

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ULVİ CEMAL ERKİN'İN "DUYUŞLAR" VE "BEŞ DAMLA" ESERLERİNE GENEL
BİR BAKIŞ VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Gizem BATUR

Danışman
Doç. Aslı TUNCAY

İzmir/2021

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ULVİ CEMAL ERKİN'İN "DUYUŞLAR" VE "BEŞ DAMLA" ESERLERİNE GENEL
BİR BAKIŞ VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Gizem BATUR

Danışman
Doç. Aslı TUNCAY

İzmir/2021

YEMİN METNİ

"Yüksek Lisans Tezi" olarak sunduğum "Ulvi Cemal Erkin'in Duyuşlar ve Beş Damla Eserlerine Genel Bir Bakış ve Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

Gizem BATUR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Gizem BATUR'un "Ulvi Cemal Erkin'in Duyuşlar ve Beş Damla Eserlerine Genel Bir Bakış ve Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy..... ile karar verilmiştir.

BASKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu tezde, Türk Beşleri'nin çağdaşlaşan yeni müzik kültürüne olan katkılarını aktararak, Türk Beşleri'nin değerli üyelerinden olan bestecimiz Ulvi Cemal Erkin'in "Beş Damla" ve "Duyuşlar" adlı eserleri genel olarak incelenmiş, eserler ile ilgili çalış teknikleri açısından önerilerde bulunulmuştur. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte müzikte olan yenilikler ve yapılan reformlar da bu tez içerisinde incelenmiştir.

Üç bölümden oluşan bu tezin ilk bölümünde; Osmanlı Devleti'nin batılılaşma süreci ve cumhuriyetin ilanıyla birlikte Atatürk'ün önderliğinde gerçekleşen kültürel kalkınma ve müzik politikalarının gelişimi işlenmiştir. Türk Beşleri Avrupa'da aldıkları Batı müziği eğitimi doğrultusunda, Türk müziğiyle Batı müziğini harmanlayıp kültürel müziğimize yeni bir oluşumun alt yapısını hazırlamışlardır. Bunun yanı sıra birinci bölümde, Türk Beşleri'ni oluşturan bestecilerin hayatları da incelenmiştir. İkinci bölümde; Ulvi Cemal Erkin'in müzik dili ve besteciliği anlatılmış olup, eserleri de kronolojik sıraya göre listelenmiştir. Üçüncü bölümde; bestecinin "Beş Damla" ve "Duyuşlar" eserlerinin armonik ve yapısal özellikleri incelenerek bölümler için çeşitli çalışma önerileri örnekler ile verilmiştir. "Beş Damla" ve "Duyuşlar"ın makamsal, armonik ve yerel tınıları kullanım şekli, ayrıca ritmik yapısı bakımından da bestecinin ilk dönem eserlerinden olduğu görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı; cumhuriyetin ilanıyla birlikte yapılan yenilikler ve gelişmeler bağlamında, Türk Beşleri'nin bu süreçte çağdaş Türk müziğine olan katkılarını aktararak, Ulvi Cemal Erkin'in piyano repertuvarında önemli bir yer tutan "Beş Damla" ve "Duyuşlar" adlı eserlerini tanıyıp çalmak isteyen piyanistlere yol göstermesi amacıyla eserlerin çalışma yöntemlerinin incelenmesidir.

ANAHTAR KELİMELER: Ulvi Cemal Erkin, Türk Beşleri, Piyano, Duyuşlar, Beş Damla, Çağdaş Türk Müziği

ABSTRACT

In this thesis, contributions of the composer group "Turkish Five" to the developing musical culture are described. One of the valuable members of "Turkish Five", Ulvi Cemal Erkin's works for piano "Duyuşlar" and "Beş Damla" are analyzed and suggestions are given for piano technique. Reforms and developments in music after the foundation of the Republic of Turkey are also examined.

In the first section, Westernization process in the Ottoman Empire, cultural developments and the progress of policies on music after the foundation of the Republic of Turkey under Mustafa Kemal Atatürk's leadership are analyzed. The lives of the composers of "Turkish Five", who studied classical music in Europe and established the foundations of a new movement by combining Turkish and Western Classical Music, are also studied. In the second section, the compositional language of Ulvi Cemal Erkin is described and his works are chronologically listed. In the third section, the works "Beş Damla" and "Duyuşlar" are harmonically and formally analyzed and technical suggestions with examples are given for each movement. Usage of modal harmony, implementation of local motifs and rhythmic structures suggest that these two works belong to Erkin's early period.

This study aims to describe the contributions of the "Turkish Five" to the Modern Turkish Classical Music within the context of innovations made with the foundation of the Republic of Turkey, and to guide the pianists who intend to learn about Ulvi Cemal Erkin's "Beş Damla" and "Duyuşlar", both significant works in his piano repertory, with suggestions for practice methods.

KEY WORDS: Ulvi Cemal Erkin, Turkish Five, Piano, Duyuşlar, Beş Damla, Modern Turkish Classical Music

ÖNSÖZ

Ulvi Cemal Erkin, cumhuriyet dönemiyle birlikte çağdaşlaşan müziğin en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Halk müziğinin motiflerini batı müziğinin armonik yapısı içerisinde sergilemiş ve oluşturduğu bu müziği halkın da benimseyebileceği, toplumun her kesimine hitap eden bir yapı haline getirmiştir. Halk ezgilerini eserlerinin içerisinde yaşatarak; Türk müziğinin makamsal yapısını, ritmik özelliklerini ve müzikal dokularını eserleriyle gelecek nesillere aktarmıştır. Besteci, kullandığı yalın anlatımla çağdaş çoksesli müziğin öne çıkan besteci ve piyanistlerinden biri olmuştur.

Ulvi Cemal Erkin'in Beş Damla ve Duyuşlar eserlerinde halk müziği temaları işlenerek, eserler bölümler halinde bestelenmiştir. Beş Damla ve Duyuşlar bestecinin ilk dönem eserleri arasında olması bakımından önemli bir yer teşkil etmektedir. Eserlerde kullanılan Türk müziği motifleri ve genel form yapısı incelenmiştir. Söz konusu eserler içerisindeki çeşitli teknik pasajlar için çalışma önerileri verilerek, müzikal açıdan da önerilerde bulunulmuştur. Eserleri tanıyarak çalmak isteyen piyanistlere bu tezin ışık tutması hedeflenmiştir.

Tezimi hazırlarken ve aynı zamanda piyano çalışmalarımda desteğini, bilgisini ve rehberliğini esirgemeyen danışmanım Doç. Aslı Tuncay'a, önerileri ve destekleri için Öğr. Gör. Mehmet Girgin'e, İrem Yenidağ ve S. Barış Yılmaz'a, bu süreç içerisinde her zaman yanımda olan sevgili aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR	xvi
GİRİŞ	1
1.1. Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Müzik ve Yapılan Yenilikler	3
1.2. Türk Beşleri.....	6
1.2.1.Cemal Reşit Rey (1904-1985).....	8
1.2.2. Hasan Ferit Alnar (1906-1978).....	9
1.2.3. Ahmed Adnan Saygun(1907-1991)	10
1.2.4. Necil Kazım Akses (1908-1999).....	11
2.1. Ulvi Cemal Erkin'in Hayatı	12
2.2. Ulvi Cemal Erkin'in Müzik Dili ve Besteciliği.....	13
2.3. Ulvi Cemal Erkin'in Eserleri	15

3.1. "Beş Damla" Eserine Genel Bir Bakış.....	17
3.1.1. I. Bölüm	17
3.1.2. II. Bölüm.....	20
3.1.3. III. Bölüm	21
3.1.4. IV. Bölüm	21
3.1.5 V. Bölüm.....	22
3.2. "Beş Damla" Eserinin Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi	24
3.2.1. I. Bölüm	24
3.2.2. II. Bölüm.....	29
3.2.3. III. Bölüm	31
3.2.4. IV. Bölüm	33
3.2.5. V. Bölüm.....	38
3.3. Duyuşlar Eserine Genel Bir Bakış.....	40
3.3.1. Oyun	41
3.3.2. Küçük Çoban	42
3.3.3 Dere.....	43
3.3.4. Kağı.....	44
3.3.5. Oyun	45
3.3.6. Marş	46
3.3.7. Şaka.....	47

3.3.8. Uçuşlar.....	48
3.3.9. Oyun	49
3.3.10. Ağlama Yar Ağlama.....	50
3.3.11. Zeybek Havası.....	51
3.4. "Duyuşlar" Eserinin Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi	52
3.4.1. Oyun	52
3.4.2. Küçük Çoban	56
3.4.3. Dere	58
3.4.4. Kağı.....	60
3.4.5. Oyun	62
3.4.6. Marş.....	65
3.4.8. Uçuşlar.....	73
3.4.9. Oyun	75
3.4.10. Ağlama Yar Ağlama.....	77
3.4.11. Zeybek Havası.....	80
SONUÇ.....	83
KAYNAKÇA	85
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Ölçüler: 1-8.....	18
Şekil 2: 17-20 ölçülerinde triton tema.....	18
Şekil 3: Ölçüler: 40- 49, tartım değişiklikleri.....	19
Şekil 4: Ölçüler: 65-79.....	19
Şekil 5: Ölçüler: 1-10.....	20
Şekil 6: Ölçüler: 16-19.....	20
Şekil 7: 1. ölçü, 5'li aralıklar üzerine ostinato akorlar.....	21
Şekil 8: Ölçüler: 15-24.....	22
Şekil 9: Ölçü: 61.....	22
Şekil 10: Ölçüler: 1-8.....	23
Şekil 11: Re üzerine kurulu Hicaz makamı.....	23
Şekil 12: Şedaraban makamı dizisi.....	23
Şekil 13: Ölçüler: 1-2.....	24
Şekil 14: Ölçüler: 17- 21, B teması.....	24
Şekil 15: Ölçü: 1-4, 16'lık grupta temanın duyurulduğu sesler.....	25
Şekil 16: Ölçüler: 5-9.....	25
Şekil 17: Ölçüler: 21-24.....	25
Şekil 18: Çift sesler için örnek çalışma, Hanon egzersiz kitabı.....	26

Şekil 19: Ölçüler: 25-39.....	26
Şekil 20: Ölçüler: 40-45.....	27
Şekil 21: Ölçüler: 43-49.....	28
Şekil 22: Ölçüler: 65-80.....	28
Şekil 23: Ölçüler: 1-10, Sol diyez- Si akorunun üst sesinin sağ ele verilmesi.....	29
Şekil 24: Ölçüler: 11-15.....	30
Şekil 25: Ölçüler: 16-20.....	30
Şekil 26: Ölçüler: 21-29.....	31
Şekil 27: 1. ölçü.....	31
Şekil 28: Soru cevap şeklinde oluşturulan ana tema (Kaygısız, 2019: 27).....	32
Şekil 29: Ölçüler: 3-4.....	32
Şekil 30: 5. ölçü.....	33
Şekil 31: 9. ve 10. ölçüler.....	33
Şekil 32: Ölçüler: 1-9, A teması.....	34
Şekil 33: Ölçü: 1, sağ eldeki otuzikilik grup.....	34
Şekil 34: 1. ölçü için çeşitli çalışma önerileri.....	34
Şekil 35: 1. ölçü için parmak numarası önerileri.....	35
Şekil 36: 7. ölçüde pedal kullanımı.....	36
Şekil 37: Ölçüler: 25-30.....	36
Şekil 38: 26.ölçü için ritimli çalışma örnekleri.....	37

Şekil 39: Ölçüler: 31-33.....	37
Şekil 40: 52. ölçü.....	38
Şekil 41: Ölçüler: 52-53, sol el ile alınabilecek akorlar.....	38
Şekil 42: A ve B temalarından örnekler.....	39
Şekil 43: 19. ve 21. ölçüler.....	39
Şekil 44: Ölçüler: 25-28.....	40
Şekil 45: Ölçüler: 11-12.....	42
Şekil 46: Fa diyez aktarımlı Doryen gamı.....	42
Şekil 47: Birinci dizek ostinato sesi ve kullanılan nüanslar.....	43
Şekil 48: Ölçüler: 1-4.....	43
Şekil 49: Ölçüler: 1-3.....	43
Şekil 50: Ölçüler: 13-18.....	44
Şekil 51: Ölçüler: 22-24.....	44
Şekil 52: Ölçüler: 1-12.....	45
Şekil 53: Ölçüler: 18-23.....	45
Şekil 54: Ölçüler: 1-4.....	45
Şekil 55: Ölçüler: 88-96.....	46
Şekil 56: Ölçüler: 1-5.....	46
Şekil 57: Ölçüler: 11-14.....	47
Şekil 58: Bölümün son cümlesi.....	47

Şekil 59: Ölçüler: 1-12.....	48
Şekil 60: 3/8'lik tartımın gelişi ve bölümün son cümlesi.....	48
Şekil 61: Ölçüler: 1-2.....	49
Şekil 62: Ölçüler: 1-6, Fa bemol- Fa natürel seslerinin sıklıkla kullanımı.....	49
Şekil 63: Ölçüler: 49-50, 5'li akor dizilimi.....	50
Şekil 64: Ölçüler: 14-17.....	50
Şekil 65: Ölçüler: 1-2.....	51
Şekil 66: Ölçüler: 6-7, A teması.....	52
Şekil 67: 10. ölçü, B teması.....	52
Şekil 68: Ölçüler: 1-7.....	53
Şekil 69: Ölçüler: 10-18.....	54
Şekil 70: Akor geçişleri için çeşitli ritmik çalışma önerileri.....	54
Şekil 71: Ölçüler: 28-31, iki farklı nüansla sunulan B teması örneği.....	55
Şekil 72: Ölçüler: 49-60, C teması.....	55
Şekil 73: Ölçüler: 75-77, D teması.....	56
Şekil 74: Ölçüler: 98-104.....	56
Şekil 75: Bölümde ölçü sayısının belirtilmemesi ve parmak numarası önerisi.....	57
Şekil 76: 2. ve 3. satırlar.....	58
Şekil 77: 6. satır, bölümün son cümlesi.....	58
Şekil 78: Ölçü:1.....	58

Şekil 79: Ölçü: 14, iki farklı parmak numarası örneği.....	59
Şekil 80: Ölçüler: 19-24.....	60
Şekil 81: Ölçüler: 22-24, parmak numarası önerileri.....	60
Şekil 82: Ölçüler: 1-17.....	61
Şekil 83: Ölçüler: 18-23.....	62
Şekil 84: Ölçüler: 20-39.....	63
Şekil 85: 44. ölçü ile başlayan akorlar.....	63
Şekil 86: Ölçüler: 61-74.....	64
Şekil 87: Ölçü 75, parmak numarası örnekleri.....	64
Şekil 88: Ölçüler: 85-96.....	65
Şekil 89: 1. ölçü için parmak numarası önerileri.....	66
Şekil 90: Ölçüler: 1-10.....	66
Şekil 91: Ölçüler: 11-22.....	67
Şekil 92: Ana tema, sağ el için parmak numarası önerileri.....	68
Şekil 93: Ölçüler: 7-12.....	69
Şekil 94: Ölçüler: 13-15.....	69
Şekil 95: Ölçüler: 18-23.....	70
Şekil 96: Ölçüler: 24-35.....	71
Şekil 97: Ölçüler: 36 ve 38-39, parmak numarası önerileri.....	72
Şekil 98: Ölçüler: 36-45.....	73

Şekil 99: Ölçüler: 1-4.....	73
Şekil 100: Ölçüler: 5-6, aksak tartım ile gelmiş olan tema.....	74
Şekil 101: Ölçüler: 15-21.....	75
Şekil 102: Ölçüler: 1-8, A teması.....	76
Şekil 103: Ölçüler: 18-22, B teması.....	76
Şekil 104: Ölçüler: 40-43, A teması.....	77
Şekil 105: Ölçüler: 49-51, Coda.....	77
Şekil 106: Ölçüler: 1-5.....	78
Şekil 107: Ölçüler: 8-13.....	79
Şekil 108: Ölçü: 14.....	79
Şekil 109: Ölçüler: 22-23.....	80
Şekil 110: Re bemol- La bemol- Fa diyez - Sol akoru.....	80
Şekil 111: Ölçü: 1.....	81
Şekil 112: Hüseyini makam dizisinin görüldüğü 3. ölçü.....	81
Şekil 113: Ölçü: 5.....	81
Şekil 114: Ölçüler: 6-7.....	82
Şekil 115: Ölçü: 16, kromatik iniş.....	82

KISALTMALAR

bkz.	: Bakınız
p	: Piano
pp	: Pianissimo
ppp	: Pianississimo
sp	: Subito Piano
mf	: Mezzo Forte
f	: Forte
ff	: Fortissimo
fff	: Fortississimo
ffff	: Fortissississimo
decresc.	: Decrescendo
cresc.	: Crescendo
sfz.	: Sforzando

GİRİŞ

19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin batı kültüründeki sanatsal gelişmelerden etkilenmesi ve bu doğrultuda Avrupa'nın siyasal, sosyal ve kültürel yenilenmesini de örnek aldığı bir dönem içerisine girilmiştir. Batıya uyum sağlama döneminde, batı müziğinin ilk etkileri Mızıkay-ı Hümayün ile başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin batı müziğini yaygınlaştırma çabaları saray dışında yankı bulamamıştır (Akkaş, 2015: 13). 1917 senesinde saray dışında müziğin dinlenip, halk içerisinde yayılmaya başladığı dönemde, Darülhan'ın kurulması büyük yenileşmeye öncülük etmiştir. Darülelhan'da batı tarzına ve Türk müziğine hakim yeni müzisyenler yetiştirmek amaçlanmıştır.

Cumhuriyet döneminde, Atatürk'ün önderliğinde yapılan birçok yenileşme hareketi ve kültürel kalkınma politikasına dayanan yeni devrimler gerçekleştirilmiştir. Kültürel alanda yapılan en büyük yeniliklerden biri ise müzik alanında olmuştur. 1924 yılında kanunlaştırılarak faaliyete geçirilen "Tevhid-i Tedrisat" kanunu, Türk müziğinin çoksesliliğe kavuşarak halkın da benimseyebileceği bir müzik kültürü oluşturma ilkesidir. Atılan en büyük adımlardan biri, köy okullarını açarak yeni öğretmenler yetiştirmektir. Bu yenileşme politikasıyla beraber ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla, "Musiki Muallim Mektebi" hizmet vermeye başlamıştır. 1932 yılında "Halk Evleri" kurulmuştur ve buradaki temel esas, çağdaş vatandaşlar yetiştirerek halkı bilinçlendirmeye yönelik çalışmaları sürdürmektir. Uluslararası müziğin ülkemizde temelden yer edinmesi amacıyla 1935 senesinde P. Hindemith'in önderliğinde müzik kurumlarının organizasyonu ve konservatuvarların esaslarını belirlemeye yönelik önemli adımlar atılmıştır.

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte başlayan kültür ve sanat politikaları sayesinde 1925 yılında Avrupa'nın önemli şehirlerine ilk kuşak Türk bestecileri gönderilmiştir. Avrupa'da aldıkları batı tarzı eğitim ile ülkelerine geri dönüp kendi kültür politikalarıyla batı müziğini sentezleyip Türk müziğinin modernleşme ve gelişmesi adına sağlam adımlar atmışlardır.

Bu çalışmada, Türk bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin'in hayatı, müzik dili, besteciliği, literatürde önemli bir yeri olan "Beş Damla" ve "Duyuşlar" eserlerinin

yapısal özellikleriyle birlikte çalışma teknikleri incelenmiştir. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Türkiye'de çoksesli müziğin gelişimi ve Türk Beşleri incelenmiştir. Osmanlı Devleti'nin batılılaşma adına attığı ilk adımlar ve cumhuriyet dönemine kadar olan yenileşmelerden, kültür, sanat adına oluşturulan yeni politikalarla çağdaş Türk müziğinin gelişmesi adına Avrupa'ya gönderilmiş ve Türkiye'de çağdaş müziğin temellerini atan bestecilerimizden bahsedilmiştir.

İkinci bölümde; Erkin'in hayatı, besteciliği, müzik dili ve eserleri ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, "Beş Damla" ve "Duyuşlar"ın yazım tekniği ve genel form yapısı incelenmiştir. Bu iki eserin tınısal ve teknik çalışmalarının verilen örnekler ve egzersiz önerileri çerçevesinde çalış teknikleri geliştirilerek tavsiyelerde bulunulmuştur.

"Beş Damla" ve "Duyuşlar"ın çeşitli çalışma önerileriyle piyanistlere bir bakış açısı oluşturarak, literatürde önemli bir yeri olan bu eserlerin tınısal, teknik ve yapısal anlamda çalıcılara kolaylık sağlanması esas alınmıştır.

1. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN GELİŞİMİ VE TÜRK BEŞLERİ

1.1. Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Müzik ve Yapılan Yenilikler

Sanat, bir ulusun kültürünü oluşturan en büyük unsurlardan biridir. Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk ülkemizde sanat dallarının geliştirilmesi yönünde özellikle müziğin ve sahne sanatlarının kalkınması ve kurumsallaşması doğrultusunda birçok yeniliğe öncülük etmiştir. Batının düşünce yöntemini örnek alarak, çoksesli Türk müziğini oluşturma çabasına girilmiştir (Çuhadar, 2015: 22). Türkiye’de cumhuriyetin ilanıyla beraber devrimler ve birçok alanda yenilikler yapılmıştır. Cumhuriyet öncesi dönemde, çoksesli müzik alanında yenileşme sürecinin temelleri atılmaya başlanmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015: 317). Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Atatürk’ün önderliğinde batı müziğine uygun eğitim sistemine geçiş hız kazanmıştır (Mimaroglu, 2019: 185). Müzikte modernleşme çalışmalarının etkileri devam etmektedir, fakat tutarsız eğitim programlarından dolayı sağlıklı bir eğitim sürdürülememiştir. Yenileşen kültür politikaları ve eğitim alanında yapılan reformlarla 1924 yılında, "Tevhid-i Tedrisat Kanunu" ile laik bir eğitimin temeli atılmıştır (Say, 2019: 586-587).

Batı müziğinin ilk etkileri "Mızıkay-ı Hümayun" ile başlamıştır ve batı tarzında müzik kültürünü oluşturma merkezi haline gelmiştir (Okuy, 2016: 38). 1917 yılında ilk müzik okulu olan "Darülelhan" ın kurulmasıyla yeni müzisyenler yetiştirilmiş ve modernleşen çoksesli müziğin temelleri bu bağlamda atılmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015: 318). 1918 senesinde kapatılan "Darülelhan" 1923 yılında tekrar açılmış, daha sonra 1926’da konservatuvara dönüştürülerek batı müziği eğitimiyle devam etmiştir; 1927 yılında ise İstanbul Konservatuarı adını almıştır.

Ulu önder Atatürk’ün yönlendirmesiyle hızla geliştirme ve ulusal kültürümüzün çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarma hedefleri doğrultusunda müzik eğitimine büyük önem verilmiş, bunun temel gereği olarak müzik öğretmeni yetiştirme işine öncelik verilerek ele alınmıştır. (Şentürk, 2001: 136-137). Yapılan reformların yaygınlaşması, sanatsal alanda yapılan yeniliklerin her bir bölgeye ulaşması için atılan en büyük adımlardan biri, köy okullarını açmak ve yeni öğretmenler yetiştirmektir. Bu yenileşme politikasıyla beraber, 1924 yılında ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla "Musiki Muallim Mektebi" hizmet vermeye başlamıştır.

Türkiye’de konservatuvarların kurulması için görev yapan Paul Hindemith önderliğinde, "Musiki Muallim Mektebi" 1936’da konservatuvar bünyesinde kalmış, daha sonra 1938 yılında Eduard Zuckmayer¹ gözetiminde "Gazi Eğitim Enstitüsü" olarak kurum eğitime devam etmiştir.

Atatürk’ün 1 Kasım 1934’te TBMM’nin açılışı dolayısıyla verdiği söylevin müziğe ayrılan bölümünde açıkça dile getirilmiştir:

"Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çok çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikidir. Bir ulusun yeniyi almasında ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye çalışılan 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." (Say, 2019: 587)

Kültürel alanda yapılan inkılaplar, gelişen siyasi oluşum, halk tarafından tam olarak benimsenmemiştir. Bu nedenle, bu konunun derinleştirilmesi ve halkın eğitilmesi için toplumun kolaylıkla katılabileceği yeni oluşumlara ihtiyaç duyulmuştur. 1928 harf devriminin ardından, 1929’da okuma ve yazma öğretmek amacıyla "Milli Mektepler" açılmıştır. Halkı eğitmek ve daha çok verim alınması için "Halk Evleri" kurulmuştur. Ülkenin sosyal ve kültürel kalkınmasında, cumhuriyetin getirdiği değerlerin halk tarafından benimsenmesi ve geliştirilmesi konusunda önemli bir yer tutmaktadır (Arıkan, 1999: 270). Her alanda ve her yaşta vatandaşın yararlanabileceği bir kurum oluşturulmak istenmiştir. Halkevlerinde yapılan türlü sanat dallarındaki çalışmalarla, halkı bilinçlendirme, çağdaş vatandaşlar yetiştirme temel esas olarak alınmıştır.

¹ Eduard Zuckmayer: 1890-1972. Alman müzisyen ve eğitimci kimliğiyle 36 yıl Türkiye’de yaşamıştır. Türk müziğine, kültür ve sanatın gelişiminde büyük katkı sağlamıştır. Yaklaşık 32 sene Gazi Üniversitesi Müzik Bölümü’nü kurucu başkanlığını ve sonrasında Enstitü Müzik Bölüm başkanlığı görevlerini üstlenmiştir. Ülkemizde uzun süre yaşarak kendisini kültürümüze ve ulusumuza adanmış Avrupalı uzman olarak her zaman anılmaktadır (Uçan, 2012: 51).

Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün, klasik müziğin ülkemizde temelden yer edinmesi ve benimsenmesi amacıyla attığı en büyük adımlardan biri, ünlü şef Wilhelm Furtwangler'in tavsiyesi üzerine Alman müzisyen Paul Hindemith'in ülkemize davet edilmesi olmuştur. Türkiye adına ilk teması, Berlin'de öğrenci müfettişliği yapan Cevat Dursunoğlu kurmuştur. Müzik kurumlarının yeni baştan organizasyonu, konservatuvarların esaslarını raporlayıp Bakanlığa sunmak üzere irtibata geçilmiştir (Kahramankaptan, 2013: 27-28). Daha sonra Büyükelçilik tarafından gerekli görüşmeler yapılarak 27 Mart 1935 tarihinde Paul Hindemith ile sözleşme imzalanmıştır (Sayın, 2019: 36). Hindemith'in Türkiye'de çoksesli müzik eğitimin kurumsallaşmasında büyük katkıları olmuştur. Paul Hindemith 1935-1937 seneleri arasında ülkemize gelerek 500 sayfalık raporlarıyla gözlemlerinden ve yapılacak planlardan bahsetmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı'na beş ana başlık altında bu raporlar sunulmuştur; Orkestral sorunlar, müzik okullarının planlanması, halka yönelik müzik yaşamı, İzmir ve İstanbul'da konservatuvarların kurulması, ülkemizde bilimsel ve teknik müziğin oluşturulması (Saydam, 1997: 192).

Paul Hindemith Türkiye'deki geleneksel müziğe dair ilk izlenimlerini Necil Kazım Akses ve Cevdet Dursunoğlu eşliğinde İstanbul ve İzmir'e giderek edinmiştir. Hindemith ilk raporunda; bestecilerimizin halk müziği, halk türkülerinin motiflerinden faydalanmalarını ve yaratıcılık gücünü geliştirerek müziğimizi ileri taşımamızı öngörmüştür (Kahramankaptan, 2013: 34-35). Türkiye'ye sunduğu bir diğer raporda ise, Konservatuvarların kurulması ve gerekli enstrümanların bulunması yönünde olmuştur. Orkestraya müzisyenlerin bulunması, yeni bir şef atamak ve orkestranın düzenlenmesiyle ilgili çalışmalarda bulunmuştur. Ankara Devlet Opera'sını ve Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasında önemli bir rolü olmuştur. Alman müzikçi Eduard Zuckmayer, Türkiye'nin özgün halk müziğinden ve halk ezgilerinden yararlanarak bir eğitim müziği geliştirilmesini öngörmüştür (Sanat Üzerine Okumalar 60 Yıla Bakış, 2016: 48).

"Hedeflenen; yeni bir müzik kültürü yaratmak ve eğitim yoluyla bunu Türk toplumuna yaşatmak, sevdirmek ve benimsetmektir" (Sanat Üzerine Okumalar 60 Yıla Bakış, 2016: 39). P. Hindemith'in öncülüğünde çağdaşlaşan Türkiye'nin batılılaşma ve

kalkınmasında katkısı büyüktür. Atatürk cumhuriyet ile beraber konservatuvarların, opera ve balelerin, koroların, orkestraların kurulmasını hedeflemiştir.

1.2. Türk Beşleri

Cumhuriyet ilanıyla ülkenin yeniden yapılandırıldığı ve birçok alanda planlanan yeniliklerin gerçekleştirildiği yıllarda, Atatürk önderliğinde 1924'te Musiki ve Temsil Akademisi Kanun'u ile müzik alanında yapılacak olan devrimin ilk adımı atılmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2007: 318). "Musiki Muallim Mektebi" nin açılması ve 1925-1929 tarihleri arasında genç müzisyenlere Avrupa'da eğitim görme imkanı tanınmıştır. Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli merkezlerine öğrenim görmesi için genç yetenekler gönderilmiştir. Bu besteci ve müzisyenlerimiz; Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Alnar'dır. Cemal Reşit Rey Fransa'da kendi imkanlarıyla yurtdışı eğitimini sürdürmüştür. Ulvi Cemal Erkin ve Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Alnar Viyana'ya eğitim için gönderilmişlerdir. Müzik yazarı ve eğitimci Halil Bedii Yönetken'in "Türk Beşleri" söylemiyle o tarihten itibaren bu şekilde anılmışlardır. Türkiye'de besteciliği başlatmışlardır ve müzik tarihimizde önemli bir yere sahiplerdir (Say, 2019: 593).

Atatürk'ün müzik devrimine kadar batı tarzında müzik eğitimi ve bu kültürde müzik yapan hiç bir müzisyen yetiştirilmemiştir. Sarayda oda orkestrası ve harem orkestrası kurulmuş fakat eğitim alanında ilerleme sağlanamamıştır. Genç yeteneklerin Avrupa'ya gönderilişi; uluslararası düzeyde müzisyenler yetiştirmek ve batı tarzı kültür politikasına daha çok erişebilmemiz için atılan en büyük adımlardan biri olmuştur.

Türk Beşleri'i ilk olarak "ulusalcılık" kavramı ile Türk halk müziğinin ezgilerinden, makamlarından ve motiflerinden faydalanarak eserlerini icra etmişlerdir. Ulusalcılık akımı, 19. yüzyılda Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmaya başlayıp, temelini Fransız Devrimi'nin özgürlük ve eşitlik ilkerinden almıştır. Yapılan devrim sonrası ulus bilincinin gelişmesiyle o dönem sanatçıların kendi kültürel olgularını eserlerinde barındırarak diğer toplumlardan farklı olduklarını sembolize etmişlerdir. Bu akım müzikte yeni bir güç olarak ortaya çıkmıştır. İlyasoğlu'na göre "Türkiye'de gelişmekte

olan müziğin belirleyici bir unsuru olmuştur. Türk Beşleri'nin temel olan halk müziği motiflerini, ezgilerini, ritm kalıplarını batı tekniğiyle çağdaştırmaları ulusalcılığın müzikle bağdaştığı en belirleyici özelliği olmuştur." (Demirel, 2015: 88). Türk Beşleri geleneksel tarzda olan motifleri kendilerine özgü bir stilde ve batı yöntemleriyle bestelemeye başlamışlardır. Başlangıçta batı armonisi temel alınmıştır, daha sonra halk müziğinin yapısıyla eserler ortaya konulmuştur. Halk ezgileri, modernleşme süresince önemli bir yer edinmiştir. Bestecilerimiz, Türk müziğinin renklerini taşıyan ve bir yandan batı müziğinin temeline dayanan eserlerle Avrupa'da kendilerini kanıtlamışlardır. Beşleri'nin ortak özelliği, Türk halk müziği ve Türk müziğine olan ilgileri, halk müziğinin melodi ve ritimlerinin batı besteciliğinin yöntemleriyle işlemeleri ve yerli konulara yönelmeleri olmuştur (Mimaroglu, 2019: 185). Modernleşme ve batılılaşmanın etkisiyle geleneksel müziklerimizde çokseslilik denemeleri artmıştır. Türk sanat müziği geleneksel yapıda tek sesli bir yapıdadır; çağdaş Türk bestecilerimiz bununla ilgili çoksesli denemelerde bulunmuş ve birçok değerli eser üretmişlerdir.

Türk Beşleri'nin bir kısmı Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'ne öğretmen olarak atanmıştır. Çoksesli müziğin geliştirilmesi ve yaygınlaşması için birçok çalışma sürdürmüşlerdir. Bu bağlamda, Türk müziğinin evrensel müziğin içinde yer almasına öncülük etmişlerdir (Şenel: 2006, 25). 19 Şubat 1939 tarihinde "Modern Türk Müzik Festivali" kapsamında Türk Beşleri ilk kez aynı konserde yer almıştır (Çalgan, 1991:18).

Yeni kültür politikalarının oluşturulması ve yapılan yenilikler, batı müziği eğitimi için yeni bir yol açmıştır. Müzik okullarında çoksesli müziğin uygulanması, opera, konser, radyo gibi unsurların yaygınlaştırılması, bestecilerin ve çalıcıların yetiştirilmesi, devletçe bunların korunması ve desteklenmesi, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından alınan temel bir karar olmuştur. 1925 yılında uygulanmaya başlanan bu kanun daha sonra 1940'lı yıllarda devam ederek İdil Biret ve Suna Kan gibi yetenekleri öğrenim için Avrupa'ya göndermiştir (Say, 2019: 588).

Türk Beşleri hayatları boyunca kendilerini Türk müziğini geliştirme, çoksesli müziği uygulama ve çağdaşlaşan, batılı kuralları örnek alan özgün ve kalıcı eserler oluşturmak için büyük bir çaba göstermişlerdir. Geride kalıcı eserler bırakmanın yanı sıra, Avrupa'da gördüklerini, öğrendiklerini yeni nesil öğrencilere aktararak ve onları yetiştirerek varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. 1950 sonrası ikinci kuşak bestecilerimiz Türk Beşleri'nin izinden giderek, yerel müzik kaynaklarından faydalanıp belli bir tonaliteye bağlı yapıtlar oluşturmuşlardır. Evrenselleşen yeniçağın etkileri ikinci kuşak bestecilerinin sonraki yapıtlarında sergilenmiştir. Çağdaşlaşan müziğin öncülüğünde daha özgün yapıtlar ortaya koyarak Türk halk müziği motiflerinden uzaklaşmışlardır (Sanat Üzerine Okumalar 60 Yıla Bakış, 2016: 14-15). Beşler'den sonra gelen ikinci kuşak bestecilerimiz çağdaş müziği önemsemeye başlamışlardır; Türk halk müziğinin motiflerinden uzaklaşarak daha özgün düşünce yapısına girmişlerdir. Örnek olarak bestecilerimizden bazıları şunlardır; İlhan Mimaroğlu, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel (Şenel,2006: 27-28).

Evin İlyasoğlu Türk Beşleri'ni şöyle değerlendirmiştir;

"İlk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya aktarılması, incelenip değerlendirilmesi, önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupa'nın birçok ülkesinde 19. yüzyıl sonu ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme akımının bir uzantısıdır bu başlangıç. Türk halk ezgileri ve geleneksel sanat müziğimizin makamsal karakteri, aksak ritimler içindeki yapısı, yalnız bizim bestecileri değil, giderek dünyanın uzak köşelerindeki müzisyenleri de ilgilendirmektedir..." (Sanat Üzerine Okumalar 60 Yıla Bakış, 2016: 53).

Türk Beşleri'nin ülkemize miras olarak bıraktıkları yapıtlar, yetiştirdikleri nesiller ve Türkiye'de evrensel müziğin yaygınlaştırılması ile çoksesli müziğin gelişimi adına verdikleri mücadeleler ülkemizdeki kültürel alanında yapılmış olan en büyük yeniliklerdendir.

1.2.1.Cemal Reşit Rey (1904-1985)

25 Ekim 1904 yılında Kudüste dünyaya gelmiştir. Küçük yaşına rağmen müziğe olan ilgisi ailesinin dikkatini çekmiştir ve piyano eğitimine annesi ile başlamıştır. İlk olarak ailesi ile beraber İstanbul'a yerleşmiştir, daha sonra 1913

senesinde Paris'e taşınmışlardır. Paris ve Cenevre'de eğitimini sürdürmüştür ve 1923 yılında eğitimini tamamladıktan sonra Darülelhan'da öğretmenlik yapmak üzere İstanbul'a geri dönmüştür.

Cemal Reşit Rey, Darülelhan'da çoksesli koro, trio, kuartet, oda orkestrası kurmuştur. Bu topluluklar İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın temelini oluşturmuştur. "Enstantaneler, Karagöz Senfonisi, Bebek Efsanesi" gibi eserler bestecinin senfonik şiir örneklerindendir. İlyasoğlu senfonik şiir kavramını; "Müzikle resim yapma sanatı" olarak değerlendirmiştir. "Onuncu Yıl Marşı" ve "Lüküs Hayat" bestecinin operetlerinden örneklerdir (İlyasoğlu, 2016: 13). Piyano için "12 Anadolu Türküsü", "Piyano Konçertosu" ve "Piyano Sonatı" besteleri arasında yer almıştır. Çağdaş Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan Rey, yapıtlarında halk türkülerinden, Anadolu motiflerinden ve yöresel eserlerden esinlenmiştir. Rey bestecilik hayatının ilerleyen yıllarında türkü düzenlemeleri yapmıştır, buna örnek olarak "Katibim" ve "Üç Anadolu Türküsü" eserlerini örnek verebiliriz (Deniz, 2016: 195).

1.2.2. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

Hasan Ferit Alnar 11 Mart 1906 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Müzik hayatına annesi Saime Hanım'dan aldığı kanun dersleriyle başlamıştır ve kısa süre içerisinde çalıcılığını geliştiren Alnar küçük yaşına rağmen "Darültalim-i Musiki Topluluğuna" kanuncu olarak girmiştir. İlk çoksesli müzik çalışmalarına Saadettin Arel'den aldığı armoni dersleriyle başlamıştır. Bu sırada Edgar Manas ile kontrpuan ve füg çalışmalarına devam etmiştir. Hasan Ferit Alnar müzik çalışmalarına devam ederken mimarlık okumayı sürdürmüştür. 1927 yılında Viyana Müzik Akademisi'ni kazanarak Joseph Marx ile kompozisyon çalışmalarına başlamıştır. Bir yandan Alnar, Oswald Kabasta ile orkestra şefliği bölümünü de okumuştur. Her iki bölümün diplomasını alarak başarılı bir şekilde mezun olmuştur. Viyana'daki eğitiminden sonra ülkesine dönerek İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda müzik şefliğine ve Belediye Konservatuarı'nda müzik tarihi ve armoni öğretmenliğine atanmıştır (Okyay, 1999: 52).

Avrupa'da aldığı çoksesli müzik eğitiminin etkisiyle Türk halk müziği ve Türk

sanat müziğini batının çoksesli tekniğiyle sentezleyip eserlerini bestelemiştir. Eserleri sade ve anlaşılır bir armonik yapıya sahiptir. "Kanun Konçertosu" buna örnek olarak verilebilir. Alnar'ın diğer önemli eseri ise Viyolonsel Konçertosu olmuştur, bu eseri ünlü viyolonselci Zirkin'e adamıştır. 1978 yılında hayata gözlerini yummuştur (Deniz, 2016: 223-224).

1.2.3. Ahmed Adnan Saygun(1907-1991)

Ahmed Adnan Saygun, matematik öğretmeni Celal Bey'in oğlu olarak 1907 yılında İzmir'de dünyaya gelmiştir. Bilim ve sanata önem veren bir ailede yetişmesi dolayısıyla müziğe karşı ilgisi oldukça büyük olmuştur. Batı tekniği ile çalışan ilk Türk bestecisi olan İsmail Zühtü Bey'den ilk müzik derslerini almıştır. Başka öğretmenlerle piyano, armoni ve konturpuan dersleri almayı sürdürmüştür. Babası Cemal Bey müzik dışında bir meslek edinmesi adına büyük çabalar sarfetmiştir fakat Saygun armoniye olan ilgisinden ve besteci olma fikrinden hiç vazgeçmemiştir. Paris'te "Ecole Normale de Musique" sınavlarını kazanarak Nadia Boulanger ile çalışmıştır. Daha sonra "Schola Cantorum"a geçerek Vincent D'Indy ile çalışmalarına devam etmiştir. "1931 yılında ülkesine geri dönen Saygun, Musiki Mualim Mektebi'nde kontrpuan ve armoni öğretmenliğine atanmıştır" (Deniz, 2016: 240-244).

Batı müziğinin çoksesliliğini Saygun'un eserlerinde görmek mümkündür. Halk müziği motiflerinden, ritmik yapısından ve halk müziğinin melodik zenginliklerinden oldukça faydalanmıştır. "Saygun'un eserlerini önemli yapan özelliklerden birisi de çağının müzik tekniklerini ve evrensel müzik kültürünü çok iyi benimsemiş olmasındandır." (Deniz, 2016: 253). Makamsal melodilerin, çağdaş Türk müziğinde önemli bir yeri olduğunu her zaman savunmuştur. Orkestra için yazdığı Divertimento'su opus² numarası verdiği ilk eseri olmuştur. Yerel motiflerden faydalanarak, 20. Yüzyılın yeni müzik tekniklerini kullanmıştır (Say, 2019: 597). Türkiye'nin ilk oratoryosu olan "Yunus Emre Oratoryosu"nu bestelemiş ve bu eserle uluslararası bir üne kavuşmuştur (Deniz,2016: 250). Türkiye'nin ilk yerli operası olan "Özsoy Operası" da önemli bir yer

² Opus: "Yapıt" anlamına gelmektedir. Bestecilerin eserlerini numaralandırmak için kullandığı bir isimdir. Yapıtın sıra numarası için kullanılır.

tutmaktadır. "Opus 38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd" ve "Piyano Konçertosu" Saygun'un piyano repertuvarında yer etmiş önemli eserleri arasında yer almıştır. 1. ve 5. Senfonisi ve Viyolonsel Konçertosu Saygun'un diğer önemli eserlerindendir.

1.2.4. Necil Kazım Akses (1908-1999)

Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Akses, 6 Mayıs 1908 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Sanatsever bir ailenin içinde büyümüştür. İlk olarak keman eğitimi alarak müziğe başlamıştır. Kısa bir süre piyano dersi de alan Akses, daha sonra viyolonsele geçmeye karar vermiştir. Mesut Cemil ile viyolonsel ve kulak çalışmalarına ilk adımı atmıştır. Daha sonrasında Sezai Asal ile çalışmalarına devam etmiştir. İstanbul Erkek Lisesi'ne giderken bir yandan Darülelhan'da Cemal Reşit Rey'in armoni derslerine girmeye başlamıştır. Darülelhan'ın, Akses'in bestecilik ve müzik hayatı için önemli bir katkısı bulunmaktadır. 1926 yılında Viyana Müzik Akedemesi'nde Joseph Marx'ın öğrencisi olarak kabul edilmiştir. Viyolonsel, armoni, füg, kontrpuan ve kompozisyon alanlarından öğrenimini sürdürmüştür. Viyana'daki eğitim sürecinde Prag'a Devlet Konservatuarı'na kabul edilmiştir. Burada Josef Suk'un kompozisyon öğrencisi olmuştur ve Alois Haba ile de çalışmalarını tamamlamıştır. Prag'tan başarılı ve donanımlı bir şekilde mezun olarak 1934 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür. Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlayarak, Ankara Konservatuarı'nın kuruluşu için çalışmalar yapmıştır (Say, 2019: 598-599).

Akses'in bestecilik anlayışı Avrupa'da okuduğu yıllardan Türkiye'ye dönüşüne kadar olan süreçte değişkenlik göstermiştir. "Çeyrek Ton"³ sisteminin kurucusu Alois Haba ile çalışmaları ilk dönem eserlerinde kullandığı yenilikçi anlayışı betimlemektedir. 1934 yılında ülkeye döndüğünde makamsal halk müziği motifleri kullanmaya başlamıştır (Deniz, 2016: 277-278). Çağdaş tınıları yenilikçi anlayışıyla eserlerinde kullanarak, Türk Beşleri arasında bir farklılık göstermiştir. "Bir Divandan Gazel" ve "Orkestra Konçertosu" yenilikçi ve soyut olarak anlam kazandırdığı eserleri arasında yerini almıştır.

³ Çeyrek Ton: "Yarım sestten küçük tüm bölünmeler mikrotona girer. Makam sistemimizle çok benzerlik taşıyan bu sistemde en çok kullanılan şekil çeyrek tondur. Çeyrek ton tam perdenin 4'e bölünmesidir" (Karcıoğlu, 2018: 27).

2. BÖLÜM

ULVİ CEMAL ERKİN'İN HAYATI VE BESTECİLİĞİ

2.1. Ulvi Cemal Erkin'in Hayatı

Ulvi Cemal Erkin 14 Mart 1906 yılında İstanbul Bakırköy'de doğmuştur. Ailenin üçüncü ve son çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Annesi Nesibe Hanım, babası Düyun-u Umumiye'de komiserlik müdürlüğü yapan Mehmet Cemal Bey'dir. Babası Erkin sekiz yaşındayken vefat etmiştir. Piyano ve Fransızca eğitimleri alarak kendini geliştirmiş olan anne Nesibe Hanım, çocuklarının eğitimi üstlenmiştir.

Çocuklarının müziğe karşı duydukları ilgiyi fark edip, vakit kaybetmeden iki oğlunu keman derslerine başlatmıştır. Annesinin piyano çalmasından etkilenen Ulvi Cemal; ilk piyano derslerine Nesibe Hanım ile başlamıştır. Daha sonra Fransız öğretmen Mercenier ile devam edip, ardından o sıralar meşhur olan İtalyan piyanist Adinolfi ile çalışmalarını sürdürmüştür. Piyano derslerine devam eden Erkin, bu sırada Numune Mektebi'nden mezun olmuştur. Daha sonra Galatasaray Lisesi'nde lise eğitimi sürdürmüştür (Kolçak, 2008: 10,11).

Arkadaşlarıyla bir araya gelip konserler düzenleyen Erkin, bir yandan piyano çalışmalarını ve derslerini ihmal etmeden başarılı bir şekilde eğitimi sürdürmüştür. Erkin, 17 yaşında eğitime devam ederken, cumhuriyet ilan edilmiştir. 1925 yılında Avrupa'ya gönderilmek üzere açılan yetenek sınavına girerek eğitimi için Paris'te öğrenim görmeye hak kazanmıştır. Galatasaray Lisesi'nden mezun olduğu için Fransızca'ya olan hakimiyetinden Paris'te yaşama kolaylıkla uyum sağlamıştır. Ulvi Cemal Erkin ilk olarak Paris Konservatuvarı'nı kazanmıştır, daha sonra okul değiştirerek Ecole Normale De Musique okuluna geçiş yapmıştır. Paris Konservatuvarında Noel Gallon'dan kontrpuan, Isidor Phillip ve Camille Decreus'dan piyano, Jean Gallon'dan armoni dersleri almıştır. Nadia Boulanger ile kompozisyon çalışmalarını Ecole Normale de Musique'de sürdürmüştür. 1930 senesinde mezun olup lisans diplomasını almaya hak kazanmıştır (Kolçak, 2008: 15).

Aynı yıl içerisinde ülkesine geri dönüp, Musiki Muallim Mektebi'nde armoni ve piyano öğretmenliğine atanmıştır. Öğretmenlik göreviyle beraber solistlik ve bestecilik çalışmalarını sürdürmüştür. Çağdaş çoksesli Türk müziği alanındaki ilk verimlerini de bu dönemde almaya başlamıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015: 323). Erkin'in orkestra için olan

ilk eseri "İki Dans" eseridir, daha sonra Erkin keman ve piyano için "Ninni", "Emprovizasyon" ve "Zeybek" eserlerini Paris'te olduğu dönemde bestelemiştir. 1930 yılından itibaren toplam kırk iki yıl olmak üzere piyano öğretmenliğini sürdürmüştür (Kolçak, 2008: 27).

Ulvi Cemal Erkin kendisi gibi aynı okulda piyano öğretmenliği yapan Ferhunde Remzi ile 1932 yılında evlenmiştir. Kırk yıl süren evliliklerinde, soyadı kanunun çıkmasıyla Erkin soyadını almışlardır (Kolçak, 2008: 18). Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano bölüm başkanlığına atanmış, aynı okulda 1951 yılında Konservatuvar müdürlüğü görevini üstlenmiştir. Uzun yıllar operada "Genel Müzik Direktörü" olarak görev yapmıştır. Erkin yurt içi ve yurt dışında çeşitli ödüller almış ve bir çok eser bestelemiştir. 1971 yılında Devlet sanatçısı ünvanını almış, 1972 yılında Ankara'da hayata gözlerini yummuştur.

2.2. Ulvi Cemal Erkin'in Müzik Dili ve Besteciliği

Sonat, senfoni, konçerto formundaki eserlerinin birinci bölümlerinde batı müziğinin etkisi görülmektedir. Örnek olarak, Piyano Sonatı'nın birinci bölümünde batı tarzı sonat formuna bağlı kalınmıştır. "Piyano Sonatı'nın ilk bölümü geleneksel sonat allegrosu biçiminde yazılmıştır" (Kalın, 2019: 47). Çağdaş Türk müziğinin öncülerinden olan Erkin, batı müziğinin biçim ve formal yapısıyla, klasik bir sistem içerisinde eserlerini bestelemiştir. Türk müziği unsurlarından ve Anadolu motiflerinden faydalananak; halk müziği, halk türküleri, oyun havaları gibi yerel unsurları eserlerinde görmek mümkündür. İzlenimcilik ve ulusalcılık akımlarının etkisiyle Anadolu'ya özgü tınıları harmanlayıp eserlerini bestelemiştir. Besteci, halk müziğinin stil, karakter ve tekniklerini eserlerinde temel yapı taşı olarak kullanmıştır. Çağdaş ve evrensel Türk müziğinin yaratılmasında ve yaygınlaştırılması konusunda öncülük etmiştir (Kolçak, 2008: 26).

Erkin'in ilk dönem eserlerinde "Geç-Romantizm" ve "İzlenimcilik" akımlarının etkileri görülmektedir. Fransa'da almış olduğu eğitimden dolayı Debussy ve Ravel'in etkileri eserlerine yansımıştır. Erkin, ulusalcılık akımıyla kendi kültürel olgularını öne çıkararak eserlerini bestelemiştir. Dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan

armonik yapılarını kullanmıştır, aksak ritimlerle, özgün akor arayışlarına girmiştir (Kolçak,2008: 30). Batı müziğinin temeline dayanan ve Türk müziğine özgü motiflerin, ritm kalıplarının ve melodik zenginliklerin kullanıldığı eserlerle yapıtlarının kalıcılığını sağlamıştır. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinin motiflerinden faydalandığı eserlerinde görülmektedir. Karadeniz Bölgesi'nin canlı türkü ve danslarından, Ege'nin zeybek türküsü ve efelerin dans motiflerinden, Güneydoğu'nun kılıç kalkan oyunlarını sonsuz ilham kaynağı olarak görüp eserlerinde yaşatmıştır (Çalgan, 1991: 28,29) Erkin yazmış olduğu Keman Konçertosunda Türk sanat müziğinin makamsal dizilerini ustaca kullanmıştır. Eser klasik formda bestelenmiştir, canlı ve hızlı olan ritmik yapısıyla Karadeniz oyun havaları eser içerisinde duyulmaktadır (Deniz, 2016: 234).

Besteci Bülent Tarcan, Erkin'in besteciliğini ve bestelerinin özelliğini şöyle anlatır;

"Ulvi Cemal Erkin, kompozitörlerimiz içinde kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak bunları zevkli bir armoni üzerinde oturtan kompozitörümüzdür. Stili armonik kuruluşa dayanır. Polimelodik olarak yazdığı zaman daima sezislerine kapılarak kompoze eder. Bu bakımdan stili bir konturpuan ustası olan Adnan Saygun ile tam tezat halindedir. Bu tezat kelimesini bir karakterin ifadesi olarak kullanmıyorum. Zira Ulvi korolarda bile çizgisel tarzı, armoniden çıkarır" (Kolçak, 2008: 29).

Liliane Markova Çervenкова U.C Erkin için şunları söylemiştir (Bulgaristan-Filibe 20 Eylül 1979);

"Erkin, Türk müzikçilerinin çoğu gibi Paris'te öğrenim görmüş ve Ankara'daki Devlet Konservatuvarları'nın, Ankara Operası'nın kurulmasına katkıda bulunmuştur. Onu Türk ulusal müziğinin temel taşlarından saymak herhalde yanlış olmaz. Erkin'in yapıtlarında ilginç bir biçimde kullandığı klasik çokseslilik ile Türk Müziği'nin armonik, ezgisel ve ritmik elemanlarını ustaca bağdaştırmıştır" (Çalgan, 1991:32).

Erkin'in Sinfonietta'sı hem batı müziğinin temeline dayanıp, hem de Türk müziğinin renklerini taşımaktadır. Yaratıcı, yorumcu ve eğitimci kimliğiyle Türk müziğinin gelişmesinde büyük katkılar sağlamıştır. Erkin'in ülkemize sunduğu 27 yapıt mevcuttur. Halk müziğinin zenginliklerinden faydalanmış, stil ve karakterini eserlerinde

sıkça kullanmıştır. Zor beğenen yapısıyla Erkin, eserlerini incelikle ve ustalıkla tartıp yaratmıştır (Çalgan, 1991: 35).

2.3. Ulvi Cemal Erkin'in Eserleri

- İki Dans- Büyük orkestra için, 1930
- Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü- Keman ve piyano için, 1929-1932
- Beş Damla- Piyano için, 1931
- Bülbül ve Ayın Ondördü- Soprano ve Küçük Orkestra için, 1932
- Konçertino- Piyano ve orkestra için, 1932
- Bayram- Büyük orkestra için, 1934
- Yaylı Çalgılar Dörtlüsü- İki keman, viyola ve viyolonsel için, 1935-1936
- Yedi Halk Türküsü- Bas bariton ve piyano için, 1936
- İki Sesli Türküler- İki sesli koro için, 1936
- Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça- Piyano için, 1937
- Duyuşlar- Piyano için, 1937
- Karagöz- Sahne Müziği, 1940
- Piyano Konçertosu- Piyano için, 1942
- Köçekçe- Dans Rapsodisi, 1943
- Piyanolu Beşli, Piyano- iki keman, viyola, viyolonsel için, 1943
- Yedi Türkü- Koro için, 1945
- Birinci Senfoni, 1944-1946
- Sonat- Piyano için, 1946
- Keman Konçertosu- Keman ve orkestra için, 1946-1947
- İkinci Senfoni, 1948-1958
- Keloğlan- Bale müziği, 1950
- Sinfonietta- Yaylı çalgılar ve orkestra için, 1951-1959
- On Türkü, 1963

- Altı Prelüd- Piyano için, 1967
- Yedi Halk Türküsü- Bas bariton ve orkestra için, 1936-1939
- Konçertant Senfoni- Piyano ve Orkestra için, 1966
- Senfonik Bölüm- Büyük Orkestra için, 1968-1969



3. BÖLÜM

ULVİ CEMAL ERKİN'İN "BEŞ DAMLA" VE "DUYUŞLAR" ESERLERİNE GENEL
BİR BAKIŞ, YORUMA YÖNELİK TEKNİK ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

3.1. "Beş Damla" Eserine Genel Bir Bakış

Ulvi Cemal Erkin "Beş Damla" eserini 1931 yılında piyano için bestelemiştir. Eser çağdaş çoksesli Türk müziğinin ilk denemelerinden olmuştur. İlk olarak Erkin tarafından 7 Kasım 1931 tarihinde seslendirilmiştir. Eserin ilk basımı Hakimiyet-i Milliye Matbaası'nda yapılmıştır. Eser beş bölümden oluşmaktadır; birinci bölüm "Çok Canlı (Animato)", ikinci bölüm "Ağır (Lento)", üçüncü bölüm "Sakin (Tranquillo)", dördüncü bölüm "Çok Canlı (Energico)", son bölüm olan beşinci bölüm ise "Sakin (Moderato)" olarak sunulmaktadır (Kolçak, 2008: 33).

Piyanistlerin ve birçok bestecinin dağarcığında yer edinmiş olan bu eser çoksesli müziğin gelişmesi konusunda büyük bir katkı sağlamıştır. Beş Damla'nın ikinci seslendirilişi Halkevi'nde olmuştur ve burada verilen ilk konser olarak tarihe geçmiştir (Çalgan, 1991: 13-14).

3.1.1. I. Bölüm

Eserin 1. bölümü çok canlı anlamına gelen "Animato" terimiyle adlandırılmıştır. İlk 4 ölçüde Mi Doryen⁴ etkisi ile başlamış ve diğer 4 ölçüde Mi Frigyen⁵ etkisiyle devam etmiştir. Eserin genel yapısı onaltılık gruplar halinde gelmiş olan hareketli bir motifle işlenmekte ve 4'lü ile 5'li aralıkların meydana getirdiği akorlardan oluşmaktadır (Şekil:1).

⁴ Doryen: : Herhangi bir majör gamın 2. derecesine kurulan mod anlamına gelmektedir. 2. dereceden başlar ve oktavında son bulur. 1 tam, 1 yarım, 3 tam, 1 yarım, 1 tam aralıktan oluşmaktadır. (<http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/gmlr.htm>).

⁵ Frigyen: Herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur. 3. dereceden başlar ve oktavında son bulur. 1 yarım, 3 tam, 1 yarım, 2 tam aralıklardan oluşmaktadır. (<http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/gmlr.htm>)



Şekil 1: Ölçüler: 1-8

Eserde Hüseyini makamı⁶ etkisi görülmektedir. 17. ölçüde "Triton Tema"⁷ ve 5. derecenin pesleştirilmesi ile Si Eolyen⁸ etkisi oluşmuştur (Bkz. Şekil:2).



Şekil 2: 17-20 ölçülerinde triton tema

40. ölçüde 5/8'lik, 48. ölçüde 6/8'lik, 49. ölçüde 4/8'lik olmak üzere ritmik yapılar değişkenlik göstermektedir (Bkz. Şekil: 3). 65. ve 66. ölçülerde Mi Doryen ve

⁶ Hüseyini makamı: Türk müzikisi ses sistemi içinde tiz sekizlinin dokuzuncu perdesi olan sesin adıdır. Batı müziğinde "mi" notasına denk gelmektedir (<https://islamansiklopedisi.org.tr/huseyni>).

⁷ Triton Tema: Eksik beşli veya artık dörtlü aralığına verilen addır. Uyumsuz aralık olarak bilinen bu isme "şeytan aralığı" da denmektedir.

⁸ Eolyen: Herhangi bir majör gamın 6. derecesine kurulmaktadır. 1 tam, 1 yarım, 2 tam, 1 yarım ve 2 tam aralıktan oluşan moddur (<http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/gmlr.htm>)

67. ölçüden itibaren Mi Frigyen olarak bölüm sona ermiştir. Bölümün genel duyuluşu itibariyle kuvvetli olup *ff*, *fff* gibi dinamikler kullanılmıştır.



Şekil 3: Ölçüler: 40- 49, tartım değişiklikleri.



Şekil 4: Ölçüler: 65-79

3.1.2. II. Bölüm

Bölüm ağır bir tempo anlamına gelen Lento terimiyle adlandırılmıştır. 1. bölümün karakterine zıt bir yapıdadır. Empresyonizmin etkisiyle modal yapının⁹ kullanıldığı gözlenmektedir. Sağ elde işlenen tema, Si Eolyen etkisiyle oluşturulmuştur. Ana melodi 1. ve 4. ölçülerde kendini göstermiştir, daha sonra 5. ölçüde süsleme notasıyla temada küçük bir farklılık yaratılmış ve temanın son iki ölçüsü bir oktav yukarı taşınmıştır (Şekil:5).



Şekil 5: Ölçüler: 1-10

16.ölçü ile beraber akorlar eklenerek tema zenginleştirilmiştir. Halk müziği etkisi sağ elde işlenen temada kendini gösterirken, buna sol elde küçük 3'lü ve büyük 5'li aralıkların meydana getirdiği ostinato¹⁰ eşlik etmiştir.



Şekil 6: Ölçüler: 16-19

⁹ Modal Yapı: İlkçağdaki Yunan müzik sistemi, mod adı verilen dizilere dayanır. Avrupa'da halk şarkılarının çoğunluğu modal yapıdadır. Günümüzde kullanılan modlar; İyonyen, Doryen, Frigyen, Lidien, Miksolidien, Eolyen, Lokriyen'dir (Say, 2006: 77)

¹⁰ Ostinato: İnatçı ve ısrarcı anlamına gelen İtalyanca bir kelimedir ve müzikte ısrarla tekrarlanan müzikal bir cümleyi ve ya ritmi tanımlamak için kullanılır (<https://www.musictheoryacademy.com/understanding-music/ostinato/>).

3.1.3. III. Bölüm

Si Eolyen etkisi ile yazılmış olan bu bölüm, sakin anlamına gelen “Tranquillo” temposundadır. Her bölümde olduğu gibi, 5’li aralıklar üzerine kurulu ostinato kullanılmıştır.



Şekil 7: 1. ölçü, 5'li aralıklar üzerine ostinato akorlar

5/4’lük, 7/4’lük 4/4’lük, 3/4’lük olmak üzere farklı ölçüler kullanılsa da ilk ölçüde sunulan ritmik kalıplar bölümün sonuna kadar hakimiyetini sürdürmektedir. On ölçü içerisinde yapılan ölçü değişikliklikleri, İzlenimci müziğin yapısı ile benzerlik göstermektedir (Doğan, 2013: 62).

3.1.4. IV. Bölüm

Energico terimiyle adlandırılan bu bölüm, çok canlı yapısıyla sunulmuştur. Üç bölmeli formda (A-B-A) yazılmıştır. Her bölümde görülen 4’lü ve 5’li akor dizilimleri tekrar ederek kullanılmıştır. Farklı fakat birbine bağlantılı temalarla sunulmuştur (Gaygısız, 2019: 31). Bölümde duyurulması gereken sesler hem sağ elde, hem de sol elde aksanlar ile belirtilmiştir.

17. ölçünün ritmik özelliği ve 23, 24. ölçünün armonik yapısı makamsal bir etki içerisinde duyulmaktadır. Bölümde değişenlik gösteren ölçü yapıları hakimdir; 5/8’lik tartımla başlayan, daha sonra 24. ölçüde 6/8’lik ve bir ölçü sonrasında 5/8’lik-4/8’lik olarak devam eden bir ölçü grubu oluşturulmuştur. 17. ölçüde değişen temada kullanılan yapı, 25. ölçü itibariyle üç satırlı yazı tekniğiyle devam etmiştir.



Şekil 8: Ölçüler 15-24

61. ölçüden itibaren ana temadaki yapıya geri dönmüştür. Aynı akor içerisinde Do diyez ve Do natürel kullanılarak, Do kararsızlığı hakim olmuştur. Aksanların hakim olduğu ve kuvvetli bir dinamik içerisinde olan bölüm, son temada da yine kuvvetli devam ederek *fff* nüansıyla sona ermiştir.



Şekil 9: Ölçü: 61

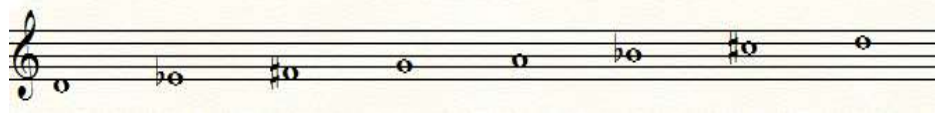
3.1.5. V. Bölüm

Eserin son bölümü olan beşinci bölüm Moderato temposundadır. Ulvi Cemal Erkin makamsal yapı kullanımını bu bölümde de işlemiştir. Basit üç bölmeli form yapısına sahiptir ve bu yapı A-B-A şeklinde oluşturulmuştur. A teması olan ilk 8 ölçüde, tam 5'li olarak kurulan Re-La akorları sürekliliğini sürdürerek gelmektedir (Şekil: 10).



Şekil 10: Ölçüler: 1-8

Ana tema Re üzerine kurulmuş olan Zırgüleli Hicaz makamı¹¹ dizisi ile oluşturulmuştur. İnci özelliğinden dolayı burada Şedaraban¹² makam dizisini de görmek mümkündür. A temasının ilk iki ölçüsü Re aktarımlı Hicaz makamının dizisinin görüldüğü ölçülerindendir (Bkz. Şekil 11).



Şekil 11: Re üzerine kurulu Hicaz makamı



Şekil 12: Şedaraban makamı dizisi

¹¹ Hicaz Makamı: Klasik Türk müziğinde düğah perdesinde karar kılan bir makam ve perdedir. Hicaz perdesi Türk müziğinde do diyez notasını andıran perdedir. Bu perde makamın yapısındaki en karakteristik perde olduğu için, makama da adını vermiştir ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_(m%C3%BCzik)))

¹² Şedaraban Makamı: Geleneksel notalama dikkate alındığında, birinci güçlüsü 8. derecedeki Neva perdesi, ikinci güçlüsü 5. derecedeki Düğah perdesi ve durağı 1. derecedeki Yegah perdesi olan makamdır. İnci bir seyre sahiptir (http://www.makamlar.net/makamlar/sedaraban_makami.html).



Şekil 13: Ölçüler: 1-2

B teması ölçü sayılarının, temponun ve tartımların ani değişimi ile 17. ölçüden itibaren sunulmuştur. Re aktarımlı Hicaz makamının dizisi burada da kendini göstermektedir (Bkz. Şekil: 13). 28. ölçüden itibaren ana temaya geri dönülerek eser son bulmuştur.



Şekil 14: Ölçüler: 17-21, B teması

3.2. "Beş Damla" Eserinin Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi

3.2.1. I. Bölüm

Beş Damla eserinin birinci bölümü, diğer bölümlere göre akorların sürekli tekrarı ve ritmik yapısı açısından icracılar için daha zorlayıcıdır. Forte'nin (f) sürekli gelişi ve aksanlı sesler bölümün canlı yapısının etkisini vermektedir.

1. ve 4. ölçüye kadar olan bölümde, sağ eldeki akorun üst sesinde ve sol eldeki

tek sesli on altılık grupta temanın sesleri duyurulmuştur (Bkz. Şekil: 15). Tekrar eden sesler üzerinde herhangi bir parmak numarası değişikliği yapmaksızın, bileğin yardımıyla birlikte on altılık grup tek bir hareket olarak düşünülerek rahat bir şekilde icra edilebilir.



Şekil 15: Ölçü: 1-4, 16'lık grupta temanın duyurulduğu sesler

7. ve 8. ölçülerde akorların üst seslerini duyurmak amacı ile bu akorların üst sesine denk gelen 5. parmak daha kuvvetli bir şekilde çalınabilir. 7. ölçüde on altılık gruptaki akor değişiminde, bileğin serbest oluşu çalıcıya kolaylık sağlayacaktır ve o pasajın hızlı bir şekilde icra edilebilmesinde yardımcı olacaktır (Şekil: 16). 21. ölçüyle dinamiğin her ölçü içerisinde giderek artışı görülmektedir (Şekil: 17).

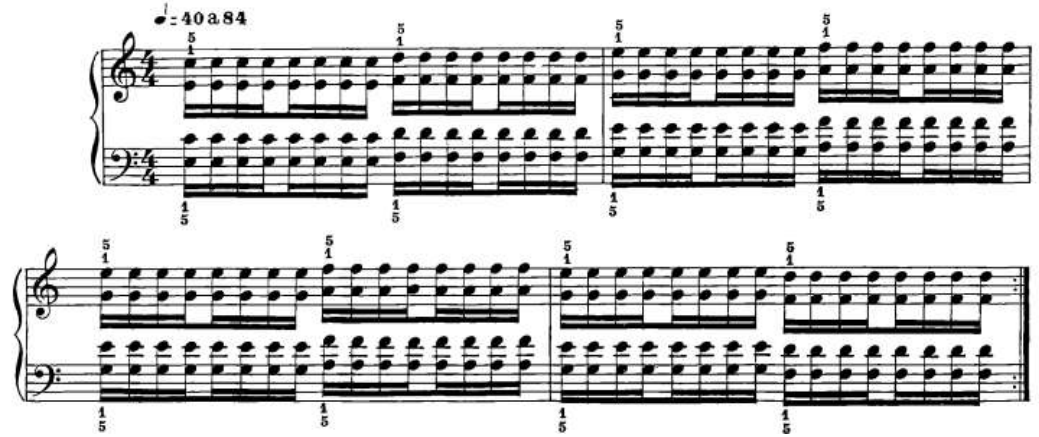


Şekil 16: Ölçüler: 5-9



Şekil 17: Ölçüler: 21-24

Aşağıda verilen egzersiz bölüm içerisinde geçen akorların rahat ve hızlı çalınabilmesi için uygulanabilir.



Şekil 18: Çift sesler için örnek çalışma, Hanon egzersiz kitabı

28. ölçüde sol elde gelmiş olan aksanlı ve bağlı akorların üstlerinde durarak cümle sonu etkisi vermiş olan besteci, aynı etkiyi 32. ölçüde de belirtmiştir. 33. ölçüde başlayan cümle, 39. ölçüye kadar aynı akorların gelişiyile istikrarını sürdürmüştür. 38. ve 39. ölçülerde bu istikrar, bestecinin rutin giden melodi üzerinde ritim değişikliği yapması ile son bulmuştur. 39. ölçüde 40. ölçüye geçmeden hafif bir duraklama hissi yaratılarak, nefes yardımı ile yeni temaya başlanabilir.



Şekil 19: Ölçüler: 25-39

Kuvvetli bir bitişin ardından gelen 40. ölçüdeki B temasında besteci, kuvveti daha da arttırarak *ff* dinamiği ile temayı sürdürmüştür. Sol eldeki akorların son sekizlikleri, sağ el ile aynı oktavdan çalındığı için icracılık açısından zorlayıcı sayılabilir (Şekil: 20). Sağ ve sol elin geçişlerinde acele etmeden, bağ işaretlerine ve 5/8'lik tartıma uyarak müzik planlanabilir, bu düşünce ile pasaj oldukça kontrollü bir şekilde çalınabilir.



Şekil 20: Ölçüler: 40-45

44. ölçü ile akorların sürekli tekrarı tınısal bir kargaşaya yol açıp burada temanın son cümlesi belirtilmiştir. Besteci, 48. ölçüde Fa diyez, Sol diyez ve Sol natürel seslerini beraber kullanarak bu karmaşık tınısal temaya mistik bir hava katmıştır. 48. ölçüdeki genişlemenin sonunda diğer cümleye geçmeden nefes alınarak kısa bir bekleme süresi ile sessizlik elde edilebilir; bu şekilde A temasının gelişini daha canlı ve çarpıcı duyurmak mümkün olabilir.



Şekil 21: Ölçüler: 43-49

65. ölçü ile bölümün son teması gelmektedir. 72. ölçüden itibaren sol eldeki akorlar sağ el ile çapraz gelecek şekilde oktav değiştirmiştir. Sol eldeki oktav geçişleri sağ elin üzerinden düşülerek gelmektedir ve burada istenilen aksanların sol elin yukarıdan düşüşü ile daha kuvvetli bir şekilde duyulmasında yardımcı bir unsur olacaktır. Bölümün son akoru *fff* gelmektedir ve vücut kuvveti yardımı ile kolun ağırlığını kullanarak bu etki güçlendirilebilir; *ff*, *cresc.* ve aksanlı sesler ile gösterişli bir bitiş sunulmuştur.



Şekil 22: Ölçüler: 65-80

3.2.2. II. Bölüm

Eserin ikinci bölümü, ağır bir tempodadır ve tek bir temanın üzerine kurulmuştur. Ağır tempo ve melodik karakterinden dolayı bu bölüm hüznü ve lirik bir ifade ile betimlenmiştir. Bölümün başlangıç akoru olan Sol diyez- Si akorunun üst sesi olan Si notası sağ el ile alınarak çalınabilir; böylece tınıyı destekleyici ve nüans bütünselliğini bozmayan bir çalışma yapılmış olacaktır (Bkz. Şekil:23).



Şekil 23: Ölçüler: 1-10, Sol diyez- Si akorunun üst sesinin sağ ele verilmesi

5. ölçüde cümlelerin tekrarı süsleme sesinin eklenmesiyle gelmiştir. 7. ölçüde tema bir oktav üste taşınmıştır. 9. ve 10. ölçülerde tekdüze giden melodinin değişimi görülmektedir. 11. ölçüde başlayan, 13. ölçüye kadar devam eden *accelerando*¹³ temponun ağır olmasından dolayı abartılı bir şekilde yapılmadan icra edilebilir. Hemen sonrasında gelen *rallentando*¹⁴ bir bitiş hissi yaratmıştır. 15. ölçüde herhangi bir nüans değişikliği belirtilmemiş olmasına rağmen, yapılacak olan ufak bir *diminuendo*¹⁵ ile cümlelerin bitiş hissi kuvvetlendirilebilir. 15. ölçüde Fa diyez, Sol, Sol diyez sesleri tınıda farklı bir kombinasyon yaratmıştır; belirsizlik hissi uyandıran bir atmosfer yaratılarak cümle sona ermiştir.

¹³ Accelerando: Çabuklaşarak, gitgide hızlanarak.

¹⁴ Rallentando: Ağırlaşarak.

¹⁵ Diminuendo: Sesi gitgide azaltarak çalmak.



Şekil 24: Ölçüler: 11-15

16. ölçüden itibaren tema bir oktav yukarı çıkarak akorlar ile tekrar sunulmuştur. Tema, sağ elde akorun üst partisinde gelerek devam etmiştir. Akorun üst sesinin kuvvetli bir şekilde çalınması, temanın devam etmesi için önemli bir unsur oluşturmaktadır. 20. ölçüde sol ele eklenen yeni akorlar ile temada beklenmedik bir değişiklik yapılmıştır (Şekil: 25). Yeni gelen sekizlik akorlar temanın sonuna kadar tekrar etmiştir. 21. ölçüde Mi bemol- Re- Re bemol- Do natürel dizisinin hafif bir tuşeyle çalınması buranın aniden gelen efektsel etkisini desteleyecektir (Şekil: 26). 25. ölçüde gelen son sekizliği, süresinden biraz daha geç getirerek son kez gelmiş olan bu temayı farklı bir şekilde yorumlamak mümkün olabilir.



Şekil 25: Ölçüler: 16-20

22. ve 24. ölçülerde aynı cümle tekrar etmiştir ve bölüm Coda ile sona ermiştir. 28. ölçüde sağ elde belirtilmiş olan Si notasını duyurmak cümlelerin bitişi açısından önem arz etmektedir.



Şekil 26: Ölçüler: 21-29

3.2.3. III. Bölüm

Beş Damla'nın üçüncü bölümü, ikinci bölümde olduğu gibi tek bir tema üzerine kurulmuştur. Ölçü sayılarının sürekli olarak değişimi bölümün öne çıkan öğelerindendir. Bölüm, sağ elde 4'lü akorların sık kullanımı ile meydana gelmiştir (Bkz. Şekil:27). Bu akorların, legato ve dengeli bir tuşayla çalınması cümle bütünselliği açısından önemlidir.



Şekil 27: 1. ölçü

"Soru cevap şeklinde ilerleyen farklı birkaç cümlelerin oluşturduğu modal melodiler üzerine kurulmuştur" (Gaygsız, 2019: 27)



Şekil 28: Soru cevap şeklinde oluşturulan ana tema (Gaygsız, 2019: 27).

3. ve 4. ölçüler ilk iki ölçünün tekrarı şeklinde gelmiştir. Bu tekrar, sonorite¹⁶ değişikliği ile farklılaştırılabilir. Süsleme sesiyle beraber başlayan 3. ölçü, 1. ölçüdeki melodinin yansıması olarak düşünülüp, daha hafif bir tuşeyle yorumlanabilir.



Şekil 29: Ölçüler: 3-4

5. ölçüde, ikinci sekizlikten itibaren 4'lü yukarı çıkarak melodi tize taşınmıştır (Şekil: 30). *P* nüansı ile devam eden melodi, *pp* ve puandorg'un¹⁷ gelişi ile duraksar. 9. ölçüde aksanlı akorlar, *p* nüansı içerisinde ve devamında *decresc.* ile sürdürülmüştür (Şekil: 31). Burada akorların dengeli bir tuşeyle çalınması aksanla birlikte gelmiş olan akorların belirtilmesi ve cümlelerin sona ermesi açısından önem arz etmektedir.

5. ölçü onaltılık grup



Şekil 30: 5. ölçü

¹⁶ Sonorite: Ses gürlüğü ve "sonare" kelimesinden doğan ses çıkarmak, tınlatmak anlamına gelmektedir (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>).

¹⁷ Puandorg: Süregelen bir hareket, geçici olarak askıda bırakılabilir. Durgu işareti taşıyan bir nota, kendi süresinden daha uzun süre kazanır. Bu sürenin uzunluğu yorumcunun tercihinin bırakılmıştır (Say, 2006: 43).



Şekil 31: 9. ve 10. ölçüler

3.2.4. IV. Bölüm

Eserin dördüncü bölümü diğer bölümlere kıyasla daha enerjik bir yapıdadır ve ritmik çeşitliliği açısından zengindir. Bölüme hakim olan otuzikilik ritimler, acelitenin bu bölümde önemli bir faktör olduğunu göstermektedir. 16. ölçüye kadar işlenen tema, bölümün ana karakterini ve yazılan aksanlar ile kararlı bir duyuluşa sahip olduğunu yansıtmıştır. 1. ölçüden 16. ölçüye kadar nünasta değişiklik yapılmadan, istenilen canlılık 16. ölçüye kadar sürdürülebilir (Şekil: 32). Temada gelmiş olan " Re- Fa diyez- Sol- Si diyez " akorundaki aksan, senkop etkisi vermektedir.



Şekil 32: Ölçüler: 1-9, A teması

Hareketin hızlandırılmasına yönelik bir çalışma gerçekleştirmek amacıyla otuzikilik gruplar için çeşitli ritmik çalışmalar yapılabilir. Uygulanabilecek çalışmalar örnekte belirtilmiştir (Bkz. Şekil: 34).



Şekil 33: Ölçü:1, sağ eldeki otuzikilik grup.



Şekil 34: 1. Ölçü için çeşitli çalışma önerileri.

1. ölçüdeki sekizlik vuruşta gelen Do notası, ilk olarak sol el ile daha sonra gelen dörtlük Do notası sağ el ile çalınır ise, artikülasyon ve duyuluş açısında daha kuvvetli olması sağlanacaktır. Parmak numarası önerileri şekilde belirtilmiştir (Bkz Şekil: 35).

Örnek 1;

Örnek 2;

Örnek 3;

Örnek 4;

Örnek 5;

Şekil 35: 1. Ölçü için parmak numarası önerileri.

Ulvi Cemal Erkin'in yazımında sıkça kullanmış olduğu çarpışan seslerin doğru ve temiz bir şekilde duyulması için pedal kullanımı oldukça önemlidir. Bu bölümde de, Do natürel- Do diyez, Fa diyez- Fa natürel gibi çarpışan sesler sıklıkla kullanılmıştır. 7. ölçüde Fa diyez- Do diyez- Re akorunda kullanılan pedal, tınısal kargaşaya yol açabilir, bundan dolayı Si natürel sesinde pedal yenilenmelidir (Şekil: 36).



Şekil 36: 7. ölçüde pedal kullanımı

23. ve 24. ölçülerde sağ elde verilen melodi, 25. ölçü ile birlikte aksanlı sesler ile sol ele geçmiştir. 26. ölçüde sol elde verilen, Mi-Fa ve Do-Sol daha sonra gelmiş olan Do-Sol, Do-Re akorlarının geçişi çeşitli ritmik çalışmalarla tekrar edilebilir. Bu çalışma, birbirine uzak olan oktavların hızlı bir tempoda geçişlerini refleks olarak öğrenmeyi kuvvetlendirecektir (Bkz. Şekil: 38).



Şekil 37: Ölçüler: 25-30.



Şekil 38: 26. ölçü için ritimli çalışma örnekleri.

32. ölçüde sol elde gelen tema sağ ele göre daha belirgin çalınıp 33. ölçüde sol eldeki Mi- Si akoruna bağlandığında, B temasının tekrar gelişi duyurulmuş olacaktır.

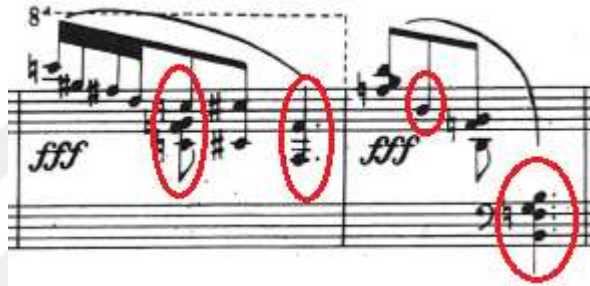


Şekil 39: Ölçüler: 31-33

37. ölçüden itibaren melodi, sağ elde aksanlı gelen akorlar ile devam etmektedir. 41. ölçüde bir üst oktava çıkan akorlar ile beraber *ff* yapılarak, 45. ölçüde gelen *fff* 'nin etkisi kuvvetlendirilebilir. 44. ölçüde üçlemeyle gelen akorlar bilek yardımı ile çalındığında, istenilen hız rahat bir şekilde uygulanabilir. 52. ölçüde Do Natürel- Fa natürel- Sol ve devamında gelen akorların ilk sesi olan Do diyez, Fa notaları sol el ile alınarak çalınabilir (Şekil: 40). Bir diğer öneri olarak; Do natürel- Fa natürel- Sol akoru sol el ile, oktav gelen Do diyez sağ el ile, Fa oktav sol el ile alınarak çalınabilir (Şekil: 41). Burada, *fff* gelen akorların daha belirgin bir biçimde çalınması ve bu akorları iki ele ayırarak bağlı bir şekilde yorumlanması amaçlanmaktadır.



Şekil 40: 52. ölçü



Şekil 41: Ölçüler: 52-53, sol el ile alınabilecek akorlar

3.2.5. V. Bölüm

Makamsal dizilimlerin sıklıkla kullanıldığı bölüm, sakin bir tempo ile yazılmıştır. İki ayrı temadan oluşan bölümde; birinci tema sakin bir yapıda ve aynı ritim kalıplarıyla gelmiştir, ikinci temada ise farklı ritim grupları gelerek canlı bir yapıda sunulan A teması ile bir kontrast oluşturulmuştur (Bkz. Şekil: 42).



Şekil 42: A ve B temalarından örnekler

A temasını icra ederken, nüanslarda çok değişikliğe gidilmeden, aksanlı seslerin daha ön planda olduğu bir yapı düşünebilir. Sol elde gelen *ostinato* akorlar, geri planda kalıp tınsal olarak daha hafif düşünülürse, sağ elde duyulan ezgi ve cümle bütünselliği devam ettirilebilir. 17. ölçü ile beraber gelen "*animato*" da tempo ve karakter yapısının değişimi ani bir şekilde yapılarak, dinleyiciye merak uyandıracak bir etki sunulmuştur. 19. ve 21. ölçülerde sağ ve sol eldeki akorların üst seslerini belirgin bir şekilde çalınması temanın duyurulması açısından önem arz etmektedir (Bkz. Şekil: 43).

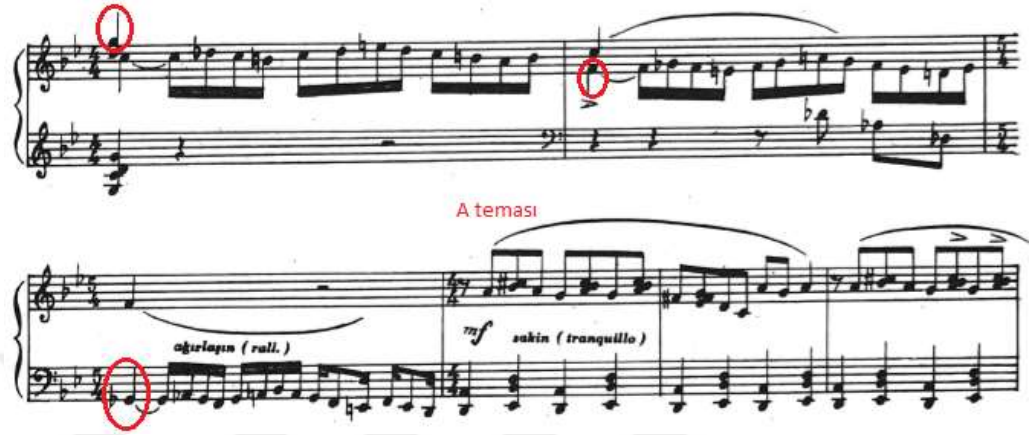


Şekil 43: 19. ve 21. ölçüler

25. ölçüdeki Sol, 26. ölçüdeki Fa ve 27. ölçüdeki Sol bemol seslerinin daha belirgin olabilmesi için tenuto¹⁸ bir şekilde yorumlanabilir. 27. ölçüdeki verilen

¹⁸ Tenuto: Sesi tutarak çalmak anlamına gelen Tenuto, hem gürlük hem de süre anlamlarında kullanılır (Ergörün, 2018: 8).

ağırlaşma, 28. ölçüdeki A temasına dönüşün bir basamağı sayılmaktadır (Bkz. Şekil: 44). Son ölçüde verilmiş olan "*perdendosi*"¹⁹ terimi ile bölüm sona ermiştir.



Şekil 44: Ölçüler: 25-28

3.3. Duyuşlar Eserine Genel Bir Bakış

Piyano repertuvarında önemli bir yere sahip olan Duyuşlar, Ulvi Cemal Erkin tarafından 1937 yılında tamamlanmıştır. 17 Nisan 1947 tarihinde Ankara Halkevi'nde Ferhunde Erkin tarafından eserin ilk seslendirilmesi yapılmıştır (Kolçak:2008, 37-38). Eser 11 bölümden oluşmaktadır:

- 1.Oyun (Allegro vivo)
- 2.Küçük Çoban (Andante)
3. Dere (Allegro vivo)
4. Kağrı (Allegro vivo)
5. Oyun (Allegro vivo)
6. Marş (Tempo di Marcia)
7. Şaka (Vivace)

¹⁹ Perdendosi: Müzikte kaybolarak, sönerek anlamlarına gelen bir ifade biçimidir.

8. Uçuşlar (Agigato)

9. Oyun (Allegro)

10. Ağlama Yar Ağlama (Lento)

11. Zeybek Havası (Allegro Moderato)

Her bir bölüm Anadolu motifleri²⁰, yerel tınılar ve farklı renk arayışlarından oluşmaktadır. Bölümlerde yurdumuzun farklı bölgelerinden olan yöresel tınılar hissedilmektedir. Canlı ritimlerin sergilendiği, majör ve minör kaygısının yer almadığı Türk tonalitesine²¹ uygun yazılmış bir eser oluşturulmuştur. Eserin yazı tarzı ve yapısal özellikleri, Fransız empresyonizminin²² etkisi altında olduğunu yansıtmaktadır (Çalgan, 1991: 51).

3.3.1. Oyun

Eserin ilk bölümü olan Oyun, canlı bir yapıdadır ve kullanılan ritmik gruplar Türk müziğinin etkisini ve karakterini sergilemektedir. Bölümün temposu, Allegro Vivo olarak belirtilmiştir. Bölüm, A-B-A-C-A-D-A olarak yazılmış Rondo formundandır. Modalite olarak Do diyez Frigyen'dir ve sürekli bas kullanımını görmek mümkündür.

7/8'lik ile başlayıp, 8. ölçüde 5/8'lik ve daha sonra 10. ölçüde 4/8'lik ölçü sayısı ile A teması tamamlanmıştır. A teması iki kere sunulmuştur ve sağ elde sol ele eşlik eden akorlar eklenerek tema ikinci kez tekrar edilmiştir (Bkz. Şekil: 45). Ritmik yapısından dolayı, A teması diğer temalara kıyasla daha canlı bir karakter ile sunulmuştur.

²⁰ Motif: Bir eserin başı ve sonu belli olduğu için, müzik biçimi "baş" ve "son" sınırları içinde bulunan hareketten oluşuyor demektir. Müzik eserinde hareketin en küçük birimine motif denir. Müziksel enerjiyi ve canlılığı içerir (Say, 2006: 136).

²¹ Tonalite: Diyatonik dizideki sesleri kapsayan tonalite, dizilerin yapılanmasını oluşturan kurallar bütünüdür (Say, 2006: 80).

²² Empresyonizm: 19. Yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan bu akım, dönemin sanatsal faaliyetlerinin tümünü etkisi altına almıştır. Bu akımın başlangıcı, Claude Monet'nin "Impression, soleil levant" adlı eseriyle olmuştur. İzlenimci müzikte ritm ve ölçüm, belirsizlik göstermektedir. Kullanılan tınısal renkler, incelikli ve doğa varlıklarının suda yansması gibidir (Say, 2019: 518-519)



Şekil 45: Ölçüler: 11-12

B-C-D temalarını A'dan ayıran en büyük özellik, ritmik karakterin haricinde ezgisel farklılığın öne çıkmış olmasıdır; bu farklılığa örnek olarak C teması şekilde belirtilmiştir (Bkz. Şekil: 46). Aksanlar ve güçlü dinamiklerin hakim olduğu bölüm; ana temanın sonunda görülen yapının gelişi ve *fff* nüansı ile son bulmuştur.



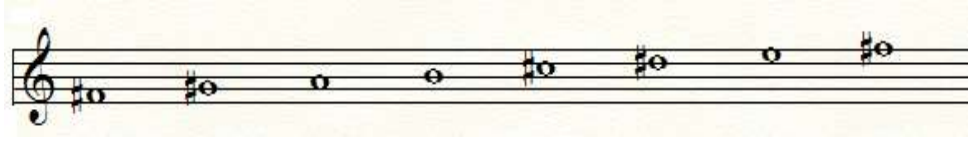
Şekil 46: Ölçüler: 47-50, C teması

3.3.2. Küçük Çoban

Eserin ikinci bölümü olan Küçük Çoban, Fa diyez aktarımlı Doryen modundadır ve Hüseyini makamında yazılmıştır (Şekil: 47). Bas partisindeki ostinato sesi olan Fa diyez, bölümün sonuna kadar duyulmaktadır. Sağ elde verilmiş olan temadaki makamsal²³ yapı, halk şarkısı çağrışımı ile sürekliliğini sürdürmüştür. İki el için farklı dinamiklerin verilmesi ve serbest ritim kullanılması bu bölümün öne çıkan özelliklerinden bir diğeridir. Buna örnek olarak, sol el *pp* iken sağ el *mf* ile başlamıştır.

²³ Makam: Türk müziğinde eserlerin ses dizilerini ve dizi özelliklerini; karar sesini, güçlü perdesini, donanımını, seyrini, yeden sesini ifade eden terimdir

(<http://muzikdersinotlari.blogspot.com/2014/02/makam-bilgisi-ve-makamsal-sarklar.html>)



Şekil 47: Fa diyez aktarımlı Doryen gamı



Şekil 48: Birinci dizek ostinato sesi ve kullanılan nüanslar

3.3.3 Dere

Temposu Allegro Vivo olarak belirtilmiştir ve Mi Eolyen modalitesindedir. On altılık ritim gruplarının yansıtmış olduğu akıcı duyuluş, bestecinin yaratmış olduğu "dere teması" çağrışımını duyuran unsurlardandır. Sağ elde dere temasının etkisi duyulurken, sol el daha durağan ilerleyen bir yapı ile oluşturulmuştur. Sağ eldeki yapı ritmik ostinato olarak değerlendirilebilir (Doğan:2013, 129). Küçük Çoban'da olduğu gibi iki elde farklı dinamikler verilmiştir.



Şekil 49: Ölçüler: 1-3

15. ölçü ile tema bir oktav yukarıdan gelerek tekrar etmiştir. 16. ölçüdeki Fa notasının karasızlığı, 23. ölçüde bu seslerin akor olarak gelişi ile tekrarlanmıştır (Bkz. Şekil: 51). Bölüm kademeli bir şekilde sağ elin tiz teslere ulaşması ile sona ermiştir.



Şekil 50: Ölçüler: 13-18



Şekil 51: Ölçüler: 22-24

3.3.4. Kağı

Allegro Vivo temposunda olan bu bölüm, Fa Frigyen modalitesindedir. İkili, dördlü, altılı ve yedili akor dizilimlerinden oluşmaktadır. Bu bölümde 12. ölçüye kadar ostanito kullanılmıştır. Tema iki kere sunulmuştur ve temanın ikinci gelişi bir oktav üstten çalınmaktadır. Sol eldeki sol anahtarında gelen çift sesler bölümün başında duyulan ostinatonun devamı niteliğinde gelmeyip, farklı 7'li akorlardan oluşmuş olan kromatik iniş çizgisine sahip akorla devam etmiştir.



Şekil 52: Ölçüler: 1-12



Şekil 53: Ölçüler: 18-23

3.3.5. Oyun

Basit üç bölmeli form yapısında bestelenmiş olan bu bölüm, Mi Eolyen modalitesindedir ve Allegro Vivo temposundadır. Bölüm, dans anlamına gelen bir oyun değil, daha çocuksu ve enerjik bir yapı ile sunulmuştur. A-B-A üç bölmeli form yapısındadır. A temasında yer alan ostinato her bölümde olduğu gibi burada da kullanılmıştır.



Şekil 54: Ölçüler: 1-4

B teması, 4'lü ve 5'li akor dizilimleri ile her iki elde de eş sesli akorların hakim olduğu ve bu akorlardaki dinamiklerin aşırılığı ile ön plana çıkmaktadır. 54. ölçüde yazılan *ffff* ve 63. ölçüde aniden gelen subito piano (*sp*) dinamik çeşitliliğine örnek olarak gösterilebilir. Bölümde *accelerando* 'nun (giderek çabuklaşarak) *cresc.* ile gelişi bitiş hissini kuvvetlendirmiştir. Diğer bölümlerde olduğu gibi, Fa diyez-Fa natürel, Mi bemol-Mi natürel, Re bemol-Re natürel tezatlığı aynı akorda kullanılmıştır. Havada bitiş hissini yaratan bir akor ile bölüm son bulmuştur.



Şekil 55: Ölçüler: 88-96

3.3.6. Marş

Marş temposunda bestelenen bölümde, kısa bir anlatım hakimdir. Bölüm Re Eolyen ana modalitesidir. "İzlenimci müzik özellikleri arasında yer alan ikili, dörtlü ve beşli aralıklar kullanılmıştır" (Doğan, 2013: 132). Üç sesli şekilde yazılmış olan bölümde, basta süreklilik hakimdir ve diğer partilerde de tema duyurulmuştur.



Şekil 56: Ölçüler 1-5

14. ölçüde *ff* ve ardından gelmiş olan *sp* ile aksanların gelişi, bölümde ani dinamik değişimlerinin olduğunu göstermektedir. Bölüm, başlangıç cümlesinin tekrar gelişi ile sona ermiştir.



Şekil 57: Ölçüler: 11-14



Şekil 58: Bölümün son cümlesi.

3.3.7. Şaka

La Eolyen modalitesindeki bölüm Sherzo²⁴ formundadır. Canlı ve ritmik karakteri ile Vivace temposundadır. Ulvi Cemal Erkin, diğer bölümlerden farklı bir yapıda bu bölümü sunmuştur ve bölüme Şaka ismini uygun görmüştür. Staccato²⁵ ile başlayan sekizlikler, 9. ölçüye kadar soru-cevap olarak her iki elde tekrarlanmıştır. Aksak tartım²⁶, 4.ve 6. ölçülerde gelmektedir. 9. ölçüde başlayan ve her iki partide farklı kullanılan tema, piyanistlerin ustalığını göstereceği teknik bir zorlukla yazılmıştır. 11. ölçüde başlayıp, 12. ölçüde biten kromatik inişler kullanılmıştır. 13. ölçüde 7/8'lik tartımdan 9/8'liğe geçilmiş ve aksanlar ile ritmik yapı değişkenlik göstermiştir. 3/8lik tartımın gelişi ile bölüm son bulmuştur.

²⁴ Scherzo: Bir senfoni ya da sonatın şakacı ve ye espirili bir karakter taşıyan bölümüne verilen addır.

²⁵ Staccato: Notaların sıçratılarak seslendirilmesine verilen addır (Say,2006: 51).

²⁶ Aksak Tartım: Bir sesin zayıf zamanda başlayıp kuvvetli zamanda sürmesi olarak tanımlanır (Say, 2006: 39).



Şekil 59: Ölçüler: 1-12.

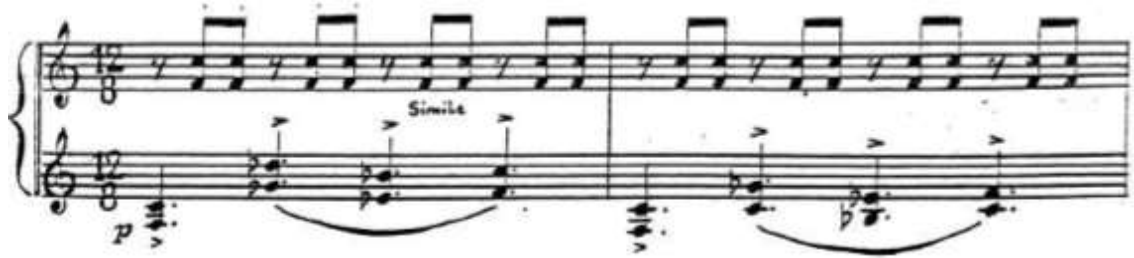


Şekil 60: 3/8'lik tartımın gelişi ve bölümün son cümlesi.

3.3.8. Uçuşlar

Hareketli ve canlı yapıda bir karaktere sahip olan bu bölümün temposu Agitato'dur, Fa Frigyen modalitesindedir. Tam 5'li aralıklarla gelmiş olan ostinato sağ elde işlenmiştir ve sol elde 5'li aralıklarla tema oluşturulmuştur. 1. ölçüden 19. ölçüye kadar olan bölümde yapısal özellik aynı şekilde devam etmiştir. İlk iki ölçüde gelmiş olan tema, 3. ve 4. ölçülerde tekrar etmiştir. İki kere sunulan 9/8'lik tartım, 12/8'lik

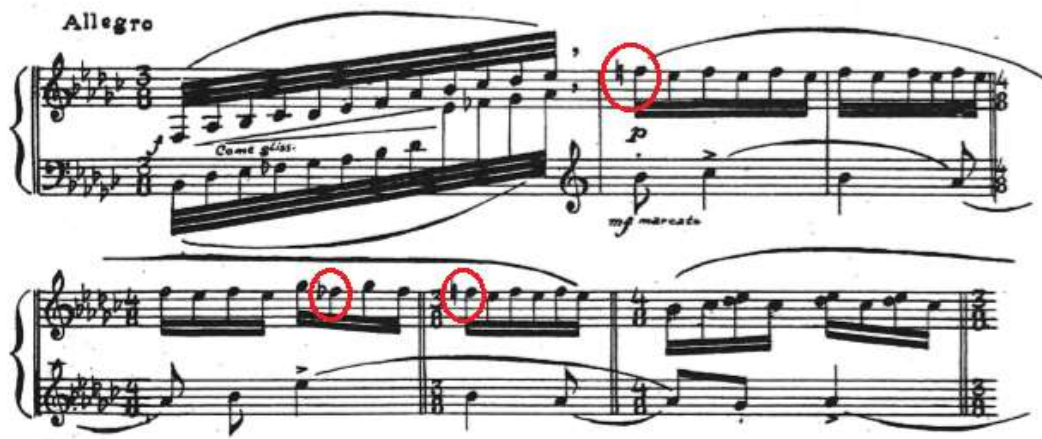
ilerleyen bölümün istikrarını bozmuştur. Sol elin aksanlı yapısının tam tersi olarak sağ el vurgusuz ve *staccato* bir biçimde yazılmıştır.



Şekil 61: Ölçüler: 1-2

3.3.9. Oyun

Allegro temposunda yazılmış olan bu bölümde sürekli tartım değişiklikleri ve halk müziği teması görülmektedir. Mi bemol Eolyen ve Mi bemol Frigyen modalitelerinin aynı anda kullanılmasından dolayı bu bölümde Bitonaliteden²⁷ bahsedilebilir. 3/8, 4/8, 3/8, 4/8'lik olarak gelmiş olan tartımlarda, sürekli değişiklik gözlemlenmektedir. *Gllissando*, *f* ve *cressendo* 'nun gelişi ile diğer bölümlere kıyasla farklı bir şekilde başlamış olan bölümün devamındaki tema, *p* nüansı ile sunulmuştur. Fa- Fa bemol kararsızlığının mevcut olduğu gözlenmektedir (Bkz. Şekil: 62).



Şekil 62: Ölçüler: 1-6, Fa bemol- Fa natürel seslerinin sıklıkla kullanımı

²⁷ Bitonalite: Çoksesli müzikte, armonin 2 tonalitede oluşu.

Bölüm A-B-A formunda yazılmıştır; 1. ve 17. ölçüler arası A teması, 18-38. ölçüler arası B teması, 39-51. ölçüleri ise tekrar A temasının gelişi ile bölüm son bulmuştur. 39. ölçüde sol eldeki temaya bas eklenip ana tema tekrar edilmiştir. Basta kullanılan 5'li akorlarla bölüm son bulmuştur.



Şekil 63: Ölçüler: 49-50, 5'li Akor Dizilimi

3.3.10. Ağlama Yar Ağlama

Halk türküsünün ezgisi kullanılarak yazılmış olan bölüm, La Eolyen modalitesindedir. 8/8'lik ölçü sayısı ile yazılmıştır ancak 5. ve 18. ölçülerde gelen 3/8'lik tartımla ölçü sayısı değişiklik göstermiştir. Bölümde ostinatunun hakimiyeti sol elde görülmektedir. Temanın melodisi ilk olarak orta çizgide, ikinci gelişinde ise akorlar ile tiz seslerde duyulmaktadır (Doğan, 2013:138).



Şekil 64: Ölçüler: 14-17

3.3.11. Zeybek Havası

Allegro Moderato temposunda olan bu bölüm, Prelüd formuyla²⁸ başlamıştır. Bölüm Rondo formu²⁹ (A-B-A-C-A) ile devam edip son bulmuştur. Diğer bölümlerde kullanılmayan üç satırlı yazı tekniği bu bölümde görülmektedir. Besteci, giriş bölümünde çarpmlar, süslemeler ve farklı ritim gruplarını kullanarak gösterişli bir başlangıç sunmuştur.



Şekil 65: Ölçüler: 1-2

A teması, Zeybek havasının³⁰ ritmik ve melodik özelliklerini taşımaktadır. Geleneksel Türk müziğinin ritim ve duyuluşuna sahip olan ana tema, 9/8'lik tartım içerisinde akorlarda gelen aksanlarla desteklenmiştir.

²⁸ Prelüd Formu: "Ön parça", "giriş parçası" özelliğindeki çalgı müziği eseridir. Barok, romantik ve izlenimcilik dönemlerinde kullanılmıştır (Say,2006: 158).

²⁹ Rondo Formu: Şarkılı bir dans anlamına gelmektedir. Üç büyük bölmeden oluşur, rondo temasının yanında üçüncü bölmede yeniden duyulan önemli bir yan temanın bulunması, orta bölmenin geniş tutulup eser içinde dengeyi ve gelişimi sağlaması, varış ve dönüş köprülerinin temalar arasındaki bağıntıyı kurması ve büyükçe bir coda ile eserin sona ermesi büyük rondo formunun özellikleridir (Uğurlar, 2010: 20)

³⁰ Zeybek Havası: Zeybeklerin adlarına yazılmış olan ve kahramanlıklarının anlatıldığı türkülerdir. Yöreye özgü biçim, renk ve söyleyiş özelliğini barındırmaktadır (Erkan, 2015: 288).



Şekil 66: Ölçüler: 6-7, A Teması

B ve C temaları A'dan farklı olarak lirik bir anlatıma sahiptir. (Gaygısız, 2019: 62). B temasında *p* nüansında ilerleyen cümlede gelen *ff* ve aksanlar, bu lirik anlatımın içerisinde farklı bir dokunun işlendiğini göstermektedir.



Şekil 67: 10. Ölçü B Teması

3.4. "Duyuşlar" Eserinin Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi

3.4.1. Oyun (I)

"Oyun", ritmik çeşitliliği ve hareketli temasıyla eserin birinci bölümünde yer almıştır. Akorlarla zenginleştirilmiş tema, bölümün ilk göze çarpan özelliklerindendir (Bkz. Şekil: 68). Teknik anlamda çalıcıyı "Allegro vivo" temposunda zorlayacak oktav geçişleri mevcuttur.



Şekil 68: Ölçüler: 1-7

Sağ elde temayı duyuran akorlar bilek yardımı ve kolun serbestliği ile çalındığında icracıya kolaylık sağlayabilir. Aksanlı gelen akorlarda seslere daha iyi oturmak ve tınıyı değiştirmek amaçlı kol ağırlığını kullanmak önemli bir faktör oluşturmaktadır. 11. ölçü itibariyle sekizlik akorlar eklenerek tema zenginleştirilmiştir (Şekil: 69). Bu akorların temiz ve sağlam bir şekilde çalınması için çeşitli ritmik çalışmalar yapılabilir (Bkz. Şekil: 70).



Şekil 69: Ölçüler: 10-18



Şekil 70: Akor geçişleri için çeşitli ritmik çalışma önerileri

B temasının başlamasıyla beraber, ölçü değişikliği ve dinamikte farklılıklar meydana gelmiştir. B temasının 28. ölçüsü itibariyle iki farklı karakter yaratılıp ani gelen *p* ve *f* nüansları kullanılmıştır (Bkz. Şekil: 71). Besteci 49. ölçüyle birlikte halk

ezgilerini kullanarak C temasını sunmuştur (Şekil: 72). Temanın ilk 8 ölçüsünde *staccato* ve *sfz.* kullanımı yöresel oyun havasını yansıtmaktadır. C temasının bir diğer bölümünü oluşturan 57. ölçü, bir ağıt havasını andırmaktadır ve besteci bunu *p* nüansı ile kuvvetlendirmiştir; bu temayı *p* nüansı ile beraber *legato* bir şekilde yorumlamak C temasının içerisinde işlenmiş olan bu bölümü diğerlerinden farklı kılacaktır.



Şekil 71: Ölçüler: 28-31, iki farklı nüansla sunulan B teması örneği



Şekil 72: Ölçüler: 49-60, C Teması

75. ölçüde kullanılan süsleme sesleriyle beraber *sfz.* ve aksanlar kıvrak bir oyun havasında olan ezgiyi D temasına taşımıştır (Şekil: 73). 98. ölçüde hafif bir tuşe

ile başladığında, istenilen *crescendo* ve ısrarcı bir şekilde tekrar eden akorlar daha etkili bir şekilde duyulabilir. Bölümün son ölçüsünde yer alan unison Fa notalarına, yukarıdan güçlü bir şekilde kol ağırlığı kullanılarak düşülür ise, bitiş çarpıcı ve kuvvetli bir ifadeyle son bulmuş olacaktır (Şekil: 74).



Şekil 73: Ölçüler: 75-77, D Teması

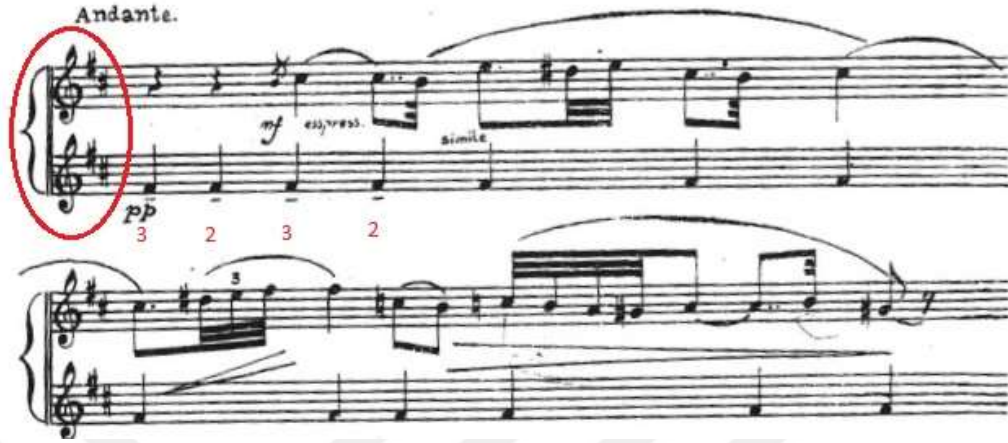


Şekil 74: Ölçüler: 98-104

3.4.2. Küçük Çoban (II)

Türk halk müziğinin tınlarının kullanıldığı ve yapısal özelliklerinin görüldüğü bu bölümde, ölçü sayısının belirtilmemesi alışlagelmişin dışında bir yapıdır. Bu bölümde dikkat edilmesi gereken en önemli unsur tınısal bütünselliktir. Sol eldeki pedal notası olan Fa diyez, aynı dinamikte ve aynı tempo içerisinde sakin bir yapı içerisinde eserin sonuna kadar devam etmektedir. Sol elde parmak numaralarını aynı tutmak tınısal bütünsellik açısından fayda sağlayabilir. Fa diyez seslerinde kullanılacak olan 3. ve 2. parmak numaralarıyla beraber, elin fazla yapılacak olan hareketinden ve uygulanacak

fazla güçten kaçınılarak, istenilen *pp* nüansı içerisinde bu sesler çalınabilir (Şekil: 75).



Şekil 75: Bölümde ölçü sayısının belirtilmemesi ve parmak numarası önerisi.

Sağ elde işlenen tema, dokunaklı bir ifade ile betimlenmiştir. "Üst kattaki tema halk müziği çalgılarından üflemeli çalgının sesinin izlenimi vermektedir" (Doğan, 2013: 127). Üflemeli bir enstrümanı düşünerek nefes yerleri ve bağ kullanımına dikkat edilebilir. 2. satırın son sesi olan Sol diyez notası bir cümlelerin bitişi şeklinde duyulmaktadır; Sol diyez sesinde bırakılan tını ile 3. satırdaki cümle devam ettirilirdiğinde cümle bütünselliği bozulmamış olacaktır. 3. ve 5. satırda onaltılık ritim grubunda aynı gelen seslerin her notasında parmak numaralarını değiştirmek ve her notada bir önceki sese göre yapılacak olan baskılı çalış ile istenilen ısrarcı etki pekiştirilebilir (Şekil: 76). Son satırda gelmiş olan cümlede, bitiş sesi ortak oktavda gelmiş olan Fa diyez notasıdır, belirtilen son üç Fa diyez her biri aynı güçlükte çalınmayarak, tınısal olarak giderek kaybolması sağlanabilir (Şekil: 77).



Şekil 76: 2. ve 3. satılar



Şekil 77: 6. satır, bölümün son cümlesi

3.4.3. Dere (III)

"Dere" bölümünde, su sesini ve su dalgaları çağrışımını yapan temayı sağ el duyurmaktadır. Besteci iki elde gelen karakterin zıtlığını nüansların yardımıyla betimlemiştir. Sağ el *pp* iken sol el *mf* dinamiğindedir.



Şekil 78: Ölçü: 1

Sağ eldeki altılamalar bölümün adını taşıyan "Dere" temasının müzikal dokusunu duyurmaktadır. Bu altılamaların *pp* içerisinde *legato* bir şekilde çalınması istenilen etkiyi yaratmak amacıyla oldukça önemlidir. Sağ eldeki temada kolun ve bileğin serbest kullanılarak yapılacak olduğu dairesel hareketler, bu altılamaların tınısal bütünselliğini bozmadan ve akıcı olan temanın etkisini kuvvetlendirmede yardımcı olacaktır.

14. ölçüde farklı parmak numarası önerileri aşağıda verilen şekilde gösterilmiştir (Şekil: 79). 22. ölçüde *pp* nüansının etkili şekilde duyulabilmesi için bir ölçü önceden ufak bir nefes alınarak kontrollü ve hafif bir tuşe ile istenilen tını sağlanabilir (Şekil: 80). 22. ölçüdeki çıkıcı olarak gelmiş olan altılamada iki farklı parmak numarası kullanımı örnek olarak şekilde belirtilmiştir (Bkz. Şekil: 81).



Şekil 79: Ölçü: 14, iki farklı parmak numarası örneği.



Şekil 80: Ölçüler: 19-24

Örnek 1:



Örnek 2:



Şekil 81: Ölçüler: 22-24, parmak numarası önerileri.

3.4.4. Kağı

Kağı kelimesinin asıl anlamı, iki veya dört tekerlikli büyük baş bir hayvanın yardımıyla yürütülen araç türüdür. Kağı, kırsal yaşamda toprakların sürülmesi için

kullanılmış, savaş zamanında büyük topların taşındığı ve tarihimizde oldukça kez karşılaştığımız bir zamanların taşıma aracıdır. Ulvi Cemal Erkin bu bölüme "Kağrı" adını vererek bir atıfta bulunmuştur.

Diğer bölümlere kıyasla oldukça kısa bir anlatımın hakim olduğu bölümde, ilk dört ölçüde Si bemol- Fa, Do- Fa akorları *diminuendo* bir şekilde giderek temayı 5. ölçüde olan ana temaya taşımıştır. Burada ilk akorun dengeli bir tınıyla çalınması oldukça önemlidir. 1. ölçüden itibaren sesin her ölçüde giderek alçalmasını sağlamak gerekmektedir. Alto partisinde verilmiş olan temayı duyurarak cümle bütünselliğini sürdürmek önem arz etmektedir. 8. ölçüden 9. ölçüye geçerken verilmiş olan *diminuendo* da bırakılan tını, 9. ölçüye hafif bir şekilde başlanıp daha sonrasında gelen *crescendo* ile cümle bütünselliği sürdürülerek devam ettirilebilir. 13. ölçü itibariye sol elin akorları Sol anahtarında gelecek şekilde yazılmıştır. Sağ elde tema devam ederken, sol elde verilen bu akorlar daha baskılı çalış ile ve parlak bir tını içerisinde icra edilebilir (Bkz. Şekil: 82).



Şekil 82: Ölçüler: 1-17

21. ölçüde sağ elde olan melodi 22. ölçüde sol ele geçmiştir. 22. ölçüde aksanlı

akorlarda *p* nüansının devam ettirilmesi önemli bir unsurdur. Sesin giderek alçalmasından sonra gelmiş olan 23. ölçüdeki akor, çan sesini andıran duyuluşu ile bölümün sonunda etkili bir bitişin temsilcisi olmuştur.



Şekil 83: Ölçüler: 18-23

3.4.5. Oyun

Bölüm eser içerisinde aynı isimle tekrar sunulmuştur. İlk bölümden farklı olarak, oyun havası temasının dışında bir çocuk oyununu ifade eder gibi düşünülebilir; bununla birlikte kullanılan akorların enerjik duyuluşu bölümün müzikal dokusunun yansıtmaktadır. Bölüm ritmik yapısı, tınısal olarak kullanılan uç nüansları ve akorlar ile sunulan temasıyla ön plandadır.

İlk ölçü itibarıyla ısrarcı şekilde aynı sesler üzerinden tekrar edilen tema, *f* nüansına 20. ölçüde ulaştığında, akorların gelişile B temasına geçiş yapmıştır. 20. ölçünün aksak bir biçimde başlayan teması, 44. ölçüye kadar cümle başlarında kendini göstermiştir. 22, 25, 34, 37. ölçülerdeki akorlar iki elde paralel ve ters yönde hareket ederek gelmektedir (Şekil: 84). 20. ölçüde kullanılan *crescendo* 'larla kademeli bir şekilde artan dinamik, 44. ölçüde yenilenen akorlarla birlikte kuvvetini oldukça arttırmıştır (Şekil: 85). Kullanılmış olan oktavlar ve aralıklar bölümün genelinde istikrarını sürdürmüştür.



Şekil 84: Ölçüler: 20-39.



Şekil 85: 44. ölçü ile başlayan akorlar

Aynı aralıkta gelen akorların icrasında *ff*, *fff* içerisinde kol ağırlığı ile vücut ağırlığını kullanmak dinamiğin gürlüğüne arttıracaktır. Git gide artan dinamik, *ffff*

nüansına kadar ulaşmıştır. 63. ölçü de gelen *subito pp* ile A temasının bir versiyonu gelmiştir. Güçlü bir şekilde ilerleyen akışta *subito pp* nun gelişi bölümün çocuksu oyun havasını andıran temasına kısa bir geri dönüşün göstergesi niteliğindedir. 72. ölçüde oktav değiştiren temaya bir bağlantı oluşturulup, 70. ölçüyle birlikte pes perdeye doğru yapılan inici hareketle bir geçiş sağlandığı görülmektedir.



Şekil 86: Ölçüler: 61-74

75. ölçüde 4'lü aralıklarla gelmiş olan akorların çeşitli parmak numaraları önerileri örnekte verilmiştir (Bkz. Şekil: 87). 80. ölçüde B' teması, akorların ısrarcı bir şekilde gelişiyle devam etmiştir. 87. ölçüde *crescendo*'nun yardımıyla *accelerando* hissi kuvvetlendirilebilir. Bu sayede, 90. ölçüde *fff* ile gelen akora kuvvetli bir şekilde ulaşmak mümkün olabilir. 89. ölçüden 90. ölçüye geçişteki La- Fa Natürel, La- Fa Diyez- La akoruna yukarıdan bir hareketle düşülüp, bu akorun kolun ağırlığını kullanarak çalınmasıyla orada istenilen etki kuvvetlendirilebilir. Bölüm, sondaki akorun ani bir şekilde havada bırakılmasıyla sona ermiştir (Şekil 88).



Şekil 87: Ölçü: 75, parmak numarası örnekleri



Şekil 88: Ölçüler: 85-96.

3.4.6. Marş

Bölüm, kullanılan ritimler ve marş havasını andıran müzikal dokusuyla adını da taşıyan "Marş" karakterini yansıtmaktadır. "Birinci ve ikinci ölçülerdeki trompet çağrışımlı figürle marş havasını pekiştirmektedir" (Kaygısız, 2019: 48). Giriş cümlesi ve son ölçüde verilen otuzikiliklerde, o pasajın belirginliğini sağlamak amaçlı her seste parmak numarası değişikliği yapılabilir. Kullanılabilecek olan parmak numaraları örnekler ile aşağıda belirtilmiştir (Şekil:89).



Şekil 89: 1. ölçü için parmak numarası önerileri.

Sol elde eşlik eden ostinato 16. ölçüye kadar devam etmiştir. 10. ölçüye kadar füğ yapısını andıran yazım stiline sahiptir. Her katmanda farklı ritim grupları ve ezgisel değişiklikler ile füğ yapısının (polifonik) hakimiyeti gözlenmektedir.



Şekil 90: Ölçüler: 1-10

9. ölçüden 11. ölçüye kadar giderek artan dinamik, 11.ölçü içerisinde *subito p* nun gelişiyile farklı bir temanın girişini duyurmaktadır. 11. ölçüdeki Mi- Fa- Do diyez onaltılık üçleme grubu, bileğin ve elin tiz seslere doğru yapılacak olan yatay hareketiyle, bir sonraki ölçüde yer alan "Mi" sesinde yumuşak bir tınıya ulaşılmasında yardımcı bir unsur olacaktır. Aynı tema iki farklı dinamikle arka arkaya gelerek tekrarlanmıştır. Hafif bir tını içerisinde ilerleyen tema, Fa notalarındaki aksanlarla odak noktasını değiştirmiştir. 14. ölçüde *subito f* ile giderek artan dinamik, aksanlarla birlikte daha güçlü bir etki vermektedir. Aksanlı seslerde yukarıdan yapılacak hareketle kolun ağırlığından yardım alarak o seslere düşmek, güçlü bir tını elde etmemizi sağlayabilir. Bölüm son cümleinin *diminuendo* ile gelerek, tempoda herhangi bir yavaşlama yapılmaksızın "Marş" karakterinin müzikal dokusunu vererek sona ermiştir.



Şekil 91: Ölçüler: 11-22

3.4.7. Şaka

Yapısı ve karakteriyle diğer bölümlere kıyasla farklı bir dokuda bestelenmiş olan bölüm, "Vivace" temposu içerisinde kullanılan *staccato* ve iki elin birbirine olan ters hareketiyle piyanistlerin ustalığını gösterecek niteliğe sahiptir. Bir elde *staccato* nun

gelişi, diğer elde bağlı gelen pasajlarla eser içerisinde çeşitli zıtlıklar oluşturulmuştur. Ana tema bölüm içerisinde bir çok kez tekrarlanmıştır. *Staccato* pasajların "Vivace" temposundaki hıza rahat bir şekilde ulaşabilmesi için, yapılacak olan parmak numaraları ve bileğin esnek şekilde kullanımı bu hızlı pasajların icrasını kolaylaştırabilir. Örnek olarak ana temanın parmak numarası önerileri şekilde belirtilmiştir (Şekil: 92).



Şekil 92: Ana tema, sağ el için parmak numarası önerileri

9. ölçüde tema sağ elde bir oktav yukarıdan gelerek sunulmuştur. Sol elde bağlı ve uzak aralıklı notaların gelişiyle iki el arasında zıtlık oluşturulmuştur. Sol elde gelmiş olan Mi- Si ve Si- Fa diyez aralığı hızlı olan bölümün zorlayıcı geçişlerindendir. İlk olarak, Mi'den Si notasına yukarıdan bir yay hareketi gibi düşülerek elin geçişi sağlanabilir. Daha sonra, 1. parmağa denk gelen Si sesinden, Fa diyeze doğru elin yatırılmasıyla doğru notaya temiz seslerle ulaşılabilir. 11 ölçünün sol elindeki, Mi- Si bemol geçişi de elin yukarıdan düşürek yapacağı hareketle o pasajı sağlamlaştırabilir. 11-12. ölçülerde ufak bir kromatik³¹ iniş görülmektedir (Bkz Şekil: 93).

³¹ Kromatik: Skaladaki sesleri diyatonik akışın yalınlığı içinde değil de yarım ses aralıklarla gelişen 12 sesin akışı içinde kullanmak (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>)



Şekil 93: Ölçüler: 7-12

13., 14. ve 17. ölçüde gelen temada motifin ve ritmin değişimi görülmektedir. Bu ölçülerde aksanlı gelen seslerle ritmik anlatımın keskin bir ifadeye büründüğü gözlenmektedir (Şekil: 94). 18. ölçüde B teması, yalnızca sol elin gelişiyile başlamıştır. 20. ve 21. ölçülerde sol el aynı temada devam ederken senkop gelen sağ el temaya eşlik etmiştir. Sağ eldeki Fa ve Si bemol notaları sol elin ikinci sekizliğiyle birlikte gelmektedir; bu da aksak duyuluşa yol açmıştır (Şekil: 95).



Şekil 94: Ölçüler: 13-15



Şekil 95: Ölçüler: 18-23

24. ölçüde dörtlük seslerin eklenmesiyle değişkenlik gösteren temanın cümle yapısı iki ölçü şeklinde düşünülebilir. Burada amaç, müziğe yön vererek cümle bütünselliğini sağlamaktır. 25. ölçüde temanın sol ele geçmesi, 29. ve 33. ölçülerde de kromatiklerin gelişiyile bahsedilen yön ve cümle bütünselliğini destekler niteliktedir. 35. ölçüyle ana temaya dönüş yapılsa da temponun ve müzikal dokunun değişimi görülmektedir.



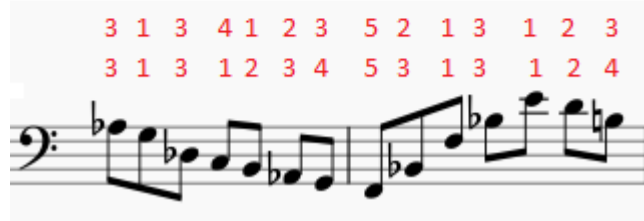
Şekil 96: Ölçüler: 24-35

Sol elde gelen aralıklar ve sağ ele karşıt hareketle devam eden tema zorlayıcı niteliktedir. Bu nedenle, 36, 38 ve 39. ölçüler için çeşitlik parmak numarası önerilerinde bulunulmuştur (Bkz. Şekil: 97).

36. Ölçü



38. ve 39. Ölçüler



Şekil 97: Ölçüler: 36 ve 38-39, parmak numarası önerileri.

41, 42 ve 43. ölçülerde aksan sol elde son notaya verilmeyip ilk vuruşta gelmiştir. Sağ elde hafif bir *decrescendo* yapılır ise, sol elde son sesler hafifleyerek aksanın son notaya gelme ihtimali bu şekilde ortadan kalkacaktır. Son iki ölçü aynı oktavdan yazılmıştır ve tize taşınan sesler nabzı giderek arttırarak zirvede bırakmıştır. 42. ölçüde her iki elde ortak oktavdan gelmiş olan sesler, parmağın hızlı bir şekilde kaldırılıp çalma süresinden uzun tutulmayarak bir sonraki gelecek olan unison notanın tekrar etmesini kolaylaştıracaktır. Bileğin de yardımıyla bu iki ölçü rahat bir şekilde icra edilebilir.



Şekil 98: Ölçüler: 36-45

3.4.8. Uçuşlar

Duyuluş açısından kararlı ve birbirini tekrar eden seslerle hareketli bir temanın işlendiği görülmektedir. 5'li ve 4'lü aralıklardan oluşan akorlar, bölümün ezgisini ve eşlik temasını oluşturmaktadır. Sağ elde gelen 5'li akorlar bölümün son iki ölçüsüne kadar devam etmiştir. Birbirini tekrar eden bu *staccato* akorlarda bileğin serbestliğinden faydalanılabilir.



Şekil 99: Ölçüler: 1-4

14. ölçüye kadar cümleler ikişer kez tekrarlanmıştır. Sol elde ilk dört ölçüde her akorda aksan verilmiştir. 5. ölçü itibariyle besteci aksanları her vuruşa getirmeyerek aksak bir duyuluşa yol açmıştır (Şekil: 100). Aksak tartımla devam eden bu tema, *p* nüansında ve daha sonrasında *pp* nüansı ile tekrarlanmıştır.



Şekil 100: Ölçüler: 5-6, aksak tartım ile gelmiş olan tema.

"Ana temanın varyasyon hali 11-12. ölçülerde gelir ve 13-14. ölçülerde tekrar eder" (Kaygısız, 2019: 59). 16. ölçüde 9/8'liğe geçen bölüm, 18. ölçüde 12/8'lik tartıma geri dönmüştür. 18. ve 19. ölçülerde sol elin yukarıya doğru hareket gösteren akorları, istenilen *deces.* ile 20. ölçüye hafif bir tınıyla girilmesini sağlamıştır. 20. ölçü itibariyle hareketli ritim kalıplarının yerini durağan bir yapıya bırakmasıyla, parçadaki tek fikirli ilerleyen yapının bozulup sakin bir bitişle bölümün sona erdiği görülmektedir.



Şekil 101: Ölçüler: 15-21.

3.4.9. Oyun

"Oyun" sürekli değişen ölçü sayılarıyla aksak tartımların kullanıldığı ve tonal olarak karmaşıklığın ön planda olduğu bir bölümdür. Besteci her iki elde zıt karakterler oluşturup, bölüm içerisinde işlenen temayı farklı dokularla sunmuştur.

Erkin, *f* ve *cresc.* ile birlikte *glissando* kullanarak gösterişli bir şekilde bölümü başlatmıştır. *Glissando* 'nun bitişinde temaya girmeden önce, küçük bir nefes alınabilir; bu sayede *f* nüansından *p* nüansına ani geçişin etkisi belirtilmiş olabilir. A temasında sağ el eşlik görevi görürken, sol el temayı duyurmaktadır. Sağ elde *p* nüansı içerisinde yazılmış olan eşlik, Fa- Fa bemol arasında gidip gelerek bir kararsızlık içerisinde sürdürülmüştür. Sol elde tema *marcato*³² bir şekilde istenmiş, verilen *staccato* ve aksanlarla bu etki kuvvetlendirilmiştir.

³² Marcato: Belirterek, tuta tuta (Çalışır, 2004: 134).



Şekil 102: Ölçüler: 1-8, A teması.

Ana temanın ritmik ve karakter yapısı değiştirilip, 18 ölçüde B teması sunulmuştur. A teması yerini duyuluş açısından daha karmaşık ve ritim olarak daha enerjik bir ifadeyle sunulmuş olan B temasına bırakmıştır. Sağ elin akorlarının üst seslerine denk gelen 5., 4. ve 3. parmaklar temayı duyurmaktadır. Bu seslerin belirgin bir şekilde çalınması, temanın duyuluşu açısından önem arz etmektedir. B temasında her iki ölçü yeni bir cümlelerin başlangıcı şeklinde duyulmaktadır. Bahsedilen bu cümle başlarında, sekizlik ritimde gelmiş olan *staccato* akorlarla bir sonraki dörtlük gelen akor arasındaki geçişte, dörtlük akora yukarıdan düşülerek ulaşılması bu geçişin cümle başlangıçlarını belirgin bir şekilde duyurulmasını sağlayacaktır (Şekil: 103).



Şekil 103: Ölçüler: 18-22, B teması.

39. ölçüde bölümün başında kullanılan *glissando* tekrar gelerek, A temasının bir versiyonu olan 40. ölçüye geçiş yapılmıştır. Sağ ve sol elde akorlar eklenerek yeni bir form getirilmiştir (Şekil: 104). 49. ölçüde *Coda*³³ 'nın gelişiyile bölüm sona ermiştir (Şekil: 105).



Şekil 104: Ölçüler: 40-43, A teması.



Şekil 105: Ölçüler: 49-51, Coda.

3.4.10. Ağlama Yar Ağlama

Bestecinin bir halk şarkısından uyarladığı bölüm "Lento" temposuyla oldukça lirik ve dokunaklı bir tema üzerine bestelenmiştir. Üç katlı yazımın kullanıldığı bölümde, tema orta partide ilerleyerek 14. ölçüye kadar devam etmiştir. Temanın duyulduğu orta parti olan sağ el, tek sesli yazılmıştır. 14. ölçüyle tek sesli tema yerini akorlara bırakmıştır. Otuzikilikler eserin durağan ritim gruplarına karşıt olarak her ölçünün sonunda gelerek *glissando* etkisi yaratmıştır. Bahsedilen bu otuzikilik gruplar tek bir pedal içerisinde çalınabilir ve sonrasında gelen dördüklük notada armoninin karışmaması açısından pedalı kaldırmak önem arz etmektedir. 4. ve 5. ölçülerdeki aynı akorlar iki farklı ritim grubuyla tekrarlanmıştır; burada belirtilen tınısal değişiklik

³³ Coda: Bir eserde bitim bölümü, bitim eki (Çalışır,2004: 59).

yapılarak cümlenin bitişi destelenebilir. 3/8'lik olarak gelen 5. ölçüde, küçük bir nefes alıp pedalı yenileyerek, A temasının ikinci cümlesi olan 6. ölçüye geçiş yapılabilir.



Şekil 106: Ölçüler: 1-5

Besteci, 9. ölçüde bitiş hissini uyandıran bir geçiş sunmuştur. Sağ elin sürdürdüğü temada karar sesi olan La notası diğer seslere göre daha belirgin çalınabilir ve burada istenilen *cresc.* yapıldığında efektsel bir etki yansıtılabilir. 10. ölçü, 6. ölçüde gelmiş olan temanın tekrarı olarak sunulmuştur. Gelmiş olan bu tekrarda tınısal dokuda değişikliğe gidilmiştir.



Şekil 107: Ölçüler: 8-13

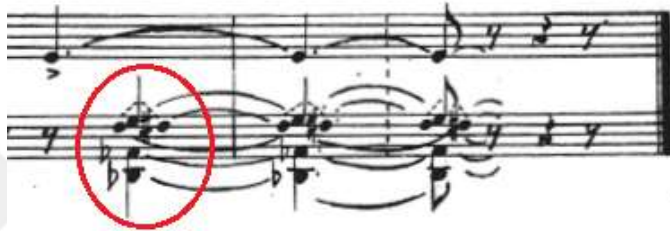
14. ölçüyle tiz perdeye akorlarla taşınan tema, yapısal özelliğini kaybetmeden devam etmiştir. Akorların üst sesleri temayı duyurmaktadır; icracıların bu sesleri daha çok tınılatarak cümle bütünselliğini sağlamaları mümkün olabilir (Şekil: 108). 22. ölçüde gelen çarpmalarla bölümde farklı bir dokunun işlendiği gözlenmektedir. 23. ölçüde cümlenin tekrarı *pp* nüansı ile gelmiştir. Bu da bölümün temayı duyuran son cümlesi olmuştur (Bkz. Şekil: 109). Re bemol-La bemol- Fa- Sol- Fa diyez akorunun karmaşık tınısıyla bölüm sona ermiştir (Şekil: 110).



Şekil 108: Ölçü: 14



Şekil 109: Ölçüler: 22-23



Şekil 110: Re bemol- La bemol- Fa- Fa diyez- Sol akoru.

3.4.11. Zeybek Havası

Bestecinin kullanmış olduğu ritimler ve eserin makamsal yapısı doğrultusunda, bölümün adını da taşıdığı "Zeybek Havası" motifinden etkilendiği açık bir şekilde görülmektedir. Bölüm kendi içerisinde farklı dokularla işlenmiştir. A temasının karakteri daha kararlı ve güçlü bir ifadeyle verilmiştir, B temasında aniden değişkenlik gösteren doku kısa bir geçişle bölümün havasında farklılığa yol açmıştır, C temasıyla gelen lirik anlatım bu kadar güçlü bir ifadeyle başlayan bölümde akılda kalıcı bir farklılık yaratmayı başarmıştır.

Besteci, 3 katlı yazım tekniğini bölümün tümünde kullanmıştır; akorlar ve tek seslerle melodiyi temalar arasında farklı şekillerde kullanarak duyurmuştur. Bölüm içerisinde süslemeler sıklıkla kullanılmıştır. Aralarda kullanılan bu süsleme sesleri dinamik olan anlatımı kuvvetlendirmek için önemli bir unsurdur. (Şekil: 111). 1. ve 2. ölçülerin son vuruşları kol ve vücut ağırlıyla çalınır ise, orada istenilen *tenuto* etkili bir şekilde yapılmış olacaktır.

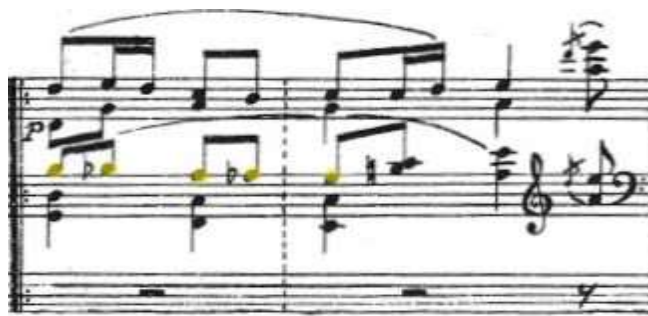


Bölüm, ana temanın gelişiyile Rondo formunda devam etmiştir. Tema içerisinde istenilen karakter *ff* ve aksanlarla kuvvetli bir anlatımı ifade etmektedir. 6 ve 7. ölçülerde Mi-Mi diyez, Fa diyez-Sol diyez çarpışan sesleri kullanılarak tınısal karmaşıklığa yol açılmıştır (Şekil: 114). Sol elin kruvaze (çapraz) bir biçimde gelişini icracılar için çalışma gerektiren pasajlar arasında yerini almaktadır.



Şekil 114: Ölçüler: 6-7

B teması, kendi içerisindeki iki farklı karakterle kısa bir anlatıma hakimdir. *Piano* nüansında yumuşak tınıyla gelen cümle, *ff* ve aksanların gelişiyile aniden sert bir ifadeye bürünmüştür. Tekrardan A temasına kısa bir geçiş yapıлып, sonrasında bölüm C temasına gelerek lirik ve yumuşak anlatıma geri dönmüştür. 16, 17 ve 18. ölçülerde sol elde gelen kromatikler temaya farklı bir kombinasyon katmıştır (Şekil: 115). Her ölçü bir cümle şeklinde düşünülebilir; 16. ve 17. ölçülerin son seslerinde acele etmeden bir sonraki cümleye ufak bir nefes yardımıyla giriş yapılabilir. 20. ölçüde A temasına geri dönmüştür. Son ölçüde istenmiş olan ağırlaşma ve daha da kuvvetli seslerin gelişiyile eser gösterişli bir biçimde sona ermiştir.



Şekil 115: Ölçü:16, kromatik iniş.

SONUÇ

Türk müziğinin evrenselleşmesi ve çağdaşlaşan kültüre ulaşmasındaki en büyük etken hiç şüphesiz cumhuriyetin ilanı olmuştur. İlk kuşak bestecilerimiz arasında yerini alan Ulvi Cemal Erkin, Avrupa'da aldığı eğitim doğrultusunda klasik batı müziğinin çoksesliliğinden ve kültüründen faydalanarak bütünselleştirdiği yapıtlar ortaya koymuştur. Erkin, Paris'te aldığı eğitimden sonra ülkesine geri dönmüştür. Eğitim alanında büyük katkılarda bulunan Erkin, Türkiye'de çok sayıda müzisyen yetiştirmiştir. Türk halk müziğinin dokularından ve türkülerimizin melodik zenginliklerinden faydalanarak işlediği klasik batı formundaki eserleri mevcuttur. Paris'te aldığı eğitim süresince izlenimcilik akımından etkilenerek eserlerinde bu akımın yansıması da görülmüştür. Batılılaşan ve ulusalcılık kavramının boy gösterdiği dönemde, Türk Beşleri halk müziğinin çeşitli unsurlarından ve müzikal dokularından ilham alarak çağdaş tekniklerle oluşturdukları yapıları, eserlerinde ustaca işlemişlerdir. Türk Beşleri'nin ortak özelliklerinden en önemlisi besteci kimliklerinin yanı sıra usta birer eğitimci olmalarıdır. Verdikleri eğitimlerle batı müziğinin ülkemizde diğer nesillere ulaşmasını sağlamışlardır.

Ulvi Cemal Erkin, Türk halk müziğinin melodik, ritmik ve makamsal dokularını Beş Damla ve Duyuşlar eserlerinde izlenimcilik etkisinin de bulunduğu bir yapıyla bestelemiştir.

Beş Damla, çağdaş çoksesli müziğin yansıması olan Erkin'in ilk eserlerinden olmuştur. Eserde empresyonizmin etkisiyle modal yapının hakim olduğu görülmektedir. Hüseyini, Şedaraban ve Hicaz makam dizileri eserin bölümlerinde kullanılmıştır. Kullanılan akorlar, aksanlar, zengin dinamik çeşitliliği bölümün dikkat çeken unsurlarındandır. Bölümler numaralandırılarak belirtilmiştir.

Erkin, türkülerin, halk müziğinin ve izlenimciliğin etkisinde bir harman oluşturup Duyuşlar eserini piyano için bestelemiştir. 11 bölümden oluşan bu eserde birbirine çağrışım yapan bölümler hakim olmuştur. Çalışma teknikleri açısından Beş Damla'ya kıyasla daha zengindir. Her bölüm adlandırılmıştır ve besteci bu isimleri halk türkülerinden veya tınısal çağrışımlardan oluşturmuştur. Eserdeki bazı bölümler çalış

açısından daha yalın ve kolay niteliktedir. Fakat bu bölümlerdeki derin ve duygusal anlatımı Erkin'in, lirik ve müzikal dokuları renk çeşitliliği açısından en zengin kullanmış olan Türk bestecilerinden olduğunu yansıtmaktadır.

Her kuşak piyanistin benimseyerek çalabileceği ve çağdaş Türk müziğinin mirasları arasında yerini alan bu eserlerinin günümüzde de önemli bir yer tutmaktadır. Sonuç olarak, her iki eserin de Erkin'in çağdaş çoksesli Türk müziği alanındaki ilk denemelerinden olduğu ve halk ezgilerinin her bir bölümünde çeşitli çağrışımlarla ustaca işlendiği görülmektedir.



KAYNAKÇA

-Genel Başvuru Kaynakları

ÇALIŞIR, Feridun (2004). Müzik Dili Sözlüğü, Ankara: Ataçay Sanatevi Yayınları

-Kitaplar

AKKAŞ, Salih (2015). Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları, Ankara: Sonçağ Yayıncılık

ALTAN, Cevad Memduh (2019). Sanatın Işığında 78 Yıl Atatürk'ün Önderliğinde Türkiye'nin Çağdaş Sanat Üzerine Mücadelesi, İstanbul: İş Bankası Yayınları

ARSLAN, Fazlı (2016). Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları, İstanbul: Beyan Yayınları

BORAN İ., ŞENÜRKMEZ K.Y. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

ÇALGAN, Koral (1991). Ulvi Cemal Erkin'e Armağan, Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

DENİZ, Ünsal (2016). Milli Musiki ve Türk Beşleri: Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları

ERSEL, H. - KOLOĞLU, D. - PINAR, A. (2014). 100. Doğum Yılında Cemal Reşit Rey, İstanbul: Pan Yayıncılık

KAHRAMANKAPTAN, Şefik (2013). Hindemith Raporları 1935-1936-1937, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara

KOLÇAK, Olcay (2008). Ulvi Cemal Erkin, Kastaş Yayınevi, Ocak 2008, İstanbul.

KUTLUK, Fırat (2018). Cumhuriyetin Müzik Politikaları, İstanbul: H2O Yayıncılık

MİMAROĞLU, İlhan (2019). Müzik Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları

SAY, Ahmet (2019). "Müzik Tarihi", Isık Yayınları, İstanbul

SAY, Ahmet (2006). "Müziğin Kitabı", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

ÖZGENEL, Lale (2016). Sanat Üzerine Okumalar 60 Yıla Bakış, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş Yayıncılık

UÇAN, Ali (2012). Aramızdan Ayrılışının Kırkıncı Yılında Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları

USMANBAŞ, İlhan (2011). Müzikte Türler ve Biçimler, İstanbul: Pan Yayıncılık

-Basılmamış Kaynaklar

DOĞAN, Özlem (2013). Türk Beşleri'nin Solo Piyano Eserlerinde İzlenimcilik Etkisi, Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel SanatlarEnstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Kayseri

ERGÖRÜN, Umut Can (2018). Beethoven op.30, No.2: Tarihsel ve Teorik Zeminde Bir Performans Analizi Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik TeorileriAnabilim Dalı, Ankara

GAYGISIZ, Özhan (2019). Ulvi Cemal Erkin'in Hayatı, Beş Damla ve Duyuşlar Eserlerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Piyano Sanat Dalı, İstanbul

KALIN, Ilgın (2019). Ulvi Cemal Erkin Piyano Sonatının Biçimsel Yapısı ve Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, İzmir

SAYIN, Elif (2019). Türk Beşleri'nin Müzik Dili, Geleneksel Müzik Dili ve Halk Müziği İle Etkileşimi, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, İzmir

SAYIN, Suzan (2018). Ulvi Cemal Erkin'in Piyano İçin "Altı Prelüd" Adlı Eserinin Teknik Ve Müzikal Açidan İncelenmesi, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Piyano Programı, İstanbul

ŞENEL, Onur (2006). Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciliği İçin Önemi, Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ve Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı, Ankara

UĞURLAR, Berna Tülay (2010) L. van Beethoven'ın Klasik Sonat Formuna Katkıları, Yüksek Lisans Tezi, T.C Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Adana

-Makaleler

ARIKAN, Zeki (1999). Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi, *Atatürk Yolu Dergisi: Cilt 6* (s.270)

ÇUHADAR, Hakan (2015). Atatürk'ün Müzik Devrimi, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi: Cilt 24* (s. 22)

DEMİREL, Evrim (2015). Çağdaş Türk Bestecilerinde Postmodern Bir Eğilim Olarak Yeniden Yerellik, *Education Sciences: Cilt 10* (s. 88)

ERKAN, Tarkan (2015). Müzik Türü Olarak Zeybek, *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi: Yıl: Mart- Nisan 2015* (s. 288) ISSN: 1694 – 528X

KARCILIOĞLU, İlke (2018). Yaylı Çalgılarda Kullanılan Modern İcra Teknikleri ve Grafik Notasyonu, *Konservatoryum Dergisi: Cilt 5* (s. 28)

ŞENTÜRK, Nezihe (2001). Musiki Mualimden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi: Cilt 21* (s. 136-137)

-İnternet Kaynakları

<https://islamansiklopedisi.org.tr/huseyni> [2020]

http://www.makamlar.net/makamlar/sedaraban_makami.html [2020]

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_(m%C3%BCzik)) [2020]

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_(m%C3%BCzik)) [2020]

<http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/gmlr.htm> [2021]

<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> [2021]

<https://www.musictheoryacademy.com/understanding-music/ostinato/> [2021]

<http://muzikdersinotlari.blogspot.com/2014/02/makam-bilgisi-ve-makamsal-sarklar.html> [2021]

ÖZGEÇMİŞ

İlk piyano çalışmalarına 2000 yılında başladı. 2008 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın açtığı lise giriş sınavlarını kazanarak profesyonel piyano eğitimine Doç. Aslı Tuncay ile başladı. Öğrenimi boyunca birçok solo ve oda müziği konserleri verip, 4. İstanbul Pera Piyano Festivali'ne katıldı. Bu festival kapsamında Prof. Zöhrab Adıgüzelzade, Prof. Metin Ülkü ve Emre Şen ile çalıştı. Mischa Dacic, Ekaterina Tarnopolkja, Emre Elivar, Joseph Balog, Dalia Rubinstein, Gülnara Aziz, Claudia Schellenberger, Jean Bernard Pommier gibi birçok piyanistin masterclasslarına katıldı. 2013 yılında, Avusturya'nın Salzburg şehrinde düzenlenen Austrian Master Course'na katıldı. Bu kurs kapsamında Prof. Gottlieb Wallisch ile çalıştı ve solo konser verdi. 2014 yılında İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın açmış olduğu "Genç Solistler" seçmelerini kazanarak "19 Mayıs Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı" konserinde solist olmaya hak kazandı. Bu konserde F. Mendelssohn Piyano Konçertosu op.25 no.1 3.bölümü seslendirdi. 2015 yılı Mayıs ayında Dokuz Eylül Üniversitesi Akademik Orkestrası ile solist olarak konser verdi. 2016 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Doç. Aslı Tuncay'ın lisans sınıfından mezun oldu. 2019 tarihinde İstanbul Drama Sanat Akademisi'nin düzenlemiş olduğu İris Şentürker'in piyano masterclassına katılarak, bu çalışma kapsamında İstanbul'da konser programına katıldı. 2017 yılında aynı okulun Yüksek Lisans sınavını kazanarak çalışmalarına Doç. Aslı Tuncay ile devam etmektedir.