

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PIYANO PROGRAMI

**ULVİ CEMAL ERKİN'İN PİYANO İÇİN "ALTI PRELÜD" ADLI ESERİNİN
TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20143311023 Suzan SAYIN

Danışman:

Prof. Selen BUCAK

İSTANBUL - 2018

Suzan SAYIN tarafından hazırlanan **Ulvi Cemal Erkin'in Piyano İçin "Altı Prelüd" Adlı Eserinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 08 / 06 / 2018

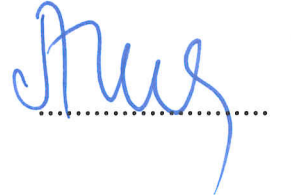
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

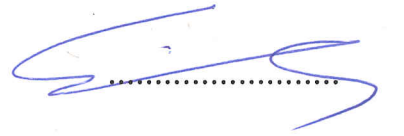
Jüri Üyesi : Prof. Selen BUCAK (Danışman – TİK)



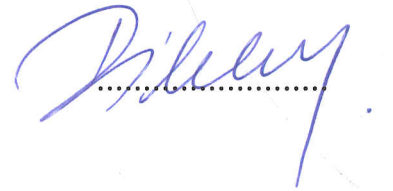
Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE (TİK)




Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Esin UÇARSU (MSGGSÜ.Müzikloji-TİK)



Jüri Üyesi : Prof. Dilek YONAT BATIBAY (M.Ü)



Jüri Üyesi : Doç. Sibel KUDATGOBİLİK (İ.Ü.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
ŞEKİL LİSTESİ	V
KISALTMALAR LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ VE İLK KUŞAK ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİ	
2.1 Cumhuriyet Döneminde Müzik Alanında Yapılan Yenilikler.....	3
2.2 Türk Beşleri'nin Doğuşu ve Ortak Özellikleri.....	9
3. ULVİ CEMAL ERKİN (1906-1972)	
3.1 Ulvi Cemal Erkin'in Yaşamı	20
3.2 Ulvi Cemal Erkin'in Etkilendiği Akımlar ve Müzik Dili.....	24
3.3 Ulvi Cemal Erkin'in Pişano Eserleri	28
4. ULVİ CEMAL ERKİN'İN PİYANO İÇİN "ALTI PRELÜD" ADLI ESERİNİN ARMONİ, FORM VE PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ	36
4.1 I Lento, misterioso.....	37
4.2 II Allegro.....	46
4.3 III Largetto.....	51
4.4 IV Allegro moderato.....	59
4.5 V Allegro.....	66
4.6 VI Allegro vivo.....	73
5. SONUÇ	79
6. EKLER	81
7. KAYNAKÇA	102
8. ÖZGEÇMİŞ	104

ÖNSÖZ

Ulvi Cemal Erkin, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin yetiştirdiği ve Avrupa'da eğitim görmüş bir besteci olarak, Türk halk ezgilerini Klasik Batı Müziği tekniğiyle ustalıkla harmanlamış, düşündüğü ve içselleştirdiği müziğiyle kendine özgü bir müzik dili yaratmış bir bestecidir. Erkin, Türk Halk Müziği'nin ritmik, melodik öğelerini ve makamlarını ilk eserlerinde doğrudan, son dönemlerinde ise soyutlayarak bazen de sadece bir renk olarak kullanıp yarattığı müzik diliyle Türkiye'de Çoksesli Müziğin gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Kendisinin aynı zamanda iyi bir piyanist olması nedeniyle piyano eserleri piyanistik açıdan çok başarılıdır. Bu nedenlerle Ulvi Cemal Erkin'in tüm eserleri gibi piyano eserleri de birçok Türk yorumcu tarafından sıklıkla çalınmaktadır.

Besteciliğinin olgunluk döneminde piyano için yazdığı *Altı Prelüd* adlı eseri klavyenin tüm ses alanında kullanılması, mistik ve canlı karakterdeki ezgilerin ard arda gelmesi ve yakaladığı evrensel müzik diliyle piyano eserleri arasında özel bir öneme sahiptir. Ayrıca bestecinin kullandığı dizi ve makamların soyut olarak ve arka planda bir renk, tını olarak kullanılması da dikkat çeken diğer bir unsurdur.

Bu çalışmanın amacı, Erkin'i yaşadığı dönem ve müzik anlayışı açısından ele almak; piyano eserleri arasında yenilikçi ve kendine özgü müzik diliyle özel bir yere sahip olan *Altı Prelüd* adlı eserini inceleyerek bestecinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmaktır.

Bu metin çalışmasını hazırlarken bana rehberlik ederek, bilgi ve birikimlerini paylaşan danışmanım ve aynı zamanda repertuar çalışmalarımı yaptığım sevgili hocam Prof. Selen Bucak'a, eser analizlerindeki yardımı için Emre Sihan Kaleli, Cenk Takınç, Yrd. Doç. Aysim Dolgun Ildız ve Elif Şahin'e teşekkürlerimi sunarım. Eğitimim boyunca bana destek olan ve inanan çok değerli aileme, sevgisi ve varlığı ile benim her zaman yanımda olan sevgili eşim Öğr. Gör. Emrah Sayın'a teşekkür ederim.

Suzan Sayın

ÖZET

Bu eser metni çalışmasında; Cumhuriyet Dönemi'nin ilk dönemlerindeki Çağdaş Türk Müziği'ne ve *Türk Beşleri* olarak adlandırılan çoksesli Türk Müziği ekolünün Birinci Kuşak Bestecileri arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin'in yaşamına, eserlerinde etkilendiği akımlara, müzik diline ve Türk Beşleri'ndeki yerine değinilmiştir. Ayrıca piyano için yazmış olduğu *Altı Prelüd* (1967) adlı eseri armoni ve form açısından incelenmiş, bu eseri çalışacak olan piyanistlere teknik zorlukları aşabilmeleri için çeşitli çalışma önerilerine yer verilmiştir.

Üç ana bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde; Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle gerçekleşen müzik devrimi ve bu süreçte Atatürk tarafından eğitimleri için Avrupa'ya gönderilen bestecilerimiz ele alınmıştır. Erkin'in de içinde bulunduğu *Türk Beşleri* olarak anılan bestecilerimizin yaşamı ve besteci kimliklerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde; Ulvi Cemal Erkin'in hayatı incelenmiş olup, etkilendiği müzik akımlarının kendi müziğine olan etkisi ele alınmıştır. Besteci, doğduğu ülkenin yerel halk ezgilerini Klasik Batı Müziği'nin teknik ve yöntemleri ile harmanlayarak kendine özgü bir stil yaratmıştır. Erkin'in müzik anlayışının Geç Romantizmin de etkisiyle ortaya çıkan İzlenimcilik, Ulusalcılık ve Yeni Klasikçilik akımlarıyla etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Erkin'in eserlerinde kullandığı müzik dilindeki değişim ve yenilikler de ortaya konulmuştur. Bu çalışmada, piyano eserleri ise genel olarak incelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; Ulvi Cemal Erkin'in olgunluk döneminde bestelediği Piyano için *Altı Prelüd* (1967) adlı eseri armoni, form, doku ve ritmik malzemenin kullanım biçimleri bakımından nota örnekleriyle birlikte incelenmiştir. Bu eserinde, Erkin'in ilk dönem eserlerinde kullandığı yerel dokudan uzaklaştığı ve ton organizasyonu bakımından somut bir sisteme bağlı kalmadığı görülmektedir. Türk müziğine has aksak ritimleri barındıran bu eserde, bestecinin piyanonun ses genişliğini ve renk yelpazesini çok iyi kullandığı söylenebilir. Eserin hızlı bölümlerindeki teknik zorlukların yanı sıra, yavaş bölümlerinde de ifadedeki renk

değişimleriyle görülen tınısal zorluklar izlenmektedir. Her bir prelüdü kendi içinde incelemenin yanı sıra prelüdlere arasındaki bağlar da ortaya konmuştur. Piyano için *Altı Prelüd* eseri 20. yüzyılın modernist uygulamalarını içeren bestecilik teknikleri doğrultusunda çağa ayak uyduran bir yapıttır. Bu eserde yorumcunun karşılaşabileceği teknik zorluklar için çeşitli çalışma yöntemleri de önerilmiştir.

Bu eser metni çalışmasının amacı; Cumhuriyetle beraber çoksesli müziğin gelişmesinde öncü bestecilerimizden olan, Türk Halk Müziği ve Klasik Batı Müziği öğelerini ustalıklı birleştirerek kendine özgü bir müzik dili yaratan ve piyano edebiyatında da önemli eserler vermiş olan Ulvi Cemal Erkin'i Piyano için *Altı Prelüd* adlı eseri bağlamında incelemektir.

ANAHTAR KELİMELEER: Ulvi Cemal Erkin, Türk Beşleri, Cumhuriyet Döneminde Müzik, Ulusalcılık, Altı Prelüd.

SUMMARY

This study examines the contemporary Turkish music during the early days of the Republic and the life of Ulvi Cemal Erkin, a member of the polyphonic Turkish musical school *The Turkish Five*, which is part of the First Generation Composers as well as the musical movements from which he got his inspirations, his musical language and his position in the Turkish Five. In addition, Erkin's work called *Six Preludes for Piano* (1967) is examined in terms of its harmony and structure. Besides, various recommendations are offered to pianists who are to play this piece so that they can overcome technical challenges.

This study is composed of three parts. In the first part, it discusses the musical revolution that took place soon after the establishment of the Republic and our composers who were sent to Europe for education by Atatürk. It examines the lives and roles of our musicians as composers who belong to the *The Turkish Five*, of which Erkin is a member.

The second part deals with Ulvi Cemal Erkin's life and how musical movements that inspired him affected his own musical style. The composer used the folk melodies of his native country, blending them with the techniques and methods of the classical music and thus he created a unique musical style. Erkin's musical style is known to have been inspired by Impressionism, Nationalism and New Classicism, all of which followed Late Romanticism. The study also analyzes the alterations and innovations in the musical language he used in his works while evaluating the piano pieces from a more general perspective.

The third part of the study analyzes the composer's late-period piece *Six Preludes for Piano* by evaluating the use of harmony, structure, pattern and rhythm, with relevant score samples. In this work, it is important to note that Erkin abandoned the local patterns that he used in his early works and he did not follow a systematic approach in terms of tone organization. The composer can be said to have used the sound register and the colour spectrum of the piano masterfully in this piece of music, which includes irregular rhythmic patterns. In addition to technical difficulties in the quick preludes, there are tonal difficulties in the slower preludes which stem

from the colour changes in the expression. The study analyzes the intra-prelude and inter-prelude links. *Six Preludes for Piano* is a modern musical work in terms of the composing techniques that encompass modernist applications of the 20th century. Performers are offered various recommendations in order to overcome any technical challenges that they may encounter while playing this piece.

This study aims to analyze the musical piece *Six Preludes for Piano* by Ulvi Cemal Erkin, who was instrumental in developing the polyphonic music in the early days of the Republic and who produced important works in the piano literature, creating a unique musical language by blending folk music and Classical music.

KEY WORDS: Ulvi Cemal Erkin, The Turkish Five, Republic Period Music, Nationalism, Six Preludes.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Prelüd I, ölçü 1-13	38
Şekil 2. Prelüd I, ölçü 10-25	40-41
Şekil 3. Prelüd I, ölçü 26-34	42
Şekil 4. Prelüd I, ölçü 40-42	42
Şekil 5. Prelüd I, ölçü 55-61	43
Şekil 6. Prelüd I, ölçü 1-4	44
Şekil 7. Prelüd I, ölçü 10-17	44
Şekil 8. Prelüd I, ölçü 40-45	45
Şekil 9. Prelüd I, ölçü 55-61	45
Şekil 10. Prelüd II, ölçü 1-12	46
Şekil 11. Prelüd II, ölçü 21-26	47
Şekil 12. Prelüd I, ölçü 46-54	47
Şekil 13. Prelüd II, ölçü 1-9	49
Şekil 14. Prelüd II, ölçü 24-29	49
Şekil 15. Prelüd II, ölçü 30-37	50
Şekil 16. Prelüd III, ölçü 1-7	51
Şekil 17. C. Debussy No:7	51
Şekil 18. Prelüd III, ölçü 14-20	52
Şekil 19. Prelüd III, ölçü 28-39	52-53
Şekil 20. Prelüd III, ölçü 35-50	53
Şekil 21. Prelüd III, ölçü 51-60	54-55
Şekil 22. Prelüd III, ölçü 61-68	55
Şekil 23. Prelüd III, ölçü 69-84	56
Şekil 24. Prelüd III, ölçü 1-7	57
Şekil 25. Prelüd III, ölçü 51-60	57-58
Şekil 26. Prelüd IV, ölçü 1-9	60

Şekil 27. Prelüd III, ölçü 35-39	61
Şekil 28. Prelüd IV, ölçü 1-3	61
Şekil 29. Prelüd IV, ölçü 4-12	62
Şekil 30. Prelüd IV, ölçü 13-21	63
Şekil 31. Prelüd IV, ölçü 29-33	64
Şekil 32. Prelüd IV, ölçü 1-3	64
Şekil 33. Prelüd IV, ölçü 13-15	65
Şekil 34. Prelüd IV, ölçü 29-33	65
Şekil 35. Prelüd V, ölçü 1-10	67
Şekil 36. Prelüd V, ölçü 17-23	68
Şekil 37. Prelüd V, ölçü 24-31	69
Şekil 38. Prelüd V, ölçü 32-41	70
Şekil 39. Prelüd V, ölçü 1-3	71
Şekil 40. Prelüd V, ölçü 4-6	71
Şekil 41. Prelüd V, ölçü 7-10	72
Şekil 42. Prelüd V, ölçü 24-31	72
Şekil 43. Prelüd VI, ölçü 35-37	74
Şekil 44. Prelüd VI, ölçü 50-52	74
Şekil 45. Prelüd VI, ölçü 53-64	75
Şekil 46. Prelüd VI, ölçü 65-72	76
Şekil 47. Prelüd VI, ölçü 108-117	76
Şekil 48. Prelüd VI, ölçü 8-16	77
Şekil 49. Prelüd VI, ölçü 62-64	78

KISALTMALAR LİSTESİ

bkz.: bakınız

ff: fortissimo

fff: fortississimo

pp: pianissimo

ppp: pianississimo

vb.: ve benzeri

yy.: yüzyıl



1. GİRİŞ

Cumhuriyet Dönemi'nde, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan değişimlerin en önemlilerinden biri de müzik alanında gerçekleşmiştir. 1930'lu yıllara damgasını vuran Müzik İnkılabının en büyük hedefi, Çağdaş Türk Müziği'nin halk ezgilerinden de yararlanarak, Klasik Batı Müziği çoksesli anlayışı ile halkın da benimseyeceği ve çağdaş uygarlık seviyesini yakalayabileceği bir müzik yaratmaktır. Türk müzik kültürü, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yeni bir süreç içindedir ve bu sürecin özünde ulusallık ve çağdaşlık, niteliğinde evrensellik vardır. Çağdaş bir toplum ve devlet yaratmanın gerektirdiği eğitimde, müzik alanındaki yasal düzenlemeler doğrultusunda kültür ve sanata önem verilmiş, kurumsallaşma öncelikle müzik eğitiminde başlamıştır. Geleneksel müzik kültürümüz, Türk Halk Müziği ekseninden hareketle geliştirilmek istenmiş, halk ezgilerinin derlenmesine ve notaya alınıp yayımlanmasına özen gösterilmiştir. Çoksesli müzik tekniklerini bir an önce uygulamalı olarak yaygınlaştırmak için, hem Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş, hem de Avrupalı uzmanlar yurdumuza davet edilerek çağdaşlaşmaya ve evrenselleşmeye yönelme olmuştur. Bu çalışmada, Avrupa'ya gönderilen ve eğitimini tamamladıktan sonra yurda geri dönen birinci kuşak Türk bestecilerinden olan Ulvi Cemal Erkin'in hayatı, müzik dili, etkilendiği akımlar ve piyano eserlerine değinerek, Piyano için *Altı Prelüd* (1967) adlı eseri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde; Cumhuriyet dönemi Çağdaş Türk Müziği ve ilk kuşak çağdaş Türk bestecileri incelenmiş ve Cumhuriyet döneminde müzik alanında yapılan yenilikler konusunda bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde; Erkin'in yaşamı, etkilendiği akımlar ve müzik dili incelenmiştir. Bestecinin piyano eserleri, yazıldıkları dönem ve piyano dili açısından ele alınmıştır.

Son bölümde; Erkin'in Piyano için *Altı Prelüd* (1967) adlı eseri doku, form ve piyano tekniği açısından incelenmiştir.

İnceleyeceğim Prelüd formunu kısaca ele alırsak; prelüd, belirli bir biçimi olmayan, genellikle bir sahne yapıtından ya da bir kilise töreninden önce seslendirilen, çalgı için yazılmış kısa bir müzik parçasıdır. Prelüd, bir önsöz olarak da düşünülebilir. Örneğin, Barok dönemde, genellikle daha uzun ve karmaşık olan

bir eserin ilerleyen hareketlerine bir giriş olarak bestelenmiş olsa da, Romantik dönem boyunca tek başına bir müzik eseri vazifesi görmüştür. Prelüd, özellikle bir opera için yazılan uvertürü kastetmektedir.

“Kayda değer ilk prelüdlar, kilise müziğini tanıtmak için çalınan org parçalarıdır. Günümüze ulaşan ilk prelüd örnekleri, 1448 yılında Ileborgh Tablature'de beş kısa prelüd idi. Bunları, daha önce parmaklarını ısıtmak ve enstrümanın ayarını ve ses kalitesini kontrol etmek için kullanılmış olan lute ve diğer Rönesans dönemi yaylı çalgıları için olağanüstü bir tarzda serbestçe bestelenmiş prelüdlar izlemiştir. 19. yüzyılda prelüdların çoğu klavye ya da lavta için bestelenmiş ve yaygın olarak prelüd ile füğ bir arada kullanılmıştır.”¹

Yazdığı prelüd ve füglerle bu türün en parlak örneklerini yazan Johann Sebastian Bach'ın ardından Chopin, prelüd başlığı altında karakter parçaları yazmıştır. Debussy'nin yazdığı prelüdlar ise oldukça orijinaldir ve bestecinin kendine özgü müzik dilini yansıtır. Puccini gibi opera bestecileri de, opera uvertürlerinin yerine, daha kısa olan prelüdlere yer vermiştir.

Bu eser metni çalışmasında, Ulvi Cemal Erkin'in 1967 yılında piyano için yazdığı *Altı Prelüd* adlı eserini ele alırken, ton organizasyonu, form, tını, doku, ritim gibi özellikleri açısından ele alınmakla beraber, piyano tekniğindeki zorlukların aşılmasıyla ilgili önerilerde de bulunulmuştur.

Bu bağlamda son dönem eserlerinden olan Piyano için *Altı Prelüd* (1967) adlı eseri, doku, tını olanakları, çalış ve yorum açısından incelemek günümüz piyanist ve bestecilerine yol gösterici olacaktır.

¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prelude_(music)).

2. CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ VE İLK KUŞAK ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİ

2.1 Cumhuriyet Dönemi'nde Müzik Alanında Yapılan Yenilikler

Dönemin sosyal yapısı içerisinde müziğin halk üzerindeki etkisi düşünüldüğünde halk, müziğe ilgisiz kalmamış, konser ve temsiller ilgi ile takip edilmiştir. Bu durum, müziğin her zaman için sosyal ve kültürel bilincin ifadesi diye söylenebilir. Halk arasında oluşmaya başlayan bu bilinç, Osmanlı düşüncesinden Cumhuriyet'e kalan bir mirastır. Cumhuriyet'in temelleri atılmış, halkta bu fikri sindirebilecek sosyolojik, ideolojik ve kültürel gelişme, yaklaşık iki yüz yıllık yetişme koşullarındaki hızlı değişiklikle mümkün olmuştur. Ordu, eğitim, sanat ve bürokraside yapılan pek çok değişiklik ve yenilik, yakında kurulacak olan Cumhuriyet'i işaret etmektedir.

29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilmiş, her alanda yeni bir dönem başlamıştır. Reformlar ile daha bilimsel bir sanat anlayışının gelişmesi için çaba sarf edilmiş, milli sanat görüşü benimsenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk olmuştur. Eğitim reformları Cumhuriyet'in kuruluşundan bir yıl sonra yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu² (1924), Tekke ve Zaviyelerin Kaldırılması Kanunu³ (1924) ile genel müzik eğitiminin laik bir temel üzerine kurularak, eğitim ve öğretim ilkeleri belirlenmiş, buna göre hazırlanan ders programlarında müzik dersleri de yer almıştır. Atatürk, sanat kurumlarının çağdaş, evrensel temeller üzerine kurulması ve bu doğrultuda eğitim kurumlarının yapılandırılması gerektiğini açıklamıştır. Bu durumda, inanç çerçevesinde güzel sanatlara ve müziğe karşı tutucu olan halkın sanat zevklerinde devrim yapma gerekliliği doğmuştur. Bu sadece eğitimle mümkün olabilirdi. Bu nedenle Anadolu'ya gidip çoksesli müzik eğitimi verecek öğretmenlerin yetiştirilmesi ve bu öğretmenleri yetiştirecek akademik eğitilmiş hocaların olması gerekmektedir.

² Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Öğretim Birliği Yasası): Türkiye Büyük Millet Meclis'i tarafından 3 Mart 1924 tarih ve 430 Yasa Numarası ile kabul edilmiş olan ve ülkedeki bütün eğitim müesseselerinin Ulusal Eğitim Bakanlığı'na bağlanmasını öngören yasadır.

³ 30 Kasım 1925 tarih ve 677 nolu kanun ile Tekke ve Zaviyeler de kapatılmış, tekke müziği olarak bildiğimiz tek sesli, ritim ve söz ağırlıklı müzik türü kontrol altına alınmıştır.

Müzikte yapılacak devrim uzun süreli ve en zor olanıydı. Müzik devrimini hazırlayan devlet politikasının ilk basamağı 1924’de Ankara’da açılan ilk müzik öğretmen okulu, ilk kuşak besteci ve yorumcuları yetiştiren Musiki Muallim Mektebi’dir. Türkiye Cumhuriyeti’nde müzik öğretmeni yetiştiren ilk kurumdur. İlerleyen zamanda sanatçı yetiştirme görevini üstlenen kurum Ankara Devlet Konservatuvarı olarak eğitimini sürdürmüş, 1986 yılından itibaren Hacettepe Üniversitesi’ne bağlanmış ve günümüzde Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak eğitim vermektedir. Ankara’da Musiki Muallim Mektebi adıyla açılan okulun öğretmen yetiştirilen bölümü 1938 yılında ayrılmış, Eduard Zuckmayer⁴ (1890-1972) başkanlığında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü kurulmuş ve müzik öğretmeni yetiştirme görevini üstlenmiştir. Bugün halen 1986 yılından itibaren Gazi Üniversitesi’ne bağlı olarak eğitimini sürdürmektedir. Muzikayı Humayun Orkestrası ise 27 Nisan 1924’de İstanbul’dan Ankara’ya getirilerek Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) adıyla çalışmalarını sürdürmektedir. Mustafa Kemal Atatürk sanatla ve müzikle ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

“Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür. Kültür, oluştuğu yerin özelliklerine bağlıdır. Bu yer, ulusun özyapısıdır. Kültürün sacayakları olan bilim ve teknik yaşamda en gerçek yol gösterici, sanat ise ulusun başlıca yaşam damarlarından biridir. Sanatsız kalan bir ulusun yaşam damarlarından biri kopmuş demektir. Türk ulusunun tarihsel bir niteliği güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Sanat dalları içinde en çabuk ve en önde götürülmesi gereken müziktir. Çünkü bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikteki değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Osmanlı müziği, Türkiye Cumhuriyeti’ndeki büyük devrimleri anlatabilecek güçte değildir. Bize yeni bir müzik gereklidir. Bize gerekli olan yeni müzik, özünü ulusal müziğimizin gerçek temelini oluşturan halk müziğimize alan armonik bir müzik olacaktır. Bunun için ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal müziği ancak bu yolla yükselebilir, uluslararası müzikte yerini alabilir.”⁵

⁴ Eduard Zuckmayer: Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik bölümünün kurucusudur. 1938-1970 yılları arasında o dönemde ülkede müzik öğretmeni yetiştiren tek kurum olan bu okulun yöneticiliğini yapmış; Türkiye’de müzik eğitiminin çağdaş kimlik kazanmasında ve müzik eğitimcisi yetiştirme sisteminin bu doğrultuda şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

⁵ Ali UÇAN, **Müzik Eğitimi**, 45.

Bu görüşler doğrultusunda, Atatürk'ün doğrudan yönlendiriciliğinde Cumhuriyet'in ilk on beş yılı (1923 – 1938) süresince gerçekleştirilmiş olan atılımlar, Türk müzik inkılabının açık mesajlarıdır.

1927 yılında Wilhelm Kempff⁶ (1895-1991) Ankara Halk Evi'ndeki piyano resitalinden sonra Atatürk'ün daveti ile Çankaya Köşkü'ne gelmiştir. Yemekten sonra sabahın erken saatlerine kadar Atatürk kendisine, Türkiye'nin modernleşme çalışmaları doğrultusunda hukuk, eğitim ve diğer pek çok alanda reformlar yapıldığını ifade etmiştir. Müzik sanatı için yapılabilecek reformların bir sistem içinde yapılması gerektiğini, çağdaşlaşmanın gereği olarak klasik müziğin Türkiye'de geniş şekilde yayılmasının önemine değinerek, müzikte de benzer reformlar yapılmadığı takdirde diğer alanlarda gerçekleştirilen reformların eksik kalacağından bahsetmiştir. Wilhelm Kempff'e bu konudaki tavsiyelerini ve reform planı üzerinde görüşlerini almak için Türkiye'ye hangi müzisyen ve müzikologların davet edilmesi gerektiğini sormuştur. Düşüncelerini Atatürk'e aktaran W. Kempff, bu konudaki tavsiyelerinin yanında Berlin Filarmoni Orkestrası'nın şefi Wilhelm Furtwangler'e de danışılmasının yerinde olacağını ifade etmiştir. Almanya'da bulunan Maarif Vekaleti temsilcisi (müfettiş) Cevat Dursunoğlu, şef W. Furtwangler ile temasa geçmiş ve tavsiyelerini almıştır. Şef W. Furtwangler müzik adamı, besteci ve eğitimci Paul Hindemith'i tavsiye etmiştir. Almanya'daki Büyükelçi Hamdi Arpağ ile Paul Hindemith 27 Mart 1935 tarihinde sözleşmeyi imzalamışlar ve P. Hindemith 1935-1937 yılları arasında dört defa Türkiye'ye gelerek tamamı 200 sayfaya varan kapsamlı beş rapor hazırlamıştır. İlk rapor bir plan niteliğindedir. Gözlemlerinden yola çıkarak somut öneriler sunmaktadır. Bu plan realisttir, akılcı ve çok iddialıdır. Paul Hindemith, Türkiye'de durumu iyice inceledikten sonra Bakanlığa sunmuş olduğu raporda aşağıdaki gibi açıklamıştır:

“Bazı uluslara vergi olan müzik yeteneğinin, bu yolda uygulanması gereken değişmez ölçülere tamamen uyabilecek nitelikte olduğuna Türkiye'de şahit oldum. Türklerin müziğe olağanüstü oranda yetenekleri var. Teknik başarının her türünü kolay benimseme bakımından sahip oldukları güç, planlı bir reform uygulanması halinde Türklerin az

⁶ Wilhelm Kempff (1895-1991): Alman besteci, piyanist ve müzik öğretmenidir. Birçok piyano eserini icra ederek kaydetmiştir.

zamanda müzik alanında da yetkili bir ulus haline gelmesine olanak sağlayacaktır.”⁷

3 Nisan - 29 Mayıs 1935 tarihleri arasında Paul Hindemith’e, Musiki Muallim Mektebi Müdür vekili Necil Kazım Akses ve Cevat Dursunoğlu ile birlikte alaturka müziğin her çeşidini, yurdun farklı bölgelerinden gelen ozanlardan halk türküleri dinletilirdi. Ankara dışında İstanbul ve İzmir’e giderek incelemelerde bulunduktan sonra ülkemizdeki geleneksel müzik için izlenimlerini ve izlenecek yolu verdiği raporların ışığında Cevat Dursunoğlu şöyle aktarmaktadır:

“Her çeşit musikinizi dinledim. Sanat musikisi dediğimiz alaturkada üstad sanatçılarımız gelmiş. Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içinde kendisini tekrarladığı için yaratıcılık gücünü yitirmiş, ne yapsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihi bir yadigar olarak muhafaza edersiniz, tıpkı bizim Bach’dan önceki müziğimiz gibi aslına sadık tarihi bir yadigar olarak özel vesilelerle ve kendi zamanlarında kullanılan aletlerle tekrarlıyorsunuz. Bence sizin esas hazineniz Halk Musikisi diye adlandırdığınız musikidir. Pek az millete nasip olacak kadar zengindir. İklimleriniz gibi çeşitlidir. Aralarında polifonik olanlarda vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. Unutmayınız ki Batılı birçok büyük besteciler bu yoldan geçmişlerdir. Hatırımında kaldığına göre Hindemith Bakanlığa verdiği raporda bu görüşlerini açıklamıştır.”⁸

Cumhuriyetin bütün atılganlığını benimsemiş olan P. Hindemith, gördüklerini, teşhislerini ve tavsiyelerini dile getirmiştir. Raporlarında fiili bir yürütücünün görüşleri ve iradesi ile ayrıntılara inmiş gözlemci ve danışman konumundan sanat yönetmenliğine geçmiştir. Gelişmelerin beklenildiği hız ve titizlikle yürütüldüğünü, olumlu sonuçlar için zamana ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Türkiye’de İzmir halkının sosyolojik yapısının yeniliklere daha açık olduğu vurgusu ile yapılabilecekleri sunmuş ve son raporunda alınan sonuçları değerlendirmiştir. Cevat Memduh Altar’ın⁹ Paul Hindemith raporları arşivindeki tavsiyeleri şöyle özetlenebilir;

1- Orkestralar; programları, şefleri ve müzisyenleri.

⁷ <http://cevadmemduhaltar.com/ataturk-ve-muzik-sanatinda-reform.html>.

⁸ Gültekin ORANSAY, **Ankara Konservatuarı 30. Yıl**, 21.

⁹ Cevat Memduh Altar (1902-1995): Geniş müzik kültürü ve araştırmacı kimliğiyle Türkiye’yi uzun yıllar uluslararası alanda temsil etmiş olan müzikolog, sanat ve müzik tarihçisi, yazar ve çevirmen, eğitimci ve yönetici olarak Cumhuriyet döneminin önde gelen aydınlarından.

- 2- Sanatçı yetiştirilmesinde; konservatuvarların kurulması, idaresi, eğitim planları, müfredatları, hocaların yetiştirilmesi.
- 3- Okullar için öğretmen yetiştirilmesinde; Müzik öğretmen okulları, idaresi, eğitim planları, müfredatları, öğretmenlerin yetiştirilmesi.
- 4- Opera ve konser organizasyonları.
- 5- Halk müziğinde yapılabilecekler, derleme tavsiyeleri, arşivlemeler, notaya alımlar.
- 6- Askeri müzik; askeri bandoların geliştirilip, yenilerinin oluşturulması ve halka inmeleri.
- 7- Konser salonları yapılması, radyoda klasik müziğe yer verilmesi.
- 8- Korolar, müzik kütüphaneleri, nota basımı.

P. Hindemith raporları Cumhuriyet'in müzik reformlarının temel taşlarını oluşturmaktadır. Paul Hindemith'in önerisi ile Gazi Müzik Öğretmen Okulu çalışmaları için Almanya'dan besteci, piyanist, orkestra şefi, eğitimci Edward Zuckmayer (1890-1972) davet edilmiştir. 1936 yılından itibaren ikinci vatanı olarak kabul ettiği ülkemizde ömrünün sonuna kadar kalmıştır (1972). Sanatçı, tıpkı P. Hindemith gibi halk müziği ezgilerinden yararlanarak bir eğitim müziği yaratılması gerektiği görüşü ile araştırma yapmış ve tavsiyelerini iki ayrı raporla sunmuştur. Ayrıca Türkiye'ye Carl Ebert (1887-1980) Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro ve Opera Bölümü'nün kurulması için 1936 yılında gelerek 1947 yılına kadar kalmıştır. Atatürk'ün isteği üzerine ünlü orkestra şeflerinden Ernst Praetorius¹⁰ (1880-1946) Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı kurma görevini üstlenmiştir. 1935- 1946 yılları arasında bu orkestrayı yönetmiş, konservatuvarda öğretmenlik yapmış ve vefatına kadar ülkemizde kalmıştır. Bununla birlikte Licco Amar (1891-1959) Ankara Devlet Konservatuvarında 1935-1957 yılları arasında birçok keman öğrencisi yetiştirmiştir.

Öz müziğimiz olan Türk Halk Müziği'nin nasıl geliştirilmesi gerektiğini anlatacak, gerçek bir halk müziği derlemesi için yol gösterebilecek kişi olarak Macar besteci, piyanist, etnomüzikolog Bela Bartok (1881-1945), 1936 yılında Ankara Halk

¹⁰ Ernst Praetorius: Alman müzik tarihçisi, öğretmen ve orkestra şefi.

Evi'nin davetiyle ülkemize gelmiştir. Macar Halk Müziği ile Türk Halk Müziği arasındaki benzerliği merak eden Bela Bartok ile besteci Ahmed Adnan Saygun Ankara Halkevinin, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin Maarif Vekaleti'nin görevlendirmesi ile yerel ezgilerin nasıl derlendiğini görmek için birlikte Anadolu'ya seyahat etmişlerdir. Adana bölgesinde, Toros dağları üzerinde göçer ve yerleşik halktan derledikleri türkülerle araştırmalarını yapmışlardır. Bela Bartok'un, Ankara'da vermiş olduğu üç konferans oldukça etkili olmuş, yarattığı tesir günümüze kadar gelmiştir. Bugün halk müziğinde geldiğimiz noktada B. Bartok'un gösterdiği hedeflerin çok büyük payı vardır.

“Türk müziğinin köklerine ulaşabilmek için, pentatonik müzik karakteri gösteren halk müziği örneklerini arayıp-bulma önerisi doğrultusunda, saha araştırmalarının sürdürülmesi; sahada toplanan malzemelerin arşivlenmesi, bunların yayın haline getirilerek kültür-sanat camiasına sunulması ve bu yolla bestekarlara malzeme sağlanması ve ayrıca bir Enstitü veya Araştırma Merkezi kurulması konusundaki fikir ve önerilerine, büyük önem verdiklerini yazıları ile açıkça göstermişlerdir.”¹¹

Bela Bartok ülkemizden ayrıldıktan sonra yazarlar, Ahmed Adnan Saygun ve diğer müzisyenlerle fikir alışverişinde bulunmuş ve yıllar sonra “Türk Halk Müziği” adlı bir kitap yayınlamışlardır. B. Bartok'un çalışmaları neticesinde 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde Türk Halk Ezgileri arşivi kurulmuştur. Bugün Ankara Devlet Konservatuvarı'nın giriş kapısında P. Hindemith ve B. Bartok'un büstleri bulunmaktadır.

¹¹ Süleyman ŞENEL, Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları, 114.

2.2 Türk Beşleri'nin Doğuşu ve Ortak Özellikleri

Ülkemizde müzik devriminin gerçekleşmesi için, sürekliliği olan kültür ve sanat politikası, geleneksel Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'nin özellikleri içinde çoksesli müziğin yaratıcı eserlerini verecek genç, dinamik, eğitilmiş sanatçı kadrolarının oluşturulması gerekmektedir. İlk etapta yapılması gereken genç yetenekleri güzel sanatların çeşitli dallarında, Avrupa'da batı eğitimi alabilmeleri için Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi sanat merkezlerindeki konservatuvarlara göndermekti. Müzik sanatı için ilk olarak 1925-1929 yılları arasında aralıklarla açılan sınavda on öğrenci başarılı olmuştur. 1925 yılında yapılan sınavda ilk kazananlar Galatasaray Lisesi'nden Ulvi Cemal Erkin (Piyano), Cezmi Rıfkı Erinç (Keman), Freres'den (Papaz okulundan) Ekrem Zeki Ün (Keman) burslu olarak Paris'e gönderilmişlerdir. Daha sonra Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ahmed Adnan Saygun burslu olarak yurtdışına giderken, Cemal Reşit Rey de çoksesli müzik eğitimi için yurtdışına gitmiştir. Hepsi de bestecilik ve kompozisyon eğitimi almışlar ve yurda döndükten sonra Ankara Musiki Muallim Mektebi'ne öğretmen olarak atanmışlardır. Batının sanat kültürü ve müzik alanındaki çoksesliliğin zengin kaynaklarından yararlanarak, Anadolu'nun halk müziğindeki makam, ezgi, ritim, tını ve nüansları birleştirip harmanlayarak yepyeni bir Çağdaş Ulusal Türk Müziği yaratmışlardır. Cumhuriyet'in ilk on yılında önemli eserler vermiş olan Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses Çağdaş Müzik tarihinde *Türk Beşleri* olarak tanınmaktadır.

Doğum tarihleri 1904-1910 yılları arasında Osmanlı'da Padişahlık dönemine rastlayan, farklı kültür ve ortamlarda yaşamış Çağdaş Ulusal Çoksesli Türk Besteciliği'nin ilk temsilcileri olan bu besteciler ilk kuşak bestecileri olarak, yaptıkları özverili çalışmalar ve yeni arayışlarla çoksesli müziğin daima önünü açmışlardır. 1925 yılında yapılan sınavı kazanan on yetenekli genç bestecinin Avrupa'ya eğitime gönderilmesi ile başlayan uygulama, daha sonra İdil Biret ve Suna Kan'ın yararlandığı 1948 yılındaki Harika Çocuklar yasası ve 1956 yılında Üstün Yetenekli Çocuklar kanunu ile son şeklini almıştır.

Türk Beşleri'nin ilk yılları Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Din Müziği, Ordu Müziği ve Batı Müziği çeşitliliği içinde geçmiştir. Hepsi de büyük şehirlerde dünyaya gelmiş, eğitilmiş ve eğitime önem veren ailelerin çocukları olmaları, zamanın bilinen okullarında okumaları ve yetenekli olmaları ülkenin diğer gençlerine göre şanslı olduklarını göstermektedir. Doğru yönlendirme ile bugün batının yaklaşık dört yüz yılda çeşitli aşamalardan geçerek sonuca ulaştığı çokseslilik yolculuğunda, kendilerini birden 20. yüzyılın yeni müzik akımları içinde bulmuşlardır. Bu hızlı değişim süzgecinden, dinleyicinin nelerden hoşlanabileceğini bilmelerine rağmen, kişisel çabaları ile çağdaş bir sentez üretmeyi başarmışlardır. Eserlerinde her zaman sanatsal kaliteyi ön planda tutarak kendi bestecilik anlayışı ve zevklerine dayalı eser vermenin yanı sıra, Türk insanının kendini içinde bulacağı ulusal kimliği olan eserler verme yolunda ilerlemişler ve zengin Türk Halk Müziği hazinesinden de yararlanmışlardır. Evin İlyasoğlu düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“İlk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya aktarılması, incelenip değerlendirilmesi önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupa'nın birçok ülkesinde 19. yy. sonu ortaya çıkan ulusal kaynakları kullanma akımının bir uzantısıdır bu başlangıç. Türk halk ezgileri ve geleneksel sanat müziğimizin modal (makamsal) karakteri, aksak ritimler içindeki yapısı, yalnız bizim bestecilerimizi değil, giderek dünyanın uzak köşelerindeki müzisyenleri de ilgilendirmektedir.”¹²

Çağdaşlaşma ve modernleşmenin amaçlandığı Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Atatürk 10. yıl nutkunda (29 Ekim 1933) “Milli kültürümüzü muasır medeniyetler üstüne çıkaracağız!” demiştir. Türk Beşleri bu yolda eserlerini, Anadolu insanının tarih boyunca biriktirdiği hazinesinden yararlanarak, kültürel değerlerini temel alarak geliştirmişler ve evrenselliğe doğru ilerlemişlerdir. Bu konuda Ahmet Say şöyle demiştir:

“Beşler'in her üyesi başlangıçta “ulusalcı” bir kavrayıştan yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Bu bir ortak yöndür. Ancak sonraları geleneksel müziğimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusal üstü kendi özgün duyuş ve düşüncelerini geliştirmişlerdir. Bu da ayrılan taraflarıdır.”¹³

¹² Evin İLYASOĞLU, **Yirmibeş Türk Bestecisi**, 12.

¹³ Ahmet SAY, **Müzik Tarihi**, 518.

Türk Beşleri yaşadıkları ilk bestecilik yıllarında, dönemin sanat ve müzik akımlarının etkisinde kaldıkları gibi birlikte çalıştıkları ve takip ettikleri ünlü bestecilerin teknik bilgi ve birikimlerinden de yararlanmışlardır. U.C. Erkin, C. R. Rey, A. A. Saygun Paris’de eğitim gördükleri için o zamanın yaygın sanat akımı olan Claude Debussy ve Maurice Ravel’in İzlenimciliğinin (Empresyonizm) etkileri görülmektedir.

Yeni Klasikçilik akım özellikleri yer yer A. A. Saygun ve N. K. Akses’in eserlerinde görülmektedir. H. F. Alnar, geleneksel Türk Müziği kökenli bir besteci olduğu için eserlerini Türk Müziği’ne dayandırmıştır. Birinci kuşak bestecilerimizin ilk dönemlerinde İzlenimcilik ve Yeni Klasikçilik akım etkileri ile olgunluk dönemlerinde ise Türk müziğine ait yerel özelliklerini Klasik Batı Müziği teknikleriyle harmanlayarak Çağdaş Türk Müziği eserleri bestelemişlerdir. Bu da hepsinin ortak özelliklerindedir.

Türk Beşleri’nden Cemal Reşit Rey, bütün dinlerin beşiği sayılan Kudüs’te 25 Ekim 1904’de dünyaya gelmiştir. Babası Ahmet Reşit Rey, Cemal Reşit’in doğduğu zaman Kudüs Mutasarrıfı idi ve sarayla yakın ilişkileri olan son Osmanlı ailelerinden birinin oğluydu. Cemal Reşit, ailesiyle beş yaşındayken İstanbul’a gelmiştir. Galatasaray Lisesi ilk bölümünde okumaya başlamış, bir yandan da piyano dersleri almıştır. Babasının politik durumu nedeniyle 1913 yılında zorunlu olarak Paris’e, dünyanın kültür başkentine taşınmışlar ve aileye Paris’te Fransa Cumhurbaşkanı Raymond Poincare destek olmuştur.

Doğduğu günden itibaren 1923 yılına kadar Kudüs-İstanbul-Paris-Cenevre-Paris-İstanbul arasında geçen yılları Cemal Reşit’in eğitiminde de aktarmaları getirmiştir. Cemal Reşit Rey, öğrencisi Aydın Karlıbel’e, küçük yaşta Paris’te Gustav Mahler’in Uçan Hollandalı operasının uvertürünü yönetirken dinlediğini anlatmış ve G. Mahler’in şefliği zihninde çarpıcı bir yer etmiştir.

“Ahmet Reşit Bey, Poincare’nin aldığı randevu ile Cemal Reşit’i ünlü kompozitör, Paris Konservatuarı’nın müdürü Gabriel Faure’ye götürür. Faure, O’nu dinledikten sonra ünlü pedagog Marguerite Long’a telefon ederek "Madam size bir Türk çocuğu gönderiyorum ve hiçbir şey söylemiyorum, kendiniz göreceksiniz der." Ve Ahmet Reşit Bey’e dönerek "Oğlunuz hayatta müzikten başka bir şey yapamaz" şeklinde

adeta bir tehdit savurur. Cemal Reşit'in geleceğini bir anda fırtına gibi sezmiştir. Gerçekten de seksen bir yıllık yaşamında müzikten başka hiçbir şey yapmayacaktır."¹⁴

Debussy'nin öğrencisi, Ravel'in en yakın dostlarından ve eserlerini en iyi yorumlayan piyanistlerden biri olan Marguerite Long, on dokuz yaşına kadar hiç ücret almadan Cemal Reşit'in eğitimi ile yakından ilgilenmiştir. Ahmet Reşit Bey ve ailesi, savaş başlayınca Paris'te uzun süre kalamayıp Cenevre'ye yerleşmişlerdir. Cemal Reşit eğitimine Cenevre Konservatuvarında devam ederken, normal lise eğitimini de sürdürmüştür. Konservatuvarın ustalık sınıfına kadar yükselmiş, ancak 1919'da babası dahiliye nazırlığına atanınca İstanbul'a gelmişlerdir. Babası oğlunu hemen İstanbul'da bir piyano öğretmenine götürmüş ve öğretmeni Cemal Reşit Rey'e yeteneğinden dolayı hayran kalmıştır.

Cemal Reşit bu kez tek başına Paris'e eğitime gönderilmiş ve tekrar Marguerite Long ile çalışmaya başlamıştır. Konservatuvarda Gabriel Faure'den müzik estetiği dersleri almıştır. Besteci, piyanist ve orkestra şefliği üzerine aldığı eğitimle, daha okul yıllarında bile besteleriyle ilgi çekmeye başlamıştır. Cemal Reşit, Cumhuriyetin ilanından iki ay önce Paris Konservatuvarından mezun olmuştur. Bu arada İstanbul Belediyesi Darülelhan'a batı müziği bölümü açılmasına karar verilmiş ve hoca olarak genç Cemal Reşit çağırılmıştır. Bu onun için bir onurdur. On dokuz yaşında ve onu Avrupa'da büyük bir kariyer beklemektedir. Hocalarının ısrarlarına dayanamayıp İstanbul'a dönmüştür. Batı'daki büyük kariyerini bırakmıştır ama Cemal Reşit Rey Türkiye'de klasik müziğin kuruluşuna öncülük etmiş, pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra yaşamı boyunca artık kendi ülkesinden hiç ayrılmamıştır. Çeşitli orkestralar kurup, bunlarla yurt içi ve yurt dışında konserler yöneterek dünyanın en ünlü sanatçıları şef olarak Türkiye'de ağırlamıştır. Ülkesinde bir yandan klasik müziğin yaygınlaşması için çalışırken, öte yandan da yazdığı operetlerle tiyatro dünyasında unutulmayacak eserlere imza atmıştır.

Cemal Reşit Rey'in ilk dönem eserlerinde görülen müzik anlayışının, Erkin gibi Fransız İzlenimciliğine daha yakın olduğu görülmektedir. Eserlerinde Türk Halk müziği motiflerini sıklıkla kullanan besteci, aynı zamanda 1933-1934 yıllarında

¹⁴ Evin İLYASOĞLU, Cemal Reşit Rey Müzikten İbarettir Bir Dünyada Gezintiler, 60.

yazdığı operetler ve müzikaller ile halkı çoksesli müziğe yakınlaştırmaya çalışmıştır. Cemal Reşit Rey, 1950'den sonra bestelediği olgunluk dönemi diye adlandırılan eserlerinde daha muhafazakar bir üslup kullanmıştır. Bu dönemde Türk müziğinin yerel öğelerini Klasik Batı müziğinin teknik ve yöntemleri ile harmanlayıp, büyük çaplı orkestral eserler bestelemiştir. Bunlardan bazıları L'appel ve Fatih isimli senfonik şiirlerdir. Tüm eserleri belirli bir ton organizasyonuna sahip olmakla birlikte melodik yapıdadır. Erkin, Rey'e göre daha yenilikçi bir müzik diline sahiptir.

Cemal Reşit Rey, güftesi Behçet Kemal Çağlar ve Faruk Nafiz Çamlıbel'e ait olan bir şiir üzerine uzun süre uğraşp, herkesin coşku ile birlikte söyleyeceği bir marş besteler. Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları için 10. Yıl Marşı'nı bestelemiştir. Halk Türküleri üzerine koro eserleri, Yunus Emre şiirleri üzerine eşliksiz kadın koro eseri, Dört sesli koro eserleri, şan ve piyano, şan ve orkestra için eserleri, orkestra eserleri (Bebek Efsanesi, Karagöz, Enstantaneler, Fatih, Katibim, 50. Yıla Giriş, Türkiye, Senfoni No.2.), Operaları (Sultan Cem, Köyde Bir Facia, Zeybek, Çelebi.), Konçertoları (Keman, Piyano, Gitar için), konçertantları ve oda müziği eserleri vardır. Piyano eserleri ise şöyledir; Scènes Turques, Anadolu Türküleri üzerine 6 parça (1928), Paysages de Soleil (Anadolu Halk Dansları üzerine 6 parça 1930-1931), Sonat (1936). Pelerinages Dans la Ville Qui N'est Plus que Souvenir (1940-1941), Fantezi (1948), İki Parça, (1959), On Halk Şarkısı (koro şarkılarının piyano uyarlaması) 1967.

11 Mart 1906'da İstanbul'da dünyaya gelen Hasan Ferit Alnar'ın babası PTT Genel Müdürü Hüseyin Bey, annesi ev hanımı Saima hanımdır. Annesinin kanun, babasının ud çalmasıyla Alnar, küçük yaşta Geleneksel Türk Müziği ile tanışır. Müzik ve matematiğe olan ilgisi oldukça açıktır. Yabancı dil öğrenebilmesi için Yedikule Alman okuluna gidiyor ve hafta sonları okulun çoksesli korosuna devam ediyordu. Çoksesli müzikle tanışmasının yanında Geleneksel Türk Müziği fasıl guruplarında kanun çalan Vitaly'den özel kanun dersleri alıyordu. On iki yaşında İstanbul'un en iyi kanun çalanları arasında yer almış ve on üç yaşında Tahirbuselik

makamında bir Longa¹⁵ bestelemiştir. Üç yıl sonra tek sesli bir operet olan *Kelebek Zabiti* adlı eserini bestelemiştir.

Lise yıllarında artık İstanbul'un en tanınmış kanunileri arasındadır ve Darüttalim-i Musiki heyetinde çalmaktadır. Burada on saz semaisi bestelemiştir. Bu ünlü toplulukla yurt içinde ve yurt dışında konserler vermiş ve plaklar doldurmuştur. 1923 yılında Hüseyin Saadettin Arel ile tanışması müzik hayatının dönüm noktası olmuştur. S. Arel'den armoni dersleri almaya başlamış, batının bestecilerini tanımış, eserlerini dinlemiş ve iki, üç sesli küçük eserler bestelemeye başlamıştır. Arel'in İzmir'e yerleşmesiyle o dönemin tanınmış isimlerinden Edgar Manas ile armoni, kontrpuan, füg ve piyano dersleri almıştır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık bölümünde okurken bir taraftan da çoksesli müzik alanında eserler bestelemeye başlamıştır. Mimarlık eğitiminin sonuna gelmesine rağmen okulu bırakarak, 1927 yılında Viyana'ya gider ve Joseph Marx'ın sınıfına kompozisyon öğrencisi olarak katılır. Viyana Yüksek Müzik Okulu'nda Yine Joseph Marx'ın sınıfında yüksek kompozisyon derslerine devam ederken aynı dönemde Oswald Kabasta'dan orkestra yöneticiliği dersleri almıştır. Her iki diplomayla 1932 yılında Türkiye'ye dönerek İstanbul Şehir Tiyatrosu Müzik Yönetmenliği'ne atanır. 1936 yılında Ankara'ya gelerek konservatuvarda piyano eşlik ve kompozisyon öğretmeni olarak çalışmaya başlar. Carl Ebert ve Ernest Praetorius ile dayanışma içinde çalışmışlar ve Praetorius'un 1946 yılında vefatından sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şefliğine, 1955'de Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Sanat Direktörlüğü'ne atanmıştır. Bu görevinden de ayrılarak Viyana'ya yerleşip pek çok yabancı orkestranın yöneticiliğini üstlenmiş, 1964'de Ankara'ya geri dönerek Ankara Devlet Operası temsillerini yönetmiştir. Bozulan sağlık durumu nedeniyle çalışmalarından uzaklaşmaya başlamış ve 26 Temmuz 1978'de vefat etmiştir.

Alnar, Türk müziği ile ilgilenen bir ailede büyümesi sebebiyle öncelikle Klasik Türk Müziği'ni benimsemiş, daha sonra eserlerinde Klasik Türk Müziği ile Klasik Batı Müziği'ni harmanlayarak kullanmıştır. Alnar, orkestrasyon bakımından Türk Beşleri'nin diğer üyelerine göre çok daha sade ve yalın bir anlayışa sahiptir.

¹⁵ Longa: Türk müziğinde yörük özelliği taşıyan bir oyun havasıdır.

Eserlerinde yoğun olarak Türk makamlarına ve aksak usullerine rastlanmaktadır. Erkin gibi Alnar da hiç opera bestelememiştir.

7 Eylül 1907'de İzmir'de dünyaya gelen Ahmed Adnan'ın babası matematik öğretmeni Mehmet Celalettin Bey, annesi Zeynep Seniha Hanım'dır. Mehmet Celalettin Bey, kitap okumayı çok seven, son derece açık fikirli, kararlı, liberal düşüncede, yenilikçi bir öğretmendir. Aynı zamanda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin üyesi olan M. Celalettin Bey, bugün İzmir'deki Milli Kütüphanenin ve kütüphane masraflarını karşılayabilmek için kütüphanenin yanında yapılan Elhamra Sineması'nın kurucusu ve yöneticilerindedir. Mevlevi tarikatında olması, sufi müziğine olan ilgisiyle, sinema salonu sahnesini, tiyatro ve konserlere daima açık tutmuştur. Müzikle uğraşan bir aile olmamalarına rağmen çocuklarına başlangıçta ud dersleri aldirmişlardır. Sonra ablası keman, Ahmed Adnan piyano dersleriyle devam etmiştir. İzmir'in işgal altında olduğu bir dönemde, entelektüel düşünceye önem veren bir aile ortamında olması ve İzmir'in sanata, müziğe önem veren hayatı Ahmed Adnan için geleceğinin hazırlayıcısı olmuştur.

İttihat ve Terakki Numune Mektebi'ne giderken İsmail Zühtü Bey ile çalışmış, müzik teorisi ve solfej öğrenmiş ve okulun dört sesli korosuna devam etmiştir. İsmail Zühtü Bey'in önerisiyle 12 yaşında İtalyan Rosati'den, 15 yaşında Macar Tefik Bey'den piyano dersleri almıştır. Rosati ile çalıştığı dönemde ilk küçük eserlerini vermiş, Tefik Bey'le gösterdiği hızlı ilerleme büyük eserler besteleme arzusunu öne çıkarmıştır. 1923 yılında İzmir'e yerleşen Hüseyin Saadettin Bey'den kısa bir süre armoni dersi almıştır. Amelia Bonal'dan aldığı Fransızca dersleri ile dilini geliştirmiş, Fransızca kitaplardan yararlanarak, ayrıca armoni ve kontrpuan üzerine Ernest Friedrich Richter'in kitabını Türkçe'ye çevirerek kendi kendine yaptığı araştırmalarla bilgisini geliştirmiştir. Meslek olarak müzisyenliğin pek itibar görmediği bu dönemde Ahmed Adnan ilkokullara da müzik dersleri vermeye başlamış, Fransızca eser çevirileri yapmıştır. 1926'da Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde verdiği bir sınavdan sonra İzmir Lisesi'nde müzik öğretmenliğine başlamıştır.

1928'de açılan burs sınavını kazanarak müzik öğrenimi görmek üzere, Paris'e gönderilmiştir. İlk olarak Ecole Normale de Musique'de Nadia Boulanger'in sınıfına

girmiştir. Buradan ünlü müzik okulu Schola Cantorum'da Vincent d'Indy'den kompozisyon, Eugene Borrel'den füg ve armoni, Edouard Souberbielle'den org müziği, Amedee Gastoue'den Gregoryen müziğini öğrenmiştir. Gregoryen şarkıları, makamsal müziğimiz ile birlikte, daha sonra vereceği eserlerinde önem kazanmaktadır. Paris'te öğrenimi süresince kaldığı üç yılda müzik kültürünün yanında, genel kültürü ve entelektüel bakışı da gelişmiştir. 1931'de Türkiye'ye dönünce Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde kontrpuan öğretmenliğine atanmıştır. 1934'te kısa bir süre Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı yönetmiştir. 1936'da İstanbul Belediye Konservatuarı (İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı) öğretmenliğine atanır. Aynı yıl Türkiye'ye gelen Bela Baktok'un Anadolu gezisine katılmıştır. 1939'da Cumhuriyet Halk Partisi'nin müzik danışmanlığına ve Halkevlerinin müzik müfettişliğine getirilmiştir. 1940'ta birkaç arkadaşıyla birlikte "Ses ve Tel Birliği" adlı bir dernek kurmuştur. Bu dernekte batı müziğini çeşitli dönemlerine ait yapıtlarının seslendirildiği birçok konser düzenlemiş, müzik konusunda kitaplar ve broşürler yayımlamıştır.

1946'da Ankara Devlet Konservatuarı'nda öğretmenliğe dönen Saygun, kompozisyon bölümünün başına getirilmiştir. 1972-1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmıştır. 1973'te İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı) etnomüzikoloji öğretmenliği ve Uluslararası Halk Müziği Konseyi'nde yönetim kurulu üyeliği yapmıştır. 1971'de kendisine "Devlet Sanatçısı", 1985'te "Sanatçı Profesör" ünvanları ve 1981'de de "Atatürk Sanat Armağanı" verilmiştir. Ahmed Adnan Saygun 6 Ocak 1991'de vefat etmiştir.

Ahmed Adnan Saygun, ilk bestecilik dönemlerinde Türk müziğine ait yerel unsurları kullanmış, bunun yanı sıra Türk Halk Müziği'nin modal dizilerinden etkilenmiştir. Erkin gibi Saygun'un da ilk dönem eserlerinde İzlenimcilik ve Geç-Romantizm akımlarının etkileri görülmektedir. İki besteci de Türk müziği makamlarını, ilk ve orta dönemlerinde Türk müziğindeki kullanılmalarına yakın bir biçimde, olgunluk dönemlerinde ise daha soyut bir anlayışla yer vermişlerdir.

Çağdaş besteci Bülent Tarcan (1914-1991) bir yazısında Ahmed Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin'in besteciliğine dair şu görüşleri bildirmiştir:

“Erkin kompozitörlerimiz içinde kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtan bir kompozitörümüzdür. Stili dolayısıyla vertikal (dikey), yani armonik kuruluşa dayanır. Polimelodik olarak yazdığı zaman, daima sezgişlerine kapılarak kompoze eder. Bu bakımdan, stili bir kontrpuan üstadı olan Adnan Saygun ile tam tezat halindedir. Bu tezat kelimesini bir karakterin ifadesi olarak kullanmıyorum. Zira Ulvi korolarda bile çizgisel tarzı armoniden çıkarır.”¹⁶

Eserleri: Operaları (Özsoy, Taşbebek, Kerem, Köroğlu, Gılgamış), Yunus Emre Oratoryosu, Bir Orman Masalı adlı bale eseri. Orkestra eserleri (Divertimento, İnci'nin Kitabı, Sihir Raksı, Halay, Ayin raksı, Çeşitlemeler, Senfonileri), Oda müziği eserleri, Şan ve Orkestra için (Eski Üslubta Kantat, Atatürk'e Anadolu'ya Destan). Pişano için (Süit, Anadolu'dan, Küçük Şeyler, Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd, iki Pişano için Ballade, üç pişano için Poem, Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd, Aksak Tartılar Üzerine 15 Parça, İnci'nin Kitabı, Sonatina, Aksak Tartılar Üzerine 10 Taslak). Keman ve viyolonsel için solo çalgı eserleri, şan ve pişano için eserleri vardır.

Necil Kazım Akses'in (1908-1999) babası posta müdürü Mehmet Kazım Bey, annesi daha sonra Kandilli Kız Lisesi Müdürü olacak olan edebiyat öğretmeni Emine Hanım'dır. Necil Kazım daha ilkokulda iken babasının vefatı ile annesi ve teyzelerinin yanında müzikal bir ortamda yetişmiştir. İlk keman öğretmeni Kevser Hanım, pişano öğretmeni Madam Rafael'dir. Ortaokul son sınıfta iken Almanya'da eğitim gören Mesut Cemil ile tanışarak viyolonsel dersleri almaya başlamıştır. Kısa sürede çalgısında aşama kaydeden Necil Kazım, Viyana'dan yeni dönen Joseph Marx'ın öğrencisi Sezai Asal ile viyolonsel çalışmalarını sürdürmüştür. Mesut Cemil ve Sezai Asal bestecilik yeteneğini görmüşler ve o sıralarda Paris'ten yeni dönen, Darülelhan'da kompozisyon dersleri veren Cemal Reşit Rey'in derslerine katılmasını tavsiye etmişlerdir. Cemal Reşit Rey ile öğretmen öğrenci bağı olsa da çalışmalarındaki tutku onları ileride Türk Beşleri adıyla birlikte anılmalarını sağlayacaktı. 1926 yılında Viyana Müzik Akademisi'ne gider ve Klenecke ile viyolonsel, Joseph Marx ile armoni, füğ, kontrpuan ve kompozisyon çalışır. İstanbul'da Cemal Reşit Rey ile Fransız Dubois, Viyana'da Marx ile Alman

¹⁶ Yılmaz AYDIN, *Orkestra Dergisi*, Kasım-Aralık 1998, 18-19.

sistemine göre armoni çalışmıştır. Aynı dönemde Hasan Ferid Alnar da Marx'ın öğrencisidir. 1931 yılında Viyana Müzik Akademisi'nin Kompozisyon Bölümü'nü tamamlamış, yine Marx'ın öğrencisi olarak ustalık sınıfına devam edilmiştir. 1932'de Prag Devlet Konservatuarı'na yüksek kısım öğrencisi olarak kabul edilmiş, Joseph Hug'dan kompozisyon, Alois Haba'dan çeyrek ve altıda bir ton sistemini öğrenmiştir. 1934 yılında Prag'daki eğitimini de tamamlamış olarak yurda dönen Necil Kazım hemen Musiki Muallim Mektebi'nde form bilgisi ve prozodi dersleri vermeye başlamıştır. Ülkesine gelir gelmez, Atatürk'ün Ankara'ya gelişi için *Bayönder* Operası'nı, aynı nedenle Ahmed Adnan Saygun da *Taşbebek* eserini bestelemiştir. Her iki bestecinin eserleri *Bayönder* ve *Taşbebek* 27 Aralık 1934 günü Ankara Halkevinde Atatürk'ün huzurunda başarıyla sergilenir. Atatürk bunun üzerine çok mutlu olmuştur.

Konservatuvarda öğretmenliğinin yanında müdürlük, 1936 yılında Bela Bartok, A. Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ile birlikte Adana Osmaniye'de Kültür araştırma çalışmalarına katılmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü, İsviçre Bern, Almanya Bonn'da Kültür Ateşliği görevlerinde bulunmuştur. Yurda döndükten sonra Devlet Opera ve Bale Genel Müdürlüğü yapmış, 1971 yılında Türkiye'de Devlet Sanatçısı ünvanını almıştır. 1972 yılında kendi isteği ile emekli olmuş başarılı bir besteci ve müzik adamı olan N.K. Akses çeşitli ödüllerle onurlandırılmış ve uzun zaman öğretmenliğini sürdürmüştür.

Daha çok büyük senfonik eserlerin yaratıcısı olarak bilinen sanatçının çalışmalarında, kuşağının diğer bestecileri gibi Geleneksel Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'nin etkileri vardır. Ancak bu öğeleri doğrudan armonize etmek yoluyla değil, stilize ederek kullanmıştır. Türk Beşleri'nin yeniliğe en açık üyesi olarak bilinen sanatçının en belirgin özelliği orkestrasyonda kendine özgü bir stili uygulamasıdır. Orkestra kadrosunu geniş tutarak tüm ses renklerini kullanmaya çalışmıştır.

Necil Kazım Akses'in ilk dönem eserlerinde Erkin'in etkilendiği İzlenimcilik akımından farklı olarak Yeni-Klasikçilik akımının etkisinde kaldığı görülmektedir. Türk Beşleri'nin diğer üyelerinden farklı olarak daha yenilikçi bir anlayışla çağının modern müzik diline yaklaşmıştır. Yazı stilinde modern tekniklerden yararlanarak

bestelediği eserlerinde iki ayrı ses kümesinin üst üste getirilmesiyle oluşan salkım akorlara yer vermiştir. Erkin ise salkım akorları daha çok olgunluk dönemi eserlerinde yoğun bir şekilde kullanmıştır. “Akses büyük boyutlu yaratmıştır ve orkestra kadrosu çok büyüktür.”¹⁷ Necil Kazım Akses, Türk Beşleri içinde en uzun süre yaşamış bestecidir.

Eserleri arasında Mete (1933), Bayönder (1934), Timur (tamamlanmamış 1956) adlı operaları, Şiir ve Müzik, Senfonik Dans, Bir Divanda Gazel, Solocular Geçidi adlı şan ve orkestra eserleri vardır. Konservatuvar Marşı, 50. Yıl Marşı, Türkiye Marşı, İzciler Marşı, İstanbul’a Gönül veren Ozanlar adlı koro eserleri, konçertolar, oda müziği eserleri, solo çalgı eserleri, orkestra için (Çiftetelli, Ankara Kalesi, Eskilerden İki Dans, Barış ve Savaş), 6 adet senfonisi ve sahne eserleri vardır. Piyano eserleri ise şöyledir: “Prelüd ve Fügler”, piyano için, 1929. “Beş Piyano Parçası”, 1930. “Sonat”, piyano için, 1930. “Minyatürler”, piyano için, 1936. “Piyano için On Parça”, 1964.

¹⁷ Yılmaz AYDIN, **Orkestra Dergisi**, Ekim 1998, 31-32.

3. ULVİ CEMAL ERKİN (1906-1972)

3.1 Ulvi Cemal Erkin'in Yaşamı

Çağdaş Türk Müziği'ne yön veren, birinci kuşak bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 tarihinde İstanbul Bakırköy'de ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Mehmet Cemal Düyun-u Umumiye'de komiserlik kalem müdürü olarak çalışmakta, annesi Nesibe hanım ise temel eğitiminin yanında Fransızca dil eğitimi ve piyano dersleri almış, çocuklarının eğitimiyle bizzat ilgilenmiştir. Çocuklarından Feridun Cemal ve Adnan Cemal keman dersleri almışlardır. Ağabeylerinin keman, annesinin piyano çalması Ulvi Cemal'in etkilenmesine neden olmuştur. Müziğe karşı aşırı ilgisi ve yeteneği olduğunu anlayan annesi, oğluna ilk piyano derslerini vermeye başlamıştır. Ulvi Cemal daha sekiz yaşında iken babasının vefatı ile çocukların tüm sorumluluğu Nesibe Hanım ve büyükbaba Abdullah Cevdet Bey'e kalmıştır. Feridun Cemal ve Adnan Cemal keman derslerine devam ederken Ulvi Cemal annesinden sonra Mercenier isimli Fransız bir öğretmenle, daha sonra İstanbul'da o sıralarda çok meşhur olan İtalyan Adinolfi ile çalışmıştır. Numune mektebini bitiren Ulvi Cemal Erkin, Mekteb-i Sultaniye'de orta ve lise öğrenimini başarı ile tamamlamış, piyano eğitiminde kısa sürede büyük başarı elde etmiştir.

Ulvi Cemal Erkin'in Osmanlı İmparatorluğu'nun okullarında başlayan eğitimi, Cumhuriyet okulunda devam etmiştir. Savaş döneminden geçen ülkede eğitimde aksaklıklar yaşanmaktaydı. Balkan Savaşı'nda altı, Birinci Dünya Savaşı'nda sekiz, Kurtuluş Savaşı başladığında on üç, Cumhuriyet'in ilanında ise daha on yedi yaşında olan Ulvi Cemal, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra piyano çalışmalarına hız vererek 1925 yılında Avrupa'ya gönderilecek öğrenci seçme sınavında başarılı olmuştur. Paris Konservatuarı'na sınavla kabul edilen Ulvi Cemal, Galatasaray Lisesi'nde Fransızca öğrendiği için Paris'te dil sorunu yaşamamıştır. Isidor Philip ve Camille Decreus ile piyano, Jean Gallon'dan armoni ve Noel Gallon'dan kontrpuan dersleri almış, Paris Konservatuarı'ndan sonra Ecole Normale de Musique okuluna geçmiştir. Besteci Gabriel Faure'nin öğrencisi ve ilk kadın orkestra yöneticisi olan

kompozisyon öğretmeni Nadia Boulanger¹⁸ ile kompozisyon çalışmalarını sürdürmüştür. Ulvi Cemal Paris'te geçen beş yıllık eğitiminin ardından Licence¹⁹ diplomasını almaya hak kazanmıştır.

Ulvi Cemal Erkin 1930 yılında Türkiye'ye geri dönmüş, Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nde görev alan ilk öğretmen olmuştur. 1924 yılında eğitime başlayan okulda Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası üyeleri ders vermekteydi. Okulun kurucusu aynı zamanda orkestranın yöneticisi olan Zeki Üngör idi. Bu okulu daha sonra Paul Hindemith ilk Türk Müzik Konservatuarı olarak yeniden düzenlemiştir. Okulun öğretmen kadrosu 1930 yılından sonra yeni atamalarla genişletilmiştir. 1931 yılı ve sonrasında Ahmed Adnan Saygun, Necdet Remzi Atak, Ferhunde Remzi Erkin, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken ve Necil Kazım Akses okul öğretmen kadrosunda yer almışlardır. Ulvi Cemal Erkin öğretmenliğe başladığı andan itibaren planlı çalışmaları ile yeni kurulan Musiki Muallim Mektebi'nin sesini duyurabilmek için Cumhuriyet döneminin zorlu devrimi olan çağdaş müziğin sevilmesi ve yaygınlaşması için büyük çaba sarf etmiştir. Besteci, solist, yorumcu, orkestra şefi, öğretmen olarak görevler üstlenmiş, okul orkestrası ve öğrencileri ile ya da kişisel olarak konserler düzenlemiştir.

Ulvi Cemal Erkin'in öğretmen kimliği üzerine, Erkin'in öğrencisi, aynı zamanda lise ve lisans yıllarımda piyano öğretmenim olan Prof. Nilgün Alkan ile konuştum. O da şöyle anlattı:

“İzmir Devlet Konservatuarı'nda okurken, sınav zamanlarında jüri olarak Ankara'dan hocalar geliyordu, içlerinde Ulvi Cemal Erkin de bulunmaktaydı. O zamanlar İzmir'de lisans bölümü açılmadığından dolayı birçok kişi eğitimi için Ankara'ya gidiyordu. Ben de iki yıl Ankara Devlet Konservatuarı'nda Erkin'in öğrencisi olmuştum. Derslere büyük bir heyecan ve istekle gidiyordum. Ulvi Bey olağanüstü bir müzikaliteye sahipti. Piyanonun başına geçip, çalıştığımız eseri gösterdiğinde adeta büyülenirdim, müziği tüm benliğimde yaşardı. Fortelerde kaplan

¹⁸ Nadia Boulanger (1887-1979): Fransız besteci, şef ve pedagog. Türk besteci ve yorumcularımızdan Ulvi Cemal, Mithat Fenmen ve İdil Biret ile çok sayıda yabancı besteci ve yorumcu yetiştirmiştir.

¹⁹ Licence Diplome: Üniversite eğitimciliğine izin veren Uluslararası usta eğitimci diploması. Fransa'da tanımlanan, Üniversite'de ders verebilmek için alınacak çift diplomanın ikincisidir. Türkiye'de bugün uygulanan Yüksek Lisans Eğitimi ve alınan diplomanın karşılığıdır.

kesilirdi. Bir eseri çalışmaya başladığımızda, müzikteki cümleleri ve o cümlelerdeki ifadeleri anlatıp, piyanoda bize gösterirdi. Ayrıca eserin armoni analizini de yapmamızı isterdi. Kendisinden müzikal anlamda çok şey öğrendim diyebilirim.”

Ulvi Cemal Erkin okulunda piyano öğretmeni olarak görev yapan Ferhunde Remzi ile 1932 yılında evlenmiş, kırk yıl süren evliliklerinde Sevin ve İçten isimli kızları dünyaya gelmiştir. Müzik seven bir ailenin kızı olan Ferhunde Remzi piyano, kardeşi Necdet Remzi Atak keman eğitimlerini Alexander von Humboldt Vakfı'nın verdiği burs ile Leipzig'de almışlardır. Her iki kardeş yurda döndükten sonra Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde, 1936 yılından itibaren Devlet Konservatuvarı adıyla eğitim vermeye devam eden okulda emekli oluncaya kadar birçok öğrenci yetiştirmişlerdir.

Tarihsel gelişmeler Ulvi Cemal'in okulunda ilk öğretmen oluşu, Ferhunde Remzi'nin genç Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kadın konser piyanisti oluşu, ilkler kervanında başta olmalarını getirmiştir. Her ikisinin de mükemmeliyetçi olmaları hizmetlerindeki kusursuzluğu ve titizliği getirmiştir. Ferhunde Erkin yaşamı boyunca eşi Ulvi Cemal Erkin ve diğer Türk bestecilerinin eserlerini yorumlamış, yirmiyi aşkın konçertonun Türkiye'de ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. Eğitimci kimliği ile Türk Müzik Devrimi'nin önde gelen isimlerindedir. Ferhunde Erkin'in piyano ekolünü devam ettiren, dünyaca tanınmış piyanistlerden Muhiddin Dürrüoğlu, Fazıl Say, Emre Elivar, Kamuran Gündemir, Nevit Kodallı, Hüseyin Sermet, Tuna Ötenel öğrencileri arasındadır.

21 Haziran 1934'de çıkan soyadı kanunu ile özgür anlamına gelen “Erkin” soyadını almışlardır. Bu evlilikten sonra eserlerinin ilham kaynağı ve en iyi yorumcusu Ferhunde Erkin olmuştur. Ulvi Cemal Erkin 1971 yılında “Devlet sanatçısı” ünvanını almış ve aynı yıl yaş haddinden emekli olmuş fakat Bakanlar Kurulu kararı ile görevine devam eden sanatçı 15 Eylül 1972'de kalbine yenik düşmüştür. Ulvi Cemal Erkin'e 1991 yılında Sevda Cenap And Vakfı'nın Onur Altın Madalyası ölümünden sonra verilmiştir.

Ulvi Cemal Erkin'in eserlerindeki içtenlik, sıcaklık ve yalınlık onların sevilip sık çalınmasının başlıca nedeni olmuştur. İncelikli bir beğeni süzgecinden geçirerek,

müziği notaya aktarırken daha çok titizlenen Erkin, duyguyu daima öne alan özgün eserler vermiş ve soylu olanı seçmesini bilen kişisel stili ile ülkesinin müziğini yüceltmıştır.

Ulvi Cemal Erkin'in eserleri Türkiye dışında da sık sık seslendirilmektedir. Yapıtlarını seslendiren, Çek Filarmoni Orkestrası, Colonne Orkestrası ve Paris Radyo Senfoni Orkestrası gibi orkestraları bizzat yönetmiştir. Erkin'in yaşadığı bir anıyı Ufuk Çakmak şöyle dile getirmiştir:

“Ulvi Cemal Erkin'den 1947'de Prag Festivali'nde verdiği konserden tam 39 yıl sonra, Prag'da bir konser veren Hikmet Şimşek'i kutlamaya bir yaşlı bayan gelir. İyi bir konser dinleyicisi olan bu müziksever, 1947 yılında dinlediği Erkin'in “2. Senfonisi”nin anılarında hala canlı bir yeri olduğunu söyleyerek, 13 Mayıs 1947 yılında Ulvi Cemal Erkin'in kendisi için imzaladığı iki ölçülük el yazması notanın üstüne yazdığı “Türk dostlarına, Türk bestecisinden birkaç ses hatırası” yazısını taşıyan kağıdın fotokopisini verir.”²⁰

Erkin, opera, operet ve oratoryo dışında, solo piyano, orkestra, oda müziği, piyano ve keman için birer konçerto, koro ve orkestra için özgün ve nitelikli eserler bestelemiştir.

²⁰ <http://www.ulvicemalerkin.com/belgeler/37.htm>.

3.2 Ulvi Cemal Erkin'in Etkilendiği Akımlar ve Müzik Dili

“20. yüzyıl bilimde, teknolojide ve toplumsal yaşam biçiminde sıçramalar çağıdır. Bu bağlamda sanat da yaratıcı deneysel çabalarla bilim ve teknolojiye koşut sıçramaları gerçekleştirmiştir. Müziksel gelişim, tonal müziğin kalıp ve kurallarının aşılmasını dayatmıştır. 20. yüzyıl çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir.”²¹

Ulvi Cemal Erkin Türk Halk Müziği ve makamsal Türk Müziği öğelerini, çoksesli ve senfonik bir anlatımla birleştirmiştir. Bu birleşim, Türk Halk Müziği motiflerinin doğrudan kullanımı ve armonizasyonu ile olabileceği gibi, yeniden armonize etme ve soyutlama yöntemiyle de olabilmektedir. Erkin, kuşağını yansıtmakla birlikte besteci olarak kendine özgü bir tarza sahiptir.

Erkin'in bestelediği ilk eserlerinde Geç Romantiklerin ve İzlenimcilerin etkisi büyüktür. Geç Romantik dönemde (1870-1914) besteciler Klasik-Romantik gelenekten uzaklaşmış, tonalitenin geleneksel kurallarından çıkmaya başlamışlardır. “Geç Romantizm müzikte, yeni bir dil oluşturma çabasını temsil eder ve Ulusalcılık, İzlenimcilik²², Yeni Klasikçilik gibi akımlarla kesişir.”²³

Önder Kütahyalı bu konuda: “Erkin'in eserlerinde gerçekten Debussy ve Ravel izlenimciliği gözlemlenebilir. Duygunluk ve güzel çalgı tınları yapıtlarında görülen özelliklerdir”²⁴ demiştir.

“Bu yeni akımda o zamana dek kabul gören doğrular bir yana itilmekte, onun yerine tümüyle alışılmadık akorlar, tınlar, form özellikleri ve icracılık ustalığını kullanarak müzik yapılmaya başlanmıştır. (...) Debussy'nin izlenimciliği, içe dönük bir romantizm olarak yorumlanır. Aslında önceki çağın romantizmine karşı çıkmak, yeniçağa yeni bir dil

²¹ Bkz. (13), SAY, 468.

²² İzlenimcilik akımı (Empresyonizm): 19. yüzyıl başlarında Fransa'da resim sanatında ortaya çıkan, daha sonra ise müzik sanatında da etkisini gösteren bir akımdır. Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cezanne, Camille Pissarro, Auguste Renoir gibi ressamın geliştirdikleri akımın en önemli özellikleri, önceki kuşakların dolaysız anlatım biçimine karşı çıkararak, renk karışımları yerine saf renklerin kullanılması, ışık ve rengin önde tutulmasıdır. İzlenimci resmin amacı, kısa süre içinde var olan geçici görünüşleri tuvale aktararak, görüntünün ya da düşüncenin kişide oluşturduğu izlenimleri yansıtmasıdır. “Empresyonizm, hem resmi hem de müziği geleneksel teknik, biçim ve yaklaşımlardan bağımsız hale getirmiş, tek bir gelenek dönemini kapatmış, kendinden sonraki akım ve kuşaklar için yepyeni bir başlangıç noktası sağlamış ve sanatta çok çeşitli gelenekler döneminin kapılarını açmıştır.” (Tulga, 2009)

²³ Oya ÇINAR, Ulvi Cemal Erkin'in Müzik Dili, Geleneksel Türk Müziği ile İlişkisi ve Orkestra İçin “Senfonik Bölüm” Eserinin Analizi, Sanatta Yeterlik Tezi, 29.

²⁴ Önder KÜTAHYALI, Çağdaş Müzik Tarihi, 107.

bulmak çabasındadır. Debussy birçok şair ve ressam arkadaşının etkisinde kalmıştır. Whistler'in Thames nehriindeki gece görüntüleri, onun Noktürnler'ine esin kaynağı olduğu gibi, Verlaine ve Mallarme'nin dizeleri de Debussy'nin şarkılarında yeniden doğmuştur.”²⁵

20. yüzyılda ülkemizde henüz senfonik eser besteciliği yok iken, Ulvi Cemal Erkin ve çağdaşları, müzik alanında yaşadıkları çağın kültür ve sanattaki gelişim bütünlüğü içinde, öğrendikleri yeni teknik ve biçimleri kullanmışlardır. Paris'te aldığı eğitimi sırasındaki Avrupa'da başlayan ve Rusya'da hızını arttıran Ulusalcılık akımı da müzik dilini oldukça etkilemiştir. Böylece ulusalcılık, ülkemizde Cumhuriyetin ilanı ile her alanda yapılan yenilikler içinde yerini almış ve gelişimini sürdürmüştür. Avrupa'nın 500 yıl boyunca gelişim gösterdiği çoksesli müziği, birinci kuşak Türk bestecileri olarak adlandırılan bestecilerimiz bunu 20-30 yıla sığdırmak zorunda kalmışlardır. Besteciler kısa süreç içinde, verdikleri eserleri ve izledikleri yol ile ilgili çok övgü ve eleştirilere maruz kalmışlardır. Eleştirilerin etkisinde kalmadan, kültür mirasını koruyarak, batının biçim ve tekniği ile harmanlayıp Türk müziğinin makam, halk ezgileri²⁶ ve ritmi ile ulusal özellikler taşıyan eserler vermişlerdir. Dönemin bestecileri kendilerinden önceki binlerce yılın birikimini gün yüzüne çıkararak, toplumda sanata bakış açısını genişleterek, çağdaşlaşmanın yolunu açmışlardır.

“Halk Müziği'nin zengin kaynaklarından yararlanıp, aksak ritimli yapının arasına ya da üstüne taksim gibi serbest ve durgun bir bölme yerleştirerek değişik hava yaratmak Ulvi Cemal Erkin'in sıkça ve başarıyla uyguladığı bir tekniktir. Erkin yapıtlarında kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtmasını, Anadolu'nun kokusunu, rengini ve sesini Batı'nın tekniği ile çağdaş kalıplar içine ustaca dökmesini bildi. Ulvi Cemal Erkin'in eserlerindeki içtenlik, sıcaklık ve yalınlık onların sevilip sık çalınmasının başlıca nedeni olmuştur. İncelikli bir beğeni süzgecinden geçirerek uzun uzun düşünen ve tartan, müziği notaya aktarırken daha çok titizlenen Erkin,

²⁵ Evin İLYASOĞLU, *Zaman İçinde Müzik*, 202.

²⁶ Halk ezgileri halkın iç dünyasını yansıtan, beşikten mezara kadar geçen yaşamını içine alan türkülerin başlangıçta sahibi belli olsa da dilden dile dolaştıkça, farklı dillere, yerlere ulaştıkça zamanla anonimleşir. Önceleri mahalli olan türküler sonra millileşir. Türkülerde; yaşanan olayların, savaşların, kavgaların, acıların, sevinçlerin izi vardır. Anadolu'nun; toprağının kokusu, iklimlerinin değişkenliği, dağlarının ovalarının rüzgarı, ırmaklarının akışı, insanın özü anlatılır. 20. yy.'ın ilk çeyreğinde çağdaş müzik için eser vermeye başlayan bestecilerimizin esin kaynakları halk müziğimizin zengin hazinesi olmuştur.

duyguyu daima öne alan özgün eserler vermiş ve soylu olanı seçmesini bilen kişisel stili ile ülkesinin müziğini yüceltmıştır.”²⁷

Erkin, Cumhuriyet Dönemi devrimleri içinde hızlı gelişim gösteren müzik devriminin sevilmesi ve yaygınlaştırılması konusunda öncülük etmiştir. Her sanatçının sanat hayatı incelendiğinde başlangıçtan olgunluğa kadar, kendi kişisel stilini bulabilmesi için geçireceği deneyimleri ve süresi vardır. Ulvi Cemal Erkin ilk on beş yılında kısa ve birbirinden bağımsız eserler bestelemiştir. *Duyuşlar* ve *Beş Damla* eserleri buna örnektir. İlk eserlerini, Paris’deki eğitimi (1926-1930) sırasında; 1929 yılında (Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü) eserlerini bestelemiştir. Sonraki eserlerinde ise daha kapsamlı ve zengin anlatımlı eserler vermiştir. Örneğin bestecinin son döneminde yazdığı *Altı Prelüd*, *Konçertant Senfoni*, *Senfonik Bölüm* adlı eserlerinde özellikle salkım akorlar²⁸ bulunmaktadır. Erkin, eserlerindeki Geç Romantik ve İzlenimci etkilerin yanında, Türk halk ezgilerinin yalın coşkusundan ve makamsal müziğin mistik havasından da etkilenmiştir. Ritmik özelliğe büyük önem veren Erkin, Türk müziğindeki aksak tartımları da eserlerinde özenle kullanmış, dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan akorlara armonik yapıda yer vermiştir. Ülkemizde, bestelediği bütün eserleri çalınmış ve tümü kayda alınmış nadir bestecilerden biridir.

Ulvi Cemal Erkin’in ilk eserlerinde Geç romantiklerin ve İzlenimcilerin etkileri görülmektedir. Fransa’da eğitim görmüşlüğüünün doğal sonucu olarak Fransız izlenimcilerinin etkisi, öte yandan Türk Halk Müziği’nin çokseslilik içinde yerli yerine oturtulması belirgin özelliklerindedir.

Eleştirmen Ufuk Çakmak, Erkin’in piyano eserleri hakkındaki görüşlerini;

“Erkin’in kısa piyano yapıtlarında malzemesini işlemesiyle ilgili tutumunu çağdaş heykel sanatçısının gerecini şekillendirip, onunla emprovize bir ruhla oynayıvermesine benzetiyorum. Üslubu bir heybet duygusu, ağırlık ve mesajcılıktan ziyade, resimsel bir modernleşirmeyi çağırıştırır. Sadece onda olan türden uyumsuz akorlar, hızlı parçalardaki sürükleyici ritmiklik, yavaş parçalardaki görselleşmiş hüznün bu parçaları

²⁷ http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm

²⁸ Salkım Akorlar: Üst üste konulmuş en az iki 2’li aralığının oluşturduğu kümeyi salkım akor olarak tanımlayabiliriz.(...) Salkım akorlar ayrı ayrı özellikler sergileyebilirler: Diyatonic ya da kromatik olarak, tam ton dizisinden türetilmiş olarak, bir akorun seslerinden birinin ya da birkaçının çevresinde kümeleşerek salkım akorlar oluşturulabilir. (Çöloğlu, 2005)

piyanistler için keşfedilesi hale getiriyor. Oyun, şaşırtma, özgün armonileme, duygusallık ve coşturuculuk (...) Çok taze bir yazış ruhu ve düşünmeden akmış gitmişlik ölçülere sinmiş gibidir. Parça ne tür olursa olsun, sonuç iç karartıcılıktan ziyade renklilik, tekrardan ziyade yeniliktir Erkin’de. Her biri kendi içsel bütünlüğüne, duruşuna sahip serbest formda denemeler olarak da düşünülebilir. (...) Erkin’de ele alınan ezgi parçasının birkaç basit darbeye farklı bir plastiğe büründürülüşünü duyumsar ve çok zevk alırız.”²⁹

Erkin’in eserleri orkestrasyon teknikleri açısından incelendiğinde Schumann ve Berlioz’dan itibaren hızlı bir gelişme sürecine girmiş olan romantik orkestralama anlayışını içinde barındırdığı görülmektedir. Erkin anlatım olanaklarını artırmak için eserlerinde büyük orkestra tercih etmiştir. Çalgı grupları arasında dengeli bir karşılık yaratmak ve tını zenginliği sağlamak amacıyla armoniyi orkestrada geniş bir ses bölgesine yaymış ve böylece birçok sesi aynı anda tınlatmıştır.

“Mithat Fenmen, Ulvi Cemal Erkin’in vefatının ardından, besteciliği ile ilgili görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir: (1972) “Ulvi Cemal hiç ellenmemiş Türk Müzik hazinelerine el attığı zaman onları öylesine içli ve duygulu armonilerle süslüyor ki bu yeni katılan sesler gene bizden sesler oluyor. Batı müzik formları onun elinde Türk’ün ifadesini gerçekleştiriyor. Birinci bölüm aşkını, ağır bölümde bir ağıtı veya saba makamında dini bir ezgiyi, Scherzo’da horonun ateşli ritmlerini, finalde ise Türk halk danslarının bir sentezini sunuyor. Hemen bütün eserlerinde aynı çerçeveyi görüyoruz.”³⁰

²⁹ http://www.ulvicemalerkin.com/ufuk_cakmak_ulvi_cemal_erkin_andante.htm

³⁰ Koral ÇALGAN, *Erkin’e Armağan*, 188.

3.3 Ulvi Cemal Erkin'in Pişano Eserleri

Konçertino (Pişano ve Orkestra için) 1932

Konçerto'yu ilk kez yazıldığı yıl olan 1932'de orkestra eşliği olmaksızın "Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi Sanatkarları" adı altında düzenlenen üçüncü konserde iki pişano olarak solo partisini Ferhunde Remzi, eşlik partisini de Ulvi Cemal çalmışlardır. Orkestra eşliğiyle ilk çalınışı 11 Mayıs 1934'de Ankara'da gerçekleşmiştir. Yapıtı Ulvi Cemal Erkin yönetiminde Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası eşliğinde piyanist Ferhunde Erkin çalmıştır.³¹

Allegro Moderato, Andante, Allegro vivo bölüm başlıkları ile sonat formuna bağlı kalınarak bestelenen üç bölümlü eserin ilk bölümü hareketli, ikinci bölümü ağır ve sakin, üçüncü bölümü canlı ve neşelidir. "İkinci bölüm bir tür Lied'dir. Bu bölümün başında işitilen köylü motifleri (Rustico), sonunda tekrar gelmekte ve bunların arasında akışkan tınların sezilmesine aracı olmakta, korangle solosu bu bölümün epizod'unu oluşturmaktadır."³² Üçüncü bölümün ritmik özelliği, ikinci bölümle zıtlık oluşturur. Birinci bölümün renkli, ritmik havası verilerek eser tamamlanır. "Eski konçertolarda olduğu gibi solo partisine eşlik eden orkestra, sadece bir eşlik görevi üstlenmemekte, solo partisi kadar önemli rol almakta ve tüm yapıtta solo partisi ile bir diyalog kurmaktadır. Bu nedenle Konçertino'ya Obligato ya da Sinfonietta adı bile verilebilir."³³

Pişano Konçertosu (Pişano ve Orkestra için) 1942

Zamanının ünlü Fransız piyanisti Alfred Cortot 1938'de Ankara Devlet Konservatuvarı'na yapmış olduğu bir gezi sırasında, Ulvi Cemal Erkin'in Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün provasını dinlemiş ve bunun üzerine bir pişano konçertosu yazması için öneride bulunmuştur. Erkin, Cortot'nun bu önerisi üzerine hemen çalışmaya başlamış fakat 1942 yılına kadar eser taslak olarak kalmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlemiş olduğu bir yarışmaya katılmak için eseri tekrar ele alıp 1942 yılının sonlarına doğru tamamlamış ve bu eseri eşi piyanist Ferhunde Erkin'e ithaf etmiştir.

³¹ A.g.k., 191, 192.

³² A.g.k., 192.

³³ A.g.k., 192.

Eserin ilk seslendirilişi Dr. Ernest Practorius yönetiminde, Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni orkestrası eşliğinde, piyanist Ferhunde Erkin tarafından Ankara Radyoevi'nde 11 Mart 1943 tarihinde gerçekleşmiştir. Eser 1951 yılında Viyana'da Universal Edition tarafından basılmıştır.

Dört bölümden oluşan eserin bölüm başlıkları şu şekildedir: 1-Allegro, 2-Andante, 3-Scherzo, 4-Andante-Allegro.

Eserde piyano odak noktası olup, orkestra arka planda yer almaktadır. Eser genel olarak tekrarlı bir cümle yapısına sahip olmasının yanı sıra, çeşitleme tekniğini de barındırmaktadır. Birinci bölüm *sonat allegrosu* formundadır ve solo piyano partisi enerjik yapısıyla bölüm boyunca çok etkin bir role sahiptir. İkinci bölüm dingin ve huzurlu bir karaktere sahip, ABA lied formundadır. Bu bölümde bas klarnet Saba makamında ana temayı duyurur ve daha sonra ana tema orkestra ve piyano arasında gerçekleşen bir atışma şeklinde yükselerek zirveye ulaşır. Üçüncü bölüm 7/8'lik ölçü yapısıyla Karadeniz oyun havasını andırır ve canlı bir Scherzo'dur. İlk iki bölümün aksine bu bölümde üflemeli çalgı grubu daha etkindir. Bölümün trio kısmında tıpkı ikinci bölümdeki gibi bas klarnet makamsal bir tema çalmaktadır. Dördüncü bölümde piyano tek başına solo olarak ağır bir tempoda başlangıç yapar ve daha sonra orkestranın hızlı bir tempoda devam etmesiyle bölümün yapısı ve karakteri kendisini gösterir. Bu bölüm ABACA rondo formunda yazılmıştır.

Erkin, şair Baki Süha Ediboğlu'nun kendisiyle yaptığı röportajda şunları söylemiştir:

“Konçerto dört bölümlüdür. Piyano partisi oldukça güçtür diyebilirim. Konçertoda bizim kültür zenginliklerimizin bulunduğu kanısındayım... Konçerto fikrimce şimdiye kadar yazabildiğim en başarılı eserimdir. Zaman içinde yıpranarak eskiyip eskimeyeceğini bilmiyorum, fakat eserin içindeyim ve heyecanını yaşıyorum.”³⁴

Senfoni Konçertant (Piyano ve Orkestra için) 1965-1966

Ulvi Cemal Erkin, TRT'nin verdiği sipariş üzerine bestelediği eserini 1965 yılında başlayarak 1966 yılında tamamlamıştır. Eser ilk olarak 10 Kasım 1967'de “1.

³⁴ İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak**, 806.

“Çağdaş Türk Müziği Haftası” adı altında Ankara’da düzenlenen konserde Prof. Gotthold Ephraim Lessing yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde piyanist Verda Erman tarafından çalınmıştır. Besteci eseri hakkında konser programında şu bilgileri vermiştir:

“(....) eser kısa bir girişten ve onu izleyen üç bölümden kurulmuştur. Biri orkestradan diğeri piyanodan duyulan ayrı karakterdeki iki motif introduction’un temelini teşkil eder ve piyano ile orkestra bu girişte bir çeşit düo yapar. Introduction doğrudan doğruya sonat biçimindeki ilk bölüme bağlanmaktadır. 1.Bölüm Andante con moto-Allegro con brio’ün ilk temasında armonik yürüyüş bakımından halk müziği karakteri, ikinci temasında ise yine aynı musikinin melodik bünyesinden etkiler vardır. Piyanonun bu bölümde önemi pek fazladır ve teknik güçlükler soliste bütün imkânlarını gösterme fırsatı verir. İkinci Bölümü mistik bir hava içinde yazdım. Burada piyano kâh solist olarak, kâh bir vurma çalgı imiş gibi kullanılmıştır. Üçüncü Bölüm(Allegro moderato-Allegro) Orkestranın çaldığı bir motifle başlamakta ve aynı motifle sona ermektedir. Perdenin açılması ve temsilden sonra kapanması gibi. Başlayış ve bitiş arasında devamlı olarak yeni fikirler birbirini kovalar. Halk Müziği etkilerine bu bölümde de rastlayacaksınız. Esere, sadece senfonik dokusunu göz önüne alarak “Konçertant Senfoni” adını takmadım. Piyanonun yanı başında çeşitli orkestra çalgıları da, bu kompozisyonumda sololarıyla zaman zaman ön plana gelir.”³⁵

Beş Damla (Piyano için Beş Parça) 1931

1931 yılında bestelenen bu eser 7 Kasım 1931’de ilk kez bestecinin kendisi tarafından Sivas Orduevi’nde seslendirilmiştir. Erkin, eserin bölümlerinin kısalığından dolayı *Beş Damla* ismini vermiştir. Bu eser çağdaş çoksesli müziğin ilk denemelerindendir. Eserin bölümlerine ilk seslendirildiği tarihte oyun, kayabaşı, şiir, şaka, oyun gibi isimler yakıştırılmış ancak daha sonra eserin şimdiki ismi kullanılmıştır.

Eser, çalındığı tarihten bu yana her kuşaktan Türk piyanistin dağarcığında yer etmiş, resitallerinde bolca yer bulmuş ve sevilmiştir. Beş küçük parçanın tempoları çok canlı, ağır, sakin, çok canlı, sakin olarak sıralanmaktadır. Fakat üç bölümden oluşan son parça sakin başladıktan sonra canlı devam eder ve başlangıçtaki gibi sakin sona ermektedir. Çalgan bu konuda;

³⁵ Olcay KOLÇAK, **Ulvi Cemal Erkin**, 50-51.

“Erkin sonradan bu küçük piyano parçalarından üçünün orkestrasyonunu yapmış, yeni niteliğiyle eser, Keloğlan adlı balenin müziği olarak değerlendirilmiştir. Koreografisini Dame Ninette de Valois’ın yaptığı Keloğlan balesinin ilk sahnelenme tarihi 2 Haziran 1950’dir.”³⁶

Beş Damla eserindeki her parça kısıklıklarına rağmen Türk halk ezgilerinin duygulu ve yoğun anlatımıyla zenginleştirilmiştir. Her bir parçada Anadolu’ya özgü makamsal tınılar ve aksak usuller görülmektedir. Eser genel anlamda Anadolu’daki halk yaşantısından kareler sunmuş gibidir. Piyano yazısı olarak incelendiğinde ezgi ile eşliğin belirgin bir şekilde ayrıldığı görülmektedir. ABA üç bölmeli formda yazılmış olan parçalarda genellikle dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan akorlara rastlamak mümkündür.

Birinci parça (animato) canlı ve enerjik karakteriyle ve sürekli karşımıza çıkan akorlarla akıcı bir yapıya sahiptir.

İkinci parça (Lento) ağıt havasında yazılmış, küçük bir lied biçimindedir.

Üçüncü parça (Tranquillo) başlığından da anlaşılacağı gibi sakin ve melankolik bir yapıya sahiptir. Temanın doğaçlama tarzında işlendiği görülür.

Dördüncü parça (Energio) gergin bir yapıya sahiptir, ani ritmik değişikliklerle birlikte modern bir armonizasyon kullanılmıştır.

Beşinci parça (Moderato) kendi içinde üç bölmeye ayrılır. Sakin bir şekilde başlayan parça ikinci bölmede tam tersine canlı bir yapıda devam eder. Üçüncü bölmede ise birinci bölmeye geri dönüş görülür ve sakin yapıda parça biter.

Duyuşlar (Piyano için On bir parça) 1937

Ulvi Cemal Erkin, 1937 yılında 18 parçadan oluşan bir eser bestelemiş fakat bu parçalardan kolay olan yedi tanesini “Çocuklar için Yedi Kolay Parça” adı altında, daha zor olan 11 tanesini ise “Duyuşlar” adı altında toplamış ve iki farklı albüm haline getirmiştir.

Eserin ilk seslendirilişi 17 Nisan 1947 tarihinde bestecinin eşi Ferhunde Erkin tarafından Ankara Halkevi’nde gerçekleşmiştir. Özellikle Türk piyanistlerin konserlerinde sıklıkla yer verdiği bu eser yalın, doğal ve akıcı bir anlatıma sahiptir.

³⁶ Koral ÇALGAN, **Duyuşlar**, 151.

Albümdeki parçaların isimleri sırasıyla 1. Oyun (Allegro vivo), 2. Küçük Çoban (Andante), 3. Dere (Allegro vivo), 4. Kağrı (Largo), 5. Oyun (Allegro vivo), 6. Marş (Tempo dia Marcia), 7. Şaka (Vivace), 8. Uçuşlar (Agitato), 9. Oyun (Allegro), 10. Ağlama yar ağlama (Lento), 11. Zeybek Havası (Allegro moderato)' dır. 11 parçadan 8 tanesinin farklı isimlerde olup, 1.-5. ve 9. parçaların Oyun adında olması ise dikkat çekici bir noktadır.

Besteci bu eserinde de Türk Halk Müziği motiflerini yoğun bir şekilde kullanarak betimlemek istediği resmi yalın bir ifade ile yorumcuya ve dinleyiciye hissettirmiştir. Bunun eser içerisindeki en belirgin örneklerinden birisinin Küçük Çoban adlı parça olduğu söylenebilir. Sol elde sürekli olarak devam eden fa diyez sesinin adeta bir koyunun boynuna asılı olan çana, bunun üzerine inşa edilmiş sağ el ezgisinin ise çoban tarafından çalınan kavala benzetilebilir.

Piyanist ve besteci Fazıl Say'ın Küçük Çoban ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

“Pişano için Duyuşlar’ın özellikle Küçük Çoban adlı ikinci parçasında, olağanüstü yalın bir güzellikle karşılaşırız: Sol el, sürekli olarak tek bir sesi yineler: Acıyla, yorgun ve üzgün bir edayla... Sağ elde ise yalın ama derin bir kaval ezgisi yükselir. Sihir dolu bir müziktir Küçük Çoban...”³⁷

Evin İlyasoğlu ise Küçük Çoban için şunları söylemiştir:

"Küçük Çoban'ı ilk kez piyanomda çaldığımda neler duyumsadığımı hala anımsarım. Sol elde tek bir nota üstündeki sürekli bas çizgisini sağ eldeki zarif, derin bir kaval sesi süsler. Çalması çok kolay, yalın notalardır. Çocuk aklımla bir kerede çalabildiğim için kanatlanıp uçmuştum. Oysa derininde ne anlamlar taşır o "Küçük Çoban": Anadolu'nun renklerini, tekdüzeliğin içindeki umut ışığını getirir. Ulvi Cemal Bey'in insan olarak zarafetini yansıtır. Türk müziğini de içinde barındıran polifonik çizgiyi temsil eder. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişi simgeler. Piyanonun yalın tuşlarında bir tarihi özetler."³⁸

Duyuşlar'ın içerisinde yer alan her parça şarkı biçiminde yazılmalarının yanı sıra dinleyen ve yorumcu üzerinde içten, doğal ve kolay kavranabilen bir izlenim oluşturmaktadır.

³⁷ Fazıl SAY, **Uçak Notları**, 117.

³⁸ http://www.ulvicemalerkin.com/evin_ilyasoglu_koccekce.htm.

Sonat (Piyano için) 1946

Ulvi Cemal Erkin'in solo piyano için 1946'da yazdığı eser, ilk olarak piyanist Ferhunde Erkin tarafından 15 Ocak 1948'de Ankara radyosu stüdyosunda çalınmıştır.

Bestecinin bu eseri Klasik Batı Müziği tarzına özgü neredeyse bütün yapısal özellikleri barındırmaktadır. Bu özelliklerden birisi ve en dikkat çekenini ise; birinci bölüm hızlı, ikinci bölüm yavaş ve tekrar üçüncü bölüm hızlı şeklindeki sonat formudur. Aynı zamanda Erkin'in piyano için yazmış olduğu eserler arasında bütüncül özelliği bakımından daha farklı bir form gözlenmektedir. Diğer piyano eserleri olan *Duyuşlar* ve *Beş Damla*'nın bölümleri ayrı ayrı da çalınabilirken, bu eser tüm bölümleriyle bir bütün olarak çalınması gerekmektedir.

Birinci bölümde dörtlü ve beşli aralıklardan oluşmuş akorların yarattığı etnik tınların yanı sıra, sol elde görülen altılamalı arpejlerde görülen izlenimci etkiler dikkat çekmektedir. Bölümde görülen iki temanın değişkenliği nedeniyle iki farklı karakterin olduğu söylenebilir.

Birinci bölümün tam tersine ikinci bölümde daha durgun bir yapı izlenmektedir. Bu bölümde de birinci bölümdeki gibi dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan akorlar mistik bir yapıya sahip olan ezgiye eşlik etmektedir. Besteci bu etkiyi yaratabilmek için piyanonun kalın ses aralığındaki pasajlara yoğunlaşmıştır.

Rondo formunda olduğu görülen üçüncü bölüm hızlı temposu nedeniyle ilk bölümü anımsatmaktadır. İlk iki bölümde olduğu gibi bu bölümde de dörtlü ve beşli aralıklar bölümün temel taşı niteliğinde olup, bölüm boyunca görülmektedir. Oyun havası tarzında olan bu bölümde piyanoyu vurmali bir çalgı gibi düşündüğü de izlenmektedir.

Eserle ilgili Koral Çalgan'ın görüşleri de şu şekildedir:

“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 resitatif'in renklendirdiği bir şarkıdır. Son bölüm ise yalın bir oyun havası niteliğinde çok canlı, değişik yönlü bir rondodur.”³⁹

“Piyano Sonatı'nın bir başka ilgi çekici yönü ise, onunla aynı yıl yazılmış bir başka yapıtla taşıdığı çarpıcı benzerlikler. Özellikle ikinci bölümü Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'na birkaç bakımdan benzer. Modal ezgilere, tasavvuf düşüncesine dayandığı izlenimi veren yüceltici bir ifade eşlik eder. Armoniler yalın ama etkileyicidir; kimi zaman sürekli uzayan bir pedal sesi bile ezgiyi taşıyacak desteği ve yoğunluğu sağlayabilir. Tüm bölüm yalın bir ezgi-eşlik yazısıyla koral yazısının bağdaştırılmasından oluşur. Tüm bu benzerlikler, birbirlerinin yapıtlarından haberli olsunlar ya da olmasınlar, üretimlerini belli bir kültürel ortamda veren, belli bir bakış açısına yerleşen iki bestecinin benzer sonuçlara varabileceğinin kanıtıdır.”⁴⁰

Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça (Piyano için) 1937

Ulvi Cemal Erkin *Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça* adlı piyano parçaları ile *Duyuşlar* aslında on sekiz parçalık bir dizi idi. Sonradan bunların içinde kolay olan parçaları bir kenara ayırarak yedi parçalık yeni bir dizi oluşturdu. Geriye kalan on bir parça ise piyano repertuvarına katılan *Duyuşlar* adlı eseri oluşturmuştur.

Piyanolu Beşli (Piyano, İki keman, viyola ve viyolonsel için) 1943

Türkiye'de Çağdaş Müziğin gelişmesinde yayınlarıyla halkın zevklerine yön vermeye çalışan sanatseverlere hitap eden Ankara Radyoevi kuruluşu, Ulvi Cemal Erkin'in 1943 yılında bestelediği, *Piyanolu Beşli* eserini ilk kez 23 Ocak 1946 tarihinde oda müziği konserinde yayınlamıştır. Bu eserin icrasına Ferhunde Erkin piyano, Gilbert Back ve Sedat Ekiz keman, İzzet Nezihi Albayrak viyola, Mesut Cemil Tel viyolonsel ile katılmışlardır. Aynı konserde bestecinin Yaylı sazlar Kuarteti de seslendirilmiştir. Bu konser için Cevad Memduh Altar *Ülkü Dergisinin* 1 Şubat 1946 tarihli sayısında şu yorumda bulunmuştur:

“Estetik ve tonal bünye ne olursa olsun, Viyana klasiklerinden bu yana devam etmekte bulunan Sanat Şekli ile Tematik İşleme gibi mefhumlarda en ufak bir değişme bahis mevzuu olmadığına göre, Erkin'in bu iki eseri “Milli ritim ve renkler içinde gelişmiş Tematik Sonat nevine en güzel, en olgun bir örnek mahiyetinde idi. Klasik forma uyarak dörder kısımlı cümleler halinde meydana getirilmiş olan her iki oda müziğinin münferit kısımlarında, bizden olan temalarla karşılaştık. Bu temaların değişik renk

³⁹ Bkz. (29), ÇALGAN, 199.

⁴⁰ Bkz. (23), ÇINAR, 95.

değişik ritim içinde akıp giden yüzlerini, hemen her seferinde teşhiste güçlük çekmedik. Milletlerarası çoksesli müzik edebiyatının standard şekli diye tanınan tematik Kuruluş'a Modern Türk Müziği alanında orijinal örnek olma vasfını taşıyan bu tip eserlerin adedi çoğaldıkça, sanatın asi şekline olan sevgimiz o nispette artacaktır.”⁴¹

Eserin bölümleri; 1.Moderato, 2.Adagio mesto, 3.Ritmico energico, 4.Allegro vivo şeklindedir. Cevad Memduh Altar, yine aynı derginin 1 Mart 1946 tarihli sayısında ise eser için şu sözleri kullanmıştır:

“(...) sonat şekline göre tertiplenen 1. Kısımın ölçüsü 12/8 liktir. Esas tema eserin hemen başında viyolonsel tarafından teşhir edilir. Bu arada diğer sazlar refakat durumundadır. Bu kısmın piyano ile teşhir edilen ikinci teması, Beethoven-vari bir estetiğin icaplarına uyarak ilk temaya alabildiğine zıt bir çehre içinde kendini göstermektedir. Bu takdirde ikinci temanın getirdiği kontrast daha çok lirik bir ifadeye dayanmaktadır.(...) Kuvintet'in 2. kısmı, Karadeniz Horonu 7/8 ile meydan getirilmiş bir Scherzo'dur. (...) Lied şeklinde gelişmiş bulunan bu kısım, eserin çeşitli mizaca sahne olan bölümlerini adeta estetik bir mizaca bağlayan kilit taşı mesabesinde. Burada “Sema” halini andırırçasına devreden esas Tema bizi ister istemez mistik bir hülya alemine çeker götürür, ve biz bu alemde, çok eski zamandan beri şuur altına yerleşmiş bir tabloyu teşhiste güçlük çekmeyiz. (...) Kuintetin son kısmı ise 5/8 lik bir rondo halinde gelişmiştir ve bu kısım eserin bütünü, gene bizden olan temalarla meydana gelmiş bir raks canlılığı içinde nihayete ulaştırmaktadır”⁴² demiştir.”

⁴¹ Bkz. (30), ÇALGAN, 77.

⁴² A.g.k., 78.

4. ULVİ CEMAL ERKİN'İN PİYANO İÇİN “ALTI PRELÜD” (1967) ADLI ESERİNİN ARMONİ, FORM VE PİYANO TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik hayatının son döneminde bestelediği *Altı Prelüd* adlı eseri ilk kez 20 Kasım 1969 yılında Ankara Radyoevi'nde seslendirilmiştir. Altı prelüden oluşan bu eserin bölüm başlıkları sırasıyla şöyledir: Lento misterioso, Allegro, Larghetto, Allegro moderato, Allegro, Allegro vivo.

Bestecinin, parçanın genelinde ton organizasyonu planında somut bir sisteme bağlı kalmamış olması, incelemenin odak noktasını form ve doku parametrelerinin oluşturması sonucunu doğurmuştur. Bu eserde besteci Türk Halk Müziği'ne ait ezgi ve makam gibi yerel unsurları daha az kullanmıştır. İlk ve orta dönem eserlerine kıyasla Piyano için *Altı Prelüd* adlı eseri, uzun soluklu ezgiler yerine kısa motifler şeklinde kullandığı, geleneksel tonalite anlayışından uzak ve Türk Halk Müziği'ne ait aksak ritimleri sıkça kullandığı bir yapıttır. Öyle ki, bazı zamanlarda piyanoyu bir vurmali çalgı gibi kullanmıştır. Piyanonun ses genişliğini ve renk yelpazesini çok iyi kullandığı bu eserinde özellikle salkım akorlara, glissandolara ve trillere yer vermiştir. Erkin, *Altı Prelüd*'ün ilk prelüdünden itibaren piyanonun çeşitli tını olanaklarını ve gürlük kullanımındaki karşıt fikirleri oldukça sık bir biçimde duyurmuştur.

2. 5. ve 6. prelüdlere diğer prelüdlere oranla içerisinde piyano tekniği açısından zorluk barındıran bölümlerdir. Bu bölümlerin Ahmed Adnan Saygun'un *Aksak Tartılar üzerine On Etüd* (1964) eseri ile karakteristik benzerliği dikkat çekicidir. Ses aralığı geçişlerinin çok hızlı olduğu ve ölçü birimlerinin değişikliği ile aksanların farklı yerlere gelişinden dolayı, yorumcunun sayarak ve el geçişlerini hızlı bir şekilde yaparak çalışması önerilmektedir.

1. 3. ve 4. prelüdlere ise sıkça görülen uzun sesler ve kontrpuan yürüyüşleriyle gizemli bir atmosferde çalınması hedeflenir. Bu gizemli havayı yaratmak için piyanoda tını arama çalışması yapılabilir. Bunu yapabilmek için tuşenin dibine giderek, armonileri daha çalmadan duymaya çalışmak etkili olacaktır. Gürlük

derecelerinin ani değişimiyle dikkat çeken bu yavaş bölümler dinleyiciyi durağanlıktan çıkarmış, takip odağını zinde tutmuştur.

4.1 I Lento misterioso

İlk prelüdün temposu ve müzikal karakteri besteci tarafından “Lento, misterioso” (yavaş, gizemli) olarak belirtilmiştir. Parça, esere giriş niteliği taşımasının yanında aşığıda inceleneceği üzere içeriğinde diğer prelüdlere ilgili belirgin ipuçları taşımaktadır. Öyle ki, dinleyici eser seyri içerisinde duyduğu birçok müzikal fikrin henüz ilk prelüd’de sergilenmiş olduğunu hatırlayabilecek ve böylelikle altı ayrı parça arasında bağlar kurarak onları bir bütünün parçası olarak algılayacaktır.

Armonik ve melodik ilişkiler açısından incelendiğinde, parçada ne geleneksel tonal ilişkilerin, ne de belirli ve katı bir ton organizasyonu sisteminin varlığından söz etmek mümkündür. Bununla birlikte parçanın hemen ilk ölçülerinde sunulan materyal ve bu materyalin sonraki ölçülerde işlenişi bize ton organizasyonu bakımından belirli bir çerçeve sunar. İlk üç ölçüde, her iki elde oktavlarla taşınan ve sırasıyla mi bemol, re | si bemol, la | fa, mi tonlarından oluşturulmuş özgün bir mod (dizi) görülür. (Bkz. Şekil 1)

Lento, misterioso ($\text{♩} = 40$)

ULVİ CEMÂL ERKİN

8va

pp molto espr.

ff secco con Ped.

laissez vibrer pp

ff

ff

8va

8va

Şekil 1, ölçü: 1-13

İncelendiğinde, her ölçüyü 2'lik değerlerle iki eşit parçaya bölen tonlar arasında inici bir küçük ikili aralığı (mi bemol – re; si bemol – la; fa – mi) bulunduğu ve bir ölçüden diğerine geçişte de bir inici büyük üçlü aralıkla hareket edildiği görülecektir (re – si bemol; la – fa). Söz konusu bulgu, bestecinin tonlar arasında bir takım oransal ilişkiler gözeterek hareket ettiğine işaret kabul edilebilir. İlk ölçülerdeki oktavların, 4. ve 5. ölçülerde büyük ve küçük yedili aralık kombinasyonlarına dönüştüğü, bu kombinasyonların daha sonra 11. ve 12. ölçülerde yinelendiği ve ardından gittikçe daha da çeşitli aralıklardan oluşan yapıların sunulduğu görülür. Bu da bestecinin, parça seyri içerisinde çatışıklığı gittikçe artırarak dramatik bir gelişim amaçladığının ve bu amaçla nötr bir aralık olan oktavlardan başlayarak aralıkları kademeli biçimde daralttığının göstergesi sayılabilir. (Bkz. Şekil 1)

Özetleyecek olursak; her ne kadar belirli bir ton organizasyonu (pitch organisation) ortaya koyamasak da bestecinin parçanın açılanmasında belli bir mantıksal çerçeve izlediği görülmektedir.

İlk ölçülerde sunulan modun, parça içerisinde yer alan tekrarları, dinleyici tarafından oldukça kolay anımsanmakta ve böylelikle müzikal seyir içinde belirli bir eksen oluşturmaktadır. Müzikal doku bakımından da parçanın geneline hakim olan ikilik değerler ve sıkça duyulan oktav aralıklar, müziğin tam bir tutarlılık ve bütünlük içinde algılanmasını sağlamaktadır.

Form bakımından parçayı dört bölmede ele alabiliriz:

Birinci bölme: 1. – 11. ölçüler

Yukarıda incelendiği üzere parça, ilk üç ölçüde her iki elde de duyulan oktavlarla açılır. Burada kullanılan materyalin sadeliğine karşı, sağ elin oktavları oldukça tiz ve sol elin de oldukça pes bir perdede ve *pp* gürlüğünde icra etmeleri, ilginç bir tını kombinasyonu meydana getirerek dinleyicinin dikkatini cezbetmektedir. Bu bağlamda, *pp* gürlüğünün hemen yanında yer alan ‘molto espr.’ (molto espressivo) da materyalin yalınlığına rağmen bestecinin derin ve ifadelî bir anlatım amaçladığının kanıtı sayılabilir.

Ulvi Cemal Erkin’in ilk üç ölçüde kullanmış olduğu dizinin ardaşık olarak küçük ikili, büyük üçlü, küçük ikili, büyük üçlü, küçük ikili aralıklarının sıralanmasıyla oluşan, altı sesli bir dizi olduğu görülmektedir. Bu yüzden bu dizinin, bestecinin matematiksel bir mantığa dayanarak kurduğu sentetik bir dizi olduğu söylenebilir.

Dördüncü ve beşinci ölçülerde, öncelikle bir küçük ve bir büyük yedili, ardından iki büyük yedili aralığının her iki elde eş zamanlı ve *ff* gürlüğünde icra edilmeleriyle güçlü bir çatışıklık hissi doğar. İlk ölçülerde duyulan dingin oktavların böyle güçlü bir kontrast tarafından izlenmesi, şüphesiz ki parçanın gelişiminde ele alınacak önemli bir dramatik fikirdir. Dördüncü ve beşinci ölçülerde kullanmış olduğu ikili aralıklardan oluşan dört sesli akorları, piyanoda yedili aralıklarda geniş pozisyonda kullandığı görülmektedir.

6. – 9. ölçüler, ilk üç ölçünün genişletilmiş biçimde yeniden sunuludur. Bunu izleyen iki ölçüde ise 4. ve 5. ölçülerde verilmiş olan yapı, bir büyük üçlü yukarıdan duyulacaktır. (Bkz. Şekil 1)

İkinci bölme: 11. – 26. ölçüler

İlk kesitteki materyalin içerik bakımından tek düzeliğine karşı, ikinci kesitte tam beşli ve büyük/küçük onlu gibi daha farklı aralıkların kombinasyonları duyulur. Öte yandan bölme, kendi içerisinde oldukça tekrara dayanır ve bütünü *ff* gürlüğünde olması bakımından da hayli ısrarcı bir karakterdedir. (Bkz. Şekil 2)

13. ölçüde kullanmış olduğu temayı, 16. 20. 22. ve 25. ölçüler arasında tekrar kullanmış ve tekrar edilen yerlerde tema ve temanın genişletilmiş halinin başka bir partide aynı zamanda getirildiği görülmektedir.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The second system also features *ff* markings. There are several instances of '8va' (octave up) and '8va' (octave down) markings. The score includes various rhythmic values, including quarter and eighth notes, and rests. The overall texture is dense and rhythmic.

Şekil 2, ölçü: 10-25

Üçüncü bölme: 27. – 43. ölçüler

Bölmenin başındaki ilk üç ölçüde (27.-29. ölçüler), prelüdün başında sunulmuş olan mod sağ elde aynen tekrarlanırken, sol elde bu kez paralel–inici değil, sağ ele karşıt ve dolayısıyla çıkıcı bir hareket gözlenmektedir. Bununla birlikte, sol elin çıkıcı hareketi de yukarıda ortaya koyduğumuz küçük 2’li, büyük 3’lü, küçük 2’li, büyük 3’lü, küçük 2’li prensibini izlemektedir. (Bkz. Şekil 3)



Şekil 3, ölçü: 26-34

Geleneksel terimlere atıfta bulunacak olursak, söz konusu kesidin büyük ölçüde bir gelişim kesidi karakteri gösterdiğini belirtmeliyiz. Kesidin dördüncü ve beşinci ölçülerinde (30. ve 31. ölçüler) önce üçleme ve ardından (ilk ve son defa) 16'lık nota değerleri ile ani bir ritmik ivme hissedilir. (Bkz. Şekil 3)

Bunu izleyen sekiz ölçü boyunca müzikal dokuya dörtlük ve ikilik değerlerin hakimiyeti söz konusu olsa da, bölmenin en yoğun kısmı olan son dört ölçüsünde (40–41. ölçüler) üçlemeler egemendir. Sol elde kromatik inişlerin olduğu görülmektedir. Yine söz konusu dört ölçünün, bir bütün olarak prelüdün zirve kısmı olduğunu belirtelim. (Bkz. Şekil 4)



Şekil 4, ölçü: 40-42

Son bölme: 43. – 61. ölçüler

İki ölçülük bir çeşit hazırlık ile başlayan son bölme, ilk kesidin çeşitlendirilmiş bir tekrarı olarak nitelendirilebilir. Sol el partisinde, mi tonunun üç oktavda “dörtlük değerlerin üçlemesi + iki dörtlük değer” ritmik kalıbında yinelenmesi duyulurken, sağ elde ise parçanın ilk üç ölçüsündeki inici oktavlarla sunulan mod en üst perdeden kademeli biçimde pes perdelere doğru hareket eder. Son üç ölçüde yeniden çatışık yedili aralık kombinasyonları, bu sefer *pp* gürlüğünde duyulurlar. Küçük ikili aralığında duyulan oktavların ardından, son ölçüde yalnız sol elde tutulmakta olan mi oktav aralığının rezonansı ile parça sona erer. (Bkz. Şekil 5)



Şekil 5, ölçü: 55-61

Başlangıçtaki oktavlar için, tını açısından sol elin alt, sağ elin ise üst seslerini tınlatacak şekilde tuşa basmak başlıkta istenen “misterioso” (gizemli) etkisini verebilmek adına çalıcıya yardımcı olacaktır. Oktavların *pp* çalınması için tuşa çok yavaş bir şekilde girilerek, sesin uzun kalması sağlanmalıdır. İlk üç ölçüyü çalarken her notayı aynı güçlükte basmak tınısal olarak uygun olmamaktadır. O yüzden bazen aşağıdaki, bazen de yukarıdaki notanın fazla çıkması gereklidir. (Bkz. Şekil 6)

Lento, misterioso ($\text{♩} = 40$)

ULVİ CEMÂL ERKİN

pp molto espr.

ff

secco con Ped.

8^{va}

Şekil 6, ölçü: 1-4

13. ölçü ve aynı ölçünün tekrarında gelen ölçüler için, çalan kişinin elleri küçük ise, sol elin sağ elde baş parmağa denk düşen notayı çalması kolaylaştırıcı olacaktır. (Bkz. Şekil 7)

ff

ff

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

Şekil 7, ölçü: 10-17

40- 43. ölçüler arasında sağ elde karşılaştığımız akorları iyi öğrenmek ve temiz çalmak için akorun aşağıdan 1.-2. seslerini, 2.-3. ve 1.-3. sesleri gruplayarak çalışmak iyi bir tavsiye olabilir. (Bkz. Şekil 8)

Şekil 8, ölçü: 40-45

Son üç ölçüde pedal yoğunluğunun azaltılması, son ölçünün pedalsız *ppp* duyulabilmesini sağlayacaktır. (Bkz. Şekil 9)

Şekil 9, ölçü: 55-61

4.2 II Allegro

İkinci prelüd “Allegro” temposunda olup, icracıdan teknik virtüözite talep eden dinamik bir parçadır.

Ton organizasyonu bakımından incelendiğinde, ilk prelüd ile arasında organik bağlar fark edilir. Hatta ilk prelüde sergilenen birçok materyalin ikinci prelüde geliştirildiği ileri sürülebilir. Örneğin, ilk ölçüde önce sağ el (aşağıdan yukarıya re bemol-do) ve ardından sol elde duyulan (aşağıdan yukarıya si-la) aralıkları, ilk prelüdün 4.ölçüsünün başında yazılı aralıkların tıpkılarıdır. Dahası, ikinci prelüdün ilk sekiz ölçüsünde yalnızca (ilk prelüde de önemli yer tutan) küçük ve büyük yedili aralıklar kullanılmıştır. (Bkz. Şekil 10)

Allegro ♩ = 152

Şekil 10, ölçü: 1-12

5.- 7. ölçüler arasında sağ elde görülen la, do, re, mi, sol sesleri re naturel eksik pentatonik dizi olduğu söylenebilir.

11. ölçüde sağ elde görülen diziye de “Hirajoshi”⁴³ (re, mi, fa, la, si bemol) diyebiliriz. Aynı zamanda sol elde görülen La Hicaz (la, si bemol, do diyez, re) sesleri ile beraber “Bi modal yapı” olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 10)

21. – 24. ölçülerde sol el partisindeki doku, ilk prelüdün son kesidindeki sol el partisiyle ciddi anlamda benzeşmektedir. (Bkz. Şekil 11,12)

Şekil 11, ölçü: 21-26

Şekil 12, Prelüd 1, ölçü: 46-54

⁴³ Hirajoshi: İki küçük ve iki büyük aralığın yer aldığı bir pentatonik dizi. Vincent PERSİCHETTI, *Twentieth Century Harmony*, 50.

Basit üçlü formda (ABA) yazılmış olan parçanın genel hatlarını şu şekilde gösterebiliriz:

1. – 31. ölçüleri kapsayan ilk bölme, 31.– 44. ölçüleri kapsayan orta bölme ve 45. ölçüden başlayarak parça sonuna kadar uzanan son bölme.

İlk bölmede dikkati çeken başlıca unsur, şüphesiz ki metrik dönüşümlerdir. Düzenli tartılar 6/8 ve 9/8'lik ile Türk Beşleri'nin eserlerinde ustalıklı kullandıkları aksak tartılardan 5/8'lik arasında dönüşümler, ritmik ve dokusal tek düzelikten bir çıkış yoludur. Bölmede gürlük ilişkileri, iki karşıt gürlük f (veya ff) ve p (veya pp) arasında ani geçişlerin yarattığı kontrast fikri üzerinde şekillenir.

Orta bölmede metrik değişimler görülmez; tüm kesit 6/8'likte yazılmış olup, doku bakımından ilk kesidin durak bilmeyen akıcı karakterinden biraz daha farklı ve ritmik bakımdan daha çeşitlidir.

Tekrar bölmesi olan üçüncü bölmenin ilk 14 ölçüsü, baştaki 14 ölçünün aynısı olup, buna parçayı sonlandıran 6 ölçülük bir kısım eklenmiştir.

Süre bakımından aralarında yer aldığı birinci ve üçüncü prelüdün hemen hemen yarı uzunluğunda olan ikinci prelüd, karakter bakımından da kendinden önce ve sonra gelen prelüdlere belirgin bir tezat teşkil etmektedir.

Bu bölümün “*Allegro*” (hızlı) olması nedeniyle, ilk sekiz ölçüsünde görülen yedili aralıkları kontrollü ve temiz çalmak zor olabilir. Bu zorluğu aşmak için iki elde de aralığın kalıbını bozmadan geçişler hızlı olacak şekilde yavaş çalarak hazırlama çalışması yapılabilir. Bu yedili aralıkta yazılmış olan çift sesleri çalarken bileği sıkmadan, elin içini güçlü tutarak çalmak tınının sert olmasını engelleyecektir. Temposunda çalarken, pozisyon geçişlerine denk gelen vurguları önemsemek kolaylaştırıcı olacaktır. Özellikle 5.-8. ölçüler arasındaki pasajda el ezberini güçlendirmek için tuşlara ve ellere bakmadan çalışmak iyi olabilir. (Bkz. Şekil 13)



Şekil 13, ölçü: 1-9

Bu prelüde piyanistler, elleri horizontal (yatay) şekilde hareket ettirerek çalışmalı, büyük ve yukarıya doğru olan hareketlerden kaçınmalıdır.

25.-31. ölçüler arasında görülen akorları çalarken ise, birinci parmağı takip ederek, horizontal hareketle el yukarı kalkmadan çalmak pasajda bütünlük ve kontrol sağlayacaktır. (Bkz. Şekil 14)



Şekil 14, ölçü: 24-29

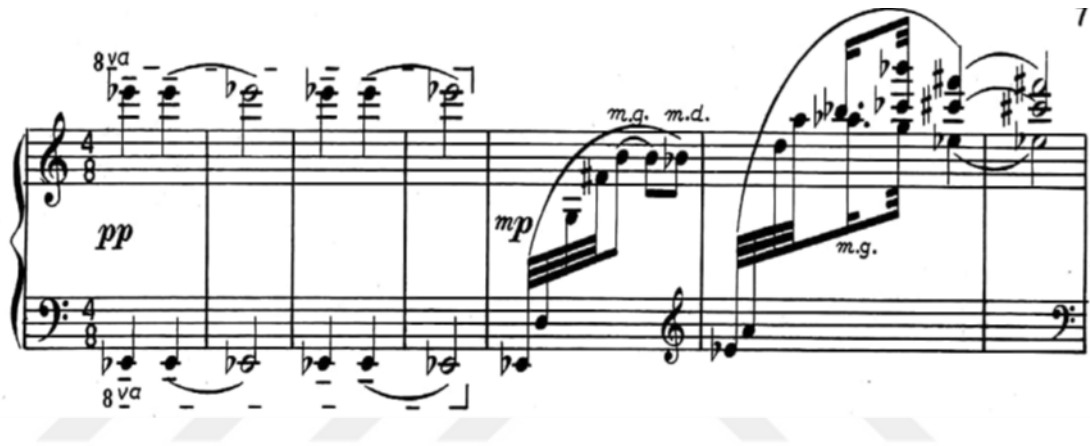
32.-37. ölçüleri arasında, başında *un poco sostenuto* yazılmasına rağmen, çok iyi bir şekilde sayılmalı ve ritmik çalınmalıdır. (Bkz. Şekil 15)

The image displays a musical score for measures 30-37. The score is written for piano and features two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and the tempo marking *un poco sostenuto*. The second system continues the piece, marked with a forte dynamic (*f*) and the tempo marking *dim. poco a poco*. The score concludes with a double bar line and a final chord. The page number 50 is visible in the top right corner.

Şekil 15, ölçü: 30-37

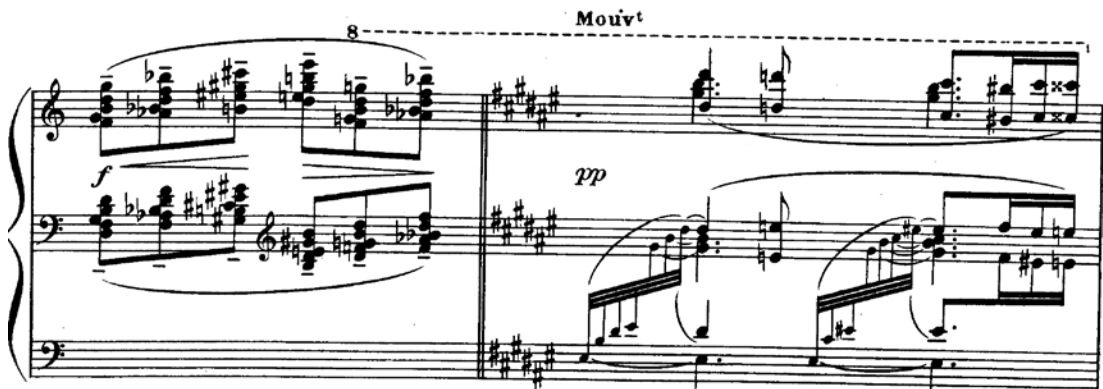
4.3 III Largetto

Üçüncü prelüde de, ilk prelüde sunulan materyale açıkça atıfta bulunmaktadır. Parçanın ilk dört ölçüsünde mi bemol tonu, mümkün olan en tiz ve en pes perdede “unison” olarak çalınır. İlk prelüde de mi bemolden başlayan bir modun, tiz ve pes perdelerde oktavlarla inici biçimde taşındığını anımsıyoruz. Burada ise mi bemol tonunda kalış söz konusu olup, *pp* gürlük ve iki uç perde arasındaki zıtlık, oldukça etkileyici ve bir bakıma mistik bir tını meydana getirmektedir. (Bkz. Şekil 16)



Şekil 16, ölçü: 1-7

5. – 7. ölçülerde ritmik bakımdan ani bir hareketlenme duyulur. Bu pasajda yapısal itibariyle Empresyonist akımın etkileri görülmektedir, özellikle C. Debussy’nin 2. Band 7 numaralı Prelüd’ünde görülen benzer pasaj bu söylemi doğrular niteliktedir.



Şekil 17, C. Debussy, Prelüd no:7 “La terrasse des audiences du clair de lune”

Durağan “mi bemol” tonunun tekrarına karşıt olan bu ivmelenme ile yakalanan tezat (bir çeşit soru-cevap ilişkisi) ilk serimden sonra üç kere daha bazı çeşitlemelerle tekrarlanır. Basit üçlü formda (ABA) yazılmış olan parçanın, ilk bölümü (1.– 28. ölçüler) tamamen bu soru-cevap ilişkisi üzerinde şekillendirilmiştir.

Bu noktada, “mi bemol” tonunun parça içerisinde tartışmasız biçimde eksen rolü oynadığını belirtmeliyiz. İlk bölümde iki uç perdede son derece açık biçimde tekrarlanan mi bemol tonu, çok daha hareketli ve yoğunluklu olan ikinci bölümde çeşitlenen müzikal dokuya rağmen periyodik biçimde bas partisinde tekrarlanarak bir çeşit “*ostinato*” işlevi görmektedir.

20. ölçüde kromatik inişler ve çıkışlar görülmektedir. (Bkz. Şekil 18)



Şekil 18, ölçü: 14-20

29. ölçüde başlayan ikinci bölümün ilk sekiz ölçüsü boyunca sağ elde süre gelen trile karşılık sol elde duyulan yedili aralıklı iki ölçülük bir yapı, ilk serimden sonra üç kez daha tekrarlanacaktır. (Bkz. Şekil 19)



Şekil 19, ölçü: 28-39

39. ölçüde başlayan sağ eldeki dörtlü akorlar dikkat çekici olmakla birlikte on iki ölçü devam etmektedir. (Bkz. Şekil 20)

Şekil 20, ölçü: 35-50

Bir bakıma oldukça durağan sayılabilecek olan kesitte gerilimi artıran unsur sürekli bir “*crescendo*”dur. İkinci bölmenin bunu izleyen kesitinde (37. – 50. ölçüler) sol el partisi tamamen önceki 8 ölçünün genişletilmiş bir tekrarı iken, sağ elde periyodik olarak hızlı bir süsleme nota grubunun olduğu şiddetli bir akor ve ardından da daha pes perdede bir tril duyulmaktadır.

Parçanın en yoğunluklu kısmı ve zirve noktası olan 51. – 60. ölçülerde sol el, önceki iki kesitte olduğu gibi ısrarlı tekrarlarına devam ederken değişen tek şey, aynı tonların bu kez oktavlarla duyuluyor olmasıdır. (Bkz. Şekil 21)

The image shows a musical score for piano, likely from a 19th-century work. The score is written for four staves, with the top two staves for the right hand and the bottom two for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is marked with a forte (fff) dynamic in the first system and a mezzo-forte (mf) dynamic in the second system. The right hand part features a melodic line with a crescendo, while the left hand part has a rhythmic pattern. The score is marked with '8va' at the bottom of the left hand part, indicating an octave shift. The score is presented on a page with a light blue background and a white border.

Şekil 21, ölçü: 51-60

Özetleyecek olursak, parçanın ikinci bölümünü tek bir fikrin tekrarlanması suretiyle gürlüğünün zirve noktasına ulaşması olarak anlayabiliriz.

61. ölçüde sol elde görülen oktavların büyük ikili inişi ile sağ eldeki dörtlü armoniler eşlik etmektedir. (Bkz. Şekil 22)

Bu şiddetli kesitten sonra ise yine iki elde oktavlar, bu sefer aralarında büyük üçlü aralık oluşturacak biçimde duyulur. Sol elde mi, sağ elde ise sol diyez. (Bkz. Şekil 22)

Şekil 22, ölçü: 61-68

Söz konusu kombinasyon, parçanın ilk kesitteki mistik ve sisli, ikinci kesitteki dalgalı ve çatışık karakterinden sonra oldukça değişik, rahatlatıcı ve iyimser bir etki yaratır. Ne var ki bu durum oldukça kısa sürecektir. 67. ölçüde yeniden iki uç perdede duyulan “mi bemoller” ile tekrar A bölmesi başlar. Tekrar A, ilk bölmenin asimetrik bir tekrarı olup, onun hemen hemen yarısı uzunluğundadır. (Bkz. Şekil 23)

Şekil 23, ölçü: 69-84

Bu prelüd, aynı birinci prelüde olduğu gibi başlangıçtaki *pp* giriş için, tuşa çok yavaş bir şekilde dokunulmalıdır. 5. ve 6. ölçülerdeki el değişimlerinin tında duyulmaması gerekmektedir. (Bkz. Şekil 24)

Şekil 24, ölçü: 1-7

51. – 60. ölçüler arasındaki oktavları sağlaştırmak için iki elde de tek ses olarak başparmağa denk gelen sesleri çalarak çalışma yapılabilir. Aynı pasaj için aralıkların geniş ve hızlı olması sebebiyle tuşeye oldukça yakın ve yatay şekilde çalmak piyaniste zaman kazandıracaktır. Aynı zamanda oktavların tüm kol yardımıyla çalınması gerekmektedir. (Bkz. Şekil 25)

Musical score for Şekil 25, ölçü: 51-60. The score is written for a grand piano and consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with many notes, including some with accidentals. There are two measures with a 'V' marking above the notes. At the bottom of the score, there are two measures with a '8va' marking below them, indicating an octave shift. The score is enclosed in a rectangular frame.

Şekil 25, ölçü: 51-60

4.4 IV Allegro Moderato

Canlı bir tempoda (Allegro Moderato) icra edilen dördüncü prelüd, özdeyişsel nitelikte kısa bir parçadır.

Yukarıda, bestecinin prelüdlar arasında kurduğu belirgin ilişkilere işaret etmiştik. Bu bakımdan dördüncü prelüdü de bir istisna oluşturmadığını söyleyebiliriz, zira dördüncü prelüd ile üçüncü prelüd arasında güçlü bağlar dikkati çekmektedir.

İlk olarak, üçüncü prelüdü ilk kesitini incelerken işaret ettiğimiz soru-cevap ilişkisi, dördüncü prelüde de işlenmektedir. Parçanın birinci ölçüsünde pes perdede duyulan baskın, şiddetli ve çatışık soruya, ikinci ölçüde daha tiz perdede duyulan oktavlarla cevap gelir. Aynı ilişki önce 3. ve 4. ardından da 5. ve 6. ölçülerde yinlenecektir. 7. ölçüde görülen yapıyı, ton organizasyonu bakımından beş ve altıncı ölçülerin bir toplamı olarak anlayabiliriz. Beşinci ölçünün ikinci dörtlüğünü ikiye bölen sekizlik değerlerle duyulan çatışık küçük ikili aralıkların ardından, altıncı ölçünün sol el partisinde büyük ikili aralıkları yer almaktadır. 7. ölçünün son sekizliğine kadar ise, sol eldeki yapı bir küçük yedili üzerine bir büyük ikili, sağ eldeki ise bir büyük yedili üzerine bir küçük ikiliden oluşturulmuştur. (Bkz. Şekil 26)

Şekil 26, ölçü: 1-9

İşaret ettiğimiz soru-cevap ilişkisi yanında dördüncü prelüd, materyal bakımından da üçüncü prelüd ile paralellikler barındırmaktadır. Üçüncü prelüdün ilk bölümündeki beşinci ölçüde gördüğümüz 32'lik değerlerden oluşan dört notalık gruplar, burada da sıklıkla duyulur. Keza, üçüncü prelüdün ikinci bölümünde (ilk kez tam olarak 37. ölçüde) duyularak pes perdedeki şiddetli akorları önceleyen hızlı süsleme nota grupları da dördüncü prelüdün başlıca unsurlarından birisidir. (Bkz. Şekil 27-28)



Şekil 27, Prelüd III, ölçü: 35-39



Şekil 28, Prelüd IV, ölçü: 1-3

Basit üçlü formda yazılmış olan parçanın genel hatlarını aşağıdaki gibi belirtebiliriz:

İlk bölme (A): 1. – 13. ölçüler

İkinci bölme (B): 14. – 25. ölçüler

Üçüncü bölme (A tekrar): 26. – 33. ölçüler

Parçanın ilk beş ölçüsünde iki el partisi arasında basit bir unison ilişkisi mevcutken, 6. ve 7. ölçülerde daha çeşitli aralıklar ortaya çıkacaktır. Ton organizasyonundaki bu çeşitlendirme, 9. – 13. ölçüleri kapsayan kesitte görülen bir

ritmik çeşitlendirme ile desteklenir. 9. ölçüde olan 32'lik dörtlük gruplar, 10. ölçüde dörtlük değerlerden oluşan üçleme, 11. ölçüdeki altılama ve 12. ölçüdeki beşleme, rafine bir ritmik *crescendo* yaratmaktadır. İlk ölçüdeki fikrin eksiltilmiş bir tekrarı olan 13. ölçü, ilk bölmeyi sona erdiren bir bitiş jesti olarak algılanmaktadır. (Bkz. Şekil 29)



Şekil 29, ölçü: 4-12

İkinci bölmenin ilk iki ölçüsünde (14. ve 15. ölçüler) *p* gürlüğündeki hafif ve seri pasajlar, ilk bölmeye hakim şiddetli ve ağır dokuya etkili bir zıtlık oluşturur. Ne var ki söz konusu doku bundan daha uzun süre işlenmeyecek ve sonraki beş ölçü boyunca (16. – 20. ölçüler) yerini tekrar yüksek gürlükteki akor ve oktavlardan oluşan bir dokuya bırakacaktır. Bunu izleyen iki ölçüde *p* gürlüğünden başlayan bir

crescendo hareketi, 23. – 25. ölçülerde ilk kesitin tekrarını hazırlayan şiddetli (*ff*) bir geçide bağlanır. (Bkz. Şekil 29)

19. ölçüde görülen oktavların sesleriyle sırasıyla fa, sol, la bemol, do, re bemol “Hirajoshi” dizisi görülmektedir. (Bkz. Şekil 30)

Şekil 30, ölçü: 13-21

Son bölme, ilk bölmenin kısaltılmış bir tekrarı olup, parçanın son ölçüsünde pes perdede çalınan oktav do pedalı üzerinde çıkıcı bir seri pasaj hareketi ile daha tiz bir perdede oktav si tonuna ulaşılır. Böylece iki el partisi arasında meydana getirilen büyük yedili aralığın rezonansı ile parça sona erer. (Bkz. Şekil 31)

Sondan ikinci ölçüde sol elde görülen fa diyez Pentatonik dizisinin çift seslerle duyuluşu dikkat çekicidir. (Bkz. Şekil 30)



Şekil 31, ölçü: 29-33

Bölümün ritmik zorluklar içermesi ve hızlı olması nedeniyle, yavaştan hızlıya kademeli metronom çalışması yapılması piyaniste yardımcı olacaktır. Önce sekizliklere bir vuracak şekilde, daha sonra dörtlüklere ayarlanıp çalışılmalıdır.

Prelüd'ün ilk ölçüsünde ff olarak görülen motifin tüm kol ağırlığı ile çalınması karakteri yansıtmamıza yardımcı olacaktır. (Bkz. Şekil 32)



Şekil 32, ölçü: 1-3

14-15. ölçülere denk düşen pasajı bağı bir şekilde, sol ele denk gelen notaları düşünerek çalmak pasaj üzerinde eşitliği ve kontrolü sağlayacaktır. (Bkz. Şekil 33)



Şekil 33, ölçü: 13-15

31.-33. ölçü için sol eldeki kalın do notasının hafifleşmesi için pedal kaldırılmalıdır. (Bkz. Şekil 34)



Şekil 34, ölçü: 29-33

4.5 V Allegro

Basit üçlü formda yazılmış olan beşinci prelüdü şu şekilde inceleyebiliriz:

İlk bölme: 1. – 23. ölçüler

İlk bölmenin müzikal karakterini şekillendiren ana unsur ritimdir. İlk iki ölçüdeki belirgin köşeli ritmik fikir ile (çift noktalı sekizlik ve onu tamamlayan 32'lik değer) üçüncü ölçüde ilk kez duyulan yuvarlak (üç sekizlik değerden oluşan üçleme) ritim arasında oluşturulan tezat dikkati çeker. Yine ilk iki ölçüde karşılaştığımız Fa “nikriz makamı” tetrakord'u (fa, sol, la bemol, si natürel) görülmektedir. Ritmik plandaki bu zıtlığa rağmen yine iki el partisinin arasındaki oktav aralıklı hareket etmesi, önceki prelüdlere de sıklıkla karşılaşılarak bu eser özelinde kanıksadığımız bir durumdur. İlk yedi ölçüde sergilenen söz konusu ritmik tezat sonrasında 8. ve 9. ölçülerde crescendo ile desteklenen iki akorun tremolosu, ilk bölmenin ilk kesidini sona erdirir. (Bkz. Şekil 35)

Allegro

ff senza sonare f

p ff mp

8va

Şekil 35, ölçü: 1-10

Bunu izleyen üç ölçüde, köşeli ritim fikri işlenir fakat ilk ölçülerdeki basit oktav ilişkilerin daha karmaşık ve çatışık dikey yapılar dönüşmeleri gerilimi artırır.

18.- 19. ölçülerde ulaşılan şiddetli zirve noktası sonrasında yine *ff* gürlüğünde duyulan 20. ölçü, 21. ve 22. ölçülerde aynen yinelenirken, bu tekrarlar boyunca devam eden *decrescendo* müziği orta bölmeye (B) bağlayacaktır. (Bkz. Şekil 36)

The image shows a musical score for piano, measures 17-23. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf). The piece is marked 'Andante'. The score is written for both hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is marked 'Andante' and includes tempo markings like 'rall. poco' and 'poco e calmando'. The score is written for both hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is marked 'Andante' and includes tempo markings like 'rall. poco' and 'poco e calmando'. The score is written for both hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is marked 'Andante' and includes tempo markings like 'rall. poco' and 'poco e calmando'.

Şekil 36, ölçü: 17-23

İkinci bölme: 24. – 40. ölçüler

Bu bölmeyi ilkinden belirgin bir biçimde ayıran ilk unsur, başındaki “Andante” tempo göstergesidir. Bölmenin ilk üç ölçüsünde, sol eldeki oktav do bası, dördlük değerlerle yinelenirken, sağ elde sekizlik değerlerle alt partide kromatik seslerle birlikte çeşitli aralıklar sergilenmektedir. Bunun akabinde ise ellerin görevlerini değiştikleri görülecektir. Sağ elde si bemol tonu oktavlarla yinelenirken, sol elde sekizlik değerlerle çeşitli aralıklar duyulur. (Bkz. Şekil 37)

The image shows a musical score for piano, measures 24-31. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 8 quarter notes per minute. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The score includes markings for 'poco cresc.', 'poco', 'mp espr.', and 'cresc.'. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

Şekil 37, ölçü: 24-31

33. ölçüden başlayarak sahne belli ölçüde değişecektir. Bu noktadan itibaren altı ölçü boyunca, her ölçünün başında öncelikle dört adet 32'lik değerlerden oluşan bir nota grubu, ardından ikinci bölmenin önceki ölçülerinden hatırladığımız sekizlik değerlerden oluşan çeşitli aralık kombinasyonları, her iki elde eş zamanlı olarak icra edilir. 37. – 40. ölçüler açık biçimde ilk bölümün materyalinden meydana getirilmiş olup, bu ölçüler boyunca süre giden *accelerando*, ikinci bölmenin temposu olan *Andante*'den, ilk bölmenin temposu olan *Allegro*'ya dönüşünü mümkün kılacaktır. (Bkz. Şekil 38)

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system (measures 32-35) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *mp*, and *f*. The second system (measures 36-41) continues the piece, with dynamics ranging from *ff* to *f*. It includes a section marked *Tempo I* and *accel. e cresc.* (accelerando e crescendo). The score is written in a standard musical notation with various ornaments and phrasing marks.

Şekil 38, ölçü: 32-41

Üçüncü bölme: 41. – 63. ölçüler

Son bölme, ilk bölmenin değişim olmaksızın tekrarını içerir.

Prelüd'ün ilk ölçüsü itibariyle karşımıza çıkan ve devam eden iki noktalı sekizlik ve otuz ikilik ritmin hantal olmadan tam ritminde çalınması ile beraber *recitativ* olarak da duyulması gerekmektedir. (Bkz. Şekil 39)



Şekil 39, ölçü: 1-3

4, 14, 44 ve 54. ölçülerde görülen “senza sonare” (sessiz) ibaresi ile ölçünün ikinci vuruşuna denk düşen sesleri, elimizi tuşların üzerine koyup ses çıkmayacak derecede yavaş basarak çalmak gereklidir. Tabi ki bunu sağlamak için çalınan piyanoyu da iyi tanımak oldukça önemlidir. (Bkz. Şekil 40)



Şekil 40, ölçü: 4-6

8.-9. ve 48.-49. $\frac{3}{4}$ lük ölçülerde iki elde de görülen tremolo'ları aksatmadan çalabilmek için, sol ele denk gelen zamanları düşünerek çalmak kontrolü sağlayacaktır. (Bkz. Şekil 41)



Şekil 41, ölçü: 7-10

24. ölçü ile başlayan *Andante* kısımda sol el çok yavaş bir şekilde basılmalı, sağ eldeki tınılar ön plana çıkarılmalıdır. 27. ölçüden itibaren sağ ele geçen oktavlar için de aynı şekilde yavaşça tuşa basılarak sol elin duyulması sağlanmalıdır. (Bkz. Şekil 42)



Şekil 42, ölçü: 24-31

4.6 VI Allegro vivo

Hızlı tempoda, (*Allegro vivo*) gösterişli bir bitiriş parçası olan altıncı prelüd, kısa ve özlü bir parça olan ikinci prelüdün genişletilmiş ve geliştirilmiş bir halde yeniden sunulması olarak anlaşılabilir. Parçanın başından sonuna durmaksızın devam eden mekanik doku ve metrik dönüşümler, ikinci prelüd ile açık bağlar kurmaktadır.

Dinlendiğinde parça, içerisinde çok güçlü tezatlar barındırmaması bakımından farklı bölmelerin birbirlerine eklenmesinden meydana getirilmiş bir yapıdan çok, büyükçe bir tek blok gibi algılanmaktadır. Yine de parçanın ortasında kendinden önceki ve sonraki bölmelere belli bir ölçüde tezat oluşturan bir bölmenin varlığı itibariyle parçayı üç bölmede ele alabiliriz.

İlk bölme: 1. – 50. ölçüler

İkinci bölme: 51. – 70. ölçüler

Üçüncü bölme: 71. – 117. ölçüler

Bütünü *ff* gürlüğünde icra edilen ilk bölmenin ilk dokuz ölçüsünü bir çeşit giriş kesidi olarak değerlendirmek mümkündür. İlk iki ölçüdeki çıkıcı hareket sonrası gelen *tremolo*, ardından ilk iki ölçüdeki çıkıcı pasajın tekrarı, yani birbirinden farklı iki müzikal jest, ilerleyen ölçülerdeki tek düze ve devamlı dokuya hazırlığı sağlar. 10. ölçüden 48. ölçüye kadar tek bir müzikal dokunun egemenliği görülür. Çoğunluğu 8/16'lık olan kesitlerin yarattığı ritmik tek düzelik, zaman zaman 5/16'lık, 7/16'lık gibi ölçülerle kesintiye uğrar. 8/16'lık ölçülerde sağ elde durmaksızın süre giden 16'lık akorlara karşılık sol el noktalı sekizlik + noktasız sekizlik + noktalı sekizlik (3 + 2 + 3) vurgularla ölçü işaretinin altını çizmektedir.

35. ölçüde sağ elde karşılaştığımız sol pentatonik dizi, sol elde yarım ton aşağıdan gelen fa diyez pentatonik diziyle (fa diyez, sol diyez, la diyez, do diyez, re diyez) karşılık vermektedir. (Bkz. Şekil 43)



Şekil 43, ölçü: 35-37

51. ölçüde ansızın gürlük *p* olarak değişir ve önceki bölgede sağ el partisindeki akorlar yerini farklı bir dokuya dönüştürür. (Bkz. Şekil 44)



Şekil 44, ölçü: 50-52

54.-57. ölçüler arasında görülen sol eldeki üst partide, birinci prelüdün ilk iki ölçüsüne bir atıfta bulunulmuştur (mi bemol-re, si bemol-la). (Bkz. Şekil 44)

Süre bakımından oldukça kısa olan ve güçlü bir tezat oluşturmayan ikinci bölmenin dördüncü ölçüsünde (54. ölçü) başlayan *crescendo* 64. ölçüde *fff* gürlüğüne ulaşırken, sağ eldeki *glissandolar* dikkati çekmektedir. (Bkz. Şekil 45)

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The score is written in bass and treble clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part is marked with '8va' in the first two systems. The dynamics and performance instructions are as follows:

- System 1:** Starts with a piano (*pp*) dynamic. The piano part has a 'poco a poco cresc.' instruction. The treble part has a 'tr' marking.
- System 2:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'cresc. sempre' instruction.
- System 3:** Continues the piano part.
- System 4:** Shows a forte (*f*) dynamic, followed by fortissimo (*ff*) and fortississimo (*fff*) dynamics. The piano part has a 'cresc.' instruction. The treble part has 'aliss.' markings.

Şekil 45, ölçü: 53-64

Bunu izleyen altı ölçü (65.-70. ölçüler) final bölmesine geçişte köprü vazifesi görürler. (Bkz. Şekil 46)

Şekil 46, ölçü: 65-72

Doku bakımından ilk keside büyük benzerlik gösteren üçüncü bölme, birbirinin hemen hemen aynısı iki kesitten oluşmaktadır. İlk kesit, 71. – 94. ölçüler ve ikinci kesit, 95. – 117. ölçülerdir. Yine tamamı yüksek gürükte icra edilen üçüncü bölme artistik bir *glissando* jesti ile sona erer. (Bkz. Şekil 47)

Şekil 47, ölçü: 108-117

Prelüdlar arasında en hızlı ve en uzun olması sebebiyle, bu prelüdü çalarken kondisyonu korumak adına enerjiyi tasarruflu kullanmak gereklidir. Daha önceki prelüdlar içinde tavsiye edildiği gibi onaltılık notaya bir vuracak şekilde metronom çalışması faydalı olacaktır. Çok sık ölçü değişikliği ve sağ elde sürekli tekrarlayan notalar olması nedeniyle, sol eli düşünerek çalmak ritim kalıplarını anlamak için kolaylaştırıcı olacaktır.

10. ölçüden başlayan pasaj için sağ eldeki akorlar eli çok kaldırmadan, tuşun içinde kalacak şekilde çalınmalı, aksanlar da vurmadan ritmik bir biçimde çalınmalıdır. (Bkz. Şekil 48)

Şekil 48, ölçü: 8-16

64. ölçüde gelen *glissando*'nun sayılarak çalışılması önemlidir. (Bkz. Şekil 49)

The image shows a musical score for piano, measures 62-64. The score is written in 5/16 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is divided into three measures. The first measure starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a *cresc.* (crescendo) instruction. The second measure is marked *ff* (fortissimo). The third measure is marked *fff* (fortississimo) and includes a *gliss.* (glissando) instruction. The score is written on two staves: the upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the right hand.

Şekil 49, ölçü: 62-64



5. SONUÇ

Cumhuriyet Dönemi'nde birinci kuşak besteciler içinde yer alan Ulvi Cemal Erkin, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte müzik alanında yapılan yenilikler doğrultusunda, eğitimi için Avrupa'ya gönderilmiş besteciler arasında bulunmaktadır. Paris'de aldığı eğitimin ardından Türkiye'ye dönen Erkin, Türk Halk Müziği'nin zengin kaynaklarından yararlanıp, Klasik Batı Müziği teknikleriyle birlikte kendine özgü eserler yaratmıştır. Bestecimizin yaratıcılığında yaşadığı ülkenin müzik kültürü ve yaşadığı dönemdeki düşünsel, siyasi gelişmelerin de etkisi olmuştur.

1930'lu yıllarda ülkemiz kültürel değişim dönemindedir. Paris'te aldığı eğitimi sırasında Avrupa'da başlayan ve Rusya'da hızını arttıran Ulusalcılık akımı, bestecinin müzik dilini etkilemiştir. Ardından Geç Romantizm ve Yeni Klasikçilik akımlarından da etkilenmekle beraber bu akımların armonizasyon ve biçim tekniklerini eserlerinde uygulamıştır. Dünyanın her yerinde etkisini sürdüren müzik akımları, Çağdaş Türk müziği bestecilerini de etkilemiştir. Bu etkiyle birlikte, Türk müziği zenginleşmiş, çağdaş bir anlayışla gelişmiştir. Türk Beşleri ve ardından gelen çağdaş bestecilerimiz Türk halk ezgilerini yeni dönem akımları ile birleştirerek, bu yolda ilerlemesini sağlamıştır. Bu bağlamda Türk müziği 20. yüzyılda Klasik Batı Müziği'nin evrensel seviyesine ulaşmış ve bu yolda emek veren bestecilerimiz, onlardan sonra gelen Türk bestecilerine örnek olmuştur.

Erkin, olgunluk döneminde bestelemiş olduğu Piyano için *Altı Prelüd* adlı eserinde Türk Halk Müziği'ne ait makam, ezgi ve aksak ritim gibi unsurları soyutlayarak kullanmış, ele aldığı makamın seslerini tını özelliklerini göz önüne alarak arka planda duyuran bir müzik dili yaratmıştır.

Prelüdlere Türk Halk Müziği'ne özgü aksak ritimler kullanılırken piyanonun kimi zaman vürmalı çalgı olarak kullanıldığı ve en ince sestene en kalın sese ulaşan ses genişliği ile zengin bir renk paleti oluşturduğu görülür. Kullanılan glissando'lar, yığın-ses akorlar (salkım akorlar), ani nüans değişiklikleri ve her bir prelüdün kendine özgü karakteri dikkat çekicidir.

Sonuç olarak Erkin, besteciliğinin son döneminde yazdığı *Altı Prelüd* adlı eserinde yenilikçi bir mzık üslubu ile yaşadığı çağa ait modern mzık anlayışını benimsemiştir. İselleştirmiş olduğu ulusal ve yerel özellikleri kullanarak kendine özgü bir mzık dili yaratmış ve günümüze ulaşmıştır. Bu anlamda gelecek kuşakların da örnek alacağı eserleriyle ağdaş oksesli Türk Müziği'nin en önemli bestecileri arasında yer almaktadır.



6. EKLER

ALTI PRELUD

Piyano için

I

Lento, misterioso ($\text{♩} = 40$)

ULVİ CEMÂL ERKİN

The musical score is written for piano in 2/2 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and the instruction *molto espr.* (molto expressive). The tempo is marked *Lento, misterioso* with a quarter note equal to 40 beats ($\text{♩} = 40$). The key signature has one flat (B-flat). The first system ends with a forte (*ff*) dynamic and the instruction *secco con Ped.* (secco with pedal). The second system starts with *laissez vibrer* and *pp*. The third system features *ff* dynamics. The fourth system also features *ff* dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Devlet Konservatuvarı yayınları. No. 42

Ankara. 1968

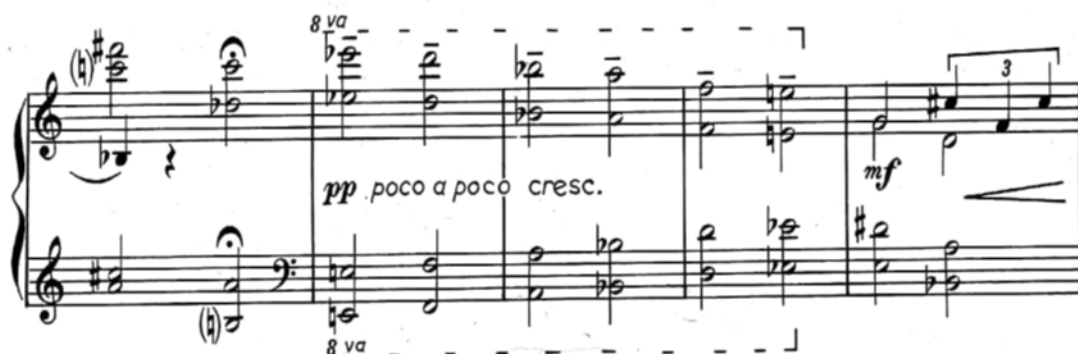
y-g.



Musical score system 1. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves of piano accompaniment. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *p* and *pp*. Performance instructions include *8va*, *8va*, and *8va* with brackets, and *8va* with a dashed line. A fermata is present over a chord in the right hand.



Musical score system 2. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves of piano accompaniment. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *p* and *pp*. Performance instructions include *8va*, *8va*, and *8va* with brackets, and *8va* with a dashed line.



Musical score system 3. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves of piano accompaniment. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *pp*, *poco a poco cresc.*, and *mf*. Performance instructions include *8va*, *8va*, and *8va* with brackets, and *8va* with a dashed line. A fermata is present over a chord in the right hand.



Musical score system 4. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves of piano accompaniment. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *mf*. Performance instructions include *8va*, *8va*, and *8va* with brackets, and *8va* with a dashed line. A fermata is present over a chord in the right hand.



Musical score system 5. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves of piano accompaniment. The right hand features chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *f* and *mf*. Performance instructions include *8va*, *8va*, and *8va* with brackets, and *8va* with a dashed line. A fermata is present over a chord in the right hand.

Musical score system 1, featuring piano accompaniment with eighth-note triplets in both hands and a first violin part. The system includes dynamic markings such as *8 va*, *vcll*, and *8 va*.

Musical score system 2, continuing the piano accompaniment with triplets and a first violin part. A dynamic marking of *poco a poco dim.* is present.

Musical score system 3, featuring piano accompaniment with triplets. Dynamic markings include *mf dim. poco a poco* and *p*.

Musical score system 4, featuring piano accompaniment with triplets. A dynamic marking of *pp* is present.

Musical score system 5, featuring piano accompaniment with triplets and a first violin part. Dynamic markings include *pp*, *mf sfz*, and *ppp*. The system concludes with a fermata and a double bar line, followed by the marking *8 va*.

4

Allegro ♩ = 152

||

The musical score is written for piano in 6/8 time. It begins with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The score consists of five systems of two staves each. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes a 'cresc.' marking and a 'ff' dynamic. The third system features a 'p' dynamic. The fourth system has a 'poco a poco cresc.' marking. The fifth system continues the piece with a 'p' dynamic. There are several handwritten annotations, including '8va' and 'p' with circles, and some crossed-out lines.

ff

p sub. cresc. molto *ff*

poco a poco cresc.

ff un poco sostenuto

f *dim.* *poco a poco*

rall. poco a poco *p* *f*

8va
mf
a tempo I.
f

This system shows the beginning of a musical piece. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano (p) hairpin. A first ending bracket labeled 'a tempo I.' spans the first two measures. The piece then continues with a forte (f) dynamic. The right hand plays a melodic line with accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

cresc.
ff
8va

The second system continues the piece with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (ff) dynamic. The right hand features a more active melodic line with frequent accents. The left hand maintains a steady accompaniment. The system concludes with an 8va marking.

This system consists of two systems of music. The upper system is a single staff with a treble clef, containing a series of eighth-note chords with accents. The lower system is a two-staff system (treble and bass clef) with a bass clef, containing a series of eighth-note chords with accents. The key signature remains two flats.

This system consists of two systems of music. The upper system is a single staff with a treble clef, containing a series of eighth-note chords with accents. The lower system is a two-staff system (treble and bass clef) with a bass clef, containing a series of eighth-note chords with accents. The key signature remains two flats.

8va
secco
8va

The final system consists of two systems of music. The upper system is a single staff with a treble clef, containing a series of eighth-note chords with accents. The lower system is a two-staff system (treble and bass clef) with a bass clef, containing a series of eighth-note chords with accents. The piece concludes with a 'secco' marking and an 8va marking.

Larghetto ♩ = cca 48

III

7

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*pp*) dynamic and features a complex texture with multiple layers of notes, including octaves (*8va*). The second system (measures 5-8) continues this texture, with dynamics ranging from *pp* to *mp* and markings for *m.g.* and *m.d.*. The third system (measures 9-12) includes a *sostenuto* marking and a triplet of eighth notes. The fourth system (measures 13-16) features a *pp* dynamic and a *sostenuto* marking. The fifth system (measures 17-20) includes a *mp* dynamic, a *m.d.* marking, and a *stringendo* marking. The sixth system (measures 21-24) is marked *a tempo I.* and includes *poco a poco cresc.* and *sempre cresc.* markings. The score concludes with a final chord in the right hand and a bass line with octaves (*8va*) in the left hand.

First system of musical notation. It features a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The left hand plays a series of chords and single notes, with an *8va* marking below. The right hand has a melodic line with a *fff* dynamic marking, a trill, and a *m.d.* (more dolce) marking. A *tr* (trill) marking is also present in the right hand.

Second system of musical notation. The left hand continues with chords and notes, marked with *8va*. The right hand features a melodic line with a trill and a *tr* marking.

Third system of musical notation. The left hand has chords and notes, marked with *8va*. The right hand has a melodic line with a trill and a *poco tr. rit.* (poco trill, ritardando) marking.

Fourth system of musical notation. The left hand has chords and notes, marked with *8va*. The right hand has a melodic line with a *fff* dynamic marking and a *mf* (mezzo-forte) marking in the lower register.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings, and specific performance instructions.

System 1: Features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has several slurred chords and melodic lines. The left hand has a rhythmic accompaniment. An *8va* marking is present at the bottom of the system.

System 2: Includes the dynamic marking *dim. molto* in the first measure, followed by *p* and *pp*. The right hand continues with slurred chords, while the left hand has a more active line. An *8va* marking is at the bottom.

System 3: Features the dynamic marking *mp* and the instruction *sostenuto*. The right hand has a melodic line with a slur and a *m.g. m.d.* marking. The left hand has a steady accompaniment. An *8va* marking is at the bottom.

System 4: Includes the dynamic marking *ppp* and a triplet of notes in the right hand marked *m.g. m.d.* with a '3' above it. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady accompaniment. An *8va* marking is at the bottom.

10

Allegro moderato ♩ = cca 66

IV

This page contains a handwritten musical score for piano, measures 10 through 14. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Allegro moderato" with a metronome marking of approximately 66 beats per minute. The music is divided into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a handwritten "100%" above the staff. The second system contains a five-fingered scale in the right hand. The third system includes a handwritten "8va" marking above the treble clef and a "5m" marking above the bass clef. The fourth system features a handwritten "3" above a triplet in the bass clef and a "6" above a sixteenth-note group. The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a handwritten "5" above a five-fingered scale in the bass clef. The score is heavily annotated with handwritten notes, including "ve" above the first system, "Schon" and "selv" in the third system, and "Brey" in the fourth system. A circled "b)" is located at the bottom right of the page.

Handwritten musical score system 1. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *f*, *cresc.*, and *ff*. Time signatures 3/4, 2/4, 3/4, 2/4. Includes an *8va* marking and handwritten notes.

Handwritten musical score system 2. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *ff*, *p*, and *cresc.*. Time signature 2/4. Includes an *8va* marking and handwritten notes.

Handwritten musical score system 3. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *ff*. Time signature 2/4. Includes handwritten notes and a circled section.

Handwritten musical score system 4. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *ff*. Time signature 2/4. Includes an *8va* marking and handwritten notes.

Handwritten musical score system 5. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *ff* and *p*. Time signature 2/4. Includes an *8va* marking and handwritten notes.

Handwritten notes at the bottom of the page: *8va*, *senza sonare*, and a circled asterisk.

V

Allegro

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 1-4) is in 3/4 time, marked *f*, and features triplet patterns in both hands. The second system (measures 5-8) includes a section marked *ff* and *senza sonare* (without sound), followed by a section marked *f*. It contains handwritten annotations '45' and '5 3 2' above the notes. The third system (measures 9-12) shows dynamic changes from *p* to *ff* to *mp*, with a circled *ff* and a box around *mp*. It includes a handwritten note '8va' and a circled section. The fourth system (measures 13-16) continues with *f* dynamics and triplet patterns, also marked with a circled *f* and a box around a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

ff senza sonare mf f

8va

This system shows the beginning of a piece in 2/4 time. The left hand starts with a forte (ff) dynamic and a 'senza sonare' (no sound) instruction. The right hand enters with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music features a series of chords and moving lines, with a triplet of eighth notes in the right hand towards the end of the system.

ff f ff

8va

This system continues the piece. The left hand has a forte (ff) dynamic. The right hand has a mezzo-forte (mf) dynamic. There are several triplet markings in both hands. Handwritten annotations include '3 1 3 2' and '5' above the right hand, and '5 2 1 4 2' and '4' below the left hand. The system ends with a 3/4 time signature change.

ff rall. poco a poco e calmando mf

8va

This system shows a dynamic shift. The left hand starts with a forte (ff) dynamic and a 'rall. poco a poco e calmando' (rhythmically slowing down little by little and becoming calmer) instruction. The right hand has a mezzo-forte (mf) dynamic. The music consists of sustained chords in the left hand and moving lines in the right hand.

Andante p poco cresc. > poco pp mf

8va

This system is marked 'Andante'. The left hand starts with a piano (p) dynamic and a 'poco cresc.' (slightly increasing) instruction. The right hand starts with a piano (p) dynamic and a '> poco' (slightly more) instruction. The system ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. The left hand has an '8va' marking.

mp espr. cresc.

This system continues the 'Andante' section. The left hand has a mezzo-piano (mp) dynamic and an 'espr.' (expressive) instruction. The right hand has a 'cresc.' (crescendo) instruction. The music features a series of chords and moving lines in both hands.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *f* and *mp*. Time signature is 7/8.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *ff*. Time signature is 7/8.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *ff* and *mf*. Includes an *8va* marking. Time signature is 3/4.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *ff*, *mf*, *ff*, and *f*. Includes markings for *Tempo I* and *accel. e cresc.*. Time signature is 2/4.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *ff* and *f*. Includes marking for *senza sonare*. Time signature is 3/4.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes triplets and a dynamic marking of *p* (piano).

Second system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano), and an *8va* (octave) marking.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings of *ff*, *senza sonare* (without sound), and *mf* (mezzo-forte). A *2da* (second) marking is present at the bottom left.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings of *ff* and *8va* markings.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings of *fff* (fortississimo) and *allarg.* (ritardando).

16

VI

Allegro vivo

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 16-18) begins with a 7/16 time signature and a forte (*ff*) dynamic. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and accents. The second system (measures 19-21) continues this pattern, with a measure rest in the right hand at measure 20. The third system (measures 22-24) shows a change in the right hand's texture to a more rhythmic accompaniment. The fourth system (measures 25-26) features a dense, sixteenth-note texture in the right hand. The fifth system (measures 27-28) continues the sixteenth-note texture. The score includes various performance markings such as *ff*, accents, and dynamic markings like *8va* and *8va* with brackets. Measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated at the end of their respective measures.

8va

5/16 8/16 9/16 8/16

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 5/16. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. An '8va' marking is present above the first measure of the upper staff.

8va

8/16 8/16

This system contains two staves of music. The upper staff is in bass clef and the lower in treble clef. The time signature is 8/16. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. An '8va' marking is present below the first measure of the lower staff.

5/16

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 5/16. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

8/16 5/16 7/16 7/16

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature changes from 8/16 to 5/16 and then to 7/16. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

7/16 9/16 4/16 9/16

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature changes from 7/16 to 9/16 and then to 4/16. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

9/16 8/16 7/16 8/16

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature changes from 9/16 to 8/16 and then to 7/16. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

8 16

8va

8va

8va

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/16. It features a continuous eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 16/16. It contains several measures of music, including some with dynamic markings like *v* and *v*.

7 16

7 16

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/16. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 16/16. It includes dynamic markings such as *v* and *v*.

7 16

8 16

8va

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/16. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 16/16. It includes dynamic markings like *v* and *v*.

7 16

7 16

8va

8va

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/16. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 16/16. It includes dynamic markings like *v* and *v*.

9 16

9 16

p

piu p

8va

8va

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 9/16. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 16/16. It includes dynamic markings *p* and *piu p*, and *v* markings.

pp p poco a poco cresc.

8va

8va

This system shows the first two staves of a piano piece. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern. The left hand (bass clef) plays a slower, more melodic line. Dynamics range from *pp* to *p*, with a *poco a poco cresc.* instruction. An *8va* marking is present in both staves.

mf cresc. sempre

This system continues the piece. The right hand maintains the eighth-note pattern. The left hand's melodic line evolves. Dynamics include *mf* and *cresc. sempre*.

This system continues the piece with the same musical textures as the previous systems.

f cresc. ff fff

5/16

5/16

This system shows a significant increase in dynamics, starting at *f* with a *cresc.* instruction, moving to *ff* and then *fff*. The right hand's eighth-note pattern becomes more complex. The left hand features a melodic line with some grace notes. A *5/16* time signature change is indicated at the end of the system.

8va

This system shows the final part of the piece. The right hand continues with the eighth-note pattern. The left hand has a melodic line with some grace notes. An *8va* marking is present in the left hand.

This page of musical notation is arranged in six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature with two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 11 and 16 are marked at the beginning of several systems. Dynamic markings include *8va* (octave up) and *gliss.* (glissando). The piece concludes with a double bar line and the measure numbers 11 and 16.

System 1: Two staves of music. The upper staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one sharp (F#). It features a continuous sixteenth-note pattern. The lower staff is also in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one flat (Bb). It contains several chords and melodic fragments. A dashed line below the staff is labeled "8va".

System 2: Two staves of music. The upper staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one flat (Bb). Both staves contain rhythmic patterns. A dashed line below the staff is labeled "7/16".

System 3: Two staves of music. The upper staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one flat (Bb). It includes a section with a treble clef and a 7/16 time signature. A dashed line below the staff is labeled "8va".

System 4: Two staves of music. The upper staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one flat (Bb). It features a section with a treble clef and a 7/16 time signature. A dashed line below the staff is labeled "8va".

System 5: Two staves of music. The upper staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a 16/16 time signature and a key signature of one flat (Bb). It includes a section with a treble clef and a 7/16 time signature. A dashed line below the staff is labeled "8va".

7. KAYNAKÇA

- AKTÜZE, İrkin (2002), **Müziği Okumak**, 1. bsk. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- ALTAR, Cevad Memduh (1977), “Atatürk ve Müzik Sanatında Reform” **Bilim ve Teknik Dergisi**, 121. <http://cevadmehduhaltar.com/ataturk-ve-muzik-sanatinda-reform.html>.
- ARACI, Emre (2001), **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AYDIN, Yılmaz (1998), “Türk Beşleri’ne Karşılaştırmalı Bakış”, **Orkestra Dergisi**, 37, Ekim : 296.
- AYDIN, Yılmaz (1998), “Ulvi Cemal Erkin’in Besteciliği”, **Orkestra Dergisi**, 37, Kasım- Aralık : 297.
- AYDIN, Yılmaz (2003), **Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- BOCQUILLON, Maria Ferretti (2005), **Empresyonizm**, Gökçe Tuncer, Dost Kitapevi, Ankara.
- ÇAKMAK, Ufuk (2010), “Ulvi Cemal Erkin” **Andante Dergisi**, Ocak. http://www.ulvicemalerkin.com/ufuk_cakmak_ulvi_cemal_erkin_andante.htm.
- ÇALGAN, Koral (1991), **Duyuşlar Ulvi Cemal Erkin**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- ÇALGAN, Koral (1992), **1911 Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Ulvi Cemal Erkin’e Armağan**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Onur Ödülü Altın Madalyası sahipleri dizisi no.3 (kısaltması: Erkin’e Armağan), Ankara.
- ÇINAR, Oya (2015), **Ulvi Cemal Erkin’in Müzik Dili, Geleneksel Türk Müziği ile İlişkisi ve Orkestra İçin “Senfonik Bölüm” Eserinin Analizi**, sanatta yeterlik tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- GEDİKLİ, Sıdıka Aslı (2006), **Debussy Prelüd’lerin 20. Yüzyıl Piyano Müziği’ndeki Yeri ve Önemi**, sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- İLYASOĞLU, Evin (1989), **Yirmibeş Türk Bestecisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İLYASOĞLU, Evin (1995), **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İLYASOĞLU, Evin (2005), **Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler**, Dünya Kitapları, İstanbul.
- KOLÇAK, Olcay (2008), **Ulvi Cemal Erkin**, Kastaş Yayınevi, İstanbul.
- KÜTAHYALI, Önder (1981), **Çağdaş Müzik Tarihi**, haz. Nejat İlhan Leblebicioğlu. 1. bsk., Varol Matbaası, Ankara.
- KÜTAHYALI, Önder (2001), **Kırk (+5) Yılın Ardından**, 3. bsk. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- MICHEL, U.-VOGEL, G. (2015), **Müzik Atlası**, Semih Uçar, Alfa Yayıncılık, İstanbul.

- MİMAROĞLU, İlhan (2014), **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- ORANSAY, Gültekin (1966), **Ankara Konservatuvarı 30. Yıl**, Şark Matbaası, Ankara.
- OSKAY, Ünsal (2001), **Müzik ve Yabancılaşma**, Der Yayınları, İstanbul.
- PERSİCHETTİ, Vincent (1961), **Twentieth Century Harmony**, W.W Norton & Company, New York, United States.
- SAY, Ahmet (2003), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SAY, Fazıl (2002), **Uçak Notları**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- ŞENEL, Süleyman (tarih yok), “Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Folklor/edebiyat**, İTÜ Akademi, İstanbul.
- TULGA, Fatma Esra (2009), **Müzikte Empresyonist Akım**, sanatta yeterlik tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- UÇAN, Ali (1997), **Müzik Eğitimi**, 2. bsk., Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- YILDIZ, Dinçer (2013), **Bilincin Işığında Müzik**, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.

8. ÖZGEÇMİŞ

Suzan Sayın

1987 yılında Bulgaristan'da doğdu. Piyano eğitimine 1997 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Yrd. Doç. Çiğdem Borlak'ın öğrencisi olarak başladı. 2000 yılında Prof. Nilgün Alkan'ın piyano sınıfına girdi. 2005 yılında, D.E.Ü Devlet Konservatuvarı Orkestrası ile Yılbaşı konserinde Mozart'ın K.V. 466 No.20 re minör Piyano Konçertosu'nu seslendirdi. Aynı yıl Salzburg Mozerteum Yaz Akademisi'nde Prof. Pavel Gililov ile çalıştı. 2008 yılında Genç Solistler Haftası'nda, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde L. van Beethoven'in 3. Piyano Konçertosunu seslendirdi.

Lisans döneminde bir yıl sınıf atlayan Suzan Sayın, 2008 yılında D.E.Ü Devlet Konservatuvarından derece ile mezun oldu. 2009 yılında, Dinant "International Music Academy" yaz kursunda Prof. Dalia Ouziel ve Prof. Nadine Delsaux ile çalıştı. Aynı yıl, Belçika "Conservatoire Royal de Mons" yüksek lisans giriş sınavlarını kazanarak piyano çalışmalarını Prof. Dalia Ouziel ile oda müziği çalışmalarını ise Prof. Guy Van Wass ve Prof. Daniel Rubenstein ile devam edip "Master Specialise" bölümünden mezun oldu.

Berlin UDK Üniversitesi'nde Prof. Elena Lapitskaja, Hannover'de Prof. Rolland Krüger ile çalışmalar yaptı ve bu isimlerin yanı sıra Martin Berkofsky, Hüseyin Sermet, Milena Mollova, Elif Şahin, Özgür Aydın, Emre Elivar gibi sanatçılarla çalışma imkanı buldu. Eğitimi boyunca yurt içi ve yurt dışında pek çok resital ve oda müziği konserleri verdi.

2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Sanatta Yeterlik sınavını kazanarak Prof. Selen Bucak ile çalışmalarını sürdürmektedir. Suzan Sayın, 2011'den beri Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktadır.