektedir. (Okyay1999; 84).

Orkestralama tekniğinde Türk beşlerinin diğer üyelerine göre daha yalın ve klasik formda eserler vermiş olan Alnar, eserlerinde klasik Türk müziğinin yanı sıra halk müziğine de yer vermiş ve halk müziğinin karakteristik melodik ve ritmik öğelerini de kullanmıştır. (Aydın 2003; 60 – 61) Klasik Türk müziğinden gelerek batı müziğine yönelmiş olan Alnar’ın bu avantajı, çoğu zaman da karşısında bir engel olarak belirmiştir. Bu özel konumu sebebiyle diğer bestecilerimden farklı bir değerlendirmeye uğrayan Alnar, her iki müziğin temsilcileri tarafından da çoğu kez eleştirilmiş ve bir kenara itilmiştir. (Okyay, 1999; 47). Ruhi Ayangil’e göre; geleneksel sanat müziğimizin modern yüzü olan Alnar çağdaş Türk bestecilerine göre ise klasik bir anlayışa sahiptir. (Aydın, 2003; 60). Bu ortadaki konumu ne yazık ki onun ölümünden sonra da yeteri kadar ilgi görmemesine sebep olmuş ve hakkında Türk beşlerinin diğer üyeleri için olanlardan çok daha az araştırma yapılmıştır.

Öğrencileri arasında Nevid Kodallı, İlhan Usmanbaş, Faik Canselen, Kemal ilerici, Muammer sun, Çetin Işıkoğlu gibi besteciler bulunan Alnar, bestelediği Viyolonsel Konçertosu, Kanun Konçertosu gibi çağdaş Türk müziğinde ayrı bir yere sahip eserlerinin yanında şan ve koro eserleri, oda müziği eserleri, sahne eserleri, piyano eserleri ve marşlar bestelemiş, Madam Butterfly, Figaro’nun Düğünü,

Maskeli Balo, Rigoletto, Yarasa gibi operaların dilimize kazandırılmasında büyük çaba göstermiştir. Devlet Opera ve Tiyatrosunun gelişimine önemli katkılarda bulunmuş olan Alnar, orkestra şefi olarak da çok önemli roller üstlenmiştir.

1.2.3. Ulvi Cemal Erkin (1907 – 1972)

Eserleri yurt dışında en çok ilgi gören Türk bestecilerinden biri olan Ekin, ülkemizde daha çok “*köçekçe*” si ile tanınmakta ise de aslında yazdığı senfoniler, piyano ve keman konçertoları ile çağdaş Türk müziği açısından çok daha önemli ve değerli eserler vermiş bir sanatçımızdır. 1907’de İstanbul’da doğan Erkin, annesinden aldığı ilk piyano derslerinden sonra, çeşitli yabancı piyano öğretmenleri ile düzenli olarak çalışmaya başlamıştır. Ortaokuldan sonra Galatasaray lisesine giren besteci 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığının yurt dışına müzik eğitimi almak üzere açtığı yarışmayı kazanmıştır. Fransızca da bilmesi dolayısıyla eğitimini Paris’te almaya karar veren Erkin, bir buçuk yıl dersler alarak Paris Konservatuari giriş sınavını kazanmıştır. (Aydın, 2003; .91). Paris’te Jean Batalla, Isidor Philipp, Camille Decreus gibi öğretmenlerden piyano dersleri alan erkin, Jean Gallon’dan armoni, Noel Gallon’dan da kontrpuan dersleri almıştır. Paris Konservatuari’nin ardından eğitimine “*Ecole Normale de Musique*” de devam eden besteci burada, Faure’nin öğrencisi olan ünlü kadın şef ve kompozisyon öğretmeni Nadia Boulanger’dan kompozisyon dersleri almıştır. (Aydın, 2003; 91). Paris’te beş yıl süren öğrenciliğinin ardından 1930 yılında Türkiye’ye dönen besteci, Musiki Muallim Mektebi’nde piyano ve armoni öğretmeni olarak görevlendirilmiştir. 1932’de piyanist Ferhunde Remzi ile evlenen Erkin, bu sıralarda ilk bestecilik çalışmalarına da başlamıştır. 1934’de “Bayram” adlı üç dakikalık tek bölümlü bir senfonik eser besteleyen besteci ilk kez bu eseri ile şeflik kürsüsüne çıkmıştır. Ayrıca bu eserin Türk besteciliği açısından önemli olan bir yanı da; eserin yurt dışında çalınan ilk senfonik yapıt olma özelliğidir. (Çalgan, 1991; 114). Daha sonra “yaylı çalgılar dörtlüsünü” besteleyen erkin, eseri beğenen ünlü piyanist Alfred Cortot’un da önerisiyle önemli yapıtlarından olan ve kendisinin de 1943’te “*en başarılı*

yapıtım” (Çalgan, 1991; 126) dediği piyano konçertosu’nu bestelemeye başlamış 1942’de de tamamlamıştır. (Çalgan, 1991; 125) 1943’de CHP’nin açtığı ve Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu ile Ferid Alnar’ın da Viyolonsel Konçertosu ile katıldığı beste yarışmasında, piyano konçertosu ve köçekçe ile yer alan Erkin, piyano konçertosu ile besteciler arasında en yüksek puanı almıştır. (Çalgan, 1991; 124) 1943 yılında Erkin ve Türk besteciliği açısından gerçekleşen bir diğer önemli olay da Erkin’in eşi Ferhunde Erkin ve Necil Kazım Akses ile katıldığı Almanya konseridir. Savaş sırasında düzenlenen bu konserde; Berlin şehir orkestrası Erkin ve Akses’in eserlerini, aralarında Wilhelm Kempff gibi önemli kimselerin de bulunduğu seçkin bir izleyici topluluğuna sunmuş ve Alman radyosu da konseri tüm dünyaya duyurmuştur. (Çalgan, 1991; 132) Daha sonra birinci senfonisini bestelemiş olan Erkin, bu senfonisi ile 1947 yılında önemli bir uluslar arası festival olan “*Prag Baharı müzik festivali*” ne de ilk kez bir Türk bestecisi olarak davet edilmiştir. Burada senfonisini kendi yönetiminde seslendiren besteci festivalde Rafael Kubelik, Leonard Bernstein gibi ünlü şefler ile yan yana anılmıştır. (Çalgan, 1991; 138). Festivalde bulunan Rus besteci Dimitri Şostakoviç ise Erkin’e senfonisini çok beğendiği belirtmiştir. (Çalgan, 1991; 145)

Çağdaş Türk müziğinin yurt dışında tanınmasında çok önemli rol almış olan Erkin, 1949 – 1951 yıllarında konservatuar müdürlüğü de yapmış aynı zamanda konservatuar orkestrası ve opera orkestrasını da yönetmiştir. 25 yıl süre boyunca, sonradan Gazi Eğitim Enstitüsüne dönüşmüş Musiki Muallim Mektebi’nde öğretmenlik yapmış olan Erkin, Ankara radyosunda Akses ile birlikte tonmayster olarak görev yapmış ve yine Akses ile birlikte operaların Türkçe’ye çevrilmesine çalışmıştır. Eserlerini yönetmek üzere çok defa yurt dışında gitmiş olan Erkin; Fransa’dan “Palme Academique” nişanı (1950), Şövalye (1959) ve Officier (1970) derecesinde “*Legion d’honneur* nişanı, İtalya’dan; “Ordine Al Merito della Republicca Italiano” nişanı (1963) almıştır. (Çalgan, 1991; 181) 1971’de devlet sanatçısı olan Erkin 1972’de de ölmüştür.

Cemal Reşit Rey gibi Fransa ‘da eğitim görmüş olan Ulvi Cemal Erkin’in ilk yapıtlarında da Fransız izlenimciliğinin etkisi görülmektedir. (Çalgan, 1991; 112). İlk döneminden sonra giderek kendi tarzını oluşturan Erkin, aksak ritimleri kullanarak, dördü ve beşli aralıklardan oluşan akorlara armonik yapıda yer vermiş, özgün akorlar aramış ve Türk müziğindeki doğaçlama havasını yaratmaya çalışmıştır. (Aydın, 2003; 94).

“Eserlerinde Anadolu’nun saf, el değmemiş ezgilerindeki sıcaklığı kullanan Erkin, halk deyişlerinden fışkıran renkleri özenle seçmiş, onları dilediği gibi ayırmış yada birleştirmiş, yalınlaştırmış yada boyutlandırmıştır.” (Andante, 2004; 23)

“Erkin’in besteciliği halk müziği altyapısının senfonik kalıplara oturtulması yoluyla, müzikteki Türk unsurların derinliğini keşfetmemizi sağlıyor...Erkin Türk müziğinin zengin potansiyelini gün ışığına çıkartmış, dinleyicinin müzik evrenini genişletmiş bir sanatçı” (Andante, 2004; 25).

Mahmut Ragıp Gazimihal de Erkin için;

“Ulvi Cemal’de zarıfı aramak, duygusal bir zevk ile çalışmak nitelikleri var. Yazı biçiminde ve tekniğinde öteden beri değişiklik olmadı ise de, görüşlerinde büyük bir gelişme kaydediyoruz. Eskiden anadolu ezgisinin yazısının yine temel bir unsuru olarak ele alır, fakat genişletilecek veya armonize edilecek birer tem gibi kullanırdı; bugün ise en karakteristik anadolu ağzının aralık atlayışlarındaki özellikleri sezmeye çalışıyor, anlayışla buluyor ve kullanıyor. Olgun zevkli, örneğin pentatonığe aşık oluyor; en dokunaklı, bize en yakın ezgileri hep pentatoniktir,” demiştir. (Çalgan, 1991; 115 – 116)

Bülent Tarcan ise “ ...kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları renkli bir armoni üzerine oturtan ,bir kompozitörümüzdür.” diyerek Erkin’in

yataydan çok dikey bir yazı anlayışını benimsediğini, polimelodik olarak yazmadığı zaman kendi duyuslarına göre eser yazdığını belirtmiştir. (Aydın, 2003; 93). Erkin'in eserlerinde halk müziğinin yanı sıra makamsal Türk müziğine has deyişler de görülmektedir. Popüler olmaktan korkmayan bir çizgisi bulunan Erkin'in (Andante, 2004; 25), Türk halk müziğinden ezgilerden oluşturduğu, ezgilerin ve ritimlerin ustalıkla birbirine bağlanarak canlı bir tablo içinde verildiği "Köçekçe" adlı dans süiti, yalnız Erkin'in değil belki çağdaş Türk besteciliğinin de en tanınmış eseridir.

Yurt dışında katıldığı bir çok konserde, yabancı basının bir hayli ilgisini çekmiş olan Erkin'in çağdaş Türk müziği için önemi, çeşitli yabancı müzik yazarları tarafından da defalarca vurgulanmıştır. Eserleri yurt dışında kayda alınan ve yabancı radyolarda çeşitli zamanlarda çalınmış olan Erkin'in "Bayram" adlı kısa senfonik eserinden sonra, bir senfoni olarak birinci senfonisinin yurt dışında çalınmış olan ilk Türk senfonisi olması ve ikinci senfonisinin de kayda alınmış ilk Türk senfonisi olması dikkate değer bir olaydır. (Çalgan, 1991; 162). Bestelediği hemen her türdeki eserin yanı sıra, Erkin'in uzun yıllar yürüttüğü eğitimcilik ve şeflik çalışmaları ile hem piyano hem de kompozisyon alanlarında aralarında Ferit Tüzün ve İlhan Usmanbaş'ın da olduğu bir çok değerli müzik adamının yetişmesinde önemli katkıları olmuştur. Erkin'in belli başlı eserleri arasında iki senfonisi ile bayram ve köçekçe gibi birkaç senfonik eseri, çeşitli şan ve koro eserleri, piyano ve keman için konçertoları ile piyano için Duyuşlar, Beş Damla gibi eserleri sayılabilir.

1.2.4. Ahmet Adnan Saygun (1907 – 1991)

İlk Türk operasının bestecisi olma unvanını taşıyan, verdiği nitelikli eserlerin yanı sıra etnomüzikoloji konusundaki çalışmaları ile Türk bestecileri içinde bilim adamı kimliğine de bürünmüş olan Saygun, yurt içinde, Türk beşlerinin belki de Türk bestecilerinin en tanınmış ve kabul görmüş olanıdır. "*Türk beşleri içinde kendinden en fazla söz ettiren kişi hiç kuşkusuz Saygun dur.*" (Kütahyalı, 1981; 112)

1907'de İzmir'de doğan Saygun, babasının kitaplara ve müziğe meraklı aydın bir kişilik olmasının da etkisiyle erken yaşlarda müzik ile tanışmış müzik ile ilk ilişkisi de öğretmen İsmail Zühdü bey aracılığı ile gerçekleşmiştir. Daha sonra Rosati ve Macar Tefik bey'in yanı sıra kısa bir dönem de Hüseyin sadettin Arel ile çalışan Saygun, bu öğretmenlerden piyano ve armoni gibi dersler almıştır. Bu sıralarda bir çok farklı işte çalışmış olan Saygun, 1924 yılında öğretmen alımı için açılan sınavı kazanarak İzmir'de bir ilkokulda müzik öğretmeni olmuştur. 1928 yılına kadar bu görevine devam eden Saygun, devletin yurt dışında eğitim almak üzere açtığı sınavı da kazanarak Paris'e gönderilmiştir. Önceden Fransızca öğrenmeye başlamış olan Saygun, Paris'i bir sanat merkezi olarak gördüğünden tercihini bu yönde kullanmıştır. (Aracı, 2001; 49). Paris'te Fransız müzisyen Eugene Borrel'in de yardımlarıyla Vincent d'Indy'nin yöneticisi olduğu Schola Cantorum'a girmiş olan Adnan Saygun, burada üç yıl süren oldukça disiplinli bir eğitim almıştır. Paris konservatuvarı ile rakip konumunda görülen Schola Cantorum, d'Indy'nin idealleri doğrultusunda müzik sanatının Palestrina polifonisinden, Bach füglerinden ve Beethoven formlarından öğrenildiği bir eğitim kurumudur. (Aracı, 2001; 52). d'Indy'nin, Liszt ve Wagner ile görüşmüş, Alman ekolüne bağlı bir kimse olması Saygun'un da eğitimini ve görüşlerini etkilemiştir. “ ...Saygun'un özgün müzik dilinin esas belirleyici unsurları İzmir'de almış olduğu eğitimden çok Schola Cantorum'da öğrenci olmuş olmasından kaynaklanmaktadır.” (Aracı, 2001; 52). Saygun bu üç sene içinde aldığı eğitimde dikkati çeken konular; Rönesans polifonisi ve kontrpuan tekniği, Gregoryen ezgilerinin modal üslupları, Cesar Franck'ın eserlerinde bulunan cyclique (yani bölümler arası tematik ve motifsel bağlar yoluyla bir parça içerisinde mantıksal bütünlük içerme) yazı anlayışı ve halk müziği olarak sayılabilir. (Aracı, 1991; 54). Ayrıca burada; Paul de Flem'den kontrpuan, Edouard Souberbielle'den org, Amédée Gastoue'den Gregoryen müziği, Eugene Borrel'den de füg ve armoni dersleri de almıştır. (Aydın, 2003; 120). Fransa'daki üç yıllık eğitiminin ardından 1931 yılında yurda dönen Saygun, Musiki Muallim Mektebinde öğretmenliğe başlamış, 1935 yılına kadar bu görevde bulunmuştur. Bu sıralarda Saygun'a İran Şahının Türkiye'yi ziyareti dolayısıyla sergilenmesi için bir opera yazma görevi verilmiştir. Atatürk'ün planını yaptığı ve Türk – İran kardeşliğini konu alan “Özsoy” adlı bu opera çağdaş cumhuriyetin ilk operası olarak tarihe geçmiştir.

Bir yandan Türk halk müziğinin kökenine ilişkin çalışmalarda da bulunan Saygun, çalışmalarını bir rapor halinde Atatürk'e sunmuştur.

Türkiye'deki halk müziği çalışmalarına ilgi duyan Bela Bartok'un, 1936 yılında halkevleri tarafından Türkiye'ye davet edilmesi Saygun'un müzikoloji ufkunda önemli gelişmelere yol açmıştır. Bartok ile birlikte Adana yöresinde halk müziği incelemeleri yapan Saygun, bu sayede Bela Bartok'tan önemli bilgiler edinme imkanını da bulmuştur. Bu dönemde Bartok ile birlikte elde ettikleri bulguları daha sonra Macaristan'da İngilizce bir kitap olarak yayımlamıştır. Bartok ve Saygun'u Türkiye'deki rakipleri olarak gören Hindemith'in 1936 yılında aleyhinde yazdığı bir rapor üzerine (Gülper, 1991; 10), Ankara'dan uzaklaştırılmış ve İstanbul Belediye Konservatuari'nda öğretmenliğe başlamıştır. 1939 'da Halkevleri müfettişi olarak yeniden Ankara'ya dönmüş olan Saygun, Türkiye'de henüz bale konusunda bir uzman olmaması ve daha önce bale yazılmamış olması sebebiyle deneme olarak sayılabilecek Bir Orman Masalı adlı bir bale yazmıştır. Ancak bu dönemde Saygun'un kariyeri açısından asıl önemli olay, 1942'de tamamlanan Yunus Emre oratoryosu'nun 1946'da seslendirilmesidir. Bu tarihten sonra Ankara Devlet Konservatuari'nda kompozisyon öğretmenliğine başlayan Saygun, Yunus Emre ile yurt dışında da adından oldukça bahsettirmiştir. Amerika ve İngiltere'den davet alan besteci buralara giderek Türk müziği ile ilgili konferanslar vermiş çeşitli müzik adamlarıyla da tanışmıştır. 1958'de Jean Sibelius madalyasına layık bulunan Saygun'un Yunus Emre oratoryosu aynı yıl NewYork'da ünlü şef Leopold Stokowski tarafından yönetilmiştir. 1972 yılında emekli olunca İstanbul'a yerleşen besteci burada İstanbul konservatuari'nda öğretmenliğini sürdürmüştür. 1971'de devlet sanatçısı unvanını da alan Saygun 1991'de ölmüştür.

Saygun, çağın müzik teknikleri ve akımlarını yakından takip ederek bunları eserlerinde de kullanmış bir bestecidir. Ona göre önemli olan içeriktir ve eski tekniklerin kullanılmasında da bir sakınca yoktur. (Aydın, 2003; 122). Saygun'u Türk Beşleri grubunun en modern ve yaratıcısı olarak niteleyen Hayrettin Akdemir Saygun için; *“geleceğe yönelerek kendine özgü bir stilde yazar demiştir.”* (Aydın,

2003; 123). Yine de Schola Cantorum’da aldığı eğitimin izleri eserlerinde görülebilir. Tamamen barok tarzda yazılmış olan “Eski Üslupta Kantat” ve Yunus Emre Oratoryosu eserleri buna örnek gösterilebilir.

“Besteci Türk musikisi makamlarından ve Schola Cantorum’da gördüğü kilise modlarından etkilenerek ortaya kişisel bir modal lisan çıkarmıştır” (Aracı, 2001; 120).

“Yunus Emre’deki koro stili Saygun’un yine barok dönemi kaynak olarak aldığını göstermektedir. Besteci bir Handel oratoryosunda görülen hem polifonik hem de homofonik dokuyu birbiriyle sarmaşık olarak yan yana kullanmaktadır...” (Aracı, 2001; 124).

Yunus Emre oratoryosundan ikinci yaylı dördül’e değin olan yapıtları Saygun’un birinci olgunluk dönemini oluşturur. Bu döneminin en önemli özelliği bestecinin halk müziği öğelerinin yanı sıra Türk müziği makamlarının belirgin niteliklerine de eğilmesidir. (Kütahyalı, 1981; 114) Makamın kendisi için bir renk olduğunu belirten Saygun, onu tampere on iki ton sistemi içinde kullanarak evrensel bir düzeye çıkarmış olabileceğini belirtmiştir. (Aracı, 2001; 120). Müziğinde makamları kullanırken Anadolu’nun antik çağına kadar uzanan Saygun, Türk müziği makamlarını ve antik dönem modlarını eserlerinde birlikte kullanmıştır. (Aydın, 2001; 123). 1958’den sonraki eserlerinde kullandığı dilin derinleşmesi ile makamsal öğelerin de soyutlaştığı görülür. Müzik çağın hemen tüm tekniklerini sergiler. (Kütahyalı, 1981; 114). Bu dönemde eserlerini giderek daha bağımsız ve Türk müziğine uzak olarak biçimlendiren Saygun eski eserlerinden farklı bir çizgide eserler vermeye başlamıştır. “Artık Saygun’un Türk beşleri diye adlandırılan grupla hiç ilişkisi kalmamış, daha bağımsız daha özgür ve cesur çalışmaların verimcisi olmuştur” (Fırat, 1999; 240). Pentatonizmin Türk müziğinin temelini oluşturduğunu düşündüğü yıllarda eserlerinde Pentatonik diziyi de sıkça kullanmış olan Saygun, Bela Bartok’un evrensel halk müziği anlayışını benimsediği yıllardan, tamamen halk müziğinden kopuk eserler verdiği son dönemine kadar sürekli olarak kendisini geliştirmiş ve çok farklı yapıdaki eserlere imza atmıştır. Onun tamamen eğitimini

aldığı barok müzik stilinde olan “Eski Üslupta kantatı’nı, halk müziğini ilahilerle birleştirdiği Yunus Emre Oratoryosu’nu ve daha bağımsız biçimde yazdığı son dönem eserlerinden orkestra için çeşitlemeleri yan yana koyduğumuzda bu tabloyu açık olarak görmekteyiz.

Türk müziği ile ilgi olarak yaptığı geziler, derlemeler, yayımladığı eserler ve katıldığı konferanslar ile Türk müziğinin bilimsel olarak incelenmesi alanında öncü rolü üstlenenlerden olan Saygun, eserleri ile yalnız bilimsel olarak değil sanatsal olarak da kendini yurt içi ve dışında kanıtlamış, Türk müziğinin yurt dışında itibar görmesini sağlayanlardan biri olmuştur. Adnan Saygun Türk operasının miladı olan “Özsoy” operasının yanı sıra, “Taşbebek”, “Köroğlu”, “Kerem”, “Gılgamesh” operaları ile de çağdaş Türk operası tarihine geçmiştir. Saygun’un diğer önemli yapıtları arasında; 5 senfoni, “Orkestra İçin Çeşitlemeler”, 2 piyano konçertosu, piyano için Aksak Tartılar Üzerine Etüdler, İnci’nin Kitabı, Atatürk’e ve Anadolu’ya Destan sayılabilir. Ayrıca çeşitli şan ve koro eserlerinin yanı sıra çeşitli solo ve oda müziği eserleri de bulunmaktadır. Saygun bazı operalarının librettosunu da kendi yazmıştır.

1.2.5. Necil Kazım Akses (1908 – 1999)

Türk Beşleri’nin yaşça en küçüğü ve aramızdan en son ayrılmış olan bestecisi Necil Kazım Akses dir. 1908 yılında İstanbul’da doğan Akses, ilköğretim çağında piyano ve keman dersleri almış, ortaokul son sınıftayken Almanya’da viyolonsel eğitimi görmüş olan Mesut Cemil ile tanışınca viyolonsele başlamıştır. Daha sonra Mesut Cemil’in önerisi ile besteciliğe yönelen Akses, lise yıllarında Cemal Reşit Rey’in armoni öğrencisi olmuştur. Rey’in sınıfında çok şey kazandığını belirten Akses, o zamanlarda birkaç bilindik besteci dışında batı müziği bestecilerinden kimseyi tanımadığını belirterek onun sayesinde; Debussy, Franck, Dupondt, gibi bestecileri, bundan başka diğer empresyonistleri ve ona yönelik bestecileri tanıdığını

söylemiştir. (Aydın, 2003; 149). Viyolonsel derslerine Mesut Cemil'den sonra, yine Almanya'da eğitim görmüş ve Joseph Marx'ın öğrencisi olmuş olan Sezai Asal ile devam etmiş olan Akses, 1926 yılında liseyi bitirmiş ve Asal'ın önerisi üzerine aile ve akrabalarının desteği ile eğitim görmek için Viyana'ya gitmiştir. (Başegmezler, 1993; 24) Viyana müzik akademisinde Viyolonsel ve müzik teorisi sınavlarını kazanan Akses, Kleinecke'nin viyolonsel, Joseph Marx'ın da armoni, füg, kontrpuan ve kompozisyon öğrencisi olmuştur. (Aydın, 2003; 150). 1931 yılında Viyana müzik akademisindeki kompozisyon eğitimini tamamlayan Akses, bir yıl'da Marx'ın ustalık sınıfına devam etmiştir. Necil kazım Viyana'da ki öğretmeni Marx'ı; *“atonal müziğe ve 12 ton sistemine karşı ve tonalite içinde bir besteci”* olarak tanımlamıştır. 1932'de Viyana'da ki eğitimini tamamlayan Akses, Çekoslovakya'ya giderek, Prag devlet konservatuvarı'na yüksek kısım öğrencisi olarak kabul edilmiştir. Burada Josef Suk ve Alois Haba'nın öğrencisi olan Akses, Haba'nın atematik müziği savunduğunu ve çeyrek ve altıda bir sesleri kullandığını belirtmiş, Suk'un ise Politematik bir yazı anlayışını benimsediğini söylemiştir. (Başegmezler, 1993; 28). 1934 yılında Türkiye'ye dönen Akses, Musiki Muallim Mektebinde form bilgisi ve prozodi dersleri vermeye başlamıştır. Bu sıralarda Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin yıl dönümü kutlamaları sebebiyle iki opera bestelenmesine karar verilmiş ve metnini Atatürk'ün hazırladığı iki operadan, Saygun *“Taşbebek”*i Akses ise *“Bayönder”*i bestelemekle görevlendirilmiştir. Akses'in yazacağı opera *“Bayönder”* dir. 1935 – 1936 yıllarında konservatuar kurma çalışmaları için Türkiye'ye gelen Hindemith'e yardımcı olması için Milli Eğitim Bakanlığı tarafından görevlendirilmiş olan Akses, Hindemith ile birlikte konservatuarın ders programını da hazırlamıştır. 1936 yılında da bu kurumda kompozisyon hocası olarak görev almıştır. 1948 yılında bu kurumda müdürlüğe yükselmiş olan Akses, 1949 yılında milli eğitim bakanlığı Güzel Sanatlar Genel müdürlüğüne atanmıştır. Bir yıl kadar bu görevi sürdüren Akses daha sonra 1954 yılında yurt dışında kültür ataşeliği görevini yapmış, 1955 – 1957 yılları arasında Almanya'da öğrenci müfettişliği görevinde de bulunmuştur. 1958 – 1960 yılları arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğüne getirilmiş olan Akses, 1960 da ayrıldığı bu göreve 1971'de yeniden getirilmiş, ancak 1972'de de emekli olarak yeniden kurumdan ayrılmıştır. Emekliliğinin ardından da Ankara Devlet Konservatuarında özel statülü olarak öğretmenliğe devam eden Akses'in yurt

dışında almış olduğu nişanlar şunlardır: Federal Alman Cumhuriyeti birinci sınıf hizmet nişanı (1957), İtalyan hizmet nişanı (1963), İtalyan “*Commendatore*” nişanı (1973) ve Tunus “*Burgiba*” sanat – kültür nişanı (1973).

Necil Kazım Akses bestelerinin dört döneme ayrılabilceğini söylemiştir. İlk dönemi 1929 – 1947 arasını kapsamaktadır. Bu dönemin ürünleri olarak; Viyana ve Prag’daki eserlerini, Bayönder operasını, Ankara Kalesi adlı senfonik eserini, üçlü ve birinci dörtlüsünü saymak mümkündür. 1947’de “Ballad” ile ikinci dönemine giren Akses, 1969 ‘da yazdığı “*Itri’nin Neva kar’ı üzerine Scherzo*” ile de üçüncü dönemine girecektir. Son dönem yapıtları ise Bir divandan Gazel ile başlayan ve 1976’dan ölümüne değin ürettiği eserleridir. (İlyasoğlu, 1998; 187). İlhan Usmanbaş, Akses’in ilk yaratıları için daha başlangıçta onun özgün müzik dilinin en belirgin özelliği olan yoğun yazsının belirtilerini taşıdığını söylemiştir. (İlyasoğlu, 1998; 189). Bülent Tarcan ise Akses’in yapıtlarını, Joseph Marx’tan alınma, orta Avrupa bestecilerine özgü yeni romantik belirtilerle, Türklüğün bir bireşimi olarak tanımlayarak, “*Besteci, büyük boyutlu yapıların zengin ve dolgun bir orkestralamanın, karışık ve yüklü bir üslubun adamıdır*” demiştir. (Kütahyalı, 1981; 115) İlk eserlerinden itibaren makam unsurunu eserlerinde kullanmış olan Akses, 1940’ tan sonra verdiği eserler ile kendi tarzını ortaya koymaya başlayarak, ezgisel yönden Türk makamlarına dayanan, armonik yönden de amodal olan eserler vermiştir. Akses kullandığı amodalitenin, modal olmadığı anlamında olmadığını, belirli makamdan yola çıkılıp bu makamın egemenliğine izin verilmeden yürünebileceğini belirtmiştir. (Başegmezler, 1993; 51). Akses’in müziğinde temaların makamlara dayandığı görülse de, bu makamlar soyut bir şekilde görülmektedirler. Bu şekilde tematik malzemenin atematik bir yapıya yaklaşması sağlanmıştır. (Başegmezler, 1993; 51) Bir Divandan Gazel adlı eserinde ilk kez rastlamsal tekniği de kullanan Akses, bunu da disiplinsiz olarak değil, kendi anlayışı içinde belli kurallar çerçevesinde gerçekleştirmiştir. (Evin İlyasoğlu, 1998; 192). Faruk Güvenç, Akses’in her kalıbı kullanırken, o kalıbın geleneksel şemasını aldığını ve bunu çağdaş bir anlayışla serbest bir biçimde işlediğini vurgulamıştır. (İlyasoğlu, 1998; 195). Bir öğrencisi olan Argun Defne ise; Akses’in atonalite’yi

müzikte bir gelişim olarak kabul ettiğini, Avusturyalı bestecilerin ekolünden gelen Akses'in, o bestecilerin de yaptığı gibi armoniye yeni bir şeyler eklediğini ve bu sayede atonalite içerisinde makamları kullanabildiğini belirtmiş, ayrıca eserlerinde popülerite olmadığını ve bestecinin kendisinden ödün vermesini yanlış bulduğunu da vurgulamıştır. (İlyasoğlu, 1998; 204). Başka bir öğrencisi olan Mehmet Nemutlu ise; Akses'in aldığı orta Avrupa disiplininin eserlerinde çok etkili olduğunu, yapının türünde, malzemenin biçimlenişinde, yapının kuruluşunda, Viyana merkezli bir müzik düşüncesinin izlerinin sürülebileceğini söylemiştir. (İlyasoğlu, 1998; 237). Divan edebiyatına da düşkünlüğü olan Akses'in bunu da eserlerinde yansıttığı görülmektedir. Öte yandan orkestralama konusunda da özgün bir stili olan Akses'in büyük orkestra kadrolarını tercih ettiği görülmektedir. (Başgömezler, 1998; 52).

Türk beşleri içinde orkestra şefliği yapmamış tek kişi olan Necil Kazım Akses, resmi görevlerde çokça yer alması ile de Türk beşlerinin diğer üyelerinden farklı bir yaşam sürmüştür. Viyolonsel eğitimi almasına rağmen, solist olarak bir kariyer yapmamıştır. Önemli eserleri arasında, Ankara Kalesi senfonik şiiri, Ballad, 6 senfoni, orkestra konçertosu, keman ve viyola için konçertolar, tenor ve orkestra için Bir Divandan Gazel, İtri'nin Neva kar'ı üzerine Scherzo, sayılabilir. Ayrıca çeşitli şan ve koro eserleri ile oda müziği, sahne müziği ve solo çalgı için eserleri bulunmaktadır.

1.2.6. Türk Beşleri'nden sonra çağdaş Türk besteciliği

Cumhuriyetimizin ilk kuşak bestecileri olan Türk beşleri, Türk müziğinin evrensel müziğin içinde yer almasında öncü olmakla beraber, onların çabaları dünyada tanınan bir Türk ekolünün oluşmasına yetmemiştir. Türk müziğinin onlardan önce evrensel anlamda bir altyapısının bulunmayışının ve kendilerinin de doğal olarak eğitimlerini aldıkları ekollerin etkisinde kalmalarının bunda etkisinin olduğu söylenebilir. Ancak bir Türk ekolü oluşamamasındaki en büyük etkenler,

Atatürk'ün ölümünden sonra, devletin diğer sanat dallarında olduğu gibi müziğe de desteğinin giderek azalması ve yine Atatürk'ün ölümünün ardından Türk halkının kültür devrimlerinden kopararak evrensel müzikten uzaklaştırılmasıdır denilebilir. Adnan Saygun "Atatürk ve musiki" adlı kitabında, halkın kültürel gelişimi açısından çok önemli rol oynamış olan Halkevlerinin kültür açısından öneminden uzunca bahsetmiş ve kapatılmasından duyduğu üzüntüyü belirterek;

“ Atatürk'ün göstermiş olduğu çıkış yolundan saptık...Bu ülkeye hizmet etme umuduyla kurulmuş sonraki benzer kurumlar Halkevlerinin yerini asla tutmamış halkevi heyecanını asla getirememiştir.” Demiştir. (Saygun, 1987; 79).

Ayrıca o tarihte okullarda verilen müzik eğitiminin düştüğü kötü durumdan da bahseden Saygun, bunun şimdi göstermelik bir eğitim olduğunu belirtmiştir.

Kültür devrimlerinin giderek yitişi bu devrimlerin getirmek istedikleri şeylerin yerlerinin de başka şeylerle doldurulmasına neden olmuştur. Adnan Saygun aynı kitabında bu durumun müzikteki yansımalarını şu sözleri ile anlatmaktadır;

“ ...Beri yanda meydanı boş bulan, hatta teşvik gören tutucu, gerici zihniyet sahipleri atlarını, zamanla, keyiflerince sürme imkanını buldular ve “Türk” musikisi, “Türk Sanat” musikisi gibi Türk kelimesinin koruyucu şemsiyesinin altına sığınarak oyunlarını diledikleri gibi oynar hale geldiler. Liselerde “Türk musikisi koroları” gibi acayiplikler meydana geldi...” (Saygun, 1987; 82).

Bu tablonun giderek kötüleşmesi, Türk besteciliği için de önemli problemler doğurmaya başlamış, bestecilerimiz bir kenara itildikleri köşelerde o zamana kadar yaptıklarının ne işe yaradığını sorgular hale gelmişlerdir. Bu konuda Necil Kazım Akses şunları söylemektedir;

“Artık Türkiye’de bestecilik devri bitti. Yeni yollar arayın. Sosyal açıdan ölüm; Telif alamazsınız, eseriniz çalınmaz, onu duyamazsınız. Boşuna uğraşırsınız. Benim onca yıl eserim çalınmadı. Yada bir kere çalınıp rafa kalktı...” (İlyasoğlu, 1998; 240)

Aynı konuda, kendiside besteci olan Ertuğrul Oğuz Fırat (1923) ise şunları söylemektedir;

“Bizim bağdarlarımızın (bestecilerimizin) alın yazısı tepkisizliktir. Çünkü tepki varlaştan, gerçekleşen bir yapıta karşı gösterilir. Bizimkilerin bağdaları (eserleri) çalınmadığına göre, onların yaşamaları ve ölümleri toplum yönünden bir sorun değildir. Tüm yaşamları boyunca “acaba bir gün bir yapıtım bir yerde çalınabilir mi ? ” dileğini içlerinde sürdürür, gün geçtikçe verimsizleşerek her yönden kısırlaşmış, tükenip giderler” (Fırat, 1999; 239)

Bu karamsarlık Türk beşleri’nden sonraki bestecilerimizin hemen hepsini etkilemiş ve bu bestecilerimizin bir kısmı artık toplumla ve devletle de ilgisi bulunmayan bu müzikte kendilerine bağımsız, yeni yollar arayışı içine girmişlerdir. Artık “çağdaş Türk müziği” değil, “çağdaş müzik” önemsemeye başlanmıştır. Saygun, Akses ve Rey’in eserlerinde bile bu durumun işaretleri bulunmaktadır. Bu yüzden ikinci kuşak bestecilerimizde artık belirgin bir ayrım görülmektedir; 1 – yapıtlarında Türk sanat ve halk müziklerini gereç olarak kullananlar, 2 – yaratma bakımından özgür bir yaklaşım içinde olanlar. (Kütahyalı; 1981; 116).¹

¹ Bu tez çalışmasın bu bölümünde asıl amaç; eserlerinde Türk müziğinden etkilenen bestecilerimizin Ferit Tüzün’e göre konumlarını belirlemek olduğundan, Türk beşleri’nden sonra gelen bestecilerden birer eserleri incelenecek olan İlhan Baran ve Muammer Sun dışındaki bestecilerimizin sadece isimleri verilecektir.

Türk beşleri'nden sonra gelen bestecilerimizin; yapıtlarında Türk müziğini kullanmayı benimseyenlerden bazıları; Sabahattin Kalender (1919), Nevid kodallı (1924), Ferit Tüzün (1929 – 1977), Muammer Sun (1932), Yalçın Tura (1934), Çetin Işıközlü (1939), olarak sayılabilir, İkinci gruptakilerden bazıları da; Bülent Arel (1919 – 1991), İlhan Usmanbaş (1921), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923) İlhan Mimaroglu (1926), Cengiz Tanç (1933 – 1997) olarak kabul edilebilir. Eserlerinde Türk müziği karakterlerine de çağdaş müziğe ait bağımsız yapılara da rastlayabildiğimiz İlhan Baran, Önder Kütahyalı tarafından ilk grupta, Yılmaz Aydın Tarafından da ikinci grupta gösterilmektedir. (Kütahyalı, 1981; 116 ve Aydın, 2003; 24). Yapılan bu ayrıma rağmen, ikinci gruptaki bestecilerin eserlerinde de Türk müziğine ilişkin öğelere rastlamak mümkündür. Ancak bu bir karakter olarak süreklilik göstermediğinden bu ayırım yapılmıştır.

1.3. Ferit Tüzün; Yaşamı Eserleri ve Besteciliği

1.3.1. Yaşamı:

Ferit Tüzün 1929'da İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Müzik ile yakından ilgili bir ailede yetişen Tüzün, ablası Bedriye Tüzün'ün İstanbul konservatuarının şan bölümünden mezun olması nedeniyle erken yaşlarda müzik ile tanışmıştır. İlköğrenimini Kınalıada ve Heybeliada'da yürüten Tüzün daha sonra Ankara Atatürk Lisesi orta bölümüne geçer. Ablası aracılığı ile bu sıralarda Ulvi Cemal Erkin ile tanışır ve onun da önerisi ile Ankara konservatuarına piyano bölümü öğrencisi olarak girer. Öğrenimine Erkin'in piyano öğrencisi olarak başladıktan sonra, yine Erkin ve Necil Kazım Akses'in önerileri ve yardımları ile Kompozisyon bölümüne de kaydolmuştur. İki bölümü birlikte yürüten Tüzün, 1949'da piyano yüksek bölümünden ve 1951'de de Kompozisyon bölümünden mezun olmuştur. Ferit Tüzün'ün konservatuardaki öğretmenleri arasında piyano öğretmeni Erkin ve kompozisyon öğretmeni Akses dışında, Mahmut Ragıp Gazimihal de vardır. Konservatuardan birincilik ile mezun olan besteci, konservatuarda bir süre Necil Kazım Akses'in asistanı olmuştur. Bu sıralarda Milli Eğitim Bakanlığının yurt dışına öğrenci göndermek için açtığı sınavı kazanarak Münih Müzik Akademisine ünlü şef Fritz Lehman'ın öğrencisi olarak gönderilmiştir.

Münih'teki öğrenciliği sırasında çeşitli müzisyenler ile çalışma imkanı bulan Tüzün, Lehman'ın bir süre sonra ölümü üzerine, Münih Filarmoni Orkestrası şefi Adolf Mennerich ve Gotthold Ephraim Lessing ile orkestra şefliği çalışmalarına devam etmiştir. Orkestra şefliği dışında kompozisyon konusunda da çalışmalarını sürdüren besteci, o sıralar Münih'teki iki önemli besteci ile de tanışarak, bu kimselerden özel olarak kompozisyon dersleri almıştır. Bu bestecilerden biri Karl Amadeus Hartmann (1905 – 1963) diğeri ise Carl Orff dur. Alman müziğinde, bir senfonist besteci olarak göze çarpan Hartmann, Münih Akademisinden mezun olmuş, senfonik uvertürü ile de çeşitli çevrelerde tanınmış bir bestecidir. Berlin ve Bavyera'da Güzel Sanatlar Akademisi üyeliği yapan Hartmann, sekiz senfoninin

dışında çeşitli oda müziği ve vokal eserler de vermiş, eserlerinde Bruckner, Mahler, Bartok ve Stravinski gibi bestecilerden etkilenmiştir. (Grove, 1980; 267). Carl Orff ise (1895 – 1982) konusunu antik ve ortaçağdan alan Carmina Burana adlı sahne kantatı ile dünyaca üne kavuşmuş, müziğinde ilkelciliği benimseyen biri olarak tanınmış bir bestecidir. Münih’te Ferit Tüzün ile sıkça görüşmüş olan Orff, ayrıca çocuklar için vurmalı çalgılardan oluşturduğu kendi adını taşıyan eğitim metodu ile de ünlüdür. Ferit Tüzün’ün Münih’te çalıştığı orkestra şefi Gotthold Ephraim Lessing (1903 – 1975) ise, kariyerine konser piyanisti olarak başlamış daha sonra Dortmund Şehir Tiyatroları, Duisburg Operası, Danzig Devlet Operası gibi kurumları yönetmiştir. 1937’de Baden – Baden’de genel müzik direktörlüğünü yapmış ve burada radyo orkestrasını kurmuştur. Daha sonra 1956 yılında Münih Müzik Akademisinde öğrenci orkestrası şefliği yapmasının yanı sıra orkestra şefliği dersleri de vermiştir. İlk kez 1960 yılında Türkiye’ye gelmiş olan Lessing, 1963’te Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının daimi şefliğine getirilmiştir. Türk yapıtlarının tanıtılmasına çok katkıları olmuştur (Çalgan, 166). Ferit Tüzün için Münih’teki eğitiminin bir diğer önemli yanı da Leucart yayınevi ile anlaşma imzalayarak eserlerinin basım hakkını buraya devretmesidir. Bu sayede bazı eserleri korunmuş ve yurtdışında çeşitli yerlerde çalınmıştır.

Münih’te ki eğitimini 1958’de tamamlayan Tüzün bursunun bir yıl daha uzatılması için başvurmuş, bu başvurusunun kabul edilmesi üzerine de Münih devlet operası’nda şef yardımcılığı yapmış ayrıca başka kentlere de giderek çeşitli orkestraları yönetmiştir. 1959’da yurda dönen besteci, Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde orkestra şefi olarak görev almıştır. Askerlik görevinin ardından operada çalışmayı sürdüren Tüzün bir yandan bestecilik çalışmalarına da devam ederek, ilk Türk balesi olan “*Çeşme Başı*”nın yanı sıra, “*Midas’ın Kulakları*” operası ve “*Esintiler*” gibi çeşitli eserler vermiştir. 1974 yılında Ankara konservatuarında öğretmenlik de yapmış, 1976 yılında ise Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü olmuştur. Bu göreve atanmasından bir süre sonra 1977 yılında da ölmüştür.

1.3.2. Eserleri ve besteciliği

Ferit Tüzün'ün ilk önemli eseri 22 yaşında konservatuar son sınıftayken bestelediği ve 1952'de Cemal Reşit Rey yönetiminde İstanbul şehir orkestrası tarafından seslendirilen Ninni adlı orkestra yapıtıdır. Bu yapıtından önce konservatuarda öğrencilik çalışmaları içinde bestelediği bazı eserlerden, daha sonra Münih'te seslendirilecek olan piyano keman ve viyolonsel için üçlü göze çarpmaktadır. Bu eserler daha çok onun öğrencilik çalışmaları olarak değerlendirilmelidir. İlk önemli eserleri ise Münih'te ortaya çıkacaktır. Münih'teki öğrenciliği sırasında bestelediği üç eser Ferit Tüzün'ün önemli yapıtları arasında kabul edilmektedir ve Tüzün'ün bestecilik biçiminin belirmesi açısından önemlidir. Bunlardan ilki 1953 – 1954 yıllarında bestelediği “*Anadolu Süiti*”dir. Jüri üyeliğini Arthur Honegger'in yaptığı Yapı Kredi Bankası'nın açtığı yarışmada ikinci olan eser daha sonraki yıllarda Çeşme Başı balesinin temelini oluşturmuştur. 1958 yılında Adolf Mennerich yönetiminde Münih Filarmoni Orkestrası tarafından çalınan ve Bavyera radyosu tarafından kayda alınan eser daha sonra Leucart yayınevi tarafından da basılmıştır. Eser, Almanya'da seslendirilmesinin ardından Münih basınında çeşitli övgüler almış, bestecinin orkestrasyonu ve Türk müziğini batı formları ile kullanışı takdir kazanmıştır. Daha çok özgün nitelikte olan eser için Tüzün, halk müziği temalarından fazla yararlanmadığını, en fazla üç temanın yani horon, sopranonun söylediği türkü ve zeybeğin bu karakterde olduğunu belirtmiştir. Münih'te bestelediği ikinci eser, Mennerich'in isteği üzerine Münih filarmoni orkestrası için yazdığı Türk kapriçyosu adlı eserdir. Bu eserde Ferit Tüzün'ün kendisine özgü besteleme biçimi açıkça görülmektedir. Türk müziği malzemesinden özgün motifler oluşturulması, bu motiflerin Türk müziği karakterinin dışındaki başka motiflerle birleştirilmesi, ezgilere karşılık gelen uyuşumsuz aralıklarla oluşturulan, ama ezgi tınısını bozmayan eşlik kullanımı gibi Tüzün'ün bir çok yapıtında kullandığı özellikler burada net bir biçimde görülmektedir. Ayrıca kullanılan orkestrasyon; solo için seçilen enstrümanlar, enstrüman gruplarının sıra ile ön plana çıkmaları da eserde görülen ve Tüzün'ün sonraki eserlerinde de kullanacağı bazı tekniklerdir. 1957'de yine Mennerich yönetimindeki Münih filarmoni orkestrası tarafından seslendirilen

eser, Münih basını tarafından yine takdir kazanmıştır. Bu yazılarda bestecinin orkestralama tekniği ve halk müziğini Bartok gibi ele alışı konusunda çeşitli övgüler yer almaktadır. (Kahramankaptan, 2001; 58) Münih’te bestelenen üçüncü eser, Türk Kapriçyosunun başarısı üzerine yine Münih filarmoni tarafından sipariş edilen “Humoresque” diğer adıyla Nasrettin Hoca adlı orkestra eseridir. Besteci Nasrettin Hoca isminin yayınevi tarafından ilgi çekmesi ve Türk eseri olduğunun belli olması amacıyla konulduğunu belirtmektedir ² (Kahramankaptan, 2001; 59). Eser 1958’de seslendirilmiş ve yine Bavyera radyosu tarafından kayda alınmıştır. Bu eser Münih’te bestelediği diğer iki esere göre Türkiye’de daha az ilgi gömüştür.

Yurda dönüşünün ardından bestelediği eserler içinde “Çeşme Başı balesi ”nin ayrı bir yeri vardır. Münih’te bestelediği Anadolu Süütünin temelini oluşturduğu eser, Türk balesini yapılandırma çalışmaları için Türkiye’ye davet edilen Dame Ninette de Valois’in tasarladığı tarzda; Türk karakterli bir bale sahnelemek için uygun bir müzik olması dolayısıyla, onun da görüşleri doğrultusunda Ferit Tüzün tarafından şekillendirilmiştir. Bu bale müziğinin asıl önemli yanı ilk Türk balesi olmasıdır.³ (Kahramankaptan, 2001; 58) Koreografiye Türk folklorundan öğelerin hakim olması ile şekillenen balede Anadolu Süütine ağır bir giriş müziği ile oyun havası gibi yeni kısımlar eklenirken, Karadeniz havası ile zeybek bölümleri çıkartılmıştır. Buna göre balenin bölümleri; giriş müziği, canlı bir horon, ağır bir pas de deux, hızlı bir oyun havası, bar ve son oyun ile ezgiler ve oyun havası şeklinde oluşturulmuştur. Bir Türk fantezisi adıyla sergilenen eserde, bir köyde çeşme başı, köye gelen cambazlar, Karagöz ile Hacivat gibi Türk folklorlarından öğeler tasvir edilmektedir. Ezgiler ve oyun havası bölümünde sopranonun söylediği bir Türkü de görülmektedir. Balenin sergilendiği tarih olan 19 şubat 1965, Türk balesi için bir dönüm noktası olarak kabul

² Bestecinin Leucart yayınevi tarafından basılan eserleri içinde bugün de yayınevinin elinde bulunan tek eser Humoresque dir. Eser yayınevinden satın alma yada kiralama yolları ile elde edilebilmektedir. Yayınevinin internet adresi şöyledir; www.thomi-berg.de

³ Bazı kaynaklarda ilk Türk balesi olarak Adnan Saygun’un “bir orman masalı” adlı eseri gösterilmesine karşılık, Emre Aracı, Saygun ile ilgili yazdığı kitapta Ninette de Valois’in henüz Türkiye’ye gelmemiş olması dolayısıyla eserin bir deneme niteliğinde olduğunu belirtmektedir. (Aracı, 94)

edilebilir. Türk balesi ilk kez özbenliğinden kaynaklanan bir öykü ile perdelerini açmıştır. (Deleon, 1988; 48).

Tüzün'ün bundan sonraki iki önemli eseri TRT'nin siparişi üzerine bestelenmiş olan “Esintiler” adlı orkestra yapıtı ile “Midas'ın kulakları” adlı operadır. TRT'nin 1965'te açtığı yarışmada birincilik ödülü kazanan Esintiler, üç bölümden oluşan ve dans süiti tarzında bir eserdir. Bu eser Ferit Tüzün'ün Türkiye'de en çok çalınan ve sevilen eserlerinden biridir. TRT için bestelediği bir diğer eser ise “*Midas'ın Kulakları Operası*”dır. Konusunu Anadolu mitolojisinden alması ile Türk operası içinde ayrı bir yere sahip olan eser, Güngör Dilmen'in aynı adlı Tiyatro yapıtı temel alınarak oluşturulmuştur. Eserde operanın drama yönüne ağırlık verilmiş, konunun müziğin arkasında kalmamasına çalışılmıştır. Bu yüzden bir çok yerde müziksiz konuşmalar şeklinde tiyatro oyuncularından oynanan kısımlar görülmektedir. Ayrıca Güngör Dilmen bestecinin söz ve müziği birleştirmesindeki ustalığı da övmüştür. (Kahramankaptan, 2001; 138). Opera, Midas'a kızan Apollon'un Midas'ın kulaklarını eşek kulağına dönüştürmesini ve Midas'ın bu durumu halktan gizlemeye çalışmasını daha sonra ise bununla övünmesini konu alır. Müzik açısından bakıldığında operanın Türk müziğinden bağımsız bir karakterde yazıldığı ve genelde tonal bir armonik yapı sergilediği söylenebilir.

Ferit Tüzün'ün önemli eserleri arasında sergilenememiş olmaları ile dikkati çeken iki eser daha vardır. Bunlardan birisi Çayda Çıra bale süiti diğeri ise “*Kınalı Eller*” adlı bale süitidir. Çayda çıra balesi, Akbank'ın 25. kuruluş yılı için Tüzün'e sipariş ettiği ancak Tüzün'ün belirttiğine göre koreografi sorunu nedeniyle giriş müziği dışındaki bölümleri hiç seslendirilmemiş olan bir bale süitidir. Konusunu Elazığ dolaylarından alan balenin giriş müziğinde de bir Elazığ Türksü olan “*Çayda Çıra*” işlenmiştir. İlk kez 2004 yılında Ankara müzik festivalinde seslendirilme imkanını bulan Kınalı eller bale süiti ise uzun yıllar Tüzün'ün bilinmeyen bir yapıtı olarak kalmıştır. Yaklaşık 30 dakika süren büyük orkestra için yazılmış olan yapıt, hızlı – ağır – hızlı olmak üzere üç bölümden oluşturulmuştur. Rengim Gökmen eseri

yoğun bir orkestrasyona sahip tipik Tüzün karakterinde bir yapıt olarak tanımlamıştır. (Andante, 2004: 24).

Tüzün'ün bilinen son yapıtı olan “*Söyleşi*” ise Kültür Bakanlığı tarafından Cumhuriyetin 50. yıl dönümü için ısmarlanmış ve yine senfonik orkestra için yazılmış bir eserdir. Bu yapıtta da Türk Kapriçyosu yada Çayda Çıra eserlerinde olduğu gibi Türk karakterli motifler ile tamamen bu karakterin dışındaki motiflerin oluşturduğu bir yapı vardır. Tüzün'ün orkestra eserlerinde görülen genel yapılar ile aynı çizgide özgün bir eserdir.

Henüz 48 yaşındayken hayata gözlerini kapamış olan Tüzün, arkasında 20 kadar eser bırakmış, Türk kültüründen kopmadan eserler vermeyi seçmiş bir bestecidir. Türk müziğini kendine özgü bir biçimde işleyişi ve orkestrayı renkli kullanımı, eserin dinamizmini orkestra ile arttırması Tüzün'ün en karakteristik özellikleridir. Titiz çalışması ile tanınan Tüzün, orkestrada kullandığı çok çeşitli vurmali çalgıları, müziğin ritmik yapısı ve karakteri ile gerçek bir uyum içerisinde kullanarak eserlerini zenginleştirmiştir. Aslında piyano bölümünden de mezun olmuş olmasına karşılık hemen hiç konser vermeyişi⁴ ve eserleri arasında öğrencilik yıllarında bestelediği bazı parçalar hariç hiç piyano yapıtının bulunmaması, onun daha çok orkestra eserleri bestelemeyi tercih ettiğini göstermektedir. Ancak yine de bazı eserlerinde piyanonun bir orkestra çalgısı olarak kullanıldığı ve renginden yararlanıldığı da görülmektedir. Midas'ın kulakları operasının yanı sıra çeşitli oyunlar için de müzik yazmış olan Tüzün, bestelediği 6 orkestra eserinden ikisini bale müziği olarak tasarlaması, birisini de (çeşme başı) sonradan bale müziğine çevirmiş olması ile sahne müziğine yakınlığını göstermektedir. Armonik olarak eserlerini herhangi bir sınıfa sokmak mümkün değildir. Bazı yerlerde kullandığı dörtlü akorlar⁵, yada tonal armoniye has majör ve minör akorlar sistemli olarak

⁴ Muammer Sun ile görüşme Temmuz 2006

⁵ Dörtlü akorlar Kemal İlerici'nin Türk müziği armonisi üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda oluşturduğu armonik sisteme ait akorlardır. Bu akorlar üst üste gelmiş iki tam dörtlü aralıktan

kullanıldıkları izlenimini vermemektedirler. Bestecinin özellikle Türk müziği malzemelerinden oluşturduğu motiflere eşlik olarak, motifler ile uyumsuz tınlar oluşturacak sesleri kullandığı görülmektedir. Kullandığı motiflerin bazıları Türk halk müziğinden doğrudan alınıp bestecinin isteğine göre kullanılmış, bazıları ise besteci tarafından özgün bir biçimde ancak yinede Türk müziği çerçevesinde oluşturulmuştur. Bunlara ilaveten bir çok yerde Türk müziğinden bağımsız motifleri de kullanan Tüzün, bu motiflerin eserin karakterine hakim olmasına engel olmuş ve Türk müziği karakterini korumuştur. Kullanılan bu motifler eserlerine özgünlüğünü kazandıran ve eserlerin çerçevesini genişleterek yapısını zenginleştiren yaratılardır. Tüzün bir eser üzerinde çalışma yolunu şu sözleri ile açıklamıştır;

“ Ağır çalışırım. Önce kafamda tasarlarım ve tasarılar şekilden şekle girer. Unutmamak için bazı fikirleri not ederim, bunlar olgunlaşınca da, doğrudan doğruya partitür üzerinde çalışırım. Yerli ezgileri tematik gereç olarak kullanmam. Böyle bir şey gerekiyorsa onu kendimden yaratmak isterim” (Kütahyalı, 1981: 118)

“Müzik kendi kalıbını kendi çıkarıyor. Yazının sonunda biçim kendiliğinden doğuyor.” (İlyasoğlu, 1998: 116)

Daha çok Türk müziğinden bağımsız karakterde eserler veren İlhan Usmanbaş, hemen tüm eserlerinde Anadolu folklorundan izler bulunabilecek Tüzün’ün, yeniliklere de açık bir kişilik olduğunu ve olgun dönemleri görülebilseydi farklı nitelikteki eserleri de çağdaş Türk müziğine kazandırabilecek birisi olacağını belirtmiştir. (Kahramankaptan, 2001: 175). Kendisi gibi eserlerinde Türk müziği öğelerine yer vermiş olan Muammer Sun ise Tüzün’ün orkestrasyonunu överek, Türk bestecileri içinde en iyi tınlayan orkestrasyonlardan birine sahip olduğunu belirtmiştir. Eserlerinin felsefi ve duygusal açıdan derinlik taşımasını bestecinin tek önemli eksiği olduğunu ifade eden Sun, buna rağmen bestecinin hoşla gidebilen eserler yazmış olduğunu vurgulamıştır. Stravinski’ye çok saygı duyduğunu belirten

oluşmakta, bu yapının çevrimleri de kullanılabilir. Bilgi için bkz. Kemal İlerici, Bestecilik bakımından Türk müziği ve Armonisi. (1970)

Tüzün'ün onun tarzında da eserler yazmış olduğunu ifade etmiştir.⁶ Öğretmeni olan Sabahattin Kalender ise; Tüzün'ün kendine özgü buluşlar ile dinleyiciyi sürükleyebildiğini ifade etmiştir. (Kahramankaptan, 2001: 176). Yine öğretmeni olan Necil Kazım Akses ise, Tüzün'ün en yetenekli bulduğu öğrencilerinden biri olduğunu ifade ederek; “*zengin orkestra yazısı, Türk motiflerini kullanmadaki inceliği ve renkli melodileriyle çok sesli müziğimize zenginlik katmıştı*” (İlyasoğlu, 1998; 234). demiştir. Tüzün'ün Max Reger stilinde kromatik armonide eserler yazmış olduğunu da belirten Akses, kendisinin yetiştirdiği halde Tüzün'ün kendi biçimini oluşturduğunu belirtmiştir.⁷

Şefik Kahramankaptan'ın yaptığı listeye göre (Kahramankaptan, 2001: 230 – 232) Ferit Tüzün'ün 20 eseri vardır;

1. “Piyano Parçaları” (1948)
2. “Tema ve Varyasyonlar” (1950)
3. “Piyano, keman ve viyolonsel için Üçlü “(1950)
4. Piyano için cansonetta ve gavotta (1950)
5. Orkestra için “Ninni” (1950)
6. “Keman ve Piyano için Çeşitlemeler “(1950)
7. Senfoni (1951 – 1952)
8. “Atatürk Kurtuluş Savaşında” şiiri için müzik (1952)
9. “Bir piyes yazalım” sahne müziği (1952)
10. “Anadolu” senfonik süiti (1953 – 1954)
11. Senfonik orkestra için “Türk Kapriçyosu” (1956)
12. Senfonik orkestra için “Humoresque” (Nasrettin hoca) (1957)
13. “Çeşme Başı” bale süiti (Anadolu süitinden oluşturulan) (1963 – 1964)
14. orkestra için dans süiti “Esintiler” (1965)
15. Beş müzikli çocuk oyunu (1966 – 1967)
16. Dört sesli koro için “Altı Halk Türküsü “(1964)
17. “Midas'ın Kulakları” operası (1966 – 1969)

⁶ Muammer Sun ile görüşme Temmuz 2006

⁷ bkz. *Minyatürden Destana Yolculuk*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998

18. “Kımalı Eller” bale süiti (1970 – 1972)
19. “Çayda Çıra” bale süiti (1971 – 1972)
20. Senfonik orkestra için “Söyleşi” (1973)

1.4. Muammer Sun

Eserlerinde Türk müziği öğelerine yer vermeyi seçen bestecilerden bu tez çalışmasında da eserleri incelenmiş ve Tüzün ile karşılaştırılmış iki besteci daha bulunmaktadır. Bu bestecilerin ilki Muammer Sun dur. Askeri Mızıka Okulunda başladığı müzik yaşamına 1953 yılında Ankara devlet konservatuarında devam eden Sun, Adnan Saygun’dan armoni, kontrpuan, füg, orkestrasyon ve modal müzik (Yıldız, 2003; 158) Mithad Fenmen’den piyano dersleri almış , Ferid Alnar ile şeflik çalışmış, özel olarak da Kemal ilerici’den Türk müziği armonisi dersleri almıştır. Gazi Eğitim Enstitüsü’nde de öğretmenlik yapmış olan Sun, 1974’ te Ankara devlet konservatuarı müdürlüğünü de yapmıştır. Çeşitli resmi görevlerde de bulunan Sun, 1974’de İzmir, 1980’de İstanbul konservatuarlarında kompozisyon öğretmenliği yapmış 1982’ de İstanbul Konservatuar’ından emekli olarak tekrar Ankara Konservatuarına dönmüştür. Konservatuardan ayrılmasının ardından da kendi adı ile bir yayınevi (Sun yayınevi) açmıştır. (İlyasoğlu, 1998; 129)

“Asıl amaç Türk musikisinin yükselmesi ve evrensel musikide yerini alabilmesidir” (Yıldız, 2003; 164) diyen Sun besteciliğinde de Türk müziğinden esinlenmiş, yazdığı müziği içerik olarak kendi insanları ile paylaşabilmeyi istediğini belirtmiştir. Kendisinin Türk halk ve klasik müziklerinden yaralandığını değil kaynaklandığını vurgulamış olan Sun, 20. yüzyıl tekniklerine ve 12 ton müziğine bir besteci olarak sıcak bakmadığını da ifade etmiştir. (İlyasoğlu, 1998; 191). Kemal İlerici’nin geliştirdiği dörtlü armoni sistemini benimseyen Sun (İlyasoğlu, 1998; 129, Kaygısız, 2000; 345, Kütahyalı 1981; 119) eserlerinde ağırlıklı olarak bu yapıyı kullanmaktadır. Sun’un bazı önemli eserleri arasında; senfonik orkestra ve koro için “Kurtuluş” ve “Cumhuriyet” film müzikleri, “Nazım Hikmet Destanı”, Piyano için

bestelediği ve bazı parçalarını orkestraya uyarladığı “Yurt Renkleri”, orkestra için “İzmir Rapsodisi” sayılabilir. Ayrıca koro eserleri, çocuk oyunları ve çeşitli marşları bulunmaktadır. Müziğin eğitimi ve Türkiye’de gelişimine de önem veren Sun’un, çocuk şarkıları solfej gibi tekniğe yönelik kitaplarının yanı sıra fikir – yorum yazıları da bulunmaktadır.

1.5. İlhan Baran

İlhan Baran, Muammer Sun ile aynı kuşaktan gelen ve aynı sınıfta eğitim görmüş, çağdaş Türk müziğinde hem Türk müziği esinli hem de bağımsız karakterde eserler vermiş olması ile tanınan bir bestecidir. 1952 – 1960 yılları arasında Ankara devlet konservatuvarı’nda öğrenim yapan Baran, bu yıllarda Muammer Sun gibi Kemal ilericinin dörtlü armonisine ilgi duymuş ancak bu sistemi sürekli olarak kullanmamıştır. “*Eser oluşunca, bir takım biçimler de ortaya çıkar. Bu uygu ve ezgi yönünden de böyledir*” diyen Baran müziğinde sistemlere bağlılığı olmadığını da bu sözleri ile belirtmiştir. (Kütahyalı, 1981; 120). 1961’de devlet sınavını kazanarak Paris’e gönderilen Baran burada Ecole normale de musique’te Henri Dutilleux ile çalışmıştır. Yapıtlarında Türk halk müziği ve divan müziğinin makamlarından esinlenen Baran, kendi çalışmaları için; “*Benim çalışmalarım Anadolu halk müziklerinin ve divan müziğinin bir devamıdır diyebilirim*” demiştir. (İlyasoğlu, 1998; 202) Türk müziğine ilgisini yine; “*Devraldığımız Anadolu kültürünü çağdaş ve evrensel bir düzeyde yaşamak*” sözlerinde de görmekteyiz. Kesinlikle belli tekniklere bağlı kalmadığını vurgulamış olan Baran (İlyasoğlu, 1992; 202), dörtlü armonini yanı sıra atonalite ve modalitenin birleştiği eserler vermiştir. Makamsal ve modal malzeme üzerinde her türlü denemeyi yaptığını da belirtmiştir. 20. yüzyıl müziği ve armonisi konusunda dersler vermiş olan Baran, çağın sanat akımlarını yakından tanıyan bir bestecidir. Bazı önemli eserleri arasında; Orkestra için töresel çeşitlemeler, oda müziği için demet süiti, şan ve piyano için iki defterden oluşan uygulamalar, dört zeybek, piyano için üç bagatel, mavi Anadolu, ve koro için eylül sonu, ezgi demeti sayılabilir. Ayrıca Danhauser’den genişleterek yayınladığı bir teori kitabı da bulunmaktadır.

II. BÖLÜM

Ferit Tüzün ve çağdaş Türk bestecilerinden bazı bestecilerin eserlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması

2.1. Tüzün'ün Bazı Eserlerinin incelenmesi:

2.1.1. Esintiler

Esintiler, Ferit Tüzün'ün, TRT'nin 1965'te açmış olduğu beste yarışmasında birincilik kazanan eseridir. Dans süiti tarzındaki bu eser adından da anlaşılabilir gibi, Türk müziğinden esinlenilmiş temalarla yoğrulmuştur. Eserin en önemli özelliği Türk müziğini işlerken, yalnızca tematik malzemeyi kısmen kullanması, bunun dışındaki bölümleri ise tamamen özgün ve Türk müziği karakterinin dışında pasajlarla ifade etmesidir. Ayrıca Türk müziği karakterli temalar da olduğu gibi bir çokseslendirme yöntemi güdülmemiş, temaya eşlik eden seslerde çoğu zaman uyuşumsuz ses ve ses yığınları kullanılmıştır. Eserde çokça görülen tam ve artık dörtlü akorlar ve tınlar yanında, Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sisteminden esinlenilmiş akor geçişleri de göze çarpmaktadır. Besteci, kullandığı makamsal yapıları bilinçli olarak kullandığını, yani makamsal, yada makam esinli yapıların belirli bir makama işaret edecek şekilde kullandığını belirtmediğinden ve eserde bu bölümleri özgürce kullanmış olduğundan, ilgili bölümlerin sadece bestecinin tını zevkine göre oluşturulduğu öne sürülebilir. Ancak inceleme de bestecinin kullandığı bu bölümlerin bir makam dizisine uyan

kısımları, tampere sisteme göre koma farkı dikkate alınmaksızın belirtilmiştir.⁸ Eserin form yapısında özgürce kullanılan temalardan oluşturulmuş olması sebebiyle çok kesin bir yapı görülmez. Özellikle zeybek olarak adlandırılan ikinci bölüm zeybek temalarının özgürce kullanılmasıyla oluşturulmuş serbest formda bir yapıdır. Birinci bölümde ise özellikle 38 – 77 ölçüler arasında hakim olan tema, 37. ölçüde sona ermiş olan ana temadan hemen sonra hiçbir ara bölüm olmaksızın gelir ve formdaki A bölümüne direkt bağlanır. Eserde form olarak en tutarlı bölüm “ *ha bu diyar* ” türküsü melodisi üzerine kurulmuş olan scherzo karakterli son bölümdür. Orkestralama açısından bakıldığında eserde, temaların ilk sunumlarının önce solo enstrümanlarla özellikle de fagot ve obua ile yapıldığı gözlemlenebilir. Obua ve fagot, Türk motiflerinden esinlenilmiş ezgileri ilk olarak sade ve yalın haliyle seslendirmede kullanılmıştır. Türk müziğinin tınlarına yakın sayılabilecek tınlara sahip enstrümanlar olması nedeniyle seslendirdikleri kısımlar da ifade açısından Türk müziğine daha yakın bir biçimde ortaya koyulabilmektedirler. Buna karşılık bakır üflemeliler daha çok eşlik görevi görürken, uyuşumsuz aralıkları ve Türk müziğine daha uzak kısımları seslendirmede kullanılmışlardır. Bundan başka yaylıların özellikle makam benzeri kısımları ifade etmede kullanıldıkları göze çarpar. Ayrıca yer yer bazı önemli motifleri de ilk kez seslendirmekte kullanılmışlardır. Vurmalı çalgılar ise Türk motiflerinin ifade edildiği kısımlarda karaktere uygun olarak hareketliliği arttırmak için kullanılmışlardır. Bu çalgılardan özellikle kastanjet sıkça görünür. Temaların sıra ile çeşitli enstrümanlarla ifade edilmeleri ve temalardan sonraki köprü ve geçişlerin yada bunlardan sonraki yeni motiflerin bir önceki kısımdan farklı enstrümanlarla seslendirilmeleri sayesinde eserde renkli ve canlı bir orkestrasyon kurulmuştur. Eserin orkestra kadrosu şöyledir:

Pikolo flüt

Flüt (2)

⁸ Türk Müziği makamları için Bkz. *Türk Musikisi Dersleri*, Hüseyin Saadettin AREL (hazırlayan – Onur Akdoğan) Kültür Bakanlığı Yayınları.

Obua (2)

si bemol Klarnet. (2)

Fagot (2)

Fa Korno (2)

Si bemol Trompet

Trombon

1.Keman (12)

2. Keman (10)

Viyola (8)

Viyolonsel (6)

Kontrbas (4)

Üçgen, Zil, Def, Trampet, Tahta Blok, Kastanyet, Küçük Davul)

1.Bölüm

Esintiler ‘in ilk bölümü fagotun sunduğu 3/4 lük canlı bir motif ile başlar. Bu motif nişabur makamının beşlisine uyan beş sestem üretilmiş olup eksik beşli aralığı kapsamaktadır. Bu motif, bölümün çatısını oluşturan ana temadır. Dört ölçülük bu motif, bölüm içinde çeşitli şekillerde beş defa görülür.



Nişabur makamı beşlisi



Bölümün ana teması

Motife yapılan ilk eşlik akoru Kemal İlerici'nin dörtlü armoni tekniğine uygun olarak *si – mi – fa diyez* sesleri ile başlar. Bu başlangıç ilerici sistemine göre makamın birinci derecesi üzerine kurulması gereken *fa diyez – si – mi* yani 1. derece akordur. Fakat burada birinci çevrim durumundadır. *Esintiler* de benzer yapıda dörtlü armoniye uyan yerler bulunmaktadır. Ancak bunların besteci tarafından ne kadar bilinçli kullanıldığı bilinmemektedir. Çünkü adı geçen yerlerde görülen akorlar bir dizi halinde birbirini takip edecek bir sisteme uymamakta ve teker teker, keyfi bir şekilde kullanılmaktadırlar. Yine de bestecinin özellikle Türk müziği karakterindeki temalarını sunuşlarında bunlara genelde dörtlü armoniye uyan yada benzer tarzda yapılar kullanması, bu yapıları benimsediği ve bunların üzerinde durulması gerektiği konusunda bir fikir vermektedirler. Buna ek olarak ilk bölümün armonik yapısı incelendiğinde görülen durum şöyledir

- Bölüm bestecinin isteğine göre armonize edilmiştir ve genel bir kural sistemine uymamaktadır.
- İlerici sistemine uygun yada esinlenilmiş akorlar yer yer serbestçe kullanılmışlardır: 5 – 8 (ölçüler), 19 – 22 dörtlü akora bir uyuşumsuz artık dörtlü (*si bem.*) ses eklenmiş, 37 – 41 dörtlü akora bir küçük ikili eklenmiş, 50 – 53 dörtlü akorla başlanır sonra dörtlüler etkisinde serbest geçişler görülür, 70 – 71 ve 74 – 75 dörtlü akor (*la – re – sol*, çevrimi), 76. ölçüde akor, *sol – do – fa – si bem.* olarak düşünülürse beşlisi atılmış dörtlü akordur, 77 de aynı şekilde akor, *fa – si bem.* –

mi bem. – la bem. olarak düşünülürse beşlisi atılmış dörtlü akordur, 94 – 96 ölçülerde iki tane (fa –si – mi ve do diyez – sol bem (fa diyez) – la bem.(sol diyez) dörtlü akor vardır, 98. ölçüde mi – la – re dörtlüsüne si bem. eklenmiştir.

- Bir çok yerde majör yada minör tonların 1. derece akorları kullanılmıştır: 9 – 12 ; minör 1. derece üzerine artık akor, 23 – 25; minör üzerine artık aralıklar, 26; minör üzerine küçük ikili, 30; majör temel akor üzerine dört sesli majör 7 akoru, 44 – 45 ; maj. 7 akoru, 54 ve 60; temel majör üç sesli, 55 ve 63 ; temel minör, 65 minör etkisinde bir akor (minör akora dörtlüsü eklenmiş), 66 ; beşlisi atılmış maj. 7 akor , 72 ; minör akor, 84 ; maj 7. akoru; 103 ; üçlüsü küçük maj. 7 akoru.
- Ana temaya başta yada ara temalardan sonra yeniden ilk görüldüğü yerlerde eşlik yapılmamıştır ; 1 – 4 ölçü , 34 – 37, 90 – 92 ölçüler.
- Ana temanın diğer görünümünde ise ; dörtlü akor (5 – 8) ve uyuşumsuz büyük ikili tınılar (15 – 18 ve 94 – 97) ile eşlik edilmiştir.
- Yan temaya ise ; dörtlü akor (38 – 41, 54 – 57) ile eşlik edilmiş ayrıca temanın geliştirildiği 70 – 77 ölçüler arasında tam dörtlü (sol – re) tını ile eşlik edilmiştir.

İlk bölümün işlenişi ve form yapısı ise şöyledir: Fagotun yaptığı girişten sonra tema klarnete geçtiğinde eşliği yapan kontrbas ve viyolonsel motife etkili bir canlılık kazandıracak şekilde sekizlilerden oluşan senkoplu bir yapıda kullanılmışlardır. Fagotun ardından tema bir kez de klarnet de duyurulduktan sonra bu Türk ezgileri havasını taşıyan ana temadan uzaklaşılarak köprüye geçilir. Burada tam dörtlü akor yerini artık dörtlü akora bırakır. Bu kısa geçiş 15. ölçüde tekrar gelecek olan ana temaya bir ara kısım oluşturur. Ana tema ikinci gelişinde yaylılarda unison olarak daha güçlü bir şekilde ifade edilir. Bu yapıya solo trompet ve kornolar uyuşumsuz olarak tema ile tam ve artık dörtlü aralıklar oluşturacak şekilde eşlik ederler. Daha sonra nefeslilerde unison olarak duyulan motif yine nişabur beşlisinden oluşturulmuştur ve giriş temasından türetilmiştir. Ancak

burada nişabur beşlisi mi üzerinden kurulur. Bu kısa geçiş bölümü daha özgün iki motif ile bağlanır. 22. ölçüde kornların üçlü yürüyüşleriyle sunulan üç ölçülük özgün motif ile 26. ölçüde yaylılarda sunulan beş ölçülük motif birbirine bağlanmış ve 31 – 33. ölçülerde sonuçlandırılarak buradan 34. ölçüde yeniden gelen ana temaya geçilmiştir. Bu kısımda trompet onaltılık notalarla hareketli bir eşlik olarak ön plana çıkarken viyolonsel ve bas, temaya karşı durağan sesler ile yine tam dörtlü tınılardan oluşturulmuştur.

Daha sonra yeniden gelen ana tema sade bir şekilde korno ve trombon ile unison olarak bir kez duyurulduktan hemen sonra başka bir yeni motif ortaya çıkar. Tamimiyle Türk ezgisi yapısında ve obua ile çok sade bir şekilde ifade edilmiş olan bu motif sol üzerinde bir minör beşliden oluşturulmuştur ve bölümün yan teması karakterindedir. Bu tema ilk kısımdan yani A kesitinden uzaklaşarak, bu temanın ana karakteri gösterdiği B kesitine geçilir. Daha sonra A kesiti tekrar görünerek bölümü sonuçlandıracaktır. Böylelikle bölümün form yapısı için A – B – A biçiminde sade şarkı formu denilebilir. Ancak B kesitini başlatan tema ile A kesitinin sonu arasında bir ara olmayışı ve ana temanın direkt B temasına bağlanması formu belirleme açısından zorluk yaratmaktadır.



Yan tema

Temanın ilk gelişinde eşlik olarak, dörtlü armoni sistemine uygun olarak la – re – mi akoru kullanılmış ancak buna bir fa sesi eklemiştir. Yine de dörtlü etki kaybolmamıştır. Obuanın sunduğu temadaki çarpmalar Türk müziğine has süslemeleri açıkça gösterirler. Dört ölçü süren bu temadan 42 ve 43. ölçülerdeki artık dörtlülerden oluşan geçiş ile altı ölçülük benzer bir motife geçilir. Dört sestten türetilen bu motif öncekine benzer tarzdadır ancak kullandığı aralıklar ile daha makamsal bir ifade gösterir. Eşlik olarak bu kez re bemol majör 1. derece

akoru kullanılmıştır ancak bu akor viyolada ki do sesi ile birleşerek bir majör 7 li akoru oluşturur. Daha sonra 4/4 lük tartıma geçilir ve yaylıların sunduğu dört ölçülük kısa bir geçiş ile tekrar 3/4 lük yan temaya dönülür. Burada eşlikte yine dörtü akor (do diyez – sol diyez – re diyez) görülmektedir. Yan temanın bu gelişinde tema yarım ton aşağı transpoze edilir ve yaylılar klarnet obua ve flüt ile birlikte çalınarak zirveye taşınır. 56. ölçüde eşlikteki senkoplu yapı ile motif daha canlandırılmıştır. Daha sonra 4/4 lük kısımdaki yaylıların girişine benzer bir geçiş ile Tema önceki gibi tekrar edilir. Bundan sonra gelen dört ölçülük kromatik hareketlerden oluşan bir geçiş ile yan temadan türetilmiş ve yine obua da öncekine benzer sadelikte ve çarpmalarla süslenerek ifade edilmiş benzer motif ortaya çıkar. Önce nefeslilerde sonra yaylılarda olmak üzere iki kez tekrar edilen bu motiften sonra, tekrar kromatik hareketlerden oluşan bir geçiş ile başlayan sekiz ölçülük bir kısım (78 – 85 ölçüler) ile ana temayı hazırlayan dört ölçülük (86 – 89 ölç.) iki kısımdan oluşan bir köprü görülür. Bu iki kısım arasında karakter açısından farklılık bulunur. İlk kısım kendinden önceki bölümü sonuçlandırırken ikinci kısım bu bölümü yeniden ana temaya bağlayacak şekilde ana temaya yakındır.

90. ölçüde yeniden eşliksiz olarak görülen ana tema 15 – 22. ölçüler arasındaki haliyle aynı geçiş temasına bağlanır ve geçiş teması bu sefer bir kez çalınarak 99 – 101. ölçüler arasında sonuçlandırılır. Kornolardaki eşlik öncekine paralel şekilde yine ikililerden oluşan uyuşumsuz tınılar ile sunulur. Daha sonra dört ölçülük bir köprü ile ana temanın yeniden ortaya çıkıp bölümü sonuçlandığı kısma geçilir.

2. Bölüm (“Zeybek ”)

Bu bölüm, ağır zeybek havasına uygun şekilde 9 / 4 lük ağır zeybek ölçüsünde sunulmuştur. Bölümün girişinde görülen özgün zeybek teması aynı zamanda bölüme hakim olan temadır. Ve bu temanın ilk kez obua ile ifade

edilmesi zeybek havalarını çalmakta kullanılan zurnanın verdiği etkiye benzer bir etki yaratmıştır. Bu özgün zeybek teması iki ölçüden oluşturulmuştur.

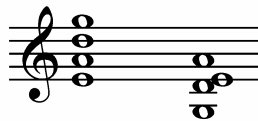


Özgün tema (zeybek)

Temaya eşlik olarak seçilen ve yaylıların seslendirdiği akor yine İlerici armoni sistemine göre şekillendirilmiş bir akordur. Tema doğal minör yada uşşak makamı dizisine uygunluk göstermektedir. Ancak eşlikte kullanılan akor sistemi İlerici sistemine göre bir makam dizisine uygun bir akordur. Yaylılarda *sol – re – mi – la* olarak görülen bu akor, sisteme göre *mi – la – re – sol* akorunun çevrimidir ve bu akor uşşak dizisindeki melodi için 1. derece akor görevi görmektedir. Ancak bu akora fagot ve kornolar tarafından uyuşumsuz sesler eklenir ve bu akor sistemi ilk notalardan sonra sürdürülmez.



Yaylılarda ilk ölçüdeki eşlik akoru



Dörtlü armoniye göre 1. derece akor ve çevrimi

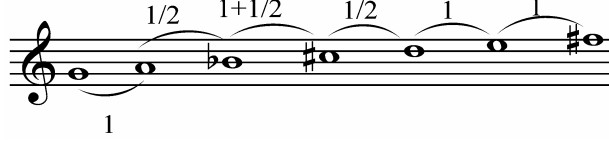
İkinci bölümün armonik yapısı ise şöyledir:

- Bu bölümde de dörtlü akorlar kullanılmıştır: 1 – 4 ölçü, 15. ölçü motifin sonundaki akor, 16. ölçü ; burada majör, minör ve dörtlü akorlar iç içedir, 20 – 21 (temanın yeniden gelişi), 27. ölçü, 30. ölçü.
- 23 – 26 ölçülerde; hümayun dizisine uyan motife eşlik olarak makamın 1 .derecesi üzerine majör akor (re majör), 2. derecesi üzerine majör 7 akoru , 7. derecesi üzerine ise minör akor (do minör) kurularak aralarında motife uygun bir ilişki kurulmuştur.

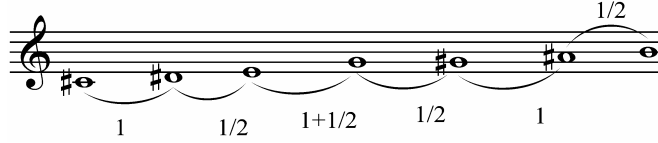
Tema bir kez sunulduktan sora ilk ölçüsü aynen tekrar edilmiş ikinci ölçüsü ise değiştirilerek temanın unison tekrarı için bir geçiş görevi üstlenmiştir. Tema unison olarak verildiğinde de değiştirilerek bir ölçü sunulmuştur. Daha sonra sunulan iki ölçülük uyuşumsuz seslerden oluşan geçiş ile dört sestten oluşturulmuş yeni bir motife geçilmiştir. Bu motif 15. ölçüde geliştirilerek farklı bir zeybek karakterli motife bürünmüştür.



oluşturulmuştur. Aynı motif daha sonra fagotun solosu ile hümayun makamına uygun olarak 23. ölçüde bir kez daha görülecektir.



Nikriz makamı



Kullanılan motiftteki aralıklar



Kullanılan motif

Bu motif bölümdeki önemli motiflerden biridir ve ana tema ile birlikte bölümün karakterine uygun bir yapıdadır. Daha sonra 12. ölçüde fagotta görülen motif 7. ölçüde klarnetin çaldığı motifin bir benzeridir ve eşlik olarak viyola ve viyolonsel de bir önceki zeybek motifinin izleri sürdürülmüştür. 13. ölçüde sona eren bu motif klarnetin solo çaldığı 14. ölçüdeki iki ölçülük başka bir motife geçmekte kullanılmıştır ve 14. ölçüde klarnet soloya eşlik eden viyola ve viyolonsel de bu kez 13. ölçüdeki bu motif eşlik olarak sürdürülmüştür. 14. ölçüdeki bu motif zirgüleli hicazkar makamını hatırlatmaktadır.



Zirgüleli hicazkar makamı



solo klarnette duyulan sesler (14 – 15 ölçüler)

Esintilerin ikinci bölümünde makamsal yapılar sık olarak arka arkaya görülmektedirler. Nitekim 14 ve 15. ölçülerden sonra 16. ölçüde ve 17. ölçüde oluşturulmuş olan motifler değişik makam dizilerine uymaktadır. Klarnetin sunduğu motif aralıksız olarak 16. ölçüde 4 sestten oluşturulmuş dört sesli yapı hüzzam makamı dörtlüsüne, ve 17. ölçüdeki yine aralıksız bağlanan motif de nikriz makamı beşlisine uymaktadır.



Hüzzam dörtlüsü



Kullanılan motif (16. ölçü)

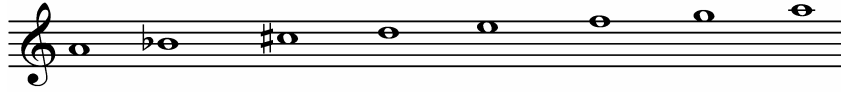


Nikriz beşlisinden motif (17. ölçü)

18 . ölçüde de 17. ölçüdeki motif bir kez daha ancak farklı tonda sunulur ve buradan 19. ölçüdeki ana temaya bağlanan köprü oluşturulur. 20 ve 21. ölçülerde tekrar görünen ana temanın ardından, 22. ölçüde 5. ölçüde kullanılmış olan

bağlantının ilk kısmı ile farklı bir kısım birleştirilerek 22 ölçüde yeni bir zeybek motifi için yeni ve kısa bir bağlantı oluşturulmuştur.

23. ölçüde fagotun sunduğu ve viyolonsel ve kontrbasın pizzikato eşlik ettiği farklı bir zeybek karakterli motif gelmektedir. Bu motif 10. ölçüde nikriz makamına uyan motiften türetilmiştir fakat burada hümayun makamına uyduğu için farklı bir etki bırakır. İki ölçüden oluşan bu motif klarnet ile bir kez daha tekrar edilir ve bu sefer aynı eşlik kornolara geçer. Motifin yapısı re aktarımlı Hümayun makamına uymaktadır.



Hümayun makamı



Yeni bir zeybek teması (re aktarımlı)

Bu temanın sona erdiği 26. ölçüden sonra temponun ağırlaşmasıyla birlikte 27. ölçüde ilk kısmı makamsal esinli motiflerden oluşan dört ölçü içinde bölüm sona erdirilir. 29 ve 30. ölçülerde kontrbasların çaldığı motifler hümayun makamı dizisine uyan zeybek motifini çağrıştıracak şekilde oluşturulmuştur ve bölümü sonuçlandırmakta kullanılmışlardır.

3. bölüm

Bu bölüm 12 / 8 lik tartımda hızlı ve canlı karakterde bir bölümdür. Bölümün ana teması “*ha bu diyar*” türküsünden alınmıştır. Karakter olarak scherzo türüne uyar. Bölümün armonik yapısı şöyledir:

- Bu bölümde de öncekilerde olduğu gibi dörtlü akor yapılarına rastlanır: 20 – 24 ölçü ; dörtlü akora (la – re – sol) si eklenmiş, 32 – 35 ; dörtlü akor, 40 – 47 ; burada alt seslerde sürekli bir dörtlü akor (fa – si bemol – mi bemol) tutulmakta ancak yukarıda farklı aralıklardaki sesler görülmektedir. Tını olarak burası majör 9 lu akora da oldukça benzer. 66 – 67 ; bas seslerde yine dörtlü akor görülürken üstte uyuşumsuz tınlar bulunmaktadır. Final ; ilk ölçü arka arkaya dört tane dörtlü akordur
- Yine burada da majör karakterli akorlar kullanılmıştır; 48. ölçü ; majör, 55 – 57 ve 58. ölçü ; majöre 9 lusu eklenmiş.
- 4 – 19 ölçüler arasında ana temaya eşlik olarak kurulan akorlar, re majör ton üzerinde ve bu tonun 1. ve 5. dereceleri ile üzerine kurulan temel akorlar ile 2. derecesi üzerine kurulan eksik yedili akor ve diğer bazı diğer dereceler üzerine kurulan artık ve eksik akorlar ile oluşturulmuştur.
- Ana temanın görüldüğü yerde tınlar armonik yapıya uymakla birlikte burada şekil olarak daha çok yatay bir yazı biçimi vardır. 4. ölçüde başlayan partisi viyola ile 7. ölçüde başlayan obua ve klarnet partileri birbirlerinden farklı zamanlamalara sahip olmalarına rağmen birlikte yürütülmüşlerdir. Ancak bu yapı 20. ölçüde bırakılır ve tekrar armonik yapıya dönülür. Ana tema görüldüğünde ise yeniden ortaya çıkar.

Bölümün işlenişi ve form yapısı ise şöyledir:

İki cümleden oluşan ana tema yaylılar ve bakır sazlar tarafından sunulan 7 ölçülük bir girişle hazırlanır. 4. ölçüde viyolada görülen motif ile bölümün neşeli yapısı belli edilir. 6. ölçüde kornolar ana temadan üretilmiş küçük bir motif ile temanın gelişini haber verirler. Obua da sunulan ana tema klarnet eşliği ile birlikte gelir. Klarnet ve obua birbirlerine koşut bir yapıda seslenirken viyola da bu yapıya dahil edilmiştir. Klarnet eşliği obuadaki motifle bir yatay armoni oluşturarak ikincil ezgi karakteri kazanmıştır.



Obua ile klarnet arasındaki diyalog

Ana temanın ikinci cümlesinde tema trompete verilmiştir. Viyoladaki eşliğe benzer bir yapı bu kez kornolara verilmiş, klarnet de ilk ölçüde çaldığına benzer bir şekilde bu yapıda yer almıştır.



1. cümle (obua)



2. cümle (trompet)

Ana temanın her cümlesi birer kez tekrar edildikten sonra, 20. ölçüde temadan türetilmiş bir motif sunulur. Tekrar edilen bu motiftten sonra ise iki ölçülük bir köprü ile tekrar ana temaya bağlanılır. Ana tema bu gelişinde flüt, obua ve kemanlar ile çalınırken klarnetteki eşlik viyolaya, viyolada ki eşlik ise viyolonsele

devredilmiştir. Ana temanın bu görünümünde ikici cümle sunulmayarak birinci cümlelerin son ölçüsünde tema birden bire suslar ile kesilmiştir. Buraya kadar olan kesit, bölümün A kısmını oluşturmaktadır ve buradan itibaren de B kesiti başlar. Daha sonra *da capo* ile tekrar başa dönecek ve bölümün formu olan A – B – A yapısı ortaya çıkmış olacaktır.

B kısmı kornların dört ölçülük girişiyle başlar. Burada bas seslerde yine dörtlü akor (*si bemol – do – fa*) göze çarpmaktadır, ancak viyolada ki *re* bu yapıyı bozmaktadır. Dört ölçülük girişin ardından 36. ölçüde görülen trompet ve trombon partileri B kesitinin ana karakterini belli edecek bir makamsal bir motif sunarlar. B kesiti bakır nefeslilerden sonra yaylılarda görülecek motifler ile büyük ölçüde makamsal esinli yapılardan oluşturulmuşlardır ve bu yapılar Esintiler'in 2. bölümünde gördüğümüz yapılara benzemektedir. Böylelikle ikinci bölüm ile 3. bölüm arasında bir bağ da kurulmuş olur. Burada görülen yapıların genelde küçük ikililerden oluşturulduğu ve aralarda büyük ikililerin kullanıldığı göze çarpar. Trompet ve trombon partilerinde görülen dört ölçülük motif, yaylılarda sunulan ve makam havası veren farklı bir motife aralıksız bağlanmıştır.



Karcıgar beşlisi



Motifte kullanılan sesler (40 – 47 ölçüler)

47.ölçüde sona eren bu motif 48. ölçüde tam dörtlü yukarı transpoze edilerek do üzerinden bir kez daha sunulur. Bu motife ilk görünümünde olduğu gibi inici kromatik hareketler ile eşlik edilmiştir (flüt ve obua) ancak buna ilaveten ikinci görünümünde klarnet ve fagotun çaldığı motife bir dörtlü akorun (*do – fa – si*

bem. – mi bem.) sesleri eklenmiştir. 51. ölçüde sona eren bu yapıların ardından 52 – 54 ölçüler arasında üç ölçülük bir bağlantı bulunur. Önceki ölçülerdeki makamsal yapılardan izler taşıyan bu bağlantı ile 55 ölçüde yeni bir ezgiye ulaşılır. Bu ezgi hüzzam makamı dörtlüsüne uymaktadır ve üç ölçü sürer. Daha sonra 58 – 65 . ölçüler arasında 52 – 55 ölçülerdeki bağlantıdan oluşturulmuş yeni bir bağlantı ile 66. ölçüde 55. ölçüde görülen ezgiye benzeyen ve yine hüzzam dörtlüsüne uyan iki ölçülük bir motif ile onun bir tam dörtlü yukarı transpoze edilmiş tekrarı görünür. Daha sonra 70. ölçüde görülen dört ölçülük ana temaya bağlanan geçiş yine 52 ve 58. ölçüdeki köprülerden oluşturulmuş bir geçiştir ancak burada ana temaya bağlamak için ana temanın malzemesi kullanılarak ana temaya yaklaştırılmıştır. Daha sonra 73. ölçüde görülen *da capo* ile yine başa dönülür ve A kesiti bittiği yere kadar tekrar edilir. Buradan da kodaya geçilir

Orkestrasyon açısından inceleme

Esintiler büyük boyutlu olmayan sade yapıda bir eserdir. Bu nedenle armonide olduğu gibi orkestrasyonda da çok karmaşık bir yapı görülmez. Özellikle Anadolu ezgilerinden esinlenen motiflerde temaların orkestra ile işlenişi çok sade tutularak bu ezgilerin orijinal havası korunmuştur. Enstrüman dengeleri açısından da eserin sadeliği ve temaların genelde basit bir eşlikle belirgin olarak sunulması sebebiyle çok dikkate değer yapılar yoktur. Eserde genelde tema ve eşlik sunulmasına rağmen bir çok yerde ezgi, ikincil ezgi ve eşlik bazı yerlerde de partilerin eşit önemde rol oynadığı yapılar göze çarpmaktadır. Eserin orkestradaki ezgi ve eşlik öğeleri açısından yapısı şöyledir:

1.bölüm:

- 1 – 14 ölçüler ; ezgi (önce klarnet daha sonra kornolarda) ve eşlik (viyola, viyolonsel, kontrbas)
- 15 – 18 ölçüler; ezgi (yaylılarda unison), ikincil ezgi (trompet), eşlik (kornolar)
- 19 – 25 ölçüler; ezgi (flüt, klarnet, obua), eşlik (yaylılar)
- 26 – 29 ölçüler; ezgi (kemanlar), ikincil ezgi (trombon), eşlik (korno, viyolonsel, kontrbas)
- 30 – 33 ölçüler; ezgi (flüt, obua, klarnet), eşlik (yaylılar, korno) daha sonra ezgi (klarnet, kemanlar, viyola), eşlik (viyolonsel, kontrbas)
- 34 – 37 ölçüler; ezgi unison (korno ve trombon)
- 38 – 41 ölçüler; ezgi (obua) , ikincil ezgi (fagot), eşlik (klarnet, viyola, viyolonsel)
- 42 – 49 ölçüler; ezgi (viyola), eşlik (viyolonsel, kontrbas)
- 50 – 53 ölçüler; eşit önemde dört parti (yaylılar)
- 54 – 65 ölçüler; ezgi (flüt, obua, klarnet, kemanlar, viyola), eşlik (bakır nefesliler, viyolonsel , kontrbas)
- 66 – 69 ölçüler; ezgi (flüt, obua, kemanlar daha sonra 2. keman ve trompet), eşlik (korno, viyola, viyolonsel)
- 70 – 77 ölçüler; ezgi (obua), eşlik (klarnet, fagot), daha sonra ezgi (1. keman), eşlik (2.keman, viyola, viyolonsel)
- 78 - 81 ölçüler; eşit önemde dört parti
- 82 – 85 ölçüler; ezgi (flüt, obua, klarnet, 1. keman, viyola), eşlik (fagot viyolonsel) daha sonra ezgi (kemanlar, korno), eşlik (fagot, viyolonsel)
- 86 – 92 ölçüler; unison ezgi (kontrbas viyolonsel, viyola, fagot)
- 93 – 97 ölçüler; ezgi (2. keman, viyola, viyolonsel), eşlik (korno)
- 99 – 101 ölçüler; ezgi (flüt, obua, klarnet, kemanlar, viyola), eşlik (bakır sazlar, fagot, viyolonsel, kontrbas)

- 102 – 105 ölçüler; ezgi (kemanlar), eşlik (bakır sazlar, fagot, viyolonsel, kontrbas)
- 106 – 110 ölçüler; ezgi (yaylılar), eşlik (korno, trombon)

2. bölüm:

- 1 – 4 ölçüler; ezgi (obua), ikincil ezgi yada eşlik olarak da kabul edilebilir (fagot), eşlik (yaylılar)
- 5. ölçü; ezgi (kemanlar, viyola, viyolonsel, flüt, klarnet), eşlik (korno, kontrbas)
- 6. ölçü; eşit önemde dört parti
- 7 – 9 ölçüler; ezgi (klarnet), eşlik (viyola, viyolonsel, kontrbas) daha sonra ezgi (1.keman), eşlik (2.keman, viyola, viyolonsel)
- 10 – 11 ölçüler; ezgi (kemanlar ve viyola), ikincil ezgi (viyolonsel ve kontrbas), eşlik (bakır sazlar)
- 12 – 13 ölçüler; ezgi (fagot), ikincil ezgi (viyola ve viyolonsel), eşlik (2. keman)
- 14 – 15 ölçüler; ezgi (klarnet), ikincil ezgi (viyola), eşlik (viyolonsel)
- 16 – 17 ölçüler; ezgi (kemanlar, viyola), eşlik (viyolonsel, kontrbas)
- 18 – 19 ölçüler; ezgi (1.keman), ikincil ezgi (viyola), eşlik (viyolonsel, kontrbas)
- 20 – 22 ölçüler; ezgi (flüt, obua, klarnet, kemanlar, viyola), eşlik (bakır sazlar, fagot, kontrbas), daha sonra ezgi (yaylılar), eşlik (bakır sazlar)
- 23 – 26 ölçüler; ezgi (fagot), eşlik (viyolonsel, kontrbas), daha sonra; ezgi (klarnet), eşlik (kornolar)
- 27 – 28 ölçüler; ezgi (1. keman), eşlik (2.keman, viyola, viyolonsel)
- 29 – 30 ölçüler; ezgi (kontrbas), eşlik (viyola, viyolonsel)

3.bölüm:

- 4 – 19 ölçüler; üç ezgi çizgisi görülür önce ana ezgi obua'dadır, ikinci ezgi klarnet'tedir, üçüncü ezgi ise viyola'dadır. Eşlik ise kontrbas ve viyolonsel'dedir. Daha sonra ana ezgi trompet'e geçer, ikinci ezgi yine klarnet'te dir ancak burada değişikliğe uğramış ve korno tarafından çalınan üçüncü ezgi daha önem kazanmıştır. Eşlik ise yine kontrbas ve viyolonsel'dedir.
- 20 – 25 ölçüler; ezgi (flüt ve 1. keman), eşlik (obua, klarnet, 2.keman, viyola)
- 28 – 31 ölçüler; (4 – 19 daki ezgiler burada tekrar gelir), ana ezgi (flüt,obua, kemanlar), ikinci ezgi (klarnet, viyola), 3. ezgi (fagot, viyolonsel), eşlik (kontrbas)
- 32 – 35 ölçüler; ezgi (korno), eşlik (viyola, viyolonsel, kontrbas)
- 36 – 39 ölçüler; ezgi (trompet, trombon), eşlik (viyola, viyolonsel, kontrbas)
- 40 – 51 ölçüler; ezgi (kemanlar), ikincil ezgi (flüt ve obua, klarnet sıra ile), eşlik (viyola, viyolonsel, kontrbas ve daha sonra klarnet ile fagot eklenir)
- 52 – 54 ölçüler; eşit önemde parti yapısı gibi görünür ancak flüt'te ki motifler biraz daha ön plana çıkar.
- 55 – 58 ölçüler; ezgi (1.keman), eşlik (2, keman, viyola, viyolonsel kontrbas)
- 59 – 64 ölçüler; eşit önemde parti yazısı.
- 65 – 68 ölçüler; ezgi (2.keman), eşlik (viyola, viyolonsel, kontrbas)
- 69 – 73 ölçüler; daha çok parti yazısına yakınlık gösterir. Obua da bazı motifler görülür diğer sesler eşliktedir.

Enstrümanlar arasındaki denge açısından incelendiğinde göze çarpan yapılar ise şöyledir;

Esintiler’de ses dengeleri genelde ana partinin bağlı diğerinin vuruşlu olması ile yada ana temanın tiz ve eşliğin pes tutulması ile sağlanmıştır. Bazı yerler de de katlamalar yapılmıştır.

İlk bölümde dikkate değer kısımlar şunlardır; 5. ölçüde klarnet’in solosuna eşlik olarak yaylılarda kesik kesik pizzicato sesler ile eşlik yapılmış ve solonun öne çıkması sağlanmıştır. 15. ölçüde ikincil ezgiyi çalan trompete karşılık olarak ilk ezgi yaylılarda unison olarak çalınmış ve bu sayede ana ezginin öne çıkması sağlanmıştır. 19 – 22 ölçülerde eşliğin temaya göre pes ve kesik kesik olması ile denge sağlanmıştır. 26 – 29. ölçülerde kemanlardaki solo çok tiz olarak çalınmakta ve 2. kemanlar ile 8 li aşağıdan katlanmaktadır. Trompet’te ki ikincil ezgi bu sayede geride kalır. 34 – 37 . ölçüler arasında ana temanın korno ve trombon tarafından unison çalınmasıyla önceki bölümlerden farklı bir renk elde edilmiştir. 38 – 41 ölçülerde solo obua ile ikincil ezgi ezgiyi çalan fagot arasında renk olarak enstrümanların uyumu sebebiyle başarılı bir ifade sağlanmıştır. 44 – 49 ölçüler arasında orta tonlarda soloyu çalan viyola’nın örtülmemesi için eşlikte viyolonsel ve kontrbas’ın kesik kesik ve suslar ile çalındığı görülür. 54 – 57 ve 62 – 65 ölçülerde tema bir çizgi oluşturacak şekilde bağlı ve bir çok enstrüman tarafından seslendirilirken eşlik yine kesik kesik sunulmuştur. 70 – 73 ölçülerde obuada ki tema eşlikte ki fagot ve klarnete göre çok daha tiz ve yine çizgi oluşturacak şekilde sunulmuştur. Aynı yapı 74 – 77 ölçüler arasında yaylılarda görülür. 94 – 97 ölçüler de temanın eşliğe karşı yine unison sunulduğu görülür.

İkinci bölümde girişte solo obua yine tizliği sebebiyle eşliği yapan yaylılara ve ikincil ezgi de sayılabilecek fagot’a göre çok daha belirgin duyulur. Yine bu bölümde de eşliğin çizgi oluşturan temaya oranla çok daha kesik ve belirsiz çalındığı gözlenir. 10 – 11 ölçülerde kemanlarla çalınan ve viyola ile 8 li aşağıdan katlanan temaya karşılık ikincil ezgi viyolonsel ve kontrbas tarafından pes

tonlarda çalındığından biraz geride kalmıştır. 12. ölçüde de fagot ile çalınan ilk ezgiye karşılık ikinci ezgi viyola ve viyolonsel tarafından üçlü aralıkla katlanmadan çalınarak denge sağlanmıştır. 14 – 18 ölçülerde temanın eşlik ve ikincil ezgiye oranla daha bağlı olmasıyla denge sağlanmıştır. 18. ölçüde ikincil ezgi ile eşlik çok benzer bir şekilde ve yakın aralıklarda yazıldığından ikincil ezgi biraz örtülmüştür. 20 – 21. ölçülerde yeniden gelen ana tema bu kez katlanarak yazılmıştır. 23 – 24 ve benzer olarak 25 – 26 ölçülerde tema ile eşlik çok yakın tonlarda olduğundan ve tema katlanarak güçlendirilmediğinden eşlik de temadaki çizgisel yapının aksine suslarla ve kesik kesik yazılmıştır. 26 – 27 ölçülerde ezgi çok tiz ve katlanarak verilerek eşliğin üzerine çıkar. 29 – 30 ölçülerde bölümü sonuçlandıracak olan kontrbastaki motif pes yazılarak bölümün temasını belirsiz olarak duyurmuş ve böylece de bölüm sonuçlandırılmıştır.

Üçüncü bölüm de önceki bölümlerle benzerlikler gösterir. Ancak 8. ölçüde başlayan ana tema yatay çok sesli yapıda iki ezgiyle birlikte yazılmış ve bas sesler ile eşlik edilmiştir. Ana ezgi biraz daha tiz olduğundan daha belirgindir. Ancak ikincil ezgi de aralık olarak yakınlığı sebebiyle ilk ezgiye karışır. Özellikle 12. ölçüde üçüncü ezginin değişime uğraması ve ilk ezgiye daha yaklaşması ile ilk ezgi ile bu ezgi aralık olarak da yakınlıkları sebebiyle çok iç içe girerler. Burada ikinci ezgi daha geride bırakılmıştır. 28 – 31 ölçülerde her üç ezgi de birden çok enstrümanla çalınır ancak ana tema 8 li yukarıdan katlandığından çok baskındır. 32 – 51 ölçülerde yine bir çizgi oluşturan ana ezgi hep katlanarak verilirken eşlik de yine kesik kesik ve suslarla ifade edilir, ayrıca 40. ölçüden itibaren çeşitli enstrümanlar tarafından ikincil ezgi denebilecek kısa motifler çalınır.

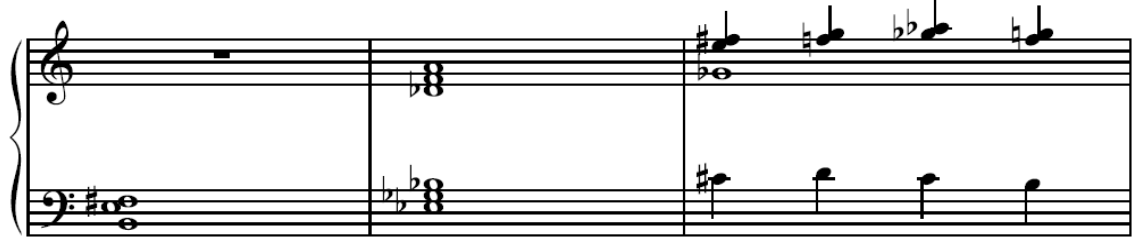
Tablo 1
ESİNTİLER / 1. Bölüm Form yapısı

A	B	A
• tema / 1 - 8 ölçü iki kez önce fagot sonra klarnet • yeni motif / 9 - 14 ölçüler • tema yaylılarda unison / 15 -18 ölçüler • yeni motif nefeslilerde / 19 -22 ölçüler • arka arkaya iki motif / 22 - 33 ölçüler • tema dört ölçü / 34 -37 ölçüler	• Yeni ezgi ve iki ölçütlülük geçiş / 38 - 43 ölçüler • Ezgi ile ilişkili bir motif / 44 -49 ölçüler • Köprü dört ölçü / 50 - 53 ölçüler • Yeni ezgi tekrar (farklı tonda), dört ölçütlük geçiş ile bağlanarak iki kez görünür / 54 - 65 ölçüler • geçiş / 66 - 69 ölçüler • ezgiden türetilmiş geçitli motifler / 70 - 77 ölçüler • geçiş ve ana temayı hazırlayan motif / 78 - 85 ölçüler • ana tema malzemesinden yapılmış köprü / 86 - 89 ölçüler	• ana tema iki kez / 90 - 97 ölçüler • 19 - 22 ölçülerdeki yapı tekrar / 98 -101 ölçüler • Bitiş bağlanan köprü / 102 - 105 ölçüler • Bitiş (ana tema) / 105 - 110 ölçüler

Tablo 2
Esintiler / Önemli Motiflerin Enstrümanlara Göre Dağılımı
1. Bölüm

- Ana temanın ilk görünüşü – **Fagot** / 1 – 4 ölç.
- Ana temanın ikinci sunumu – **Klarnet** (Si bemol) / 5 – 8 ölç.
- Ana tema – **Yaylılar** (unison) / 15 – 18 ölç.
- Ana tema – **Korno** (fa) **ve Trombon** / 34 – 37 ölç.
- Yan temanın ilk görünüşü – **Obua** / 38 – 41 ölç.
- Yan temayla ilişkili bir motif – **viyola** / 44 – 49 ölç.
- Yan tema – **viyola, kemanlar, klarnet, obua, flüt (unison)** / 54 – 57 ölç. Ve 62 – 65 ölç.
- Yan temadan türetilmiş bir motif – **obua** / 70 – 73 ölç.
- Aynı motif tekrar – **1. keman** / 74 – 77 ölç.
- Ana tema – **kontrbas, viyoloncel, viyola** / 90 – 92

Esintiler / 1. Bölüm / Armonik Yapı



ölçü: 5 - 8

9 - 12

15 - 18

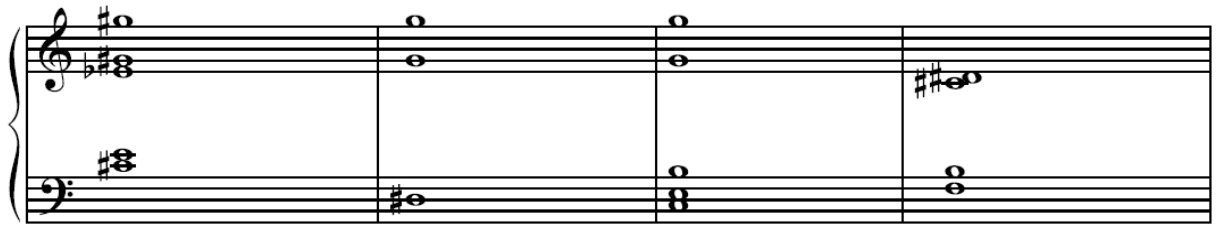


19 - 22

23 - 25

26

27



28

29

30

31



37 - 41

44

45

50 - 53

54 55 56 57

58 59 60 61 62 63

64 65 66 68

70 - 71 72 73 74 - 75

76 77 78 - 81 82 83

Measures 84-96. Measure 84 features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 85-96 contain a continuous melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

84

94

95

96

Measures 98-101. Measures 98 and 100 feature a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 99 and 101 feature a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 98-101 contain a continuous melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

98

99

100

101

Measures 102-104. Measure 102 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 103 and 104 feature a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 102-104 contain a continuous melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

102

103

104

Measures 105-110. Measure 105 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 110 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 105-110 contain a continuous melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

105

110

Tablo 3
Esintiler / 2. bölüm Form yapısı

Zeybek teması bir ölçütük geçiş ile bağlanarak iki kez görünür / 1 -5 ölçüler	Zeybek karakterli motif ve ezgiler
• Bir ölçütük geçiş / 6 ölç.	• 1 – 5 ölçü (giriş)
• Birbiryle ilişkili bir motif ve zeybek karakterli bir ezgi / 7 – 9 ölç.	• 8 – 9 ölçüler
• 9. ölçüdeki temanın değişmesi ile yarım ölçütük bağ ve Nikriz etkisinde yeni motif / 10 - 11 ölç.	• 21 - 22 ölçüler
• 7. ölçüdeki motifle ilişkili bir motif ve farklı bir motif / 12 – 13 ölç.	• 20 – 21 (ana tema)
• Birbiryle ilişkili iki ezgi / 16 – 17 ölç.	• 23 – 26 ölçüler
• İkinci ezginin farklı tonda sunumu ve giriş temasına geçiş / 18 – 19 ölç.	
• Girişteki zeybek teması ve bir ölçütük geçiş / 20 – 22 ölç.	
• Hümayun makamı dizisinde Farklı bir zeybek teması iki kez sunulur / 23 – 26 ölç.	
• Bitiriş / 27 – 30 ölç.	

Tablo 4

Esintiler / Önemli motiflerin enstrümanlara göre dağılımı

2. bölüm

- Ana zeybek teması – **Obua** / 1 – 4 ölç.
- Ana tema tekrarı – **kemanlar, flüt, klarnet** (unison) / 5. ölç.
- Farklı bir zeybek motifi – **1. keman** / 8–9 ölç.
- Nikriz etkisinde motif ve farklı bir zeybek motifi – **kemanlar, viyola, viyolonsel** / 10–11 ölç.
- Makamsal yapıda bir motif – **Klarnet** / 14–15 ölç.
- Hüzzam dörtlüsü ve nikriz beşlisinden bir motif – **kemanlar, viyola, viyolonsel** / 16–17 ölç
- Aynı motif (transpoze) – **kemanlar** / 18. ölç.
- Ana zeybek teması – **kemanlar, viyola, viyolonsel, flüt, obua, klarnet** (unison) / 20–21 ölç.
- Yeni bir zeybek teması (hümayun) – **Fagot** / 23–24 ölç.
- Aynı tema – **klarnet** / 25–26

Esintiler / 2. bölüm / armonik yapı

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 1-4, 4, 6, 8-9, 10, 14.
- System 2: Measures 15, 16, 17.
- System 3: Measures 18, 20-21, 23-26.
- System 4: Measures 27-28, 30.

The notation includes various chords, single notes, and rests, indicating a complex harmonic structure. The score ends with a double bar line at measure 30.

Tablo 5
ESİNTİLER / 3. Bölüm Form yapısı

A	B	A
•Ana temayı hazırlayıcı giriş / 1 – 7 ölçüler •Ana tema (iki cümleden oluşturulmuş, her cümle bir tekrarla sunulur, ikinci cümleden sonra yeniden birinci cümle iki kez görülür) / 8 – 19 ölç. •Temadan oluşturulmuş bir motif bir ölçütlük geçiş ve bir tekrar / 20 – 25 ölç. •İki ölçütlük geçiş ile tekrar ana temanın görülməsi / 26 – 31 ölç. •Birbirine bağlı üç motif ve son motifin farklı tonda yeniden görülməsi / 32 – 51 ölç. •Üç ölçütlük köprü / 52 – 54 ölç.	•Yeni ezgi ve farklılaşmış tekrarı / 55 – 60 ölç. •Köprü dört ölçü / 61 – 64 ölç. •Yeni ezgiden türetilen bir motif ve farklı tonda tekrarı / 65 – 68 ölç. •Ana temaya bağlayıcı köprü / 69 – 73 ölç.	• 1 – 31 arası ölçülerin tekrarı (röpriz) • koda ile iki ölçütlük bitiriş.

Tablo 6

Esintiler / Önemli motiflerin enstrümanlara göre dağılımı

3. bölüm

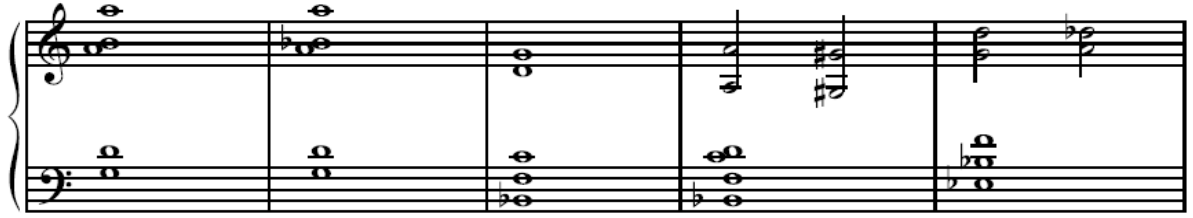
- Ana tema (*ha bu diyar*) – **Obua** / 8 – 11 ölç.
- Ana tema tekrar – **Trompet** (si bemol) / 12 – 19 ölç.
- Ana tema unison – **Kemanlar, obua, flüt** / 28 – 31 ölç.
- B bölümünün girişi – **Trompet** / 32 – 35 ölç.
- Karıcığar makamı etkisinde motifler / **kemanlar** / 40 – 51 ölç.
- Yeni ezgi – **kemanlar** / 55 – 58 ölç.
- Aynı ezgiden türetilmiş motifler – **viyola** / 65 – 68 ölç.

Esintiler / 3. bölüm / armonik yapı



ölçü : 1 - 3

----- 4 - 19 -----



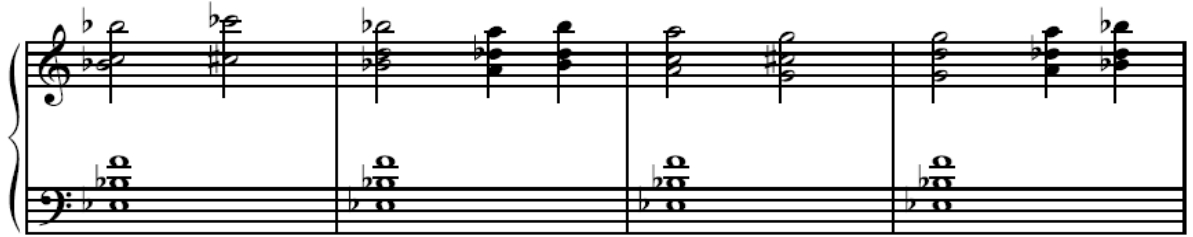
20

21

32 - 35

36 - 39

40



41

42

43

44



45

46

47

48 - 51

55 - 57

Musical score for measures 58-67. The score is written for piano (p) and consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is divided into four measures, each labeled with a measure range: 58, 62 - 63, 64 - 65, and 66 - 67. The notation includes various chords and single notes, with some measures containing rests.

58 62 - 63 64 - 65 66 - 67

Musical score for measures 68-69 and the final. The score is written for piano (p) and consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is divided into two measures, each labeled with a measure range: 68 - 69 and ----- final -----.

68 - 69 ----- final -----

2.1.2. Türk Kapriçyosu:

Türk Kapriçyosu adından da anlaşılabilceği gibi Türk müziğine has malzeme ve öğelerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bir eserdir. Ancak besteci burada da Esintiler’de olduğu gibi kendisine has bir anlayış ile Türk motiflerini kendi özgün motifleri ile harmanlamıştır. Esintiler ile bu eserin arasındaki en büyük fark, Esintiler’de yoğun bir şekilde makamsal yapıları andıran biçemlerin yada dizlerin kullanılmasına karşılık, Türk Kapriçyosu’nda makamsaldan çok tonal müziğe yakınlık bulunmasıdır. Esintiler’de görülen Türk ezgilerine uygulanan uyşumsuz seslerle yapılan eşlikler ise burada da sıkça kullanılmıştır. Kullanılan Türk motifli ezgiler, karakter olarak tam anlamıyla Türk müziğine has yapıda olsa da, onlar da besteci tarafından türetilen özgün motiflerdir. Form olarak **A – B – A** şeklinde kurulan eserde 127. ölçüde başlayan yavaş bölümde ki (B) motiflerin bu kesitin karakterine göre daha yavaş ve makamsal karakterde oldukları göze çarpar. Eser aşağıda gösterilmiş ana motiflerin bazılarının bir kez bazılarının da birkaç kez kullanılması ve bunların çeşitli şekillerde birbirleriyle bağlanmaları ile kapriçyo biçimine uygun olarak oluşturulmuştur.



Motif 1

Eserde en çok kullanılan motif olan bu yapı 5. ölçüde başlayarak bir çok yerde tekrar edilmiş ve eserin çatısını oluşturmuştur. Yine bu temanın devamında görülen bir diğer motif ise ilk kez 21. ölçüde kornolarda görülen şu yapıdır;



Motif 2

bu motif bir öncekinin devamı niteliğinde olup ilk temanın ikinci cümlesi niteliğinde hemen ilk temanın ardından gelir ancak burada ton mi minör olarak değişmiştir.

Bunlardan başka 41. ölçüde tahta nefesli gurubunda görülen motif de önceki temalardan türetilmiştir.



Motif 3

İlk kez 57. ölçüde obua da görülen bir diğer motif tam olarak 67. ölçüde ortaya çıkmaktadır.



Motif 4

Bu motiflerden sonraki bir diğer önemli motif de 73. ölçüde ikinci kemanlarda ortaya çıkar. Bu motif si bemol minör de sunulmuştur;



Motif 5

129. ölçüde B kesitinde çokça görülen farklı bir motif ortaya çıkar. Üç ölçülük bu motif tamamıyla özgün bir karakterdedir.



Motif 6

Bundan sonraki motif ise 135. ölçüde trompet partisinde görülen kısa geçiş karakterli motiftir. Bu motif çok kısa olmasına ve parçanın geneli için bir önem taşımasına rağmen, makamsal yapıları hatırlatması ile dikkat çekicidir. 127. ölçüde başlayan B kesitine uygun olarak da 4/4 lük tartımdadır ve daha yavaş sunulmuştur.



Motif 7

Yine B kesitinde 143. ölçüde başlayan bir diğer motif de bize makamsal yapıları çağrıştırır. Motif re bemol majör dizisine uygundur. Duyuş olarak burası makamsal yapıya benzemektedir. Bu motifin başlangıcında tempo hızlanır ve eşlik de dinamik bir görünüm sergiler. (*accelerando*).



Motif 8

Bu motifin ardından 151. ölçüde temponun da hızlanmasıyla (*piu mosso*) flüt ve trompet partilerinde başka bir motif ortaya çıkar;



Motif 9

Daha sonra 155. ölçüde onaltılık notalardan oluşturulmuş yeni bir motif ile daha canlı bir görünüm ifade edilir;



Motif 10

Eserin genel işleyişi ise şöyledir;

Eser 6/8 lik vuruş ile hızlı bir tempoda başlar. Kornoların sunduğu 4 ölçülük girişin ardından, klarnet ve basklarnet ile ilk tema sunulur (**motif 1**). 7 ölçülük bu temanın son ölçüsü trombon korno ve trompet ile çalındıktan sonra bir ölçülük bağlantıdan sonra 13 ölçüde tema bir kez daha görünür ancak bu kez keman ve viyola ve flüt ile iki oktav tizden çalınmaktadır. 20. ölçüde sona eren tema bir ölçülük bağlantı ile 21. ölçüde kornolarda duyulan 4 ölçülük yeni bir motife bağlanır (**motif 2**). İki kez duyurulan bu motif yeniden bir ölçülük bağlantı ile ilk temaya bağlanır. Tema bu kez klarnet ve basklarnet ile çalınmaktadır. 31. ölçüde temaya eşlik olarak ksilofona iki ölçülük kısa ve farklı bir ezgi eklenmiştir. Bu ezgi temayla birlikte yürütülmüştür. 34. ölçüde son bulan temanın ardından 35 – 40. ölçülerde bir bağlantı bölümü gelir. Bu bağlantı bölümü de kendisi ile benzer yapıda oluşturulmuş 4 ölçülük farklı bir temaya bağlanır (**motif 3**). Bu 4 ölçülük tema değişime uğratılarak ard arda iki kez daha tekrar edilir. Tema ilk görünümünde açık olarak belli olurken ikinci gelişinde temanın ilk iki ölçüsü belirgin olarak gösterilmemiştir. Üçüncü gelişinde ise tema yine daha belirsiz olarak temel tonları çalınarak gösterilmiştir. Temadan hemen sonra gelen üç ölçülük kısım temayı ve eserin giriş kısmını sonlandıran bir yapıdır. Son temanın malzemesinden üretilmiştir.

Bir ölçölük susun ardından gelen yeni kısım A kesitinin içinde yeni bir alt bölümdür. Daha sakın bir havada sunulan obua ve fagotun ağırıklı olarak duyulduğu bir geçiş teması ile başlamaktadır. (**motif 4**). Bu tema da yine 4 ölçüden oluşturulmuştur. Temanın hemen ardından gelen tekrarı, temanın ikinci cümlesi olarak da düşünölebilir. İkinci cümleinin son iki ölçüsü de tekrar edilerek yeniden gelecek olan temaya bir bağlantı oluşturmuştur. 67. ölçüde tekrar gelen tema bu kez bir kez çalınır ve 70 – 72. ölçüler arasındaki bağlantıya geçilir. Bu bağlantı ile ikinci kemanlarda duyurulacak olan yeni bir motifin gelişi hazırlanır. Bu motif de yine 4 ölçüden oluşturulmuştur (**motif 5**). Motifin son ölçüsü trompet ve trombon tarafından çalınır. Daha sonra motifin ilk iki ölçüsü tekrar edilir ancak sonra 8 ölçölük bir köprü ile bağlanır. Armonik ilişkilere ve orkestrasyona bakarak 4 er ölçölük iki kısma ayırabileceğimiz bu köprü önceki motiften izler taşıır ve motifin unison olarak tekrarına bağlanır. Motifin tekrarı unison olarak; piccolo flüt, flüt, obua, İngiliz kornosu, klarnet, kemanlar ve viyola tarafından çalınır. Motifin görünmesinden sonra bu kesit zirveye taşınarak sonuçlandırılacaktır. Kesiti sonuçlandırmak için ilk olarak, önceki motifin son ölçüsünden oluşturulan 4 ölçölük bir köprü ile giderek artan bir gerilimle 97. ölçüdeki zirveyi oluşturan 4 ölçölük bir motife ulaşılır. Trompet ve trombon'un çaldığı ve ikilemelerden oluşan bu motife eşlik olarak tahta nefeslilerde yine önceki motifin son ölçüsünden türetilen yapılar tekrar edilmektedir. Bu zirveden sonra gerilim giderek azalır. 101 – 104 ölçülerde akor geçişlerinden oluşan bir başka bağlantı ile 105. ölçüde tonların kesik kesik, suslar ile çalındığı ve ikilemelerden oluşan dörder ölçölük kısımlara geçilir. Müzik giderek sakınleşmekte ve susmaktadır. Nitekim 117 – 124. ölçüler arasında yalnız si bemol üzerinden tremolo yapan timpani ve kontrbas duyulmaktadır. 125 – 126. ölçülerde ise sus vardır.

127. ölçüde yepyeni bir kısma geçilir. Burada hem tempo hem de tartım değişikliğe uğramıştır. Noktalı dörtlüğe 144 olan başlangıç temposu dörtlüğe 60 olmuş, 6/8 lik tartım ise 4/4 lük olmuştur. Son derece dingin bir karaktere sahip bu bölüm aynı zamanda önceki kısımlardaki Türk müziğı motiflerine dayalı yapılarla tezat oluşturacak şekilde farklı ve özgün bir yapıda başlamıştır. Bölümün başlangıcı iki ölçölük susun ardından tremolo yapan keman ve viyola ile pizzikato yapan

viyolonsel tarafından sunulan iki ölçülük bir giriş ile verilir. Bu girişin ardından korno ve trompette özgün bir motif ortaya çıkar (**motif 6**). 3 ölçülük bu motif bir ölçülük bağlantı ile bu kez ilk iki ölçüsünün tekrarına bağlanır. Tekrarından sonra trompet ve trombon ile çalınan makamsal yapıları hatırlatan gösteren 2 ölçülük bir başka bağlantı bulunur (**motif 7**). Sonra yine aynı özgün motif tekrar 3 ölçü olarak görünür fakat bu kez kemanlar, tahta nefesliler ve özellikle flüt ve klarnet partileri tarafından çalınan tutan sesler ile motifin armonik yapısını zenginleştirmişlerdir. Daha sonra tahta nefeslilerin çaldığı, bir ölçülük basit bir geçiş ile temanın yeniden 2 ölçü olarak sunumu gelir.

B kesitinin farklı bir alt bölümünü oluşturan ve 142. ölçüde başlayan kısım *accelerando* ile hızlanarak temposu 143. ölçüdeki dörtlüğe 72 olan kısma bağlanır (*poco piu mosso*). Temponun hızlanmasıyla birlikte orkestrasyon da daha hareketli bir görünüm kazanmıştır. İkinci kemanlardaki 16 lık notalarla yapılan eşlik canlılığı artırır. Bu kısımda yeni bir motif göze çarpar (**motif 8**). Kemanlarla çalınan ve 7 ölçü süren bu tema yine makamsal yapılara benzerlik gösteren aralıklar içermektedir. 150. ölçüde yine *accelerando* ile hızlandırılmış olan tema aynı şekilde temponun değişerek dörtlüğe 84 olduğu kısma bağlanır. Temponun bu hızlanışında da yeni bir motif ortaya çıkmıştır (**motif 9**). Trompet ve flüt ile çalınan bu motife eşlik olarak kornolarda ve yaylılarda görülen yapılar, motif ile uyumsuz aralıklar meydana getirmişlerdir. Motifin ardından 155. ölçüde yaylılarda yine aynı motiftan türetilmiş ancak 16 lık notalarla daha süslü bir yapıda ve minör tondan çok makamsal yapılara yakın bir motif gelir (**motif 10**). Bu motif 3 ölçü sürer ve 158. ölçüdeki geçiş ile yine tekrarına bağlanır. Temanın tekrarından sonra 143. ölçüdeki motif tekrar ortaya çıkar. Bu kez flüt, obua, İngiliz kornosu, kemanlar ve viyola ile unison olarak çalınan motif önceki gibi 16 lıklarla sunulur, ancak bu sefer trompet, trombon ve piyano ile çalınan eşlik görülür. 144. ölçüde viyolonsel partisinde görülen kısımlar ise bu kez basklarnet, fagot ve kontrfagot tarafından çalınır. 169. ölçüde *puandorg* ile sona eren bu temanın ardından 170. ölçüde 127. ölçüdeki kısma geçilerek tempo tekrar dörtlüğe 60 a düşürülür. Burada önceki kısımdan farklı olarak motifler korno ve trompetle değil fagot ve İngiliz kornosu ile çalınmaktadır ayrıca motiflerin kısaltılması ve bazı küçük eklemeler yapılması ile önceki yapıdan biraz

farklılaştırılmıştır. 170. ölçüde motif bir ölçü verilir sonra bir ölçü susulup tekrar bir ölçü verilerek yine bir ölçülük geçiş ile bağlanır. Daha sonra 175. ölçüde kornolar önceki çaldıkları motifin son iki ölçüsünü çalarlar ve 177, 178 ve 179. ölçülerde trompet, obua ve kornolarda yeni kısımlar görünür. 180. ölçüde basklarnet ve fagot ile çalınan motif daha önce kornoların çaldığı motiftir. Bu motif 4 ölçü çalınır ve bir ölçü sustan sonra motifin yalnızca ilk ölçüsünün bir kısmı çalınarak kesiti 5 ölçü içinde sonuçlandırarak olan kontrfagot partisi yalnız bırakılır.

Üç piyano olarak sunulan kontrfagot partisindeki figürlerin hemen ardından bu kez üç forte olarak yine 6/8 lik tartıma ve noktalı dörtlüğe 144 olan tempoya dönülür ve dört ölçülük köprü ile eserin başındaki bölüm bir kez daha gelir. Eserin en başından ilk 24 ölçü aynen tekrar edildikten sonra, 218. ölçüde başlayan koda içinde 155. ölçüde kemanlarda görülen motiften türetilmiş bir motif ortaya çıkar. 6 ölçü süren bu motifin ardından iki ölçülük bağlantı gelir. Ardından 226. ölçüde flüt, obua, İngiliz kornosu, kemanlar ve viyola tarafından unison olarak çalınan 8 ölçülük yeni bir motif ile eserin zirvesine ulaşılır. 234. ölçüde başlayan koda, eserin giriş temasını oluşturan temadan türetilen çeşitli figürlerden oluşmuştur ancak 248. ölçüde tüm orkestra birden yerini uyumsuz tınılar sergileyen flüt obua ve İngiliz kornosuna bırakır. Eser son ölçüde yeniden büyük orkestranın çaldığı son sekizlik nota ile sona erer.

Armonik yapı açısından bakıldığında Türk kapriçyosun da, Esintiler’de yer yer göze çarpan İlerici armoni sistemine dayalı yada bunları hatırlatan öğeler görünmez. Tonal armoniye yakın yapıların daha sıklıkla ancak serbest bir biçimde kullanıldığı göze çarpar. Besteci burada da Esintiler’de olduğu gibi kesin kurallı bir armonik sistemi benimsememiş eseri kendi anlayışına uygun olarak biçimlendirmiştir. Eserin armonik olarak incelenmesi şöyledir;

- Eser la minör tonun, birinci derece akoru ve dominantının yedinci derecesi üzerine kurulan eksik akor ile başlar.
- 11. ölçüde büyük ikili uyumsuz sesler eşlik olarak kullanılmıştır.
- 13 – 18. ölçüler yine la minör ton eksen olmak üzere, bazı uyumsuz akorlar görülür; 13. ölçü 4. vuruşta uyumsuz re – si – re diyez – do akoru, 14. ölçü 4. vuruşta ise yine uyumsuz mi – re bemol – mi – sol akoru bulunur. Diğer akorlar tonun 1. derecesi ve 4. derecesi üzerinde yapılandırılmış akorlardır.
- 21 – 27. ölçülerde, temaya, uyumsuz küçük ve büyük ikili tınların yanında, büyük üçlü, tam dörtlü, tam beşli, ve küçük altılı tınlarla eşlik edilmiş, daha sonra ise temanın tonu olan mi minör de, 1. derece üzerine kurmuş bir yedili akoru, 5. derece akoru, 4. derecenin yarım ton arttırılması ile la diyez üzerine kurulan yedili akoru, 2. derece üzerine kurulmuş majör akor ve yine 2. derece üzerine kurulmuş minör akor kullanılmıştır.
- 35. ölçüde uyumsuz tınlar oluşturarak ard arda getirilmiş, si üzerine kurulmuş bir eksik dokuzlu akor ile, la üzerine kurulmuş bir yedili akor çevrim durumlarında kullanılmıştır. 36. ölçüde ise kromatik olarak yürüyen üç sesli akorlar kullanılmıştır.
- 41 – 52. ölçülerde büyük yedili, büyük ikili ve küçük ikili aralıklardan oluşturulan ses yığınları görülür. Bunlar ezginin yürüyüşüne göre yer yer uyumlu tınlar da oluşturacak şekilde sıralanmışlardır.
- 67 – 70. ölçülerde sunulan kısım 57 – 62. ölçüler arasındaki kısım ile çok küçük farklar dışında aynıdır. Burada önce polikord yapılarına benzer bir biçimde Üst ve alt seslerin farklı akor yapılarına benzediği görülür. Bas seslerde do – fa – la bemol akoru ile mi – sol – si bemol – do akoru var iken yukarda katlanmış iki sesli tınlar görülür.
- 71 – 72. ölçülerde yine kuralsız olarak ardı ardına getirilen uyumsuz tınlar görülür.
- 73 – 74. ölçülerde temaya eşlik olarak, büyük ikili (mi bemol – fa) tınısı sürekli olarak tutulurken, 73. ölçü 4. vuruşta basta sol bemolün gelmesiyle oluşan akor (sol bemol – re bemol – mi bemol – fa) beşlisi atılmış bir minör dokuzlu akoru iken, 74. ölçü dördüncü vuruşta sol notasının natürel olması ile majör karakterli farklı bir tını elde edilmiştir.

- 79 – 83. ölçülerde yine uyuşumsuz tınların ardı ardına geldiği bir geçiş bölümü bulunur. Burada da karakter olarak etkin bir biçimde akor yapısı gözlenmez.
- 73 – 74. ölçülerin unison tekrarı olan 87 – 92.ölçülerde de daha çok iki sesli tınlar duyulur. Burada sol bemol ve sol natürel sesler herhangi bir uyumlu akor izlenimi oluşturmazlar, burada orta ses ile küçük yedili aralık oluşturmuşlardır.
- 97 – 100. ölçülerde eserin birinci kesitini sonuçlandırmaya doğru gelişim gösteren bir yapı vardır. 97. ölçüde iki tane üst üste farklı akor vardır (mi bemol – si bemol – re ve mi natürel – si natürel – re). 98 ve 99. ölçüde mi – si – re akoru re diyez – do diyez – mi akoru ile birleştirilerek küçük ve büyük ikililerin duyulduğu bir geçiş oluşturulmuştur. 100. ölçüde aşağıda mi bemol - la bemol – re akoru varken yukarıda mi natürel – si – re akoru vardır. 97 – 100 ölçüler arasında basta ki mi bemol – si bemol atlayışları ile orta partideki tema arasında uyumlu olarak duyulan bir ilişki kurulmuştur.
- 101 – 104. ölçülerde A kesitini sonuçlandırma hareketi devam etmektedir. Bu yüzden burada akorların daha çok kararlı ve uyumlu bir yapı göstererek gerilimi arttırdığı görülür. 101. ölçüde ki dominant karakterli do bemol – mi bemol la natürel akoru, si bemol – mi bemol e çözülür, daha sonra si bemol – mi bemol – fa akoru, la natürel – mi bemol fa – do bemol akoru ile daha da gerilerek 105 – 112. ölçülerdeki si bemol – re – mi –sol diyez akoruna çözülerek A kesiti sonuçlandırılır.
- Yeni kesitin başladığı (B) 127 – 128. ölçülerde tremololar ile çalınan iki sesli tınlar görülür. Orta partide kromatik bir şekilde la dan sol bemole düşülür. Si bemol minör tonun etkisi hissedilir.
- 129 – 134. ölçüler de si bemol minör tondadır. Burada tonun birinci derece akoru (si bemol – re bemol – fa) ile tonun bazı dereceleri üzerine kurulmuş (fa – do – mi bemol gibi) akorlara ilaveten bazı uyuşumsuz akorlar da eklenmiştir (fa – si çift bemol – re bemol, mi bemol – mi natürel – la, fa – mi bemol – sol – do).
- 135 – 136. ölçülerde polikord yapısında üst üste farklı akor yapıları göze çarpar. Çeşitli majör tonların birinci derece akorları ard arda getirilmiştir. (la

– do diyez – mi, sol diyez – si diyez – re diyez, si bemol – re – fa, fa diyez – la diyez – do diyez)

- 143 – 150. ölçülerde, 129 – 134 ölçülerin tekrarından sonra si bemol minörden ilgili majör tonu re bemol majöre geçilmiştir. Burada tonun birinci ve beşinci dereceleri ile bazı ton dışı sesler ve akorlar (la bemol – do – mi – sol, re – si – re diyez – la bemol) kullanılmıştır.
- 151 – 154. ölçülerde akorlar yine uyşumsuz karakterdedir. Burada bir eksik beşli ve bir küçük altılıdan oluşan sol bemol – do – la bemol akoru, bir minör akora bir küçük dokuzlu eklenmesiyle oluşturulmuş fa – la – re – mi bemol akoru, gibi üst üste getirilmiş uyşumsuz tınılardan oluşturulan akorlar bulunmaktadır.
- 155 – 160. ölçülerde yeniden la bemol majöre dönölür. Temayla birlikte büyük ikili, küçük ikili, tam dörtlü, tam beşli, eksik sekizli, gibi aralıklar duyulur. Bas ses ise sürekli la bemol majör tonu tutmaktadır.
- 190 – 193. ölçüler hızlı olarak çalınan geçiş kısımlarıdır. Burası A kesitinin tekrar geldiğini göstermekte olduğundan A kesitini girişidir. Burada kullanılan tınlar kromatik bir şekilde birbirleriyle bağlanmıştır. Üst seslerde re diyez – si küçük altılı aralığı yarım ton yukarı çekilerek mi – do ya gitmiş ve gelmiş sonra ise yine yarım ton çıkarak fa – re bemole ulaşmıştır. Bu şekilde yavaş olan B kesitinden sonra yeniden hızlanan eserin A kesitinin girişi canlı bir şekilde ifade edilmiştir.
- 226 – 231. ölçülerde özellikle bastaki la – mi – re yürüyüşü la minör tonu belli ederken, orta ses yukarıdaki motife küçük altılı eksik yedili aralıklar ile eşlik eder.
- 234 – 235. ölçülerde yine 226 – 231. ölçülerde olduğu gibi basta la – mi – re yürüyüşü görülür. Orta ses de yine öncekine benzer bir şekilde yukarıdaki motife eşlik etmiştir.
- 236 – 237. ölçülerde uyşumsuz ses yığınları görülür. Örneğin basta mi – do diyez – sol diyez varken yukarıda si bemol – do natürel – mi akoru vardır. Üst ve orta seslerdeki büyük ikili atlamalar göze çarpar.
- 240 – 241 ölçüler duyş olarak 236 – 237. ölçülerini hatırlatır. Burada da büyük ikili atlamalar vardır. Bastaki la bemol – re sesleri si bemol – mi ye atlarken,

yukarıdaki mi bemol – sol bemol – si bemol akoru fa – la bemol – do ya geçer.

- Eseri sonuçlandıran, 248 – 255. ölçülerde nefeslilerde tiz olarak çalınan uyuşumsuz akorlar birbirlerinden küçük veya büyük ikili aralılarla farklılaştırılmışlardır. Ancak akorda ki tam dörtlü ve küçük ikili aralıklar değiştirilmemiştir.

Eserin tonal yapısı ve ilişkileri açısından bakılacak olursa şöyle bir sonuç ortaya çıkar;

- 1 – 21 ölçüler arasında tonun la minör eksenindedir.
- 21 – 27 ölçülerde akraba ton olan mi minör tona geçilir.
- 29. ölçüde tekrar la minöre dönülür.
- 35 – 36. ölçüde uyuşumsuz akorlar bulunur ancak yaylıların önceki tonun ikinci derecesi, yada sonra gelecek mi minörün beşinci derecesi olan si sesini tutmaları yine bu tonlarla ilişki kurmaktadır.
- 41 – 52. ölçülerde yeniden mi minör tona dönülür.
- 55. ölçüde ki bir ölçülük sus ile önceki bölümle bundan sonraki bölüm arasında herhangi bir ilişki kurmaksızın yeni bir tona (fa minör) geçilir.
- 57 – 62. ölçülerde fa minör ton hakimdir daha sonra ise 73 – 74. ölçüdeki motif de fa minörün akraba tonu olan si bemol minör tona geçilir.
- 79 – 87. ölçüler de önce si bemol minörden fa diyez minör e geçilir ardından ise bu tonun çektiği ton olan si minöre ulaşılır.
- 87 – 92. ölçülerden yeniden gelen aynı motif tekrar aynı tonda (si bemol minör de) sunulur. Bu iki ton arasında hazırlayıcı bir geçiş bölümü bulunmaz.
- A kesitini sonuçlandıran 97 – 104. ölçüler arsında gergin akorlar ile yine si bemol minör ekseninde kalınır. 105 – 112. ölçülerde görülen sonuç kısmı doğrudan si bemol minöre çözülmemiş olsa da daha sonra 113 – 124. ölçülerde bastaki si bemol sesi tek başına bırakılmıştır.
- 127. ölçüde başlayan B kesiti de yine si bemol minör tonda başlar. 135. ölçüde trompet ve trombonun çaldığı iki ölçülük pasaj kısa bir süre uzak bir

ton olan la majör etkisini gösterse de pasajın kısalığı nedeniyle bu geçicidir ve hemen tekrar eski tona dönülür.

- 137 – 142. ölçülerde yeniden si bemol majör ton görüldükten sonra, 143 – 150 ölçülerde ortaya çıkan yeni motif ile birlikte birden ilgili majör ton olan re bemol majör e geçilmiştir. 151 – 154. ölçülerde ise yine re bemol majörde kalınmıştır.
- 155 – 160. ölçülerde re bemol majör ve la bemol majör tonların iç içe geçtiği görülür. sonra la bemol majör ton hakim görünse de 162. ölçüde tekrar re bemol majör e geçilir.
- 190 – 193. ölçülerde yeniden A kesitine geçileceğinden, burada girişteki motifin tonu olan la minör ton a geçebilmek için dört ölçülük bir köprü kısmı kullanılmıştır. Bunun öncesinde 185 – 189. ölçüler arasında fagot tek başına duyulduğundan bu iki kısım arasında uyumsuzluk göze çarpmaz. 190 – 193. ölçüler uyumsuz akorlardan kurumuş olsa da la minör tonu hazırlarlar.
- Önceki kısımların tekrarından sonra, 218. ölçüden itibaren hissedilmeye başlayan la majör ton 226 – 231. ölçülerde yer alan kısım ile pekiştirilmiştir. Burada re bemolün kullanılmasıyla la majör tını (la – re bemol – mi akoru ile) görülür. Bundan sonra ise yeniden la minör e dönecektir.
- 236 – 237. ölçüler kısa geçiş bölümüdür ve burada tondan biraz uzaklaşıldığı görülür. Yukarıda ve aşağıda farklı akorlar bulunduğu ton belirsizdir. Fakat en son fa – sol diyez – do – fa akoru la minörün 6. derecesi üzerine kurulmuş bir minör akor olup yine bu tona yaklaşmıştır.
- 238 – 239 ölçülerde yeniden la minöre döndükten sonra 240 – 241 de yeniden tondan uzaklaşılır. Burası da 236 – 237. ölçülerde olduğu gibi kısa bir geçiş bölümü olduğundan tondan uzaklaşma belirsiz kalmıştır. Buradaki kullanımın serbest ve kuralsızca olduğu açıktır. Ancak tonal açıdan ilişki kurmak gerekirse burada ki mi– sol bemol – si bemol re akoru çevrim durumunda kabul edilerek tonun beşinci derecesi üzerine kurulmuş bir eksik akora benzetilebilir, fa – la bemol – do mi akoru ise tonun altıncı derecesi üzerine kurulmuş bir minör akora benzetilebilir.
- 242 – 247 de ton yine la minör de kalır.

- 248 – 255. ölçüler bestecinin eseri sonuçlandırmak için değişik bir hava yansıtmak istediğini gösterircesine birden uyuşumsuz ve önceki tondan bağımsız akorlardan oluşturulmuştur. Eser son ölçüde yine tonik la sesinin duyurulmasıyla biter.

Eser orkestrasyon açısından incelendiğinde dikkat çeken ezgi ve eşlik öğeleri görünümü ise şöyledir; (tekrar edilen kısımlar ikinci kez yazılmamıştır.)

- 1 – 4. ölçüler; ezgi (korno) ve eşlik (fagot, kontrfagot, trombon, davul, piyano, viyola, viyolonsel, kontrbas)
- 5 – 10 ölçüler; ezgi (klarnet ve bas klarnet) ve eşlik (fagot, kontrfagot, trombon, davul, piyano, kemanlar, viyola, viyolonsel, kontrbas)
- 11. ölçü; ezgi (trombon ve trompet), ve eşlik (kornolar, viyola, viyolonsel, büyük davul)
- 13 – 18. ölçüler; ezgi (flüt 1, obua 2, bas klarnet, kemanlar ve viyola) ve eşlik (flüt 2, obua 1, klarnetler, fagot, kontrfagot, kornolar, trombon, tuba, vurmali grubu, piyano, viyolonsel, kontrbas)
- 21 – 27. ölçüler; ezgi (korno 1) ve eşlik (korno 2 ve 3, bas klarnet, fagot, kontrfagot, piyano, yaylılar, büyük davul, kastanyet)
- 31 – 32. ölçülerde ezgi ve eşlik durumu 5 – 10. ölçülerdeki gibi iken burada ksilofon partisinde iki ölçülük bir ikincil ezgi göze çarpar.
- 35 – 36. ölçüler; ezgi (trompet ve trombon) ve eşlik (keman 1 ve flüt 1)
- 41 – 44. ölçülerde; ezgi (flüt, obua, klarneti basklarnet, fagot) ve eşlik (kontrfagot, korno, trombon, ksilofon, yaylılar, kastanyet ve büyük davul). Daha sonra 45. ölçüde ezgi susmuş yerine kornolardaki ezgi benzeri yapı gelmiştir.
- 49 – 52. ölçüler; ezgi (flüt 2, İngiliz kornosu, piyano) ve eşlik (flüt 1, klarnet, ksilofon, piyano,kemanlar, viyola)
- 57 – 62. ölçüler; ezgi (obua) ve eşlik (flüt 2, ing. Kornosu, klarnet, basklarnet, fagot, yaylılar, kastanyet)

- 63 – 66.ölçülerde partiler daha çok bağımsız yapıdadır ve bir parti diğerinden fazla önem göstermez.
- 67 – 70. ölçüler; ezgi (obua ve klarnet), eşlik (flüt, ing. Kornosu) ve ikincil eşlik (fagot, kontrfagot, yaylılar, vurmaları)
- 71 – 72. ölçüler; ezgi (flüt 2, obua, klarnet, korno, ksilofon, piyano), eşlik (trompet, trombon) ve ikincil eşlik (yaylılar)
- 73 – 78. ölçüler; ezgi (viyola), eşlik (keman, viyolonsel, kontrbas, klarnet, fagot, büyük davul, kastanyet)
- 79 – 82 ölçüler; ezgi (obua, klarnet, korno 1, 2), eşlik (korno 3, 4), ikincil eşlik (yaylılar)
- 83 – 86 ölçüler; ezgi (flüt, obua), eşlik (trompet 1, 2), ikincil eşlik (yaylılar)
- 87 – 92. ölçüler; ezgi (flüt, obua, ing. kornosu, klarnet, keman 1, 2, viyola), eşlik (bas klarnet, fagot, kontrfagot, korno, trompet, trombon, ksilofon, vurmaları, piyano, viyolonsel, kontrbas)
- 93 – 96 ölçüler; ezgi (yaylılar, kornolar, basklarnet, fagot, kontrfagot, flüt, obua), eşlik (trombon, trompet, vurmaları)
- 97 – 100. ölçüler; ezgi (trompet, trombon), eşlik (flüt, obua, ing. kornosu, klarnet), ikincil eşlik (yaylılar, vurmaları)
- 101 – 112 ölçüler; akor oluşturan parti yapısı.
- 127 – 128 ölçüler; ezgi (viyola), ikincil ezgi (keman 2), eşlik (viyolonsel)
- 129 – 131 ölçüler; 127 – 128. ölçülerdeki yapıya ek olarak korno ve trompetlerde parti yazısı görünür.
- 135 – 136 ölçüler; trompet ve trombonlar birlikte parti yazısı oluşturmuşlardır.
- 137 – 142. ölçüler; 129 – 131 ölçülerdeki yapıya ek olarak nefeslilerde ve kemanlarda durağan sesler eklenmiştir.
- 143 – 150. ölçüler; ezgi (keman 1, viyola), ikincil ezgi (ing. kornosu ve klarnet), eşlik (bas klarnet, fagot, keman 2, viyolonsel, kontrbas, vurmaları)
- 151 – 153. ölçüler; ezgi (trompet ve obua daha sonra flüt 2 ve obua), eşlik (korno, ksilofon, vurmaları, piyano, yaylılar). 154. ölçüde flüt, klarnet, basklarnet, fagot ve trompet ezgiyi çalarlar.

- 155 – 157. ölçüler; ezgi (kemanlar, viyolonsel 1), ikincil ezgi (viyola), eşlik (ksilofon, timpani, piyano, viyolonsel 2i kontrbas), daha sonra flüt 2 ve fagot ikincil bir eşlik oluşturur.
- 159 – 161; öncekine benzer bir yapıdır.
- 162 – 169; ezgi (flüt, obua, kemanlar, viyola, viyolonsel), eşlik (klarnet, basklarnet, fagot, kontrfagot, korno, trompet, trombon, vurmaları, kontrbas)
- 190 – 193 ölçüler; parti yazısı.
- 218 – 223. ölçüler; ezgi (kemanlar ve viyola), eşlik (piyano, viyolonsel, kontrbas), ikincil eşlik (flüt, klarnet)
- 226 – 231. ölçüler; ezgi (flüt, obua, klarnet, korno 1, 2, 3, kemanlar, viyola), eşlik (basklarnet, fagot, kontrfagot, korno 4, trompet, trombon, davul, büyük davul, piyano, viyolonsel, kontrbas)
- 234 – 235. ölçüler; ezgi (flüt, obua, klarnet, korno), eşlik (yaylılar), ikincil eşlik (trombon)
- 236 – 237. ölçüler; ezgi (trompet, trombon), eşlik (basklarnet, fagot, kontrfagot, yaylılar)
- 243 – 247. ölçüler; öncekine benzer bir biçimdeki ezgi ve eşlik yapılanması unison ve akor yapıları ile birleştirilmiş.

Türk Kapriçyosu’nda genelde ezgi ve eşlik rahat ayırt edilebilmektedir. Eser Türk motifleri ağırlıklı bir eser olduğundan genel yapı da ezgi ve eşlik şeklinde oluşturulmuş, bazı yerlerde ise ikincil ezgi ve yada ikincil eşlik buna ilave edilmiştir. Daha özgün kısımlar ise ezgi eşlik yapısından çok partilerin eşit önemde olduğu akor yapısında kurulmuşlardır. Bir çok yerde önemli ezgiler bazı enstrüman grupları tarafından unison çalınırken diğer gruplar bu yapıya eşlik etmişlerdir. Yine Esintiler’de olduğu gibi motiflerin ilk sunuşu bir yada iki enstrüman tarafından yapılmış sonrasında ise unison olarak vurgulanmıştır. Orkestrasyon, tüm bölümlerin birbirleri ile bağlanmaları sırasında sürekli farklı enstrümanlar kullanılması ile çok canlı bir görünüm kazanmıştır. Örneğin, 5 – 10. ölçülerde klarnetler, 11. ölçüde kornolar, 12 – 18 de flüt, obua, klarnet ve yaylılar, 19 – 20 de trombon ve tuba, 21 – 27 de kornolar, 28 de yine trombon

ve tuba, daha sonra 29. ölçüde yeniden klarnetler ön planda görünmektedir. Eserde bakır sazların çok etkin bir biçimde kullanıldıkları da göze çarpar. Bu grubun bir çok yerde solo çalmasının yanında motifler arası bağlar ve köprülerin hemen hepsi bakır sazlar tarafından çalınmıştır. Ayrıca eserde vurmali çalgıların özellikle de ksilofon, kastanyet, büyük davul ve timpaninin çokça kullanıldığı da dikkati çekmektedir.

Eserde kullanılan enstrümanların tam listesi şöyledir;

Flüt (2)

Obua (2)

İngiliz Kornosu

Klarnet (si bemol)

Bas Klarnet (si bemol)

Fagot (2)

Kontrafagot

Korno (fa) (4)

Trompet (si bemol) (4)

Trombon (2)

Tuba

Ksilofon

Timpani

Piyano

Keman

Viyola

Violonsel

Kontrbas

Çeşitli vurma çalgılar⁹; üçgen, def, kastanyet, davul, zil.

⁹ El yazısı ile Almanca yazılan bazı enstrümanların isimleri okunaksız olduğundan anlaşılamamıştır.

Tablo 7
Türk Kapriçyosu Form yapısı

A • giriş ve motif 1 / 1 – 20 ölçüler • motif 2 / 21 – 27 • motif 1 / 29 – 34 • geçiş / 35 – 40 • motif 3 / 41 – 52	B • iki ölçülü giriş / 127 – 128 • motif 6 bir ölçülü bağlantı ile iki kez / 129 – 135 • motif 7 / 135 – 136 • motif 6 bir ölçülü bağlantı ile iki kez 137 – 142	A • yeneden gelen A kesiti için dört ölçülü giriş / 190 – 193 • motif 1 iki ölçülü bağlantı ile iki kez / 194 – 207 • iki ölçülü bağlantı / 208 – 209 • motif 2 / 210 – 216
• yeni bir kısım – motif 4 / 57 – 70 • iki ölçülü bağlantı / 71 – 72 • motif 5 / 73 – 78 • köprü / 79 – 86 • motif 5 / 92 • 4 ölçülü bağlantı / 93 – 96 • A kesitini sonuçlandıran yapı / 97 – 124	• B kesitinde yeni bir kısım – motif 8 / 143 – 150 • motif 9 / 151 – 154 • motif 10 bir ölçülü bağlantı ile iki kez / 155 – 161 • motif 9 (tekrar) / 162 – 169 • 127. ölçüdeki giriş ve motif 6 dan türetilmiş kısımlar / 170 - 189	• bir ölçülü bağlantının ardından koda başlar, motif 10 dan türetilmiş yapı / 217 – 223 • iki ölçülü bağlantı ve zirve kısmı / 226 – 233 • motif 1 den türetilmiş yapılar / 234 – 247 • eserin sonu / 248 – 255

Tablo 8
**Türk Kapriçyosu / Önemli Motiflerin
Enstrümanlara Göre Dağılımı**

-
- Motif 1 – klarnet ve bas klarnet / 5 – 10, 29 – 34, 194 – 199. ölçüler
 - Motif 1 (tekrar) – flüt, obua, bas klarnet, keman , viyola / 13 – 18, 202 – 207
 - Motif 2 – korno / 21 – 26, 210 - 216
 - Motif 3 – flüt, obua, İngiliz kornosu, klarnet, bas klarnet, fagot / 41 – 44
 - Motif 4 – obua / 67 – 70
 - Motif 5 – viyola / 73 – 78
 - Motif 5 (tekrar) - flüt, obua, İngiliz kornosu, klarnet, keman, viyola / 87 – 92
 - Motif 6 – korno ve trompet / 129 – 131, 133 – 135, 137 – 139, 141 – 143, 175 – 176, 180 – 183
 - Motif 7 – Trombon ve trompet / 135 – 136
 - Motif 8 – keman / 143 – 150
 - Motif 9 – obua ve trompet / 151 – 154
 - Motif 10 – keman / 155 – 157
 - Motif 9 (tekrar) – flüt, obua, İngiliz kornosu, keman, viyola, viyoloncel / 162 – 169
 - Motif 10 dan türetilmiş bir motif – keman, viyola, viyoloncel / 219 – 223

Türk kapriçyosu Armonik Yapı

ölçü: 1 - 4 5 - 10 , 29 - 34, 194 - 199 11

The first system of the musical score for the Turkish Capriccio. It consists of two staves, treble and bass. The first staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a series of eighth and sixteenth notes. The system is divided into three measures, with the first measure containing measures 1-4, the second measure containing measures 5-10, 29-34, and 194-199, and the third measure containing measure 11.

13 - 18, 202 - 207

The second system of the musical score. It consists of two staves, treble and bass. The first staff has a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a series of eighth and sixteenth notes. The system is divided into three measures, with the first measure containing measures 13-18 and 202-207.

21 - 27, 210 - 216

The third system of the musical score. It consists of two staves, treble and bass. The first staff has a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a series of eighth and sixteenth notes. The system is divided into three measures, with the first measure containing measures 21-27 and 210-216.

The fourth system of the musical score. It consists of two staves, treble and bass. The first staff has a series of eighth and sixteenth notes. The second staff has a series of eighth and sixteenth notes. The system is divided into three measures, with the first measure containing measures 21-27 and 210-216.



35 - 36, 39 - 40



41 - 52



57 - 62, 67 - 70



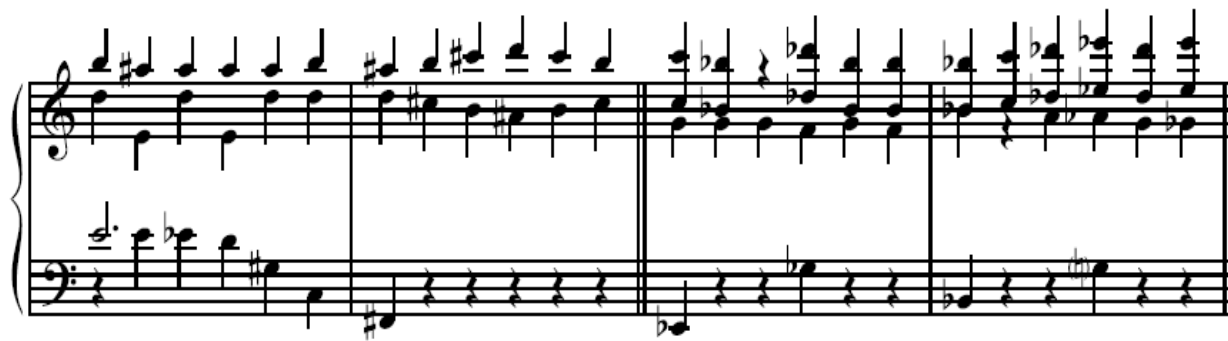
63 - 64

71 - 72



73 - 74

79 - 83



87 - 92



97 - 100

101 - 104



105 - 112

127 - 128, 170 - 176

129 - 134, 180 - 182



135 - 136

137 - 139, 141 - 142

143 - 150, 161 - 169

This system contains two musical systems. The first system covers measures 137-139 and 141-142, featuring a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system covers measures 143-150 and 161-169, showing a treble staff with sustained chords and a bass staff with a walking bass line.

151 - 154

This system covers measures 151-154. The treble staff features a series of sustained chords, while the bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.

155 - 160

This system covers measures 155-160. The treble staff has sustained chords, and the bass staff features a more active eighth-note accompaniment.

161 - 169

This system covers measures 161-169. The treble staff features a series of sustained chords, while the bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment.



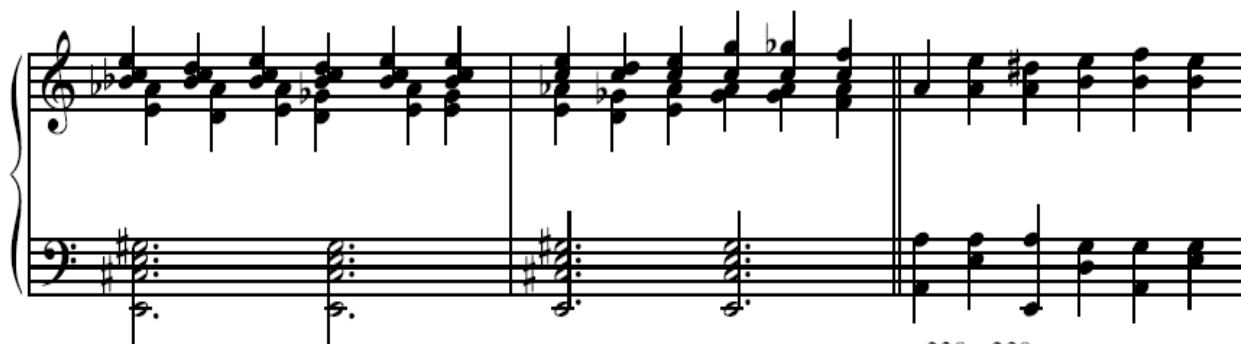
190 - 193



226 - 231



234 - 235



236 - 237

238 - 239

240 - 241

242 - 247

248 - 255

2.1.3. Çayda Çıra:

Çayda çıra balesinin incelenen bu kısım, aslında balenin giriş niteliğindeki orkestra müziğidir. Ferit Tüzün burada da Esintiler ve Türk kapriçyosu'nda olduğu gibi kendi ürettiği Türk müziği karakterli temaları yine kendi yaratıcılığıyla ortaya çıkardığı özgün motifler ile birleştirerek bir sentez yapmıştır. Tıpkı adı geçen diğer eserlerinde olduğu gibi burada da sade yapıdaki ezgilere uyumsuz sesler ve akorlar eklendiği göze çarpar. Ayrıca orkestra yapısında da öncekilerde olduğu gibi sürekli bir hareketlilik yani sürekli farklı enstrümanların öne çıkması dikkati çeker. Diğer eserleri ile bir diğer önemli ortak özellik de belirli temaların sıkça tekrar edilmesidir. Yine sade yapıda bir form kullanan besteci, bu kısa sayılabilecek eserde beş Türk müziği karakterli motif kullanmıştır. Çayda çıra, birisi kısa köprü bölümü olmak üzere üç ayrı kısma ayrılabilir. İlk bölüm yürük karakterde ve trompet ile çalınan bir ana temaya sahip iken son bölümün asıl dikkati çeken teması, eserin zirve kısmını oluşturan çayda çıra türküsünün melodisidir. Ayrıca bir motif de bu bölümde çok sık tekrarlanarak diğer kısımları birleştirmekte kullanılmıştır. İkinci bölüm de ise solo flütün çaldığı bir motif ve onun parçalarının farklı enstrümanlarla çalındığı görülür. Eserde bestecinin, kullandığı motifler sıra ile şunlardır;

İlk kez 5. ölçüde trompet partisinde ortaya çıkan bu motif, trompet den sonra tahta nefesliler ve yaylılar ile unison olarak da çalınarak ilk kısımda 6 kez görülecektir.



Motif 1

Bu motifin hemen arkasından yine ilk kez bakır sazlarda ortaya çıkan bir diğer tema da bu tema ile bağlanmıştır. Tüzün'ün burada bakır sazları kullanışı ile önceki

eserlerindeki kullanışları arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Burada da trompet ve kornolar birbirlerini tamamlar nitelikteki motifleri arka arakaya çalmaktadırlar.



Motif 2

Eserin ilk kısmında Türk müziği açısından bu iki motiften başka motif görülmez. Ancak bu kısımda başka özgün motifler bulunmaktadır. Bunlardan ilki 34. ölçüde yaylılarda görülen motiftir.



Motif 3

Eserde yalnızca İki kez sunulan bu motifin ardından, gelen motif 60. ölçüde ortaya çıkan ve sonra bir tam dörtlü yukarıdan tekrar edilen motiftir. Daha sonra ise motif yine ilk sunulduğu yere döner. Bu motifin etkisi ilk kısmın sonuna kadar sürer.



Motif 4

Eserin köprü kısmı diyebileceğimiz ve 18 ölçü süren ikinci kısmı, tek sesli sunulan ve belli bir karakter taşımayan bir bağlantı kısmıdır. Burada tekrarında

değişikliğe uğrayarak ikinci yarısı tekrar edilmeyen tek bir küçük motif bulunur. Bu motif şöyledir;



Motif 5 (köprü)

133. ölçüde başlayan, eserin 3. kısmında da birkaç motifin çokça tekrar edildiğini görmekteyiz. Bunlardan ilki klarnet ile çalınan aşağıdaki motiftir. Bu motif son kısımda diğer temaları birbirine bağlamakta da kullanılmaktadır



Motif 6

Daha sonra obua ile tekrar edilecek ve eserin sonuna kadar bir çok kez görülecek olan bu motif, kendisinin ikinci cümlesi diyebileceğimiz ve bu motifin geliştirilmesi ile oluşturulmuş başka bir motife bağlanır;



Motif 7

Bu bölümde birkaç kez tekrar edilen bu motifin ardından, esere ismini veren Elazığ yöresine ait çayda çıra türküsünün motifi görünür. İlk kez trompet ile 168. ölçüde

ortaya çıkan bu motif daha sonra eserin zirvesi olan 228. ölçüde tekrar, bu kez birkaç enstrüman tarafından unison çalınarak sunulacaktır;



Motif 8 (çayda çıra)

Bundan sonra ortaya çıkan bir diğer motif ise yine çayda çıra türküsü melodisinden türetilmiş hissini veren bir motiftir. Bu motif ilk olarak 190. ölçüde kemanlarda görülür. Daha sonra ise yine çayda çıra temasının ardından 238. ölçüde kemanlar ve tahta nefesliler ile unison olarak çalınır.



Motif 9

Eserin genel işleyişi ise şöyledir;

12/8 lik ve noktalı dörtlüğe 144 tempoda başlayan eserin ilk kısmında, iki ölçülük girişin ardından, 4. ölçüde eserin ilk motifin yürük karakterdeki havası belirtilerek 5. ölçünün sonunda **ilk motive** ulaşılır. 4 ölçü süren ve trompet ile çalınan bu motif daha sonra 9. ölçüde bir oktav tizden bu kez kemanlar ve tahta nefesliler ile tekrar çalınır. 13. ölçüde sona eren bu motifin ardından doğrudan farklı bir motife geçilir (**motif 2**). Temanın ikinci cümlesi olarak da kabul edilebilecek bu motif 4 ölçü sürer ve temayı tekrarına bağlayan bir köprü vazifesi görür. İlk motifin iki kez tekrarının ardından buraya kadar temaya eşlik eden ve temanın yürük havasına

destek olan piyano, fagot ve klarnet susar. Burada eserin yürüyücü karakteri devam etmekle beraber yaylılar yalnız başına kalmışlardır. 26. ölçü ile 41. ölçüler arasında kalan kısımlar, ilk motifi yine tekrarına ulaştıran bir köprü kısmı gibi düşünülebilir. 26. ölçüdeki 3 ölçülük motif bir ölçülük bağlantı ile kendisinin bir büyük yedili üstten tekrarına bağlanır. Bundan sonra yine bir ölçülük bağlantı ile farklı bir motife ulaşılır (**motif 3**). Eserde yalnızca bir kez 33. ölçüde ortaya çıkan bu motif 5 ölçü sürer. Sonra iki ölçülük bağlantı ile yine ilk motife geçilir. Yine bu motifin bir oktav yukarıdan tekrar edilmesinin ardından 49. ölçüde 8 ölçülük farklı bir köprü kısmı görülür. İkişer ölçülük parçalara ayrılacak ve kromatik hareketlerin çokça kullanıldığı bu kısım noktalı dörtlük sus ile farklı bir motife bağlanır (**motif 4**). İki ölçülük bir giriş ile başlayan bu motif 26. ölçüdeki yapıya benzerlik göstermektedir. Dört ölçü süren bu motif ilk iki ölçüsünün tekrarı ile bağlandıktan sonra bir tam dörtlü yukarıdan bir kez daha çalınır ve yine dörtlü yukarıdan verilmiş 4 ölçünün ilk iki ölçüsü tekrar edilir. Ancak bu kez son ölçüden temanın orijinal haline geçilir (ölçü 71). Bu motifin bir kez daha tekrar edilmesinin ardından temayı yine tekrarına bağlayacak 8 ölçülük bir başka köprü bulunur. Yine dört ölçüden oluşan köprü bir kez tekrar edilir ve daha sonra yeniden motif 4 e geri dönülür (ölçü 85) . Motif iki ölçülük farklı bir bağ motifi ile yeniden bir tam dörtlü yukarıdan tekrarına bağlanır. Motifin tam dörtlü yukarıdan tekrarın ardından ise yine bu bağ motifi görülecektir .Daha sonra 92. ölçüde eserin ilk bölümünü sonuçlandıran koda kısmına geçilir. 23 ölçü süren bu kısımda tıpkı Türk kapriçyosu'nun ilk bölümünün sonunda olduğu gibi giderek daha az enstrüman ortada kalır ve kalan enstrümanlarda durağan bir yapıda sesleri tutarlar.

Eserin kısa bir köprü vazifesi gören ve tek başına bir karakter taşımayan ikinci kısmında bir tek motif (**motif 5**) ve bundan parçalar görülür. Bu motif önce solo flüt ile daha sonra ise sırasıyla kontrbas ve viyolonsel ve piyano ile çalınır. Bu kısım özgün bir yapıdadır ve diğer bölümlerle herhangi bir ilişki göstermez. Burada tempo ve tartım değişir. Tartım 4/4 lük tempo ise 4 lüğe 50 olmuştur.

Son kısım 10/8 lik tartım ve 10/8 liğe 69 – 72 tempo ile yeniden canlı bir şekilde başlar. 134. ölçüde bu kısmın ilk motifini oluşturan motif aynı zamanda son kısımda en çok görülen motiftir (**motif 6**). 4 ölçü süren ve klarnet ile çalınan bu motifin ardından, tekrarı obua ile ve bir oktav yukarıdan çalınır. Daha sonra 143. ölçüde ortaya çıkan bir diğer motif (**motif 7**), önceki motifin devamı niteliğinde olup geliştirilerek büyütülmüştür. Bu kısmın ardından da tekrar 6. motif görünür. 154. ölçüde gelen kısım ise Ferit Tüzün'ün motifler arası bağlantılarda sıkça kullandığı üzere Türk müziğine yakın motiflerin arasında yer alan ve bu bölümlerin etkisinden uzaklaşmayı sağlayan değişik karakterde kısa bir geçiş kısmıdır. 154 – 163. ölçüler arasında yer alan bu kısmı da kendi içinde iki parçaya ayırmak mümkündür. 154 – 156. ölçüler de yalnızca akor yapıları görülürken, 158 – 163. ölçüler arasında bir ölçülük kısa bir motif ve bunun çeşitli şekillerde tekrarları bulunur. 157. ölçü ise bu iki kısmı birbirine bağlar. 154 – 163. ölçüler arasında yer alan bu kısım da aslında bir köprü vazifesi görerek, 164. ölçüde girişi verilen çayda çıra melodisine bağlanmıştır. 164. ölçüde görülen 4 ölçülük giriş çayda çıra melodisinin alt yapısını sunarak bu motifin (**motif 8**) gelişini hazırlamaktadır. İlk bölümün başında olduğu gibi burada da yürük karakter piyano, viyola ve viyolonsel ile verilmiştir. 168. ölçüde ilk kez ortaya çıkan çayda çıra teması trompet ile çalınmaktadır. Daha sonra ise, 8 ölçü süren bu tema bir oktav yukarıdan flüt ile tekrar edilmiştir. Bunun ardından gelen 184 – 188. ölçüler arasında viyola ve viyolonsel hala yürük havayı vermekte iken fagot ve klarnet de temayı çağrıştıran figürler görülür. Bu kısımda bir bağ olarak kullanılmış ve bir ölçülük sus ile 189. ölçüde ki temandan türetilmiş motife bağlanmıştır (**motif 9**). Bu motif de 197. ölçüde tekrar gelen 6. motif ile bağlanır. Yine bir oktav yukarıdan tekrar edilen bu motifin ardından 143. olduğu gibi yine 7. motif görünür ve bu da tekrar 6. motif ile bağlanır. Bu çokça tekrar edilen kısımların ardından 216. ölçüde 154. ölçüde kullanılan fikre benzer bir yapıda, farklı karakterde kısa bir kısım gelir ve bu da aynı şekilde 158. ölçüde kullanılan figürlere bağlanır. Bu figürler çayda çıra temasının tekrar gelişini hazırlamakta kullanılmışlardır. 226 ve 227. ölçüde ki iki ölçülük bağ ile yeniden çayda çıra teması ortaya çıkar. Bu tema da yine ilk gelişinde olduğuna benzer bir biçimde kendisinden türetilmiş 9. motife bağlanır. 243. ölçüde sona eren bu motiften de yeniden bölümün ilk motifi olan 6. motife

geçilir. 250. ölçüde sona eren 6. motifin tekrarının ardından 4 ölçü süren gergin bir akor yapısının ardından eser sona erer.

Eserde armonik olarak genelde tonal bir yapı görülmez. Bazı yerlerde dörtlü akorlar kullanılmıştır. Melodiler minör ve majör dizilere uysalar da, eşlik seslerinin majör ve minör dizilerin çatkısını oluşturan seslerden çok farklı olmaları yada majör yada minör hissini verecek üçüncü derecenin eşlikte kullanılmaması sebebiyle bu şekilde bir tonal yapı hemen hiç yoktur. Besteci kendi anlayışı doğrultusunda bir armonik yapı kullanarak bazı yerlerde serbest ses yığınları oluşturmuştur.

Armonik yapı şu şekildedir;

- 1. motif kullandığı sesler ile la minör izlenimi uyandırır da eşlikte kullanılan dörtlü akor pasajın tonaldan çok makamsal olarak tanımlanmasına sebep olmaktadır. İlerici sistemine göre karar sesi re dir.
- 2. motifte artık belli olan re minör ton, 1. motife tekrar geçilmesiyle yeniden belirsizleşir.
- 26. ölçüde başlayan geçiş kısmında yine başlangıçta olduğu gibi dörtlü akor (la – re – sol) görüldüğünden burası da re kararlı bir dizidir. 30. ölçüde ise dörtlü akor sol – do – fa ve karar sesi de do olur.
- 34. ölçüde başlayan 3. motifte ton belirsizdir. Burada arka arkaya kromatik hareketler bulunur. Tonun belirsizliği 42. ölçüdeki 1. motifin gelişine dek sürer.
- 42. ölçüde tekrar edilen 1. motiftten sonra, 57. ölçüye kadar ki geçiş kısmında yine ton belli değildir. Burada da kromatik hareketler çokça kullanılmıştır.
- 59. ölçüde başlayan 4. motifte davul da yeniden la – re – sol dörtlüsü görülür. Ton yine belirsizdir. Re etkisi hissedilir

- 65. ölçüde bu kez davulda ve fagotta re – sol – do dörtlüsü görülür. Karar sesi de re den sol e geçer.
- 71. ölçüde 59. ölçüde başlayan kısmın tekrarının ardından 77. ölçüde gelen geçiş kısmında eksen ses tam olarak belli olmamakla birlikte mi, karar sesi olarak daha baskındır. Ancak, sonrasında yine re eksenli bir yapıya bağlandığından burada da re ekseninden uzaklaşılma hissedilmez.
- Buradan ilk bölümün sonuna kadar olan kısımda, karar sesi la dır.
- 3. bölümde ki 6. motifin tekrarında viyolonselde la, viyolada mi sesleri var iken soloyu çalan obua da si bemol, flütte ise re bemol sesleri vardır. Bu sebeple karar sesi belirgin değildir. Obua partisi daha çok re minör e yakınsa da bu çok hissedilmez.
- Bu motifin devamında gelen 7. motifte ise re minör ton belirgin olarak hissedilir. Ancak 150. ölçüde tekrar 6. motife dönülür.
- Daha sonra 154. ölçüde makamsal yapılara benzeyen herhangi bir yapı olmasa da sol – do – fa dörtlüsü görülür ve karar sesi daha çok sol olarak duyulur.
- 156. ölçüde de aynı şekilde do – fa – si bemol dörtlüsü ile daha çok fa eksenli bir ton hissedilir.
- 158. ölçüdeki figürler sol minör tonundadır. Ancak eşlik sesleri bu tondan farklı olduğundan yine sol minör ton hissedilmez . Ton belirsizleşir.
- 164. ölçüden itibaren çayda çıra temasının etkisi ile birlikte bu temanın karar sesi olan la ekseni hissedilir ve bu durum 196. ölçüye kadar sürer. Buradan sonra is tekrar 6. motif gelir.
- 216 – 227. ölçülerde ton yine belirsizleşir.
- 228. ölçüde çayda çıra teması ile eksen sesi tekrar la olur. 6. motifin tekrar görünmesinden sonra eser la karar sesi ile sona erer.

Eserde kullanılan akorlara bakıldığında bunların bir çoğunun uyuşumsuz ses yığınları olduğu ve küçük ikili yada büyük ikili aralık oluşturan birkaç sesin üst üste

verildiği görülmektedir. Türk karakterli melodilerde bile eşlik olarak küçük ikili tınılar işitilmektedir. Ayrıca eserde yine bir çok yerde dörtlülerden oluşan kırk akorlar göze çarpar. Bunlarda çoğu kez melodi ile uyuşumsuz aralıklar oluşturmaktadır. Temalar arasındaki köprülerin de çoğu kez akorların kromatik olarak inip çıkmasıyla şekillendirildiği dikkati çeken bir diğer unsurdur.

Orkestralama açısından bakıldığında ise şöyle bir görünüm ortaya çıkmaktadır;

- Ferit Tüzün'ün sıkça kullandığı gibi burada da Türk karakterli motifler ilk olarak solo enstrümanlar çalınmakta sonra ise birkaç enstrüman grubu tarafından unison çalınmaktadır.
- Solo olarak klarnet ve Trompetin çokça kullanıldığı göze çarpmaktadır. Motif 1 ve motif 8 trompet tarafından solo olarak çalınırken, son bölümde çok sık tekrar edilen motif 6 klarnet ile çalınmaktadır.
- Eserde yaylılar da önemli rol oynamaktadır. Motif 4 viyolonsel ve viyola ile, motif 7 ve motif 9 da kemanlarda çalınmaktadır.
- Çeşitli enstrüman gurupları sıra ile arka arkaya kullanılmışlardır. Bu sayede orkestra yapısında sürekli bir hareketlilik görülmektedir. Örneğin bazı yerlerde bakır sazlar kullanıldıktan sonra bu grup birden susmuş ve yaylılar ortaya çıkmıştır. Bazı yerlerde birlikte kullanılan birkaç orkestra grubu çaldıkları pasajlardan sonra yine susmuş ve yerlerini başka gruplara bırakmışlardır.
- Eserde vurmali çalgıların çok sık kullanılması dikkat çekicidir. Ksilofon, timpani, trampet, tahta blok gibi çok çeşitli enstrümanlar sıra ile gözükmektedirler. Bu çalgılar kullanıldıkları yerlerde dinamizmi ve etkiyi arttırmışlardır.
- Piyano da eserde önemli bir rol oynamaktadır. Solo olarak iki ölçü dışında gözükmese de bu çalgı, bir vurmali çalgı gibi eserde ritmi ve yürük karakteri belirtmede kullanılmıştır.

Eserde kullanılan enstrümanların tam listesi şöyledir;

Pikolo flüt
Flüt
Obua
İngiliz Kornosu
Klarnet (si bemol)
Fagot
Korno (fa) (4)
Trompet (do) (2)
Trombon
Piyano
Keman
Viyola
Viyolonsel
Kontrbas
Vurma çalgılar¹⁰

¹⁰ Eserin bulunabilecek tek notası el yazmasından fotokopi çektililen notadır. Bu notada bazı vurmali çalgıların isimleri net olarak okunamamaktadır.

Tablo 9

Çayda çıra / Form yapısı

I	II	III
• İki ölçülük giriş / 1 – 2. ölç. • Motif 1 ve tekrarı / 4 - 13 • Motif 2 / 14 – 17 • motif 1 (tekrar) / 18 – 25 • üç ölçülük bir motif – bir ölç bağlanti – üç ölçülük motifin büyük yedili yukarıdan tekrarı / 32 • Bir ölçülük bağlanti / 33 • motif 3 / 34 – 38 • iki ölçülük bağlanti / 39 – 40 • motif 1 (tekrar) / 41 – 48 • aynı malzemeden türetilmiş ikişer ölçülük 4 motiften oluşan bağlanti / 49 – 56 • yeni motifin girişi, motif 4, dörtlü yukarıdan tekrarı, motif 4 (tekrar) / 57 – 76 • 4 ölçülük bağlanti motifi ve tekrarı / 77 – 84 • motif 4, iki ölçülük bir motif, motif 4 ün dörtlü yukarıdan tekrarı, iki ölçülük motifin tekrarı / 85 – 93 • 1. bölümün kodası / 94 - 114	• motif 5 / 115 – 122 • motif 5 den parçalar / 123 – 132	• bir ölçülük girişle motif 6 / 133 – 138 • motif 6 nın bir oktav yukarıdan tekrarı / 139 – 142 • motif 7 / 143 – 149 • motif 6 (tekrar) / 150 – 153 • 4 ölçülük farklı bir bağlanti motifi / 154 – 157 • motif 8 i hazırlayan figüratif bağlanti / 158 – 163 • 4 ölçülük giriş ve motif 8 (çayda çıra) / 164 – 175 • motif 8 (tekrar) / 176 – 183 • temayı çağrıştıran figürler / 184 – 187 • temadan türetilmiş bir motif (motif 9) / 189 – 196 • motif 6 (tekrar) / 197 – 204 • motif 7 (tekrar) / 205 – 210 • bir ölçülük bağlanti ve motif 6 / 211 – 215 • farklı bir figürden türetilmiş sekvens yapıları/ 216 – 221 • 158. ve 163. ölçü arasındaki yapıların kısaltılmış biçimi / 222 – 227 • motif 8 / 228 – 235 • motif 9 / 236 – 243 • motif 6 / 244 – 250 • kodetta / 251 - 255

Tablo 10

Çayda çıra / Önemli Motiflerin Enstrümanlara Göre Dağılımı

- Motif 1 – **trompet** / 5 – 9, 18 – 21, 41 - 45 ölçüler
- Motif 1 (tekrar) – **keman 1 ve pikolo flüt** / 10 – 13, 21 – 25, 45 - 48
- Motif 2 – **korno** / 14 - 17
- Motif 3 – **viyola ve viyolonsel** / 33 - 38
- Motif 4 – **keman 1 ve 2** / 59 – 62, 85 - 87
- Motif 4 (dörtlüsünden tekrar) – **pikolo flüt, flüt, obua, keman 1,2 , viyola** / 65 - 69
- Motif 5 – **flüt** / 115 - 121
- Motif 6 – **klarnet** / 134 – 138, 150 – 152, 197 – 200, 212 – 215, 244 - 247
- Motif 6 (tekrar) – **pikolo flüt ve flüt** / 139 – 142, 201 – 204, 248 - 250
- Motif 7 – **keman 1** / 143 – 148, 205 – 210,
- Motif 8 (çayda çıra) – **trompet** / 168 – 175, 228 – 235,
- Motif 8 (tekrar) – **flüt** / 176 - 183
- Motif 9 – **keman 1 ve 2** / 189 – 196
- Motif 9 (tekrar) – **pikolo flüt, flüt ve obua** / 236 – 243

Çayda Çıra Armonik Yapı

ölçü: 1 - 2 5 - 13, 17 - 25, 42 - 48

14 - 17

26 - 28 29 30 - 32

33 34 - 38



39 - 40



49 - 54



55 - 56



57 - 58

59

60 - 61, 63, 72 - 73, 76

62, 74

65 - 67 68

69 71 77 - 84

85 - 87 90 - 91

94 - 107

135 - 138, 150 - 153, 197 - 200, 212 - 215, 244 - 247



139 - 142, 201 - 204, 248 - 250



143 - 148, 205 - 210



154 - 155



156

158 - 160

161 - 163

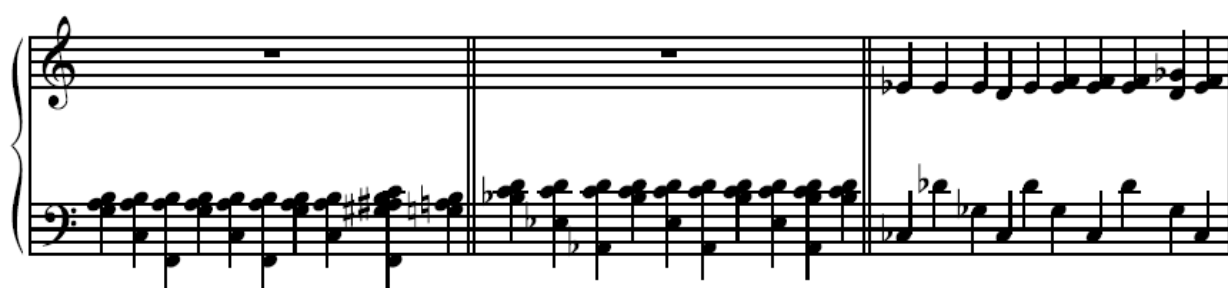
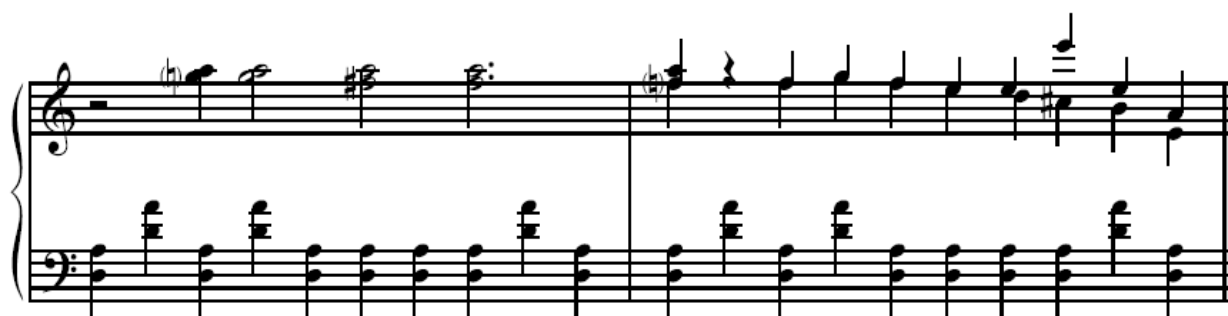
168 - 183, 228 - 235



187



189 - 196, 236 - 243



216 - 217

218 - 219

220 - 221

222 - 225

226 - 227

252 253 - 254 255

2.1.4. Midas'ın Kulakları / Başlangıç korusu

Eserin başlangıç korusu eseri başlatan ve sonlandıran kısım olarak dikkati çekmektedir. Eserde koronun bütün halinde görüldüğü yalnızca üç yer vardır. Giriş ve sonuç arasında eserin son sahnesinde “*geliyor, hakan geliyor...*” sözleri ile başlayan 13 ölçülük bir koral yapı bulunur bunu dışında koro genelde konuşma olarak görülmektedir. Başlangıç korusu müzikal olarak eserin göze çarpan kısımlarından birisidir. Bu koro form olarak A – B – A şeklinde kabul edilebilir. A kısmını oluşturan kısım koronun toplu halde söylediği ve 24. ölçüde sonuçlanan kısımdır. Bundan sonra, gergin havanın biraz yatıştırılmasıyla koroda solo partiler arasında karşılıklı konuşmalar görülür. Daha sonra 46. ölçüde B kesitini A kesitine bağlayan köprü bölümü başlamaktadır. 54. ölçüde yapılan bir konuşma ile tekrar 55. ölçüdeki A kesitine dönülür. Bu kez giriş kısmı bir ölçü verilmiştir. Giriş korusu 78 ölçü sürer.

Koronun gelişinden önce eserin açılışı orkestra girişi ile yapılır. Orkestra küçük ikili tınlar ile gergin bir havada eseri açar ve koronun gelişini hazırlar. Koronun girişinden önce iki ölçülük bir giriş kullanılmış ve yine gergin karakterdeki koronun girişine bağlantı oluşturulmuştur. Koroda da girişte olduğu gibi küçük ikili tınlar kullanılmış, bastaki sürekli tutulan mi sesi ile de gergin hava arttırılmıştır. Giriş korusu aslında iki seslidir. Soprano partisi tenor ile , alto da bas ile katlanmıştır. Bu iki ses birbirleri ile küçük ikili ve küçük üçlü tınlar oluşturmaktadır. 9. ve 10. ölçüde yine bazı seslerin katlanmasına karşılık üç sesli bir armonik yapı vardır. A kesitinde girişteki la diyez – si – do diyez – re diyez akoru dışında orkestra eşliği koro ile aynı seslerden oluşturulmuştur. Orkestrada basta sürekli mi sesleri tutulmuş ve bunun üzerine kurulan iki sesli tınlar ile armoni mi minör ton üzerine şekillendirilmiştir. A kesitini de kendi içinde iki cümleye ayırmak mümkündür. 1 – 10. ölçüler bir cümle, 11 – 24. ölçüler ikinci cümle olarak kabul edilebilir.



A kesitini oluşturan motif

25. ölçüde başlayan B kesiti 6 ölçülük bir orkestra girişi ile başlar. Yine küçük ikili tınların görüldüğü bu giriş aynı zamanda B kesitindeki motiflerin eşliğini de oluşturmakta kullanılmıştır. B kesitinde karşılıklı soru – cevap şeklinde başlayan sololar arasında konuşmalar görülür. Müzikte de bu karaktere uygun olarak ilk olarak soru – cevap ilişkisi kurulmuş, daha sonra ise sololar karşılıklı konuşma şeklinde değil birbirlerinin sözlerini tamamlar şekilde devam ettirilmiştir.



Tenor (soru)



Soprano (cevap)

Bu solo kısımlar ardı ardına getirilmiştir. Sırasıyla 4 ölçü tenor, 2 ölçü soprano, 4 ölçü tenor ve 6 ölçü soprano ve alto birlikte unison olarak görünürler. Her solo partisi kendi içinde bütünlük oluşturan bir motif sergiler. Sololar değiştikçe motifler ve tonlar da sürekli değişir. Bu şekilde olduğu düşünülürse bu kısmın ard arda gelen 5 motiften oluşturulduğu söylenebilir. Eşlikte solo ile birlikte unison olarak motifler aynen çalınır buna ek olarak da bazı akor yapıları kullanılmıştır. Eşlikte minör tınlar yanında, bazı küçük ikili aralıklarında kullanıldığı göze çarpar. B kesitini de kendi içinde iki parçaya ayırmak mümkündür. Kesitin başındaki orkestra girişinin başladığı

kısım olan 25. ölçüden soloların sona erdiği 45. ölçü ye kadar bir bölüm olarak düşünülebilir. Bundan sonra gelen 46 – 53. ölçüler arası kısım ise A kesitine yapılan bir bağlantıdır. Bu bağlantıda yine tüm koro birlikte iki sesli olarak görülür. Bu kısım hem melodik yapı olarak hem de eşlik olarak A kesitini hatırlatmaktadır. Eşlikte basta görülen si sesleri A kesitindeki mi minör tonun habercisidir. A kesitinin bir kez daha görünmesi ile parça sona erer.

Orkestra eşliğinde Ferit Tüzün’de çokça görüldüğü gibi çeşitli vurma çalgılar kullanılmış ve bunlar parçanın dinamik yapısını arttırmıştır. Bakır sazların bazı yerlerde ön plana çıktığı görülür. Girişteki timpani ile gergin hava arttırılmıştır. Parça ses genişliği açısından koro için seslendirilmeye çok uygundur. Söz ve müzik arasındaki uyuma yeterince dikkat edildiği açıkça görülmektedir. Müziğin sözün önüne geçmesi engellenmiş, melodinin seyri ile sözün seyri dengeli kurulmuş, cümlelerin bittiği yerlerde müzikal cümlelerde sonlandırılmış ve yeni söz ile birlikte yeni müzikal cümle başlatılmıştır. Parçanın daha çok tonal karakterde olduğu ancak soloların geldiği yerlerde sık aralıklar ile tonun değiştirildiği görülmektedir. Genel olarak mi minör ton daha çok gözüktür. Eşliği oluşturan sesler bestecinin isteğine göre serbestçe şekillendirilmişlerdir. Parça esere canlı bir giriş ve sonuç oluşturmuştur. Konunun mitolojiden alınmış olmasına karşılık müzikteki yapıda eski çağ müziklerinden esinlenilme görülmemektedir. Müziğin daha çok tonal bir yapı ve uyşumsuz eşliklerden oluştuğı göze çarpar.

Midas'ın Kulakları / Giriş Korosu / Armonik Yapı

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The score consists of five measures. The first measure has a treble staff with a B-flat and a bass staff with a B-flat. The second measure has a treble staff with a B-flat and a bass staff with a B-flat. The third measure has a treble staff with a B-flat and a bass staff with a B-flat. The fourth measure has a treble staff with a B-flat and a bass staff with a B-flat. The fifth measure has a treble staff with a B-flat and a bass staff with a B-flat.

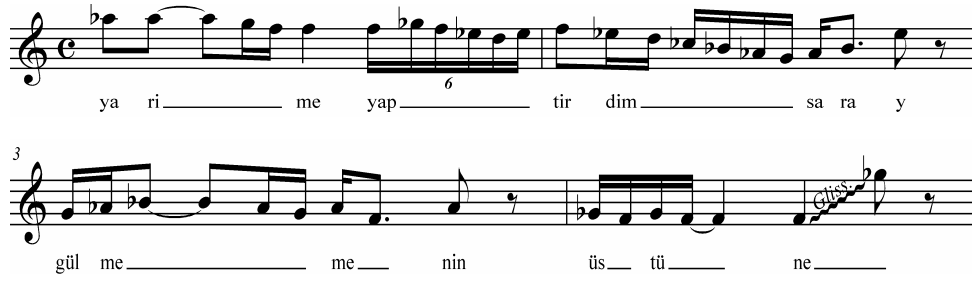
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff provides a simple accompaniment. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some chords. The accompaniment is a simple bass line. The score is written in a standard musical notation style.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of 16 measures, with a double bar line after the 8th measure. The melody is a simple, folk-like tune, and the accompaniment is a simple, rhythmic pattern. The score is written in a clear, legible font, and the notes are clearly marked. The overall style is that of a traditional folk song.



2.1.5. Anadolu süiti / Türkü

Anadolu süitinde 2. bölüm olarak kullanılmış olan bu bölüm çeşme başı balesinde ezgiler ve oyun havası adıyla son bölüm olarak görülmektedir. Parçada sopranonun ezgisine ek olarak bir nakarat motifi, bir de parçayı sonuçlandırıp diğer bölüme bağlayan motif olmak üzere üç motif bulunur. Son motifin Türkü ezgisinden bağlantı olduğu düşünülürse form olarak parça ezgi ve nakarat olmak üzere tek bölümden oluşmaktadır. Soloda görülen motif hicaz makamının etkisinde iken solunun girişi ve nakarat bölümleri kürdi makamının etkisindedir. İki ölçülük girişin ardından soprano ezgisi görülür. Bu motifin iki cümleden oluşturulduğu düşünülebilir. İlk cümle 3 – 6. ölçüleri kapsarken ikinci cümle 7 – 10. ölçüler arasındadır. Soprano soloya eşlik olarak yalnızca yaylılarda tremolo olarak do bemol – fa – si bemol – mi bemol dörtlü akoru kullanılmıştır. 9. ölçüde eşlikte de ezgiyi destekleyici bir figür görülmektedir.



Soprano ezgisinden bir bölüm

11 – 14. ölçüler parçanın nakarat kısmını oluşturmaktadır. Burası sopranodaki ezgi ile tezat oluşturacak şekilde çok canlı ve süslemelidir. Eşlikte eksen sesinin yanında dörtlü tınlar da duyulmaktadır. Ancak burada küçük ikili aralıklı süslemeler ile uyuşumsuz tınlar oluşturulduğu görülür. Nakarat bölümünün de iki cümleden oluştuğu söylenebilir. 11 – 12. ölçüler bir cümle, 13 – 14. ölçüler de bu cümlelerin devamı niteliğinde başka bir cümledir. Nakarat motifi obua ile çalınmaktadır.



Obuanın çaldığı nakarat kısmı

15. ölçüde tekrar gelen soprano ezgisinin olduğu bölüm ve sonraki nakarat kısmı aynen tekrar edilir. 29. ölçüde nakarat kısmı bir oktav aşağıdan klarnet ile bir kez daha çalındıktan sonra 33. ölçüde parçayı sonuçlandıran kısma geçilir. Önceki kısımlardan tamamen bağımsız ve Türk ezgisi karakterinden uzak olan bu kısımda, trompet ile küçük bir giriş yapılarak kemanlardaki motife geçilir. Dörtlülerden oluşturulan bu motife eşlik olarak küçük üçlü tınlarla yapılan bir yürüyüş ve la bemol – re bemol dörtlüsü kullanılmıştır. Bu motif ile parça başladığından çok farklı bir biçimde sona ermektedir. Ancak eserin bütününe bakıldığında bu kısmın bu parçadan sonra gelen bölümle bir bağlantı olarak kullanıldığı görülmektedir.



Kemanların çaldığı son motif



Sonraki bölümün girişi (Fagot)

Bölümde kullanılan enstrümanlar şunlardır: ¹¹

Flüt

Obua

İngiliz Kornosu

Klarnet

Arp

Piyano

Keman

Viyola

Viyolonsel

Kontrbas

Kastanyet

Davul

¹¹ Tezde türkü bölümünün notası çift piyanoya uyarlanarak verilmiştir.

TÜRKÜ

(Anadolu süitinden)

Ferit Tüzün

Piano 1

Piano 2

The first system of the score shows the beginning of the piece. Piano 1 (top) has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It starts with a half note B-flat, followed by a quarter note E-flat, and then a half note B-flat. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note F, an eighth note G, and a quarter note F. Piano 2 (bottom) has a bass clef and a key signature of two flats. It starts with a half note B-flat, followed by a quarter note E-flat, and then a half note B-flat. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note F, an eighth note G, and a quarter note F. The time signature is common time (C).

Pno. 1

Pno. 2

The second system of the score continues the piece. Pno. 1 (top) has a treble clef and a key signature of two flats. It starts with a half note B-flat, followed by a quarter note E-flat, and then a half note B-flat. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note F, an eighth note G, and a quarter note F. Pno. 2 (bottom) has a bass clef and a key signature of two flats. It starts with a half note B-flat, followed by a quarter note E-flat, and then a half note B-flat. A slur covers the next two measures, which contain a quarter note F, an eighth note G, and a quarter note F. The time signature is common time (C).

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the first two measures of a musical piece. Pno. 1 (top) has a treble and bass staff. In measure 1, the treble staff has a series of eighth notes (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3) and the bass staff has a whole note (B2). In measure 2, the treble staff has a series of eighth notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2) and the bass staff has a whole note (B1). Pno. 2 (bottom) has a treble and bass staff. In measure 1, the treble staff has a whole rest and the bass staff has a whole note (B2). In measure 2, the treble staff has a whole note (B2) and the bass staff has a whole note (B1). A '6' is written above the treble staff in measure 2, indicating a sixteenth-note triplet.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains measures 3 through 5 of the musical piece. Pno. 1 (top) has a treble and bass staff. In measure 3, the treble staff has a series of eighth notes (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3) and the bass staff has a whole note (B2). In measure 4, the treble staff has a series of eighth notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2) and the bass staff has a whole note (B1). In measure 5, the treble staff has a series of eighth notes (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3) and the bass staff has a whole note (B2). Pno. 2 (bottom) has a treble and bass staff. In measure 3, the treble staff has a whole rest and the bass staff has a whole note (B2). In measure 4, the treble staff has a whole note (B2) and the bass staff has a whole note (B1). In measure 5, the treble staff has a whole note (B2) and the bass staff has a whole note (B1). A '3' is written above the treble staff in measure 4, indicating a triplet.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the first two measures of a musical piece. Pno. 1 (Piano 1) is written on a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. Pno. 2 (Piano 2) is also written on a grand staff. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a continuous eighth-note pattern. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the next two measures of the musical piece. Pno. 1 continues with the same chordal and eighth-note patterns. Pno. 2 continues with the same chordal and eighth-note patterns. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the first two measures of the piece. Pno. 1 (top) has a treble and bass staff. In measure 1, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure. In measure 2, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure. Pno. 2 (middle) has a treble and bass staff. In measure 1, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure. In measure 2, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the next two measures. Pno. 1 (top) has a treble and bass staff. In measure 3, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure. In measure 4, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure. Pno. 2 (middle) has a treble and bass staff. In measure 3, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure. In measure 4, the treble staff has a half note G4 (flat) and a half note F#4, tied across the measure. The bass staff has a half note G3 (flat) and a half note F#3, tied across the measure.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the first three measures of a musical piece. Pno. 1 (top) has a treble and bass staff. In measure 1, the treble staff has a sixteenth-note arpeggiated figure (Bb4, A4, G4, F4, E4, D4) with a '6' below it, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 2, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 3, the treble staff has another sixteenth-note arpeggiated figure (Bb4, A4, G4, F4, E4, D4) with a '6' below it, and the bass staff has a half note Bb3. Pno. 2 (bottom) also has a treble and bass staff. In measure 1, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 2, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 3, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains measures 4 through 6. Pno. 1 (top) has a treble and bass staff. In measure 4, the treble staff has a sixteenth-note arpeggiated figure (Bb4, A4, G4, F4, E4, D4) with a '6' below it, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 5, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 6, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3. Pno. 2 (bottom) also has a treble and bass staff. In measure 4, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 5, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3. In measure 6, the treble staff has a half note Bb4, and the bass staff has a half note Bb3.

Pno. 1

Pno. 2

This block contains the first two measures of a musical score for two pianos. Pno. 1 (top system) has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a dotted half note in the first measure. Pno. 2 (bottom system) has a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature for Pno. 2 is also two flats.

Pno. 1

Pno. 2

This block contains the next two measures of the musical score. Pno. 1 continues its melodic line with similar rhythmic patterns. Pno. 2 maintains its accompaniment, with the right hand showing more complex chordal structures and the left hand continuing the eighth-note pattern. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the first two measures of a musical piece. Pno. 1 is written in two staves (treble and bass clef). In measure 1, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest. In measure 2, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest. Pno. 2 is also written in two staves. In measure 1, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest. In measure 2, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the next two measures of the musical piece. Pno. 1 continues with the same pattern as the first system. In measure 3, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest. In measure 4, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest. Pno. 2 continues with the same pattern as the first system. In measure 3, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest. In measure 4, the treble staff has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest; the bass staff has a half note E4, a quarter note D4, and a quarter rest.

Pno. 1

Pno. 2

This musical system contains the first two measures of a piece. Pno. 1 consists of two staves, both playing a continuous eighth-note pattern in a descending chromatic scale. Pno. 2 consists of three staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first measure and a fermata over the second. The lower two staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords, with a slur over the first measure and a fermata over the second.

Pno. 1

Pno. 2

This musical system contains the next two measures. Pno. 1 continues the eighth-note chromatic pattern on both staves. Pno. 2 continues the accompaniment. The upper staff features a melodic line with a slur over the first measure and a fermata over the second, ending with a grace note in the fourth measure. The lower two staves continue their rhythmic accompaniment with a slur over the first measure and a fermata over the second.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the first two measures of a musical piece. Pno. 1 consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a continuous eighth-note melody. Pno. 2 consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a melody with some rests and slurs. The lower staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a melody with some rests and slurs.

Pno. 1

Pno. 2

This system contains the next two measures of the musical piece. Pno. 1 consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a continuous eighth-note melody. The lower staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a continuous eighth-note melody. Pno. 2 consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a melody with some rests and slurs. The lower staff has a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). It contains a melody with some rests and slurs.

Pno. 1

Pno. 2

The image displays a musical score for two pianos, labeled Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Pno. 2 also consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The score is divided into three measures by vertical bar lines. In the first measure, Pno. 1 plays a continuous eighth-note melody in the treble staff, while the bass staff has a whole note chord. Pno. 2 has a whole note chord in the treble staff and a half-note melody in the bass staff. In the second measure, Pno. 1 continues its eighth-note melody, and Pno. 2 has a whole note chord in the treble staff and a half-note melody in the bass staff. In the third measure, Pno. 1 has a whole note chord in the treble staff and a whole note chord in the bass staff, while Pno. 2 has a whole note chord in the treble staff and a whole note chord in the bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

2.1.6. Altı Türkü / Su gelir taşa değer

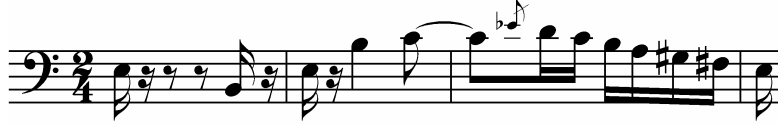
Bir düzenleme olan Su gelir Taşa değer, hicaz makamında yazılmış, Erzurum yöresine ait bir türküdür. Türkü, ezgi ve nakaratı olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Ezgi kısmı soprano solo ile seslendirilmekte iken, nakarat kısmı koro ile seslendirilmektedir. Sopranodaki ezgi üç cümleden oluşmaktadır. Her cümleinin başlangıcı basın A vokali aracılığıyla do – si seslerini duyurması ile başlamaktadır. Solonun ezgisi alto ve soprano tarafından yapılan dört ölçülük bir giriş ile hazırlanmıştır. Tam dörtlü ve büyük ikili tınılardan oluşmakta olan girişteki bu yapı solo sopranonun ezgisi ile de devam etmektedir. Bu sırada bas da solonun girişini veren si sesini tutmaya devam etmektedir. Üç cümleden oluşan ezginin ilk iki cümlesi 4 er ölçü iken, üçüncü cümlesi 8 ölçüdür. Solonun üçüncü cümlesi sırasında 15. ölçüden başlayarak korodaki soprano ve alto partilerinin eşlik karakterinden çıkıp ikincil ezgi karakterine büründükleri görülür. Burada soprano ve alto kendi içinde küçük üçlülerden oluşan bir yürüyüş oluşturmaktadırlar.



soprano (koro) ve altonun oluşturduğu ikincil ezgi ve bağlantı (ölçü 15 – 20)

20. ölçüde de nakarat kısmına yine bu iki parti tarafından bağlantı yapılmaktadır. Nakaratı oluşturan asıl motif alto ve tenor tarafından söylenilmekte, soprano ve bas bu motife eşlik etmektedir. Basın si – mi sesleri ile yaptığı dörtlü eşlik burada armonik yapının temlini oluşturmaktadır. Bas ve sopranodaki eşliklerin, ritmik olarak canlı bir biçimde yapılmış olması nakaratın zaten canlı olan karakterini daha da hareketlendirmektedir. 24. ölçüde nakaratın tekrarı ile bağlantı yapılmıştır. Bu bağlantının bas tarafından yapılmış olması, Ferit Tüzün'ün orkestra eserlerinde karakteristik olarak görülen; ezginin, çalındığı enstrümanların sürekli değişerek,

farklı enstrüman gruplarına dağıtılması tekniği ile paralellik göstermektedir. Nakaratı oluşturan motifin ikinci görünümünden üçüncüsüne geçilirken yapılan bağlantının da yine soprano ve alto tarafından yapılması bu izlenimi kuvvetlendirmektedir.



SU GELİR TAŞA DEĞER

FERİT TÜZÜN

$\bullet = 96$

Soprano *p*

Soprano *p* A _____

Alto *p* A _____

Tenor *p*

Bass *p* A _____

5
Sop. su ge _____ lir _____ ta _____ sa de _____ ger

S _____

A _____

T _____

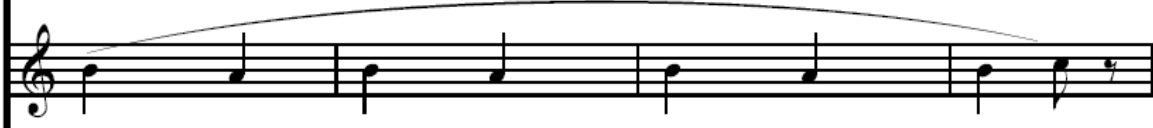
B _____

A _____
man _____

A _____

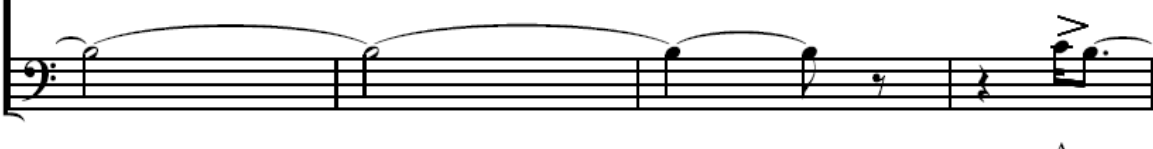
9

Sop.  kir pik ler ka sa de ger

S 

A 

T 

B  A

13

Sop.  ay ri lik boy le ol maz am man am man

S 

A 

T 

B 

17

Sop. *bir gun_____ bas ba_____ sa_____ de_____* *f* ger

S *a man a man a man* *f*

A *a man a man a man* *f*

T *f*

B *f* oy

21

Sop.

S *oy oy oy_____ oy oy_____*

A *sa_____ lan gel_____ de boy_____ la_____ ri na_____ kur_____ ba_____nim a man*

T *sa_____ lan gel_____ de boy_____ la_____ ri na_____ kur_____ ba_____nim a man*

B *oy oy oy oy oy a a_____a amanaman aman*

25

Sop.

S

oy oy _____ oy oy _____

A

tat _____ li söy _____ le dil _____ le _____ ri ne _____

T

8 tat _____ li söy _____ le dil _____ le _____ ri ne _____

B

oy oy oy oy

27

Sop.

S

a man a man a man

A

hay _____ ra _____ nim a man a man a man a man

T

8 hay _____ ra _____ nim a man

B

oy oy oy oy oy oy

29

Sop.

S

A

T

B

oy oy oy oy oy der ma nim a

gel ya ni ma dert le ri me der ma nim a

gel ya ni ma dert le ri me der ma nim a

oy oy oy oy oy der ma nim

32

Sop.

S

A

T

B

der ma nim a man

man der ma nim a man

man der ma nim a man

der ma nim a der ma nim a man

2.2. Diğer Çağdaş Türk Bestecilerinin Eser İncelemeleri

Eser incelemeleri için seçilen besteciler, Ferit Tüzün ile benzer bir şekilde eserlerinde Türk müziğine has öğeleri kullanmaları sebebiyle seçilmişlerdir. Türk beşlerinin istisnasız hepsinde bu özellik görüldüğünden onların eserleri ilk olarak incelenmiştir. İkinci kuşak bestecilerimizde yukarıda sözü edildiği üzere, Türk müziğinden yararlanalar ve yararlanmayanlar şeklinde bir ayrım belirdiği için Türk müziğini kullananlardan Muammer Sun ve İlhan Baran'ın eserleri seçilmiştir. Bu besteciler Ferit Tüzün den birkaç yaş küçük olup kendisinin eserlerini de yakından tanımaktadırlar.

İncelemelerin asıl amacı Ferit Tüzün'ün besteleme biçemi ile bu bestecilerin biçimleri arasındaki benzerlik yada farklılıkların ortaya konulabilmesi olduğundan, incelenen eserler, bunu en kolay bir şekilde görebilmek için piyano veya piyano eşlikli şan eserleri arasından seçilmişlerdir. Ayrıca bu seçimde önemli rol oynayan iki etken daha vardır. Bunlardan birincisi bu bestecilerin bazılarının örneğin; Saygun, Rey, Akses ve Baran'ın Türk müziğinden bağımsız nitelikte eserleri de olduğu için seçilen eserlerin Türk müziğini bir şekilde ele almış olmalarının gözetilmiş olmasıdır. İkinci etken ise Türk bestecilerinin eserlerinin notalarının bulunmasındaki zorluktur. Burada incelenen eserler dışında konu için kullanılabilecek çok az eser bulunabilmektedir. Sözü geçen eserler de genelde orkestra yapıtlarıdır. Ferit Tüzün ve diğer Türk bestecilerinin Orkestrasyon (çalgılama) biçiminin, eserlerin incelenmesi aracılığı ile karşılaştırılması farklı bir tez konusu olabileceğinden ve tezin asıl amacının; Ferit Tüzün'ün eserlerinin Türk besteciliğindeki yerinin belirlenmesi olmasından dolayı karşılaştırma yapılması için Orkestra eseri seçilmemiştir.

2.2.1. Cemal Reşit Rey – On halk Türküsü (1967) / no.10

“*Osman Paşa*” türküsünün ele alındığı bu parça, fa diyez aktarımlı kürdi makamı üzerine kurulmuştur. Parça ilk ölçüdeki fa diyez – do diyez – fa diyez akorundan sonra sağ elde temanın duyurulmasıyla başlar. Tema sağ elde solo olarak durulurken sol elde girişteki akorun sesleri olan do diyez – fa diyez sesleri duyurarak dörtlü yada beşli aralıklardan oluşan bir yürüyüş karakteri görülmektedir. Beş ölçü süren ana temanın ilk cümlesi, bu cümlelerin tekrarı ile bağlanır. Bu cümle, tekrarında sağ elde bu kez ikinci oktavdan duyurulmakta olup, temaya üçüncü oktavdan sesler eklenerek temanın ortada duyulmaktadır. Üçüncü oktavdan eklenen sesler tema ile altılı, beşli ve üçlü tınlar ile temayı armonik olarak zenginleştirmiştir. Bu sırada sol elde yine fa diyez do diyez beşli aralığı eşlik etmektedir. 12. ölçüde temanın ikinci cümlesi görülür. Yine burada da ilk cümlede olduğu gibi temanın tek başına duyurulduğu ve do diyez – fa diyez dörtlüsü ile eşlik edildiği göze çarpar. İkinci cümle 15. ölçüde sona erdikten sonra 16. ölçüde bu kez sağ elde do diyez – fa diyez – do diyez akoru görülür ve bu akor ikinci cümleyi tekrarına bağlar. İlk cümlelerin tekrarında olduğu gibi ikinci cümlelerin tekrarında da tema orta sese geçmiş ve yukarıdan beşli altılı tınlarla zenginleştirilmiştir. Ancak bu kez ikinci cümle aynen tekrar edilmez, besteci ikinci cümlelerin bir ölçüsünü verdikten sonra temayı, tema ile yakın ilişkili bir motif ile değiştirmiş ve yeniden do diyez – fa diyez – do diyez akoruna bağlamıştır. Bu sırada sol elde ilk kez armoniye farklı tınlar eklenmiştir. 22. ölçüde temanın birinci cümlesi ilk duyulduğu yerden bir oktav yukarıdan olmak üzere tekrar getirilmiştir. Eşlikteki do diyez – fa diyez sesleri yine devam etmekle birlikte artık akor değil figür yada kırık akor şeklinde bazen de üçlemelerle kullanılmıştır. İlk cümle yine başta olduğu gibi orta seste kalacak şekilde tekrarına bağlanmıştır. 31. ölçüde yeniden görülen fa diyez – do diyez – fa diyez akorunun ardından tema armonizasyonu daha da zenginleştirilmiş ve temaya önce üçlüsü ve altılısı daha sonra da çeşitli akorlar oluşturacak şekilde, beşlisi, ve yedilisi eklenerek farklı tınlar oluşturulmuştur. Tema yine orta ses de duyurulmaktadır. Bu sırada sol elde de sürekli la – si – la diyez sesleri tutulmaktadır. Armonik karakterin giderek daha karmaşılaşması ve uyumsuz seslerin çoğalarak temanın karakterini

değiştirmesi göze çarpar. Öyle ki 37. ölçüde polikord yapısında sol eldeki sol diyez – si diyez – re diyez akoru fa diyez – la natürel – fa diyez akoru ile üst üste getirilmiştir. 38 – 40. ölçüler arasında da temanın altına makamın çeşitli derecelerinden türetilmiş akorlar kurularak ilerletildiği görölmektedir. Bu sırada 38. ölçüde; basta yine temanın altına kurulan akorlar ile farklı yapıda uyşumsuz akorlar kurulmuş, bu yapı daha sonra tema ile çeşitli aralıklar oluştıracak şekilde sadeleşmiştir. 41 – 51. ölçüler arasında tamamen farklı karakterde bir kısım gelir. Burada tema serbest bir biçimde soyutlaştırılarak, temanın malzemesinden farklı tınlar oluşturulmuştur. Önceki kısımdan çok farklı akorların da göröldüğü bu kısımda, bazı yerlerde sesler yığın şeklinde üst üste kullanılmıştır. Tema tonal merkezinden giderek uzaklaşmasına rağmen bu kısımda temanın eksenı olan fa diyez sesinin yukarıda sürekli duyurulması bu kısım ile önceki ve sonraki kısımlar arasında ilişki kurulmasını sağlamıştır. Bu kısım kendi içinde de iki kısma ayrılabilir. Sekizlik fa diyezlerin tek başına göröldüğü 41. ölçüden, yine fa diyezlerin geldiği 46. ölçü bir kısım, 47. ölçüden yine sekizlik fa diyezlerin geldiği 51. ölçü de bir kısım olarak kabul edilebilir. Her iki kısım da beşer ölçölük iki ayrı cümle olarak görölmektedir. Bu kısım form açısından parçanın B kısmını oluşturmaktadır. 52. ölçüde yeniden A kesitine dönen parça, yine temanın (ikinci cümlesinin) akor içerisinde sunulması ile devam eder. 52 – 55. ölçüler arasında basta tema ile ters harekette uyşumlu akorlar ve tınlar görölmektedir. 56. ölçüde ki bir ölçölük bağlantı parçanın sonunu işaret etmektedir. 57. ölçüde tema (ikinci cümle) bir kez daha görünür ve makamın eksen sesi üzerine kurulan akorlar ile sona erer.

2.2.2.1. Ahmet Adnan Saygun – Anadolu’dan op.25 (1945) / no. 1 (meseli)

Adnan Saygun’un 1945 yılında bestelediği Anadolu’dan adlı piyano eseri, meseli, zeybek ve halay adlı üç halk dansından oluşmaktadır. Eserde Türk halk ezgileri net bir biçimde görülebilmektedir.

Karciğar makamından esinlenilen parça altı ölçülük bir giriş ile başlar. Giriş temayı hazırlayacak nitelikte olup, temanın malzemesinden üretilmiştir. Bastaki oktav atlamalı la sesleri ve suslar ile kesilen akordaki kromatik hareket ile girişte yürük hava gösterilir. Yedinci ölçüde gelen tema bir kez tekrar edilir. Girişte sağ elde olan re – mi – fa diyez akoru burada sol ele geçmiş ve girişteki oktav atlamalı la ile birleştirilmiştir. Temanın tekrarının ardından 13 – 20 arası ölçülerde sol eldeki eşliğin devam ettiği sağ elde ise temadan türetilen basit figürlerin yer aldığı görülür. 21 – 23. ölçülerde her iki elde de re – mi – fa diyez akoru ve bununla ilişkili birkaç akor görülür. Girişteki gibi suslar ile kesilerek sunulmuş bu akorların ardından yine tema gelir. 24. ölçüde bu kez bir oktav tizden çalınan tema yine bir kez tekrar edilir. Bu sırada eşlik yine benzer şekilde devam etmektedir. 30. ölçüden itibaren 13. ölçüde temadan türetilmiş olan basit figürler, bu kez dörtlü akorlar şeklinde ve değişik ritimde tekrar gösterilir. Bu sırada basta da önceki eşlik üzerinde çeşitli oynamalar yapılır. Akor yapısının zenginleştirildiği göze çarpar. Bu kısım 39. ölçüde yine girişten türetilen ve armonik ve ritmik olarak eklemeler yapılan iki ölçülük kısım ile bağlanır. Buradan ana temaya ve yine 13. ölçüdeki yapının dörtlü akorlar şeklinde sunulduğu kısma geçilir. 41 – 51. ölçüler arasında armonide bazı değişiklikler olur. Sürekli devam eden la seslerinin yerine kromatik olarak inici bir hareket konmuş, ancak bu hareket tema ile uyumlu bir şekilde kurulmuştur. Kullanılan diğer akorlar ise daha önce kullanılanlar ile ilişkili ve yine dörtlü tınların duyulduğu akorlardır. 47 – 51. ölçüler arasında bastaki si bemol – sol sesleri ile eksen sesi olan la hazırlanmıştır. Parça başladığı şekilde girişteki yapı ile sona erer. Girişin üzerine iki motifin eklenmesi ve bunların küçük değişikliklere uğraması ile şekillenen parça çok sade ve basit yapıda sunulmuştur.

2.2.2.2. No. 2 (Zeybek)

Anadolu'dan adlı piyano yapıtının ikinci parçası olan zeybek ilk bölümde olduğu gibi son derece basit yapıda ve ana temanın çoğu kez solo olarak duyurulması ile şekillendirilmiştir. Bu parçada dikkati çeken en önemli unsur parçanın tamamen tonal armoni üzerine kurulmasıdır. Birbiriyle ilişkili iki motiften oluşturulan tema çok kez tekrar edilmiştir. Eksik ölçü başlayan parça, ilk ölçüde her iki elde solo olarak çalınan temanın görünümüyle açılır. 3. ölçüde ezginin tamamlayıcısı niteliğinde yarım ölçülük tamamlayıcı bir figür görülür. Bu figürde temadan türetilmiştir. Daha sonra her iki elde de birer oktav yukarıdan çalınan temaya tonal armoniye uygun akorlar eklenir. Si bemol majör tonunda yazılan parçanın bu kısmında sırasıyla 1. derece – 2. derece / ilk çevrim – 1. derece – 5. derece ve yine 1. derece akorları görünmektedir. 5. ölçüdeki bağlantı ile 6. ölçüde yine tema solo olarak verilmiştir. 6. ölçünün sonundan 7. ölçüdeki temanın ikinci motifine geçilir. İlk motif ile neredeyse aynı şekilde kurulmuş ikinci motif de solo olarak verilmiştir. Yalnızca 8. ölçüde tonun eksen akoru görülür. 9. ölçüde ilk motifin tamamlayıcısı olan figür yine görülür ve ikinci motifin tekrarına bağlanır. 10. ölçüde yine tonal armoniye uygun akor yapısı ortaya çıkar. Burada da sırası ile 1. – 5. – 6. (dört sesli beşlisi atılmış) / ilk çevrim – 5. ve 1. derece akorlar kullanılmıştır. 10. ölçüde motif önce sağ elde sonra sol elde görülür. 11. ölçüde 10. ölçüdeki yapılar tekrar edildikten sonra bir bağ ile ilk motifin tamamlayıcısına geçilir. 13. ölçüde yeniden görülen 2. motif burada armonize edilmiştir. Sırasıyla; 2. (ikinci çevrim) – 1. – 2. (ilk çevrim) – 6. (ikinci çevrim) ve 1. derece akorlar kullanılmıştır. İkinci motif bir kez daha tekrar edildikten sonra yine ilk motifin tamamlayıcısına geçilir ve 16. ölçüde ilk motif tekrar gelir. 16. ölçünün sonunda sol elde kromatik olarak bir iniş bulunmaktadır. Bu inişin üstüne kurulan akorlar ile armonik olarak şu dereceler ortaya çıkmıştır; 1. derece akoru 6. derecenin pesleştirilmesiyle mi bemol majör tonun çeken akorunun çevrimine dönüşmüş ancak yine si bemol majör ton içinde ikinci dereceye çözülmüştür. Daha sonra kromatik hareketi devam ettirecek şekilde 4. derece pesleştirilmiş ve minör altçeken akoru oluşturulmuştur. Buradan da sırasıyla; 1 – 5 – 6 – 5 ve 1. derece akorlara geçilir. 15. ölçüde başlayan ilk motif 17. ölçüde biter ve

buna tamamlayıcısı olan figür eklenerek parça sonlandırılır. Son derece sade yapıda bir parçadır.

2.2.2.3. No.3 (Halay)

Eserin en uzun parçası olan halay, bu oyuna uyacak karakterdeki dört ezginin yürük bir karakter oluşturacak biçimde ardı ardına eklenmesi ile şekillenmiştir. Yine halaylarda görüldüğü üzere parçanın temposunun başından sonuna kadar giderek hızlandığı göze çarpar. Parçayı ezgisel olarak kısımlara ayıracak olursak; 1 – 32. ölçüler arası ilk bölüm, 33 – 66 arası 2. bölüm, 67 – 93 arası 3. bölüm, 94 – 125 arası 4. bölüm ve 126. ölçüden sona kadar da koda olarak kabul edilebilir.

İlk kısım dörder ölçü süren üç motiften oluşturulmuştur. Burada ana motif ilk motiftir. Bu motif kendi içinde ikişer ölçülük iki parça şeklinde de düşünülebilir. Dört ölçü süren ve bir kez de bir oktav tizden seslendirilen ilk motifin ardından 9. ölçüde ikinci motif gelir. Yine dört ölçü süren ikinci motifin ardından 13. ölçüden ilk motife bağlantı yapılır. İlk motifin bu görünümünde motifin ilk önce ikinci yarısı gösterilip ondan sonra birinci ve ikinci yarıları yine getirilmiştir. İlk motifin yine bir oktav tizden tekrarından sonra 25. ölçüde 3. motif gelir. Dört ölçü süren bu motifin de ardından 29. ölçüde bir bağlantı ile ilk motifin son üç ölçüsüne geçilir. Bu kısımda motiflerin birbirine çok yakın olmaları sebebiyle eşlikte de motiflere göre önemli bir şekillenme görünmez. Eşlik bu kısımda baştan sona uyuşumsuz karakterde olup, ilk kısımda pentatonik bir diziden oluşturulduğu izlenimini vermektedir. Ancak daha sonra bu izlenim kaybolur. Sağ eldeki ezgiler sade bir şekilde ve birkaç yerde görülen uyuşumsuz akorlar dışında solo olarak sunulmuştur. Ezgi ve eşlikler arasındaki uyuşumsuz yapının ezgilerin algılanışını da değiştirdiği söylenebilir. Ezgi ile eşlik bir çok yerde küçük ikili ve eksik beşli aralıklar oluşturmuştur. Ayrıca ezgi ve eşlik arasındaki ilişki yatay armoniye dayanmaktadır.

Akor yapısının hemen hiç görünmediği kısımda ezgi ve eşlik arasındaki vuruş ve zamanlama farkları kısmın yatay armoni üzerine kurulduğunu belirtmektedir.

33. ölçüde başlayan ikinci kısımda temponun hızlandığı ve tartımın değiştiği görülür. 10/8 lik bu kısımda da ilk kısımda görüldüğü üzere yatay bir armonik yapı vardır. Bu kısmın, iki cümlelik bir ezgiden oluşturulduğu görülür. Bu yapıya yalnızca 57 – 60. ölçüler arasında yine aynı ezgiden türetilmiş ve pekiştirici nitelikte iki ölçülük bir motif eklenmiştir. Kısım ana ezginin dört ölçülük ilk cümlesinin oktav farkı ile iki kez görünmesi ile başlar. Ezginin ikinci görünümünde eşlik sesleri değiştirilmiştir. Ancak ilk cümledekine benzer aralıklardadır. 41. ölçüde gelen ezginin ikinci cümlesi, yine oktav farkı ile iki kez sergilenir. Burada eşliğin daha yürük bir karakter kazandığı ve kromatik hareketler sergilediği göze çarpar. 49. ölçüde yine ezginin ilk cümlesine dönülür ve 37 – 44. ölçüler arasındaki yapı tekrar edilir. Ezginin bu ikinci görünümünde eşliğin yine değişime uğradığı göze çarpar. 58. ölçüde ezgiyi pekiştirecek nitelikte farklı bir motif konulmuş ve burada kromatik akorlardan oluşan dikey armoni kullanılmıştır. Bu kısım ezginin ikinci cümlesinin iki kez daha sunulması ile sona erer. Ezgi ve eşlik arasındaki tezatlık bu bölümde de sürdürülmüştür. Büyük ikili, küçük ikili, ve eksik beşli tınların yanında kromatik hareketlerde sıkça kullanılmıştır.

Halay'ın üçüncü kısmı temponun yine artması ve 4/4 lük tartıma dönüş ile başlar. Bu kısımda da yine iki cümlelik bir ezgi görülür. Bunun dışında ezgi üzerine küçük değişiklikler yapılmış bazı yerlerde de bağlantı figürleri kullanılmıştır. Ezginin ilk cümlesi üç kez aynı oktavda bir kez de bir oktav yukarıda gösterildikten sonra 75 – 76. ölçülerden ikinci cümleye bağlantı yapılır. İlk iki görünümünde sağ ve sol elde unison ve solo olarak görünen ilk cümlelerin eşliğine, üçüncü gelişinde uyuşumsuz sesler, dördüncü gelişinde ise yine bu sesler ile oluşturulmuş akorlar gelmektedir. 75 – 76. ölçülerdeki bağlantının eşliğinde de bu akorlar kullanılmıştır. 77. ölçüde başlayan ikinci cümle bir defa sunulmuş ve üç ölçü sürmüştür. 80. ölçüde ise yine başlangıç cümlesi görünmektedir. Akor eklenerek zenginleştirilmiş olan ilk

cümlede yine önceki kısımlarla aynı aralıklardan kurulmuş akorlar göze çarpar. 83. ölçüdeki bağlantının ardından 85 – 91. ölçüler arasında ardı ardına birinci , ikinci ve yine birinci cümleler getirilmiştir. Bu kısım temponun ağırlaşması ve burada kullanılmış olan akorların üçlemeler şeklinde tekrar görünümü ile biter.

Temponun yine hızlanması ile başlayan son kısımda, önceki kısımda başlamış olan dikey armoni kullanılmıştır. Eşlikteki uyuşumsuz yapı ise yine sürmektedir. Bu kısımda da sadece iki cümlelik bir ezgi kullanılmıştır. İlk cümle iki kez görüldükten sonra iki kez de ikinci cümle getirilmiş, ondan sonra ise ilk ve ikinci cümlelerin üzerinde ritmik olarak küçük değişiklikler yapılmıştır. Akor yapısı önceki kısımlar gibi olmakla beraber, burada birkaç yerde tonal armoninin tınları duyulur.

126. ölçüde temponun yine artması ile başlayan koda da ilk kez eşlik ile bu kez sol ele geçmiş ezgi arasında uyumlu tınlar görülür. Ancak 130. ölçüden itibaren sol eldeki ezgi yine tonun dışındaki seslerden oluşturulmuştur. Sağ eldeki akorlar ise kendi içlerinde uyumlu bir görünüm sergileyerek tonun çeşitli dereceleri üzerine kurulmuşlardır. Ancak 134. ölçüde yine ezgi ve eşlik arasında uyumlu bir yapı gözlenir. Kodayı da kendi içinde iki bölüme ayırmak mümkündür. İlk bölüm temponun iki kez değiştiği 138 - 141. ölçüye kadar sürer. Kodanın ikinci bölümünde yine uyuşumsuz tınlar ön plana çıkar. Sağ ve sol ellerin unison çaldığı kısmın ardından eser eksen sesi üzerinde sona erer.

2.2.3.1. Ulvi Cemal Erkin – Duyuşlar (1937) / Oyun

Duyuşlar albümünün ilk parçası olan oyun, bir ana tema ve üç yan tema ile Rondo biçiminde kurulmuştur. Ana tema daha çok özgün karakterde olup yan temaların halk ezgilerinden türetildiği görülür. Parça ana tema ile başlar. Ana tema çoğunlukla dörtlü akorlar ile sunulmuş basta eşlik yerine ana temanın ezgisi katlanmıştır. Rondonun A kesiti ana temanın iki kez sunulması ile oluşturulmuştur. A kesiti 7/8 lik başlayıp içinde birkaç kez tartım değişimi olurken diğer kesitler 5/8 lik tartımda sunulmuşlardır. Armonik yapıda dörtlülerin yanı sıra minör ve eksik akorlara da rastlanır. A kesitinin armonik yapısının daha çok uyumlu olarak tınladığı söylenebilir. Ana tema fa diyez – do diyez dörtlüsü ile biter. 21. ölçüde B kesiti başlar. Ezgi halk ezgisi karakterini yansıtırçasına çok sade olarak tek sesli şekilde sunulmuştur. Eşlikte ise bitişik seslerden kurulu yer yer dörtlü tınlar oluşturan akorlar vardır. B kesitinin motifi 21 – 30. ölçüler arasında yer alır. 31 – 37. ölçüler arasında buradaki motifin son iki ölçüsü tekrar edilir. 38. ölçüde A kesitindeki ana temanın son ölçüsü tekrar getirilerek yeniden A kesitine dönüş sağlanır. A kesiti aynen tekrar edildikten sonra direk C kesitine geçilir. Burada da B kesitindeki motife benzer nitelikte bir motif sağ elde solo olarak duyurulmaktadır. Eşlik sesleri de önceki kesite benzer bir biçimde dörtlü akorun çokça hissedildiği bitişik sesler üzerine kurulmuş akorlar ile oluşturulmuştur. C kesiti iki cümleden oluşturulmuştur. İlk cümle iki kez gösterildikten sonra ikinci cümle iki kez gösterilir. İkinci cümle ilk cümleyi sonuçlandırmaktadır. C kesitinden A kesitine yine direk geçilir. A kesiti bir kez daha aynen tekrar edildikten sonra D kesitine geçilir. 76. ölçüde başlayan D kesiti de önceki halk ezgisi karakterli kesitlere benzer niteliktedir. Eşlikte bu kez atlamalar olmakla beraber, önceki kesitlere çok benzer şekilde bitişik akorlar kurulmuştur. Daha sonra A kesiti bir kez daha tekrar edildikten sonra, 99. ölçüde başlayan kodetta ile parça sonuçlandırılır.

2.2.3.2. Duyuşlar / Zeybek Havası

Zeybek havası, birbirinin devamı niteliğinde dört motiften oluşturulmuştur. Motifler halk müziğinde oldukları halleri ile kullanılmışlar ancak akorlar ile zenginleştirilmişlerdir. Parçada kullanılan armonik yapı genelde İlerici dörtlü armoni sistemine yakın nitelikte olup yer yer majör, minör yada eksik akorlara da rastlanmaktadır.

Parça, zeybeğin nakaratını oluşturan motiften türetilen bir giriş ile başlar. Bir ölçülük bu girişe basta la – re – mi dörtlü akoru eşlik etmektedir. Motifin kendisi de dörtlü akor yapısının içinde sunulmaktadır. Daha sonra orta ses ile üst ses arasında da dörtlü akor tınları oluşturacak şekilde bir yürüyüş vardır. Girişin tekrar edilmesinin ardından birbirinin devamı niteliğinde birer ölçülük iki motife geçilir. 3. ölçüdeki motife, basta yine dörtlü akor eşlik ederken, orta seste motif ile önce uyumlu daha sonra da uyumsuz aralıklar oluşturan figürler görülür. 4. ölçüdeki motifte ise basta yine dörtlü akor varken, orta seste akorların oluşturduğu inici kromatik bir hareket görülür. Bu akor serisi yine dörtlü akorlar ile biter. 5. ölçüde zeybek temasının ana motifi görülmektedir. İki cümleden oluşan bu motif dört ölçü sürer ve sonra tekrar edilir. Basta yine dörtlü akor varken ilk cümlede orta seste uyumsuz akorlar vardır. İkinci cümlede tekrar uyumlu tınlara yer verilmiştir. 9. ölçüdeki motif önceki motiften türetilmiş ve motifi pekiştirici niteliktedir. Burada bastaki eşlik kaybolarak daha sade bir biçimde orta seste bazı uyumlu tınlara kullanılmakla yetinilmiştir. 10. ölçüde zeybek nakaratını oluşturan 6 – 9. ölçüler aynen tekrar edilir ancak bu kez doğrudan ikinci dolaba geçilerek motif bir defa sunulmuştur. 14. ölçüde yine ana motiften türetilmiş bir başka motif gelir. İki defa çalınan bu motif de ana motifi pekiştirici niteliktedir. Burada orta sesteki inici kromatik hareket majör akorlar üzerine kurulmuştur. 18. ölçüde ana motifin bir kez daha görünümü ile parça sona erer.

2.2.4. Ferid Alnar – Oyun Havaları (1932) / Zeybek Havası

Ferid Alnar'ın zeybek havası incelendiğinde, zeybekleri incelenen diğer bestecilerden farklı olarak, parçanın Türk halk müziğinden çok klasik Türk müziğine yakın olduğu göze çarpar. Zeybek ezgisi klasik Türk müziği karakterinde kurulmuş olup eşlikte de bu hava doğrudan hissedilebilmektedir. Buselik yada hicaz gibi makamsal yapılar yada başka makamlardan esinlenilerek oluşturulmuş diziler ard arda ve iç içe geçmiş olarak sunulmaktadır. Besteci makam esinli yapılarda bir süreklilik göstermeden ve sürekli değişik makamlara doğru yönelmeler yapıp geri döndüğünden, pek çok yerde esinlenen makam dizileri belirgin değildir. Armonik olarak bakıldığında, eserde majör, minör, eksik gibi akorların, yukarıdaki makamsal ezgiye eşlik yapmakta kullanıldığı, yatay armoninin kullanıldığı yerlerde de eşliğin ezginin malzemesinden türetildiği dikkati çekmektedir. Genel olarak kullanılan armoninin daha çok ezgiyle uyumlu olduğu görülmektedir. Ayrıca karar sesi de çok sık olarak değişmektedir.

Form açısından bakıldığında yapının gevşek olduğu ve sürekli yeni motifler getirildiği dikkati çeker. Parçada yedi motifin bulunduğu söylenebilir. Bu motifler önceki motiflerden bağımsız gibi gözükseler de kısa sürmeleri ve parçada bir kez görünmeleri sebebiyle belirgin bir karakter taşımadıklarından, parçanın form yapısının 5. ölçüde başlayan motif tarafından oluşturulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Parça giriş niteliğinde bir motif ile başlamaktadır. Burada karar sesi do dur. İkişer ölçülük iki cümleye ayırabileceğimiz bu motifte makamsal tınılar tonal armoni ile iç içe geçmiştir. Majör, minör eksik gibi akorların yanında dörtlü akorların da kullanıldığı göze çarpar. 5. ölçüde başlayan motif parçanın ana motifini oluşturmaktadır. Girişin devamı niteliğinde başlamasına rağmen ilk ölçüsünün sonundan itibaren karar sesi değişikliğe uğramıştır. Bu motif te ikişer ölçülük iki cümle gibi düşünülebilir. İlk cümle karar sesi olarak fa ekseninde başlamasına rağmen sonra la ya geçmiştir. İkinci cümlede ise karar sesi la dan fa ya sonra yine la ya geçer. 5. ölçüden itibaren eşliğin daha çok yatay armoni çizgisine yöneldiği

görülür. Burada eşlik, tonal armoniye has tınılara da makamsal tınılar arasında gidip gelir. Ayrıca dörtlü akorlar da çokça kullanılmıştır. 9 – 10. ölçüler karar sesinin ve karakterin değişmesi ile farklı bir motif olarak görünmektedir. Burada hicaz makamının etkisi hissedilir. Karar sesi mi dir. Eşlikte yine makamsal tınıları destekleyici figürler kullanılmıştır. 11 – 12. ölçüde yine öncekine benzer bir biçimde farklı yapıda bir kısım olup motif olarak gözükmektedir Ancak ikinci ölçüsünde bir önceki motife yaklaşılmıştır. 13. ölçüde yeniden gelen ana motifin ilk cümlesi önceki görünümüne çok benzer şekilde tekrar edilmesine rağmen ikinci cümlesi eksen olarak değişikliğe uğramış ve başka bir motife bağlantı olarak şekillendirilmiştir. Karar sesinin 16. ölçüde sol olması ile gelişi hazırlanan diğer motif 17 – 19. ölçüler arasında yer almaktadır. 19. ölçü bu motifi sonlandırırken 20. ölçü ana motifi hazırlamak için bir bağlantı olarak şekillendirilmiştir. 20. ölçü 4. ölçünün biraz değiştirilmiş şeklidir ve 5. ölçüde olduğu gibi burada da ana motif ile bağlantıyı kurar. 19. ölçüden itibaren eşliğin daha uyumsuz olduğu görülür. Burada da dörtlü akorlar kullanılmıştır. 21. ölçüde tekrar görünen ana motif biraz değişikliğe uğramıştır. Akor yapısı içinde sunulan motifin eşliğinde yine dörtlü tınılar çokça görülür. Parça fa majör akor biter.

2.2.5.1. Necil Kazım Akses – Minyatürler (1936) / II / Allegro guisto

7/8 lik parçada iki motif bulunur. Motifler özgün yaratılar olmaktan çok halk ezgisi karakterindedirler. Çok sade bir biçimde yalın haller ile duyurulmuşlardır. Eşlikte dörtlü ve eksik beşli tınılardan oluşan akor ve aralıklar kullanılmıştır. İki ölçülük girişin ardından beş ölçülük ilk motif görülür. İlk motif uşşak makamı etkisindedir. Eşlik olarak yalnızca la – mi dörtlüsü ile la - si büyük ikilisi kullanılmıştır. 8. ölçüde motifin sol ele, eşliğinde sağ ele geçmesi ile önceki kısım tekrar edilir. 13. ölçüde doğrudan ikinci motife geçilir. Burada hicaz makamının etkisi hissedilmektedir. Eşlik olarak, tam dörtlü ve eşlik beşli tınılarından oluşan akorlar görülmektedir. İkinci motif iki cümleye ayrılabilir. İlk dört ölçü ilk cümle sonraki üç ölçü ise ikinci cümledir. İkinci cümlenin ardından ilk cümlenin ikinci

ölçüsü tekrar edilip son iki ölçüsü motifi sonuçlandırarak şekilde değişime uğratılır. 23 – 27. ölçüler ana motif ile bağlantıdır. Parça 28. ölçüde yeniden ana motifin görünümü ile sona erer. 30. ölçüdeki si bemol sesi ile olarak kürdi makamına yaklaşılmıştır.

2.2.5.2. Minyatürler – VII (Allegro moderato)

Parça sade ve basit bir yapıda kurulmuştur. Parçada biri ana diğerleri de yardımcı karakterde üç motif bulunur. Ana motif halk müziği karakterindedir. Ana motife do diyez – re diyez büyük ikili tınısı ile eşlik edilmektedir. Diğer motifler de ise ezgi ve eşliğin bağımsız karakterde iki ayrı yapı oluşturdıkları görülmektedir. Buralarda ezgi ve eşliğin uyuşumsuz yapıda olması dikkati çeker. Parça ilk motifin iki kez görünümü ile başlar. İlk motif dört ölçüden oluşturulmuştur. Bir kez tekrar edildikten sonra motifin süslenerek biraz geliştirilmesinden oluşturulmuş iki tekrarı daha getirilmiştir. Burada eşlikte yine do diyez – re diyez ikilisi ile sol diyez – do diyez dörtlüsü ve sol çift diyez – la diyez küçük ikilisi eklenmiştir. Sol eldeki eşliğin bu sefer oktav atlamalar şeklinde verildiği görülmektedir. 17. ölçüde ilk kez farklı bir motif görünür. Bu motif ikişer ölçülük iki cümleden oluşturulmuştur. Motif sağ elde altılı, üçlü gibi tınlar ile armonik olarak duyurulurken, bu yapı sol eldeki destekleyici eşlik ile birlikte minör tınlar oluşturmaktadır. 20. ölçüde sona eren bu motifin ardından 21. ölçüde bir bağlantı bölümü gelir. Bu bölüm ile 24. ölçüde farklı bir motife ulaşılabacaktır. Burada sağ ve sol ellerde ezgi ve eşlik birbirinden bağımsız bir çizgi izlemektedir. Sol elde kromatik ve eksik beşli tınlar duyulur. Ezgi ve eşlik arasındaki bu yapı 24. ölçüde başlayan motifte de devam etmektedir. 25. ve 26. ölçüde 21 ve 22. ölçüde sağ elde görülen motif sol ele taşınarak burada iki motif birlikte yürütülmüştür. Uyuşumsuzluk burada da sürmektedir. 29. ölçüde yeniden görünen ana motif bu kez bir koda şekline bürünerek küçük değişikliklere uğramıştır. Parça motifin pentatonik bir dizi oluşturacak şekilde sunulması ve yine büyük ikili tınlar eklenmesi ile sonuçlandırılmıştır.

2.2.6.1. Muammer Sun – Yurt Renkleri / Arpazlı Zeybeği

Bir halk ezgisi olan Arpazlı zeybeği, birbiri ile ilişkili üç motiften oluşmaktadır. Re aktarımlı kürdi makamında yazılmış olup İlerici – dörtlü armoni sistemine göre armonize edilmiştir. Bazı yerlerde motife sadece tek ses ile eşlik edilmiştir. İlk motif sekizer ölçülük iki cümleden oluşmaktadır. İkinci cümle ilk cümleyi geliştirerek sonlandırmıştır. Tek sestten oluşan eşlik ile motif arasında tam dörtlü, küçük ikili, küçük üçlü gibi tınılar görülmektedir. İkinci cümlede motif sol ele, eşlik sağ ele geçmiştir. Ancak motif ilk cümledekinden iki oktav aşağıdadır. 17. ölçüde başlayan ilk cümleinin tekrarında da motif iki oktav aşağıda görülmektedir. İlk cümleinin ardından ikinci cümle bir kez daha gelir ve sonra yine ilk cümleye geçilir. İlk cümle bu kez de öncekinden bir oktav yukarıda sunulmuştur. 18. ölçüden itibaren dörtlü akorlar görülmeye başlanır. Eşlik ile motif birlikte dörtlü akorlar oluşturmaktadır. Bazı akorların dörtlüleri artıktır. 41. ölçüde farklı bir motif gelir ancak bu motif de ilk motiftten türetilmiş olup onu pekiştirir niteliktedir. Motif sağ elde görülür eşlikte ise yine dörtlü akorlar vardır. 49. ölçüde ilk motifin ilk cümlesi 37. ölçüdeki haliyle tekrar gelir. 56. ölçüde ise yine önceki motifler ile ilişkili yeni bir motif gelir. Bu motif de sekiz ölçüden oluşturulmuştur. Eşlikte bu kez akor yerine motif ile uyumlu tek sesli bir yürüyüş gözlenir. Ancak daha sonra dörtlü akor yapısına geri dönülür. 64. ölçüde ilk motifin ilk cümlesinin tekrar gelmesinden sonra sırasıyla, ilk motifin ikinci cümlesi ve sonra yine ilk cümlesi gene görülür. Parça 89. ölçüde başlayan dörtlü akor ile sona erer.

2.2.6.2. Yurt Renkleri / Hüseyini

Adından da anlaşılabilceği gibi Hüseyini makamında yazılmış parça, hızlı ve 9/8 lik tartım ile bir oynak havadır. Parçada iki motif bulunur. Yine dörtlü armoni sistemine göre armonize edilmiştir. Her iki motif de ikişer cümleden oluşturulmuştur. İlk motifin ilk cümlesi dört ölçü sürer. Ardından yine dört ölçü süren ikinci cümle

gelir. Ancak ikinci cümlede sonunda bir bağlantı kullanılarak yeniden ilk cümleye dönülmüştür. İlk cümle ikinci görünümünde bir oktav yukarıdan sunulmuştur. Eşlik ve motif arasında dörtlü akorlar oluşturacak şekilde bir çokseslilik kullanılmıştır. Bazı yerlerde eşliğinde akor yapısından çıkarak tek sesli figür yapısına geçtiği görülmektedir. 15. ölçüde ikinci motif gelir. Bu motif de ikişer ölçülük iki cümleden oluşturulmuştur ve önceki motifte olduğu gibi ikinci cümlede ardından bağlantı yapılarak ilk cümleye ulaşılır. İkinci motifin ilk cümlesinin ardından da başka bir bağ ile ilk motife geçilir. İlk motifin ikinci cümlesinden sonra bir kez daha ilk cümlede gelmesi ile parça sona erer.

2.2.7.1. İlhan Baran – Dört zeybek (1973) / Balıkesir dağında

9/4 lük ağır zeybek karakterli bu parça, bir motif ve bu motiftan türetilmiş birkaç ölçülük iki figürden oluşmuştur. Si bemol minör tonu üzerine kurulmuş tonal bir eserdir. Zeybek ezgisi tek başına solo olarak görülürken eşlikte katlanmaz yada akor yapısı ile desteklenmez. Bunun yerine hareketli ve figüratif bir eşlik metodu izlenmiştir. Parçada bir çok yerde dörtlü akor kullanılsa da, dörtlü armoni sistemine bağlı kalınmaz. Bunlar bestecinin isteğine göre serbestçe şekillendirilmiştir. Eşlik ile solo arasında bir diyalog göze çarpar; solonun sustuğu yerde eşlik, eşliğin sustuğu yerde de solo görünür. Eşliği oluşturan sesler tamamen tona bağlı kalmaktadırlar. Bu yüzden ezgi ve eşlik arasında uyumsuz bir yapı gözlenmez. Besteci halk türküsünün özgün karakterinin kaybolmamasını sağlamıştır. Motif birer ölçülük üç cümleden oluşmaktadır. Üçüncü ölçü motifin tamamlayıcı cümlesidir. Bu üç cümle iki kez görüldükten sonra 7. ölçüde yine motiftan türetilmiş farklı bir cümle getirilmiştir. Sonra motifin ilk cümlesi ve tamamlayıcı üçüncü cümlesi gelir. Parça eşlikteki figürlerin üst üste getirilmiş iki eksik beşli aralıktan oluşan akor ile sona erer.

2.2.7.2. Uygulamalar II. Defter (1972) / Evlerinin önü mersin

Bir halk türküsünün düzenlemesi olan parça iki motiften oluşmaktadır. Sözün geldiği kısımlarda, eşlikte yapılan tremololar aracılığı ile türkünün bağlama eşliği ile geleneksel söyleminde görüldüğü gibi ön plana çıkması sağlanmıştır. Parçada genel olarak tonal armoni kullanılsa da bir çok yerde dörtlü akorlar eşliğe hakimdir. Tremololar dörtlü akor üzerinden yapılmış olup sözün devamı niteliğinde olan motifin ikinci cümlesinde de armoni yine dörtlü akorlar üzerine şekillendirilmiştir. Eşlik genelde melodi ile uyumlu bir yapı sergiler. Ayrıca eşlikte 25 – 26. ölçülerde olduğu gibi motifi destekleyecek tarzda figürlerde görülür. Girişte verilen ilk motif parçanın nakarat kısmıdır. Bu motif iki cümleden oluşmaktadır. Her iki cümle de sekiz ölçü sürer. 17. ölçüde eşlikte tremololar ile verilen giriş ile ikinci motif başlar. Sekiz ölçü süren bu motif de iki cümleden oluşmuştur. İlk cümlemin ardından iki ölçülük bir bağlantı yapılır ve buradan motifin ikinci cümlesine geçilir. Daha sonra 41. ölçüde ilk motifin ikinci cümlesine geçilmiştir. 48. ölçüde sona eren bu kısmın ardından ikinci motifin ilk görünümünde olduğu gibi yine iki ölçülük bağlantı gelmektedir. Daha sonra ikinci söz için ikinci motif tekrar edilir. Önceki görünümü ile aynı şekilde bu motifin ikinci cümlesinden önce iki ölçülük bir bağ vardır. Bu kısmın ardından ilk motifin bu kez ilk cümlesi getirilerek parça başladığı gibi sona ermiştir.

2.3. Ferit Tüzün besteleme biçemi ile diğer Türk bestecilerinin incelenen eserlerinin karşılaştırılması

Bu karşılaştırmada bestecilikleri hakkında bilgiler verilmiş olan yedi Türk bestecisinin incelenen eserleri ile Ferit Tüzün arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Burada elde edilmek istenilen sonuç; Ferit Tüzün'ün bir Türk bestecisi olarak yerinin belirlenmesi, eserlerinde Türk müziği karakterine yatkınlık gösteren bir bestecinin nasıl yöntemler izleyebileceği ve Tüzün'ün nasıl bir yöntem izlediğinin açıklığa kavuşturulmasıdır. Herhangi iki besteci arasında tam olarak bir karşılaştırma yapılabilmesi için, her iki besteci için de kapsamlı bir araştırma ve inceleme çalışması yapılması gerektiğinden ve bunun bir tezin boyutlarını çok aşacağı düşünüldüğünden, adı geçen diğer bestecilerin eserlerinin incelemeleri, Tüzün'ün bestecilik biçiminin izlediği yol hakkında bir fikir verilebilmesini amaçlamaktadır. Ancak yine de bu besteciler hakkında yukarıda verilmiş olan bilgiler ile Tüzün arasındaki benzerlik ve farklılıklardan da yeri geldikçe bahsedilecektir.

2.3.1. Tüzün – Rey

Rey'in incelenen *Osman paşa* Türküsünde göze çarpan şey temanın öncelikle sade olarak sunulması daha sonra ise armonik yapının ve motifin giderek karmaşılaştırılmasıdır. Rey'in Fransız izlenimciğine olan yatkınlığı eserdeki bazı yerlerde de hissedilebilmektedir. Bu parçada Rey halk müziği ögesini soyutlaştırmış ve özünden farklı bir bağlamda vermiştir. Makamsal yapıdaki bir temanın seçilmiş olmasına karşılık parçanın giderek bu yapıdan da soyutlanması ve batılı tekniklerin ağır basması, Rey'in on halk türküsü içinde yer alan bu türkünün, Ferit Tüzün'ün türkü anlayışından çok uzak bir yapıda olduğu sonucunu doğurmaktadır. Tüzün, su gelir taş a değer türkü düzenlemesinde yine temayı aynen almış olmasına rağmen Rey

gibi bir soyutlaştırmaya gitmemiş türküyü öz yapısına çok yakın bir karakterde sunmuştur. Ayrıca Tüzün'ün orkestra eserlerinde de Rey'in bu eserinde olduğu gibi, Türk müziği malzemesinin çağdaş batı müziği malzemesi ile karıştırılması şeklinde değil bu iki ayrı formun birbiri ile uyum halinde sunulması gözetilmiş, türkünün batı teknikleri ile ana karakterini kaybedecek kadar değişime uğramasının önüne geçilmiştir. Fransız kültürüne ve müziğine hayranlık besleyen Rey ile Almanya'da eğitim görmüş ve folklorik öğelere bağlı Tüzün arasında bir yakınlık kurulması zordur. Ayrıca Rey'in klasik Türk müziğine yakın olduğu Tüzün'ün ise daha çok halk müziğini benimsediği görülmektedir. Tüzün'ün çayda çıra, su gelir taş değer, ha bu diyar gibi doğu Anadolu kaynaklı türküler seçmiş olması da bunun bir göstergesidir. Rey'in on halk türküsü aynı zamanda piyanistlik bir eser olması ile de göze çarpmaktadır. Rey'in piyanistliği ve bestecilik anlayışı bu eserde birlikte görülebilmektedir. Temanın bir elde akor yapısı içinde sunulması, diğer eldeki farklı figürler ile birleştirilmesi gibi etkenler, parçanın bestelenişinde hem Rey'in bestecilik anlayışının hem de piyano müziği yaratma idealinin birlikte etkili olduğu izlenimini doğurmaktadır. Oysa Rey gibi bir piyanist olarak ön plana çıkmasa da piyano eğitimi almış bir besteci olan Tüzün, eserlerinde orkestrayı müziği renklendirmede bir araç olarak görmüş ve motifin karakterinin bir destekleyicisi olarak kullanmıştır. Operetleri ile müziği halk ile yakınlaştırma idealinde olan Rey, On halk türküsünde böyle bir amaç gütmemiştir. Rey'in besteciliğinde halk için bestelediği hafif eserler ile daha akademik bir anlayış içinde bestelediği sanat müziği birlikte yürümektedir. Osman paşa türküsünün ise daha çok sanat müziği çerçevesi içinde kendi anlayışına uygun olarak ve beğenilme amacı gütmekten yazıldığı söylenilebilir. Tüzün'ün besteciliğinde halk için yada kendisi için eser yazma gibi bir düşünce yoktur. Tüzün'ün yazdığı eserlerde Stravinski yada Bartok gibi bestecilerin etkileri görülse bile başka bir ulusa yönelik müzik akımlarına rastlanmaz. Eserlerinde halk müziğini öz hali ile işleme ve bunu yaparken de yeni bir şeyler yaratma fikri vardır. Bu yüzden eserleri halka yakındır.

2.3.2. Tüzün – Saygun

Saygun'un *Anadolu'dan* adlı eseri Türk halk ezgilerinin sade bir şekilde işlendiği bir yapıttır. Burada ezgilerin daha çok olduğu gibi ele alınarak armonize edildiği görülmektedir. Tüzün de su gelir taş a değer gibi birkaç küçük yapıtlı eserinde buna benzer bir yöntem kullanmıştır. Ancak Tüzün'ün ele aldığı ezgi ve eşlik arasında karakter açısından bir bağ vardır. Su gelir taş a değer'de de görüldüğü gibi eşlik öğeleri ana motif ile bütünleşiktir ve onun ritmik ve melodik yapısını zenginleştirmeyi amaçlamaktadır. Tüzün'ün motifleri doğrudan kullanmayıp değişikliğe uğrattığı yada kendi özgün motiflerini oluşturduğu eserlerde ise halk müziği ile, ilgi ise bestecinin melodik, ritmik ve armonik buluşları ile gerçekleşmektedir. Anadolu'dan da ise doğrudan ele alınan motifler ya ikinci bölüm olan *zeybek* teki gibi unison olarak gösterilmiş ve melodik yapı ile karakter olarak uyuşmayan tonal armoni ile çok seslendirilmiş, Ya da üçüncü bölüm olan halay'da görüldüğü gibi eşlik doğrudan ele alınan ezginin algılanışını değiştirmiştir. *Halay* bölümünde bir çok halk ezgisinin kullanılmış bunlar bir halay oyununu çağrıştıracak şekilde yavaştan başlayarak giderek hızlanacak şekilde sunulmuşlardır. Bu yönü ile eserin folklorik bir yönünün olduğu da söylenebilir. Ancak folklorik yön de Tüzün'ün folklorik karakterli pasajları ile uyuşmamaktadır. Tüzün eserlerinde doğrudan halk müziği motiflerini alınmış olsa bile bunların sayısı ikiye geçmez. Ayrıca doğrudan alınmış olan motiftten hemen sonra tamamen farklı karakterde bir kısım getirilir ve daha sonra doğrudan alınan ezginin malzemesinden yeni motifler türetilir. Tüzün de çayda çıra'da folklorik bir oyunu canlandırmıştır ancak bu oyun olduğu gibi sunulmamış başlangıçta ve sonda oyundan parçalar kullanılmıştır. Esintiler'in ikinci bölümündeki zeybek ile Saygun'un burada ikinci bölümde kullandığı zeybek arasında da bir çok açıdan farklılar vardır. Orkestra eseri olarak tam olarak bir karşılaştırama yapılması zor olsa da biçimsel açıdan iki bölümü kıyaslamak mümkündür. Esintilerdeki ezgi besteci tarafından oluşturulan özgün yapıda bir motiftir. Saygun ise bir halk müziği temasını almıştır. İki bölüm arasındaki en büyük fark Saygun'un burada kullanmış olduğu tonal armonidir. Tonun çeşitli derecelerinin sistemli olarak kullanımı ile bir çokseslendirme yapılmıştır.

Tüzün ise eşlikte dörtlü akorları ve majör – minör akorları kullanmasına rağmen bunları kendi anlayışına uygun olarak serbest bir biçimde kullanmıştır. Saygun'un zeybeği daha çok motifin unison olarak sunulması sayesinde karakterini yansıtabilmiştir. Tüzün'de ise başta solo olarak verilen zeybek temasına bunu destekleyecek yapıda özgün bir armoni eklenmiş, ayrıca birden fazla zeybek motifi kullanarak eserin karakterini bozmadan melodik zenginliğini arttırmıştır.

Saygun bir halk müziği araştırmacısı olarak Türk halk müziğini yakından bilen bir besteci idi. Ancak Avrupa'da aldığı eğitimin eserleri üzerindeki etkisi ve bazen batı tekniklerini uygulamanın halk ezgisinin özünü karakterinin dışına çıkacak kadar değişime uğratması gibi yönleri ile Tüzün'den ayrılmaktadır. Bestecinin son dönem eserlerinde giderek halk müziğinden uzaklaşması da buna bir örnek teşkil etmektedir.

2.3.3. Tüzün – Erkin

Ulvi Cemal Erkin Türk bestecileri içinde Tüzün ile en çok ortak yönü bulunan bestecidir. Tüzün'ün piyano öğretmeni olan, aynı zamanda besteciliğe yönelişinde de katkısı bulunan Erkin, Tüzün gibi halk müziğini yine özüne bağlı bir biçimde işlemektedir. Burada incelenen iki parçasında da, Tüzün'e benzer bir şekilde halk müziğine yakın karakterli ama özgün motifler yaratmıştır. İncelenen eserler form olarak basit yapıdadır. İlk incelenen eser olan *Oyun* rondo yapısında olup ana tema dışındaki motifler de Türk müziği karakterlidir. Kullanılan form ve motiflerin özgünlüğü ile Tüzün'e yaklaşılmış olsa da, Erkin burada Tüzün'den farklı olarak kullandığı ikincil karakterli bölümleri de halk müziği yapılarında sunmuştur. Oysa Tüzün halk müziği biçimine yakın bir ezgi kullandıktan sonra tamamen farklı bir yapıda bir motif getirmekte ve eserin salt halk müziği olarak değil daha evrensel bir şekilde yapılandırılmasına önem vermektedir. Erkin'in burada kullandığı dörtlü akorlar da Tüzün tarafından kullanılmaktadır. Ancak Tüzün, Erkin'in bu eserde kullandığı kadar dörtlü armoni sistemine yaklaşmaz. Rondo temasını oluşturan

motifin özgünlüğü yanında canlılığı da Tüzün ile paralellik göstermektedir. Tüzün’de de tekrar eden motifler canlıdır. Erkin’in kullandığı eşlik de yine Tüzün’de görüldüğü gibi genelde uyumlu bir yapı göstermekte ve motifin ana karakterini desteklemektedir. İncelenen bir diğer bölüm olan *Zeybek*’de de dörtlü akor yapıları görülmektedir. Bu yönü ile bir ilişki kurulacak olursa Tüzün Esintiler’deki zeybeğinde de ana motife dörtlü akorların çokça yer aldığı bir eşlik kullandığı söylenebilir. Farklılık açısından bakıldığında ise Erkin’in *Zeybek* kısmında ikincil karakterli motiflerin ana motif ile benzer bir yapıda aynı malzemedan üretilmiş olduğu görülür. Tüzün’ün adı geçen zeybeğinde birden çok zeybek motifi kullanılmış olmasına rağmen bunlar birbiri ile buradaki kadar sıkı bir ilişki içinde sunulmamıştır. Ayrıca Tüzün kullandığı zeybek motiflerinin arasında yukarıda sözü edildiği üzere farklı yapıda kısımlar kullanmıştır. Erkin’in zeybeğinde, parça zeybek temasının halk müziğinde olduğu gibi tekrarı ile sonuçlanmakta iken, Tüzün zeybeği temayı hatırlatan tınılarla bitirerek daha özgün bir yapıda sunmuştur.

Erkin ve Tüzün’ün halk müziğine bakış tarzları benzemektedir. Ancak Erkin’in halk müziği yapılarına Tüzün’den daha fazla bağlı kaldığı ve yalın halini kullandığı gözlemlenmektedir. Erkin’in en çok tanınan eserlerinden olan Köçekçe de olduğu gibi halk müziği temalarının birbirlerine eklenmesi ve buna bazı yerlerde dörtlü bazı yerlerde de majör – minör akorlar ile eşlik etmesi Tüzün’ün tarzı ile bağdaşmamaktadır. Burada incelen eserlerde de bu durum gözlemlenebilmektedir.

2.3.4.Tüzün – Alnar

Ferit Alnar’ın biçem olarak Tüzün ile fazla ortak noktası yoktur. Alnar’ın klasik Türk müziğinden gelmesinin eserlerine önemli ölçüde etki etmiş olması burada incelenmiş olan zeybek havasında da görülebilmektedir. Bu zeybeğin en dikkati çeken özelliği form olarak çok serbest bir yapıda kurulması ve bestecinin, makamların iç içe

geçmesi ile oluşturduğu motiflerdir. Bu açıdan makamlardan esinlenen kısımları çok kısa tutan Tüzün ile benzerlik yoktur. Alnar'ın kullandığı motifin Türk halk müziğine hemen hiç yakınlığı olmadığı klasik Türk müziğinden esinlendiği göze çarpmaktadır. Kullanılan eşliğin bile bu makamsal yapıyı desteklediği düşünülürse, Alnar'ın zeybeğinin Tüzün'den olduğu kadar diğer bestecilerin zeybeklerinden de ayrı bir çizgide olduğu söylenebilir. Kullanılan majör – minör akorlar tonal bir armoni havasını vermekten uzak olup makamsal yapıları desteklemektedir. Alnar'ın bu yapıtında Tüzün'de olduğu gibi Türk müziğinden bağımsız bir kısım bulunmamaktadır. Ancak bestecinin motifleri işleyişi özgündür. Alnar'ın klasik Türk müziğini çok iyi bilen bir besteci olarak Türk müziğinin bu şekli ile çağdaş müziğinin içinde yer almasına uğraştığı, ancak bunu yaparken Tüzün'ün halk müziğindeki özü korumuş olması gibi, klasik Türk müziğinin özünü koruduğu söylenebilir.

2.3.5. Tüzün – Akses

Tüzün, Necil kazım Akses,'in kompozisyon öğrencisi olmasına karşılık Akses'in de söylediği gibi kendisine has bir yol izleyerek hocasından farklılaşmıştır. Akses'in burada incelenmiş olan minyatürler eseri dışında Türk müziğinden esinlendiği eserleri çok değildir. Akses olgunluk ve son dönem eserlerinde giderek Türk müziğinden uzaklaşmış, kullandığı teknikler açısından da Tüzün'den çok farklılaşmıştır. Ancak burada incelenmiş olan eserin görece Tüzün'e daha yakın olduğu söylenebilir.

Minyatürler'de göze çarpan en önemli özellik ezgilerin çok sade ve basit bir şekilde işlenmiş olmasıdır. İncelenen ilk bölüm olan 2. bölüm daha sade yapıdadır ve sadece iki motiften oluşturulmuştur. Burada motiflerin çok basit yapıda bir eşlik ile dörtlü ve beşli tınılardan oluşturulduğu görülür. Bu iki motifin ard arda getirilmesi dışında herhangi özgün bir oluşum görülmemektedir. Motiflere yapılan eşliğin basitliği de düşünüldüğünde bölüm için müzikal olarak pek bir buluş ve özgünlük

sergilenmediği görülür. İncelenen diğer bölüm olan 7. bölüm ise daha özgün karakterdedir. Burada orta bölümde Türk müziği karakterinden biraz dışarı çıkılması, Tüzün ile benzerlik göstermektedir. Ancak bölüm, yine böyle bir havada sonuçlanıyor olması ile Tüzün'den ayrılmaktadır. Armonik olarak yine basit bir yapının gözlemlendiği bölümde uyumsuz tınılarda kullanılmıştır. Ancak eşliğin çok durağan olması ve ezgiyi akor içinde duyurmak dışında desteklememesi Tüzün'ün kullandığından farklı bir yapıya işaret etmektedir. Ayrıca motifi tekrarına bağlayan farklı karakterdeki orta bölümün Tüzün'ün eserlerinde görüldüğü gibi belirgin bir yapısı yoktur sadece bağlantı amacıyla kullanılmıştır.

Tüzün ile öğretmeni Akses arasında da bir bağ kurmak zordur. Akses Türk müziğinden yalnızca eserlerinin bir bölümünde esinlenmiştir. Bu eserlerinden halk müziği öğelerinin en rahat görülebildiği eser belki de minyatürlerdir. Tüzün'ün besteciliğini övmesine rağmen Akses'in izlediği yol Tüzün'ün halk müziğini özgün bir biçimde işleyişine hiç benzememektedir. Akses halk müziğini yalnızca yaralanabileceği malzemelerden biri olarak görmüş, özünü korumayı değil kendi anlayışına uygun olarak bu malzemedan yararlanmayı düşünmüştür.

2.3.6.Tüzün – Sun

Tüzün'den daha sonra doğmuş olan Muammer Sun, halk müziğine bakışı ile Tüzün'e paralellik gösteren bir bestecidir. Tüzün gibi, çağın halktan kopuk ve kendi içine kapanık müzik akımları ile ilgilenmemiştir.

Burada incelenmiş olan *Yurt renkleri*'nin *Arpazlı zeybeği* bölümü, temasını doğrudan halk müziğinden almış olması ile Tüzün'ün zeybeğinden ayrılmaktadır. Dörtlü armoninin sistemli bir biçimde sürekli kullanılması parçanın Tüzün'den ayrılan bir diğer kısmıdır. Birbiri ile ilişkili üç motiftan oluşmuş olan parça motiflerin basit bir biçimde armonize edilmesi ile şekillenmiştir. İki motiftan oluşturulmuş *Hüseyini* bölümü de yine dörtlü armoni sistemine göre yazılmış hareketliliği ve özgünlüğü ile

Tüzün ile paralel bir çizgidedir. Ancak burada da Türk müziği karakterinin hiç dışına çıkılmamıştır. Parça ilk motifin tekrarı üzerine kurulmuştur. Anadolu süitindeki türkü de parça sonunda tamamen değişik karakterde bir bölüm getirilir.

Halk müziğini ele alışı, özgün motifler oluşturması ile Tüzün ile benzeşen Muammer Sun, besteciliğini ve orkestrasyonunu takdir ettiği Tüzün'den özgün temalarının tamamının Türk müziğinden esinlenilmiş olması ve İlerci'nin dörtlü armoni sistemine çok daha fazla bağlı kalması ile ayrılmaktadır. Ancak Tüzün'den sonraki Türk bestecileri içinde halk müziği ile bağlarını koparmayan birkaç besteciden biridir.

2.3.7. Tüzün – Baran

Muammer Sun ile aynı sınıfta eğitim görmüş olan Baran, Sun gibi eserlerinde halk müziğinden yararlanmış bir bestecidir. Ancak Sun'a göre Tüzün'e daha uzak biçime sahip bir bestecidir. Sun'dan farklı olarak, çağdaş batı müziğindeki akımlara da eserlerinde yer vermiştir.

Baran'ın incelenen ilk eseri olan, Balıkesir dağından bir zeybektir. Doğrudan halk müziğinden alınmış olan motif, çok basit yapıda ele alınmış ve bu motiften oluşturulan birkaç figür ile birleştirilmiştir. Bu yönü ile Tüzün'ün zeybeğinden farklılaşan parçada akor yapısı olarak dörtlü armoniye yakınlık gösteren bir çizgi vardır. Tüzün'deki değişik karakterli bölümler burada da görülmez. İncelenen ikinci eser olan *Eylerinin önü mersin* ise Tüzün'ün Anadolu süitinde bulunan türkü bölümüne çok benzer bir biçimde kurulmuş bir eserdir. Anadolu süitinde sözün geldiği kısımlarda tremololarla yapılan eşlik burada da kullanılmış ve sözün ön planda kalması sağlanmıştır. Yine Anadolu süitindeki gibi ezgi ve nakarattan oluşan

parça, oradaki türkünün son bölümünün farklı olması ve nakarat bölümünün daha canlı olması ile Tüzün'den farklılaşmıştır.

Baran da Sun gibi Tüzün'den sonra doğan bir bestecidir. Eserlerinde zaman zaman burada incelendiği gibi Türk halk türkülerini kullanmış olan Baran, bazı başka halk türküsü düzenlemelerinde burada incelenen parçalarından farklı olarak, halk müziğinden alınan temaya tamamen uyşumsuz ve farklı karakterde bir eşlik kullanarak temaların özgün karakterini değiştirmiştir. Türk müziği ile olduğu kadar batı müziğinin çağdaş teknikleri ile de yakından ilgilenen Baran, bu açıdan Tüzün ile hem ortak hem de ayrışan yönleri bulunan bir bestecidir.

BULGULAR

Ferit Tüzün'ün, dört orkestra eseri; Türk kapriçyosu, Esintiler, Çayda Çıra, Anadolu süitinden türkü, bir operasından koral bölüm (Midas'ın Kulakları giriş korusu) ve bir acapella türkü düzenlemesinin (su gelir taş a değer) incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular şunlardır:

- Tüzün'ün kullandığı Türk müziği karakterli motiflerin bir kısmı doğrudan halk müziğinden alınmış (Esintiler'in son bölümü “*ha bu diyar*”, çayda çıra türküsü, su gelir taş a değer türkü düzenlemesinde olduğu gibi), bir kısmı da kendisi tarafından yaratılmıştır. (Esintiler zeybek bölümü, Türk kapriçyosu, çayda çıra'da görülen motifler vb.)
- Bunlara ilaveten besteci bir çok yerde Türk müziği karakteri dışında da motif ve temalar kullanmıştır. (Esintiler, Türk kapriçyosu, Midas'ın kulakları vb.)
- Eserlerinde bazı bölümler, halk müziğine paralel olarak sadece ezgi ve nakarattan oluşturulmuştur. (Anadolu süitinden türkü, su gelir taş a değer.)
- Bestecinin eserlerinde form olarak basit bir yapı gözlenir. Orkestra eserleri genelde A – B – A formuna uygundur. Diğer eserlerinde de benzer yada daha basit yapılar kullanılmıştır.
- Tüzün'ün eserlerinde daima canlı ve dinamik bir yapı gözlemlenmektedir. Kullandığı A – B – A formu genellikle hızlı – ağır – hızlı şeklinde oluşturulmuş olup, eserler canlı başlayıp canlı sonuçlanmaktadır.
- Tüzün'ün Türk müziği esinli eserlerinde karakteristik olarak kullandığı bir motif yapısı vardır. Buna göre ilk olarak Türk müziği esinli ezgiler görünmekte, ikinci olarak ise tamamen bu karakterden uzak motifler kullanılmakta, son olarak ta yine Türk müziği esinli ezgilere dönülmektedir. Bu sayede besteci, eserin içinde farklı karakterler kullanarak, bilindik ezgilerin yaratacağı monotonluktan kurtulabilmiş, özgün ve sürükleyici eserler oluşturabilmiştir.
- Besteci çeşitli makam esinli yapıları serbestçe kullanmıştır. Bunların kullanılmasında sürekli olarak bir makama bağlı kalındığı görülmemektedir. Daha çok kısa motifler şeklinde makamsal ezgiler görülebilir.

- Bestecinin kesin bir armoni sistemini izlemediği görülmektedir. Bazı yerlerde İlerici armoni sistemini hatırlatan dörtlü akorlar görülmesine rağmen bunlar sistemsiz olarak kullanılmışlardır. Ayrıca bazı yerlerde bu akor yapılarına çeşitli uyumsuz seslerin de eklendiği göze çarpmaktadır. Yukarıda motif kullanımında sözü edildiği gibi armonide de görülen yapılar, tanıdık ezgileri yada eserde çokça tekrar edilmesi ile tanıtılan ezgileri farklı bir hava içinde sunmada etken olarak kullanılmıştır.
- Bir çok yerde majör ve minör akorlardan yada ilgili armonik derecelerden yararlanılmıştır. Ancak bunlara da çoğu zaman uyumsuz sesler eklenmiştir.
- Bestecinin eserleri, uyumsuz tınılar çokça kullanılmış olsa bile tonal merkez kavramına dayalı eserlerdir. Özellikle Türk müziği karakterindeki kısımların böyle bir yapıda oluşu söylenebilir. Diğer karakterdeki kısımlarda da sık olarak ton değiştirildiği ve belli bir tonal merkeze bağlı kalınmadığı gözlemlenmiştir.
- Eserlerde genellikle dikey armoni sistemi görülse de bazı yerlerde yatay armoninin kullanıldığı da göze çarpar. (Esintiler – ha bu diyar da olduğu gibi)
- Ezgi ve eşlik yapısına bazen ikincil ezgiler eklenmekte bazen de eşlik ikincil ezgiye dönüşmektedir.
- Besteci orkestrasyonunda, çeşitli enstrüman gruplarının sıra ile motifleri aralarında paylaşmalarını sağlayarak çok renkli bir orkestrasyon elde etmiştir. Bir motifin ilk cümlesi bir enstrüman gurubu ile çalınırken ikinci cümlesi yada buna cevap niteliği oluşturan cümlesi başka enstrüman grubuyla çalınmaktadır. Bundan sonraki bölüm ise yine başka enstrümanlarda görünmektedir.
- Tüzün'ün bakır sazları eserlerinde çokça kullandığı gözlemlenmiştir. Bu çalgılardan hem Türk müziği karakterli sololarda hem de bağımsız karakterli motiflerde yararlanılmıştır.
- Türk müziği esinli kısımlarda soloya seçilen enstrümanlar genelde Türk müziği tınlarına da yakın olan enstrümanlardır. Bazı yerlerde obuanın tınları zurna havasını vermekte kullanılmıştır. Ayrıca Türk müziğinde çokça kullanılan klarnet de bu bölümlerin solo enstrümanlarından biridir.

- Eserlerde çok çeşitli vurmali çalgılar kullanılmıştır. Bunlar müziğin karakterine ve yaratılmak istenen havaya uygun olarak kullanılmışlardır. Böylece canlı değişken ve zengin bir ritmik doku oluşturulmuştur. Türk müziği esinli yerlerde kastan yet yada tahta blok çokça kullanılmıştır. Ayrıca büyük davul ve ksilofonun da çokça görölmektedir.
- Piyano da bir orkestra çalgısı olarak kullanılmıştır. Daha çok eşlik görevinde olan piyano bir çok yerde vurmali çalgı gibi kullanılmıştır.
- Tüzün'ün besteleme biçemi öğretmeni olan Necil Kazım Akses, ve Türk beşlerinin üyeleri olan, Rey, Saygun ve Alnar'dan çok farklıdır.
- Saygun, Rey ve Akses, eserlerinde Türk müziğini yalnız malzeme olarak kullanarak, istedikleri gibi şekillendirmişler ve çağdaş batı müziğine dayanan tekniği Türk müziğinin aslının yansıtılmasından daha ön planda tutmuşlardır. Tüzün ise Türk müziğinin özüne daha yakın eserler vermiş bunları batılı tekniklerle birleştirmiştir. Ancak teknik Tüzün de Türk müziği karakterinin kaybolmasına hiçbir zaman yol açmamıştır.
- Alnar'ın klasik Türk müziğine yakınlığı dolayısıyla eserleri Tüzün'ün halk müziğine yakın eserlerinden çok farklıdır.
- Erkin, Türk beşleri içinde Tüzün'e biçem olarak en yakın kişidir. Halk müziğini ele alış Tüzün ile paralellik gösteren Erkin, Türk müziğinin özünü korumasına rağmen, Tüzün'ün batı esinli Türk müziği denilebilecek eserlerinden daha farklı yapıda eserler vermiştir.
- İkinci kuşaktan itibaren Türk besteciliğinde oluşan ayrım içinde eserlerinde Türk müziğinden yararlanmayı seçen bestecilerden, Sun ve Baran'da Tüzün ile farklılıklar göstermektedir.
- Sun'un dörtlü armoniyi temel prensip olarak ele alış ve Tüzün'de ki batı müziği esinli özgün kısımların eserlerinde yer almayışı iki besteci arasındaki önemli farklardır. Ancak Sun'un da Türk müziğini yalnız bir malzeme olarak değil öz olarak alma eğilimindedir.
- Baran'da da dörtlü armoniye yatkınlık gözlenir. Ancak Baran'ın çağdaş batı müziğine de yakınlığı sebebiyle eserlerinde bazen Türk müziğini öz yapısıyla kullandığı bazen ise batılı teknikleri ön plana çıkardığı göze çarpmaktadır. Bu yönleriyle Tüzün'den farklı bir biçeme sahip bir bestecidir.

SONUÇ

Tüzün'ün müzik anlayışına hakim olan öge Türk müziğinden esinlenmedir. Türk müziğini işlemede özgün olabilmeyi gözetmiş olan besteci motifleri işlemede, armonize etmede ve orkestralamada bunu göstermektedir. Türk müziğini çağdaş batı formlarında işlerken, yalnızca çokseslendirme yoluna gitmeyip motifleri dilediği gibi biçimlendirmesi, tonal ezgi ile uyuşumsuz akorlar kullanması, Türk müziği esinli temalar ile özünü çağdaş batı müziğinden alan temaları iç içe kullanmış olması, orkestrayı Türk müziğini özüne uygun ifade etmede kullanması ve zengin ritmik doku Tüzün'ün müziğindeki karakteristik öğelerdir. Çağdaş batı müziği açısından bakıldığında doğu müziğinin özünü batılı teknik ve formlar içinde sunmaya çalışan bir besteci olarak görülen Tüzün, bunu yaparken de özgün olma kavramını; halkının müziğini yalnızca kendi kafasındaki yapılarda kullanacağı bir malzeme olarak görmemiş olması ile Türk besteciliği içinde seçkinleşmektedir. Tüzün halk müziğini kendi müziği içinde yaşatma yolunu seçmiştir. Eserlerinde özgün olma çabasını sürekli değişik ve denenmemiş bir şeyler yapma olarak görmemiş, batı müziğini biçimsel olarak ele alırken bu biçimin öze hakim olmasını engellemiştir. Tüzün'ün önemli eserleri içinde Türk müziğine görece uzak tek eseri olan Midas'ın kulakları operası bile konusunu Anadolu topraklarından almış olması ile bestecinin Anadolu'ya bağlılığına işaret etmektedir. Her zaman dinleyicinin sürükleyici ve çekici bulduğu eserler vermiş olan Tüzün, çağın batı müziğinin geniş halk topluluklarından uzak ve kendi içine kapanık entelektüel yapısına yönelmemiştir. Eserlerinde herhangi bir felsefi düşünceyi, ideolojiyi yada sosyal sorunları konu olarak almaması eleştirilebilir olsa da, Tüzün bir besteci olarak gelecekte Türk müziğinin evrensel müzik içindeki yerini bulması çabasına en çok katkı yapan bestecilerden biri olabilmıştır. Burada en önemli olgu Tüzün'ün bir batılının da gelip kolaylıkla yapabileceği bir şeyi yapmamış olması, Türk müziğine bir batılıdan çok bir Türk gözüyle bakabilmiş olmasıdır. Besteciye Türk besteciliği için önemli yapan yanı da, batılılara gerçekten özgün gelen yanı da budur.

Çağdaş Türk müziğinin gelecekte cumhuriyetin ilk yıllarında olduğu gibi bir ivme kazanıp kazanamayacağı bilinmemektedir. Ancak İlk ve ikinci kuşak bestecilerin çağdaş Türk besteciliğinin dünyaca kabul gören bir ekol olması yolundaki çabaları, bu ideale sahip her besteci yada müzikolog tarafından temel olarak kabul edilecektir. Türk besteciliğinin dayandığı özün Türk müziği olarak kabul edilmesi halinde ise Ferit Tüzün'ün eserlerinin ve besteciliğinin çağdaş Türk müziği için önemi de ortaya çıkmış olacaktır. Bu sayede de Tüzün, Atatürk'ün de ideali olan özde ulusal ve ifadede evrensel karakterde bir Türk müziği oluşturulabilmesi yolundaki uğraşta saygın yerini alacaktır. Erken ölümü ile arkasında 20 kadar eser bırakabilmiş Tüzün, yeniliklere her zaman açık olan kişiliği ile biraz daha yaşaması halinde belki de farklı tarzda ve Türk besteciliği için daha da önemli eserler bırakabilecek bir besteci olabilecekti. Yine de bu kadar eser ile Türk besteciliğinin en tanınmış üyelerinden biri olabilmesi ve eserlerinin her zaman ilgi uyandırması, Tüzün için yapılması gereken çalışmaların önemini vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

AKDEMİR, Hayrettin

1991 *Die Neue Türkische Musik*. Hitit Verlag, Berlin

ALİ, Filiz

1987 *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*. Cem Yayınevi. İstanbul.

ALİ, Filiz

2002 *Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.

ALİ, Filiz

1996 *Cemal, Reşit Rey'e Armağan*. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları Ankara.

ALTAR, Cevad Memduh

1993 *Opera Tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ANTEP, Ersin

2004 “Tüzün’de ne bir nota eksik ne bir nota fazladır”, **Andante**, 10; 25

ANTEP, Ersin

2006 *Türk Bestecileri Eser Kataloğu*. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları Ankara.

ARACI, Emre

2001 *Ahmet Adnan Saygun*. Yapı Kredi yayınları İstanbul.

AREL, Hüseyin Sadeddin

1993 *Türk Musikisi Dersleri* (hazırlayan Onur Akdoğan). Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara

AYDIN, Yılmaz

2003 *Türk Beşleri*. Müzik Ansiklopedisi yayınları, Ankara.

BARTOK, Bela

1999 *Küçük Asya’dan Türk halk musikisi*. Pan yayıncılık, İstanbul.

BAŞEĞMEZLER, Nejat

1993 *Necil Kazım Akses Cumhuriyetin Özgün Bestecisi*. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara.

- COOK, Nicholas
1987 *A Guide To Musical Analysis*, George Braziller, Inc. New York
- ÇAKMAK, Ufuk
2004 “*Türk beşleri’nin en yalın bestecisi Ulvi Cemal Erkin ve keman konçertosu üzerine bir inceleme*”, **Andante**, 8; 24 - 25
- ÇALGAN, Koral
1992 *Ulvi Cemal Erkin Duyuşlar’dan Köçekçe’ye*. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara.
- ÇALGAN, Koral
2004 “*Hocam Ulvi Cemal Erkin*”, **Andante**, 8; 20 – 23
- DARBAZ, Feridun
1973 *Türk ve Batı Müziği*. Musiki Kültür Derneği Yayınları, İstanbul
- DAY, Robert
2004 *Bilimsel Makale Nasıl Yazılır, Nasıl Yayımlanır?*(çev. Gülay Aşkar Altay). Tübitak yayınları. Ankara.
- DELEON, Jak
1988 *Osmanlıdan Cumhuriyete Türk Balesi*, Dönemli Yayıncılık, İstanbul.
- FINKELSTEİN, Sidney
1995 *Besteci ve ulus*. (çev. M. Halim Spatar) Pencere Yayınları, İstanbul.
- FIRAT, Ertuğrul Oğuz
1999 *Umursanmamış*. Pan Yayıncılık, İstanbul
- GÜLPER, Refiğ
1991 Ahmet Adnan Saygun ve geçmişten Geleceğe Türk Musikisi. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- HİNDEMİTH, Paul.
1983 *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*. (çev. Gültekin Oransay) Küğ Yayınları İzmir.
- İLERİCİ, Kemal
1981 *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. MEB Basımevi. İstanbul
- İLYASOĞLU, Evin
1994 *İlhan Usmanbaş Yeninin Peşindeki Bağdar*. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara

İLYASOĞLU, Evin

1997 *Müzikten İbaretle bir Dünyada Gezintiler*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

İLYASOĞLU, Evin

1997 *Cemal Reşit Rey*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

İLYASOĞLU, Evin

1998 *25 Türk Bestecisi*. Pan Yayıncılık. İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin

1998 *Çağdaş Türk Bestecileri*. Pan Yayıncılık. İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin

1998 *Minyatürden Destana Yolculuk*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

İLYASOĞLU, Evin

2000 *İlhan Usmanbaş Ölümsüz, Deniz Taşlarıydı*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul

İLYASOĞLU, Evin

2004 “Yitirdiğimiz Cemal Reşit Rey”, **Andante**, 18; 10 – 11

KAHRAMANKAPTAN, Şefik

2001 *Çeşme Başından Esintilerle*. Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara

KAHRAMANKAPTAN, Şefik

2004 “Çocukluğumun İstanbul’u ve Cemal Reşit Rey”, **Andante**, 13; 3 – 8

KARASAR, Niyazi

2000 *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara

KARASAR, Niyazi

2004 *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım. Ankara.

KAYGISIZ, Mehmet.

2000 *Türklerde Müzik*. Kaynak Yayınları, İstanbul

KÜTAHYALI, Önder

1981 *Çağdaş Müzik Tarihi*. Varol Matbaası. Ankara

KÜTAHYALI,

Önder 2001 *Kırk (+5) Yılın Ardından*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

LEVENT, Necdet

1997 *Çalgı ve Orkestralama Bilgisi*, Piyasa Matbaası, İzmir

MİMAROĞLU, İlhan

1999 *Müzik Tarihi*. Varlık yayınları, İstanbul

OKYAY, Erdoğan

1990 *Cevat Memduh Altar – Müzik Eğitiminin Şövalyesi*. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara

OKYAY, Erdoğan

1999 *Ferid Alnar, Longa`dan Konçerto`ya*. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara

OKYAY, Erdoğan

2004 *Faik Canselen – Eğitime tutkulu bir besteci*. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara

ORANSAY, Gültekin

1985 *Atatürk ile Küğ*. Küğ yayınları, İzmir

ÖZTUNA, Yılmaz

1969 *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*. Hayat yayınları, İstanbul

PAÇACI, Gönül

1999 *Cumhuriyetin Sesleri*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

PISTON, Walter

1955 *Orkestration*. Norton & Company, New York.

REFİĞ Gülper,

1991 *A.Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

SAYGUN, Ahmet Adnan

1987 *Atatürk ve Musiki*. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara

SCHWİNT – GROSS, Nicole

2003 *Musikwissenschaftlichen Arbeiten (Hilfsmittel – Techniken – Aufgaben)* Barenreiter Verlag - Kassel

SÖZER, Vural

1986 *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi, İstanbul

UÇAN, Ali

2000 *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*.
Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara

USMANBAŞ, İlhan

1974 *Müzikte Biçimler*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul

WINGELL, Richard j.

1990 *Writing About Music*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey

YILDIZ, Dinçer

2004 *Bilincin Işığında Müzik*. Yurt renkleri yayınevi, Ankara

YENER, Faruk

1991 *Müzik Kılavuzu*. Bilgi Yayınevi. Ankara,

ÖZGEÇMİŞ

Adı soyadı: Onur ŞENEL

Doğum tarihi ve yeri: 28. 05. 1979 - Ankara

İlk ve ortaöğretim: Ankara

Üniversite: 1997 – 2004 / Bilkent üniversitesi, Müzik ve sahne sanatları fakültesi, koro bölümü (eğitim süresi 6 yıl: 2 yıl lisans için müzik hazırlık + 4 yıl lisans), genel ortalama 3.74/4.00 (Yüksek Şeref derecesi ile 2004 - Bölüm ve fakülte birincisi olarak mezun)

Alınan bazı dersler; koro, şan, piyano, müzik tarihi, opera tarihi, armoni, form, koral müzik stilleri, solfej...

Yüksek Lisans: 2004 / halen, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik Bilimi (tez aşamasında)

Alınan Bazı Dersler; piyano, müzik araştırmacılığı, müzik teorisi, müzik bilimine giriş,...

Mesleki aktiviteler: Çok çeşitli amatör korolar ve Bilkent Üniversitesi Korosu ile katılınan yurt içi ve yurtdışı yarışma ve festivaller.

Yabancı dil: İngilizce

Kişisel ilgi alanları: Müzik – kompozisyon, Müzik felsefesi, sanat felsefesi, Estetik, klasik felsefe, edebiyat, bilimsel kitaplar, dünya tarihi...

Adres, Telefon: Demetevler 1. cadde 11/ 13 06200 Ankara

0312 3369784 – 05435529768

E – Posta: onursenel79@yahoo.com, onursenel@nettemail.com