

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI

C. DEBUSSY'NİN "SYRINX" VE EKREM ZEKİ ÜN'ÜN
"YUNUS'UN MEZARINDA" ADLI ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ VE
SUNDUĞU YORUMCULUK OLANAKLARI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20126031 Venüs KOVANCISOY

Danışman:

Prof. Ayla ULUDERE

İSTANBUL 2017

Venüs KOVANCISOY tarafından hazırlanan C.Deussy'nin "Syrinx" ve Ekrem Ün'ün "Yunus'un Mezarında" adlı Eserlerinin Müzikal Analizi ve Sunduğu Yorumculuk Olanakları adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 28 / 02 / 2017

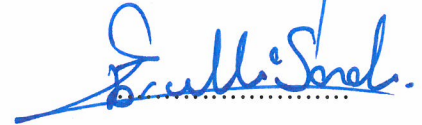
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. İlke BORAN (MSGSÜ.Müzikoloji)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
GİRİŞ.....	1
1. XX.YÜZYILA GENEL BAKIŞ.....	2
1.1. XX. Yüzyıl Müziğinde Yenilikler ve Bestecilik.....	2
1.1.1.XX.Yüzyıl Fransız Müziği.....	4
1.1.2. Debussy ve Fransız Müziği.....	5
1.2. Akım Eğilimlerinin İncelenmesi.....	6
1.2.1. Neoromantizm.....	6
1.2.2. Ekspresyonizm.....	7
1.2.3. Neoklasisizm.....	7
1.2.4. Gebrauchsmusik.....	7
1.2.5. Amerikan Cazı.....	8
1.2.6. Empresyonizm.....	8
1.2.6.1. Empresyonizm Akımının Doğuş Süreci.....	8
1.2.6.2. Empresyonistlerin Sanat Dünyasına Katkıları.....	9
1.3. XX. Yüzyıl Stilinin Belirgin Özellikleri.....	10
1.3.1. Tonalite.....	10
1.3.2. Kromatizm ve Modülasyon.....	10
1.3.3.Yeni gam sistemleri.....	11
1.3.4. Politonalite.....	11
1.3.5. Atonalite.....	11
1.3.6. Armoni.....	11
1.3.7. Ritm ve Ölçü.....	12
2. C. DEBUSSY'NİN YAŞAM ÖYKÜSÜ.....	13
2.1. Debussy ve Bestecilik.....	14
2.2. Debussy ve İzlenimcilik.....	15

2.3. Debussy'nin <i>Syrinx</i> Eseri'nin Hikayesi ve Yapısal İncelemesi.....	16
2.3.1. Debussy'nin <i>Syrinx</i> Eseri'nin Hikayesi.....	16
2.3.2. Debussy'nin <i>Syrinx</i> Eserinin Yapısal İncelemesi.....	20
2.4. Yoruma Yönelik Öneriler ve Teknik Yöntemler.....	25
2.4.1. Kromatik Çalışması.....	26
2.4.2. Ses Çalışması.....	26
3. EKREM ZEKİ ÜN'ÜN YAŞAM ÖYKÜSÜ.....	28
3.1. Ekrem Zeki Ün'ün Çoksesli Türk Sanat Müziği'ndeki Yeri.....	30
3.2. Ekrem Zeki Ün'ün <i>Yunus'un Mezarında</i> Adlı Eserinin Yapısal İncelemesi.....	32
3.3. Yunus'un Mezarında Eserinin Yorumculuk Olanakları ve Yorum Farklılıklarına Bir Bakış.....	42
3.4. Teknik Çalışma Yöntemleri.....	43
4. YORUMCULUK.....	47
5. SONUÇ.....	48
6. EKLER.....	49
6.1. Eserlerde Geçen Müzikal Terimler ve Anlatımlar İçin Sözlük.....	49
6.2. Notalar.....	50
6.2.1. Yunus'un Mezarında.....	50
6.2.2. <i>Syrinx</i>	57
6.3. Nazım Acar ile 18 Aralık 2015'te yaptığım Müzik Söyleşisi.....	59
7. KAYNAKLAR.....	61
7.1. Kaynak Kitaplar.....	61
7.2. Kaynak Tezler.....	62
7.3. Kaynak Makaleler ve Dergiler.....	62
7.4. Elektronik Kaynaklar.....	63
8. ÖZGEÇMİŞ.....	64

ÖNSÖZ

Bu metin çalışmasında Claude Debussy ve Ekrem Zeki Ün'ün yaşam öykülerine, yaşadıkları dönemin müzik anlayışına ve *Syrinx* ile *Yunus'un Mezarında* eserlerine değinilmiştir. Bu iki eserin yapısal incelemesine, yorumculuk olanaklarına ve teknik çalışma yöntemlerine yer verilmiştir. Ayrıca XX. yüzyıl müziğindeki değişimler, yenilikler ve bu değişimlerin Debussy'e etkilerini ile Türk müziğinde önemli yer tutan Ün'ün, Çağdaş Türk Müziğine katkılarını anlatmayı amaçlamıştır.

Bu metin çalışmasında teknik çalışmaları yazmamda benden yardımlarını esirgemeyen Ferit Sönmez ve Nevzat Ökmenler'e, eserlerin yapısal analizlerini yapmamda destek olan Prof. Toros Can ve Doç. Naci Özgüç'e, yabancı kaynaklara ulaşmamı sağlayan ve Fransızca çevirileri yapmamda yardımcı olan flüt öğrencilerim Nalan Öncü'ye ve Leyla Uluçam'a, flüt hocam ve danışmanım Prof. Ayla Uludere'ye teşekkürlerimi borç bilirim.

ÖZET

Bu eser metninde Claude Debussy ve Ekrem Zeki Ün'ün yaşam öyküleri, yaşadıkları dönemi müzik anlayışı, XX. yüzyılın sanatsal ve müzikal yenilikleri ve bestecilerin yapıtları hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca Debussy'nin *Syrinx*, Ekrem Zeki Ün'ün *Yunus'un Mezarında* isimli eserlerin analizlerine, yorumculuk olanaklarına ve zor pasajların teknik çalışma yöntemlerine yer verilmiş ve örneklendirilmiştir.

Yapmış olduğum eser metni çalışmalarında, XX. yüzyılın önemli besteciler Debussy ve Ekrem Zeki Ün'ün eğitimcilik, bestecilik kimlikleri ile XX. yüzyıl müziğinin kavranması ve eserleri yorumlayacak olan flütistlerin bu çalışmayı kılavuz olarak kullanması amaçlanmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: XX. Yüzyıl Müziği, Çağdaş Türk Müziği, Flüt Çalışma Teknikleri, Yorumculuk, Flüt Repertuarı.

SUMMARY

The focus of this article is; the life stories of Claude Debussy and Ekrem Zeki Ün, the musical concept of their era, the inventions and innovations in arts and music during the 20th century and information about the works of composers. Also: *Syrinx* by C. Debussy and *At The Tomb of Yunus* by Ekrem Zeki Ün is analyzed from the point of formal analysis, opportunities of interpretation. It also includes the suggestions and technical strategies of difficult passages with examples.

In my work, I aimed to give information about stylistic details in the compositions of Claude Debussy and Ekrem Zeki Ün, conception of XX. Century music to guide the flautists who are interested in performing related works.

KEYWORDS: XX. Century Music, Contemporary Turkish Music, Studying Flute Techniques, Interpretation

GİRİŞ

XX. yüzyıl tarihimizde yeni bir sayfa olarak yer almıştır. Yaşanan iki dünya savaşı düşünceleri ve dengeleri köklü bir değişime uğratmıştır. Avrupa'daki ülkeler zedelenmiş ve birçok sanatçı yaşadığı zorluklardan dolayı yeni arayışlara girmiştir. Yeni akımlarla birlikte yeni dengeler doğmuş ve eserlerde bu yönde önemli adımlar atılmıştır.

XX. yüzyılda Paris dünya kültür merkezlerinden biri olmuştur. Yaşanan değişimler dünya topluluklarını birbirlerine yakınlaştırmış ve bestecilerin ortak fikirleri gelenekselliğin dışına taşınmıştır.

Debussy empresyonizm akımının öncüsü ve yaşadığı dönemin en önemli temsilcilerinden olmuştur. Eserleri ve fikirleri birçok bestecinin fikirlerini etkilemiştir. Debussy'nin *Syrinx* solo flüt eseri bu dönemin müziği olarak incelenmiştir.

Ekrem Zeki Ün ise XX. yüzyılda Cumhuriyetin ve yeni müzik anlayışının gelişmesinde yer almıştır. Türkiye'deki müzik sanatının ve müzik eğitimciliğinin önemli bir parçası olmuştur. Flüt ve piyano için yazmış olduğu *Yunus'un Mezarında* yurt dışında en çok seslendirilen eserler arasındadır.

Avrupa'nın farklı coğrafyalarında yaşamış olan Debussy ve Ün kendi dönemlerinin müzikal anlayışlarının ötesine geçerek, oluşturdukları yeni ve eski müziğin birleşmesiyle yaşadıkları dönemin önemli öncüleri olmuşlardır.

1. XX. YÜZYILA GENEL BAKIŞ

XX. yüzyılın ilk yarısı I. ve II. Dünya Savaşının yaşandığı dönemdir. Savaşlar sebebiyle yüzyılın ikinci yarısında otoriter yönetimler devrilmiş ve bağımsız devletler kurulmuştur. Sanat, makineleşmenin etkisi altında kalmaya başlamaktadır ve birçok besteci savaş zamanı başka ülkelere göç etmek zorunda kalmışlardır.

1.1. XX. Yüzyıl Müziğinde Yenilikler ve Bestecilik

Yeni bir yüzyılın başlaması ile müzik de yeni bir döneme adımını atmıştır. XX. yüzyıl, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlandığı bir dönem olmuştur. Teknikte, ifadede, biçimde, stilde, içerikte tüm geleneksel kurallar eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamıştır.

“XX. yüzyıl genel olarak bütün sanat alanlarında köklü değişimlerin yaşandığı bir çağ oldu. Ne var ki bu değişimlerin hazırlık süreci bir önceki yüzyılın sonlarına kadar uzanıyordu.”¹

Uyumsuz sesler, XX. yüzyıl müziğinin başlıca özelliğidir. Artık müzik sadece güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla görevlidir. Resimdeki değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri yürürlükten kaldırmıştır. Modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemek olmuştur. Klasik uyum anlayışına göre uyumsuz sayılan sesler görece az ve belli kurallar içinde kullanılmaktayken, eski uygulamanın tam tersine, dengesellik duygusundan kaçınmak için uyumsuzluk, müziğin vazgeçilemez öğesi durumuna getirilmiştir. Bilinen uyum kurallarının artık sözünün edilemeyeceği bu müzik türü, yarım seslerin tümünü kapsayan on iki seslik dizgenin kullanılışı, yinelemeleri de ortadan kaldırmıştır.

¹ İlke BORAN, Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ, “Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği”, Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı, s.275

Tüm seslerin, temel bir eksen çevresinde toplanması, bu sese göre değer kazanması önemini yitirmeye başlamıştır. Besteci daha özgür olmayı, belli bir tona bağlılıktan kurtulmayı istemektedir. Belli bir tonalite yerine sık değişen tonaliteler, diyatonik dizilere bağımlılık yerine kromatik on iki sesin eşit değerinde ve özgürce kullanılabilmesi düşüncesi, sonraki kuşağa yol göstermiştir. Besteciler eski müziğin duygusallığına sırt çevirmiş ve XIX. yüzyılın anlatım yollarını kullanmaktan bütünüyle kaçınmışlardır. Besteciler belirli akımlardan esinlenmişlerdir fakat bestecileri ve yapıtlarını belirli bir akımın ya da eğilimin şablonu içinde değerlendirmek de çok doğru olmaz. XX. yüzyıl bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmışlar, hatta aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaya yönelmişlerdir.

“Besteciler bu yüzyılda tonaliteyi tamamen ortadan kaldırmak düşüncesi ile onunla başa çıkmanın farklı yollarını araştırmaya başladılar. Önceleri bütün bir eserin her yerinde organize edilmiş olan tonik-dominant ekseni giderek artan bir şekilde yıkıldı. Tonal dizilerdeki çekim merkezi tamamen açıklık ve tarafsızlık duygusu ile yer değiştirdi. Her çeşit uyumsuz, parçanın herhangi bir noktasında özgürce kullanılabilirdi. Tonalitenin yerini alan diğer metotlar, çok tonluluk, geleneksel üçlü sistemin dışındaki sistemlerde armoni (dörtlü, beşli, ikili vb.), tam ses dizisi ve oktonik dizi gibi yeni diziler oldu. Aynı anda iki ya da üç dizinin kullanıldığı atonal yapılar, çeyrek ses dizileri, tam ses dizisi, modal diziler gibi farklı diziler kullanıldı. Tam ses dizisinin tanınmamış, yabancı sesleri bestecileri büyük bir biçimde cezp etti ve onları majör, minör dizileri temel almış müziklerinin rutin seslerinden gittikçe daha çok kaçmaya ve müziklerini zenginleştirmenin yollarını araştırmaya teşvik etti.”²

Bu müzik türünde daha önceki dönemlerde olduğu gibi belli bir kalıp ya da sınırlama bulunmamaktadır. Besteciler belli bir tekniğe bağlı kalmak yerine, birini uyguladıktan sonra bir başkasına geçmekte sakınca görmemişlerdir. Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Arnold Schoenberg (1874-1951), Igor Fedoroviç Stravinski (1882-1917), Bela Bartok (1881-1945), Sergey Sergeeviç Prokofiev (1891-1953) ve Dmitri Şostakoviç (1906-1975) gibi besteciler müziğin kurallarını tekrar değiştirerek, farklı tekniklerle başarılı örnekler oluşturmuşlardır. Her üretilen parça, görsel imgeleme olarak da güçlüdür. Daha da önemlisi, XX.

² Sadık ÖZÇELİK, “On İki Ton Besteleme Tekniği”, GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi A.B.D. Dergisi Cilt 21, Sayı 3, 2001, s. 175

yüzyıl, besteci ve yorumcuların birbirinden etkilendikleri ve herhangi bir akıma bağlı kaldıkları bir dönem değil, aksine birbirinden tamamen bağımsız, gerçekçi ve ait olduğu kültürün kökenlerine inen sanatçıların çağı olmuştur. Aynı zamanda çoğu besteci geçmişteki bestecilerin yarattıkları müziklerden yararlanmışlardır. Bazı besteciler, geçmişteki Barok, Klasik ve Romantik müziği model alarak modern müziğe uyarlamışlardır. Örneğin; Stravinski 1956 yılında Giovanni Pergolesi'nin (1710-1736) müziğinin bir temasını kullanarak *Pulcinella* balesini bestelemiştir ve *Pulcinella* için şunları söylemiştir: “Pergolesi'nin müziğini yeniden yazdığım da amacım tekrarlamak ya da düzeltmek değildi. Kendimi bestecinin ruhuna yakın hissediyordum. Bu yaratıcılığı sağlayan ruhsal bağa da ‘Aşk’ diyorum.”³

XX. yüzyıl bestecilerinin çoğu aynı yapıtta birden fazla eğilimin çok yönlü olanaklarını kullanmışlardır. Yüzyılın ikinci yarısında deneysel çalışmalar, yeni sanat akımları ve buluşlarla birlikte yeni müzikler gelişmiştir. Bu sürede yeni bestelenmiş operaların yalnızca birkaçı kendi ülkeleri dışında başarı kazanmışlardır.

1.1.1. XX. Yüzyıl Fransız Müziği

1871 yılında Fransızlarla Prusyalılar arasında çıkan savaşta, Fransızların yenilgisinin üzerine politik olaylardan etkilenen müzisyenler Alman Romantizmi ve İtalyan operası etkisinden kurtulmak istemişler ve yeni oluşumlara yönelmişlerdir. Fransa, XIX. yüzyılın sonuna doğru hem operanın hem de çalgı müziğinin merkezi haline gelmiştir. I. Dünya Savaşının olumsuz etkileri sonucunda müzik hayatı durma noktasına gelse de 1918 yılında biten savaş sonrasında müzik hayatı yeniden hareketlenmiştir. Paris yönetiminin sağlamış olduğu fonlar sayesinde pek çok uluslararası fuara katılım sağlanmış ve bu fonların desteği yıllarca devam etmiştir.⁴ Okulların yanı sıra Fransa'da müzik dernekleri de ayrı bir önem taşımaktadır. Parolası *Ars gallica* (Gallic Sanatı) olan ulusal müzik derneği *Société Nationale de Musiqué'i* kurmuşlardır. Dernek kurucuları olan Camille Saint-Saens'a (1835-1921) çok geçmeden Gabriel Fauré (1908-1988) ve George Bizet'nin de (1838-1875) katılımlarıyla büyüyen dernek, hem oda müziği hem de orkestra konserleri vermiştir.

³ İlke BORAN, Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ, “Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği”, Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı, s. 271

⁴ A. g. k. s. 249

Saint-Saens'in dernekten ayrılmasının ardından Milliyetçi müzik derneğine karşı olan bir grup müzisyen *Société Musicale Indépendante*'ı (Bağımsız Müzik Derneği) kurmuştur. Bu grup *tonal* müzikten vazgeçerek Arnold Schoenberg'in *12 ton sistemi*'ni (belirli bir tonal sisteme bağlı olmayan sistem) kabul etmişlerdir. Daha sonra bu derneğin üyelerinin de dahil olduğu, Arthur Honegger (1892-1955), Jacques Ibert (1890-1962) ve Sergey Prokofiev'den oluşan bir başka müzisyen grubu *Le Triton* isimli müzik derneğini kurmuşlardır.

Kurulan tüm müzik derneklerinin amacı Fransız müziğini yaşatmak, yeni akımları tanımak ve tanıtmak, genç bestecilere destek olmak ve yeni eserleri tanıtmaktır. Birbirlerine karşı karşıt duruş göstermiş olsalar da fark etmeden, savundukları müzik stili ve geleneksel müzik yapılarını korumuşlardır. Kurulan tüm bu dernekler arasından en kalıcı ve en uzun ömürlü olanı *Société National* olmuştur.

Haziran 1917'den itibaren *Les Nouveaux Jeunes* (Yeni gençlik) adıyla bir araya gelen George Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger, Darius Milhaud (1892-1974) ve Germaine Tailleferre (1892-19893) *Fransız Altılıları* olarak anılan isimler olmuşlardır. Altılılar pek çok halk konserinde bir arada çalışmışlar ve konserlerinde kendilerinin bestelediği eserler dışında Bela Bartok ve Arnold Schoenberg'in eserlerine de yer vermişlerdir. Altılıların en önemli üyeleri Darius Milhaud ve Francis Poulenc'dir. *George Auric* film müzikleriyle ünlenmiş diğer iki üye grubun felsefesini en çabuk yitiren üyeler olmuşlardır.⁵

1.1.2. Debussy ve Fransız Müziği

İzlenimci resimdeki imaj kısıntılarının bıraktığı belli belirsiz anlık izlenimler yavaş yavaş müzik sanatında da vücut bulma çabasına girmiştir. Bu çabanın ilk kıvılcımlarını yaratan besteci ise Debussy'dir.

⁵ Evin İLYASOĞLU, "Zaman içinde Müzik", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.231

“XIX. yüzyılın sonunda Fransız müziğinde Debussy yenilikçi tutumu ve ayrıcalıklı yapıtlarıyla öncü bir besteciydi. XX. yüzyıl boyunca etkisini sürdüren yapıtları, geleneği, özellikle de Alman müzik geleneğinin baskın karakterini sorguluyordu.”⁶

Debussy öncülüğünü yapmış olduğu yeni müzik stilinde gerek melodik ve armonik, gerek ritmik, gerekse de form bakımından o ana kadar alışlagelmiş stili tamamen reddetmiş, sesin bıraktığı izlenimi önemsemiş ve bundan ötürü tını arayışı, yapıtlarının belki de en önemli unsuru olmuştur.

Debussy tını arayışını şu sözlerle belirtmektedir:

“Müziyenler tını arayışımı bilmiyorlar. Tınının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum.”⁷

Debussy'nin stili XX. yüzyıl Fransız müziğine yön veren en önemli etmenlerden biridir.⁸

“Debussy, müziğinin sanki hiçbir zaman notalara dökülmemişçesine, doğaçtan bestelenmiş duygusunu yaratmasını ön görür. Bu şekilde, müziğini belli kurallar cenderesi içerisine sıkıştırma gibi bir çabası olmadığı izlenimini yaratmaya çalışır.”⁹

1.2. Akım Eğilimlerinin İncelenmesi

Geleneği sorgulayan yeni besteleme teknikleri, tonal armonideki değişiklikler halk müziklerine doğru yönelim ve ulusal müzik anlayışlarının gelişimi bu dönemim başlıca eğilimini oluşturur.¹⁰ Bu eğilimler resim alanındaki gelişmelere paralel şekilde hareket eder. Bazıları müzikte daha önceki stil kavramlarının bir uzantısıdır ve bazıları da tamamı ile XX. yüzyıl müzik gelişiminin birer ürünüdür. Bu akımlar

⁶ İlke BORAN, Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ, “Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği”, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, 2015, s. 250

⁷ İlke BORAN, Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ, “Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği”, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, s. 252

⁸ Yüksel PİRĞON, “Claude Debussy'nin Müziğine Genel Bir Bakış”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi Nisan/Mayıs/Haziran İlk Bahar Dönemi Cilt: 2 Sayı: 4 Yıl:2013, s.107

⁹ A.g.k. s.202

¹⁰ İlke BORAN, Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ, “Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği”, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, s. 237

neoromantizm, ekspresyonizm, neoklasisizm, gabrauchsmusik, Amerikan Cazı ve empresyonizm'dir.

1.2.1. Neoromantizm

Bu akım romantik Alman geleneğinin genel adı olmakla beraber, Neo *yeni*, romantizm *romantik*, *Yeni Romantikler* olarak adlandırılmaktadır. Wagner'in müzik anlayışı ile gelişmiş ve daha sonra XX. yüzyıl müzik anlayışının bir aynası olmuştur. neoromantizm adından da anlaşılacağı gibi aşırı duygusallık içeren bu akım, armonik anlayışı ve orkestrasyonu ile de anılmaktadır. Temsilcileri: Jean Sibelius (1865-1957), Richard Strauss' tur (1864-1949).

1.2.2. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm'i *Dışa vurumculuk* olarak adlandırabiliriz. Akım en başta resimde kendisini göstermiş, nesnelere yorumlanmasına karşı bilinçaltının bir ifadesidir ve bu ifadenin aktarılması ile sanatta soyutlamaya yol açmıştır. Akımın müzik alanındaki belirgin özellikleri, öznel, dissonans ve atonal oluşudur. Temsilcileri: Anton Webern (1883-1945), Arnold Schoenberg'tir.¹¹

1.2.3. Neoklasisizm

Neoklasisizm'in anlamı *Yeni Klasikçiler* dir. Antiromantik ve nesnel olan bu akımın asıl amacı malzemeyi, şekli, dokuyu ve basitliği ortaya koymak, bir nevi XVIII. yy müziğine geri dönme çabasıdır. Akımın en büyük özelliği kontrapuntal tekniğe olan ilginin canlanmasıdır. Temsilcileri: Paul Hindemith (1895-1963) ve I. F. Stravinski'dir.¹²

1.2.4. Gebrauchsmusik

1923 yılında Almanya da başlayan bu akım *İşlevsel Müzik* olarak adlandırılıyor ve amacı dinleyici ile yorumcunun mesafesini yakınlaştırmak ve müziği anlaşılır hale getirmektir. Temsilcisi: Paul Hindemith'dir (1895-1963).¹³

¹¹ Emel ÇELEBİOĞLU, "Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş", Üç Dal Yayınevi, 1986, s. 71

¹² A.g.k. s.72

¹³ A.g.k. s. 72

1.2.5. Amerikan Cazı

XX. yüzyılda Amerikan Caz'ı Birleşik Milletler akımı olarak baş göstermiştir. Özellikle bakır ve tahta nefesli çalgıların kullanımı artmış, akor bağlantıları değiştirilmiş, ritmik açıdan özellikle senkoplar tercih edilmiştir. Temsilcileri: George Gershwin (1898-1937) ve Maurice Ravel'dir.¹⁴

1.2.6. Empresyonizm

Çağdaş sanat akımları sanat dünyası için bir yenilenme hareketi niteliğindedir. Empresyonizm (izlenimcilik) akımı yaptığı yenilikler açısından ayrı bir yere sahiptir. Kendisinden sonra çıkmış olan bütün akımlarla olumlu ya da olumsuz etkileşim içinde olan empresyonizm akımı neredeyse bütün sanat akımlarını peşinden sürüklemiştir.

1.2.6.1. Empresyonizm Akımının Doğuş Süreci

XIX. yüzyılın son yıllarında bir grup Fransız ressamın geliştirdiği bir stildir. Empresyonizm adını, Claude Monet'in *İzlenim, Gündoğumu* adlı eserinden almaktadır. Eserin orijinal adı *Empression, Soleil Levant*'dir. Bu isim zamanla sergiye katılan tüm resimler için kullanılmaya başlanmış ve *Empresyon* sözcüğü resim sanatı dünyasının gündemine oturmuştur.¹⁵

Empresyonizm dış etkilerin içe vuruluşu, içte izler bırakması ve sanat eserlerini biçimlendirmesi olarak adlandırılır. Fransız ressamların geliştirdikleri teknikler, belirli keskin çizgiler yerine, renk ve ışığı buğulu tarzda kullanmaktır. Claude Debussy ressam olan bu grubu yakından tanımaktadır ve resimlerinden oldukça etkilenmektedir. Debussy romantik dönem bestecisi olan Richard Wagner (1813-1883) romantizmine bir tepki olarak empresyonizm'i müzik alanına aktarmıştır. Bir tepki olarak gelişmiş bir stil olsa da, müzikteki empresyonizmde romantik öğeler mevcuttur. Genel olarak, sadelik, zarafet, incelik terimleri ile tasvir edilir.¹⁶

¹⁴ A.g.k. s. 72-73

¹⁵ Leyla Varlık ŞENTÜRK, "*Değer Çatışmaları ve Sanat*", Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt XI, Sayı 1, 1999, s. 297-305

¹⁶ Emel ÇELEBİOĞLU, "*Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*", Üç Dal Yayınevi, 1986, s. 71-72

XX. yüzyıl ile besteciler dinleyicilere görsel bir etki yaratmayı amaçlamışlardır. Bu etkiyi amaçlayan ve *İzlenimciler* olarak adlandırılan grup, bu yeni yöntemi kabul ettirebilmek için ağır eleştirilere maruz kalmışlardır. Eleştirilere rağmen sergiler devam etmiştir fakat bir süre sonra sanatçılar bıkkınlık duymaya başlamışlardır. Bazı sanatçılar eserlerini sergilemekten vazgeçerken bazıları da vazgeçmek üzeredirler.¹⁷

“Claude Monet (1840-1926) çevresinin genç manzaracıları, kural dışı resimlerini salon kabul ettirebilmek için sayısız güçlüklerle karşılaştılar. 1974’te bir araya gelip bir fotoğrafçının atelyesinde bir sergi düzenlediler. Bu sergide, adı katalogda ‘Impression, soleil levant’ (İzlenimci Güneşin Doğuşu) olarak bildirilen, Monet’in bir tablosu vardı. Tablo bir limanın sabah sisleri arasından görünümüydü. Eleştirmenlerden birisi tablonun adını özellikle gülünç buldu ve tüm topluluktan ‘İzlenimciler’ diye söz etti. Bu sözle, o ressamların tablolarının sağlam bir bilgiye dayanmadığını ve kaçıcı bir izlenimi imgeleştirmeyi yeterli saydıklarını belirtmek istiyordu. Eleştirmenin bu ince olayı, ‘Gotik’, ‘Barok’, ‘Tarzcılık’ nitelendirmelerinin aşağılayıcı anlamı gibi, çabucak unutuldu. Bir süre sonra sanatçılar ‘İzlenimci’ diye adlandırılmayı benimsediler ve o zamandan beri ‘İzlenimciler’ olarak anılırlar.”¹⁸

1.2.6.2. Empresyonistlerin Sanat Dünyasına Katkıları

Empresyonizm kendisinden sonra gelen tüm akımlara öncülük etmiştir. Bu akımın kendisini ispatlamaya çalışması, tüm engellemelere ve eleştirilere rağmen kendisini kabullendirmesi yeni bakış açılarının oluşmasına ve onların savunulmasına örnek oluşturmuştur. Modern sanat olarak adlandırdığımız yeni akımların birçoğunun hoşnutsuzluk sonucu ortaya çıktığını söyleyebiliriz.¹⁹

Empresyonist sanatçılar doğrudan doğruya gerçeği değil, gördüklerinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşünceleri esas almışlardır. Kişinin özgürleşmesi, kendi yaşamına dair olan kararları kendi alabilmesi ve katılımcı sistem içinde varlığını ortaya koyabilmesi, güven duygusunu da beraberinde getirmiştir. Kendisine güvenen ve kendi kararlarını alabilen birey, düşünmek ve yeni problemler çözmek eğilimi içine girerken, aynı zamanda da toplum içinde yalnızlaşarak kendisi ile baş

¹⁷ Zahir GÜVEMLİ, “Sanat Tarihi”, İstanbul, Varlık Yayınları, 2007

¹⁸ Gökçe KOCAKÜLAH, “Solo Flüt Repertuarında A. Honegger’in “Danse De La Chevre”, E. Bozza’nın “Image”, J. Ibert’in “Piece”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programı, İstanbul, 2014, s. 4

¹⁹ E. H. GOMBRICH, “Sanatın Öyküsü”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999

başa kalmıştır. Kendisi olan birey, kendisini ifade edebilmek için duygusal yaşantısını kullanabileceğini fark etmiştir. Böylece sanatçı birey yaşama ve doğaya, görme eyleminin dışında, duyularıyla bakabilmiştir. Fischer bunu; “*Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı bir takım sinir uyarıcıları, duyularını, titreşen bir karışıklık, benim yaşantım, benim duyuşum olarak algılar.*” sözleriyle açıklamıştır.²⁰

1.3. XX. Yüzyıl Stilinin Belirgin Özellikleri

XX. yüzyıl müziğinde atonal yapının oluşturduğu müzik biçimine yer verilmiştir, bu bağlamdaki değişiklikleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

1.3.1. Tonalite

Merkez tonik olarak alınan bir sesin çevresinde düzenlenen bir müzik parçası iken, XX. yüzyılda yeni bir tonalite anlayışı belirmiştir. Müzik tarihinin hiçbir döneminde böyle köklü bir anlayış değişimi olmamıştır. Tonal armoninin majör ve minör gamları kullanılmamış ya da sesler özgürce değerlendirilmiştir. Tonal gamlar yerine, pentatonik diziler, kilise modları, doğu ülkelerinin makamları, antik makamlar (modlar) yeğlenmiştir. Kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak ton dışı tonsuz (atonal) ezgi kavramına ulaşılmıştır. Bundan da öte, ezginin tümüyle ortadan kalkması seçeneği denenmiştir. Tonal armoninin eksen ve çeken akorları eski dönem müziğine bırakılmıştır. Giderek *tonal* yönleme göre çözümlenme yapılmasını olanaksız kılacak bir armoni anlayışına girilmiştir. Tonalite kavramı kalktıktan sonra *tonal armoni* den söz açılması zaten mümkün değildir.²¹

1.3.2. Kromatizm ve modülasyon

Belli bir ton hissedilmesin diye, kromatikler bolca kullanılmış, ton kavramından uzaklaşmak adına uzak tonlara sık geçişler yapılmış ve uzun modülasyonlar kullanılmıştır. Amaç özgür bir müzik dilinin oluşması ve tonalite anlayışına esneklik kazandırmak olmuştur.²²

²⁰ Abdullah AYAYDIN, “Empresyonizm Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi”, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, Volume 3, 2015, s. 88

²¹ Emel ÇELEBİOĞLU, “Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş”, Üç Dal Yayınevi, 1986, s. 78

²² A.g.k. s.78-79

1.3.3. Yeni gam sistemleri

Tonal anlayıştan çıkıp bunu geliştirirken, farklı gam sistemleri de kullanılmaya başlanmıştır. Pentatonik, tam ton gamları, oriental gamlar kullanarak ton dışı müziğe öncülük etmişlerdir.²³

1.3.4. Politoralite

İki veya daha fazla tonalitenin aynı anda kullanılmasıdır. Çoksesli yapıyı oluşturan değişik seslerin birbirinden bağımsız olarak değişik tonlarda hareket etmesidir. Birkaç ton aşağı yukarı hareketlerle ton hissi yok edilmeye çalışılmıştır. Bela Bartok'un *Mikrokosmos* adlı eseri politoraliteyi gösteren bir örnektir.

1.3.5. Atonalite

İkiden çok uyuşumsuz sesin birlikte oluşturdukları, bu nedenle *armonik*, *şarkı*, ya da *müzikal ton* diye tanımlanan, armoninin bulunmadığı müzik türüdür. Diyatonic dizi yerine, On iki eşit yarım sestten oluşan kromatik dizi kullanılmıştır.

*“20 yy’ in müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanmak yerine birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki tondan her birinin yalnızca bir diğeri ile ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiştir.”*²⁴

Bu stili bir sistem haline getirip en çok kullanan A. Schoenberg olmuştur. XX. yüzyıl müziğini etkisi altına alan atonalite birçok taraftar kazanmıştır.

1.3.6. Armoni

Armonide yeni stillerin oluşması ve gelişmesiyle genişlemiş ve değişmiştir. Yeni armonik fikirler gelişmiştir, genellikle üçlülerden oluşan akor kavramı, yedili ve dokuzlu akorlara geçiş yapmıştır. Sistemleri alışıl gelmiş şekilde açıklamak ve incelemek olanaksız hale gelmiştir. Karışık akor sistemleri, akorların bağlantılarındaki farklılık ve dissonansın kullanışı ile daha önce uygulanan hazırlanma ve karar verme gibi ilkeler terk edilmiştir.

²³ A.g.k.s. 79

²⁴ Jülide GÜNDÜZ “**Andre Jolivet’in Cinç Incandations’u Üzerine Bir Çalışma Klavuzu Önerisi**”, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008, s. 5

“Yirminci yüzyılın bestecileri akorları önceki dönemlerden daha az işlevsel kullandılar. Bir akorun (örneğin, dominant yedili) işlevsel armonide normal olarak birinci dereceye ilerlemesi beklenirken, çağdaş besteciler bunu zorunlu bulmadılar. Dörtlü aralıklardan ve ikili aralıklardan oluşan armoniyi tercih ettiler. Renkli icatlar adını verdikleri farklı akorlar türettiler. Genelde akorlar uyumsuz aralıkları olduğu kadar değişik yükseklikteki sesleri içerdiklerinden, armoni önceki dönemlerden daha uyumsuz oldu. Bu paralellikteki uygulamaların sıklığı (özellikle Claude Debussy'nin eserlerinde) 19.yüzyılda işlevsel olmayan armoninin temel uygulamalarını ortaya çıkardı.”²⁵

1.3.7. Ritm ve Ölçü

Ritm, eski müzikte olduğu gibi, ezgi ve armoniye yardımcı bir öğe durumundan kurtarılmış, önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu sayede XX. yüzyılın dinamizmi ve yaşam hızı müziğe aktarılmıştır. Ölçü çizgilerine gerek görülmemiştir. Çok ritmlilik, bestecinin dilediği gibi kullanımına açık tutulmuştur. Aksak tartımlara yer verilebilmiştir, *ostinato* (durağan ve yinelenen ritmik birimler) ve *senkop* (gecikmeye ilişkin vurgu) bestecinin dileğine bırakılmıştır.

Klasik formlar, ruhu korunarak değişime uğratılabilmektedir. Benzerliklerden ve yinelemelerden kaçınılmış, bozulan biçimden yeni ve özgür bir biçim yaratılması yoluna gidilmiştir. Yapıtın ne türlü bestelendiği sezdirilmemeye çalışılmıştır. Beste ile ilgili konuşmaktan kaçınılmıştır. Beste tamamı ile yorumcunun hayal gücüne bırakılmıştır.

Yeni ölçü kalıbı arayışına giren XX. yüzyıl bestecileri, 5/8, 7/8, 10/8 ölçüleri sıkça kullanmışlardır. Aksanlar ve düzensiz notalama ile karışık ölçü kalıpları elde etmişlerdir. Bazı besteciler ise *plainchant* (ölçüsüz yazılış) tarzını uygulayarak ölçü çizgisi kullanmamışlardır.²⁶

²⁵ Sadık ÖZÇELİK, “On İki Ton Besteleme Tekniği”, GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Dergisi Cilt 21, Sayı 3, 2001, s. 175-176

²⁶ Emel ÇELEBİOĞLU, “Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş”, Üç Dal Yayınevi, 1986, s. 82-83

2. CLAUDE DEBUSSY’NİN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Paris yakınlarında doğan Claude Debussy’nin anne ve babası porselen eşya satan bir dükkan işletmekteydi. Müzikal yeteneği ilk defa Frederic Chopin’in (1810-1849) öğrencisi olduğunu iddia eden piyano öğretmeni Antoinette Mauté de Fleurville tarafından keşfedilmiştir. Mauté de Fleurville onu Paris Konservatuari’na göndermiş ve Debussy orada 1872’den itibaren 10 yıl eğitim görmüştür.

Claude Debussy, Ernest Guiraud’un (1837- 1892) kompozisyon dersleri almış ve kompozisyona ağırlık vermiştir. Bu sayede 1884’te daha 22 yaşındayken bestelediği *Sakinmeyen Çocuk* adlı eseri ile Roma Ödülü’nü alarak Roma’da 3 yıl eğitim görme şansına erişmiştir.

Claude Debussy, piyano öğretmeni Jean François Marmontel’in (1723-1799) tavsiye etmesi üzerine 1879-1882 yılları arasında Nadezhda Filaretovna von Meck’in (1831-1894) evinde özel piyanist olarak çalışma şansına erişmiştir. Bir Rus mühendisin zengin eşi olan bayan von Meck, evinde daima bir piyanist, bir kemancı ve bir çellist bulundururdu. Bayan von Meck hayran olduğu Çaykovsky’nin müzik tarihinde finansal destekçisi olduğu bilinir. Debussy, onun evinde bol bol Çaykovsky’nin oda müziği eserlerini ve patronunun istekleri doğrultusunda doğaçlama eserler çalmıştır ve çocuklara piyano dersi verilmiştir. Bir yaz bayan von Meck ile birlikte Floransa, Venedik, Viyana ve Moskova’yı gezmiştir. Bu gezi sırasında Viyana’da Wagner’in *Tristan und Isolde* operasını dinleyerek çok etkilenmiştir. Debussy 1888-1889’da Bayreuth Festivali’ne giderek Wagner’in müziğini dinleyip etkisinde kalmıştır fakat ileriki yıllarda Wagner’in müzik yaklaşımını reddetmiştir.

1899’da terzi olan Rosaile Texier ile evlenen Debussy’nin birlikteliği uzun sürmemiştir ve 1905 yılında bankacı Emma Bardac ile evlenmiştir. Debussy *Children’s Corner* adlı eserini daha sonra doğan kızına adanmıştır.

1902’de küçük arylar yazdıktan sonra Belçikalı şair Stephane Mallerme’nin (1842-1898) piyesinden esinlenerek ilk operası *Pelleas ve Melisande* adındaki beş perdelik yeni bir müzikli oyun yaratmıştır. Bu eserin ilk seslendirilişi Paris’te

yapılmış fakat beklenen ilgiyi görememiştir. Daha sonraları Fransa’da oynanan oyun uluslararası bir başarıya ulaşmıştır.

Kansere yakalanan ve bu hastalık yüzünden halsizleşen Debussy, her şeye rağmen bestelemeyi sürdürmeye çalışmış ancak 1914’te I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla müziğe olan ilgisini kaybetmiştir. Daha sonra besteleriyle mücadeleye katılması gerektiğini düşünerek en son eserlerini yazmıştır. Son eseri olan piyano ve keman için sonatı 1917’de seslendirilmiştir. 1918’in Mart ayında hayatını kaybetmiştir.²⁷

2.1. Debussy ve Bestecilik

Debussy müzik şekilleri, armoni ve çalgılama alanlarında müzik dilini çok geliştirmiş ve zenginleştirmiştir. Besteleriyle sürekli eskiyi sorgulamış ve yenilik getirmeyi amaçlamıştır.

“19.yy’ın sonunda Fransız müziğinde Debussy yenilikçi tutumu ve ayrıcalıklı yapıtlarıyla öncü bir besteci idi. 20.yy. boyunca etkisini sürdüren yapıtları, geleneği, özellikle Alman müzik geleneğinin baskın karakterini sorguluyordu. Debussy her fırsatta belirttiği ve yapıtlarında da uyguladığı gibi öncülüğünü yapmış olduğu yeni müzik stilinde gerek melodik ve armonik, gerek ritmik, gerekse form bakımından o ana kadar alışlagelmiş stili tamamen reddetmiş, sesin bıraktığı izlenimi önemsemiş ve bundan ötürü “tını” arayışı, yapıtlarının belki de en önemli unsuru olmuştur.”²⁸

Piyano eserlerinde Chopin’den sonra, tınların karmaşası, sonoriteler ve pedal kullanımı ile özgün bir stil yaratmaya çalışmıştır. Eserlerinin iki önemli özelliği vardır. İlki *konsonans* (uyumlu ses) ve *disonans* (uyumsuz ses) farkını ortaya atarak yepyeni bir armonik gelişim sağlamasıdır, diğeri ise *pentatonik* (beş sestten oluşan dizi) ve *gregoryen modlarını* (eski çağ kilise müziğinin kullandığı diziler) kullanarak müzik ufkunun genişlemesidir.

²⁷ Emel ÇELEBİOĞLU, “Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş”, Üç Dal Yayınevi, 1986, s.191-194

²⁸ Yüksel PİRĞON, “CLAUDE DEBUSSY’nin Müziğine Genel Bir Bakış”, Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi Nisan/Mayıs/Haziran İlk Bahar Dönemi Cilt: 2 Sayı: 4, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2003, s.107

Debussy'nin bestecilik hayatını orkestra için yazmış olduğu eserlerden örnekler vererek üç döneme ayırabiliriz. Birinci dönem eserleri armoni değişimlerinin sık olduğu ve bu armonilerin sık kullanıldığı *L'enfant Prodigue* gibi eserleridir. İkinci dönem eserleri daha çok edebiyat ve resimden etkilendiği, tınıları birbirine karıştığı, taklit etme yönteminin kullanıldığı *La Mer* gibi eserlerdir. Üçüncü ve son dönem ise tamamı ile soyut müziğe döndüğü, melodik çizginin önemini yitirdiği ve yerini tamamen tını ve ritme bıraktığı *Jeux* gibi eserlerdir.²⁹

2.2. Debussy ve İzlenimcilik

XVIII. yüzyıldan bu yana, müzikteki bütün ileri atılışların ve akımların öncüsünün Debussy olduğunu söyleyebiliriz. Birçok konuda kendisinden önceki bestecilerden esinlenmiş olsa da, biçim konusunda örnek alabileceği bir besteci yoktur. Bu sebepten izlenimci akımının öncüleri olan ressamı ve şairleri biçimin kaynağı olarak görmüş ve buradan yola çıkmıştır.

*“Debussy de oluşturmaya çalıştığı yeni müzik anlayışı çerçevesinde gerek armonik, gerek ritmik açıdan “belirsiz” bir yaklaşımı tercih etmiş, kesinlik, netlik ve kuralcılıktan kaçınarak müziği ile “izlenim” bırakmayı hedeflemiştir.”*³⁰

Leyla Pamir, Müzikte İzlenimcilik için şöyle söylemiştir;

*“Işıktan gölgeye ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı ve renk düşkünlüğünü yansıtmıştır. İzlenimci müzikte ritim ve ölçü, belirsizliğe eğilim gösterir. Zarif, uçucu, yumuşak renkler doğa varlıklarının suda yansımaları gibidir. Kimi yerde sessizliktir.”*³¹

Leyla Pamir müzikte melodiler kadar sessizliklerinde bir şeyler anlatmak istediğini vurgulamıştır. İzlenimci müzikte melodiler kadar susları da yeterli ve gerekli düzeyde başarılı bir şekilde kullanan Debussy, anlatmak istediklerini vurgulamak için susları kullanmıştır ve *ses* ögesinin değerini daha da arttırmıştır.

²⁹ Emel ÇELEBİOĞLU, “Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş”, Üç Dal Yayınevi, 1986, s.193

³⁰ Yüksel PİRĞON, “CLAUDE DEBUSSY'nin Müziğine Genel Bir Bakış”, Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi Nisan/Mayıs/Haziran İlk Bahar Dönemi Cilt: 2 Sayı: 4, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2003, s.106

³¹ Ahmet SAY, “Müzik Nedir Nasıl Bir Sanattır”, Evrensel Basın Yayım, 2008, s. 146

Debussy'nin müziğinin armoniye değil, daha çok ritm, melodi ve tını parçacıkların dikey ve yatay olarak bir araya gelmesinden oluşmuştur. Armonik yapı anlatıma dayandırılarak her yeni eserde yepyeni bir varoluşa ulaşmıştır.

“Her dönemin sosyo-ekonomik, kültürel ve hatta bilimsel yönelimleri/yapısı sanatta ifade biçimlerini de bir şekilde etkilemektedir. Etkilenen sanat dallarının çerçevesi içerisinde ortaya çıkmaya çalışan yeni ifade biçimi diğer sanat dallarında da yankı bulmaktadır. İzlenimci resimdeki imaj kırıntılarının bıraktığı belli belirsiz anlık izlenimler yavaş yavaş müzik sanatında da vücut bulma çabasına girmiştir. Bu çabanın ilk kıvılcımlarını yaratan besteci ise hiç kuşkusuz Debussy'dir.”³²

Bestelerinde melodi, biçim ve çok sesli dokunun aralarındaki bağları yok saymış, daha çok düşsel ve hayal gücüne hitap eden eserler bestelemiştir. Debussy için tını ve renk çok önemlidir. Orkestrayı küçültmeyi denemiş, orkestralamada heyecanlandırıcı güçlü etkiler yerine saf tınıları tercih etmiştir.³³

2.3. Debussy'nin *Syrinx* Eserinin Hikayesi ve Yapısal İncelemesi

2.3.1. Debussy'nin *Syrinx* Eserinin Hikayesi

Debussy'nin *Syrinx* eseri Flüt için bestelenen ve en çok yorumlanan solo eserlerdendir. *Syrinx* ve *Pan* için yazılmış olan bu eserin hikayesi Roma mitolojisine dayalıdır.

Pan, *Hermes*'in, dağlarda, sularda yaşayan güzel yarı tanrı olan bir *Nympha*'dan doğan oğludur. Doğar doğmaz peri annesi oğlundan o kadar utanmıştır ki, bu keçiboynuzlu, keçi ayaklı ve keçisakallı oğlunu yüksek bir kayalık tepeye bırakmıştır. Burada ölmeyip hızla büyüyen yarı tanrı *Pan*, dağlarda yaşayan canlılara, çobanlara bakarak büyümüşür ve mutlu bir hayat sürmeye başlamıştır. Ancak babası *Hermes*, çirkin de olsa oğlu olan *Pan*'ın bir tanrı olduğunu hatırlar ve ona iyilik

³² Yüksel PİRĞON, “**CLAUDE DEBUSSY'nin Müziğine Genel Bir Bakış**”, Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi Nisan/Mayıs/Haziran İlk Bahar Dönemi Cilt: 2 Sayı: 4, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,2003, s.107

³³ Kaynak olarak Beste ÇEVİK'in 2007 yılında yazmış olduğu “**Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları**”, isimli makalesinden yararlanılmıştır.

yaptığını düşünerek Olympos'ta diğer tanrılar ile tanıştırır. Beklendiği gibi bir süreç yaşanmaz ve tanrılar Pan ile alay ederler. Buna içerleyen Pan asla bir daha tanrıların yanına gitmemeye karar verir ve çok sevdiği kırlara, kayalıklara, çobanların yanına, ölümlülerin arasına yeryüzüne döner. Pan'ın en ünlü hikayesi ünlü sanatçı Zamfir'in performansıyla bütün Dünya'ya yeniden tanıtılmıştır. Syrinx aslında çok güzel bir ölümlü kızın adıdır. Pan aşık olduğu Syrinx'i elde etmeye çalışır. Bir gün, Syrinx'in peşine son derece kararlı ve ısrarlı bir şekilde düşer. Syrinx büyük bir korku ile kaçmaya başlar. Pan'ın genç kadını kovalarken çıkardığı sesler o kadar korkunçtur ki, Syrinx daha büyük bir korkuya kapılır. Nihayetinde Ladon nehrinin kıyısına gelen Syrinx, tam yakalanacağı sırada nehir tanrılarına yalvararak kendini sulara bırakır. Genç Syrinx'in bedeni sazlara dönüşür. Pan da üzüntü içinde bu sazlardan farklı uzunluklarda parçalar keserek ve onları bal mumu ile yapıştırarak bir flüt yapar. O günden sonra insanlar, flütten çıkan sesleri Pan'ın aşkının hüznüyle çaldığını düşünürler.³⁴

Debussy *Syrinx*'i 1913 yılında Gabriel Maurey'in (1865-1943) yarım kalan tiyatro eseri olan, *Psyche* (ruh-tin) için özel istek üzerine bestelemiştir. Debussy eseri flütist Louis Fleury'e ithaf etmiştir. Flütist eseri sahne arkasından, birinci perdenin üçüncü oyununda, Maurey'in yazmış olduğu şiiri birebir canlandırarak seslendirmektedir. Debussy eseri bestelediğinde hiçbir ölçü çizgisi kullanmamıştır. Eser, tiyatro müziğinden çıkıp solo eser olarak seslendirilmeye başlayınca Marcel Moyse tarafından ölçülendirilmiş ve nefes yerleri eklenmiştir. Eserin asıl adı *Flute de Pan*'dır (Pan'ın Flüt'ü) fakat Debussy'nin *Chanson de Bilitis*'i (Bilitis şarkıları) ile karışmaması için esere, anlattığı mitolojik karakterin adı olan *Syrinx* adı verilmiştir. Bu eser Carl Philippe Emanuel Bach'ın (1714-1788) 1763 yılında yazmış olduğu *La Minör Sonat*'ından sonra, T. Böhm flüt mekanizmasının (1847) ilk solo eseridir.³⁵

³⁴ Marcel COBUSSEN, "The Meaning Of Paratextual Element in Debussy's *Syrinx*", Leiden University, Netherland, 2005

³⁵ [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Syrinx_\(Debussy\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Syrinx_(Debussy))

Mourey'in piyesi için yazmış olduğu şiir aşağıdaki gibidir:

Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer ...

Il semble que la Nuit ait dénoué

Sa ceinture et qu'en écartant ses voiles

Elle ait laissé, pour se jouer,

Sur la terre tomber toutes les étoiles...

Oh!comme, dans les champs solennels du silence,

Mélodieusement elles s'épanouissent!

Si tu savais ...

Tais-toi, contiens ta joie, écoute.

Si tu savais quel étrange délire

M'enlace, me pénètre toute!

Si tu savais ...je ne puis pas te dire

Ce que j'éprouve. La douceur

Voluptueuse éparse en cette nuit m'affole ...

Danser, oui je voudrais, comme tes soeurs,

Danser ...frapper de mes pieds nus le sol

En cadence et, comme elles, sans effort,

Avec d'harmonieuses poses,

Éperdument livrer mon corps

À la force ondoyante et rythmique des choses!

Celle-ci ressemble, au bord des calmes eaux

Où elle se reflète, à un grand oiseau

Impatient de la lumière ...

Et cette autre tout près qui, lascive, sans feinte,

Se roule sur ce lit de rouges hyacinthes ...

Par la chair d'elles toutes coule un feu divin

Et de l'amour de Pan toutes sont embrasées ...

*Et moi, la même ardeur s'insinue en mes veines;
 O Pan, les sons de ta syrinx, ainsi qu'un vin
 Trop odorant et trop doux, m'ont grisée;
 O Pan, je n'ai plus peur de toi, je t'appartiens! ...*

Şiir'in Türkçe çevirisi:

Fakat şimdi Pan flütü çalmaya başlıyor... Görünüşe göre gece kemerini gevşetmiş ve yelkenlerini bırakmış, yerde oynamak için tüm yıldızlar düşüyor... Oh, ağırbaşlı sessizlik diyarlarında, onlar bir ezgi gibi ahenkle serpiliyor! Bilseydiniz... Susun, neşenize hâkim olun, dinleyerek. Nasıl garip bir çılgınlığın beni sarmaladığını bilseydiniz, bana tamamıyla nüfuz ediyor. Bilseydiniz... Size neler hissettiğimi anlatamam. Yumuşak ve aralıklı bir şehvet bu gece beni çıldırtıyor. Dans etmek istiyorum, siz kız kardeşler gibi, Dans etmek... Çıplak ayaklarımı yere vurmak, tempoyla, onlar gibi, çaba harcamadan, uyumlu pozlarla, Çılgınca vücudumu teslim etmek, Dalgalı ve ritmik şeylerin gücüne. Büyük bir yağmur kuşu gibi, sessiz suların sınırında görünüyor. Gün ışığı özlemi çeken... Ve yakındaki diğeri, şehvetli, gösterişsiz yapmacıksız, sümbül kırmızısı yatakta yuvarlanıyor... Hepsinin vücudunda ilahi bir aşk ateşi yanıyor ve Pan'ın aşkı hepsini tutuşturmuştu... Ve ben, damarlarımda hep aynı ürperti kaynıyor, Yüce Pan, Syrinx'in sesleri aynı bir şarap gibi, çok kokulu ve yumuşak olan şarap beni sarhoş etti. Yüce Pan artık senden korkmuyorum, sana aitim!³⁶

³⁶ <https://evatanskanen.wordpress.com/2013/04/24/16/>



1617-1619 yıllarında Peter Paul Rubens'ın (1577-1640) Pan'ın mitolojik hikayesinden esinlenerek resmettiği Pan ve Syrinx isimli tablo.³⁷

2.3.2. Debussy'nin *Syrinx* Eserinin Yapısal İncelemesi

Eser *Re bemol* majör tonunda yazılmış olsa da ilk sayfada durak sesi *si bemol*'dür. *Si bemol* sesi *Re bemol* majörün ilgili minörü olduğundan, eser majör bir ton içinde olmasına rağmen minör etki yaratılmıştır. Bir ton kavramı içerisinde olsak da, XX. yüzyılın ikinci yarısında bestelendiğinden ve empresyonizm etkisi taşıdığından *modal* bir eserdir. Eserin ölçü sayısı $\frac{3}{4}$ lük'tür ve A-B-A, A (1-8 ölçü arası)- B (9-25 ölçü arası)- A (26-35 ölçü arası) formunda yazılmıştır. A bölümü *mezzoforte si bemol* sesiyle başlar. *Si bemol*'ün ardından tam ses aralıklar yarım seslerle süslenerek önce *la bemol*, ardından *sol bemol* ve yeniden *si bemol*'e *decrescendo* ile gelmektedir. İkinci ölçünün sonunda boşlukta gördüğümüz

³⁷ <http://www.peterpaulrubens.net/pan-and-syrinx.jsp>

puandorg, ilk iki ölçünün özgün bir giriş hissi yaratmasını sağlamaktadır. Bu giriş teması birkaç kez 3, 9, 26 ve 28. ölçülerde karşımıza çıkmaktadır. (Örnek:2.3.2.1)

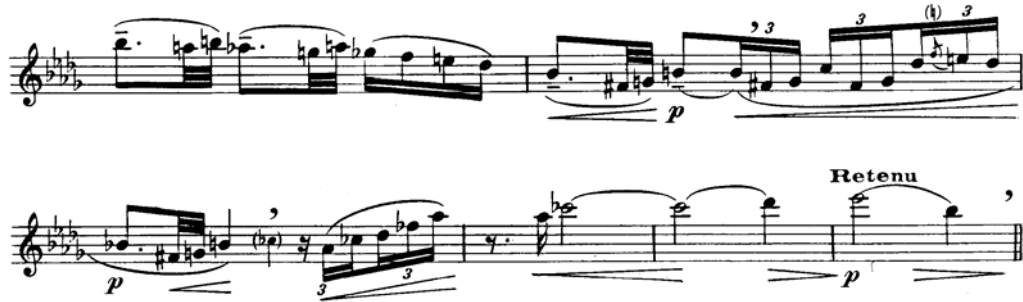
Örnek 2.3.2.1.



İlk ölçüde duyduğumuz tema ile başlayan 3. ölçünün, 4. ölçü'ye bağlandığında sesler benzer olmasına rağmen çıkıcı hareket dikkat çekiyor bu da ilk temanın çeşitlendirdiği anlamına gelmektedir. Burada iki ayrı bakış açısıyla esere yaklaşabiliriz. İlk yaklaşımımız çeşitleme olursa, ilk ölçünün 3. vuruşundaki, *sol bemol*, *fa*, *mi bekar* ve *re* seslerini, 4. ölçüde *triole* olarak görmekteyiz. *Sol bemol* sesi 4. ölçüde *fa diyez* sesi olarak kullanılmış daha sonra son vuruşun ikinci yarısında *fa bekar* çarpma sesi olarak gelmiştir. Oktavları ve seslerin ritmik gelişleri farklıdır. Diğer bakış açımız ise eserin tamamında kullanabileceğimiz *Heinrich Schenker*'in, *Schenkerian Analizi* ³⁸ yöntemidir. Bu yöntem sesleri süslemelerden tamamen arındırıp eserin temel seslerinden yola çıkarak çözümlene yapmayı gerektirmektedir. Yaklaşımı 4. ölçü için uyguladığımızda, *si bemol*, *si bekar*, *do* ve *re bemol* kromatik çıkışı ile karşılaşıyoruz. Buna benzer bir çıkışı çeşitlemeli olarak 5. ölçüde, örnek: 2.3.2.2.'de ikinci satırın ilk ölçüsünde *do bemol* farkıyla görmek mümkün.

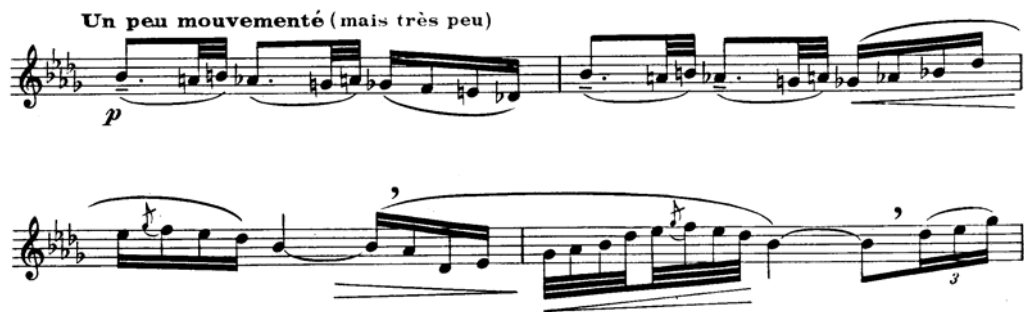
³⁸ David KOPP, "Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music", Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, Cambridge University Press 2002, s. 103-118

Örnek 2.3.2.2.



B bölümünde ilk ölçüde gelen tema bir oktav alttan tını farkı ile ve ilk bölüme göre biraz daha hareketli ama çok az ibaresi ile duyurulmuştur. 10. ölçünün ilk iki vuruşu ilk tema ile aynı olsa da 3. vuruş bir oktav üstteki *re bemol* notasına uzanarak yeni bir tema oluşturmuştur. Bu onaltılık notalardan oluşan yeni tema 11. ölçüdeki birinci vuruşu da kapsayarak 12. ölçüde otuz ikilik notalarla ilk vuruşta getirerek yeniden karşımıza çıkmıştır. Bu yazımlar çeşitleme olarak da algılanabilir. İlk melodi çeşitlendirilerek hem daha dikkat çekici hem de biraz daha anlamı kuvvetlendirici olarak kullanılmıştır. *Sol bemol* çarpması 12. ölçüden itibaren karşımıza ısrarla defalarca çıkıyor ve *fa* sesine giden bir köprü görevi görüyor. (Örnek 2.3.2.3.)

Örnek 2.3.2.3.



Si bemol etkisinde olan melodi 13. ölçü ile birlikte *mi bemol* odaklı olarak devam etmiştir. Otuz ikilik kromatik inişlerle *mi bemol* notası etrafında *triole* süslemelerle zenginleştirmiştir. Kromatik inişlerin ardından belirgin bir *diminuendo* yaparak hem ritmik hem de karakter olarak sakinlik hissi hakim olur. 14. ölçünün ikinci ve üçüncü vuruşları ilk vuruştaki *triole* olan kalıp, dörtlük ve iki sekizlik

şekilde süslemesiz olarak sadeleştirilerek yazılmıştır. Bu hareket yavaşlama ve duraklama hissettirir. (Örnek 2.3.2.4.)

Örnek 2.3.2.4.



14. ölçünün durgunluğu belirir belirmez 15. ölçünün başında üst üste üç *triole* ile *rubato*'ya bağlanmaktadır. Her bir *triole* kendi içinde *crescendo* ve *decrescendo* yaparak dalgalanma hissi yaratmaktadır. Aynı hisle ve *rubato* ile başlayan 16. ölçü daha geniş *crescendo* ve *decrescendo* olarak açılıp kapanır. Bu geçişlerle *mi bemol* odağı 17. ölçü ile *re bemol* odaklı görülmektedir. 17. ölçüde oktav aralığı ile gelen *Re bemol* büyük bir hafifleme ve rahatlama hissi ile geçiş görevi görmektedir 18. ile 19. ölçülerde aynı melodi tekrarı olsa da *re bemol* sesinin *mi bemole* uzanması ile esere kısa süreli umut hissi hakim olmaktadır. 20. ölçünün son vuruşundaki on altılık üçlemeler de *mi bemol* sesinden başlayan *pentatonik* bir çıkış kullanılmıştır. (Örnek 2.3.2.5.)

Örnek 2.3.2.5.



Besteci 21 ve 22. ölçülerde karamsarlıktan kurtularak umut hissi taşıyan geçişlerle sanki yaşama olan inancı kaybetmemek gerektiğini anlatmaktadır. (Örnek 2.3.2.6.)

Örnek 2.3.2.6.



23. ölçüde, *mi bemol* odağından *si bemol* odağına gelen bu *modal* melodi dizileri kadansa benzeyen kromatik geçişler ve trillerle oktav aralığı ile en baştaki temanın rejisterine gelmiştir. Bu sefer daha ısrarcı ve umutlu olmanın yanı sıra çıkıcı şekilde başa dönmek için haykırıyla *si bemole* gelmektedir. 24. ölçünün son vuruşundaki *puandorg*'lu *si bemol* ve ardında 25. ölçüde üçüncü vuruşta (zayıf zamanda) gelen *si bemol* ile yeniden A temasına dönülmüştür. Eserin en üst noktası olan 27. ölçü *crescendo*'nun ardından büyük bir haykırış ile kendisini *diminuendo* ile ana temaya bağlamaktadır. Bu haykırış büyük bir hayal kırıklığını andırmaktadır.

(Örnek 2.3.2.7.)

Örnek 2.3.2.7.



29 ve 30. ölçüler eser içinde ölçü sayısı değişen iki ölçüdür. $\frac{3}{4}$ lük ölçü sayısı $\frac{2}{4}$ lük olmuştur ve ana temanın *kromatik* bir varyasyonu olarak iki kez üst üste renk değişimi ile sakinleşerek dalgalanma şeklinde çeşitlenir. Buradaki ritmik kalıp çok önemlidir. Dalgalanmaların doruk noktaları *sol bemol* notasına gelmektedir. Besteci ısrarla *sol bemol* notasına dikkat çekmektedir. (Örnek 2.3.2.8.)

Örnek 2.3.2.8.



31. ölçü ile yeniden $\frac{3}{4}$ lük ölçü sayısına dönen eser, *re bemol* odağına gelmiştir. 31. ölçüde kullanılan *sol bemol* süslemesi bu kez ikinci vuruşa gelmiştir. 32. ölçüde *la bekar* sesine *re* sesinden *crescendo* ile gelinmiş ve *re* odağından *si bekar* sesine yumuşak bir geçiş yapılmıştır. 34. ölçüde sakin ve dingin bir beşleme kullanılmıştır. Beşlemenin son sesi *mi bemol* olmasına rağmen besteci son ölçüde *re* sesine *mi bemol* süslemesini yeniden duyurmuş ve *puandorglu re bemol* notası ile eseri sakin bir şekilde bitirmiştir. (Örnek 2.3.2.9.)

Örnek 2.3.2.9.



2.4. Yorumu Yönelik Öneriler ve Teknik Yöntemler

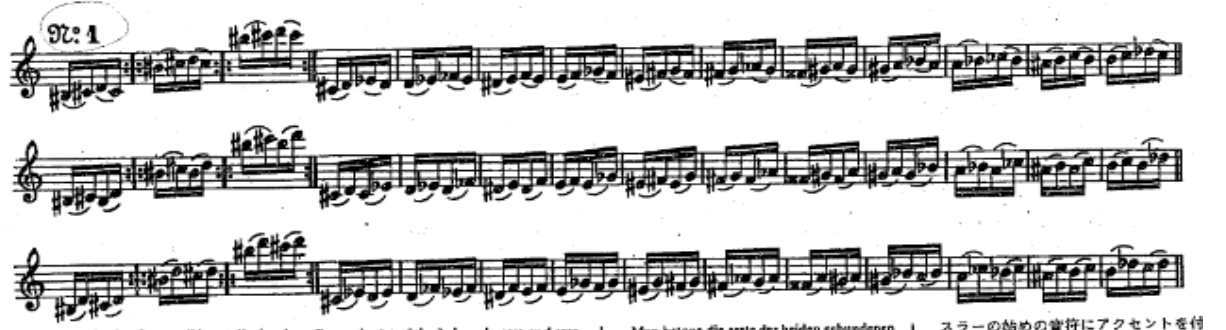
Debussy'nin *Syrinx* isimli eserini yorumlarken karşılaşılabilecek zorluklara öneriler;

1. Kromatik Çalışması
2. Ses Çalışması

2.4.1. Kromatik Çalışması

Örnek 2.4.1.1. ve 2.4.1.2. de görüldüğü gibi Marcel Moyse'nin *Ecole De L'articulation* kitabından 1 numaralı egzersiz (Örnek 2.4.1.1.) ve A. Reichert'in *Sept Exercices Journaliers* kitabından 6 numaralı egzersizi seslerin tane tane, net duyulması, eşit ve bağlı şekilde yumuşak geçiş sağlanması amacıyla çalışılmalıdır. (Örnek 2.4.1.2.)

Örnek 2.4.1.1.



Örnek 2.4.1.2



2.4.2. Ses Çalışması

Seslerin ve oktavların zorlukları hissettirilmeden dengeli şekilde duyurulmalıdır. Önce *forte*, sonra kademeli nüanslar ile kalın ince ve orta sesler çalışılmalıdır. Özellikle *Syrinx* için *piano* ve *pianissimo* nüansları daha net çalışılmalıdır. Eserlerde renk unsuru, kondisyon, uzun notalar ve dayanma gücü de çok önemlidir.

Örnek 2.4.2.1.

Musical score for Örnek 2.4.2.1, consisting of two staves in C major and 4/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *f*, followed by *(f)*, then *pf*, and ends with *sim.*. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. The second staff provides a bass line with eighth notes and slurs.

Örnek 2.4.2.2.

Musical score for Örnek 2.4.2.2, consisting of two staves in C major and 4/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *f*, followed by *(f)*, then *pf*, and ends with *sim.*. The melody consists of eighth notes with slurs and accents. The second staff provides a bass line with eighth notes and slurs. The score is framed by decorative diagonal lines.

3. EKREM ZEKİ ÜN'ÜN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Ekrem Zeki Ün, 23 Kasım 1910 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. İstiklal Marşımızın bestecisi olan babası Osman Zeki Üngör, kültürel müzik alanında Batı uygarlığına yönelen ilk kemancı ve Saray Orkestrası'nın şefidir. Osman Zeki Üngör'ün dedesi ise Musika-i Hümayun bünyesindeki Fasl-ı Cedît'in (Batı çalgılarının yer aldığı orkestra, 1820-1895) kurucusu olan Santurî Hilmi Bey'dir. (1820-1895)

Müziyen bir ailede doğup büyüyen Ekrem Zeki Ün, dört yaşında ilk keman derslerini babasından alarak müziğe başlamıştır. İlk ve orta öğretimini İstanbul'da tamamlayan sanatçı, 1924 yılında 14 yaşındayken Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yurt dışı müzik öğrenimi için açılan sınavı birincilikle kazanarak Fransa'ya gönderilmiştir. Altı yıl boyunca kaldığı Paris'te Ecole Normale de Musique'de keman eğitimi görmüş, burada ünlü hocalarla çalışma olanağı bulmuş, Edward Nadaud (1862-1928) ve Jacques Thibaud'dan (1880-1953) keman, Alexander Cellier'den (1883-1968) armoni ve Georges Dandelot'den (1895-1975) kompozisyon dersleri almıştır. Öğrenciliği sırasında müzik eğitiminin yanı sıra edebiyat, resim ve felsefeye ilgi duyan Ün, André Gide (1869-1951), Marcel Proust (1871-1922), Jean Nicholas Arthur Rimbaud (1854-1891) ve Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin (1844-1900) görüş ve eserlerinden etkilenmiştir.

1930 yılında Fransa'daki eğitimini tamamlayarak yurda dönen Ün, Ankara'da babası Osman Zeki Üngör'ün kurduğu Musiki Muallim Mektebi'nde keman öğretmeni ve yine babasının yönettiği Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nda önce solist, sonra birinci keman ve şef yardımcısı olarak görev almıştır.

1934 yılında İstanbul'a tayinini isteyen Ün, İstanbul'a yerleştikten sonra zamanının tamamını besteciliğe ve eğitimciliğe adanmıştır. İstanbul Muallim Mektebi'nde 1969 yılına kadar 35 yıl müzik ve keman öğretmenliği yapmış, 1969'da İstanbul Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'ne atanmış ve burada altı yıl çalışmıştır. Türk Keman Ekolü'nün en önemli sanatçılarından biri olan Ekrem Zeki Ün, İstanbul

Belediye Konservatuvarı'nda Ayhan Turan (1933-2009), Nuri İyicil (1949-2005) olmak üzere birçok değerli keman sanatçısı yetiştirmiştir.

Kendisi gibi İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda görev yapan ünlü piyanist Verda Kazım ile 1938 yılında evlenen Ün, eşi ve öğrencileri ile birlikte çoksesli Batı Müziği ve Çağdaş Türk Müziği'nin tanınması ve benimsenmesi için Anadolu'nun pek çok yerinde konserler vermiştir.

Ekrem Zeki Ün, bestecilik kariyerinde yarattığı eserlerle Türk Müzik Tarihi'nde benzersiz bir yer edinmiş, ilk eserlerini Batı müziğinin etkisinde Paris'teki öğrencilik yıllarında yazmaya başlamış, ülkesine döndükten sonra makamsal müzik ve Anadolu halk ezgilerine ilgi duyarak geleneksel Türk müziğinin yapısından esinlendiği, Türk motifleri ve ritimleri içeren eserler yazmıştır. Ekrem Zeki Ün genel olarak eserlerini içerik, konu ve biçimleriyle bir bütün hâlinde tasarlamış ve isimlendirmiştir; Köçekçe, Kaşık Havası, Yosma'nın Türküsü, Kel Emin Türküsü, Zile Türküsü, Duyuş, Köroğlu, gibi eserleri bunun en güzel örneklerindedir.³⁹ İlk basılı eseri flüt ve piyano için yazdığı *Yunus'un Mezarında*'dır (Ankara 1933) ve Nazım Acar'a ithaf etmiştir. Ün, eserlerinde Türk kültürüne dayalı özgün birçok sesli Türk müziği yaratmayı amaçlamıştır.

Ekrem Zeki Ün, bestecilik yaşamında orkestra, solo çalgı, oda müziği, koro ve şan için olmak üzere sanat müziği alanında 72 eser yazmıştır. Sanat ve eğitimciliği bir arada sürdüren, genel müzik eğitimine büyük önem veren Ekrem Zeki Ün, bu eserlerinin yanı sıra okul müziği için birçok parça, ayrıca ilkokul, ortaokul ve liseler için müzik kitapları ve yardımcı ders kitapları yazıp yayımlamıştır. Yine çocukların ve eğitimcilerin yararlanması için yazıp derlediği, kayda alıp plak ve CD'ler şeklinde yayımlanan şarkı ve türküleri bulunmaktadır.

Büyük gayretleri ve etkin girişimiyle 1947 yılında kurulan ve müzik öğretmenliği eğitiminde bir ilk olan İstanbul Öğretmen Okulu *Müzik Semineri*, Ün'ün ülkemiz müziği için yaptığı en önemli hizmetlerden biridir. Ün'ün İstanbul'da başlattığı bu öncü girişim, daha sonraki yıllarda diğer Öğretmen Okulları'ndaki benzer yapılanmalara model olmuştur.

³⁹ Emel ÇELEBİOĞLU, "Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş", Üç Dal Yayınevi, 1986, s. 246-247

1980 yılında Prof. Dr Necati Gedikli'nin gerçekleştirdiği son söyleşisinde, Zeki bey şunları söylemiştir:

“Asıl kişiliğimi bestecilikte buldum. Kemancılık ve şeflik benim için büyük bir yanılıktı. Beste yapmak benim için, yemek yemek ve nefes almak kadar tabii bir olaydı.”⁴⁰

Bitmek tükenmek bilmeyen çalışma azmi, yorumcu, eğitimci, besteci, araştırmacı ve yenilikçi kimliği, Türk müziğine hizmet tutkusu ile müzik kültürü ve tarihimize eşsiz katkılarda bulunmuş, müzik sanatı ve eğitimimizi şekillendirmiş en önemli sanatçılardan biri olan Ekrem Zeki Ün, ardında çok sayıda eser, izinde ilerleyen yetiştirdiği pek çok sanatçı ve eğitimci bırakarak 24 Mart 1987'de Dublin'de, 77 yaşında hayata veda etmiştir.

2010 yılında doğumunun 100. yılı çeşitli etkinliklerle anılan ve Müzik Eğitimcileri Derneği tarafından MÜZED 2010 Müzik Eğitime Hizmet Ödülü verilen bestecinin mezar taşında, ölümünden sonra bir notasının arasından çıkan ve kendisinin yazmış olduğu, eğitim ve müzikle dolu hayatını mütevazı bir şekilde özetleyen şu sözleri yazılmıştır: Doğdu, yaşadı, çalıştı, çalıştı, çalıştı. İşte bu kadar.⁴¹

3.1. Ekrem Zeki Ün'ün Çoksesli Türk Sanat Müziği'ndeki Yeri

Cumhuriyetimizin ilk yıllarında, Çoksesli Türk Sanat Müziğini evrensel boyutlara taşımak için, Türk Beşleri *Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necip Fazıl Akses* Avrupa'ya gönderilmiştir. Türk Beşlerinin Avrupa'ya gönderiliş amacı batı tekniğinden yararlanarak Türk müziğine

⁴⁰Kaynak olarak Prof. Dr. Necati Gedikli'nin, “**Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği**” kitabından yararlanılmıştır. s.50

⁴¹ Doç. Ayşegül Günaltay Şahinalp, “**Çok Sesli Türk Müziğinin Çok Yönlü Bestecisi Ekrem Zeki Ün**”, İstanbul Üniversitesi Bilim Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 7, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2012, s. 100-111

yenilikler getirmeleridir. Çok değerli olan bu bestecilere *Cezmi Erinç* ve *Ekrem Zeki Ün* de katılımlarıyla, Türkiye’de yeni bir müzik anlayışının gelişmesi sağlanmıştır.

Türk Beşleri’nin yurda dönmesi ile birlikte, yerel müzik dilimizin çok seslendirilmesi ve makamların da evrensel müzik anlayışı içinde kullanılmaya başlanması ile daha özgün besteler yapılmaya başlanmıştır. Sürekli yeni denemeler yapmış olan bestecilerin, müziğe karşı bakış açıları değişmiş ve uluslararası müzik anlayışına uyan ve özgün müzikler bestelemek için çabaladıkları görülmektedir. Halk ezgilerinin de sıkça kullanılmaya başlandığı çoksesli müzik anlayışı, kısa bir süre sonra on iki perde müziğine geçiş yapmıştır. Ün, Türk Beşleri ile aynı dönem bestecisi olsa da, bestecilik ve sanat anlayışı her zaman farklılık göstermiştir. Felsefe ve tasavvuf edebiyatına olan ilgisi, Ün’ün müzik yazımı ve teknik anlayışı olarak batılı, düşünsel ve duygusal yönden topraklarını yansıtan bir besteci olmasını sağlamıştır.⁴² 1947 yılına kadar bestelediği eserlerde Türk müziğini yalnızca bir araç olarak kullanan Ün, 1947 yılında *Türk Dördülü* adını verdiği yaylı çalgılar eserini tamamı ile Türk makamlarında ve perde dizgesinde yazmış olduğunu görmekteyiz. Bu duyguları *Allah deyu deyu* eserinde de yansıtmıştır. Bestecinin tasavvufa olan ilgisine bir başka örnek olarak *Üç Nefes* adını verdiği ses ve piyano eseridir. Sözlerini Aşık Yunus’dan alan eser 3 bölümden oluşmaktadır. 1. *Çağrı*, 2. *Şol Cennetin İrmakları*, 3. *Karlı Dağlar Başında*.⁴³ Dönem içinde yaşayan üç şairden biri olan Aşık Yunus’un doğum tarihi bilinmemekte, ölüm tarihi de 1431 yılı olarak tahmin edilmektedir. Yunus Emre, Derviş Yunus ve Aşık Yunus’un eserlerinin birbirlerine karıştırıldığı ve Yunus Emre adı altında bildiğimiz bir çok eserin diğer Yunusların eserleriyle karıştığı düşünülmektedir.⁴⁴

Çok sesli müziğin savunucularından olan Ün, tek sesli müziğe temelden karşı olup, tek sesli müziğin ilkelliğe bir dönüş olduğunu söyleyerek Prof. Dr. Necati Gedikli ile yapmış olduğu bir söyleşisinde şunları demiştir: *”Tek sesli müziğe nasıl dönebiliriz? Bu neye benzer? ”Bir insanın solucan olmak istemesine benzer!”*

⁴² Prof. Dr. Necati Gedikli, *”Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği”*, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999, s. 52

⁴³ A.g.k. s. 53

⁴⁴ Dr. Mustafa TATÇI *”Yunus Emre Divanı”*, Akçağ Yayınları, Ankara 1998, s. 16

demmiştir.⁴⁵ Hem dikey hem de yatay boyuta çok önem veren besteci, piyano ve yaylı çalgılardan başka, vurma ve az kullanılan üflemeli çalgılara da solo görevler vermiştir. Obua ve Klarnetle Söyleşi, Obua, Timpani ve Yaylılar için süit bunlara örnektir.⁴⁶

3.2. Ekrem Zeki Ün'ün Yunus'un Mezarında Adlı Eserinin Yapısal İncelemesi

Ekrem Zeki Ün'ün *Yunus'un Mezarında* isimli yapıtını tonal müzik kategorisinde incelersek, si minör tonunda ve serbest bir stille yazılmış olduğunu görürüz. Fakat Ekrem Zeki Ün'ün gerek Türk müziği alanında almış olduğu eğitim ve diğer yapıtlarındaki makamsallık, *Yunus'un Mezarında* eserinin yazımı itibariyle, daha çok Türk Müziğine yakın makamsal bir müzik bestelediği düşünülebilir.

İlk sayfayı flüt tek başına seslendirmektedir. Eser *pianissimo* ve birlik nota ile başlasa da birlik notanın üzerindeki *puandorg* etkili ve uzun bir anlatım sağlamaktadır. İlk sayfadaki birlik ve ikiliklerin neredeyse tamamı ve susların üzerindeki *puandorg* ile uzun soluklu duraksamalarla anlatıma açık bir ifade ekleyen besteci, sık kullandığı duraklamaların ve uzatmaların yanında aynı sıklıkta süsleme ve vurguları da kullanarak bağ içinde bulunan seslerin her birini anlamlandırmaktadır. Makamsal melodilerden oluşan eserde giriş bölümü *kadans* şeklinde bir uzun hava niteliği taşımaktadır.

Ölçü sayısının olmadığı doğaçlamaya benzeyen ilk sayfa kromatik seslerin yarattığı etki ile yorumcunun anlatım ve ifade şekline bırakılmıştır. Eserin bu kısmında birçok yerde defalarca *puandorg* geldiğini görüyoruz. Her bir motif *puandorg* ile başlayıp *puandorg* ile son bulmaktadır. İkinci satırda *re* çarpma sesiyle ikilik *mi* sesine gelen eserin bu bölümünde, *crescendo* ile üst üste gelen, *re, sol diyez, sol bekar, fa* ve *mi* kalıbı, bir tür yakarışı andırmaktadır ve her bir kalıp arasındaki

⁴⁵ Prof. Dr. Necati Gedikli, "Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği", Ege Üniversitesi Basımevi, 1999, s. 53

⁴⁶ A.g.k. s. 49-57

işaret ani bir kesme ile *animato* ve *crescendo* işaretleri bu duyguyu kuvvetlendirmektedir. Anlatımda kalıp sonlarının örneğin ikinci *puandorgun* hemen öñü, sekizinci *puandorgun* hemen öñü ve on ikinci *puandorgun* hemen öñünün *do diyez* ile *do bekar* ya da *re bemol* ile *do bekar* sesleriyle bitmektedir, burada bestecinin anlattığı hikayede hep aynı noktada kaldığını ve çıkış yolu bulmakta zorlandığını düşünebiliriz. (Örnek: 3.2.1.)

Örnek 3.2.1.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It starts with a dynamic marking of *pp* and is marked *Ad libitum*. The Piano part is also in G major and 2/4 time. It features two sections: the first is marked *Poco à poco animato* and the second is marked *Poco à poco ritenuto*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

İlk girişin tam tersine üçüncü satırın başı *fortissimo* ile başlamaktadır. *Puandorglu* iki notadan sonra sekizli bir kalıp biraz hızlanarak üç kez art arda tekrar etmektedir. Hararetli bir tartışmayı andıran, beş kez tekrar eden *mi* notasının ısrarlı duyuluşu ardından dingin bir şekilde bir üst bölümdeki gibi *re bemol*, *do bekar* notalarıyla *piannissimo* nüansında bitirme düşüncesi bestecini çıkış yolu aradığını tekrar anımsatmaktadır.

Sakin ve dingin biten üçüncü satırın ardından yine aynı sakinlikte başlayan dördüncü satır, *puandog* ile gelen *si* notasının ısrarlı söylemlerinin ardından yine aynı şekilde *do diyez*, *do bekar* notalarıyla *decrescendo* şekilde sonlanmaktadır. Bu satırın son bölümü girişteki temadan tamamen ayrı olarak eşlikli kısma geçiş için bir köprü görevi görmektedir. (Örnek 3.2.2.)

Örnek 3.2.2.

The image displays a musical score for two systems. The first system shows a flute part with a melodic line and dynamic markings 'Poco à poco animato' and 'Poco à poco ritenuto, ff'. The piano accompaniment consists of sustained bass notes in the left hand and chords in the right hand. The second system is marked 'Tranquillo' and shows a more relaxed flute line. The piano accompaniment continues with sustained bass notes and chords.

İkinci sayfa *Lento* bölümünde, ölçü sayısının da gelmesiyle doğaçlamanın dışına çıkan eser, piyano eşliğinin de katılımı ile yeni bir temaya geçmektedir. Piyano, pedallı bas sesleri takip eden onaltılık dalgalanmaları seslendirirken, flüt eşliğinin girmesi ile uzun sesler ve minik süslemeler ile yeni temayı duyurmaktadır. Bu yeni temanın karakteri yansıtan vibratoyla süslenmesi yavaş bölümü çok daha anlamlı hale getirmektedir. Vibratosuz düşünülürse ney sesini anımsatır. Daha şeffaf ve güçsüz bir sesle çalınmalıdır. Eşliğin geldiği bu bölümde ölçü sonlarındaki on altılık notaların eşlikteki onaltılıklarla denk gelmesi çok önemlidir.(Örnek: 3.2.3.)

Örnek 3.2.3.

The musical score for Example 3.2.3 is presented in two systems. The top system shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is marked 'Lento' and features a long, flowing melodic phrase. The piano accompaniment is marked 'Lento' and 'pp', consisting of a series of chords and single notes. The bottom system continues the piano accompaniment, with asterisks marking the end of phrases. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4.

Kromatik melodilerin etkisi ile sürekli tonda değişiklik olacakmış hissine kapılıyor olursa da herhangi bir ton değişimi olmaksızın eser genelde aynı sesler ve değişkenler etrafında gezinmektedir. *Fa diyez* ile başlayıp yine *fa diyez* sesi ile biten ve tekrar kalıp çıkıcı olarak *do bekar*'a ulaşarak yeniden sakin şekilde içine kapanmaktadır. (Örnek: 3.2.4.)

Örnek 3.2.4.

The musical score for Örnek 3.2.4 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked 'Lento' and includes several asterisks indicating specific notes or phrases. The bass line is marked with 'Lento' and asterisks. The second system continues the melody and bass line, with the melody marked 'Lento' and asterisks, and the bass line marked with 'Lento' and asterisks.

Lento bölümün yavaşça hareketlenmeye başladığı bu pasajlar, eşlik ile güzel bir ahenk içinde nota değerlerinin her birine gerektiği kadar yer vererek çalınmalıdır. Besteci anlatımı daha etkili hale getirmek için 11. ve 12. ölçüleri aynı yazmıştır. 12. ölçüde gelen kalıp çok daha ısrarcı ve ifadeli çalınmalıdır. (Örnek: 3.2.5.)

Örnek 3.2.5.

The musical score for Örnek 3.2.5 consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked 'Lento' and includes several asterisks indicating specific notes or phrases. The bass line is marked with 'Lento' and asterisks. The second system continues the melody and bass line, with the melody marked 'Lento' and asterisks, and the bass line marked with 'Lento' and asterisks.

Eşliğin çok sesli kırık akorlarına rağmen değişmeyen tonalitede *forte* gelen *si* notasıyla başlayan 13. ölçü *decrescendo* ile kapanmaktadır. 14. ölçü sakin ve dingin bir geçişle *lento* bölümünün giriş temasını yeniden duyurmuştur. Temanın bu kesiti umut hissi taşımaktadır. *Lento* bölümünün başlangıcındaki gibi onaltılıklar piyano ile eşit, dikkatli ve özenli çalınmalıdır. (Örnek: 3.2.6.)

Örnek 3.2.6.

The image shows a musical score for Example 3.2.6. It consists of two systems of staves. The top system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom system has two staves: the upper one with a treble clef and the lower one with a bass clef. The music is in 4/4 time and marked 'Lento'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also asterisks and 'S.C.' markings at the bottom of the piano part.

Umut hissi 17. ölçüde belirgin halde devam etmektedir. 18 ve 19. ölçülerde çözümlenip büyük bir hayal kırıklığına dönmemektedir. 18. ölçüdeki *mi bemol* sesi dizi içindeki makamsallığı ve bu makamsallığın içindeki koma hissini en iyi hissedildiği kesittir. Bu kesit 19. ölçüde yeniden gelerek hayal kırıklığını vurgulamak ister gibidir. (Örnek: 3.2.7.)

Örnek 3.2.7.

21. ölçü ve 22. ölçü kadans, makamsal olarak düşünürsek taksim kısmına giriş yapılacağı habercileri gibidir. 21. ölçüde otuz ikiliklerin olduğu kalıp, 22. ölçüde dört otuz ikilik çoğalmakta ve 33. ölçüdeki taksime bir köprü görevi görmektedir. 23. ölçü ile ölçü sayısının olmadığı taksim kısmına giriş yapan besteci yine aynı kalıbı çoğaltarak hem çıkıcı hem de inici şekilde, vazgeçmediği süslemelerini de ekleyerek eseri *Lento* kısmındaki ikinci temaya bağlamaktadır. *Puandorglu* ve *mi* çarpmalı *fa* sesleri *crescendo* ve *decrescendo* olarak notasına geçmek için bir köprü görevi görmektedir. (Örnek: 3.2.8.)

Örnek 3.2.8.

The image displays a musical score for Example 3.2.8, consisting of two systems of music. Each system features a flute part on the upper staff and a piano accompaniment on the lower staff. The flute part is characterized by long, sustained notes, particularly on the 'do diyez' pitch, which are often marked with a 'p' (piano) or 'pp' (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment provides a rhythmic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes. The score is written in 6/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Kadans'ın bitmesi ile ölçü sayısı 6/4'lük olmaktadır. Örnek 3.2.8'de gördüğümüz *puandorglu fa* notaları, *piannissimo* ve geniş dörtllemelerle bu kez *fa diyez* olarak vurgulu şekilde yeniden duyurulmaktadır ve ses yeniden *fa bekar* sesine gelmektedir. Bu sayfada birçok kez ritmik yapının değiştiğini, ölçü sayılarının farklılaştığını ve hızlanma ve yavaşlama hissi olduğunu görüyoruz. Eser yeniden 3/4 lük ölçü sayısına geri döndüğünde üst üste altılama olarak gelen kalıp ani bir bitirişle *do diyez* sesine uzanıyor, sadece bir ölçü süren 4/4'lük geçiş bir köprü görevi görüyor ve piyanodaki *trioleler* yoğun çıkıcı hareketiyle, flüt partisinin uzun *do diyez* notasına *decrescendo* ile götürüyor. (Örnek: 3.2.9.)

Örnek 3.2.9.

27. ölçüde *Vivo* karakterinde devam eden eser piyanonun altılamalarında aynı kalıbı farklı oktavlarda tekrar ederken piyanonun kadansı *crescendo* ile canlanıyor. (Örnek 3.2.10.)

Örnek 3.2.10.

28. ölçü ile birlikte *Ad Libitum* bölümüne, en baştaki temayı geri getiren besteci, ikilik *la* notasına kadar girişi yeniden duyurarak si minöre geçiyor ve $\frac{3}{4}$ lük olan *Koda* bölümüne giriş yapmış bulunuyor. (Örnek: 3.2.11.)

Örnek 3.2.11.

The musical score for Example 3.2.11 is presented in two systems. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Lento' and 'Ad libitum'. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note. The second system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Lento' and 'pp'. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

30. ölçüde piyano *Lento* karakterine dönmektedir. Bu son bölümde önce beşleme *fa diyez* notası ile ısrar daha sonra *fa bekar* süs notasıyla gelen kalıbın iki kez tekrar edilmesi hayal kırıklığı ve büyük bir umutsuzluk ardından *la* çarpma sesiyle *si* karar sesine vararak, kabullenişle, sakin ve dingin bir şekilde eser başladığı ses ile bitmektedir. (Örnek: 3.2.12.)

Örnek 3.2.12.



3.3. Yunus'un Mezarında Eserinin Yorumculuk Olanakları ve Yorum Farklılıklarına Bir Bakış

Eserin ilk sayfası serbest bir dille yazıldığından yoruma çok açık bırakılmıştır. Bu yüzden çok farklı şekillerde seslendirilmektedir. İlk ses olan *la* sesi sekizlik yazılmıştır, üzerinde herhangi bir çizgi görülmemektedir. Parçanın içindeki birlik notalara ve ikiliklere yazılan süsleme sesleri de, ya sekizlik ya da iki on altılıktır. Fakat yorumcuların sekizlik süslemeleri, üzerlerinde çizgi varmış gibi çoğunlukla on altılık olarak çaldıklarını görüyoruz. Besteci bu eseri 1933 yılında yazmıştır. Çok eski olmadığını düşündüğüm bu tarihten bu yana yazım kurallarında büyük değişiklikler olmadığını biliyoruz. Eğer besteci bu tür süslemeleri onaltılık isteseydi sekizlik çarptırmaların üzerlerine çizgi koyar ya da sesleri onaltılık çarptırma olarak yazardı diye düşünüyorum. Süslemelerin daha geniş düşünülmesinden yanayım.

Yine ilk sayfadaki vurgulu biçimde 4 ya da 5 kez yazılmış olan *si*, *fa* ve *mi* seslerinin sayısına bakılmaksızın yorumcuların fazla çaldıklarını gözlemledim. Nota üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmaması gerektiği görüşümdedir. Yorumcu olarak besteci belirtmediği sürece notasyonda herhangi bir değişiklik yapılmamalıdır.

Serbest kısımdaki nefesleri her yorumcu farklı yerde alıyor. Bazı yorumlarda nefes alırken bağların bölünmemesi gerektiği düşünülürken, bazı yorumcular *crescendo* ve *decrendoların* bölünmemesi gerektiği görüşünde, bazıları ise uzun *puandorglu* seslerden sonra nefes alınması gerektiğini düşünüyor. Anlatım farklılıklarına dayalı serbest bir bölüm olduğundan doğru ya da yanlış nefes yerleri olduğunu düşünmüyorum. Nefes yerlerinin yorumcunun anlatımına göre değişmesi, ifadesini güçlendiriyorsa ve anlatımı bozmuyor ise parçanın bütününde hiçbir anlatım sorunu yaratmaz. Bu yüzden çalıcı nerede nefes alacağına kendisi karar verebilir. Genellikle nefes konusu, kişinin nefeste dayanma kapasitesine ve yorumlayacağı eserin düşüncesine göre değişiklik gösterebilmektedir.

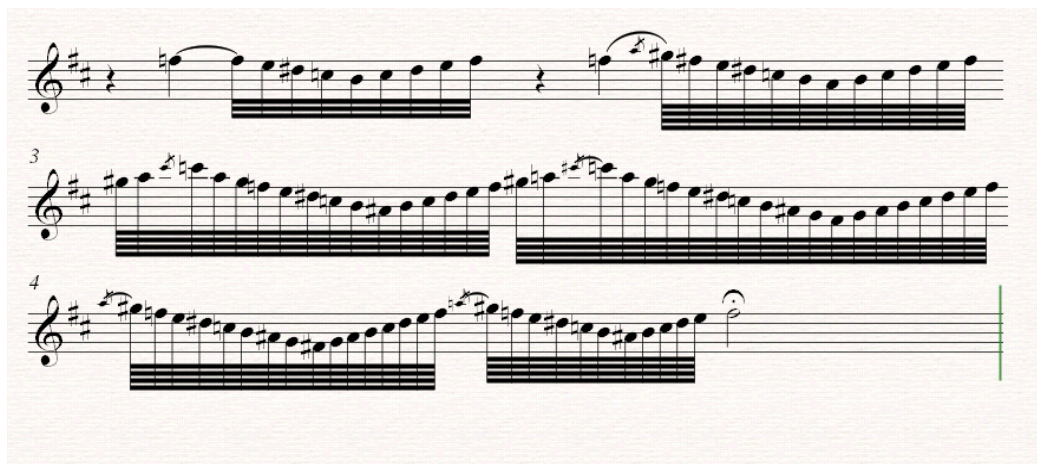
3.4. Teknik Çalışma Yöntemleri

Yunus'un Mezarında eserinin teknik anlamda karşılaşılabilecek zorlukların üstesinden gelebilmek için, tüm pasajların ayrı artikülasyonlar ile çalışılması gerekmektedir. Çalışılması gerekenler, acelite ve eşitlik gerektiren pasajlar (kadans için), uzun nefes gerektiren pasajlar (uzun hava gerektiren kısım için) ve nüans çalışması gerektiren pasajlardır.

Ekrem Zeki Ün'ün *Yunus'un Mezarında* eserinin 22. ölçüsünde bulunan, otuz ikiliklerden ve altmış dördlüklerden oluşan pasaj, eşit bir tempo ile çalınarak hem artistik özellikleri öne çıkartmak açısından, hem de Kadans niteliği taşıması dolayısı ile önemlidir.

Bu tür eşitlik gerektiren pasajları, aksaklığı ortadan kaldırmak ve *aceliteyi* daha eşit ses dizilişi ile hatasız ve güvenli çalmak için farklı ritm kalıpları çalışılmalıdır. Özellikle bağlı olarak yazılmış olan bu pasajların temiz ve anlaşılır duyulması için dilli, çift dilli ve *triole* çalışmalarla pasajın eşitlenmesi gerekmektedir. Pasajlar yavaş ritmlerden hızlı ritmlere doğru ilerlemeli, metronom ile kademeli olarak sabırla çalışılmalıdır. Değişik ritm kalıpları ve çalışma önerileri aşağıda örneklendirilmiştir. (Örnek: 3.4.1. - 3.4.2. - 3.4.3. - 3.4.4. - 3.4.5.)

Örnek 3.4.1.



Musical score for Örnek 3.4.1, consisting of three staves. The first staff shows a melodic line with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The second and third staves show a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, including triplets and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Örnek 3.4.2.



Musical score for Örnek 3.4.2, consisting of three staves. The first staff shows a melodic line with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The second and third staves show a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, including slurs and accents. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Örnek 3.4.3.



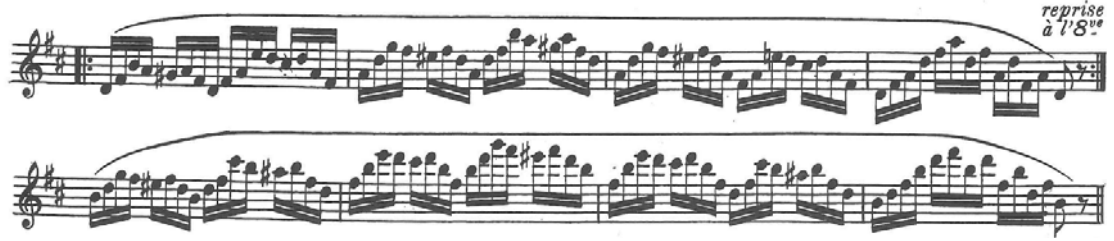
Musical score for Örnek 3.4.3, consisting of three staves. The first staff shows a melodic line in G major, 3/4 time, starting with a quarter rest followed by a half note G4, then a quarter note F#4, and a quarter note E4. The second and third staves show a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and eighth notes, including triplets and slurs.

Örnek 3.4.4.



Musical score for Örnek 3.4.4, consisting of three staves. The first staff shows a melodic line in G major, 3/4 time, starting with a quarter rest followed by a half note G4, then a quarter note F#4, and a quarter note E4. The second and third staves show a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and eighth notes, including triplets and slurs.

Örnek 3.4.5.



Farklı çalışma yöntemlerini Ayşen Bulut Pancarcı'nın yazmış olduğu Yüksek Lisans tezinde de bulabilirsiniz.⁴⁷

Artikülasyonların daha iyi olması için *Taffanel- Gaubert* kitabından E.J. 4 ve E.J. 10 numaralar çalışılabilir. Uzun nefes çalışmalarına ek olarak *Boehm*'in Op:15 *12 Studies* kitabı çalışılabilir. Entonasyon'u daha iyi hale getirmek için *Marcel Moyse, Sonorite* kitabından 1, 2, 3 ve 4 numaraları çalışılabilir. Nüans çalışmaları için *P. Bernold'un, La Technique d'Embouchure* kitabı 3. bölümdeki egzersizler çalışılabilir.

⁴⁷ Ayşen Bulut PANCARCI, "Kemal Sünder, Flüt ve Piyanoyu İçin Sonatin; Ekrem Zeki Ün, Flüt ve Piyanoyu İçin Sonat; Ekrem Zeki Ün, Yunus'un Mezarında", MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programı, İstanbul, s. 56-57

4. YORUMCULUK

Duygu ve düşüncelerimizin müzikal biçimde ifade edilmesine müzikal anlatım denilmektedir. Bir diğer ifade ile yorumun ön plana çıkmasını yorumcu farklılığı olarak da tanımlanabilir. Müzikal ifadenin tam olabilmesi için *tempo*, *nüans*, *aksan* gibi belirli öğelerine dikkat edilmesi gerekiyor. Bunlara ek olarak yorumcunun yaşadıkları, karakteri, yaşadığı ortam, örf ve adetleri ile gördükleri daha önce yorumladığı eserlerin de birikimi ile esere kattığı yaratıcılık da müzikal ifadenin önemini arttırmaktadır. Kişinin enstrümanına olan hakimiyeti, ton farklılığı, nefesi, vibratosu, artikülasyonu ve derinliği de yorumunu farklılaştıracak etmenler arasında yer almaktadır. Yine kişinin aynı eseri farklı gelişim evrelerinde yeniden çalması ve çalışması farklı yorumların ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Bir eserin yaratıcılık kısmında, notalar ile somut bir anlatım sergilenebiliyor olsa da, ortaya soyut bir yapı çıkmaktadır. Notalar anlatım kısmında yetersiz kaldığından, bu anlatıma gürlük ve hız terimleri eklenerek daha belirgin hatları olan bir yapı elde edilmektedir. Bestelere baktığımızda birçok farklı duygunun, değişik *akor* kuruluşlarıyla, hızla akan notalarla, çarpışan notaların kullanılmasıyla ya da *majör*, *minör*, *atonal*, *modal* sistemlerle anlatımı güçlendirerek ifade edildiğini görüyoruz.

Bir yorumcu bir eseri yorumlamaya başlamadan önce, eserin bestecisini tanımak, bestecinin yaşadığı dönemin müzikal gerekliliklerini bilmek ve tüm bunları harmanlayıp bestecinin ne anlatmak istediğini ortaya çıkararak kendi düşüncesini de yorumuna eklemekle görevlidir.⁴⁸

Bir orkestra müzisyeni olduğumuzu varsayarsak, ‘Şef Yüzde 1 ise, geri kalan Yüzde 99 yorumculuktur.’⁴⁹

⁴⁸ İlhan Mimaroğlu, “Müzik Tarihi”, Varlık Yayınları, 2006, s. 193-197

⁴⁹ Nazım Acar ile söyleşiden alıntıdır, Aralık 2015

5. SONUÇ

Çalışmada değinilen Debussy *Syrinx* ve Ekrem Zeki Ün *Yunus'un Mezarında* isimli yapıtlar, ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve bestecilerin yaşadıkları dönemleri, yaşadıkları dönemin müzik anlayışı ile müzikteki değişiklikler hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgilerin yorumculara ya da müzisyenlere ışık tutması amacı güdülmüştür.

Debussy'nin *Syrinx* eserini iyi yorumlayabilmek için, dönemin akımlarından biri olan empresyonizmi iyice anlamak, bestecinin anlatmak istediklerini görselleştirmek için besteciyi ve dönemi tanımak gerekmektedir. Flüt repertuarının vazgeçilmez eserlerinden biri olan bu eser, nota yazımına uyan nüanslar ile hikayesi'nin birleşimini en iyi şekilde harmanlayarak yorumlanmalı ve yazılan notaya en yakın ve en sade biçimde anlatılmalıdır. Bu eser flütistlerin en çok seslendirdiği ve bis olarak en çok tercih ettikleri eserdir

Türkiye'deki flüt sanatçılarının repertuarlarında sık sık rastladığımız eserlerden *Yunus' un Mezarında* XX. yüzyıl'ın başından beri yurt dışında en çok seslendirilen eser ve ülkemizin müzikal anlayışı, müzik yapısı ve folklorunu tanıtanlarındandır. Her eseri yorumlarken, besteciyi anlamak ve yazılan esere saygı gösterilerek besteciye en yakın biçimde yorumlamak gerekmektedir. Döneminin en önemli isimlerinden olan Ekrem Zeki Ün'ü anlamak için, onun diğer eserlerini de tanımak ve ne anlatmak istediğini, yansıtmak istediği duyguyu ya da durumu önemseyerek, anlatımı güçlendirmek gerekmektedir.

Görevimiz XX. yüzyıl'ın önemli isimlerinden olan bu bestecileri çok iyi anlamak, onların yapıtlarını da çok iyi özümsemek ve yorumlamaktır.

Bu eser metninde *Syrinx* ve *Yunus'un Mezarında* eserlerinin, yorumculuk olanakları, teknik zorlukların giderilmesi için teknik çalışma önerileri yer almıştır. Böylelikle bu yapıtları seslendirecek olan yeni yorumculara, çalışma tekniği önerileri sunmak ve yeni bakış açısı getirerek kaynak olarak değerlendirmeleri amaçlanmıştır.

6. EKLER

6.1. Eserlerde Geçen Müzikal Terimler ve Anlatımlar İçin Sözlük⁵⁰

Ad Libitum: Belirli bir tempoya bağlı olmadan, dilediğince yorumlamak.

Poco a poco animato: Biraz canlı, hareketli, diri.

Poco a poco ritenuto: Yavaşlığı aynen koru.

Tranquillo: Sakin, dingin, rahat.

Lento: Yavaş

Vivo: Atik, canlı, hareketli

Perdendosi: Gittikçe yavaşlayarak ve ağırlaşarak

Un peu mouvemente: Biraz hareketli, devinimli.

Cedez: Sesini kısarak diğer grupların öne çıkmasını sağlamak.

Rubato: Yorumcunun dilediğini yapabilmesi.

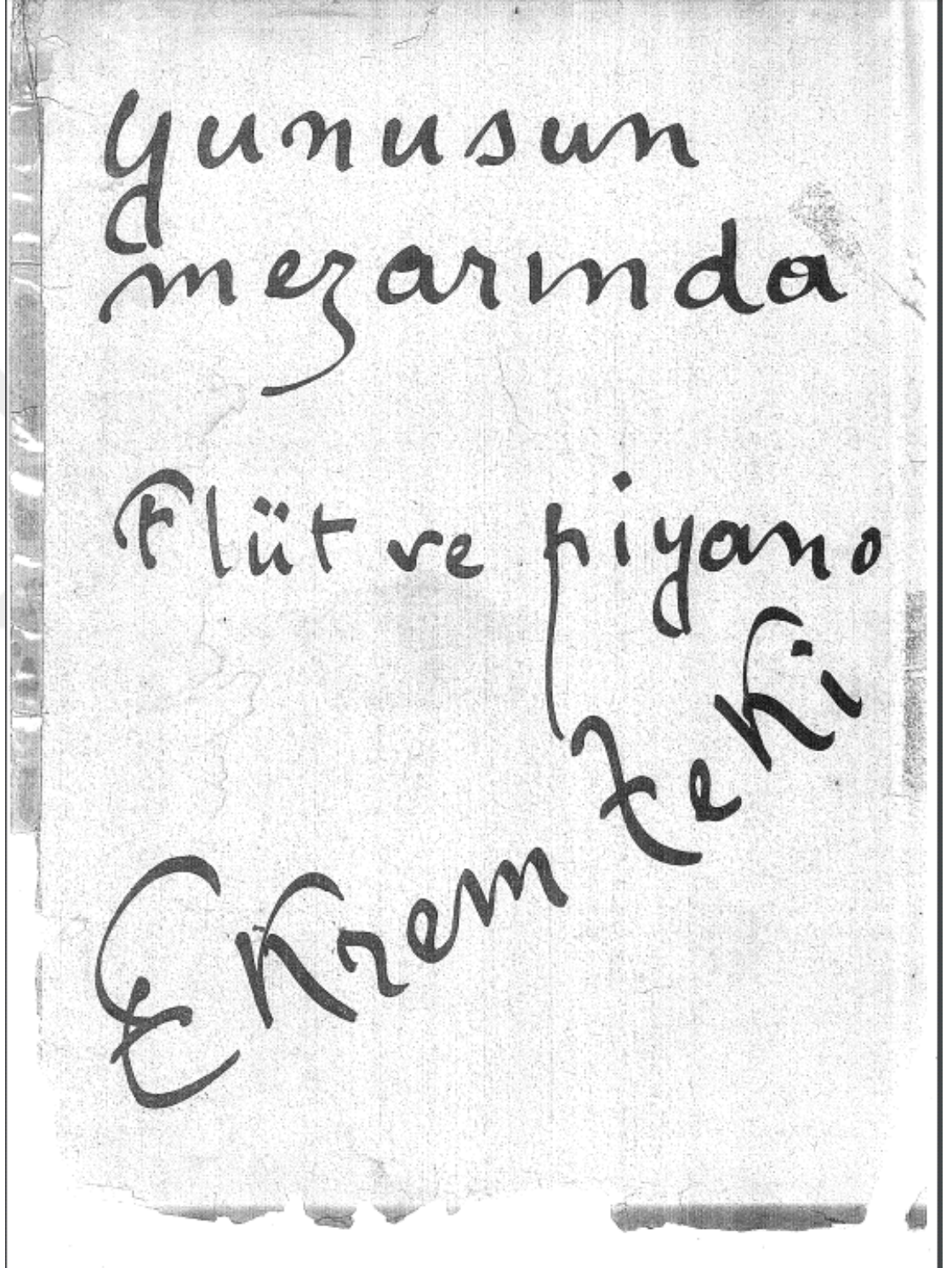
Trille: Bir notayla tam ya da yarım ton üstündeki notayı birbiri ardına ve titrecesine çalarak uygulanan teknik.

Diminuendo: Sesin giderek gücünü azaltması

⁵⁰ Vural SÖZER; "Müzik Ansiklopedik Sözlük", Remzi Kitabevi, 1996

6.2. Notalar

6.2.1. Yunus'un Mezarında



Yunusun

mezarında

Flüt ve Piyano

Ancher Statüsü
Ekrem Zeki
20/3/20

Ekrem Zeki

Yunusun mezarında

1

Ekrem Zeki

Flüt

Ad libitum

Piyano

Poco à poco animato

Poco à poco ritenuto

Poco à poco animato

Poco à poco ritenuto *pp*

Tranquillo

2

Lento

Lento

pp

The musical score is arranged in four systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The tempo is marked 'Lento' at the beginning of the first two systems. The dynamics include 'pp' (pianissimo) in the first system. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano accompaniment includes chords and melodic lines, with some notes marked with asterisks. The vocal line includes long notes and slurs, indicating a slow and expressive performance.

Handwritten musical score for piano, page 54. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed eighth and sixteenth notes, often with slurs. The vocal line is melodic and includes long phrases with slurs. The score is marked with asterisks and the number '20' at the end of several phrases, likely indicating a specific measure or section. A circled '1' is visible in the third system, piano part. The notation is clear and legible, with some corrections or additions visible in the third system.

The image displays a page of musical notation, page 55, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is complex, featuring various note values, rests, and ornaments. The first system shows a melodic line in the treble clef with a slur and a fermata, and a bass line with a series of eighth notes and a fermata. The second system continues the melodic line and bass line, with a fermata in the bass line. The third system features a dense melodic line in the treble clef with a slur and a fermata, and a bass line with a series of eighth notes and a fermata. The fourth system shows a dense melodic line in the treble clef with a slur and a fermata, and a bass line with a series of eighth notes and a fermata. The page is numbered 55 in the top right corner.

Lento Ad libitum

Lento $\text{♩} = \text{♩}$
pp

pp

Perdendosi

6.2.2. Syrinx

Syrinx

à Louis Fleury

Cl. Debussy
(1913)

FLÛTE SEULE

Très modéré

mf

p

Retenu

p

Un peu mouvementé (mais très peu)

p

Copyright by J. Jobert 1927

Renouvelé 1934

Société des Éditions JOBERT

76, Rue Quincampoix
75003 PARIS

J.J. 344

Tous droits d'exécution et d'enregistrements réservés pour tous pays.

FLÛTE

3

mf

p

Cédez *Rubato*

p

p

p

(trille) *(trille)* *au Mouv^t (très modéré)*

mf

dim.

p

p

En retenant jusqu'à la fin. *Très retenu*

p marqué *perendosi*

6.3. Nazım Acar ile 18 Aralık 2015'te Yaptığım Müzik Söyleşisi

Soru: Ekrem Zeki Ün ile olan bağınızdan bahsedebilir misiniz?

Cevap: Ekrem hoca konservatuvar öğrencisiyken benim Viyola hocamdı. Beni çok severdi ben de ona çok saygı duyardım ve onu severdim, fakat viyola hiçte bana göre bir enstruman değildi, bu yüzden bırakmaya karar verdim ve flüt'e geçtim. Bana o zamanlar çok kızdı. Beni koridorda her gördüğünde "Güzelim viyolayı bırakıp şu çubuğu çalmaya gittin." der şakalaşırđı.

Bir gün yine koridordan geçerken bana laf attığında, "Hoca sen de yaz Flüt için bir şeyler, ben de çalayım" dedim. O günden sonra bana ithaf ederek bir sürü beste yaptı, bunlardan biri flüt sonatıdır, biri Yunus'un Mezarında'dır. O dönemler flüt sonatı bir filmin film müziği olarak bile kullanılmıştı.

Soru: Size ithafen yazılmış bir eseri bestecisi ile çalışmak ve ithaf edilmiş bir parçayı çalmak nasıl bir duygu ?

Cevap: Çok onur ve gurur duyduğum bir duygu. Bana ithaf edilen eserlerin tamamında ben Ekrem hocayla beraberdim. Sürekli yazdığı yerleri bana çaldırır ve uygun olmuş mu diye sorardı. Birlikte uzun çalışmalar yapardık ve ben sürekli müdahale ederdim, burası olmaz flüt için çok ters ama şöyle yazarsanız olur derdim, hoca da beni hep dinlerdi.

İnsanın sevdiği bir hocasından, sevdiği bir öğrencisine böylesi bir jest yapması çok hoş.

Soru: Yunus'un Mezarında eseri ile ilgili biraz bilgi verebilir misiniz?

Cevap: Yunus'un Mezarında eserini birlikte çalıştık hocayla. Ekrem hoca Yunus Emre'yi çok severdi. Yunus Emre için yazdığı bir kaç değişik ismi olan bir eseri var flüt için. Eserin bir ismi Allah Deyu Deyu' dur ve notalar el yazmasıdır. Bir şiir üzerine yazılmış bir türküdür bu eser. Tahmin ediyorum ki Yunus' un Mezarında eseri de hocanın okuduklarından esinlenerek yazdığı bir eserdir.

Yunus' un Mezarında eseri Ney gibi bir ses düşünerek çalınabilir, çok net parlak bir ses istemez hiç bu eser. Çarpmaları kısa geçmemek gerekir, hepsinin bir anlamı vardır. Eserin cümlelerinde yalvarış vardır, anılara dönmek vardır, hüznün vardır. Hayata kızmak, öfkelenmek vardır ve sonunda da kocaman bir pişmaniyet vardır.

Soru: Yunus' un Mezarında eserini en iyi yorumladığını düşündüğünüz flütist kimdir?

Cevap: Özlem Noyan, benim flüt öğrencimdi ve bu eseri biz birlikte çalıştık. Özlem bu eserin ruhunu anlamıştır ve çok iyi çalar

Soru: Ekrem Zeki Ün sizce nasıl bir bestecidir?

Cevap: Hocanın birçok eserini ezbere biliyorum. Keman Konçertosu nefis bir konçertodur, Aralık ayında Atilla Aldemir bu eseri nefis seslendirdi. Her bestecinin dünyada ve Türkiye’de çıkış noktası kendi folklorudur. Türküleri alıp aranjmanını yapmak başka iş, türkünün karakterinden yola çıkarak beste yapmak başka iş. Ekrem Hoca sıfırdan bu ülkenin folklorune uygun besteler yapmıştır. Türkiye için önemli bir bestecidir.

Soru: Sizce “Yorumculuk” ne demektir?

Cevap: Yorumcu demek bilgi birikimi, müzik birikimi ve deneyim demektir. Siz bir şeyi yorumlarken birikiminize ve deneyiminize göre yorumlarsınız. Mesela orkestrada çalışıyorsunuz, Şef' in vurduğu 1 ise, geri kalan 99 birikimdir.

7. KAYNAKLAR

7.1. Kaynak Kitaplar

Emel ÇELEBİOĞLU, **Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş**, Üç Dal Yayınevi, 1986

Prof. Dr. Necati GEDİKLİ, **Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği**, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999

İlhan MİMAROĞLU, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2006

Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı kredi Yayınları, 2004

Ahmet SAY, **Müzik nedir, Nasıl bir Sanattır**, Evrensel Basın Yayım, 2008

Vural SÖZER, **Müzik Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitabevi, 1999

Marcel MOYSE, **Ecole de L' articulation**, Alphonse Leduc, Paris

A. REICHERT, **Sept Exercices Journaliers**, Alphonse Leduc, Editions Musicales, 175, Rue Saint-Honore, Paris

Dr. Mustafa TATÇI, **Yunus Emre Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara 1998

Zahir GÜVEMLİ, **Sanat Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2007

E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999

İlke BORAN, Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, 2015

7.2. Kaynak Tezler

Gökçe KOCAKÜLAH, **Solo Flüt Repertuarında A. Honegger'in Danse De La Chèvre, E. Bozza'nın "Image", J.Ibert'in "Piece"**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, MSGS Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programı, İstanbul, 2014.

Jülide GÜNDÜZ **Andre Jolivet'in Cinq Incandations'u Üzerine Bir Çalışma Klavuzu Önerisi**, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008

Ayşen Bulut PANCARCI, **Kemal Sünder, Flüt ve Piyano için Sonatin; Ekrem Zeki Ün, Flüt ve Piyano için Sonat; Ekrem Zeki Ün, Yunus'un Mezarında**, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programı, İstanbul

7.3. Kaynak Makaleler ve Dergiler

Doç. Ayşegül GÜNALTAY ŞAHİNALP, **Çok Sesli Türk Müziğinin Çok Yönlü Bestecisi Ekrem Zeki Ün**, İstanbul Üniversitesi Bilim Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 7, 2012

Marcel COBUSSEN, **The Meaning Of Paratextual Element in Debussy's Syrinx**, Leiden University, Netherland, 2005

Sadık ÖZÇELİK, **On İki Ton Besteleme Tekniği**, GÜ Gazi Eğitim Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Dergisi, Cilt 21, Sayı 3, 2001

Yüksel PİRĞON, **CLAUDE DEBUSSY'nin Müziğine Genel Bir Bakış**, Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi Nisan/Mayıs/Haziran İlk Bahar Dönemi Cilt: 2 Sayı: 4, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2003

D. Beste ÇEVİK, *Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları*, BAÜ FBE Dergisi, Temmuz 2007

Abdullah AYAYDIN, *Empresyonizm Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi*, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, Volume 3, 2015, s 8

7.4. Elektronik Kaynaklar

<https://evatanskanen.wordpress.com/2013/04/24/16/>

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Syrinx_\(Debussy\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Syrinx_(Debussy))

<http://www.peterpaulrubens.net/pan-and-syrinx.jsp>

8. ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Eskişehir’de doğan Venüs Kovancısoy, flüt eğitimine 1998 yılında 3.lük ile kazandığı Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümünde Özcan Güney ile başladı. Daha sonra Özlem Koçyiğit ile çalışmalarını sürdürdü. 1999 yılında Güzel Sanatlar Liseleri arasında düzenlenen Altın Nota Flüt Yarışmasında 1. Oldu. 2002 yılında Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Ana Bilim Dalını kazanarak Lisans çalışmalarına burada devam etti. Lisans eğitimini öncelikle Bursa Senfoni Orkestrası sanatçısı Özlem Pastırmacıoğlu ile daha sonra Sezin Alıcı ile sürdürdü. 2004 yılında Karagöz Lions’un düzenlemiş olduğu Flüt Yarışmasında 2. oldu. 2002 ve 2006 yılları arasında Nilüfer belediyesinin Orkestrasında 1. Flüt olarak görev aldı. 2006 yılında Uludağ Üniversiteden mezun oldu ve doğduğu şehir olan Eskişehir’e geri dönerek iş hayatına başladı. Dört yıl boyunca Osmangazi Üniversitesi’nde Flüt Eğitimliğinin yanı sıra özel müzik kurumlarında flüt ve piyano eğitimliği ve devlet okullarında sözleşmeli olarak müzik öğretmenliği yaptı. Bu süre zarfında Eskişehir Şehir Tiyatrolarında “Cuco Bilmiyor” adlı oyunda, müzisyen oyuncu olarak görev aldı ve turnelere katıldı. 2009-2010 yıllarında Diyarbakır Bahçeşehir Koleji’nde müzik öğretmenliği yaptı. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programında yüksek lisans programına kabul edildi. Kendini geliştirmekten hiç vazgeçmeyen Kovancısoy, Gülşen Tatu, Sibel Kumru Pansel, Jülide Gündüz, Altan Kalmukoğlu, Robert Winn, Hürkan Ayvazoğlu, Julien Beaudiman, Joceleyn Aubrun, Sonat Sözer ve Bülent Evcil gibi usta Flüt virtüözlerin Masterclass’larına katıldı. 2016 Nisan ayında Afyonda düzenlenen Marsyas International Flute Competition’da 2. lik ödülünü kazandı. Halen Özel İstanbul Güzel Sanatlar’ın flüt eğitimliğini yapan Venüs Kovancısoy yüksek lisans eğitimine Prof. Ayla Uludere ile devam etmektedir.