

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

**ULVİ CEMAL ERKİN PİYANO SONATININ BİÇİMSEL YAPISI
VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Hazırlayan:
İlgın KALIN

Danışman:
Dr. Öğr. Üyesi Demet EYTEMİZ

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Uİvi Cemal Erkin Piyano Sonatının Biçimsel Yapısı 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 olunduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28.06.2019

İlgın KALIN

İmza



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 04./07/2019 tarih ve ...16.. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ...9.... maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi İlgin KALIN'ın "Ulvi Cemal Erkin Piyano Sonatının Biçimsel Yapısı ve Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday 01/08/2019 tarihinde, saat..13⁰⁰ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra...120 dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Dr. Öğr. Üye. Demet Eyteli
Dec

ÜYE



Prof. Berrak Taranç

ÜYE



Dr. Öğr. Üye. Ayşim DOLGUN

ÖZET

Bu tez çalışmasında cumhuriyet dönemi ilk kuşak Türk bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin'in piyano sonatının biçimsel yapısı ve çalış teknikleri açısından incelenmesi konusu işlenmiş, diğer çağdaş Türk müziği bestecilerinin benzer çalışmaları ile karşılaştırmalar yapılmış, çalış tekniği önerileri, biçimsel ve makamsal analizlerle birlikte ele alınmıştır.

Çalışma üç ana bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde Osmanlı döneminden başlayıp cumhuriyetin ilanından sonraki döneme kadar olan çoksesli müziğin, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti üzerindeki tarihsel gelişim süreci ele alınmıştır. İlk kuşak Türk bestecilerinin çağdaş Türk müziğine katkıları anlatılmış, yaşamlarından kesitler verilmiş, Türk Beşleri'nin ortaya çıkışı anlatılmıştır.

İkinci bölümde Ulvi Cemal Erkin'in hayatı, eserleri, besteciliği, müzik dilinin gelişmesinde katkısı olan olaylar, eğitim hayatının besteciliği üzerindeki etkileri gibi konular işlenmiş, 20. yy. müziği ve izlenimcilik gibi etkisi altında kaldığı akımlardan bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde sonatın biçimsel ve yapısal analizleri işlenmiş, bu analizlere makamsal incelemeler de eklenerek konu geniş bir açıyla ele alınmış, çalış teknikleri analiz ve çözümlemeleri ile çalış kolaylıkları sunulmuş, diğer çağdaş Türk müziği bestecilerinin sonatlarıyla olan benzerlik ve farklılıkları anlatılmıştır.

Bu tezin amacı, biçimsel yapılar ve makamsal dizilerin çalgı eserleri üzerinde kullanımı hakkında genç bestecilere yararlı fikirler aktarmak, çalış tekniği analizleri ve önerilen çalışma yöntemleri ile piyanistlere çalış rahatlığı sağlayacak çözümler üretmek, sonat üzerinde teknik zorlukları kolaylaştırarak, sahne ve çalışma performansının yükseltilmesi ve geliştirilmesine katkı sağlamaktır.

ABSTRACT

In this thesis, the Piano Sonata of Ulvi Cemal Erkin, one of the first-generation Turkish composers of the republican era, was examined in terms of formal structure and playing techniques, comparisons were made with similar works of other composers of modern Turkish music, playing technique suggestions were made and the work was discussed with formal and maqam analyses.

The study consists of three main chapters. In the first chapter, it is discussed the historical development process of polyphonic music in the Ottoman Empire and the Republic of Turkey starting from the Ottoman period until the period after the proclamation of the republic. The contributions of the first-generation Turkish composers to the modern Turkish music were explained, the sections from the lives of these composers were conveyed, and the emergence of the Turkish Five was mentioned.

In the second chapter, Ulvi Cemal Erkin's life, his works, his compositions, the events that contributed to the development of his music language, the effects education life on his composition, and the 20th-century music and movements like impressionism, from which he was influenced, were mentioned.

In the third chapter, the formal and structural analyses of the sonata were performed and the subject was discussed with a wider point of view with the addition of maqam examinations to these analyses, analyses and resolutions were performed on the playing techniques and playing facilities were offered, and similarities and differences with the sonatas of other modern Turkish music composers were mentioned.

The purpose of this thesis is to provide useful ideas for young composers about the use of formal structures and maqam series on instrumental works, to produce solutions that will provide playing comfort to pianists with playing technique analyses and suggested working methods, and to contribute to the improvement of stage and working performance by facilitating technical difficulties on the sonata.

ÖNSÖZ

Ulvi Cemal Erkin, cumhuriyet döneminin yetiştirdiği en önemli Türk bestecilerinden birisidir. Besteciliğinin yanında piyanist olması, bestelediği bu piyano sonatında büyük etkiler bırakmıştır. Sonatında yalın bir müzik dili kullanan Erkin, bestecilik yeteneğini piyanistlik birikimi ile bütünleştirmiş, klasikleşmiş biçimlere bağlı kalarak daha geleneksel bir yaklaşımla eseri ele almıştır. Sonatın bölümlerindeki müzikal düşüncelerini dinleyici ve çalıcıya anlaşılır bir biçimde aktarabilmiş, bu çalışması diğer çalışmalarında olduğu gibi çağdaş Türk müziği repertuarına önemli katkılar sağlamıştır.

Bu çalışmanın ana düşüncesi, genç bestecilere ve piyanistlere çağdaş Türk müziği atılımlarının önemini göstermek, biçimsel ve yapısal incelemeler ile yararlanabilecekleri bilgiler sunmak, çalış tekniği önerileri ile sonatı icra edecek piyanistlere eser ile ilgili rehberlik etmektir. Çalışmada varılmak istenen amaç, çağdaş Türk müziği bestecilerinin oluşturdukları repertuarda, önemli yapıtlardan birinin daha ortaya çıkarılmasına yardımcı olmaktır.

Tezime ve eğitim hayatım boyunca şahsıma büyük emekleri geçen değerli hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Demet Eytemiz'e, büyük emeklerinden dolayı değerli hocam Öğr. Gör. Tefik Tutu'ya, yardımlarını esirgemeyen değerli dostum Asım Özdemir'e, önemli katkılarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Aysim Dolgun Ildız, Öğr. Gör. Dr. Pınar Kebapçılar ve Cenk Takınç'a, bilgilerini esirgemeyen Prof. Dr. Ali Uçan ve Doç. Dr. Onur Nurcan'a, desteklerini esirgemeyen annem Emine Kalın ve kardeşim Olgu Kalın'a, çalışmaya olan büyük katkılarından dolayı babam Salih Kalın'a ve bütün bu süreç içerisinde bir an olsun beni yalnız bırakmayan hayat yoldaşım Kamila Doroszkó'ya sonsuz şükranlarımı sunarım.

**ULVİ CEMAL ERKİN PİYANO SONATININ BİÇİMSEL YAPISI
VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
TABLolar LİSTESİ	xii
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

**OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE ÇOK SESLİ TÜRK MÜZİĞİNİN
GELİŞİMİ VE TÜRK BEŞLERİ**

1.1. Osmanlı Döneminde Çoksesli Müzik	6
1.2. Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Müzik	12
1.3. Cumhuriyet Döneminde Türk Beşleri	17

2. BÖLÜM

ULVİ CEMAL ERKİN'İN YAŞIMI VE BESTECİLİĞİ

2. 1. Ulvi Cemal Erkin'in Biyografisi	26
2. 2. Ulvi Cemal Erkin'in Besteciliği	28
2. 3. Ulvi Cemal Erkin'in Eserlerinin Listesi	31

3. BÖLÜM

PİYANO SONATINININ BİÇİMSEL YAPISI VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

3. 1. Sonatın Gelişimi ve Sonat Formu Üzerine Genel Bir Bakış	34
3. 2. Ulvi Cemal Erkin Piyano Sonatının Üzerine Genel bir Bakış	47
3. 3. Sonatın 1. Bölüm Analizi	49
3. 3. 1. Sonatın 1.Bölümü'nün Biçimsel ve Makamsal İncelemesi	49
3. 3. 2. Sonatın 1.Bölümü'nün Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi ...	56
3. 4. Sonatın 2. Bölüm Analizi	66
3. 4. 1. Sonatın 2. Bölümü'nün Biçimsel ve Makamsal İncelemesi	66
3. 4. 2. Sonatın 2.Bölümü'nün Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi ...	69
3. 5. Sonatın 3. Bölüm Analizi	72
3. 5. 1. Sonatın 3. Bölümü'nün Biçimsel ve Makamsal İncelemesi	72
3. 5. 2. Sonatın 3. Bölümü'nün Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi ...	81
SONUÇ	85
KAYNAKÇA	88
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Sonat Allegrosu Şeması, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları	41
Şekil 2: İlkel Üç Bölmeli Lied Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları	44
Şekil 3: Üç Bölmeli Lied Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları	44
Şekil 4: Küçük Rondo Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları	46
Şekil 5: Büyük Rondo Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları	46
Şekil 6: Ölçüler: 1-11	51
Şekil 7: Hüseyini Makamı (Özkan, 2017: 179)	51
Şekil 8: Hüzzam Makamı (Özkan, 2017: 311)	52
Şekil 9: Ölçüler: 56-69	53
Şekil 10: Ölçüler: 87-89	53
Şekil 11: Ölçüler: 126-131	54
Şekil 12: Ölçüler: 131-146	55
Şekil 13: Ölçüler: 228-241	55
Şekil 14: Ölçüler: 242-247	56
Şekil 15: Ölçüler: 1-11	57
Şekil 16: Ölçüler: 9-11	58
Şekil 17: 9-11.Ölçüler için Örnek Alıştırma	58
Şekil 18: Ölçüler: 11-14	59
Şekil 19: 11-14.Ölçüler için Örnek Alıştırma	59
Şekil 20: 11-14.Ölçüler için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı ...	60
Şekil 21: Ölçüler: 19-22	60
Şekil 22: 19-22.Ölçüler için Örnek Alıştırma	61
Şekil 23: Ölçüler: 32-33	61
Şekil 24: 32-33.Ölçüler için Örnek Alıştırma	62
Şekil 25: Ölçüler: 110-114	62
Şekil 26: 110-118.Ölçüler için Örnek Alıştırma, J.Brahms Egzersizler No.5	63
Şekil 27: Ölçüler: 183-184	63
Şekil 28: 179-184.Ölçüler için Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı	64
Şekil 29: Ölçüler: 181-186	64

Şekil 30: 181-186.Ölçüler için Örnek Alıştırma, J.Brahms Egzersizler No.25a ..	65
Şekil 31: Ölçüler: 191-194	65
Şekil 32: 191-194. Ölçüler için Örnek Alıştırma	66
Şekil 33: Ölçüler: 1-4	67
Şekil 34: Karcıgar Makamı (Özkan, 2017: 199)	67
Şekil 35: Ölçüler: 16-18	68
Şekil 36: Buselik Makamı (Özkan, 2017: 122)	69
Şekil 37: Zirgüleli Hicaz Makamı (Özkan, 2017: 174)	69
Şekil 38: Ölçüler: 5-8	70
Şekil 39: Ölçüler: 12-16	71
Şekil 40: Ölçüler: 22-26	71
Şekil 41: Ölçüler: 32-44	72
Şekil 42: 3. Bölüm Başlangıç Ölçüsü	73
Şekil 43: Köçekçe Süiti'nin Başlangıç Ölçüsü, Arp partisi	73
Şekil 44: Ölçüler: 1-4, La'da Acemli Hüseyini Dizisi	74
Şekil 45: Ölçüler: 7-13	74
Şekil 46: Sol'de Suz'nak Dizisi	75
Şekil 47: Re'de Suz'nak Dizisi	75
Şekil 48: Ölçüler: 26-28, La'da Kürdi Dörtlüsü	76
Şekil 49: Ölçüler: 29-32, Sol'de Rast Beşlisi	76
Şekil 50: Ölçüler: 98-105, Si Bemol Pedal, Nikriz Beşlisi	77
Şekil 51: Sol'de Nikriz Beşlisi	77
Şekil 52: Mi'de Nikriz Beşlisi	77
Şekil 53: Ölçüler: 124-138	78
Şekil 54: Ölçüler: 146-158	79
Şekil 55: Nihavend Makamı	79
Şekil 56: Geçkili Nihavend Makamı	79
Şekil 57: Ölçüler: 186-189	80
Şekil 58: Ölçüler: 191-209	80
Şekil 59: Giriş Ölçüsü için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı	81
Şekil 60: Ölçüler: 1-16	82

Şekil 61: 1-16.Ölçüler için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı	82
Şekil 62: Ölçüler: 34-44	83
Şekil 63: 34-74.Ölçüler için Örnek Alıştırma, J.Brahms Egzersizler 21b	83
Şekil 64: Ölçüler: 130-145	84
Şekil 65: 130-167. Ölçüler için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı	84



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: U. C. Erkin'in Eserlerinin Listesi (Kolçak, 2008: 30 -31)	31
Tablo 2: 1. Bölüm Biçimsel Şeması	50
Tablo 3: 2. Bölüm Biçimsel Şeması	66
Tablo 4: 3. Bölüm Biçimsel Şeması	73



KISALTMALAR

yy.	: Yüzyıl
vb.	: ve benzeri
Prof.	: Profesör
no.	: Numara
op.	: Opus
p	: Piano
pp	: Pianissimo
ppp	: Pianississimo
pppp	: Pianissississimo, Quadruple Piano
f	: Forte
decresc.	: Decrescendo
cresc.	: Crescendo

GİRİŞ

18. yy.da ortaya çıkan aydınlanma çağının etkileri, bilim ve felsefe alanlarında olduğu gibi sanat alanında da kendisini göstermiştir. Fransız İmparatorluğu, İngiliz Krallığı ve Kutsal Roma İmparatorluğu'ndaki saray ve soylu sınıfının müzisyen ve bestecilere destekleri ile gelişen batı sanat müziği, kilise etkisindeki müziği farklı bir boyuta taşımıştır. Bu akımın kilisenin hakimiyetinden uzaklaşarak daha bağımsız bir hale dönüşmesi, yeni armoni tekniklerinin kullanılması, yeni eser türleri ve form yapılarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Mozart ve Haydn gibi besteciler yazdıkları eserler ile dönemin kapılarını aralayan öncü müzisyenler olmuşlardır. Her ne kadar bu müzikal birikimin temelleri rönesans ve barok döneme kadar dayansa da klasik dönemin getirdiği yenilikler büyük bir devrim yaratmış, senfoni, opera ve bale gibi eserler ile çoksesli müzik alanında büyük atılımlar gerçekleştirilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde padişah ve saray çevresi, Avrupa'daki bu müzik hareketi ile uzaktan da olsa ilgilenmeye başlamış, 2. Mahmud'un girişimleri ile 1826 yılında Mızıka-yı Hümayun kurulmuş, bu kurum batı müziğinin Osmanlıya tanıtılmasına önemli katkılar sağlamıştır. Mızıka-yı Hümayun'un başına getirilen G. Donizetti'nin Batı kompozisyon sitilinde bestelediği eserler ve düzenlemeleri ile Osmanlı'da batı müziği usulünde eserler bestelenmesinin ilk adımları atılmıştır. 1868 yılında Osmanlı'da ilk operet ve operalar sahnelenmeye başlanmış, saray ve çevresindeki üst sınıf, geleneksel Osmanlı müziğinin yanında batı müziği ile tanışma fırsatı bulmuşlardır. Sultan 2. Abdülhamid döneminde Yıldız Tiyatrosu inşa edilmiş, bu tiyatroda opera ve operet sahnelenmesi için yaylı çalgılar orkestrası kurulmuştur. Hamparsum nota yazım tekniklerinin yerine, batı armoni teknikleri kullanılıp Türk müziği makam ve ezgileri çoksesli bir yapıya dönüştürülmüş, Dikran Çuhacıyan gibi besteciler bu dönemde Çengi, Arifin Hilesi ve Pembe Kız gibi operetler besteleyerek müzik alanında önemli atılımlar gerçekleştirmişlerdir.

1908 yılında 2. Meşrutiyetin ardından sanat alanında daha fazla özgürlükler sağlanmış, sarayın hakimiyetinde, çoğunlukla saray ve çevresindeki üst sınıf için gerçekleştirilen sanatsal faaliyetler, açık hava ve konser salonlarında opera, operet ve

bando konserleri ile orta sınıf halkla da buluşturulmuştur. Avrupa'dan Osmanlı'ya fonograf ve gramofonun getirilmesiyle müzik dinleme alışkanlığı, halkın belirli kesimlerine yavaş yavaş yayılmaya başlamıştır. Bu durumla birlikte 1917 yılında Darüelhan gibi müzik okulları, sultan 5. Mehmed Reşad döneminde kurulmuştur. Bu kurum ile hem batı müziği hem Türk müziğine hakim müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Bu kurumların açılması ülkede müzik eğitiminin ve kültürünün ilerlemesi için önemli bir gelişme gibi görülsede geç kalınmış ve geniş kapsamlı planlanmadan uygulanmıştır. Osmanlı Devleti Avrupa'da aydınlanma hareketinin bir sonucu olarak gerçekleşen sanayi devrimine karşı eğitim ve arge alanlarında yeterli alt yapı geliştiremediği ve bunu toplum ve ülke geneline yayamadığı için, bilim alanında olduğu gibi Avrupa'daki sanatsal gelişmelerinde gerisinde kalmıştır. 1784 de Paris'te kiliseden bağımsız ilk müzik okullarından “Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique” kurumunun kuruluşu üzerinden tam 133 yıl sonra Osmanlı'da müzik eğitimi vermeyi hedefleyen bir okulun kurulması, sanatsal ilerleme ve gelişim konusunda Avrupa ile arasında oluşan farkı azaltmaya yeterli olamamıştır.

Cumhuriyet döneminde Atatürk devrimleri, sanat alanında da hızla devam etmiştir. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat yasasının kanunlaştırılması, öğretimin birliği açısından önem kazanmıştır. Bu sayede mahalle mektepleri, medreseler, kadı okulları, tekke ve zaviyeler kaldırılmış, yerlerine modern ilk ve orta öğretim kurumları açılarak ortak eğitim sistemine geçiş sağlanmış, Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti faaliyete geçmiştir. 1925 yılında Darüelhan'da okuyan yetenekli öğrenciler yurt dışı eğitimine gönderilmişler, aynı yıl halk ezgilerinin derleme çalışmalarına başlanmıştır. 1932 yılında halk evleri kurulmuş, müzik bölümleri faaliyete geçmiştir. 1934 de Milli Musiki ve Temsil Akademisi teşkilat kanunu çıkartılmış ve ilk Türk operası bestelenmiştir. Aynı yıl Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün müzik bölümü kurulmuş, 1935 yılında Hindemith ve diğer yabancı hocalar, senfoni, opera ve konservatuvarların müzik planlama ve uygulamalarını iyileştirmek ve geliştirmek için Türkiye'ye çağırılmışlardır. 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı kurulmuş, 1937 yılında Gazi Terbiye Enstitüsü'nde müzik bölümü kurulmuş, 1941 yılında da opera temsilleri ilk defa düzenli olarak sahnelenmeye başlamıştır.

İlk kuşak Türk bestecilerinin çağdaş Türk müziğine öncülük etmelerinin en önemli etkeni, cumhuriyetin kuruluşundan sonra uygulanmaya başlanan kültür ve sanat politikalarıdır. Bu politikalar sayesinde 1925 yılında yurt dışına Avrupa'nın önemli müzik okullarına gönderilen ilk kuşak Türk bestecileri, iyi eğitim alıp bunu daha sonraki nesillere aktarabildikleri için çağdaş Türk müziği gelişebilmiştir. 1930 yılında ülkeye döndükten sonra öğretmenlik görevlerini ve beste çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Cumhuriyet döneminde birinci kuşak çağdaş Türk bestecileri, Avrupa'da gelişmiş bu akımı, Türk müziği ve batı müziğini sentezleyerek yorumlarken aynı zamanda özgün çalışmalar ortaya çıkartmayı başarmışlar, böylelikle çağdaş Türk müziğinin temelleri atılmıştır.

Ulvi Cemal Erkin Türk bestecileri arasında özel bir konuma sahiptir. Erkin Türk Beşleri içerisinde en az esere sahip olan besteci olmasına rağmen, besteciliğindeki etkileyiciliği ve özgünlüğü ile diğer bestecilerden kendini ayırabilmiştir. Jean Gallon, Jean Batalla, Beduin, Noel Gallon ve Nadia Boulanger gibi önemli hocalar ile yaptığı armoni ve kontrpuan çalışmaları, yeteneğinin ortaya çıkmasında ve ilk kuşak Türk bestecileri arasında bestecilik açısından önemli bir konuma sahip olmasındaki en büyük etken olmuştur. Paris Konservatuarı'nda geçirdiği eğitim yılları ve çalıştığı hocaların bestecilik ekollerinin etkisinden dolayı Erkin'in müziğinde geleneksel Türk müziği yalın bir aktarım ile ifade edilirken, onunla bütünleşerek müzikal düşüncesini bir gölge gibi takip eden Fransız izlenimciliğinin etkileri de eserlerinde her daim kendisini açık bir biçimde hissettirmektedir.

Bu çalışmada Ulvi Cemal Erkin'in hayatı, besteciliği ve eserlerine değinilmiş, piyano sonatının biçimsel yapısı, çalış teknikleriyle birlikte incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde Osmanlı döneminde müzik alanında yaşanan gelişmeler incelenmiş, kurulan orkestra ve eğitim kurumlarından ve bu kurumlardaki ilerlemelerin cumhuriyet dönemine yansımalarından bahsedilmiş, cumhuriyet dönemi ile tamamen değişen kültür sanat politikaları ve bunların sonucu olarak çağdaş Türk müziğinin ortaya çıkış nedenleri ele alınmış, Türk bestecilerinin aldıkları görev ve ortaya çıkarttıkları eserler ile çağdaş Türk müziğinin gelişim süreci incelenmiştir. İkinci bölümde Erkin'in yaşamı, eserleri, besteciliği, müzik dili ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise sonatın gelişimi, sonat formu,

Erkin piyano sonatının genel yapısı, çağdaş batılı besteciler ve diğer çağdaş Türk bestecilerinin yazdıkları sonatlar ile olan genel farklarından bahsedilmiş, ardından sonatın tüm bölümleri biçimsel, makamsal ve yapısal olarak incelenmiştir. Eserde yorum ve çalış teknikleri açısından zor olan kısımlar analiz edilmiş, verilen örnekler ile çalış tekniğinde karşılaşılan zorlukların aşılmasına yönelik çözümler üretilmeye çalışılmıştır. Genç bestecilere çağdaş Türk müziği sonatlarının yapısal incelemesi üzerine yol göstermek, piyanistler için sonatın daha kolay çalışılmasının yöntemleri aranarak yorum ve çalış kolaylığı sağlanması amaçlanmıştır.



1. BÖLÜM
OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE ÇOK SESLİ TÜRK MÜZİĞİNİN
GELİŞİMİ VE TÜRK BEŞLERİ

1. BÖLÜM

OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE ÇOK SESLİ TÜRK MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ VE TÜRK BEŞLERİ

1.1. Osmanlı Döneminde Çoksesli Müzik

18. yy.ın başlarından itibaren Osmanlı Devleti'ndeki sosyal, siyasal, ekonomik, eğitim ve kültür gibi toplumun ve devletin yapısını belirleyen dinamiklerin Avrupa'daki gelişmeleri geriden takip etmesi bir çözüm arayışına gidilmesine yol açmıştır. Bu duruma çözüm olarak Osmanlı İmparatorluğu'na coğrafi olarak en yakın olan Avrupa medeniyeti ve batılılaşma örnek alınmış, devlet katındaki hemen hemen tüm kurumlar bu düşünce sistemine göre şekillendirilmiştir.

Osmanlı sarayında doğrudan padişaha bağlı olan Enderun-i Hümayun, nitelikli birey yetiştirmeye yönelik üç amaç doğrultusunda kurulmuş, bunlar bilim, sanat ve askeri eğitim alanlarından oluşmuştur. Enderun'da müzik ve çalgı eğitimi 2. Murad zamanında başlamış ve Fatih Sultan Mehmet zamanında kurumsallaştırılarak müzik okulu işlevi verilmiştir. Kapsamlı bir müzik eğitimi verilen Enderun mektebindeki yetenekli gençler ses ve çalgı sanatçısı olmak için bir sonraki aşama olarak meşkhane'ye gönderilmişlerdir. Meşkhaneler küçük ve büyük odalardan meydana gelen ve tüm gün açık olan çalışma yerlerinden oluşmuştur. Meşkhanelerdeki hocalar mesleklerinde önemli konuma sahiplerdir. Özellikle 4. Murad zamanından itibaren meşkhane'ye gönderilen öğrenciler orada bulunan hocaların yanına çırak olarak verilmişlerdir. Burada uzun yıllar sonra ustalaşan öğrenciler, daha sonra Fasl-ı Hümayun'a katılmışlardır. Yine bu dönemde hocaların gerek evlerde gerekse saraydaki cariyelerin konutlarında özel ders vermeleri veya hocaların kendi evlerine gelen kız çocuklarına çalgı öğretmeleri, özel meşkhane geleneğini yaratmıştır. Meşkhanelerdeki bütün müzikleri sazende başı denilen şefler yönetmiştir (Somakcı, 2017: 174-175).

Medrese¹ ve sıbyan mekteplerinde² ilahiler, örgülü söz dizimi biçiminde söylenen cülüsiyyeler dinsel bir müzik eğitimi içermekte, sarayın içinde olan Enderun okullarında ise ciddi bir müzik eğitimi verilerek tabılhanelerde³ askeri saray bandosu görev yapmıştır. Osmanlı'nın batı çok sesli müziği ile tanışması Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman dönemleri ile başlayıp, 3. Selim döneminde kurulan Nizam-ı Cedid ordusunun eğitimlerinde kullanılmak için batıdakine benzer boru trampet takımının kurulmasıyla devam etmiş, 1797'de sarayda yabancı bir opera topluluğunun opera sahnelenmesi ile müzikte yenileşme ve modernleşme girişimlerinin ilk somut adımları atılmıştır (Uçan, Tarihsiz: 165).

Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında davul, kös ve boruların kullanıldığı askeri müzik, kısa süre sonra mehter müziğine dönüştürülmüştür. Mehter müziği Osmanlı'da bir savaş tekniği olarak düşünülmüştür. Bu müzik çok uzaklardan gelen ve giderek yaklaşan gök gürültüsüne benzer sesiyle düşmanın moralini bozmak, savaşma gücünü azaltmak ve korku salarak düşmanın yenilmesini sağlamayı amaçlamıştır. Mehter müziğinin çalışmaları mehterhane denilen binalarda yapılmakta, bu binalarda meşkhane, koğuş ve yemekhane gibi salonlar bulunmaktadır. Müzik eğitimi verilen bu kuruma Mehterhane-i Hümayun adı verilmiştir. Öğrencilerin tümü yatılı ve devşirmelerden meydana gelmekte, usul ve müzik formları eğitimlerinden sonra yetenek ve fiziki durumlarına göre, boru, zurna, zil, nakarre, davul, kös bölüklerinden birine gönderilmişlerdir. Mehterhanede eğitim, repertuar ve öğrencilerin yetiştirilmesi, mehteran başı adı verilen kişinin sorumluluğu altında bulunmaktadır. Bununla birlikte Osmanlı'da ciddi müzik eğitimi veren dergahlarıyla, başta İstanbul ve ülke geneline yayılmış tekkeleriyle müziğin gelişmesi ve müzisyenlerin yetişmesinde mevlevihanelerin büyük katkısı olmuştur. Saraya bağlı olmayan bu özel kurum, saraya zaman zaman öğretmen temini konusunda yardım etmiştir. Mevlevihanelerde müzik söyleşilerinin yanı sıra, sema meşki de yapılarak semazen yetiştirilmesi sağlanmıştır. Meslekleri esnaf olanların saraya camiye, dergaha, tekkeye bağlı olmaksızın kurdukları loncalarda meslek

¹ İslam ülkelerinde, genellikle İslam dini kurallarına uygun bilimlerin okutulduğu yer

² Osmanlı İmparatorluğu'nda ilköğretim kurumlarına verilen genel ad.

³ Osmanlı Devleti'nde köşçüler, davulcular, nakkareciler, surnaycılar, nefirciler, zilciler ve alemdarlar ile birlikte yedi bölükten meydana gelen musiki takımına verilen ad.

örgütleri bir araya gelmişlerdir. Loncalar Osmanlı'da ahilik teşkilatının bir devamı olarak görülebilir. Loncalarda ustadan çırağa bir eğitim ve örgütlenme sistemi bulunmaktadır. Burada yetişenler gereksinime göre sarayda hoca ve icracı olarak da görev almışlardır (Somakçı, 2017: 177-179).

3. Selim'in yeniçeri ayaklanması ile öldürülmesi sonucu sekteye uğratılan reform ve modernleşmeler, 2. Mahmud'un yeniçeri ordusunu 1826 yılında kaldırılması ile devam etmiş, ordunun müzik yapısı olan mehterhane de kapatılmıştır. Bunun yerine "Asakir-i Mansure-i Muhammediye"⁴ denilen yeni ordunun törenlerine eşlik edecek boru takımı olarak kurulan, batı kökenli öncül Mızıka-yı Hümayun⁵ bandosu kurulmuş, bu bandoya görevine son verilen meşkhane adlı saray müzik topluluğunun görevi de verilmiştir (Say 2000: 509).

3. Selim ve 2. Mahmud dönemlerinde siyasi, toplumsal, eğitim, kültür ve askeri alanlardaki reformlar birbirini olumlu olarak etkilemiş ve batıyla bu alanlarda bağ kurulmuştur. Askeri alanda harp okulunun, askeri tıbbiyenin, askeri mühendisliğin kurulması, yurtdışına öğrenci gönderilmesi, rüştiye mekteplerine⁶ yönelim, batı çok sesli müziğinin de kabul edilmesiyle, doğu ve batı müziği sentezinin bir arada sürdürülmesi kavramının da gerçekleşmesine sebep olmuştur.

Sözü edilen ve giderek geliştirilen Mızıka-yı Hümayun'un kuruluş aşamasında zorunlu olarak yabancı çalgı uzmanlarından yararlanıldığı, kuruluş, ödüllendirme, ünvan, derecelendirme, terfilendirme gibi durumlarda, Osmanlı ordusundaki sisteme aynı şekilde bağlı kalınarak 20. yy. kadar devam ettiği görülmektedir. 1826 yılında kurulan Mızıka-yı Hümayun'un başına 2. Mahmud'un araştırması sonucu 1828'de Guiseppe Donizetti getirilmiştir. Donizetti işe planlı, programlı ve hızlı başlamış, bando çalgılarının

⁴ Yeniçeri ocağının Vaka-i Hayriye ile kaldırılmasından sonra sultan 2. Mahmud tarafından 1826 yılında kurulmuş yeni ordunun adıdır.

⁵ Osmanlı Devleti'nde 1828 yılında sultan 2. Mahmud'un talimatı ile Mehterhane-yi Hümayun'un yerine kurulan askeri bandoya verilen ad.

⁶ 1839'da ilan edilen Tanzimat fermanı sonrasında Osmanlı Devleti'nde açılan ortaöğrenim kurumudur.

türü ve buna bağlı orkestrasyonu geliştirerek, Hamparsum⁷ nota yazım sistemini kullanmak yerine, batı nota yazımını kullanarak bando repertuarını geliştirmiş, Mızıkay-ı Hümayun'u okullaştırmış ve batı müziği eğitimi ile ilgili tüm kurumları birleştirip yaygınlaştırmıştır. Çoksesli yabancı eserlerin yanında Türkçe marşlar, Türkçe sözlü şarkıların bestelenmesine öncülük edilmiş, o dönem orkestra işlevine de büründürülen Mızıkay-ı Hümayun ile meşhur “Mecidiye” ve “Mahmudiye” marşları bestelenmiştir (Alimdar, 2016: 87-89).

Mızıkay-ı Hümayun'a yaptığı iş gereği farklı görevler yüklenmiştir. Bu görevler orkestra, bando, fasıl takımı ve müezzinkanlık olarak sıralanabilir. Daha sonraları opera ve operetlerin yanına tiyatro, ortaoyunu, “Hacivat ve Karagöz” oyunları eklenerek sahne sanatları da içine alınmış, böylelikle Osmanlı'da 1826-1920 yılları arası sanatsal ilerlemelerde büyük atılımlar gerçekleşmiştir. Osmanlı Devleti'nin çoksesli müzik ile tanıştığı dönem 1829 yılı olarak gösterilebilir. 1829'da ilk batı sitilinde bestelenmiş eser olan “Mahmudiye Marşı” bu dönemde yazılmış, çoksesli eserlerin başlangıcı olarak örnek gösterilmiştir (Uçan, 2015: 53).

1839'da Tanzimat dönemiyle birlikte batılılaşmada yeni bir seyirci kitlesi oluşması kaçınılmaz olmuş, Fransız, İtalyan müzik ve opera kumpanyaları, eserlerini İstanbul'da saray ve sanat çevresinin beğenisine sunmuştur. Bu müzikli oyunlar ve operalar, çoksesli müziğin daha fazla yayılmasını sağlamış, sanat için çekim merkezi yaratmıştır. Piyanist ve besteci Franz Liszt, kemancı ve kompozitör Henri Vieuxtemps gibi birçok ünlü müzisyen o dönemde İstanbul'da konserler vermiş, 1868 yılında Osmanlı'da ilk operet ve operalar sahnelenmeye başlanmıştır. “Pembe Kız”, “Çengi”, “Arif'in Hilesi” gibi operetler izleyici üzerinde iyi bir etki bırakmış, sanat çevrelerince çok ilgi görmüştür. Mızıkay-ı Hümayun'dan yetişen müzisyenlerin kara ve deniz kuvvetleri bandolarında yer almasıyla çoksesli müziğin yaygınlaşmasının önü açılmıştır.

⁷ 19. yy.da Osmanlı'da, Hamparsum Limonciyan tarafından Ermeni kiliselerinde kullanılan geleneksel Khaz notasyon sistemini, tamamen yeni bir anlayışla yorumlayıp modernleştirerek, klasik Türk müziğinde kullanılmak üzere geliştirilen nota yazım sistemi

Bu kurumlardan yetişen öğretmenler sultanilerde⁸ ve sanayi mekteplerinde öğretmen olarak görev almışlardır (İlyasoğlu, 1998: 11-12).

Giuseppe Donizetti'nin 1856 yılında vefat etmesinin ardından, Mızıka-yı Hümayun'un başına piyanist ve orkestra şefi Callisto Guatelli getirilmiş, geleneksel Osmanlı eserlerinde çoksesli kompozisyon sitilinin geliştirilmesine önderlik etmiştir. "Hamidiye", "Yıldız", "Şefkat", "Osmanlı Sergi Marşı" gibi batı kompozisyon sitilinde bestelenmiş marşların besteciliğini üstlenmiştir. Piyanist ve orkestra şefi Fernando Aranda ve opera rejisörü Arturo Stravolo, sırasıyla Mızıka-yı Hümayun'un sorumluluğunu üstlenmişlerdir (Alimdar, 2016:92-32). Avrupa'daki ilk temsilleri gerçekleştirilen eserlerin birkaç yıl sonra İstanbul'da sahnelenmesi, çeşitli müzik gruplarının ve bireysel müzisyenlerin verdiği konserler, operalar, operetler, İstanbul dışına taşarak, batı kıyı kentlerini, özellikle İzmir'i batı müziği geleneğini sürdürme yönünde etkilemiştir. O zamana kadar Hamparsum nota yazım tekniği ile bestelenen geleneksel Osmanlı müziği, batı müziği nota yazım tekniklerine dönüştürülerek geleneksel bestecilerin modern marşları bestelemeleri sağlanmış, bando orkestraları gerektiğinde senfonik orkestra yapısına dönüştürülerek etkinliklerde kullanılmıştır. Böylelikle 19. yy. sonlarında Osmanlı'da çoksesli müziğin yaratı, çaba ve etkinliklerinin gelişimi sağlanmıştır (Say, 2000: 510-511).

Çoksesli müzikte, padişah 2. Mahmud'un reformlarıyla, Abdülmecid, Abdülaziz ve 2. Abdülhamid'in batılılaşma, modernleşme ve Tanzimat reformunda yaşanan gelişmelerde önemli rolleri olmuştur. Buna bağlı olarak padişah Abdülmecid döneminde çoksesli batı müziği ön planda tutulmuş, müzik kurumları etkinliklerini aksatmadan tüm oluşumları ile devam ettirmiş, batı müziği eğitime ağırlık verilmeye başlanmıştır. Osmanlı'da ilk olarak bu dönemde çok sesli kadınlar orkestrası kurulmuştur. Abdülmecid'den sonra tahta çıkan Abdülaziz döneminde askeri bandolar çalışmalarına devam etmiş, çoksesli eserlerin bestelenmesi hız kazanmıştır. Fakat ödenek sıkıntısı ve

⁸ Osmanlı döneminde meşrutiyetten sonra ülkenin pek çok yerinde açılan, bugünkü lise dengi öğretim kurumu.

Naum Tiyatrosu'nun ⁹ yanmasıyla birlikte, opera, bale ve orkestra kapanma noktasına gelmiştir (Uluskan, 2010: 295-296).

Sultan 2. Abdülhamid iyi piyano eğitimi almış, müziği ve müzisyenlere eleştiri ve fikir verecek kadar bilgi sahibi bir padişah'tır. Döneminde Osmanlı geleneksel müziğine ciddi eleştiriler getirmiş, çoksesli batı müziğini koşulsuz destekleyerek bu müziğin yaygınlaştırılmasına önem vermiştir. Yıldız Sarayı'nda Yıldız Tiyatrosu'nu inşa ettirerek burada yerleşik opera, operet, çoksesli koro ve yaylı çalgılar orkestrası kurdurmuş, saray bandosunun gelişimi için yeni çalgı türlerini bandoya kazandırmıştır. Türk müziği makam ve ezgilerini batı armoni teknikleri ile çoksesli hale getirerek opera ve operetler besteleyen piyanist ve orkestra şefi Dikran Çuhacıyan besteleriyle bu dönemde önemli katkılarda bulunmuştur (Akkaş, 2015: 11-12).

1908'de ilan edilen 2. meşrutiyet, sosyal, siyasal, edebiyat, basın ve sanat alanlarında beklenen özgürlüğü getirerek, çeşitli değişim ve gelişmelerin bir arada oluşmasını sağlamıştır. Özellikle sarayın himayesinde ve halka neredeyse ulaşamayan çoksesli müzik, artık konser ve temsil salonlarında, açık havada, opera, operet, bando ve orkestra konserleri verilmeye başlanmıştır. Avrupa'dan gramofon ve fonografin getirilmesiyle müzik günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir (Uluskan, 210: 297).

2. meşrutiyetin ilan edilmesinin ardından Mızıkay-ı Hümayun orkestrasının kadrosu, ihtiyaç oranında küçültülerek kurumda çalışan yabancı müzisyen ve şeflerin görevlerine son verilmiştir. Mızıkay-ı Hümayun bu yıllarda orkestra, bando ve fasıl heyeti olarak 3 bölüm olarak kurulmuş, daha sonraki yıllarda saray orkestrası senfonik eserler çalabilecek düzeye gelmiş, 1917 yılında da ilk yurt dışı turnesi yapılmıştır (İlyasoğlu, 1998: 12).

⁹ İstanbul Beyoğlu'nda bugünkü Çiçek Pasajı'nın olduğu arsada bulunan, Mihail Naum tarafından kurulan, 1844 - 1870 yılları arasında faaliyet veren opera ve tiyatro binası

Osmanlı'da halka açık ilk müzik eğitimi verecek olan Darüelhan¹⁰ müzik okulu 1917'de kuruluşunu gerçekleştirmiştir. 20. yy. başlarında gelişen Jön Türk¹¹ ve İttihat Terakki¹² hareketleriyle batı uygarlığı daha çok önemsenmiş, bu yıllarda ülkedeki yerli, yabancı ve özel okullarda batı müziği eğitimi vermeye başlanmıştır. 1910'lu yıllara gelindiğinde halk müziği ezgi ve formlarından yararlanılarak okul şarkıları bestelenmiş ve okul müzik eğitiminde bu şarkılar kullanılmıştır (Uçan, 2015: 54).

1.2. Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Müzik

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki müzik alanındaki ilerlemeler, cumhuriyet döneminde de son hızıyla devam etmiştir. Osmanlı'daki modernleşme süreci, cumhuriyet döneminde önce çağdaşlaşma sonra milli bir devlet politikası olarak ele alınmış, plan, program ve kurumsallaşma bu duruma göre şekillendirilmiştir. Bu bağlamda Osmanlı döneminde kültür sanat alanında yapılan eksik ve yanlışlıkların cumhuriyetin başında hızlıca düzeltilmesi ve giderilmesi yolunda hızlı ve köklü adımlar atılması zorunluluğu doğmuştur. Bu adımların en başında çağdaş Türk müziğinin geliştirilmesindeki yoğun uğraşı, araştırma ve çalışmalar yer almıştır.

Ünlü Alman piyanist Wilhelm Kempff 1927 yılında bir konser için geldiği Ankara'da Atatürk'le yaptığı bir görüşmeyi şöyle aktarmıştır:

“Çankaya'da onun çalışma odasındayız. Atatürk konuşmasında yapılan devrimleri anlatarak başlıyor. Ona göre klasik müzik devrimlerin kaynağını oluşturan batı kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Çağdaşlaşmanın gereği olarak klasik müziğin Türkiye'de yaygınlaşmasının önemine değiniyor. Mustafa Kemal Paşa, müzikte devrim yapılmadığı takdirde, yapılan tüm diğer devrimlerin eksik kalacağından kökleşemeyeceğinden endişe ediyor” (Deniz, 2016: 97).

¹⁰ Osmanlı Devleti döneminde İstanbul'da 1917-1927 arasında faaliyet gösteren Maarif Nezareti'ne bağlı okullarda öğretmenlik yapmak üzere hem Türk hem batı müziğini bilen öğretmenler yetiştirmek amacı ile ilk resmi müzik okulu olarak kurulan 4 yıllık eğitim veren müzik eğitim kurumu.

¹¹ Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ortaya çıkan ve Abdülhamid yönetimine karşı 2. meşrutiyetçi düşüncüyü destekleyen, muhalif genç kuşağa verilen isim ve bu düşüncüyü savunan hareket.

¹² Osmanlı İmparatorluğu'nda 2. meşrutiyetin ilanına önyak olup 1908-1918 yılları arasında kısa kesintilerle devlet yönetimine egemen olan, 1889 yılında kurulmuş siyasal hareket ve iktidar partisidir.

Osmanlı'daki geleneksel müziği daha ilerilere taşımak isteyen Atatürk, geleceğin müzik anlayışının ancak çağdaş nitelik taşıyan yapıtlar yaratmak ile mümkün olacağını ön görmüş, müzikte önce ulusal, sonrada evrenselliği yakalamanın şart olduğunu vurgulamıştır (Saygun, Tarihsiz: 49).

“Yaşamda müzik gerekli midir, yaşam müziktir, müziksiz insan yaşamı olmaz, ama yalnız türü çeşidi irdelenmelidir diyerek bize fikir, ruh, kültür üçgeninin etkilenmesini hatırlatmaktadır. Atatürk! büyük önder ‘Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür ve sanatsız kalan bir ulusun yaşam damarlarından biri kopmuş demektir’ der. Türk Ulusu’nun tarihsel bir niteliği güzel sanatları sevmesi ve onda yükselmesidir. Sanat dalları içinde en çabuk ve en önde götürülmesi gereken, Türk müziği diyerek önemini vurgular ve devam eder. Türk devriminin amacı, Türk halkını modern ve uygar bir toplum durumuna getirmektir. İşte Türk müzik inkılabı sabırsızlıkla bu oluşumu beklemektedir. Bu oluşumun stratejik doğru açıklamasını da şöyle açıklar; Türk ulusal müzik kültürünü hemen derleyip toplayıp işlemek, çağdaş uygarlık düzeyine eriştirerek evrensel müzik kültürünün içinde yer almak. Büyük önder, daha da ileri giderek ‘Bir ulusun yeni değişikliğindeki ölçü, müzikteki değişikliği alıp kavrayabilmesidir’ der” (Kalin, 2017: 64).

Atatürk Çankaya ve Marmara köşklerindeki sohbetlerin de müziğimizdeki tek sesliliğin yerine çok sesliliği zorunlu görmüş ve bunda Anadolu ve Rumeli halkında işitilen halk ezgilerimizin temel kaynak olmasını dile getirmiştir. Dünya’da ve Balkan ülkelerinde müzikte çağdaşlaşmanın bu anlayış ve yöntemle elde edildiğini belirtmekte geri kalmamıştır (Altar, 2000: 13).

Cumhuriyet kurulduğu dönemde hemen hemen bütün kurumsal yapılanmalarda başlıca 3 yöntem ele alınmıştır. Bunlardan birincisi, işlevini yitirmiş kurumların ayıklanması, ikincisi ise işe yarar kurumların yeniden iyileştirilerek varlıklarını sürdürmelerinin sağlanması, üçüncüsü de kurumlarda yeniden yapılanmaya gidilmesi olarak açıklanabilir. Cumhuriyet dönemindeki çoksesli müzik arayışlarındaki bu yapılanmalar, kültür ve sanat alanına büyük katkılar sağlamıştır. 1923 yılında yeniden açılıp 1927 yılında belediyeye devredilen Darüelhan müzik okulu, başlangıçta geleneksel Osmanlı müziği ve batı müziği eğitimini birlikte vermiştir. Geleneksel Osmanlı müziği giderek azaltılarak, batı ve çoksesli Türk müziği eğitimi ön planda tutulmuştur. Kaliteli eğitim veren bu okul, ulusal müziğimizin oluşumunda çok değerli öğrenciler mezun etmiştir (Deniz, 2016: 65-66).

Cumhuriyetimizin kurulma aşamasından biri olan saltanatın 1 Kasım 1922 yılında kaldırılmasıyla Mızıka-yı Hümayun’a “Makam-ı Hilafet” adı konmuştur. Hilafetin kaldırılmasıyla da 27 Nisan 1924 tarihinde Ankara’da göreve başlayan topluluk, Riyaset-i Cumhur Flarmonik Orkestrası¹³ adını almıştır (Akkaş, 2015: 93).

Osmanlı’da Cumhuriyet dönemine geçişte tam anlamıyla çağdaş eğitim müfredat programlarıyla öğretmen yetiştiren bir okulun açılmamış olması, bu konuda bir eksiklik yaratmıştır. Başta Atatürk ve Cumhuriyet kadroları bu eksikliği hızlıca düzeltmek için, 1 Eylül 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi’nin¹⁴ Ankara’da kurulmasını sağlamışlardır. Bu okulda çağdaş müzik eğitim müfredatıyla birlikte öğretmenlik meslek derslerini içeren derslerde verilmektedir. Ankara Devlet Konservatuarı kurulduktan sonra 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi ile birleştirilmiştir. 1938 yılında Musiki Muallim Mektebi’nin konservatuvar bünyesinden o zamanki Gazi Terbiye Enstitüsü müzik şubesine aktarılma gerekliliği görülmüştür (Dalkıran, vd, 2015: 186).

Cumhuriyet döneminde çoksesli müzik uygulamalarının ilk yıllarında, geleceğe yatırım düşüncesi bağlamında zorunlu politika ve uygulamalar birbiri ardına devam etmiştir. Bu uygulamalar kronolojik olarak özetle şu şekilde sıralanabilir:

- 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat yasa tasarısının kanunlaştırılmış, Musiki Muallim Mektebi açılmış, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti kurulmuştur.
- 1925 yılında Müzik eğitimi için ilk kez yurt dışına öğrenci gönderilmiş, halk müziği ezgilerinin derleme ve yayınlama çalışmalarına ilk kez başlanmıştır.
- 1926 yılında Darüelhan müzik okulunun konservatuvara dönüştürülmüş, ilk kez İstanbul’da radyoda müzik programları yayına başlamıştır.
- 1930 yılında yurt dışına gönderilmiş öğrencilerin ülkeye döndükten sonra kendilerine öğretmenlik görevleri verilmiştir.
- 1932 yılında halk evleri kurulmuş ve müzik şubeleri faaliyete geçmiştir.

¹³ Cumhur Başkanlığı Senfoni Orkestrası’na cumhuriyetin kuruluş yılları döneminde verilen ad.

¹⁴ 1924 yılında orta öğretime müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Ankara’da Maarif Vekaleti’ne doğrudan bağlı olarak kurulmuş orta dereceli müzik eğitim kurumu

- 1934 yılında Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu çıkartılmış, Atatürk'ün İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye gelmesi üzerine iki ülke dostluğunun ele alındığı ilk Türk operası Özsoy, Adnan Saygun tarafından bestelenmiş, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve müzik bölümü faaliyete geçmiştir.
- 1935 yılında Alman besteci, şef ve müzik kuramcısı Paul Hindemith ve diğer Avrupa ülkelerinden alanında yetkin hocalar, Türkiye'deki konservatuvar ve senfonilerin müzik planlama ve uygulamalarını iyileştirmek ve geliştirmek için Türkiye'ye çağırılmışlardır.
- 1936'da Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuştur.
- 1937 yılında halk ezgilerinin ikinci kez ama daha kapsamlı bir biçimde derlenerek arşivlenmeye başlanmış, Gazi Terbiye Enstitüsü'nde müzik bölümü kurulmuştur.
- 1941'de opera temsilleri düzenli olarak sahnelenmeye başlanmıştır.

Yukarıda sıralanmış pek çok yapılanma ve kurumsallaşma uygulamaları, cumhuriyetin kuruluş tarihinden Atatürk'ün vefatına kadar olan döneme dek devam etmiştir (Uçan, 2015: 127-163).

O dönemki çağdaş Türk müziği çalışmalarında yaşanan önemli bir gelişme de Özsoy operasının Atatürk'ün isteği üzerine bestelenip sahnelenerek, çağdaş Türk müziği repertuarına katılmasıdır. Bestesi Ahmet Adnan Saygun, metni Münir Hayri Egeli'nin yazdığı bu eser, Türkiye ve İran'ın kardeşliğini vurgulayan bir eser olarak bestelenmiştir. Atatürk'ün eseri besteletmesindeki bir diğer amacı da sanatta evrenselliğin seçilmesi ve varılmak istenen evrensel düzeyin örnek olması olarak açıklanabilir (İlyasoğlu, 1998: 13).

Cumhuriyet döneminde çoksesli müzik akımını destekleyen, buna katkı sağlayan kuruluşlardan biri de halk evleridir. Halk evlerinin 1932 yılındaki kuruluşundan 1950 yılındaki kapatılmasına kadar geçen sürede, çeşitli yaptırım talimatları alınmış ve yayınlanmıştır. Bu uygulamalarla halk oyunlarımız ve türkülerimizin söz dizini ve notalarının toplanması, ulusal şarkı ve marşlarının öğrenilmesiyle birlikte, düzgün söylenilmesini sağlamak, batı müzik eserlerinin dinletilmesi ve türkülerimizi batı tekniği

ile işleyerek halkı çoksesli müziğe alıştırmak gibi amaçlar hedeflenmiştir (Alpagut, 2010: 85-86).

1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi ve diğer müzik kurumlarında çıkan sorunlarda yapılması gereken yeniliklerin planlama ve yaşama geçirilmesi için 1935 yılında ünlü Alman besteci ve orkestra şefi Paul Hindemith Türkiye'ye çağırılmış ve kendisinden eksikliklerin giderilmesi ile ilgili raporlar istenmiştir. Nisan 1935 ile Kasım 1937 yılları arasında 5 defa Türkiye'ye gelerek kurumları ve çeşitli yerleri gezen Paul Hindemith, ayrı ayrı olarak dört klasör rapor hazırlamıştır. Bu raporlar Ankara'da Devlet Konservatuvarı'nın kurulması, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın yeniden şekillendirilmesi, orkestraya çalgı alınması ve müzik eğitiminin yurdun her köşesine yayılmasının sağlanması olarak sıralanmaktadır (Aydın, 2011: 20).

Musiki Muallim Mektebi, yazılan rapor gereği 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarına dönüştürülmüştür. Musiki Muallim Mektebi öğrencileri bir yıl sonra kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün müzik bölümüne aktarılmıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı o dönem, yaylı çalgılar, üfleli çalgılar, piyano ve opera bölümleriyle birlikte altı bölümden oluşmaktadır. Paul Hindemith'in önerisi ile Eduard Zuckmayer, Carl Ebert, Ernst Praetorius gibi müzik eğitim pedagoglarını, tiyatro yönetmenleri, opera rejisörleri ve orkestra şeflerini Türkiye'ye getirtmişlerdir. Branşlarında otorite olan bu saygın sanatçı ve öğretmenler, o dönem ve sonrası için Türkiye'nin müzik eğitim sistemine yön vermişlerdir (Aydın, 2011: 21).

Ülkemize çağırılan Paul Hindemith'in raporları doğrultusunda Ekim 1936 yılında Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'ın öncülüğünde Muhsin Ertuğrul, Prof. Lohmann ve H. Markowitz'den oluşan sınav kurulu ile Ankara Devlet Konservatuvarı'na öğrenci alımı yapılmaya başlanmıştır (Halıcı, 2009: 10).

Ülkede müzik eğitim kurumlarıyla sanatı yükseltmek ve sanatçı yetiştirerek, bu düşünce ve uygulamaları ülke geneline yayıp müzik ve sahne sanatlarının kökleşmesini amaçlayan cumhuriyet kadroları, Ankara Devlet Konservatuvarı kuruluş yasasını Mayıs 1940'ta Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kanunlaştırmıştır. Konservatuvar müzik ve sahne sanatlarıyla birlikte iki ana bölüm olarak kurulmuş, müzik bölümü: Yaylı çalgılar,

nefesli çalgılar, vurmali çalgılar, piyano, arp, kompozisyon ve orkestra şefliğinden; Sahne Sanatları: Opera, bale ve Tiyatro bölümlerinden meydana gelmiştir. 1936 yılında müziği ve özellikle sahne sanatlarını halka kendi öğrencileri ile sunan devlet konservatuvarının “Tatbikat Sahnesi” uygulaması ile yeniden kurulmuş, burada görev alan sanatçıların ücretli olarak çalışması sağlanarak sanat alanında istihdam yaratılmıştır (Halıcı, 2009: 12-13). Ankara Devlet Konservatuvarı’nda “Tatbikat Sahnesi” adını alan opera ve tiyatro eserlerinin çalışılıp sergilendiği oluşum, 12 yıl sonra Ankara Devlet Opera ve Tiyatrosu olarak kurulmuş ve özel yetenekli müzik öğrencileri aynı yıl eğitimleri için yurt dışına gönderilmişlerdir.

1.3. Cumhuriyet Döneminde Türk Beşleri

Avrupa’da kendi müzik akımlarını oluşturan uluslar, kendi kültürlerinin parçası olan halk müziğinin kullanımını müziklerinde ön plana çıkarmışlardır. 19. yy.da toplumların üstünde uluslaşma bilincinin oluşturulması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Fransız devrimi ile başlayan krallık ve imparatorlukların yıkılma süreci 1789’da Fransız krallığının yıkılması ile başlamış, 1806’da Kutsal Roma İmparatorluğu, 1911 devrimi ile Çin İmparatorluğu, 1917’de Rusya devrimi ile Rus İmparatorluğu, 1918’de Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, 1922 yılında Osmanlı İmparatorluğu’nun parçalanması ile son bulmuş, 133 yıl içerisinde İngiliz Krallığı dışında dünya üzerindeki bütün güçlü krallık ve imparatorluklar yıkılmıştır. Fransız devrimi öncesi Hristiyan ülkelerde cemaat, İslam ülkelerinde ümmet kavramı ile bir araya gelen toplumlar, 1. Dünya Savaşı’ndan sonra ulus şemsiyesi ile bir araya toplanmışlardır. Parçalanmış devletlerdeki halkların birlik ve bütünlüğünün sağlanması, bireylerin topluma ve devlete olan bağlılıklarını arttırmak ve sisteme daha fazla katkı sağlamaları için, ekonomi, siyaset, bilim, kültür, spor, sanat ve eğitim alanlarında uluslaşma ve milletleşme bilinci verilerek milliyetçilik, ulusalcılık kavramı ve akımı ortaya çıkartılmıştır.

Müzikte ulusalcılık Fryderyk Chopin’in mazurka ve polonezleri bestelemesiyle 19. yy. Avrupa’sında doruk noktasına ulaşmıştır. Ulusalcılığın müziğe aktarılması, bestecilerin kendi halk müziklerini batı sanat müziğiyle bütünleştirmeleri ile mümkün

olmuştur. Chopin'in ardından ulusalcılık akımı Polonya'da Henryk Wieniawski, Rusya'da Rus Beşleri¹⁵, Bohemya Krallığı ve Çekoslovakya Cumhuriyeti'nde Bohuslav Martinů Bedřich Smetana, Leoš Janáček, Antonín Dvořák, Finlandiya'da Jean Sibelius, Norveçte Edvard Grieg, Romanya'da George Enescu, Macaristan'da Béla Bartók, Zoltán Kodály, Birleşik Krallık'ta Sir Edward Elgar, İspanya'da Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Amerika'da Aaron Copland, Charles Ives, Fransa'da Fransız Altıları¹⁶ ile birlikte 20. yy.ın sonlarına kadar devam etmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında Atatürk tarafından ele alınan müzik devrimi atılımlarından birisi de yetenekli gençlerin müzik öğrenimi için yurt dışına gönderilmesidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaş ve evrensel müzikteki eksiklikleri sebebiyle, bu gençlere müzik eğitimciliği ve bestecilik gibi görevler verilerek, ülkede yeni müzik anlayışının kurulması planlanmıştır. Gençler çeşitli ülkelerde eğitimlerini bitirdikten sonra yurda dönmüş, bir kısmı Musiki Muallim Mektebi'nde, diğer bir kısmı da müzik ile ilgili başka kurumlarda çalışmışlardır. Bu yetenekli gençler, okul dışında da eşlikçilik, solistlik ve bestecilik çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

“Cumhuriyetin yurt dışı öğrenimli ilk kuşak çağdaş bestecileri, doğum sırasıyla C. Reşit Rey (1904-1985), U. Cemal Erkin (1906-1972), H. Ferid Alnar (1906-1978), A. Adnan Saygun (1907-1991), N. Kazım Akses (1908-1999) ve E. Zeki Ün'dür (1910-1987). Bu altı çağdaş Türk besteci, Avrupa'da tonal sistemde çatlayış, yepyeni arayışlara yöneliş, modal sisteme¹⁷dönüş v. b. müzik sanatını yenileştirme, tazeleştirme çalışmalarının yoğunlaştığı bir evrede, batı Avrupa'ya gönderildiler. Orada gördükleri öğrenimle öğrendikleri genel son müzik kurallarıyla, çağdaş yöntem ve teknikleri, yurda dönünce kendi öz Türk modal makamsal müziklerine uygulamaya başladılar. Bu yaratıcı müzikçiler besteciliği temel uğraş edindiler ve yerel renkli ulusal kaynaklı verimlerinin yanı sıra, yaptıkları yeni, özgün çalışmalarıyla ulusal sınırları aşarak uluslararası düzeye eriştiler. Sonradan kimilerince öncüler ya da ilkçiler olarak nitelendirilen bu altı bestecinin ilk beşi (Rey, Saygun, Alnar, Akses, Erkin) ilk kez beş eserden oluşan bir dinleti programında birer eser ve icrayla bir araya geldikleri 1939 Şubat'ın dan beri yapıla gelen bir yakıştırma ve nitelendirmeye Türk Beşleri

¹⁵ M. A. Balakirev, A. P. Borodin, C. A. Cui, Modest Musorgski ve N. A. Rimski Korsakov'dan oluşan Rus bestecilerin oluşturduğu gruba verilen ad.

¹⁶ Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ve Germaine Tailleferre'den oluşan Fransız bestecilerin oluşturduğu gruba verilen ad.

¹⁷ Modalite, modal müzik veya modal sistem olarak tabir edilen, orta çağ ve rönesans müziğini etkileyen, günümüzde çağdaş müzikte yeniden kullanılmaya başlanılan, Antik Yunan'da Gregoryen şarkılarında kullanılan makamları melodik kaynak olarak kullanan müziğe veya sisteme verilen ad.

diye anıla gelir. Halil Bedii Yönetken tarafından yazılıp yaygınlaştırılan bu yakıştırma ve nitelendirmenin Rus Beşleri’nden esinlenerek yapıldığı bilinmektedir” (Uçan, Tarihsiz: 219).

İlk kuşak Türk bestecileri ¹⁸ başlangıçta yeni bir müzik türü dinleme alışkanlığı kazandırmak için müziği çoksesli biçime getirmede batı tekniğini kullanarak bir ulusal renk kazanma girişiminde bulunmuşlar, bu konuda büyük atılımlar gerçekleştirmişlerdir. Bunun yanında bazı bestecilerimiz geleneksel müziğimiz ve dizilerini batı tekniği ile işlerken, diğer bestecilerimiz de eserlerinde, makamlara daha arka planda yer verip modern yöntemler ile çoksesliliği geliştirmişlerdir (İlyasoğlu, 1998: 14). Bununla birlikte Türk Beşleri’nin müzik anlayışında makamsal müzik ile 20. yy. batı armoni tekniklerinin birlikte sentezlenmesi ortak bir anlayış olarak görülsede bu anlayış besteciler üzerinde tam olarak bir üslup benzerliği oluşturmamış, her besteci batıdaki farklı müzik akımlarının etkisi altında kalmıştır. Bu konu ile ilgili Kütahyalı şu görüşlere yer vermiştir:

“Gerçektende ilk uygulamalar Yönetken’in gösterdiği yola oldukça eğilimlidir ve halk müziğinden yararlanmak, çağdaş Türk müziğinde yaşayan bir ilke olarak her zaman kaldı. Ancak bestecilerimizin tümünü sadece folklor kökenli yapıtlar veren kişiler olarak düşünmek, ya da bir bestecinin sadece bu kaynağa bağlı kalarak yazdığını sanmak, bir yanılgı olur. Bestecilerimizin yapıtlarında çağın birçok eğilimi gözlemlenebilir ve bunlar en kalın çizgileriyle şöyle özetlenebilir: Debussy, Ravel izlenimciliği, Saygun ile Erkin’in ilk yapıtlarında, Debussy sonrası Fransız bestecilerin etkisi Rey’in birçok yapıtında, 20. yy. Alman yeni romantikliği Akses’te” (Kütahyalı, 1981: 107).

Birinci kuşak Türk bestecilerinin birçoğu zamanlarında öğretmenlik ve enstrüman eşlikçiliği gibi görevler yapmışlar, fakat temel uğraşı alanları olan besteciliklerini hiç aksatmadan devam ettirmişlerdir. Halk türküleri düzenlemeleri, koro eserleri, marşlar, oda müziği eserleri, müzikal, senfoni, opera, operet, vb. birçok eser türünde yapıtlar bestelemişlerdir.

İlk kuşak Türk bestecilerinden, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses’i Türk Beşleri olarak adlandırmışlardır. Bunun sebebi olarak o dönem Avrupa, Amerika ve Avrasya’da ulusal müzik akımlarını oluşturan, Rus Beşleri ve Fransız Altıları’ndan esinlenilmesi olarak

¹⁸ 1904 -1910 yılları arası doğan çağdaş Türk müziği bestecilerini tanımlamak için kullanılan ad.

açıklanmaktadır. Fransa ve Rusya'daki besteciler ile benzerlikleri olduğu ileri sürüldüğü için bu tabir ile anılmaya başlanmışlardır.

Türk Beşleri tanımını ilk kullanan ve bestecilerin bu isimle anılmasında rol oynayan kişinin Halil Bedii Yönetken olduğu bilinmektedir. Bu tanım her ne kadar ilk başlarda bir benzetme olarak ortaya çıksada kendi içerisinde bir takım noksanlık ve uyumsuzluklar içermektedir. Buna sebep olarak, Türk Beşleri diye anılan ilk kuşak Türk bestecileri ile Rus Beşleri'nin pek fazla benzer ve ortak yanlarının olmaması gösterilebilir. Çünkü o dönemki Türk bestecilerin tamamında Rus Beşleri'nde olduğu gibi bir dostluk ve besteciliklerinde üslup benzerliği bulunmamaktadır. Rusya'da ve Fransa'da oluşan ulusalcılık akımı ilk kuşak Türk bestecileri sayesinde Türkiye'de de geliştirilmekte, fakat bu gelişmeler Türk ulusal bestecilerinin Rus bestecilerinde olduğu gibi bir ekip ruhu ve fikir birliği içerisinde hareket ederek, sanatsal atılımlar gerçekleştirdikleri anlamına gelmemektedir. Bu yüzden ilk kuşak Türk bestecilerinin bir kısmının Türk Beşleri şeklinde adlandırılmasıyla oluşan bu benzetme durumu, ilerleyen yıllarda bu genç bestecilerin içinde bulundukları durum ile tam olarak uyuşmayan bir yakıştırmanın ötesine geçerek bir tanım haline dönüştürülmüştür. Bu yakıştırmanın ortaya çıkmasında, Türk müzisyenlere ve genç Türk bestecilerine cumhuriyet dönemi kültür ve sanat uygulamalarıyla, Türk bestecilerin de Ruslar ve Fransızlar gibi sanatsal atılımlar gerçekleştirebileceği düşüncesini gösterme gayretlerinin etkeni önemlidir. Bu tanımın Saygun, Rey, Erkin, Alnar ve Akses'e yakıştırılmasının sebebi olarak, bu bestecilerin ilk kuşak Türk bestecileri arasında, yurt dışında iyi eğitim görmüş, en yetenekli ve üretken bestecilerin başında gelmeleri gösterilebilir.

Çağdaş Türk müziği bestecilerinin ulusal sınırları aşarak evrenselliği yakalamada attıkları adımlar, cumhuriyet devriminin müzik alanındaki hedeflerinden birisidir. Batı toplumlarının ülkemize ön yargıyla baktığı o yıllarda bu alandaki başarılar önem teşkil etmiştir. Bunun sonucu olarak uluslaşma sürecinin tamamlanmasında var olan eksikler giderilmiş ve yeni kurumlar kurulmuştur.

Viyola sanatçısı, müzik eleştirmeni ve yazarı Koral Çalgan, müzikteki yenileşmenin kurulması ile ilgili, 12 Aralık 1965 tarihli Havadis Gazetesi'nde Sadi Günel'in yazısında şu görüşlere yer vermiştir:

“Avusturya Türk Dostluk Cemiyeti'nin 25 Kasım 1965 tarihinde düzenlediği konserde, Viyana'da Musikverein salonunda, Necil Kazım Akses'in Ballad'ı, Cemal Reşit Rey'in “Eski bir İstanbul Türküsü ve Ulvi Cemal Erkin'in “İkinci Senfonisi”, Tonkünstler Orkestrası tarafından çalınmıştır. Orkestrayı, Erkin ve Cemal Reşit Rey yönetmiş, piyanoda solist olarak İdil Biret yer almıştır. Konserin çok olumlu yankıları günlerce sürmüş ve çağdaş Türk müziğinin Avrupa'ya tanıtımı açısından çok önemli bir organizasyon olmuştur. Tarihte Viyana kapılarına dayanan Türkler, bu sefer sanatçılarıyla Viyana sahnesinde yer almışlardır. Bir toplumun kendini kabul ettirmesinin değişmez ölçüsü olan kültür ve sanatı, Türkler'in de bu alanda iyi işler yapabileceğini göstererek, Avrupalı müzik otoritelerinin, sanatçıların ve sanatseverlerin dikkatine sunmuşlardır” (Çalgan, Tarihsiz: 141-142).

İlk kuşak Türk bestecileri arasında Türk Beşleri'nin bestelerinin tespit edilebilen toplamı 362 eserden oluşmaktadır. Bu rakamlar doğrultusunda en fazla esere sahip olan besteci Cemal Reşit Rey, Türk Beşleri'nin toplam bestelediği 362 eserin %29,3'ünü oluşturarak bestelediği 106 eser ile en fazla eser bestelemiş Türk bestecisi olarak ilk sırada bulunmaktadır. Toplam bestelenen eserlerin %27,3'ünü oluşturan Ahmet Adnan Saygun, bestelediği 99 eser ile Cemal Reşit Rey'in ardından gelmekte, toplam bestelenen eserlerin %19,1'ini oluşturan Necil Kazım Akses, bestelediği 69 eser ile Ahmet Adnan Saygun'u takip etmekte, toplam bestelenen eserlerin %14,6'sını oluşturan Hasan Ferit Alnar, bestelediği 53 eser ile Necil Kazım Akses'in ardından gelmekte, toplam bestelenen eserlerin %9,7'sini oluşturan Ulvi Cemal Erkin, bestelediği 27 eser ile en az esere sahip besteci olarak Türk Beşleri'nde son sırada bulunmaktadır (Deniz, 2016: 287).

1904 yılında Kudüs'te doğan Cemal Reşit Rey müziğe piyano ile başlamıştır. Daha sonraları İstanbul'a gelen ailesi 1913 yılında Paris'e yerleşmiştir. İlk piyano derslerini İstanbul'da annesinden alan Rey, Paris'te tanınmış piyanist Marguerit Long'un Paris Konservatuvarı'nda öğrencisi olmuştur. Paris'ten Cenevre Konservatuvarı'na geçen Rey, bu okulu bitirerek 1919 yılında İstanbul'a dönmüş ve İstanbul Konservatuvarı'nda öğretmenliğe başlamıştır (Aydın, 2011: 25-26).

Cemal Reşit Rey İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda piyano ve kompozisyon öğretmenliğinin yanında İstanbul'da ilk yaylı çalgılar orkestrasını kurmuştur. Piyano için “12 Anadolu Türküsü”, “Noktürn”, Viyolonsel ve Orkestra için “Introduction ve Dans”, piyano ve ses için “Vatan Şarkıları”, “Karagöz” adlı senfonik şiir, orkestra için “Enstantaneler”, “Cumhuriyetin 10. yıl Marşı”, “Zeybek Operası” gibi birçok eseri 1923-1934 yıllarını kapsayan zaman diliminde bestelemiştir. Cemal Reşit Rey'in çağdaş Türk müziğine yazdığı 100'ün üzerindeki yaratıları içinde, film müzikleri, müzikli sahne eserleri, operetler, operalar, önemli birer yer tutar. “Lüküs Hayat”, “Deli Dolu”, “Saz Caz”, “İstanbul Masalı” vb. tanınmış müzikaller kendisine aittir. Cemal Reşit geleneksel Türk müziğini yerel renkleriyle çoksesli hale getirmede, çağdaş müzik kültürünün ortak tekniğinden yararlanmış bir besteci olarak çağdaş Türk müziğine önemli besteler kazandırmıştır (Saydam, 1997: 207-208).

Hasan Ferit Alnar 11 Mart 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. Annesinin kanun, babasının ut çalması nedeniyle müzik ile erken yaşta tanışmıştır. Ailesinin yanında yakınlarının geleneksel Türk müziğiyle ilgilenmesi, kendisinin de müziğe ilgi duymasına sebep olmuştur. 4 yaşındayken annesinden kanun öğrenmeye başlamış, 12 yaşında 500'den fazla kanun eseri çalabilir hale gelmiştir. Bir yandan özel piyano dersleri, bir yandan kontrpuan¹⁹ dersleri almış, mimarlık eğitimine de devam etmiştir. Alnar 1927 yılında Viyana Müzik Akademisi'nde kompozisyon bölümünü kazanarak, Joseph Marx'ın öğrencisi olmuştur. 2 yıllık kompozisyon eğitiminden sonra, Viyana Müzik Yüksek Okulu'nda öğrenimine devam etmiştir. Bu okulda Oswald Kabasta'dan 2 yıllık şeflik eğitimi, ayrıca Joseph Marx'dan 3 yıl daha kompozisyon dersi almıştır. Alnar 1932 yılında her iki bölümden ayrı ayrı diploma alarak eğitimini tamamlamıştır (Aydın, 2011: 57-58).

Hasan Ferid Alnar yapıtlarında geleneksel Türk müziği öğelerini batı çoksesli tekniği ile işlerken makamsal öğeleri ustalıkla kullanmıştır. Orkestrasyon anlayışı kolay, açık ve sadedir. Yapıtlarında Türk müziği makamlarını soyut bir biçimde değil batı

¹⁹ Noktaya karşı Nokta, Ezgiye karşı Ezgi anlamında kullanılan, her biri belirli özellikler taşıyan, birden çok ezgi çizgisinin kendi bağımsız yollarında belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik ve bütünlük oluşturmasını sağlayan besteleme tekniğine verilen ad.

çoksesli müzik anlayışı içinde, geleneksel Türk müziği karakterini daha ön planda hissettirerek işlemiştir. Onun bu sentez anlayışına “Kanun Konçertosu” iyi bir örnektir. Alnar yapıtlarında halk müziğinin ezgi, ritim ve karakteristik özelliklerine de yer vermiştir. Buna örnek olarak orkestra için “Prelüd ve İki Dans” verilebilir. Alnar’ın diğer önemli ve tanınmış yapıtı ise o zamanki ünlü çellist Zirkin’e adadığı çello konçertosudur. Alnar 27 Temmuz 1978 yılında Ankara’da yaşamını yitirmiştir (Deniz, 2016: 222-223).

Besteci ve müzikolog Ahmet Adnan Saygun 1907 yılında İzmir’de doğmuştur. İlk müzik derslerini İsmail Zühtü’den alan Saygun, daha sonra çevresindeki öğretmenlerden, piyano, armoni ve kontrpuan dersleri almıştır. Ankara’da yeni kurulan Musiki Muallim Mektebi sınavlarını kazanan Adnan Saygun, bu okuldan 1926 yılında mezun olmuştur. İzmir’de 2 yıl müzik öğretmenliği yapmış, akabinde devletin yurt dışı müzik öğrenimi için açtığı sınavı kazanarak Paris’e gönderilmiştir. Saygun Paris’te “Ecole Normale De Musique” müzik okulunda Nadia Boulanger ile çalışmaya başlamış, iki yıl sonra “Schola Cantorum” müzik okuluna geçerek Vincent D’Indy’nin kompozisyon öğrencisi olmuştur. Bu okulda armoni, füg, kontrpuan, org müziği, Gregoryan müziği gibi kapsamlı alanlarda eğitim alan besteci, batı müziğinin çok sesli kuramlarını eksiksiz bir biçimde öğrenmiştir (Deniz, 2016: 252-253).

Ahmet Adnan Saygun müzik türlerinin pek çoğunda eserler bestelemiştir. Besteciliğinin başlangıcında arayış içinde kalmış, bu sebeple Fransız izlenimciliği ve pentatonik dizilerden doğan halk müziği figürlerini işlemiştir. Ustalık dönemine yakın bir zamanda bu anlayıştan uzaklaşarak sitili kullandığı bu dönem için, konuya tam egemen olmadığı yıllar kaleme aldığını belirterek durumunu özetlemiştir. Saygun’un yaratıcılığında, halk müziği ve geleneksel sanat müziği doğrudan etken bir unsur olarak yer almakta, fakat Saygun bu etkeni diğer Türk bestecilerinden daha farklı bir biçimde işlemiştir. Genel yaşamın anlatımında, halk müziğinin ezgi, ritim ve çıkış kaynağını müzikal bir araç olarak görmüştür. Geleneksel sanat müziğinin makamsal yapısını eserlerinde olabildiğince kullanmaya çalışmış, müzik üslubun da ulusaldan evrensele görüşünün etkileri belirgin bir biçimde görülmektedir. Çünkü Saygun ulusal müzik değerlerinin uluslararası müziğe dönüşebileceği kanısını düşüncelerinde olduğu gibi eserlerinde de benimsemiştir. Geleceğin Türk müziğine kendi sanat yaratısı olarak yeni

renk, açılım ve bir duruş getirmiştir. Besteci 1991 yılında 84 yaşında İstanbul'da yaşamını yitirmiştir (Aydın, 2011: 123-124).

Necil Kazım Akses 1908 yılında İstanbul'da doğmuştur. Kendisi de diğer Türk beşleri gibi küçük yaşta müzik eğitimine başlamıştır. İlk önceleri keman eğitimi, daha sonra piyano eğitimi almıştır. Aile çevresi çellist Mesut Cemil'i, özel çello öğretmeni olarak tutmuş ve eğitimine Mesut Cemil Bey ile başlamıştır. Mesut Cemil Akses'in kompozisyon yeteneğini keşfetmiş, Akses'i Paris'ten gelen Cemal Reşit Rey ile tanıştırmıştır. Akses lise eğitimini sürdürürken, Darülelhan müzik okuluna da devam etmiş, bu okul Akses'in yeteneğinin ileri götürülmesinde çok yararlı olmuştur. Akses 1925 yılında Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'ne girerek Joseph Marx'ın kompozisyon öğrencisi olmuştur. Bu okulu 1931 yılında bitiren besteci bu kez Prag Devlet Konservatuvarı'na Joseph Suk'un kompozisyon öğrencisi olarak kabul edilmiş, okulda Alois Haba'nın öğrencisi olmuş, 1934 yılında Türkiye'ye dönmüştür.

Akses yapıtlarında halk müziği ve geleneksel sanat müziğinin etkisinden daha soyut bir biçimde yararlanmıştır. Çağı'nın müzik anlayışlarını benimsemiş ve eserlerine yansıtmaya çalışmış, bu sebeple daha özgün ve serbest stilde çalışan bir besteci olarak ilk kuşak çağdaş Türk bestecilerinin arasında yer almıştır. Yapıtlarında biçimsel olarak geleneksel figürleri dolaylı şekilde işlemiş, çağdaş Türk müziğine anlayış, anlatım ve armonide yenilikler getirmiştir. Besteci 1999 yılında yaşamını yitirmiştir (Say, 2000: 523).

2. BÖLÜM

ULVİ CEMAL ERKİN'İN YAŞIMI VE BESTECİLİĞİ

2. BÖLÜM

ULVİ CEMAL ERKİN'İN YAŞIMI VE BESTECİLİĞİ

2. 1. Ulvi Cemal Erkin'in Biyografisi

Ulvi Cemal Erkin babası Mehmet Cemal, annesi Nesibe hanımın en küçük çocuğu olarak 14 Mart 1906 yılında İstanbul Bakırköy'de dünyaya gelmiştir. Erkin'in annesi Nesibe Hanım nezih bir ortamda yetiştiği için Fransızca ve piyano eğitimi almış, kocasının iş yoğunluğu gereği çocuklarının eğitimleri ile bizzat kendisi ilgilenmiştir. Nesibe hanımın iki büyük oğluna özel keman dersi aldırıp kendisinin de piyano çalması Ulvi Cemal'de etkilemiştir. Ulvi Cemal'in müzik yeteneğini fark eden Nesibe Hanım, ilk piyano derslerini kendisi vermiştir. Daha sonra Fransız piyanist Mercenier ile çalışmasına devam eden Erkin, kısa bir süre sonra onu çok iyi geliştirecek olan İtalyan piyanist F. Adinolfi ile çalışmaya başlamıştır. Bakırköy Numune Mektebi'nden mezun olan Erkin, 1914 yılında Galatasaray Lisesi'ne girmiştir (Kolçak, 2008: 11-12).

Ulvi Cemal Erkin'in gerek Galatasaray Lisesi eğitimi gerekse Bakırköy'de amatör müzisyen arkadaşları ile dostluğu, kendisinin müziksel gelişimine çok önemli katkıları olmuştur. Ortaokulu bitirip Galatasaray Lisesi'ne giren Erkin, bu okulda başarılı bir öğrencilik yaşamış ve bu başarısı herkesin dikkatini çekmiştir. Gerek okulu gerekse piyano çalışmalarını dikkatli ve programlı bir biçimde sürdürmüştür. Özellikle Bakırköy semtindeki amatör müzik topluluğundaki küçük orkestra çalışmaları ve Galatasaray Lisesi'ndeki müzik öğretmeni olan Asal kardeşlerin okulda oda orkestrası kurmaları Erkin'e çok yarar sağlamıştır. Erkin'in müzikalitesi güçlendiği gibi çok sayıda yabancı eser tanıma fırsatı bulmuştur. Erkin bu yoğun uğraş içinde derslerini ve piyano çalışmalarını olabildiğince iyi sürdürmüş ve ihmal etmemiştir. Ulvi Cemalle birlikte Bakırköy semtinde müziğe gönül vermiş kişiler, haftada iki gün toplanıp müzik ile ilgili etkinlikler düzenlemişlerdir. Bu topluluğun içinde Ulvi Cemal'den başka, Mahmut Ragıp Gazimihal, Feridun Cemal Erkin, İzzet Nezih Albayrak, F. Mercenier, Abdülhalik Cemil gibi isimler yer almıştır (Kolçak, 2008: 11-12).

Ulvi Cemal Erkin'de 1925 yılında Paris'e gönderilmiştir. Besteci Paris'te 1,5 yıl kadar özel ders alarak eksikliklerini tamamlamış ve daha sonra Paris Konservatuvarı sınavını kazanmıştır. Jean Batalla ile Piyano ve asistanı Beduin'den piyano ve armoni dersleri almış, daha sonra İsidor Philipp ve yardımcısı Camille Decreus ile piyano, Jean Gallon'dan armoni, kardeşi Noel Gallon'dan kontrpuan dersleri alarak eğitimini devam ettirmiştir. 1929 yılın da "Ecole Normal De Musique"de Nadia Boulanger ile kompozisyon çalışmalarında bulunmuş, okulu 1930'da üstün başarıyla bitirmiştir. Aynı yılın Eylül ayında Musiki Muallim Mektebi'ne piyano ve armoni öğretmeni olarak atanmıştır (Say, 1985: 482-483).

Ulvi Cemal Erkin okuldaki öğretmenliğinin yanında öğrenciliğinden beri süre gelen besteciliğini devam ettirmiştir. Yapıtlarının sayısını çoğaltmak için yoğun çalışma içeresine girmiştir. Bu arada yurt dışında bestelediği "İki Dans" parçasıyla keman ve piyano için "Ninni ve Zeybek Türküleri", Ferhunde ve kardeşi Remzi Atak kardeşler tarafından başarıyla seslendirilmiştir. 1931 yılında piyano için yazdığı "Beş Damla" yapıtı, besteciliği ve kariyerine önemli bir katkı sağlamıştır (Saydam, 1997: 215).

Ferhunde Atak ve Ulvi Cemal Erkin'in aynı okulda öğretmen olmaları ve birlikte çalışmaları onları yakınlaştırmıştır. Çift 29 Eylül 1932'de aile içi sade bir törenle evlenmiştir. Erkin ailesi evlendiklerinde belirli bir müddet maddi sıkıntı çekmiş, özel piyano dersleri vererek maddi sıkıntılarını düzeltmeye çalışmışlardır. 1936 yılında ilk kızları İçten, bir süre sonra da ikinci kızları Sevim dünyaya gelmiştir. Ulvi Cemal büyük kızlarının doğduğu yılda yeni kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölüm başkanlığına getirilmiştir. Erkin konservatuvarda piyano öğretmenliğinin yanında yer yer eşlikçilik de yapmıştır. Yapıtlarının yurt içi ve yurt dışı seslendirilmesinde orkestra şefliğini sürdüren Erkin, opera dışında hemen her türde eser bestelemiştir. Ayrıca müzisyenliği dışında konuşmacı, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde piyano öğretmenliği, 1949 yılından 1951 yılına kadar Ankara Devlet Konservatuvarı'nda müdürlük görevlerinde bulunmuştur. Erkine aldığı çeşitli yurt içi ve yurt dışı ödüller dışında 1971 yılında devlet sanatçısı ünvanı verilmiştir. 1972 yılında Ankara'da yaşamını kaybetmiştir.

2. 2. Ulvi Cemal Erkin'in Besteciliği

Osmanlı Devleti ile batılı devletler arasında bilim, teknoloji ve sanat alanlarında yapılan ilerlemeler ekseninde büyük farklar oluşmuş, bu farkların en kısa sürede azaltılması için reformlar ve uygulamalar ile çeşitli atılımlarda bulunulmuş, bu atılımlarla çağdaş kurumsallaşma ve yapılandırmaların uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Müzik alanında Avrupa'ya uyum sağlama misyonu, çoksesli müziği Avrupa'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne taşıyarak senfonik eserler, çoksesli koro yapıtları, oda orkestrası eserleri, sahne kantatları, oratoryo ve operaların besteleme görevleri ilk kuşak Türk bestecilerine verilmiştir. 1930'lardan itibaren Türk Beşleri tarafından bestelenen çağdaş müzik türlerindeki besteler, cumhuriyet kazanımlarının en belirgin örneğini teşkil etmektedir. Cumhuriyet öncesi müzikte yenileşme ve evrenselleşmedeki bu eksiklik, yeni, özgün ve çağdaş bir model benimsenerek bu dönemde tamamlanmaya çalışılmıştır.

Türk Beşleri içinde çok yönlü çalışma ve üretkenlikle müziğin eğitim yönüyle yaygınlaşmasında da görev alan Erkin, opera dışındaki her alanda yapıt vermiş, orkestralı eserlerinin seslendirilmesinde, bizzat kendisi orkestra şefliği yapmıştır. Yapıtlarında yurt ve yöresel karakteristik anlayışını daima ön planda tutmuş, Anadolu ezgilerini özgün bir biçimde kullanmayı başarmıştır. Bunu başarılı bir biçimde yapabilmesinin en önemli etkeni, Anadolu ve halk müziğini çok iyi tanınması örnek olarak gösterilebilir (Çalgan, 2001: 139).

Erkin'in eserlerine yakından bakıldığında 1931 yılında bestelediği "Beş Damla" eseri bestecilik hayatının başında emin adımlarla ilerlemesine yol açacak en önemli yapıtlarından birisi olmuştur. 1942 yılında bestelediği Piyano Konçertosu kariyerinde dönüm noktası olmuş, 1943 yılında bestelediği Köçekce dans rapsodisi, çağdaş Türk müziği repertuarında en fazla icra edilen orkestral yapıt olmuştur. Erkin'in eserlerine genel olarak bakıldığında:

"İki Dans", "Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü", "Beş Damla", "Bülbül ve ayın Ondördü", "Konçertino", "Bayram", "Yedi Halk Türküsü", "İki Sesli Türküler", "Çocuklar için Yedi Kolay Parça", "Duyuşlar", "Karagöz Çocuk Oyunu", "Köçekçe Süiti", "Yedi Türkü", "İkinci Senfoni", "Keloğlan Bale Müziği", "On Türkü", "Yedi Halk

Türküsü” ve “Piyano Sonatı” genel olarak birbirlerine çok benzer bir müzikal sitilde bestelenmiştir. Bu eserlerin hepsinde geç romantizm, halk ezgileri, makamsal yapılar ve post tonal müzik yapıları birbirlerine çok yakın bir biçimde işlenmiştir. Diğer taraftan “Piyano Konçertosu”, “Piyanolu Beşli”, “Keman Konçertosu” ve “Sinfonietta” adlı eserlerinde geç romantizm, 20. yy. armonisi kullanımı ve izlenimci etkiler yoğun olarak görülmekte, halk ezgileri ve makam kullanımına sadece eserlerin son bölümlerinde yer verilmiştir. “Yaylı Çalgılar Dörtlüsü” ve “1.Senfoni”sinde romantizm etkileri çok yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Yaylı Çalgılar dörtlüsünde ayrıca pentatonik dizi kullanımına da ağırlık verilmiş, bu romantik düşünceyi izlenimci etkiler takip etmiştir. “Altı Prelüd” ve “Senfoni Konçertant” adlı eserinde atonal armoniler yoğun kullanılmış, disonans akor ve seslere yer verilmiş, makamsal etki bırakacak yapılar işlenmiş fakat doğrudan makamsal diziler kullanılmamıştır. “Senfonik Bölüm” eserinde ise izlenimcilik, romantizm, folklorik temalar ve makamsal yapılara yer verilmemiş, tamamen atonal ve neoklasik benzeri 20. yy. armonileri kullanılmıştır. Bu bilgilerden yola çıkarak “Senfonik Bölüm”, “Altı Prelüd”, “Senfoni Konçertant”, “Yaylı Çalgılar Dörtlüsü” ve “1. Senfoni”sinin, Erkin’in alışa gelmiş besteciliğindeki kalıp ve sitillerin oldukça dışında eserler olduğu anlaşılmaktadır. Piyano sonatında kullandığı müzik dili ise eserlerinin genelinde kullandığı sitil ile birebir benzerlikler göstermektedir.

Erkin’in besteciliğine bestelediği piyano eserleri üzerinden bakıldığında, “Beş Damla” ve “Duyuşlar” adlı eserlerinin müzikal yapı olarak birbirine çok benzediği görülmektedir. Fakat sonatında bu iki eserine göre daha fazla disonans akor ve sesler kullanılmıştır. “Beş Damla” ve “Duyuşlar”, sonatın bazı yerlerinde gelen ton dışı kısımlara göre daha yalın ve lirik bir müzik dili içermektedir. Özellikle besteci sonatın ilk iki bölümünde “Beş Damla” ve “Duyuşlar”a göre daha yoğun bir romantik armoni anlayışı benimsediği görülmektedir. Sonatında diğer iki piyano yapıtına göre daha fazla ton dışı yapılar kullanmıştır.

Erkin’in bestelediği “Altı Prelüd” adlı eserine müzikal olarak bakıldığında, prelüdlerin daha modernist bir yaklaşımla bestelendiği gözükmemektedir. Besteciler her ne kadar kendi müzikal kimliklerini zaman içiresinde olgunlaştırsalar da kendilerini tekrarlamamak, taklitlerde bulunmamak ve yeni müzikal arayışlar düşünmek ve üretmek,

besteciliklerinin genel bir felsefesi haline gelmiştir. Eserin bazı kısımları dinleyici ve piyanist üzerinde hafif bir makamsallık etkisi bıraksa da eserde işlenen makamsal etkilerin doğrudan kullanıldığından bahsetmek pek mümkün olmayacaktır. Prelüdlere tamamen ton dışı armoni üzerine kurulmuş, cluster akorlar ve disonans sesler bu eserde yoğun olarak kullanılmıştır. Piyano sonatında makamsal diziler, folklorik temalar ve bazı kısımlarında geç romantik müzik dilinin kullanılması sebebiyle, prelüdlere sonattan çok farklı bir müzikal anlayışla bestelendiği anlaşılmaktadır. Bunda prelüdlere bestecinin geç dönem eserlerinden olmasının payının büyük olduğu düşünülmektedir.

Ulvi Cemal Erkin müziğinde Anadolu halkının neşesini, ağıtlarını, ninni ve türkülerine kulak verip, evrensel müziğin anlatım gücüyle işlemiştir. Renkli iç dünyası, naif düşünce yapısı ve sürekli yeni arayışlarıyla yaratıcılığını daha da kuvvetlendirmiş, bu yapısı yüksek nitelik de eserler bestelemesine yardımcı olmuştur. Çağdaş Türk müziğinin sanatseverler tarafından sevilip benimsenmesi ve halka yaygınlaştırma çalışmaları, Erkin'in besteciliğinin gelişiminde motive edici önemli bir unsur olmuştur (Kolçak, 2008: 26).

Fransa'da müzik eğitimi gören Erkin'in eserlerinin genelinde geç romantik ve empresyonist²⁰ akımın etkileri daha fazla görülür. Besteciliğinde olabildiğince taklitçilikten kaçınmaya çalışmış kendi müzik sitiline kimlik kazandırabilmiştir. Eserlerinde kullandığı armonik yapılanmalarda dörtlü ve beşli armonik sistemi uygulamış, bazı eserlerinde klasik form türlerini de yer vermiştir. Bu bağlamda müzikte doğaçlamayı eserlerinde incelikle işlemiş, aksak tartımlara sıkça yer vermiştir (Aydın, 2011:94). Modal ve makamsal müziği özgün kullanım biçimi ve ezgiselliği ustalıklı kullanmasıyla çağdaş Türk müziğinde farklı bir yer ve öneme sahip bir besteci olarak yer almıştır.

²⁰ 19. yy. sanat fikrinin unsurlarının kişinin içinde oluşturduğu izlenimlerdeki duygusal izleri yansıtmayı hedefleyen, akım içerisinde yer alan sanatçıların, düşünceyi objektif bir gerçek olarak değil, kendilerinde yarattığı izlenimleri soyutlayarak eserlerine aktardıkları resim, müzik ve edebiyat alanlarında ortaya çıkmış sanat akımına verilen ad.

2. 3. Ulvi Cemal Erkin'in Eserlerinin Listesi

Ulvi Cemal Erkin opera yapıtları dışında hemen hemen bütün türlerde eser bestelemiştir. Bestelerinde orkestral eserlere daha fazla ağırlık vermiştir. Bestelediği bütün yapıtları, kronolojik olarak şu şekilde sıralanmıştır:

Tablo 1: U. C. Erkin'in Eserlerinin Listesi (Kolçak, 2008: 30-31)

• İKİ DANS – Büyük Orkestra İçin, 1930
• BEŞ DAMLA – Piyano için, 1931
• NİNİ, EMPROVİZASYON VE ZEYBEK TÜRKÜSÜ – Keman ve Piyano için, 1932
• BÜLBÜL VE AYIN ON DÖRDÜ – Soprano ve Küçük Orkestra için, 1932
• KONÇERTİNO – Piyano ve Orkestra için, 1932
• BAYRAM – Büyük Orkestra için, 1934
• YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜ – 2 Keman, Viyola ve Viyolonsel için, 1936
• YEDİ HALK TÜRKÜSÜ – Bas Bariton ve Piyano için, 1936
• İKİ SESLİ TÜRKÜLER – İki Sesli Koro için, 1936
• ÇOCUKLAR İÇİN YEDİ KOLAY PARÇA – Piyano için, 1937
• DUYUŞLAR – Piyano için 11 parça, 1937
• YEDİ HALK TÜRKÜSÜ – Bas Bariton ve Orkestra için, 1939
• KARAGÖZ – Sahne Müziği, 1940
• PİYANO KONÇERTOSU – Piyano ve Orkestra için, 1942
• KÖÇEKÇE – Orkestra için Dans Rapsodisi, 1943
• PİYANOLU BEŞLİ – Piyano, 2 Keman, Viyola ve Viyolonsel için, 1943
• YEDİ TÜRKÜ – Koro için, 1945
• SONAT – Piyano için, 1946
• BİRİNCİ SENFONİ – Orkestra için, 1946
• KEMAN KONÇERTOSU – Keman ve Orkestra için, 1947
• KELOĞLAN – Bale Müziği, 1950

• İKİNCİ SENFONİ – Orkestra için, 1958
• SINFONIETTA – Yaylı Çalgılar Orkestrası için, 1959
• ON HALK TÜRKÜSÜ – Koro için, 1963
• SENFONİ KONÇERTANT – Piyano ve Orkestra için, 1966
• ALTI PRELÜD – Piyano için, 1967
• SENFONİK BÖLÜM – Büyük Orkestra için, 1969



3. BÖLÜM
PİYANO SONATININ BİÇİMSEL YAPISI VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ

3. BÖLÜM

PİYANO SONATININ BİÇİMSEL YAPISI VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

3. 1. Sonatın Gelişimi ve Sonat Formu Üzerine Genel Bir Bakış

Sonat tanımı bir veya iki enstrüman için bestelenmiş, çok bölümlü, aktarım zenginliği ve gücü yüksek çalgı müziği yapıtı ve onun yapılanmasını kalıplaştıran netleştiren bir eser türü olarak tanımlanmaktadır. Bu kelimenin Latince “sonus” sözcüğünden geldiği bilinmektedir. İtalyanca “sonata”, Fransızca ve Almanca “sonate” şeklinde kullanılmakla birlikte Türkçe’ye Fransızca telaffuzuyla sonat olarak girmiştir. Yapısal özellikleri ve farklılıklarının diğer biçimlere yansiyarak yaygınlaşması açısından sonat, tarihsel gelişimi, etkileri ve müzikteki biçimsellik alanındaki yeri olarak iki açıdan ele alınmaktadır (Say, 2002: 484-485).

16. yy. sonlarında sonat anlamı daha çok çalgısal müziğe “canzona da sonar”²¹ ya da “canzone per sonare” ismiyle metal üflemeli enstrümanlara uygulanarak çalgısal eserlere verilmiş, fakat bu kelime ilk kez 1561 yılında İtalyan besteci Giacomo Gorzanis tarafından yazılmış “sonata per liuto”²² adlı eserde kullanılmıştır. 17. yy.da şan müziği için “canzona”, çalgısal müzik için “sonata” adı yaygınlaşmış, Viadana, Monteverdi, S. Rossi gibi besteciler solo sonatın yanında trio sonatının temellerini de atmışlardır. 1615 yılında Gabrieli, 3 keman ve bas için “canzoni e sonate” adlı yapıtını bestelemiş ve “trio sonata”²³ türü de 1750’li yıllara kadar varlığını devam ettirmiştir. 17. yy.da sayıları pek fazla olmasada Legrenzi, Cesti gibi kompozitörler opera ve tiyatro için aynı tonlarda bestelenmiş içerisinde dans bölümlerini de kapsayan süit benzeri sonatlar da yazmış, diğer yandan Monteverdi’nin “Sonata Sopra Sancta Maria”sı gibi füg benzeri bölmeleri olan sonatlar bestelenmiş böylelikle varlıklı aileler ve saray çevresinde

²¹ Bir ya da birkaç bölümlü çalgısal halk şarkısı.

²² Lavta için bestelenmiş sonat türüne verilen ad.

²³ Barok dönemde oda müziği için yazılmış üç ya da dört bölümlü iki veya üç enstrüman ve sürekli bas için bestelenmiş müzik türüdür. Aynı zamanda J. S. Bach’ın BWV 525-530 numaralı org sonatlarını nitelendirmek içinde kullanılmıştır.

“sonata da camera ²⁴” türü gelişirken, “sonata da chiesa²⁵” türü de kendi alanında gelişme göstermiştir. (Aktüze, 2004: 440).

17 yy.ın son kısımlarına doğru sonat genellikle keman ve sürekli bas²⁶ ya da iki keman ve sürekli bas için üçlü sonat şeklinde bestelenmiştir. Diğer taraftan çağının en önemli klavsen bestecisi olarak bilinen François Couperin, İtalyan sonatı kavramını Fransa’ya götürerek gelişmesini sağlamıştır. Daha sonraları Alman kompozitörler bu formu daha geniş bir yapıya taşımışlardır. Johann Kuhnau tek enstrümana uygulamış, J. S. Bach ise keman ve klavsen için ilk sonatları bestelemişlerdir (Say, 2002: 485).

18. yy. başlarında kendini daha fazla hissettiren tek keman ile sürekli bas, sonat türünde daha çok eşlikli ezgi biçiminde yer almaktaydı. Bununla birlikte Boccherini, Telemann, Dittersdorf, Stamitz’in ikili ve üçlü sonatlarıyla eski sürekli bas biçimi miladını tamamlamıştır. İsteğe bağlı keman eşlikli klavsen ya da piyano sonatlarının etkileriyle kompozitörler klavyeli enstrümana ayrılmış olan kısmı giderek bütünüyle besteleme alışkanlığına yavaş yavaş dönüştürmüşlerdir. Armoninin kat ettiği mesafeler ile giderek daha karmaşık bir hal alan bütün rakam ve şifre yöntemleri, yerlerini kompozitörlerin düşünce ve istemlerini daha düzgün ve kesin olarak ifade eden bir yapıya bırakmışlardır. Bach’dan önce Leipzig’de, Thomas kilisesi kantoru Johann Kuhnau ile tam anlamıyla klavsen sonatı biçiminin başladığı söylenebilir. İtalyan keman sonatı biçimini piyano enstrümanına uygulayan ilk kişi J. Kuhnau’dur. Kuhnau’dan sonra D. Scarlatti sonatın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Yapıtları bir bölümlü olup iki bölmelidir ve çoğunlukla kısımlar tekrar edilmiştir. D. Scarlatti 1730 yılında “Essercizi per Gravicembalo” adlı eserini yayınlamıştır. Bu eser her biri sonat ismini taşıyan otuz

²⁴17. yy.da ortaya çıkmış, genellikle dans başlıkları taşıyan, “hızlı-ağır-hızlı” biçiminde üç veya dört bölümlü, bir ya da birden fazla çalgı için sürekli bas eşlikli olarak oda sonatı şeklinde bestelenmiş çalgısal eser

²⁵17. yy. sonunda “canzona sonata”dan doğan genellikle dinsel müzik sitilinde, ağır, “hızlı-ağır-hızlı” biçiminde üç veya dört bölümlü, bir ya da birden fazla çalgı için sürekli bas eşlikli olarak kilise sonatı şeklinde bestelenmiş çalgısal esere verilen ad.

²⁶ Evrensel müzik dilinde “basso continuo” adıyla tabir edilen, genelde barok müzikte, çello, viola da gamba, fagot, bas lavta, gitar ve klavsen gibi pes sesleri çıkarabilen çalgıların, solo ile birlikte tonaliteyi desteklemek için eser boyunca icra ettikleri bas eşliğine verilen ad.

parçadan oluşmaktadır. Sonatların geneli süit²⁷ biçimine bağlıdır. Bir bölümü tek temalı sonata uygun olmakla birlikte çok ender olarak çift temalı sonat örnekleri de göstermektedir. 18. yy.ın ortalarında kilise ile oda sonatları aralarında karıştırılacak duruma gelmişlerdir. Dans parçaları sonat kalıplarından çıkıp kaybolmuş, yerini daha canlı yapılara bırakmışlardır (Cangal, 2004: 144-145).

Çift temalı sonat formunun gelişimi 18. yy. başlangıcına kadar dayanmaktadır. 18. yy. ortalarında tekrar çizgilerinden önceki modülasyonlara önem vermek istemeyen kompozitörler, küçük motifler ile yapılan değişikliklere daha çok önem vermişlerdir. C. P. E. Bach bu konunun üzerinde önemle durmuş, kökleri ve evrimi uzun zamanlara dayanan sonatlardaki biçimsel anlayışı üst bir düşünceye taşımıştır. İtalyan besteci Jean-Pierre Guignon'un çift temalı sonat formunu en eski kullanan besteciler arasında olduğu bilinmektedir. Guignon 1737 yılında solo keman ve sürekli bas için yazdığı 12 sonatın bestelemesini bitirmiş, yazdığı beşinci ve sekizinci sonatın allegro kısımlarında çift temalı sonat formunu kullanmıştır. Guignon'un ardından Canavas ve Cupis gibi bestecilerde sonatlarında bu biçime yer vermiş, o dönemde C. P. E. Bach bu formu en ustaca ve etkili kullanan bestecilerden biri olarak gösterilmiştir. 1700'lerde ki formda, "A" bölmesi ilk tonda serimi yaptıktan sonra yeni tonaliteye gidip, ardından ilk "A" bölmesinin tonuna tekrar dönüş yapmıştır. 1750'lerde kullanılan form yapısında ise ikinci "B" teması bu biçimi tamamlamış, birinci kısımda "A" yeni bir tona gidip ikinci kısımda ilk tona dönmüş, üçüncü kısımda "A" ve "B" ilk tondan tekrar gelerek bölümü tamamlamıştır. Önceki dönemlerde tek temalı olan sonat formu, çift tema kullanımı ile getirilen bu yenilikle, başlangıcındaki tonal güçle tek temalı sonattan farklı olarak hem tonal hem de melodik zenginlik ve düzene kavuşmuştur (Borrel, 1966: 45-49).

W. A. Mozart'da diğer besteciler gibi sonat biçimini sıkça yapıtlarında kullanmıştır. Eserlerinde kullandığı sonat yapısında Beethoven'da olduğu gibi iyice yerleşmiş ve iyice oturmuş bir sonat anlayışından söz etmek pek mümkün değildir. Bestelediği meşhur la majör piyano sonatı bir varyasyonlu parçayla başlamış, bunu bir

²⁷ 17. yy.da genellikle aynı tonda, belirli dans parçalarının birbirini izlemesinden oluşan enstrümantal eser.

menuet²⁸ ve ünlü “Alla Turca” rondosu izlemiştir. Piyano sonatlarının büyük çoğunluğu üç bölümlü olmasına rağmen keman ve piyano sonatlarının geneli iki bölümden oluşmaktadır. Bu keman piyano sonatlarının yazısı, Paris’te yazdığı klavsen ve keman sonatlarından ve konçertoları bestelerken oluşturduğu alışkanlıkların bütünü yansıtmaktadır. Bach’ın eserlerindeki gibi bu eserlerinde de yeni tonda serimi yapan nakarat kısmı bulunmakta, varyasyonlu arya ve menuet bu kısımlarda pek fazla kullanılmıştır. Mozart’ın ilk sonatları keman eşlikli klavsen için yazılmıştır. Klavsen için yazdığı 19 Sonat, 1774 yılından sonraki döneme denk gelmektedir. Beethoven ile Mozart’ın sonat anlayışları karşılaştırıldığında öne çıkan farklılıklara örnek verilecek olunursa, Mozart’ın bestelediği piyano sonatları ile Beethoven’ın sonatlarında kullandığı ikinci temaların arasındaki ayrım öne çıkmaktadır. Örnek olarak Mozart’ın K. 457 do minör piyano sonatında ilk önce ikinci tema majör tonalitede gözükürken, sonlara doğru minör tonaliteye dönüşmüş, böylelikle Beethoven gibi sürekli bir yoktan varoluş karşısında bulunduğu düşüncesini dinleyiciye duyurmadan farklılığını hissettirmiştir (Borrel, 1966: 56-57).

Beethoven bestelediği 32 piyano sonatıyla sonat kavramını en üst yapıya taşıyan bestecilerden biri olmuştur. Beethoven’ın sonat anlayışına değinilecek olursa, sonatları bestelerken kendinden önceki dönemlerdeki kompozitörlerin sonatın üstüne yükledikleri ağırlıkları sonatın üzerinden kaldırarak işe başlamıştır. Eserin yapısına girmeden müziksel ifadeyi genişleten, aktarımlı veya aktarımsız motiflerin yararsız bir biçimde çoğalmasını engellemiştir. Tema anlayışını genişleterek müzik fikri oluşmasını sağlamıştır. Bu fikirler birbirleriyle doğal bağlar ile bağlanmış yapılardan kurulmuş cümlelerdir. Bunun neticesi olarak cümleler parçanın orta bölmesinde tekrarlanacağı yerde çözümlenmiş, açıklığa kavuşmuş ve birbirlerine bağlanmıştır. Beethoven sonat anlayışına belli başlı önemli değişiklikler getirmiştir. Genellikle Corelli zamanındaki gibi yapıtlarında ağır bir giriş vardır ve güçlü bir ritimde olan birinci tema fikrini ikinci tema ile karşıt bir olarak konumlandırır. İkinci müzik fikrinin yapısını tekrar düzenlemiştir.

²⁸ 17. yy.da ortaya çıkmış genelde iki bölmeden oluşan 3 / 4 lük bir Fransız dansı

Böylelikle melodik birinci cümle, canlı ve hareketli ikinci cümle ve melodik bir üçüncü cümle ve koda²⁹ tamamlanışı ile ikinci müzik fikri, monotonluğun önüne geçerek sonat yapısının kusursuz bir kısmı haline gelmiştir. Birçok cümle ile iki müzik fikri arasında bağ kurmuş, köprü yapılarını etkin biçimde kullanmıştır. Tekrar çizgileri ve sonatta kullanılan serim kısmını tekrarlamayı kaldırmıştır. Gelişim kısmını iki tema arasındaki çatışma ile kurmuştur. Parçanın son kısmında iki müzik fikrinin ilk tonalitedeki yeniden serim kısmından sonra genellikle bir bitiş gelişimi eklemiştir. 1802 yılından itibaren sonatlarında menuet bölümünü kullanmayı bırakmıştır (Borrel, 1966: 62-64).

Beethoven sonatlarında kullanmayı bıraktığı “menuet” bölümü yerine “scherzo”³⁰ biçimini kullanmaya başlamıştır. Bu büyültülmüş, genişletilmiş ve hızıyla ritmi değiştirilmiş bir menuet olarak öne çıkmaktadır. Beethoven scherzo bölümünün hızını ilk kullandığı eserlerinden başlayarak sonlara doğru gittikçe yükseltmiştir. Bununla birlikte sonatlarındaki bölümler, özellikle gelişme kısmı, temanın esere dramatik bir özellik verecek şekilde geliştirilerek zıt melodili ve ritimli cümlelere dönüştürülmüştür. Beethoven sonata son şeklini verirken, diğer romantik dönem bestecilerindeki sonat anlayışı yer yer düzene bağlı kalmış, yer yer daha serbest bir biçim halini almıştır. Schubert klasiklerin romantiği, Schumann romantik bir müzik şairi, Brahms ise romantiklerin klasiği olarak tanımlanmıştır. Brahms eserlerinde bilerek klasik biçimleri kullanmış, düşüncelerini klasik biçimlerle birleştirmiştir. Bu durum onu bu anlamda Beethoven’a düşünce olarak yaklaştırdığı söylenebilir. Schubert ise op.15 do majör piyano fantezisinin birinci bölümünde kullandığı temayı diğer bölümlerde de kullanmıştır. Bu durum ondan sonra gelen Liszt ve C. Franck’ın sonatlarının gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Liszt tema malzemesini sonat türündeki eserlerinin tüm bölümlerinde kullanmış, bunu armonik, ritmik ve tematik aktarımlar ve gelişmelerle ustaca kullanmıştır. F. Liszt’in klasik kalıpları yıkarak bestelediği tek bölümlü si minör

²⁹ Kuyruk anlamına gelen, çalgı müziği eserlerinde özellikle yapısı sıkıca belirlenmiş, füg ve sonat gibi formlarda bölümün sonunda yer alan özet kısım için kullanılan müzik terimi.

³⁰ 17. yy.da ortaya çıkmış, müzikal anlatımında nükteli bir düşünce aktaran, hafif bir müzikal karakter yapısı oluşturularak bestelenen ses ya da çalgı eserine verilen ad.

piyano sonatı, C. Franck'ın kullanmış olduğu “cyclique biçim”in³¹ ortaya çıkmasına ve gelişmesine büyük katkı sağlamıştır (Cangal, 2004: 169).

Sonat formu aynı zamanda sonat biçimi veya sonat allegrosu terimi olarak da kullanılmaktadır. Sonat genel olarak barok ve klasik dönemde, iki bölümlü, üç bölümlü veya dört bölümlü, romantik dönem ve 20. yy. müziğinde ise tek bölümlü veya beş bölümlü bir eser türü olarak da kullanılmıştır. Bu eser türü özellikle klasik dönemde üç bölümlü olarak kullanıldığında genel olarak birinci bölümü sonat allegrosu formunda, ikinci bölümü iki bölmeli veya üç bölmeli lied formunda, üçüncü bölümü ise rondo formunda bestelenmiştir. Romantik dönemde ise dördüncü bölümün eklenmesiyle birlikte, ikinci bölümdeki lied formu ile üçüncü bölümdeki rondo formu arasına menuet veya scherzo biçimleri eklenerek dört bölümlü sonat türü oluşmuştur. Sonat formu ise yukarıda bahsedildiği gibi bir eser türünden çok, eserin genelde birinci bölümünü oluşturan form veya biçim yapısı olarak besteciler tarafından kullanılmıştır. Üç ana bölmeden oluşan sonat allegrosu, serim, gelişme ve yeniden serim kısımlarından ve bu bölmelerin aralarına köprüler, kapanış temaları, sonuna ise koda kısmının eklenmesinden meydana gelmektedir.

Sonat allegrosuna genişletilerek büyütülmüş olan üç bölümlü bir lied biçimi de denebilmektedir. Birinci bölümün çeken tonuna doğru gelişen cümle veya periyoduna, çeken tonundan olmak kaydı ile bir veya birden fazla müzik düşüncesi daha eklenir. Birinci bölümün genişletilmiş olması sebebiyle gelişme bölümü bu yüzden daha uzun olmaktadır. Sonat allegrosunda şarkının üçüncü bölmesinin yerini alan üçüncü kısım ise, esas tonalitenin egemen olması kaydı ile birinci bölümün bütün kısımlarının yeniden dönüşü üzerine kuruludur. Takdim, gösterim ve sonuç diye isimlendirilen üçlü sınıflandırma, sonatta serim, gelişme ve yeniden serim şeklinde yer almaktadır. Pek çok sonat eserinin serim kısmında tekrarlar bulunmaktadır. Geçmiş zamanlardaki gelişme bölmesiyle birlikte yeniden serim kısmı da tekrar işaretleri ile gösterilmişlerdir. Mozart

³¹ Cesar Franck'ın bestelediği piyano ve keman için la majör sonatı ile gerçek kimliğini kazanan, önceki motiflerin sonraki kısımlarda değişerek tekrar edildiği, kendi çevresinde işlenen bir ögeyi tematik bir dayanak noktası olarak kullanarak, temanın geliştirilip işlenerek yinelenmesi ile oluşan döngüsel müzik biçimine verilen ad.

ve Haydn'ın sonatlarında bu şekilde gösterildiği zaman yeniden serimin ardından uzunca bir koda getirmişler ve kullandıkları bu koda esas tema üzerinden tekrar dönüş yaparak tamamlanmıştır. Beethoven'ın oda müziği parçalarında ikinci tekrar ile bu yapıyı takip eden kodaya artık pek sık rastlanılmamaktadır. Sonat allegrosunda bestelenmiş “uvertürler”³² ile son elli yılda bestelenmiş olan sonatlarda, serim kısımlarındaki tekrar işaretleri çıkartılmıştır. Serim esere temel olan ana düşünceyi göstermekte veya sergilemektedir. Esas temayı kesin bir biçim olarak dinleyiciye sunmaktadır. Bu anlamı yan temanın düşüncesi ile bütünleştirmek varış köprüsü ile sağlanmaktadır. Esas temaya zıt olan yan temayı, yine zıt olan kapanış teması takip eder. Yeniden serim kısmı ile bütünleşen ve dayanağı gelişme kısmı olan bu simetrik yapının estetiği bu formun özelleşmesinde önemli bir katkı sağlamıştır (Koray, 1957: 89-90).

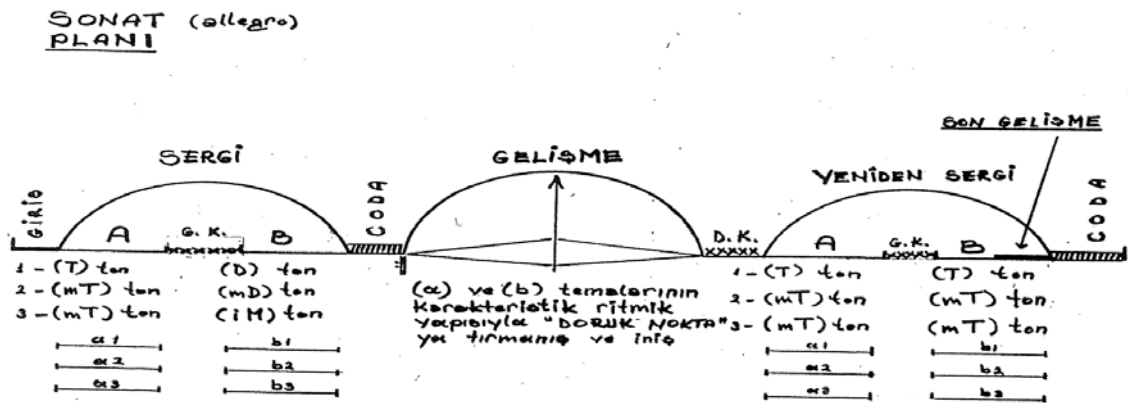
Barok dönemde bestelenmiş sonatlar, “ağır-hızlı” ve tekrar “ağır-hızlı” şeklinde iki büyük kısımdan oluşmaktadır. Yavaş bölümler birbirlerini takip eden ve sonat formunda bestelenen hızlı bölümlerin giriş kısmı durumundadırlar. Bölümler arasında tonalite değişiklik göstermez fakat ölçülerde değişiklikler görülebilmektedir. Barok dönem sonat formunda bestelenen hızlı bölümlerin biçimi şu şekilde açıklanabilmektedir. Esas tonalitede bir tema duyulur, bu tema yeni bir tonaliteye doğru gelişme gösterir. Bu yeni tonalite majör eserlerde çeken tonu, minör eserlerde ise ilgili majör tonalitesi aracılığıyla oluşmaktadır. Yeni tonalitede yapılan tam kararlı birinci kısım sonlanır, genellikle tekrarlanır. İkinci bölüme ise yakın tonalitelere uğranır, tema üzerinde taklitli çalışmalar geliştirilerek geçki³³ ile esas tonaliteye dönüş yapılmıştır. Ana tonalitede duyurulan temanın taklitleri ile üçüncü kısım başlar. Böylelikle barok dönem sonat formu hızlı bölümlerde genelde üç bölmeli olarak görülmüştür. Genellikle barok dönem sonatları tek temalı olarak bestelenmiştir. Ağır bölümlerin biçimi genelde “A-B-A” şeklinde üç bölmeli lied formundan oluşmaktadır. Scarlatti'nin geliştirdiği üç bölümlü

³² Oratoryo, kantat, opera, operet ve bale gibi eserlerde dinleyiciyi esere hazırlamak için bestelenmiş giriş parçası.

³³ Evrensel müzik alanında modülasyon diye tabir edilen, genelde majör tonalitede dominant derecesine, minör tonda 4. derecesine geçiş yapılan, akraba ve yakın tonalitelere daha sık olmak üzere, bir tonaliteden başka bir tonaliteye geçiş yapma durumunu tanımlayan müzik terimi.

“hızlı-yavaş-hızlı” kalıptan oluşan sonat biçimi İtalyan Uvertürüne³⁴ dayanmakta ve Vivaldi gibi kompozitörler konçertolarında bu kalıpları kullanmışlardır. “Ağır-hızlı-ağır-hızlı” olarak dört bölümden oluşan sonatlar ise daha çok İtalyan besteci Corelli zamanında ortaya çıkmıştır (Cangal, 2004: 147-150).

Klasik çağ sonat formunda iki bölme güçlü ya da benzer tonaliteye gitmekte, buda tek tema olan “A”nın arkasından bir “B” temasının gelişmesi yolu ile mümkün olmaktadır. “B” teması giderek “A” temasının gölgesi olmaktan koparak, karakter kazanmış, daha sonraki zamanlarda tam zıt bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. “A” teması ne kadar esas tonalite ile bütünleşse de “B” teması da kuvvetli bir tonalite ile yerini sağlamlaştırarak onunla eşit seviyede konumlanmaktadır. Bu yüzden sergi kısmı iki kesime ayrılmış bulunmaktadır. Serginin tekrarı yani yeniden serim kısmında ise, esas tonda bitirme zorunluluğu “B” kesiminin kuvvetli tonundan eksen tonuna aktarılmasıyla yapılmaktadır. Bu bölmeler arasında orta bölme bulunmakta, bu orta bölme erken romantik dönem sonatlarında ayrıca önem kazanmış ve daha da geniş bir yapı almıştır. 18. yy. ortalarından sonra gelişme bölümü diye adlandırılan bu kısım giderek çizginin tekrarlarından oluşan bir ton değişikliği oyunu olmaktan çıkarak temaların parçalara bölünerek işlendiği bir çalışma kısmı konumuna gelmiştir (Hodeir, 2016: 88-89).



Şekil 1: Sonat Allegrosu Şeması, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları

³⁴ 17. ve 18. yy.da “ağır-hızlı-ağır” Fransız Uvertürü’nün tersine, “hızlı-ağır-hızlı” bölmelerinden oluşan uvertür biçimine verilen ad.

Klasik çağ sonat allegrosunun bölmeleri yakından incelendiğinde, sergi bölmesinin temel fikirleri yansıttığı, gelişme bölmesinin ilk bölmede duyulmuş olan fikirlerin işlendiği ve geliştirildiği, yeniden serim kısmında ise birinci bölmedeki fikirlerin ana tonalite hakimiyetinde işlendiği görülecektir. Genel olarak sergi kısmında öncelikle ana tema duyulmaktadır. Geniş bir cümle ya da periyod olan ana tema hareketli bir karakterde ortaya çıkmaktadır. Temanın çeken kararı ile sonlandığı ölçü, varış köprüsünün başladığı kısımda yer almaktadır. Yan temanın üstünde gelişim gösteren bu köprü kısmında genellikle ana tema motiflerinden işlemeler yapılmaktadır. Kimi zaman kompozitör bu kısımda yeni düşünceler uygulayabilir, ancak gideceği yan temanın yapısını kullanamamaktadır. Geçki yapılarak yan temanın çeken tonuna gidilir. Bazen sergi bölmesinin esas ve yan temaları arasına bir ara cümleler olarak episod³⁵ denilen yeni müzik fikirlerinin de eklendiği görülmüştür (Cangal, 2004: 150-151).

Gelişme kısmında sergideki tema ve motifler çeşitli biçimlerde işlenmiştir. Gelişme bölümü boyunca ana tonaliteden kaçınılır, çeşitli tonalitelere geçki yapılarak çeken derecesine gelinir ve çeken tonunun çözümlenmesi ile ana tonaliteye varılıp serginin tekrarına giriş yapılmaktadır.

Yeniden serim kısmında esas tema ana tonaliteden başlar ve birinci bölmedeki temalar ana tonalite egemenliğinde tekrarlanır. Yan tema ile bağlantı oluşturan varış köprüsü çeken tonunda kalmakta, sergi kısmında minör tonundaki parçalarda ilgili majörde gelen yan tema, genellikle majör tonaliteden gelmektedir. Minör transpozisyonda³⁶ temada karakteristik farklılıklar gözükmeyen zaman esas tonaliteden gelmektedir. Bazen majör karışan minör etkisinde yan tema duyulmakta, bununla birlikte üçüncü bölmede yan temanın minör tonaliteden gelişi daha basitleştirilmiş olmaktadır. Koda kısmı, sergi tekrarlarının sonuna eklenen kısa veya uzun olabilen bir bitiş bölümüdür. Bu bölmenin fikri bütün bölümü özetlemek, bölmeler arası dengeyi sağlayarak parlak bir bitiş hissi elde etmek olarak ifade edilebilir (Cangal, 2004:153-154).

³⁵ Rondo veya füğ formlarında, esas temanın tekrarından önceki cümle, ara bölüme verilen ad.

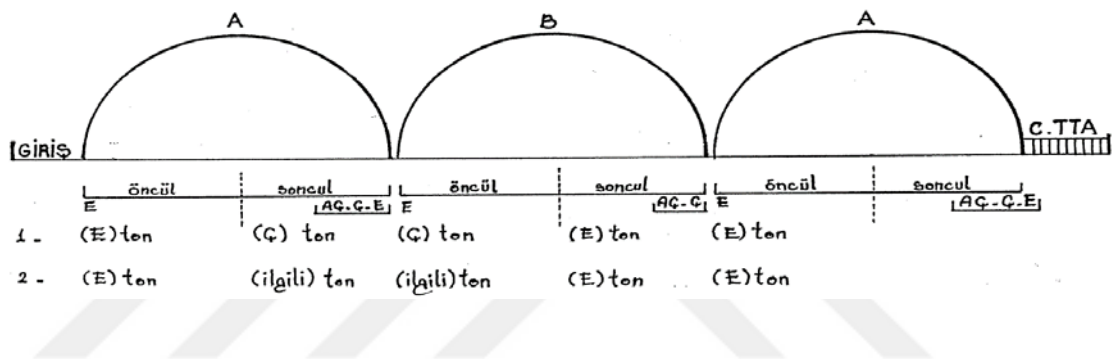
³⁶ Türkçede aktarım olarak ifade edilen, bir müzik eserinin kendi tonalitesinden başka bir tonaliteye taşıma veya aktarma durumuna verilen ad.

Lied formu sonatlarda genel olarak ikinci bölümlerde kullanılan bir biçim olmuştur. Lied kelime anlamı olarak şarkı demektir. Almanca “kunstlied” olarak tanımlansa da “volkslied” ile farklılıklar göstermektedir. İlk defa 15. yy.dan önce yazıldığı tahmin edilen Alman şarkılarına verilen isim olarak ileri sürülmüştür. Daha sonları 15 ve 16. yy.larda çoksesli bir karakter kazanmış, “hymne”, “sequenz”, “lai” ve “ode” gibi biçimlerden “madrigal”, “ballade”, “canzone”, “chanson” tarzı ara biçimlerin gelişiminde öncü rol oynamıştır. Gerçek anlamıyla Alman halk şarkısıyla “İtalyan Aryası”nın birleşmesiyle 1600’lü yıllarda ortaya çıkmış, form olarak çalgı müziğinde yer almış, tam anlamda müzikte bir tür olarak 1700’lerin son dönemlerinde kimlik kazanmış, 18. yy.dan sonra piyano eşlikli olarak bestelenmeye başlanmıştır. Buna ek olarak barok dönemde Alman koral şarkısı biçiminde de geliştiği gözlenmiştir. Almanya’da gelişmesini devam ettiren şarkı türü, İtalya’da aryanın gölgesinde kalmış, İngiltere’de pek gelişim gösterememiş, Rusya’da romans biçimine dönüşmüş, Fransa’da ise izlenimci bestecilerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Bu şarkı türünü en çok kullanan bestecilerin bir kısmına, Schubert, Schumann, Brahms ve Hugo Wolf örnek olarak gösterilebilir (Aktüze, 2004: 321-322).

Üç bölmeli lied formu genellikle üçüncü bölmeleri birbirinin aynısı veya benzeri olan form biçimi olarak üç bölmeli şarkı formunu meydana getirmektedir. Lied biçimleri arasında en fazla tercih edilen ve beğenilen tür bu formdur. Periyodlar çoğunlukla sekizer ölçülük “A-B-A” biçimi olarak bölümde yer almaktadır. İlk bölme tam, yarım ve çeken derecesinde tam kalış, minör tonalitelerde ilgili majör ya da minör çeken tonunda tam kalış gerçekleştirir. İkinci bölme genellikle ana tonaliteden başka bir tonda olmakta ve üçüncü bölmeye daha etkili bir geçiş yapabilmesi ve ana tonaliteye dönüşü gerçekleştirebilmesi için genellikle çeken kararlı bir tonal yapıdan oluşmaktadır. Üç bölmeli lied formunda ikinci bölme bir cümle veya uzatılmış cümle olarak yer alabilmektedir. Genelde ikinci bölme birinci bölmeden daha uzun olabilmekle birlikte, bölme sonunda durak yer alacağı gibi iki bölmenin birbirine köprü ile bağlandığı durumlarda görülmektedir. Bu lied formunun orta bölmesi çoğunlukla değişik müzikal yapılardan kurulmaktadır. Buna göre birinci bölme ile birbirleri arasında mutlak bir benzeşme olabilmekle birlikte, birinci bölme ile hiç benzer bir yanı olmadan veya ilk

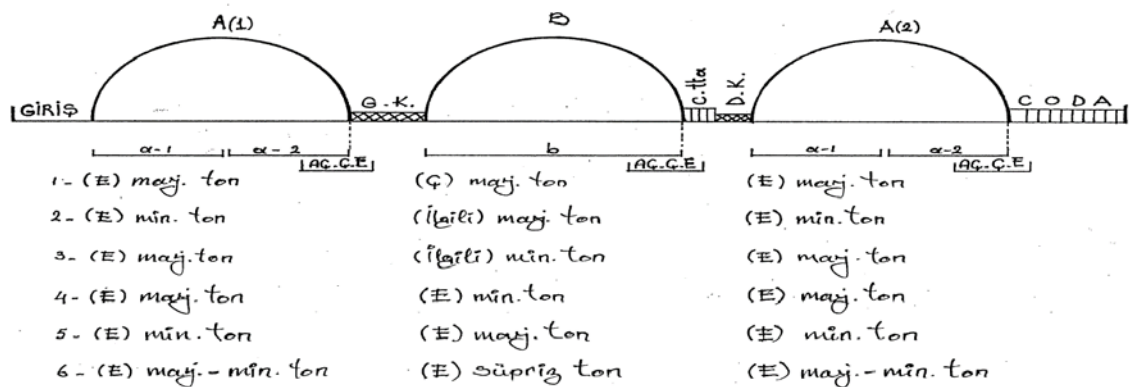
bölmenin bir motifinin işlenmesi üstüne de oluşabilmektedir. Bu formun üçüncü bölümü çoğu zaman ilk bölümün tekrarı olarak gelmektedir. İlk bölme tam karar ile sonlandığı zaman, üçüncü bölümde değişime uğramadan doğrudan kullanılır. İlk bölümün kararı bir diğer tonaliteden kullanılmışsa, üçüncü bölümün son kısmında esas tonaliteye dönmek için farklılıklar yapılarak bölme tamamlanır (Cangal, 2004: 47-50).

İLKEL ÜÇ BÖLMELİ LIED



Şekil 2: İlkel Üç bölmeli Lied Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları

ÜÇ BÖLMELİ LIED



Şekil 3: Üç bölmeli Lied Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları

Rondo formu sonatlarda genellikle son bölümlerde kullanılmıştır. Rondo'nun tanımı ana temanın diğer temalarla hızlı tempo ve karakteristik sitillerde yinlendiği, enstrümantal besteler için yazılmış eser türü olarak açıklanmaktadır. Biçimsel yapı olarak bölme sonlarında birinci temanın nakarat şeklinde yinelenmesiyle, diğer form türlerinden ayrılmaktadır. Bu eser türü 17. yy.da ortaya çıkmış, klavsen müziğinde, orkestra ve opera eserlerinde sıklıkla uygulanmış, 18. yy. sonlarında sonat ve diğer çok bölümlü büyük form türlerinde rondo formu olarak geliştirilmiştir (Aktüze, 2004: 490-491).

Rondo kelimesinin kökeni Latince “rondellus” olup, Almanların “rundgesang”, Fransızların ise “rondeau” ismi olarak kullandıkları bilinmektedir. Rondo formuna yapısal olarak bakıldığında genel olarak temanın en az üç kez duyurulmasına rağmen ara temaların çokluğu sebebiyle, daha fazla tekrarlar ile duyurulmasının da mümkün olduğu görülmektedir. Buna bağlı olarak bazı durumlarda yinelenen rondo temasına bazen “refrain”³⁷, bazen “ritornello”³⁸ başlığı ile eserlerde yer verilmiştir. Rondo formunun önemli karakteristik özellikleri olarak, naif, akıcı, canlı ve dinamik tempo ve ritmik yapıları örnek gösterilebilir. Bu tür klasik ve erken dönem kompozitörlerinin besteledikleri sonatların son bölümlerinde, rondo başlığı altında sıklıkla görülmektedir. Özellikle klasik dönem yapıtlarında, oda müziği eserleri, konçerto, senfoni ve sonat gibi eserlerin genellikle final bölümlerinde yer aldığı gibi aynı dönemde yer alan bazı eserlerde tek başına bir eser türü olarak bestelendiği de gözükmemektedir (Cangal, 2004: 105-106).

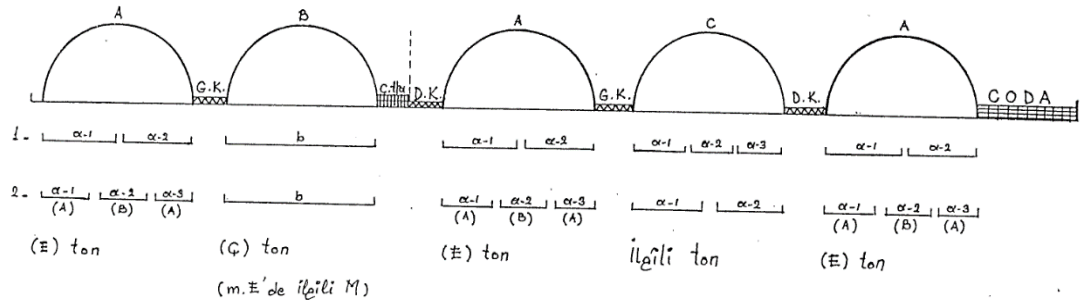
Klasik dönem ve erken romantik dönemde rondo formunda, küçük rondo ve büyük rondo formu biçimindeki iki türle daha sık karşılaşılmaktadır. Genel olarak küçük rondo formu temanın köprü ve koda kısımları ve ara temanın çok kısa tutulması ile fark edilirken, büyük rondo formu ana temanın bir yan tema içermesiyle birlikte, orta bölmenin daha uzun işlenip köprü ve koda kısımlarının daha geniş bir yapıda sonlanması ve üç büyük bölmeye sahip olması ile ayırt edilmektedir. Biçimsel ve genel olarak küçük

³⁷ Şiirde her kıtadan sonra metni tekrar eden, müzikte metnin yinelenmesinin mecburi olmadığı, ezginin tekrarının bulunduğu nakarat kısmı.

³⁸ Küçük dönüş anlamında kullanılan şarkı formunda aranağme, nakarat

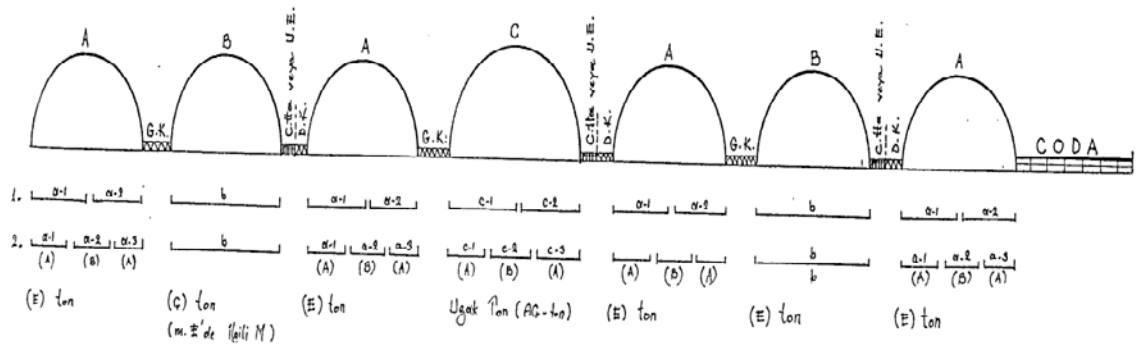
rondo formu “A-B-A-C-A” ve koda kısımlarından, büyük rondo formu ise “A-B-A-C-A-B-A” ve koda kısımlarından oluşmaktadır (Cangal, 2004: 126).

RONDO-II



Şekil 4: Küçük Rondo Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları

RONDO-III



Şekil 5: Büyük Rondo Formu, Ö. Dizmen Müzik Şemaları Notları

3. 2. Ulvi Cemal Erkin Piyano Sonatının Üzerine Genel bir Bakış

Sonat 1946 yılında U. C. Erkin tarafından solo piyano için bestelenmiş, 15 Ocak 1948 tarihinde Ankara Radyosu stüdyosunda piyanist Ferhunde Erkin ilk kez seslendirilmesini yapmıştır. Eserin ilk basımı, 1958 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı yayınları tarafından gerçekleştirilmiştir.

Sonatin bölümlerinde işlenen ve dinleyiciye çok da uzak olmayan bu müzik, eşsiz işlenmiş bir kimlik duygusu ve karakteristik bir yapı etrafında toplanırken, sıra dışı armoni ve ritimler, müziğin akışında içtenlik ve özgünlük ile bütünleşmiştir. Dinleyici Erkin'in her zaman olağandışı bir biçimde ilham haline dönüştürdüğü geleneksel Anadolu müziğinin özellikleri ile karşılaşmaktadır. Sonatın kimi yerleri sıradan dinleyicilere genel duyum açısından alışılmışın dışında gelebilmekle beraber aynı zamanda bazı kısımların daha tanıdık gelen geleneksel ezgilerle donatıldığı fark edilecektir. Sentez bir müzik anlayışı ile geleneksellik hissini kaybetmeyen bu eserin, halk müziği tınlarını derin bir ruhsallık düşüncesi ile çok sesli bir dokuya dönüştürdüğü görülmektedir (Erkin, 2013: 2).

Koral Çalgan piyano sonatı ile ilgili şu görüşlere yer vermiştir:

“Piyano sonatının birinci bölümü, birbirine zıt iki karakterde, iki temadan ve bunların kimi zaman gerilimli, hareketli, yer yer orkestra tınlayışlı, kimi zaman durgun, esrarlı geçitlerde kaynaştırıldığı bir sonat allegrosu biçimindedir. İkinci bölüm; düz, yalın ve gizemli bir hava ile orta bölmesindeki reçitatifin renklendirdiği bir şarkıdır. Üçüncü bölüm ise yalın bir oyun havası niteliğinde çok canlı, değişik yönlü bir rondodur” (Çalgan, 2008: 43).

Eserin birinci bölümünün geleneksel sonat allegrosu biçiminde yazıldığı ve kuvvetli bir makamsal etki taşıdığı görülmektedir. Birinci tema, temanın tekrar kısımları ve kapanış temasında bu etki oldukça yoğun bir biçimde hissedilmekte, bu kısımda dinleyiciler üzerinde kuvvetli izler bırakan halk ezgilerine yer verilmektedir. Köprü kısmında ve bu kısmın ilk ölçülerinde Erkin, tansiyonu yükseltmek için dinamiklerin daha yoğun ve değişkenlik gösterdiği bir altyapı kullanmaya çalışmış, bağlanışlardaki kuvvetli etkiyi hazırlamak ve gerilimi arttırmak için makamsal diziler ve hızlı ritmik pasajları

kullanmıştır. Bu kısımdaki pasajlarda geç romantik dönem etkileri hissedilmektedir. Gelişme kısmında ana tema ve kapanış teması üzerine geliştirilmiş ton dışı ve makam havası verilmeye çalışılan yapılar kullanılmış, köprü kısımlarında görülen, bölmeyi kuvvetlendirerek doruk noktasına taşıyan müzikal dinamikler, benzer bir biçimde bu kısımda da kullanılmıştır. Besteci ikinci tema ve tekrarının olduğu kısımlarda birinci temaya nazaran daha sakin ve gizemli bir etki yaratmaya çalışmış, bu kısımda Erkin'in açık bir biçimde empresyonist sitile benzer bir müzik yapısı kullandığı görülmektedir.

Sonatin ikinci bölümü şarkı formunda bestelenmiştir. “A” kısmına bunalımlı bir temanın eşliğinde giriş yapılmasının ardından gizemli bir ezginin kanon ile eşlik etmesi ve “A” temasının geliştirilmesi ile devam etmektedir. Eserin “B” kısmını oluşturan reçitatif³⁹ bölme, dinleyicide serbest bir sitilde söylenen uzun hava benzeri bir etki bırakmaktadır. Ağıt benzeri bir biçimde gelen bu yapı, dinleyiciye doğaçlama yapılmış hissi vermektedir. Bas partisinde yer verilen sesler, ağıdalı görülen bu solo yapısını desteklemekte, başta görülen bunalımlı havayı doruğa çıkartmaktadır. “A” temasının tekrar gelmesi ile devam eden kısım, birinci bölmedeki havayı devam ettirir ve bölüm mistik bir sonla askıda bırakılarak sonlanır.

Eserin son bölümü küçük rondo formundadır. Bölümün başlangıç kısmının “Köçekçe Süiti”nin başlangıç ölçüsündeki arp partisi ile aynı diziselliğe sahip olduğu görülmektedir. Gelenekselleşmiş rondo biçimine bağlı kalındığı gözlenen bu bölüm, ilk bölüme nazaran daha hareketli ve canlı bir ritmik dokuya sahip, oyun havasına benzer bir yapıdadır. Sonatin ilk bölümündeki tonaliteye bağlı kalınmış, “A” kısmında oktav seslerle sert, keskin kuvvetli bir sitilde gelen tema hüseyini makamı etkileri gösterirken bu kuvvetli tema bölümün sonuna kadar oyun havası benzerliğinde tekrarlar ile gelmiştir. “B” kısmında Endülüs müziğine benzer ritmik ve müzikal yapılar kullanılarak piyano, gitarı taklit eden bir yapıya dönüştürülmüştür. Bölümün “C” kısmında ise bölmenin sitil

³⁹ Daha esnek bir tempo anlayışı içerisinde konuşma tarzında şarkı söyleme biçimi. Antik Yunan'da tek çalgı eşliğinde monolog benzeri şarkı tarzı olan monodi'den kaynaklanan, konuşma kurallarını yakından izleyen, 17. yy.dan beri opera, oratoryo, kantat gibi türler de çalgı eşlikli konuşma tarzında solo şarkı.

olarak geleneksel usulleri içeren, aksak ritimler üzerinde geliştiği gözükmemektedir. Üçüncü bölümde “C” bölmesi Türk geleneksel müziğindeki ritimselliğin en belirgin hissedildiği kısım olarak öne çıkmaktadır. Bölüm kuvvetli bir bitiriş temasının kullanıldığı etkileyici bir koda ile sonlandırılmıştır.

Erkin piyano sonatını bazı çağdaş Türk bestecilerin piyano sonatları ile karşılaştırıldığında bir kısım farklılıklar öne çıkmaktadır. Necil Kazım Akses bestelediği piyano sonatında, Saygun ve Erkin'in piyano Sonatlarının aksine kontrpuantal yapılara ağırlık vermiş, bununla birlikte makamsal yapıları daha yoğun kullanmıştır. Bunun yanında sonat formunun daha dışında kalmış, gelenekselleşmiş üç bölümlü yapı yerine, iki bölümlü sonat yapısını tercih etmiştir. İkinci ve yan temaları Erkin piyano sonatına kıyasla makamsal anlatım yerine daha keskin izlenimci tınılar kullanıp müzikal olarak ifade etmeye çalıştığı anlaşılmıştır. Eser Erkin piyano sonatına göre daha kısa bir yapıdadır. Adnan Saygun piyano sonatında ise makamsal düşünce, empresyonist sitil ve atonalitenin içerisinde daha arka planda kalmıştır. Sonatın biçimsel yapısı Akses piyano sonatı gibi sonat formunun dışındadır. Adnan Saygun'da Akses gibi iki bölümlü ve kısa bir sonat yazmayı tercih etmiştir. Akses ve Erkin piyano sonatına göre makamsal yapı daha az yoğunluktadır. Post tonal ve empresyonist düşünce sonat üzerinde diğer bestecilerin sonatlarına kıyasla daha fazla hakimdir. Eser Erkin piyano sonatından daha kısa, Akses piyano sonatına benzer uzunlukta bir yapıya sahiptir.

3. 3. Sonatın 1. Bölüm Analizi

3. 3. 1. Sonatın 1. Bölümü'nün Biçimsel ve Makamsal İncelemesi

Sonatın birinci bölümünde geleneksel sonat formuna bağlı kalınmıştır. Birinci bölüm çift temalı sonat allegrosu formunda bestelenmiştir. Biçimsel olarak 11. ölçüden 132. ölçüye kadar serim kısmı, 132. den 197. ölçüye kadar gelişme kısmı, 197. ölçüden 263. ölçüye kadar yeniden serim kısmından oluşmaktadır.

Tablo 2: 1. Bölüm Biçimsel Şeması

SERİM	GELİŞME	YENİDEN SERİM
1. Tema (A): 1-11. Ölçü	132-197. Ölçü	1. Tema (A): 197-207. Ölçü
Köprü: 11-34. Ölçü		Köprü: 207-229. Ölçü
1. Tema tekrarı (A¹): 34-60. Ölçü		2. Tema (B¹) : 230-242. Ölçü
2. Tema (B): 60-88. Ölçü		Kapanış Teması: 242-263. Ölçü
Köprü: 88-98. Ölçü		
Kapanış Teması: 98-132. Ölçü		

Sonatin birinci bölümü la aksenli hüseyini ⁴⁰ makamından oluşmaktadır. Kullanılan bu makam, 1. ölçüden 11. ölçüye kadar yer alan ve iki kez kendini tekrar eden 1. Temada da uygulanmış, her iki ölçüde bir değişken dizi tetrakord⁴¹'larına oktavlar ile eşlik edilmiştir. İlk iki ölçüde la sesi üzerine frigyen tetrakord'u, 3. ve 4. ölçüde tam ton dizisinin liden tetrakord'una, 5. ve 6. ölçüde inici kromatik tetrakord'lara yer verilmiştir. 1. tema ilk 5 ölçüde sağ el soprano partisinde yer almış, 6. ölçüden 11. ölçüye kadar sağ el alto partisinde temanın kanonik taklidi olarak duyurulmuştur. 11. ölçüden 15. ölçüye

⁴⁰ Yerinde hüseyini beşlisine, hüseyinde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelen makamsal dizi

⁴¹ Dört sesin arka arkaya gelmesinden oluşan diziye verilen ad.

kadar olan kısımda üst partide hüseyini dizisinin sesleriyle yapılan figürlere bas partisi eşlik etmiştir. 11. ölçüden 34. ölçüye kadar olan kısım köprü kısmın oluşmakta ve bu kısmın üst partisinde küçük figürel yapılar tekrar basta dizesel pasajlar eşlik etmektedir.

Piano

mf

cresc.

poco rit.

p sub.

pp

poco

8b.

Şekil 6: Ölçüler: 1-11

Hüseyinî Makamı

Yerinde Hüseyinî 5'lisi Hüseyinî'de Uşşâk 4'lüsü

K S T T K S T

Yerinde Hüseyinî Makamı Dizisi

Şekil 7: Hüseyini Makamı (Özkan, 2017: 179)

34. Ölçüde soprano temayı yinelemekte, 46. ölçüden itibaren aynı tema motifsel genişlemelere uğramakla birlikte, 34. ölçüden 60. ölçüye kadar 1. tema “A¹” olarak, 35. ölçüde 10 ölçülük temanın dönüşü olarak gelmektedir. 52. ölçüden 57. ölçüye kadar üst parti pedal olarak kullanılmış, alt partide bas yürüyüşü ve dizisel eşlik yapıları kullanılmıştır. 34. ölçüden itibaren cümle içinde kullanılan “mi-re-mi-la” figürü tempoyu değiştirmeden, ritmik yapıyı değiştirip yavaşlatarak temayı “meno mosso”⁴² kısmına hazırlamaktadır.

43. ölçüden 60. ölçünün ilk yarısına kadar “mi-la-mi” akoru pedal olarak kullanılmıştır. 48. ölçünün ikinci yarısı ve 50 ölçünün ikinci yarısında kullanılan re oktav notaları, alt işleme notası olarak kullanılmıştır. 52. ölçünün ikinci yarısından 57. ölçüye kadar kullanılan “la-re-sol-la” akorunun pedal olarak kullanıldığı gözükmemekte, 60. ölçüden 88. ölçüye kadar olan yer, 2. temanın yer aldığı kısımdan meydana gelmektedir.

60. ölçüden 68. ölçüye kadar la bemol üzerinde çargah dizisinin ilk 5’lisi⁴³ kullanılmıştır. 80. ölçüde 60. ölçünün dönüşü yinelenmiş, 88. ölçüden 98. ölçüye kadar köprü kısmı yer almakta, 88. ölçü sağ el partisinde mi diyez üzerinde hüzzam tetrakordu görülmektedir. 98. ölçüden 100. ölçüye kadar sol el partisinde fa diyezde inici kürdi dizisi gelerek diğer partilerin figürsel taklitlerinden oluşmuştur.



Şekil 8: Hüzâzâ Makamı (Özkan, 2017: 311)

⁴² Daha az hareketli bir tempoda çalınmasını belirten müzik terimi.

⁴³ İki tam bir yarım ve bir tam sesin arkaya dizilişi ile oluşan dizi.

Meno mosso

56 *rall.* *mf* *pp espr.*

(8b)

64

Şekil 9: Ölçüler: 56-69

87 *mp*

7 6 6

Şekil 10: Ölçüler: 87-89

98. ölçüde temanın “A²” etkisi göstermesiyle birlikte kapanış teması başlamış, bu kısım 132. ölçüye kadar devam etmiştir. 104. ölçüye kadar kanonik yapılar devam ettirilmiş, 124. ölçüden 132. ölçüye kadar mi üzerinde hüzzam makamı⁴⁴ etkileri yer almıştır. Bestecinin 118. ölçüde gelen tonal yapının etkisini kuvvetlendirmek için, 104. ölçüden 118. ölçüye kadar olan kısımda kontrametrik ritim⁴⁵ yapıları ve disonans sesleri kullanarak, daha kuvvetli tonal bir etki ile cümleleri bağlamaya çalıştığı gözlenmiştir. 118. ölçüdeki “A tempo meno mosso” kısmında daha müzikal ve lirik bir yapının hakim olduğu görülmektedir.



Şekil 11: Ölçüler: 126-131

132. ölçüde 1. bölümün gelişme kısmı başlamakta, 197. ölçüye kadar devam ettiği gözükmemektedir. Bu kısma ikinci temanın motifi ile başlanmış ve gelişme kısmı baştan sona ikinci temanın motifi üzerine kurulmuştur. 132. ölçüden 149. ölçüye kadar mi üzerinde tam yedenli hüzzam makamı, 147. ölçüden 153. ölçüye kadar fa üzerinde hüzzam makamının etkileri görülmektedir.

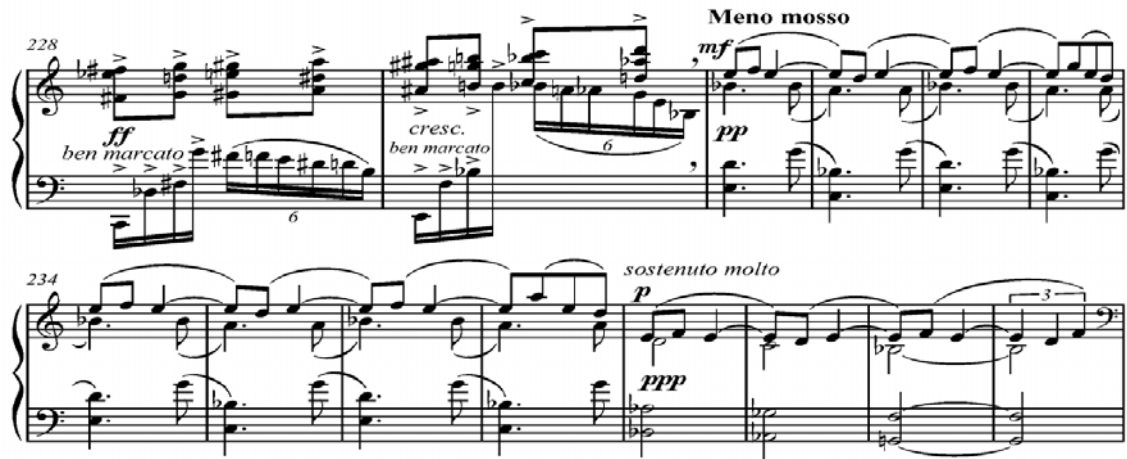
⁴⁴ Yerinde hüzzam beşlisine, eviç’de hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan makamsal dizi.

⁴⁵ Üçleme, beşleme, yedileme veya daha üst sayılı grupların birbirine bağlı ritimik kümelerinden oluşan, ölçülerdeki vuruş zamanlarını eşit bir biçimde karşılamayan, düzensiz ritim gruplarına verilen ad.



Şekil 12: Ölçüler: 131-146

165. ölçüden 176. ölçüye kadar olan kısımda gelişme bölümünün sol el partisi üzerinde tekrarları yer almış, 171. ölçüde 1. tema ile 2. tema aynı anda kullanılmıştır. 173 ve 174. ölçülerle 175 ve 176. ölçülerde kullanılan yapı kapanış temasının geliştirilmesi üzerine oluşturulduğu anlaşılmaktadır. 181 ve 187 ölçülerde ise “A” teması, köprü ve kapanış teması bir sentez biçiminde birlikte kullanılmıştır. 181 ve 186. ölçüler arasında üst partide onaltılık üçlemelerden oluşan kromatik dizilere yer verilmiştir. Üst partide işlenen temaya alt parti kromatik gamlarla eşlik etmiştir. 197. ölçü ile 230. ölçüye kadar olan kısım benzer olmakla birlikte, 1. temanın dönüşü yeniden serim kısmını oluşturmaktadır. 230. ölçüde “A¹” bölümü yerine 2. temanın farklı tondan geldiği gözükmemektedir.



Şekil 13: Ölçüler: 228-241

238. ölçüden 242. ölçüye kadar olan bölüm kendi içerisinde codetta⁴⁶'ya benzer bir yapı olarak görülmekte, 242. ölçüden bölüm sonuna kadar ise kapanış teması kısmı yer almaktadır. 242. ölçüden 249. ölçüye kadar temanın 7/4'lük usul⁴⁷'de döndüğü görülmekte, kapanış teması kısmında baştaki tema tekrar kullanılarak "A²" teması etkisi hissedilmektedir. Bu kısım bölüm sonuna aynı zamanda koda hissiyatı vermektedir. 252. ölçüden 256. ölçüye kadar si bemol pedal sesi olarak kullanılmış, 260. ölçüde 1. temanın ilk figürü ile bitirilip la'da kürdi, mi'de uşşak dizisi etkisi ile görkemli bir biçimde kapanışı tamamlamıştır.



Şekil 14: Ölçüler: 242-247

3. 3. 2. Sonatın 1. Bölümü'nün Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi

Birinci bölüm genel olarak çalış teknikleri açısından sonatın en zor bölümü olarak nitelendirilebilir. Teknik olarak bu bölümde köprü ve gelişme bölmelerindeki sol el pasajları, çalış teknikleri açısından en zorlayıcı kısımlardır. Bu bölüm sonatın son bölümüne kıyasla daha fazla ritmik çeşitliliği, motifsel ve figürsel yapılarında barındırmaktadır. Bu yüzden eserin icrası diğer bölümler ile karşılaştırıldığında çalış teknikleri açısından daha zor bir bölüm olarak öne çıkmaktadır.

⁴⁶ Küçük kuyruk manasına gelen, sonat formunda sergiyi sonuçlandırma amacıyla kısa tutulmuş koda

⁴⁷ Türk musikisinde ölçü ve ritim terimleri içinde kullanılan ritim kalıplarına verilen ad.

1. bölümün “A” teması, 1. ölçüden 5. ölçüye kadar sağ elin üst partisinde yer almakta, 6. ölçüden sonra üst partideki yerini sağ el alt partisine bırakmıştır. 6. ölçüden 11. ölçüye kadar sağ elin alt partisi aynı kuvvette devam ettirilmeli, cümle bütünselliğinin bozulmamasına dikkat edilmelidir.

The image shows a musical score for a piano piece. The first system (measures 1-5) is marked 'Allegro' and 'mf'. The right hand plays a melody in the upper part, and the left hand plays a bass line in the lower part. The second system (measures 6-11) shows the right hand moving to the lower part and the left hand in the upper part. The score includes dynamic markings like 'mf', 'cresc.', 'poco rit.', 'p sub.', and 'pp'. There are also fingerings and slurs indicated.

Şekil 15: Ölçüler: 1-11

9. ölçü ile 11. ölçü arasındaki kısımda sağ elde dokuzlu aralıkların akor halinde geldiği gözlenmektedir. Bu akorların sağ elde rahat icra edilebilmesi için aşağıdaki örnek egzersizde olduğu gibi çalışılması, sağ el alt partiyi icra eden başparmağın da daha kuvvetli bir şekilde çalınarak, temanın duyurulmasına yardımcı olması önem teşkil etmektedir.



Şekil 16: Ölçüler: 9-11

Şekil 17: 9-11.Ölçüler için Örnek Alıştırma ⁴⁸

11. ölçüden 34. ölçüye kadar olan kısım, sol el için icrası oldukça zor olan onaltılık üçlemelerden oluşan pasajlar içermektedir. Bu pasajlar icra edilirken cresc. ve decresc. dinamiğini “p” nüansı içerisinde doğru bir biçimde icra etmeye önem vermek gerekmekte, bunun için el ağırlığının tuşeye dengeli olarak aktarılması gerekmektedir. Örnekte gösterilen alıştırmanın çarpma notalar kullanılarak, her vuruşta vuruş başına düşen notayı tekrar edip, iki el koordinasyonu geliştirmeye yönelik bir hazırlama sağladığı görülmektedir.

⁴⁸ Şekillerde kaynak gösterilmeyen tüm alıştırma ve egzersiz örnekleri, tez yazarının kendi düzenlemelerine aittir.



Şekil 18: Ölçüler: 11-14



Şekil 19: 11-14. Ölçüler için Örnek Alıştırma

11. ölçüden 15. ölçüye kadar olan kısımda, sol eldeki onaltılık üçlemeleri hızlandırmak ve daha bağlı bir biçimde icra etmek için, aşağıdaki örnekte verilen Liszt teknik çalışmalar kitabında yer alan si minör ters hareket alıştırması çalışılabilir. Örnekte gelen egzersizin normal si minör ters hareket dizisinden farklı olarak onaltılık üçleme

notaları içermektedir. Alıştırmada sol elin diziyi icra ederken daha rahat bir biçimde hareket sağladığı gözlenmiştir.



Şekil 20: 11-14.Ölçüler için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı

Önceki kısımdan farklı olarak 19 ve 22. ölçülerde iki el birlikte mi minör dizisi kullanılarak tekrar eden kısım, tekrar onaltılık üçlemelerle gelmektedir. Aşağı örnekte verilen alıştırmanın iki el birlikteliği güçlendirmesi, hızlandırması ve daha akıcı bir biçimde icra edilmesine yardımcı olduğu gözlenmiştir.



Şekil 21: Ölçüler: 19-22



Şekil 22: 19-22.Ölçüler için Örnek Alıştırma

32-33. ölçüler arasında özellikle sol elde gelen geniş aralıklı motifleri icra ederken, bilek hareketlerine ve sol elde 5. ve 1. parmak bağlantısına dikkat etmek gerekmektedir. Bu kısımda özellikle aşağıdaki örnek alıştırma olduğu gibi tekrar seslerle çalışıldığında, sol elin daha hızlı geliştirilebildiği gözlenmiştir.



Şekil 23: Ölçüler: 32-33



Şekil 24: 32-33.Ölçüler için Örnek Alıştırma

60. ölçüden 85. ölçüye kadar olan bölümde tema sağ elde üst partide yer almaktadır. Örneklerde gösterilen iki el paylaşarak temaya eşlik eden parti, nüans olarak temanın üstüne çıkmadan, tema ile karşılıklı duyurularak icra edilmeli ve cümlelerin bütünselliğinin bozulmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

110-118. ölçüler arasındaki bölümde, bilek olabildiğince rahat ve esnek bırakılmalı, aşırı bilek hareketlerinden kaçınılmalıdır. Sol elde gelen sekizlik üçlememelerin oluşturduğu motifler için aşağı kısımda yer alan alıştırma, sol el gelişimi için dikkat edilmesi gereken örneklerdir.



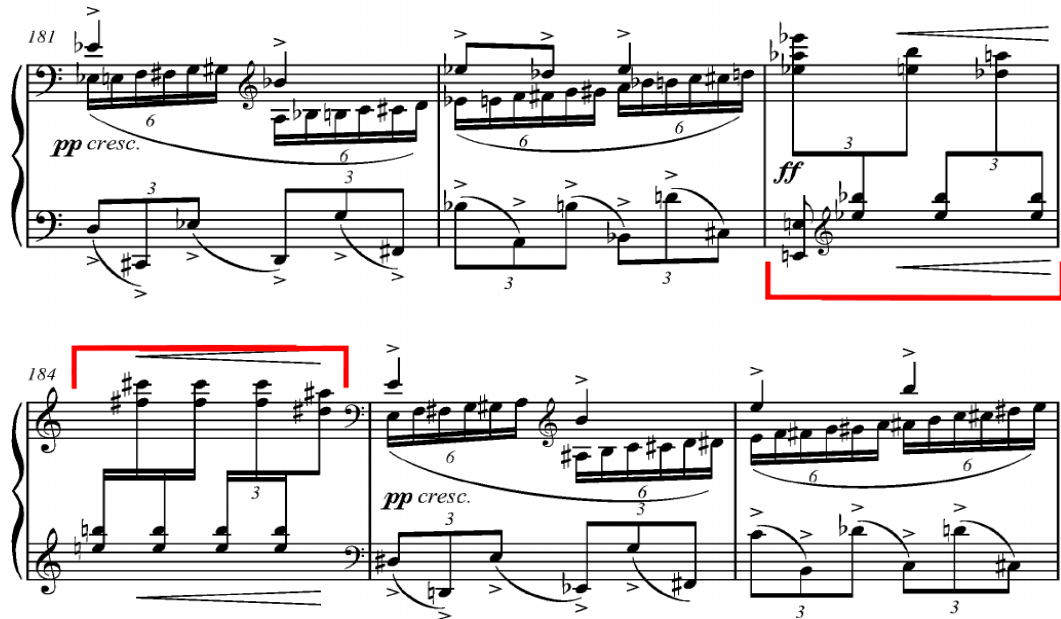
55 790

Şekil 25: Ölçüler: 110-114



Şekil 26: 110-118.Ölçüler için Örnek Alıştırma, J.Brahms Egzersizler No.5

179. ölçüden 184. ölçüye olan kısımda iki el akor şeklinde gelen sekizlik ve onaltılık üçleme figürler göze çarpmaktadır. Bu kısımda ritim olabildiğince sabit tutulmalı, yavaşlamalar ile cümle sonlarında oluşabilecek ritimsel kopukluklara dikkat edilmeli, üçlemelerin ritmik biçimlerinin bozulmamasına özen gösterilmelidir. İki el birlikteliği arttırmak ve hızlandırmak için aşağı örnekte yer alan egzersizin çalışılması çalış tekniğinin gelişimi açısından önem kazanmaktadır.



Şekil 27: Ölçüler: 183-184

34



Şekil 28: 179-184. Ölçüler için Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı

181 ve 186. ölçüler arasında sağ elde tema ile işlenen on altılık üçlemelerden oluşan kromatik diziler yer almaktadır. Sağ el üst partideki temayı icra ederken alt parti kromatik gamlarla temayı desteklemiştir. İlk olarak dikkat edilmesi gereken konu, temayı duyurmak için sağ elde temanın daha kuvvetli çalınmasına dikkat etmek ve sol elde gelen onaltılık üçlemelerde bağlı çalmaya daha fazla önem vermektir. Aşağıdaki egzersizler bu kısmın daha iyi icra edilmesine örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 29: Ölçüler: 181-186

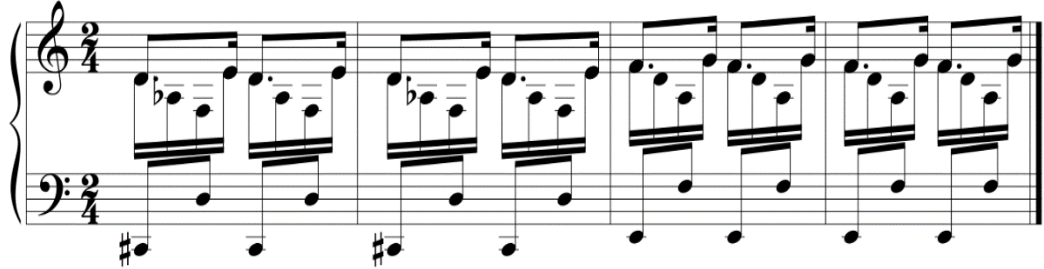


Şekil 30: 181-186.Ölçüler için Örnek Alıştırma, J.Brahms Egzersizler No.25a

191 ve 194. ölçüler arasında sağ el ve alt partisinde ezgiyi tamamlayan ve ona eşlik eden onaltılık notalar yer almaktadır. Bu ölçüde sağ el üst partideki belirgin olan ezgiyi olabildiğince güçlü ve bağlı duyurmak, yorum açısından önem teşkil etmektedir. Bu kısımda sağ eldeki motifi daha iyi bir kondisyona sokabilmek için aşağıda aynı temayı ters hareket olarak işleyen egzersiz, sağ elin dinamik yapısının geliştirilmesine örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 31: Ölçüler: 191-194



Şekil 32: 191-194. Ölçüler için Örnek Alıştırma

3. 4. Sonatın 2. Bölüm Analizi

3. 4. 1. Sonatın 2. Bölümü'nün Biçimsel ve Makamsal İncelemesi

Sonatın ikinci bölümü üç bölmeli lied formundadır. Erkin sonatın bu bölümünde diğer bölümlerde olduğu gibi klasik formların çizgisinden gitmiştir. Oldukça lirik bir yapıya sahip olan bölüm, bestecinin iç dünyasını son derece anlaşılır bir biçimde aktarmaktadır. “A” temasının oturaklı ve melankolik havasını “B” bölmesinde reçitatif serbest bir yapı takip etmiş, tema yeniden “A” bölmesine bağlanarak bölüm sonu askıda bırakılarak sonlandırılmıştır.

Tablo 3: 2. Bölüm Biçimsel Şeması

A: 1-32. Ölçü	B: 33-44. Ölçü	A: 45-60. Ölçüler
---------------	----------------	-------------------

1. ölçüden 4. ölçüye kadar armoni yürüyüşü ve fa üzerinde karcıgar dizisi ⁴⁹ etkileri yer almakta, 13. ölçüden 17. ölçüye kadar sağ el ve sol elde dört ölçü boyunca

⁴⁹ Yerinde uşşak dörtlüsüne, neva perdesinde hicaz beşlisinin eklenmesi ile meydana gelen makamsal dizi.

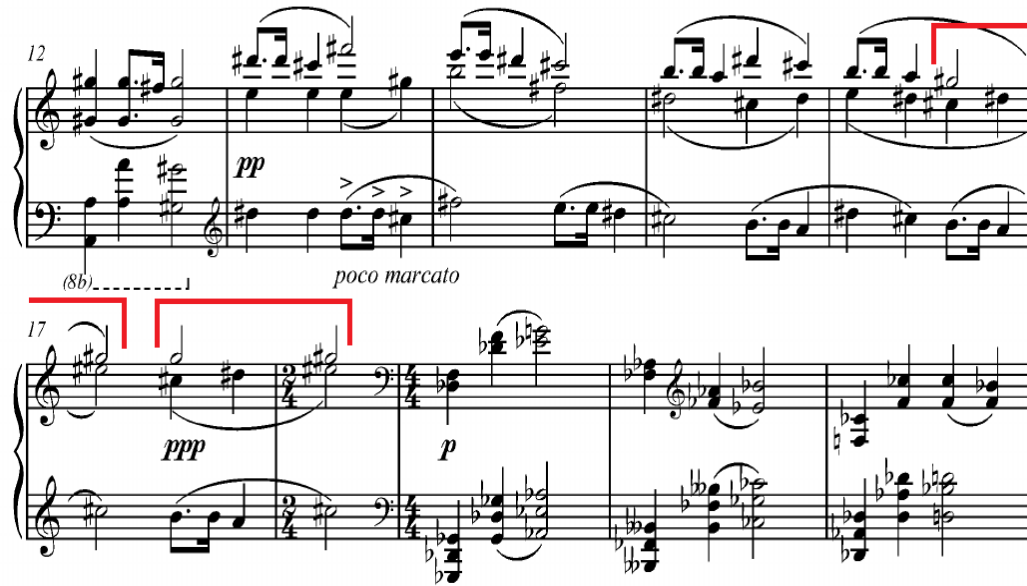
kanonik yapılar gözükmemektedir. 16 ve 18. ölçülerde do diyez üzerinde VII – I kadansı ve Picardy Üçlüsü ile bitmiştir. Belirtmek gerekir ki VII. derece do diyez, yeden sesi olan si diyez sesi üzerine kurulmadığı gözükmemektedir. Yarım perde pesleştirilerek si naturel sesi üstüne dominant yedili akoru kurulmuş, fakat akorun yedilisi olan la sesi kullanılmamıştır.



Şekil 33: Ölçüler: 1-4



Şekil 34: Karcıgar Makamı (Özkan, 2017: 199)



Şekil 35: Ölçüler: 16-18

İkinci bölümün ilk dört ölçüsünde gözükten armoni yürüyüşü, 19. ölçü ile 22. ölçü arasında benzer bir biçimde yer almış, “A” teması 19. ölçüden 33. ölçüye kadar akorsal bir yapıya dönüşmüş, 27. ölçüden itibaren baştaki “A” temasını geliştirerek polifonik⁵⁰ ve bağdaşık bir yapı oluşturmuştur. 33. ölçüde ağıt benzeri bir reçitatif yapı gözükmektedir. Bestecinin bölümün bu kısmında daha serbest bir müzikal ifade yaratabilmek için, sol elde dokuzlu aralıkları kullanıp melodiyi destekleyen bir çeşit efektsel eşlik oluşturarak, sağ elde ezgiyi daha rubato bir biçimde kullanıp uzun hava benzeri bir etki yaratmaya çalıştığı gözlenmektedir. 33. ölçü ve 34. ölçülerde la’da buselik makamının⁵¹ üçlüsü, 36 ve 38. ölçüler arasında buselik dörtlüsü kullanılarak bu dizinin yedeni sol diyez üzerinde kalmıştır. 35. ölçüde fa çift diyez, 39 ve 44. ölçülerde yer alacak olan sol diyez notası üzerindeki zirgüleli hicaz⁵² dizisinin yedeni olarak bu makama hazırlık yapılmasını sağlamıştır.

⁵⁰ Çok sesliliği ifade etmek için kullanılan müzik terimi

⁵¹ Yerde buselik beşlisine hüseyini’de kürdi dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelen makama verilen ad.

⁵² Yerde hicaz beşlisine hüseyini’de hicaz dörtlüsü’nün eklenmesinden meydana gelen makama verilen ad.



Şekil 36: Buselik Makamı (Özkan, 2017: 122)

39. ölçünün üçüncü zamanında başlayıp 40 ve 41. ölçülerde devam eden zirguleli hicaz makamı dizisi, si diyez üzerinde kalış yapmıştır. Si diyez 42. ölçüde sesdeşi olan do naturele dönüşerek yerinde buselik üçlüsü ile buselik dizisinin yedeni olan zirguleli hicazın durağında sol diyez notasını duyurmuş, 43. ve 44. ölçülerde bu dizinin durağı olan sol diyez üzerinde tam kalış yapmıştır.



Şekil 37: Zirguleli Hicaz Makamı (Özkan, 2017: 174)

45. ölçüde “A” temasına tekrar geri dönüş yapılmış, baştaki “A” teması ile benzer olarak temaya yeniden dönüşle birlikte, sol diyez üzerinde kürdi makamının etkileri işlenerek, bölüm başında sol elde kullanılan dörtlük oktavlar, yerini ikilik akorlara bırakarak sol el eşliğinde ritmik genişlemeler yaratmıştır. 59. ölçüde başlangıçtaki motif tonal olarak askıda bırakılarak bölüm sonlandırılmıştır.

3. 4. 2. Sonatın 2. Bölümü’nün Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi

Sonatın 2. bölümünün 1. ve 3. bölümden farklı olarak ağır ve serbest bir yapıya sahip olması sebebiyle çalış tekniklerinin açısından daha basit bir bölüm olarak öne çıkmaktadır. Alışılmışın dışında olarak bölümde kullanılan “pppp” nüansı, bestecinin tonalite üzerinde oluşturmaya çalıştığı efektsele yansımalar olarak tanımlanabilir. Bu

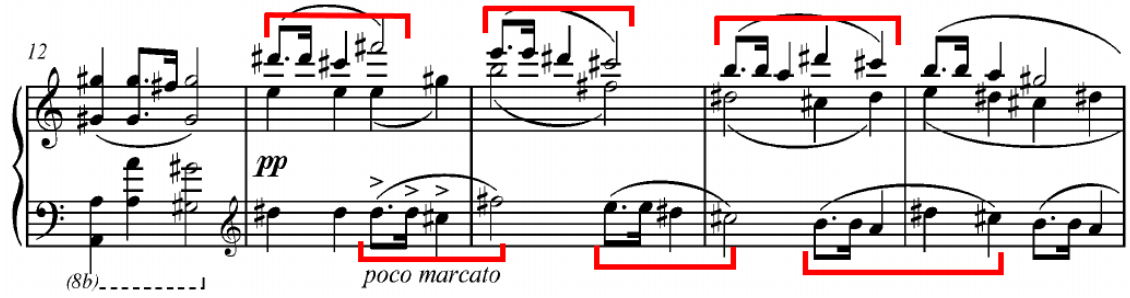
yüzden bölümün havasını dinleyicilere iyi aktarabilmek için müzikal dinamikleri olması gerektiği gibi doğru bir şekilde uygulamak bu bölümü yorumlarken dikkat edilmesi gereken en önemli konuların başında gelmektedir.

13. ölçüden 17. ölçüye kadar olan kısımda kanonsal hareketler içeren bir cümle yapısı gözükmemekte, dinamiksel olarak hafif bir yapı olsa da bu yapının içinde tuşeye dengeli bir güç uygulayarak, her iki elde de ezginin hafif ve eşit bir kuvvetle duyurulması gerekmektedir. 23. ölçüden 26 ölçüye kadar olan kısımda, 5. ve 8. ölçülerdeki ezginin akorsal tekrarı olarak gözükmemektedir. Bu kısımda ise sağ eldeki akor seslerde 5. ve 8. ölçüdeki ezginin seslerinin duyurulmasına ve ezginin bütünselliğinin bozulmamasına dikkat edilmesi önemlidir.

||

Adagio molto sostenuto

Şekil 38: Ölçüler: 5-8



Şekil 39: Ölçüler: 12-16



Şekil 40: Ölçüler: 22-26

33. ölçü ile 43. ölçü arasında kalan “Come un recitativo”⁵³ kısmının, piyano sonatının en serbest yerlerinden biri olduğu söylenebilir. Sol elde tremolo notalar icra edilirken oktav kısımlar tril gibi düşünülmeli, sol elin efektsel bir pedal ses yarattığı düşüncesi unutulmamalıdır. Cümle başlangıcındaki sekizlik üçleme notalar, ayrı ayrı belirtilip ve ritmik genişlemeler yapılarak icra edilmesine özen gösterilmelidir. Cümle başlangıçlarındaki kuvvetli etkiyi dalgalandırarak başlayıp, cümle sonundaki decresc. etkisine daha fazla dikkat edilmelidir.

⁵³ Doğrudan recitativo anlamına gelmeyen, recitativo gibi veya benzeri anlamına gelen müzik terimi.

32 Come un recitativo

36

39

43

Şekil 41: Ölçüler: 32-44

3. 5. Sonatın 3. Bölüm Analizi

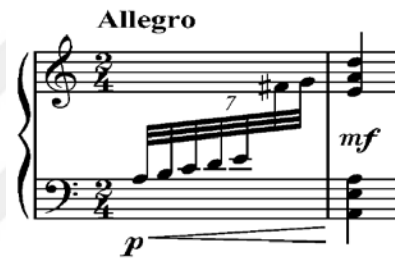
3. 5. 1. Sonatın 3. Bölümü'nün Biçimsel ve Makamsal İncelemesi

Sonatın 3. bölümünün klasik ve erken romantik dönem sonatlarının son bölümlerinde sıklıkla kullanılan “A-B-A-C-A” biçimi ile küçük rondo formunda bestelendiği gözükmektedir. Erkin'in diğer iki bölümde olduğu gibi piyano sonatının bu son bölümünde de gelenekselleşmiş sonat biçimine bağlı kalarak, bestecilik becerilerini bu kalıplar içerisinde ustaca kullanmıştır.

Tablo 4: 3. Bölüm Biçimsel Şeması

A:	B:	A:	C:	A:	Koda:
1-36. Ölçü	37-73. Ölçü	74-130. Ölçü	131-167. Ölçü	168-193. Ölçü	194-228. Ölçü

Başlangıç ölçüsünün 1. ölçüye bağlanışında bölüme subito⁵⁴ etkisi vermek için köprü olarak kullanılan pasaj, Erkin tarafından sonatı bestelenmeden önceki yıllarda yazdığı orkestra için Köçekçe Süiti'nde, aynı ritim ve dizisellik kullanılarak orkestradaki arp partisine yazıldığı görülmektedir.

**Şekil 42:** 3. Bölüm Başlangıç Ölçüsü

The image shows a musical score for the beginning of the 3rd section, marked 'Allegro'. It features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The score is in 2/4 time and includes a sequence of notes in the right hand and a bass line in the left hand. The score is for the harp (Harpe) and includes a glissando (gliss.) marking. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The score is for the harp (Harpe) and includes a glissando (gliss.) marking. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The score is for the harp (Harpe) and includes a glissando (gliss.) marking. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4.

Şekil 43: Köçekçe Süiti'nin Başlangıç Ölçüsü, Arp partis

⁵⁴ Esere aniden hızlı çalmaya başlama biçimini ifade etmek için kullanılan müzik terimi

Son bölümde de la eksenli hüseyini makamının etkilerinin bölüme hakim olduğu gözükmemektedir. Birinci tema 2. ölçüden itibaren başlamaktadır. 2. ölçüden 16. ölçüye kadar temanın karakteristik özelliği dörtlü armoni üzerine kurulmuştur. 3. bölümde dörtlü akor yapılarının paralel hareketler yürütmesiyle her bir partide ayrı birer makam dizisi oluşmuş, böylelikle bölümde polymodal ⁵⁵ bir yapı ortaya çıkmıştır. 1. ölçüden 8. ölçüye kadar la üzerinde hüseyini makamı dizisi kullanılmıştır.



Şekil 44: Ölçüler: 1-4, La'da Acemli Hüseyini Dizisi

2. ölçüden 8. ölçüye kadar inici bas yürüyüşü, 8. ölçüden 16. ölçüye kadar ise yukarı yöne bas yürüyüşü gözlenmektedir. 9. ölçüden 16. ölçünün ilk yarısına kadar soprano partisinde mahur, orta partilerde re'de basit suz'nak ⁵⁶ ve nihavend makamı dizileri, basta ise re'de tam yedenli rast dizisi⁵⁷ yer almaktadır.



Şekil 45: Ölçüler: 7-13

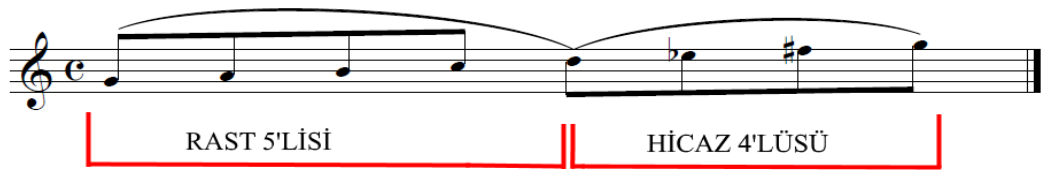
⁵⁵ İki'den fazla batı dizisinin oluşturduğu yapı, çoklu batı dizisine verilen ad.

⁵⁶ Yerinde rast beşlisine, neva perdesinde hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelen makamsal dizi.

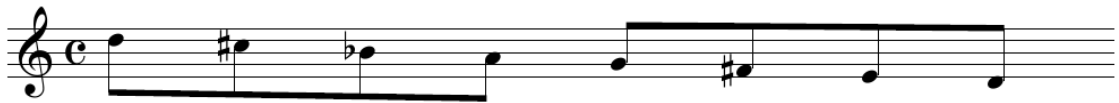
⁵⁷ Yerinde rast beşlisine neva'da bir rast dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelen makamsal dizi.

16. ölçü 2. vuruştaki on altılıkların oluşturduğu dinamiğin bölüm sonuna kadar olan bölmelerde devam ettiği gözükmetedir. Basit suz'nak makamı dizisi çıkıcı karakterli olmasına karşın bu eserde re'de basit suz'nak dizisi inici olarak yer almıştır. 16. ölçünün son yarısında başlayıp, 17. ve 18. ölçüde devam eden mi notası üzerindeki hüseyini beşlisine bağlanan kısımda kadans gözükmetedir.

-SOL NOTASI ÜZERİNDE YERİNDE SUZNAK DİZİSİ-



Şekil 46: Sol'de Suz'nak Dizisi



Şekil 47: Re'de Suz'nak Dizisi

18. ölçüden 26. ölçüye kadar IV-V akorları ile oluşturulmuş makamsal olmayan figürel yapılar, 26. ve 30. ölçülerde en üst partide kürdi dörtlüsüne ulaşmıştır. 29. ölçüde tekrar bölmesini sergileyerek bir üst oktavından tekrar duyurulmuştur. 18. ölçüden 20. ölçüye kadar si bemol sesi pedal ses olarak duyurulmuştur. 29. ölçüde kürdi dörtlüsünün karakter notası olan si bemol notası, tampere sisteminde si koma bemol, si naturel olarak icra edildiğinden bemol arızası olarak sol'de rast beşlisine geçki yapmıştır. 36. ölçüye kadar soprano partisinde rast ezgisi görülmektedir. 37. ölçüden 74. ölçüye kadar bas partisinde makamsal olmayan bir ezgi yapısına kontrametrik ritimsel figürlerle eşlik edildiği görülmektedir.



Şekil 48: Ölçüler: 26-28, La'da Kürdi Dörtlüsü

-RAST 5'LİSİ DİZİSİ-



Şekil 49: Ölçüler: 29-32, Sol'de Rast Beşlisi

3. bölüm köprü kısmı hariç olarak 74 ölçüden 90. ölçüye kadar 17 ölçü boyunca kendisini yinelemiştir. 93 ve 94, 97 ve 98. ölçülerde mi'de hüseyini beşlisinin pasajlar oluşturduğu gözlenmekte, aynı zamanda nihavend makamı etkileri hissedilmektedir. Bu kısımda ikişer ölçülük tekrarlar da si bemol ve si naturel aynı anda duyulduğu zaman, si bemol notası anarmoniği olan la diyez sesi gibi temel alındığında nikriz makamının etkileri de ayrıca hissedilmektedir. Hüseyini beşlisinin 117 ve 118, 121 ve 122, 125 ve 126. ölçülerde sıkça tekrarları yer almaktadır.

102 ölçüden 114 ölçüye kadar mi'de nikriz beşlisinin ⁵⁸ güçlü si pedalı eşliğinde devamlı olarak yinelendiği görülmektedir. 118 ölçünün ikinci yarısından 129 ölçünün ilk yarısına kadar üst partide si bemol pedalı yer alırken, alt partide si naturel ile bu pedala ritmik yapılarla eşlik etmiştir. Bu yapılar oktavın ters ilişkisi olarak adlandırılrsa da tonsuz ya da makamsız bir gelişme olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

⁵⁸ Bir tam ses, beşli koma, artık ikili ve beşli komanın arka arkaya dizilmesi ile meydana gelen beş notadan oluşan makamsal dizi.

Si Bemol Pedal

Fa diyeze aktarılıp Hicaz Dörtlüsüne eklenerek
Mi diyez üzerinden oluşturulmuş "Nikriz Beşlisi"

Şekil 50: Ölçüler: 98-105, Si Bemol Pedal, Nikriz Beşlisi

LA NOTASI ÜZERİNDE YERİNDE HICAZ 4'LÜSÜ

SOL NOTASI ÜZERİNDE NIKRİZ 5'LİSİ

Şekil 51: Sol'de Nikriz Beşlisi

Fa# de Hicaz 4'lüsü

Mi'de Nikriz 5'lisi

Şekil 52: Mi'de Nikriz Beşlisi

129. ölçünün son yarısında re’de buselik beşlisi ⁵⁹ ile 130. ölçüde “poco meno mosso” kısmına ulaşılmaktadır. 129 ölçüde 7/4 ve 5/4’lük usuller kullanıldığı görülmektedir. 130. ölçüden 149. ölçüye kadar soprano, re’de hüseyini dizileri oluştururken alt partilerde dizisel eşliklerin yer aldığı görülmektedir.



Şekil 53: Ölçüler: 124-138

149. ölçüden 167. ölçüye kadar nihavend makamı ⁶⁰ dizisinin sol üzerindeki buselik beşlisine güçlü, re üzerinde uşşak dörtlüsü ⁶¹ nün eklenmesiyle oluşan geçkili sol dizisinin yer aldığı görülmektedir. Nihavend makamının bünyesinde olmamakla birlikte geleneksel bazı eserlerde dizinin altıncı basamağı mi bemolün tizleşerek bir komalık

⁵⁹ Bir tam, bir yarım ve iki tam sesin arka arkaya diziliminden oluşan beş notalık diziye verilen ad.

⁶⁰ Buselik makamı dizisinin rast perdesindeki şeddi olarak, buselik beşlisine güçlü neva üzerine bazen bir kürdi dörtlüsünün, bazen de bir hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelen makamsal dizi.

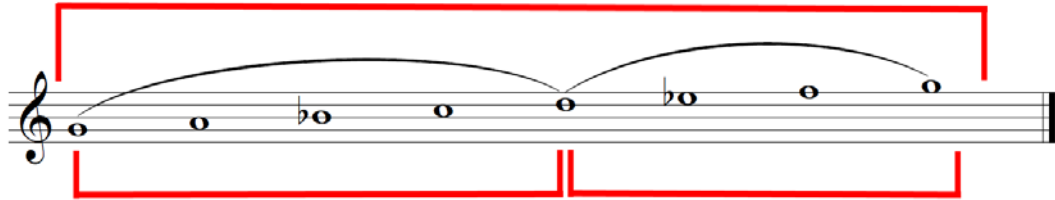
⁶¹ Sekizli koma, beşli koma ve bir tam sesin arka arkaya diziliminden meydana gelen dört notalık makamsal dizi.

bemole dönüşüp, piyano icrasında mi natürel dönüşmesi ile makama farklı bir nitelik kazandırdığı anlaşılmaktadır.



Şekil 54: Ölçüler: 146-158

NİHAVEND MAKAMI DİZİSİ

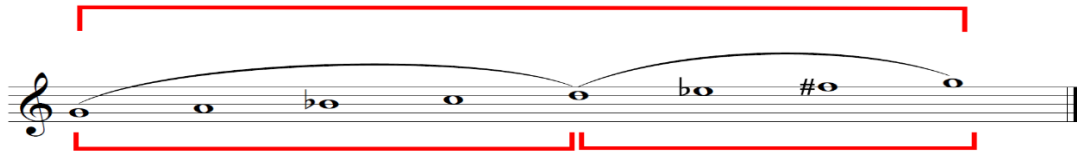


Sol Notası üzerinde Buselik 5'li

Re Notası üzerinde Kürdi 4'lüsü

Şekil 55: Nihavend Makamı

(GEÇKİLİ)NİHAVEND DİZİSİ



Buselik 5'lisi

Hicaz 4'lüsü

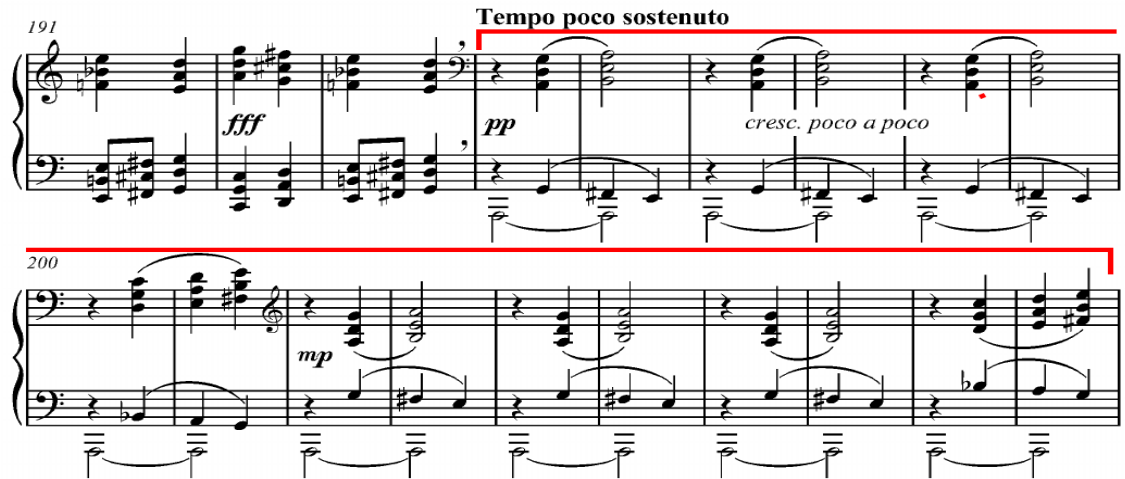
Şekil 56: Geçkili Nihavend Makamı

176. ölçüden 193. ölçüye kadar olan motifsel kısım, koda kısmında genişletilerek kullanılmıştır. Bölümdeki minimal etki koda kısmında da gözükmemektedir. 194. ölçüde sağ elde kullanılan figür 177. ölçüde sol elde yer almıştır. 168. ölçüden 185. ölçüye kadar olan kısım yinelenmelerden oluşmakta, 194. ölçüye kadar olan kısımda, 9. ve 10. ölçülerin ısrarla tekrarlanarak “Tempo poco sostenuto”⁶² kısmına bağlandığı görülmektedir.



Şekil 57: Ölçüler: 186-189

194. ölçüden 228. ölçüye kadar la'da hüseyini makamının sesleri ile yapılan genişletilmiş ritmik yapıların yer aldığı bir bölüm olarak görülürken, koda 228. ölçüde la'da hüseyini dizisinin tonik akoru⁶³ ile son bulmaktadır. Bu bölümün bas kısmında makamın durağı olan la ve güçlü mi pedalının eserinin sonuna kadar devam ettiği görülmektedir.



Şekil 58: Ölçüler: 191-209

⁶² Biraz temkinli ve tutumlu bir tempo ile seslendirmeyi ifade eden müzik terimine verilen ad.

⁶³ Eserlerde I. derece eksen akorunu ifade etmek için kullanılan armoni terimi

3. 5. 2. Sonatın 3. Bölümü’nün Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi

Üçüncü bölüm sonatın en canlı ve karakteristik bölümü olarak tanımlanabilir. Bölümsel bakıldığında zaman, “A” bölmelerinde tema olarak gelen sağ eldeki akorların sağ el kol ve bilek üzerindeki etkileri, “B” bölümünde sağ elde gelen sekizlik üçleme notalar ve “C” bölümünde sol elde yanaşık gelen altılı aralıkların çalış teknikleri açısından zorlukları bu bölümde özellikle öne çıkmaktadır.

Bölümün başında auftakt ile başlayan ve birinci ölçüye bağlanan dizisel pasaj, akorsal bir yapıya bağlandığından çalıcılar için zor bir kısım olarak nitelendirilebilir. Pasajın daha rahat ve sorunsuz icra edilebilmesi için dizisel çalışmalara ağırlık verilmesi gerekmektedir. Aşağıdaki egzersiz bu pasajın daha kolay icra edilmesine örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 59: Giriş Ölçüsü için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı

1. ölçüden 16. ölçüye kadar olan tema, bölüm içerisinde çoğu kez “f” dinamiği ile tekrar etmektedir. Akorsal ve dizisel bir yapı ile oluşan temayı icra ederken, bilek tekniği kullanımına, bazı yerlerde bilek ve kol tekniğinin birlikte kullanımına oldukça önem gösterilmelidir. Kollar olabildiğince rahat bırakılmalı, genel olarak kolda oluşabilecek olası kasılmaların önüne geçmek için, bilek ve ön kol birlikte kullanımına yoğunluk verilmesi önerilmektedir. Aşağıdaki egzersizler bu dizisel akorların daha rahat çalışılmasını kolaylaştıracak alıştırma birer örnektir.



Şekil 60: Ölçüler: 1-16



6256

Şekil 61: 1-16. Ölçüler için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı

34. ölçüden 74. ölçüye kadar olan kısımda, sol eldeki ezgi nüansın içerisinde hafifçe belirtmeli ve cümle bağlarına dikkat edilmelidir. Sağ elde üçlemeler ile gelen parti icra edilirken, sol elin ses olarak bastırmamasına özen gösterilmelidir. Sağ elde çalınan üçlemelerin daha düzgün çalınabilmesi için aşağıdaki egzersiz çalışılabilir.

22



Şekil 62: Ölçüler: 34-44



Şekil 63: 34-74. Ölçüler için Örnek Alıştırma, J.Brahms Egzersizler 21b

130. ölçüden 168. ölçüye olan kısımda ölçü vuruşlarının basit ölçü olarak gelmesine rağmen, ölçülerin bütününe bakıldığında aksak ritimli olduğu ve Erkin'in eserin bu kısmında geleneksel usul biçimleri oluşturmaya çalıştığı gözlenmektedir. Bu yüzden eser icra edilirken basit ölçü olarak çalınan vuruşlar, aksak ritim olarak düşünülerek icra edilmelidir. Ölçü boyunca sol elde görülen altılı aralıklardan oluşan diziler için aşağıda yer verilmiş egzersizler çalışılabilir.

124

ff *p* *f* *mf espr.*

Poco meno mosso

132

139

Şekil 64: Ölçüler: 130-145

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), while the bass staff begins with a bass clef and the same key signature. Both staves contain a continuous eighth-note accompaniment. Above the first measure of the treble staff, the fingering '4 1 5 2' is written. Above the first measure of the bass staff, the fingering '2 1 4 5' is written. The second system also consists of a treble and bass staff, both with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a treble clef, and the bass staff begins with a bass clef. Both staves continue the eighth-note accompaniment. Above the first measure of the treble staff, the fingering '4 1 5 2' is written. Above the first measure of the bass staff, the fingering '2 1 4 5' is written. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each staff in both systems.

Şekil 65: 130-167. Ölçüler için Örnek Alıştırma, Liszt Teknik Çalışmalar Kitabı

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu döneminde savaşlarda kullanılan mehteran müziğinden, saray seremonilerinde kullanılan marşlara, sarayda icra edilen geleneksel müzikten, Mevlevihane’ler ve loncalarda icra edilen müziğe kadar, müziğin toplum ve saray üzerindeki kültürel etkilerini her yönüyle görmek mümkündür. Osmanlı tarihi boyunca müzik, saray ve toplum içerisinde bir keyif aracı olarak kullanılsa da savaş, cenaze, kutlama ve dini ayin gibi çeşitli etkinliklerde motive edici bir unsur olarak da kullanılmıştır. Bu motive edici yaratının toplum üzerindeki psikolojik ve duygusal etkilerinin önemli olması sebebiyle, keşfedilen ve geliştirilen bu öğreti ve bilgilerin unutulmaması ve devamlılığının sağlanması için, usul, repertuar ve makamların usta çırak yoluyla bir kısmının ezberlenerek, bir kısmının notaya dökülerek, öğrenilen yöntem ve bilgilerin bir nesilden diğerine aktarılması sağlanmıştır.

Cumhuriyetin ilanından sonra kültür ve sanat alanında önemli reformlar yapılmış, uygulanan politikalarla çağdaş Türk müziğinde büyük ilerlemeler kat edilmiştir. 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi’nin kurulmasıyla başlayan süreç Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti’nin kuruluşu ile devam etmiş, 1925 yılında yurt dışına öğrenciler gönderilmeye başlanmış, Darülelhan müzik okulu 1926 yılında konservatuvara dönüştürülmüş, 1930 yılında yurtdışından dönen genç besteciler Musiki Muallim Mektebi’nde istihdam edilmiş, yarattıkları eserler ve yetiştirdikleri öğrenciler ile bu kurumlara çok büyük katkıları olmuştur. Rus Beşleri ve Fransız Altıları’ndan esinlenerek İlk kuşak Türk bestecileri Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses, ilerleyen dönemlerde Türk Beşleri adıyla anılmaya başlamıştır. Bu besteciler yarattıkları eserler ile çağdaş Türk müziğinin temellerini oluşturmuşlardır. 1934 yılında ilk Türk operası bestelenmiş, 1935 yılında Alman besteci Paul Hindemith ve diğer yabancı hocaların konservatuvar ve senfonileri batı standartlarına yaklaştırmak ve geliştirmek için Türkiye’ye çağırılmış, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı kurulmuş ve Türkiye Cumhuriyeti’nde çağdaş müzik alanında büyük atılımlar ve ilerlemeler gerçekleştirilmiştir.

Ulvi Cemal Erkin besteciliği ile ilk kuşak Türk bestecileri arasında önemli bir yere sahiptir. Bunda Paris Konservatuarı'ndaki ünlü hocalarla çalışmış olmasının yanında bestecilik yeteneği ile birleşen müzikal yaratıcılığının payı da büyüktür. 1930 yılında Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni hocası olarak başladığı sanat hayatına birçok önemli eserler sığdırmış ve çağdaş Türk müziği repertuarına besteleriyle önemli katkılarda bulunmuştur. Bestelediği eserlerinde dinleyiciye tanıdık gelen ve akılda kalıcı halk ezgilerini kullanarak, kendine özgü bir sentez oluşturduğu görülmektedir. Onu diğer Türk bestecilerden ayıran en önemli özellik, izlenimcilik akımının rehberliğinde 20. yy. modern armoni anlayışını romantik ve lirik bir müzik dili kullanarak, halk müziği ezgileriyle uyum içerisinde kullanmasındaki yeteneği olmuştur.

Erkin piyano sonatının birinci bölümü la eksenli hüseyini makamından oluşmaktadır. Sonatın birinci bölümünde sonat formuna bağlı kalınmış, birinci bölüm geleneksel sonat allegrosu formunda bestelenmiştir. Sonatın ikinci bölümü üç bölmeli lied biçimindedir. Sonatın bu bölümünde diğer bölümlerdeki gibi geleneksel biçim kullanılmıştır. Bölümün orta bölmesinde besteci reçitatif kullanarak ağıt benzeri bir hava oluşturmaya çalışmış, ardından tema yeniden baştaki bölmenin temasına bağlayarak bölüm sonu askıda bırakılmıştır. 3. bölümün la eksenli hüseyini makamının üstüne kurulduğu gözlenmektedir. Sonatın bu son bölümü küçük rondo formunda bestelenmiştir. Erkin'in diğer bölümlerde olduğu gibi piyano sonatının bu kısmında da gelenekselleşmiş formlara bağlı kalarak eseri bestelediği görülmektedir.

Piyano sonatı, Erkin'in solo piyano eserleri arasında piyano çalış teknikleri açısından en gösterişli ve en zor eserlerinden birisi olarak nitelendirilebilir. Eserin toplam çalış süresinin fazla uzun olmaması çalış rahatlığı sağlasa da eserin çalış tekniği düzeyi zorlayıcı olarak tanımlanabilir. Birinci bölüm eserin teknik olarak en zor bölümü olarak öne çıkmakta, köprü ve kapanış kısımlarında gelen makamsal etkili ve kromatik diziler, gelişme kısmında ise ezgiyle birlikte işlenen kromatik dizilerin bulunduğu pasajlar, bu bölümün en zor kısımlarını oluşturmuştur. Bu bölümde farklı çalış tekniği örnekleri ile çalış kolaylığı sağlayacak çözümler sunulmuştur. Eserin ikinci bölümünün geleneksel sonatlarda olduğu gibi ağır tempolu bir şarkı formundan oluşması ve bölümün başından

sonuna dinamiklerinin yoğun olarak kullanılması, bölümün müzikal yorumunu piyano çalış teknikleri açısından zorlaştırmış, bu bölümde eserin yorum olarak daha iyi çalınması için öneriler verilmiştir. Son bölümde ise bölmelerde kullanılan geniş aralıklı akorların bilek ve kol tekniği kullanımı açısından zorluğunu kolaylaştıracak çözümler üzerinde durulmuş, bölmelerdeki teknik olarak zor olan pasajlarda içine alınarak, çeşitli egzersizlerden verilen örnekler ile çalış rahatlığı ve çalış performansını geliştirecek öneriler sunulmuştur.

Batıdaki çağdaş bestecilerin yazdıkları sonatlar ile Erkin piyano sonatı arasındaki müzik dilinin ortak özellikleri ve farklılıklarına genel olarak bakıldığında, Erkin'in piyano sonatı ile diğer çağdaş batı bestecilerinin sonatları arasında 20. yy. armoni teknikleri ve sitillerinin uygulamaları açısından benzerlikler olduğu, bununla birlikte Erkin'in geç romantik ve empresyonist müzik dili ve folklorik temaları eserlerinde daha fazla kullanması nedeniyle, bu bestecilerin büyük kısmından genel olarak ayrıldığı görülmektedir. Erkin piyano sonatını Türk Beşleri'nin sonatlarıyla karşılaştırıldığında, Necil Kazım Akses ve Adnan Saygun'un piyano sonatlarının Erkin piyano sonatına göre daha kısa yapıya sahip olması, geleneksel sonat formlarına bağlı kalmayışları, Akses'in makam dizileri ve kontrpuantal yapıları daha fazla kullanması, bunun yanında Saygun'un sonatta izlenimci etkileri daha fazla yer vermesiyle birlikte, post tonal müzik anlayışını daha yoğun kullandığı gözlenmektedir. Diğer taraftan piyano sonatında daha romantik bir dil kullanılmış, halk ezgileri daha belirgin işlenmiştir.

Sonuç olarak Erkin piyano sonatının geleneksel sonat formuna bağlı kalmasından, diğer çağdaş Türk müziği sonatlarına göre daha uzun bir yapıya sahip olmasından, kullanılan makamlar ve halk ezgilerinin akılda kalıcılığından, kullanılan armonilerin etkileyiciliği, çalış teknikleri açısından zorlayıcı ve gösterişli pasajlar içermesinden dolayı, çağdaş Türk müziği repertuarında, üzerinde önemle durulması gereken bir eser olarak öne çıkmaktadır. Ulvi Cemal Erkin, çağdaş Türk müziğine kattığı yapıtlar ile genç bestecilere ve müzisyenlere her zaman ilham vermiş, bu eseriyle çağdaş Türk müziğine önemli bir sanat mirası bırakarak gelecek kuşaklara yol göstermiştir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

AKTÜZE, İrkin (2004). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

SAY, Ahmet (1985). *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Sanem Matbaası.

SAY, Ahmet (2002). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Kitaplar

ALİMDAR, Selçuk (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

ALPAGUT, Uğur (2010). *Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk'ün İzleri*, Ankara: Bilim ve Ütopya Kitapevi.

AKKAŞ, Salih (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923 – 2000)*, Ankara: Son Çağ Yayınları

AYDIN, Yılmaz (2011). *Türk Beşleri*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

BORREL, Eugène (1966). *Sonat*, Çev. Fikri Çiçekoglu, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

CANGAL, Nurhan (2004) *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

ÇALGAN, Koral (2001). *Duyuşlar-Ulvi Cemal Erkin*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

ÇALGAN, Koral (Tarihsiz). *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

DENİZ, Ünsal (2016). *Milli Musiki ve Türk Beşleri*, Gece Kitaplığı Yayınları.

ERKİN, İçten (2013). *Foreword, Ulvi Cemal Erkin Piano Sonata*, Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG

HALICI, Şaduman (2009). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

HODEIR, Andre (2016). *Müzikte Türler ve Biçimler*, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık.

- İLYASOĞLU, Evin (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- KOLÇAK, Olcay (2008). *Ulvi Cemal Erkin*, İstanbul: Karataş Yayınevi.
- KORAY, Fuad (1957). *Müzik Formları*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- KÜTAHYALI, Önder (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Varol Matbaası.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı (2017). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- SAY, Ahmet (2000) *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAYDAM, Akif (1997). *Ünlü Müzisyenler-Yaşamları, Yapıtları*, Ankara: Arkadaş Yayın evi.
- SAYGUN, Adnan Ahmet (Tarihsiz). *Atatürk ve Musiki*, Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- UÇAN, Ali (2015). *Türk Müzik Kültürü*, Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.
- ULUSKAN, Bayındır (2010). *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

Makaleler

- ALTAR, Memduh Cevad (2000). *Atatürk ve Müzik Reformları*, Belgelerle Türk Tarih Dergisi, Sayı 41, Haziran 2000, ss. 13
- KALIN, Salih (2017). *Atatürk ve Müzik*, İzmir Barosu Bülten Dergisi, Cilt 26, Sayı:203, ss. 64-65
- UÇAN, Ali (Tarihsiz). *Anadolu'nun Sırlı Sesi Müziğiyle Ankara*, Ankara Kültür Müdürlüğü (Tarihsiz). ss. 219

Kitap İçi Bölüm

- DALKIRAN, Esra (2015). *Cumhuriyete Geçiş ve Cumhuriyet dönemi Müzik Yaklaşımları, Müzik Kültürü* (ed. Zeki Nacakcı, Alaattin Canbay), Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar

SOMAKCI, Pınar (2017). *Osmanlı Saraylarında Uygulanan Müzik Eğitimi ve Müzik Kurumları*, Alanya: Alaaddin Keykubat Üniversitesi 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Cilt: 2, Sayı: 2, Haziran-Temmuz / 2017.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : İlgın KALIN

Doğum Yeri ve Yılı : İzmir, 04.10.1986

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim : Lisans

Lisans : 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Müzik Bölümü, Piyano Anasanat Dalı

İş Tecrübesi : 2010-2013 Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Sözleşmeli Öğretim Görevlisi,
2013-2015 İzmir Devlet Opera ve Balesi
Yerli Misafir Sanatçı,
2015-2018 Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Sözleşmeli Öğretim Görevlisi