

**ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN
PROGRAMLI ESERLERİNİN
İNCELENMESİ**

Yusuf ÇETİNKAYA

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. A. Bülent ALANER

Ocak, 2011

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN
PROGRAMLI ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Hazırlayan
Yusuf ÇETİNKAYA

Danışman
Prof. Dr. A. Bülent ALANER

AFYONKARAHİSAR 2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Programlı Eserlerinin İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11.01.2011

Yusuf ÇETİNKAYA

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı : Prof. Dr. A. Bülent ALANER

.....

Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN

.....

:Yrd. Doç. Natic RZAZADE

.....

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yusuf ÇETİNKAYA'nın “**Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Programlı Eserlerinin İncelenmesi**” başlıklı tezi/....../..... tarihinde, saat’da Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Mehmet KARAKAŞ
MÜDÜR

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN PROGRAMLI ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Yusuf ÇETİNKAYA

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Ocak 2011

Danışman: Prof. Dr. A. Bülent ALANER

Bir müzik eserini icra ederken ya da dinlerken o müziğin bir program çerçevesinde olup olmamasını bilmek, o eserin icrası ya da dinlenilmesi sırasında daha anlaşılır olması açısından önem taşımaktadır.

Kendine özgü müzik unsurlarını, çağdaş müziğin yöntem ve olanaklarıyla dünya standartlarına taşıyan, bestecilik özelliklerinin yanı sıra birer eğitimci, çalgı ustası, orkestra şefi ve müzik kurumlarının kurucuları olarak da ülkemize hizmet vermiş olan “Türk Beşleri”, programlı müziğin ülkemizde de uygulanması adına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Bu araştırma amacı ve yöntemi bakımından durum tespiti için tarama modelini esas alan nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır.

Çağdaş Türk Müziğinin “Türk Beşleri” olarak adlandırılan üyelerinin, programlı eserlerinin, çalgılama (orkestrasyon) ve sesleniş bakımından incelenmesiyle, bu eserlerin icracı ve dinleyiciler için daha anlaşılır olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Müziği, Türk Beşleri, Programlı Müzik

ABSTRACT

THE STUDY OF PROGRAMMATIC WORKS OF CONTEMPORARY TURKISH MUSIC COMPOSERS

Yusuf ÇETİNKAYA

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

January 2011

Advisor: Prof. Dr. A. Bülent ALANER

Being aware of whether the music is within the framework or not while the work is listened or performed matters the better comprehensibility of that work.

The Turkish Five as the implementer of unique elements of music to the world standarts with the help of contemporary musical methods and possibilities, and besides their composing characteristics they are trainers, masters of musical instruments, orchestra conductors and founders of music institutions in the country, made significant contributions to the implementation of programmatic music in our country.

This research is a descriptive study using qualitative research methods and it is based on the screening model for assessment as the purpose and method.

By the studying of the programmatic works of Contemporary Turkish Music members called "Turkish Five" as orchestration and voicing aims the better comprehensibility of these works for the performers and the audience.

Key Words: Contemporary Turkish Music, Turkish Five, Programmatic music

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın gerçekleşmesinde emeğini, ilgisini ve sabrını esirgemeyen saygıdeğer hocam Prof. Dr. A. Bülent ALANER' e, kaynaklara ulaşmamda desteğini esirgemeyen kıymetli hocam Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN' e ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür ediyorum.

Yusuf ÇETİNKAYA

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM ÇAĞDAŞ MÜZİK

1. ÇAĞDAŞ MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	2
2. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ.....	5
3. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ BESTECİLERİ.....	6
3.1. TÜRK BEŞLERİ.....	6
3.1.1. Cemal Reşit Rey.....	8
3.1.2. Hasan Ferid Alnar.....	9
3.1.3. Ulvi Cemal Erkin.....	10
3.1.4. Ahmed Adnan Saygun.....	10
3.1.5. Necil Kazım Akses	11
4. PROGRAMLI MÜZİK.....	12
5. ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN ÇALIŞMALAR.....	15
6. PROBLEM CÜMLESİ ve ALT PROBLEMLER.....	15
7. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	16
8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	16
9. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI.....	17
10. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	17

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	18
2. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	18
3. ARAŞTIRMANIN EVREN ve ÖRNEKLEMİ	19
4. LİTERATÜR TARAMASI.....	19
5. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ.....	19
6. VERİLERİN İŞLENMESİ.....	20

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	21
2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	27
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	33
4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM....	35
5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	37
6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	42

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	47
------------------------	----

KAYNAKÇA.....	51
---------------	----

KISALTMALAR DİZİNİ

- B.Ü.M.S. S.F. : Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi
H.Ü.A.D.K. : Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı
İ.D.O.B. : İstanbul Devlet Opera ve Balesi
C.S.O. : Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
M.E.B. : Milli Eğitim Bakanlığı
A.D.K. : Ankara Devlet Konservatuarı

GİRİŞ

19. Yüzyıl, sanat alanındaki birçok değişimlerin olduğu, romantizm akımının ortaya çıktığı, müzikte ise sanatçıların eserlerini oluştururken öznel ve duygusal bir anlatımı aradıkları, çağın geleneksel anlayışının değiştiği bir dönem olmuştur.

Bu arayışın müzikteki yansımaları ise müzikte saflık yerine onun konulu, programlı olması şeklinde gerçekleşmiştir.

Bu dönemde ezgisel ve ritmik yapı, giderek daha yoğun ve karmaşık olmuş, tonal dizilerin yedinci ve dokuzuncu seslerini içeren akorlar kullanılmaya başlanmış, kromatizme, modülasyona başvurularak daha serbest bir yazım stili geliştirilmiştir.

Form olarak piyano eşlikli şarkıların yanında, vals, polonez, mazurka gibi danslar, nocturne'ler, romanslar, konser etüdüleri, fanteziler adı altında küçük piyano parçaları; senfonik şiirler, programlı senfoni, konser uvertürleri gibi orkestral eserlerle, büyük bir gelişme gösteren opera, bu dönemde Batı'da sıkça rastlanan ürünler arasındadır.

Başta Liszt olmak üzere, geleneksel formlardan kurtulmak isteyen 19. Yüzyıl bestecilerinin ve onlardan sonra gelen Saint-Saens, Richard Strauss gibi bestecilerin bu yönde yaptığı çalışmalarla müzikteki birçok form program dahilinde bestelenmeye başlamıştır.

Çağdaş Türk Müziği'nde bir konunun müzikle anlatılma çabalarının kapsamlı ilk örneklerini ise her biri müzik alanında yurt dışında eğitim görmüş, çalgısal ustalıklarının yanında birer kuramcı ve eğitimci de olan, "Türk Beşleri" olarak adlandırılan Cemal Reşit Rey'in, Hasan Ferid Alnar'ın, Ulvi Cemal Erkin'in, Ahmet Adnan Saygun'un ve Necil Kazım Akses'in eserlerinde görmek mümkündür.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ MÜZİK

1. ÇAĞDAŞ MÜZİĞİN TARİHSEL GELİŞİMİ

19. Yüzyılın sonlarından başlayarak günümüze kadar uzanan dönemin müziği, Çağdaş Dönem Müziği olarak tanımlanabilir. Bu dönemin, özellikleri bakımından sanatın birçok alanında gerçekleşen modernleşme ve yenileşme hareketlerine öncülük ettiği düşünülürse dönemin müziği de modern müzik olarak adlandırılabilir.

Çağdaş dönem müzikleri incelendiğinde melodik, armonik ve ritimsel yönleriyle, diyatonik tam ve diyatonik yarım ton sistemlerinden bağımsız olarak meydana geldiği görülür. Çağdaş müzikle birlikte melodi, ritim ve armoni, müziğin temel öğeleri olmaktan çıkmış, geleneksel formlara ve onlara ilişkin kuralların dışına çıkmıştır.

İçinde yaşadığımız dönem, müziğin farklı tarzlarda bestelendiği ve icra edildiği bir dönemdir. Bundan dolayı bu dönem yeni stillerin ortaya çıkmasına, stil çeşitliliğine ve bunların tümünü içinde barındırabilmesine imkân sağlamıştır.

Çağdaş dönem müziğinin yenilikçi özelliklerini gerçek anlamda, Rus besteci İgor Stravinski'nin eserlerinde görmek mümkündür. Bu bestecilerin eserleri incelendiğinde her iki bestecinin de kendi ülkelerinin halk müziklerinin karmaşık ritimlerini kullanarak farklı ölçü sayılarını bir araya getirerek daha karmaşık ritimleri kullandıkları görülebilir.

“Müzikte 1919-1943 yılları arası sanat tarihinin 1905-1914 yıllarında yaşadıklarıyla benzeşir. Çünkü bu yıllarda müzikte şimdiye değin müziğin kendi tarihinde görülmedik yenilikler olmuştur. Sanatçılar sistematik bir şekilde batı dünyasının sanat kültürüne ait olmazsa olmazları yerle bir etmişler, besteciler 16. Yüzyıldan bu yana batı müziğinin temellerini oluşturan klasik yapının temel direklerini söküp yıkmışlardır” (Erol,1998:124).

Çağdaş dönem müziğinin oluşması sırasındaki farklı arayışlar armoni ve ritimle bağlantılı olan melodi anlayışının değişimini de beraberinde getirmiştir.

Tonal armoninin majör ve minör dizileri artık kullanılmamaya başlanmış, onların yerine, özellikle dönemin ilk yıllarında sesleniş bakımından daha farklı olan pentatonik diziler, kilise ve doğu ülkelerinin makamları, antik Yunan uygarlığındaki mod'lar tercih edilmeye başlandığı gözlenilmiştir.

Kromatik dizide atonal melodi anlayışının ortaya çıkmaya başlaması ve geleneksel ezginin ortadan kalkması olarak görülmüştür. 19. yüzyılın sonlarında başlayan müzikteki değişimin, tonal sistemin temel kural ve kavramların dışına çıkılarak, bestecilerin yeni bir sistem arayışına girmesiyle devam ettiği görülür. Bu yönde yapılan ve yöntem olarak tutarlılık gösteren bir çalışma, atonal müzikler besteleyen Avusturyalı besteci Arnold Schönberg'den gelmiştir. "Schönberg ve taraftarlarına göre; atonal müzik batıda, ilk kilise müzikleriyle başlayan klasik müziğe ait evrimin mantıksal olarak hemen bir sonraki aşamasıydı. Onlar "çatışma uyumsuzluk görelidir" diyorlardı. Schönberg'e göre atonal müzik çatışma uyumsuzluk sorununu çözüyor ve onu özgürlüğe kavuşturuyordu" (Erol,1998;128).

Çağdaş dönem bestecilerinin sesin yeni bir melodik, armonik ve ritimsel anlayışının benimsenmesine olduğu kadar, sesin niteliğine, "tını"ya da önem vermiş oldukları görülür.

Yeni armonik buluşlar, yeni tınların da sesleneceği anlamına geliyordu. Fransız müziğinin en önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Debussy ile başlayan "tını" arayışı hızla gelişmiş, yapılan uygulamalardaki sonuçlar gözden geçirilerek "ses nesnesi"nin doğal ya da yapay olarak elde edilen bütün sesleri içereceği düşünülmüştür.

Bu dönemde ortaya çıkan diğer bir gelişme ise klasik armoni anlayışına yabancı seslerin katılmış olması, ayrıca yüksekliği belirli olmayan seslere duyulan ilgi dolayısıyla orkestradaki vurmali çalgıların genişletilmiş olmasıdır.

1920'li yıllarda elektrikli çalgıların bulunmasıyla, yeni tını arayışları içerisinde olan müzisyenler bu çalgılar ile farklı ses alanlarında çalışma fırsatı elde edebilmişlerdir.

Benzer bir tını arayışı uygulamasına örnek olarak Amerikalı besteci ve piyanist John Cage'in 1940'lı yıllarda, alışlagelmiş çalgıların farklı şekilde kullanılmasına yönelik olarak yapmış olduğu (piyanonun telleri arasına çeşitli nesnelere sıkıştırmak suretiyle) yeni ses renkleri üretmeye çalışması verilebilir.

19. Yüzyılın sonlarında başlayan çağdaş dönem müziğini 1950 öncesi ve sonrası olarak iki ayrı dönem içinde ele almak mümkün olabilir.

“1722 yılında Rameau'nun yazdıklarıyla başlayan ilk kuramsal açıklamalar, daha sonra J.P.Kirnbeger, H.Chr.Koch, G.Weber, Fr.J.Fétis, G.J.Vogler, E.Fr.Richter, H.Riemann, H.Grabner, W.Mahler gibi çok sayıda kuramcı tarafından (armoni tekniği ve anlayışındaki gelişmelere paralel olarak) sürekli geliştirilip değiştirilmiştir ve günümüzdeki armoni kurallarına ulaşmıştır” (Cangal,1999;bkz).

Bu gelişimin beğenilip beğenilmeyeceği, ilgi görüp görmeyeceği, bireyler ve toplumlar tarafından seslendirilip seslendirilmeyeceğini zaman gösterecektir.

Aracı bu konuda şunları söyler:

“Yanlış anlamayın, böyle akımlar şüphesiz müzik tarihini şekillendirmiş önemli evrelere damgasını vurmuştur ama bana ve benim sanatsal ideallerime ters düştüğünü de aynı zamanda çekinmeden belirtmek isterim. Ama kimseye de “Böyle müziği niye dinliyorsunuz?” demem. Zevkler tartışılmaz. Ben sadece tonal müziğin hâlâ geçerli olduğunu düşünüyorum” (2004,bkz).

Leyla Pamir, çağdaş müzikte anlatım form, armoni, tonalite, kontrpuan ve üslup adlı yazısında bu dönemin müziğini anlatır. Çağdaş müzikte olaylar ve duygular müziğe çok soyut ve mesafeyle yansımaktadır. 20. Yüzyıl müziğine bağımsızlık duyguları da etki etmiştir. Düşüncenin içinde sonsuzluk kavramı değer kazanmaya başlamıştır. Barok, Klasik başta olmak üzere geleneksel formlara bağlı kalınmış, bununla birlikte; formlara bazı yenilikler getirilmiştir. Schönberg bu yenilikleri getiren bestecilerdendir.

Armoni de ise geleneksellik çözülmeye başlar. Bunun en güzel örneği Schönberg'in Op. 9, Mi Majör Oda Orkestrası Senfonisi'nde görülür. Bu eser Rameau'nun geleneksel armoni anlayışının yıkıldığı eser olarak kabul edilir.

Hindemith, Bartok ve Stravinsky eserlerinde tonaliteye bağlı kalmışlardır. Bu dönemin üslubunda ise geleneğin yanında, evrim ve devrim olarak nitelendirilebilecek anlayışlar dikkat çeker. Yine folklorik özelliklerden yararlanma bu dönemin bir diğer dikkat çeken özellikleri arasındadır. (1981;202-214)

2. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ

“Türk müzik kültürü, kısaca, Türklerin müziksel yaşam biçimi demektir. Türklerin müziksel yaşam biçimi süreç ve ürün yönüyle bir bütündür. Bu bakımdan Türk müzik kültürü, Türklerin kendi kendileriyle, birbirleriyle ve çevreleriyle müziksel etkileşimlerinin örgütlenik ve birikik süreci ve ürünü olarak tanımlanabilir” (Uçan, 2000;bkz).

Türk Müzik kültürü tarihsel süreç içerisinde; Altaylılar, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlılar ve son olarak da Cumhuriyet dönemi olarak gözlenebilmiştir ve M.Ö. üçüncü bin yılın başlarından günümüze geçen beş bin yıllık gelişim sürecinde değişim ve gelişimlere uğramıştır.

Bu değişim ve gelişimlerin en belirgin olan dönemleri ise Osmanlı ve Cumhuriyet dönemidir. Özellikle Osmanlıların son dönemi (1826-1920/1922) değişim ve gelişimlerin hız kazandığı bir dönem olarak görülür.

“Osmanlı Türkiye’sinin müzik yaşamında, çağın bir gereği olarak, geleneksel tek sesli Türk sanat ve halk müzikleriyle yetinilmeyip bunların yanı sıra (yeni) çok sesli müziklere de yer verilmek istendiği ve bu amaçla tek sesliliğin yanı sıra çok sesliliğin de kesin olarak devletçe benimsenip saray ile ordudan başlayarak ülkeye yerleştirilmeye çalışıldığı ve bu doğrultuda sınırlı da olsa çok önemli başarılar elde edildiği imparatorluk döneminin son yüz yılını kapsar” (Uçan, 2000;bkz).

Mehterhanenin kapatılmasından sonra Muzika-i Hümayûn’un kurulması çoksesli müziğin daha belirgin olarak seslendirilmesini sağlamıştır. Bando-Orkestra-Fasıl Takımı ve Müezzinan kollarından oluşan Muzika-i Hümayûnda; “Saray orkestrası ve Bandosu, Opera ve tiyatrosu batı tarzı müzik yapıyordu; Müezzinler Topluluğu dini müzik; Geleneksel Faslı Atık Grubu eski Osmanlı müziği ile uğraşiyor; “Faslı Cedit” ise geleneksel müziği batı müziği ve tekniğiyle birleştirmeye çalışıyordu” (Kaygısız, 2000; bkz).

“Mahmudiye Marşı”nın bestecisi olan Donizetti Paşa’nın İtalya’dan İstanbul’a gelmesi, 1828’li yıllarda Avrupa nota yazısının kesin olarak girmesi, bir Türk tarafından ilk tahta çıkış marşının Necip Ahmet Paşa tarafından yazılması, Guatelli Paşa’nın bazı peşrev ve şarkıları piyano için armonize ederek öğrencilerine öğretmesi, Mehmet Ali Bey, Saffet Bey gibi Türk bestecilerin beste, şarkı ve peşrevleri armonize ederek piyano eşlikleri yapmaları-

düzenlemeleri, İstanbul, İzmir gibi büyük şehirler olmak üzere ülkenin birçok yerine çok sayıda çalgının (piyano vb.) girmesi, bu dönemin göze çarpan Türk müzik kültürü yaşantılarından" (Türkmen,2005;bkz).

Cumhuriyet döneminde ise Türk müzik kültüründeki değişim ve gelişimler ulu önder Atatürk'ün de yönlendirmeleriyle başka boyutlarda gözlenmiştir.

"Türk müzik inkılâbı: Kısaca, Türk müzik yaşamında ve kültüründe ulusal özü (öz yapıyı) koruyup geliştirerek, genellikle tek kutuplu "doğu" uygarlığına temellenmiş ve ona göre yapılanmış (tek sesli) durumdan, ilkin onunla yetinmeyerek iki kutuplu "Doğu-Batı" uygarlıklarına temellenen ve ona göre yapılanan (tek sesli-çoksesli) duruma, sonra onunla da yetinmeyerek (ve onu da aşarak) daha çok kutuplu "çağdaş" uygarlığa temellenen (çoğulcu-çoksesli) bir duruma geçiş(im), değişim ve dönüşümdür" (Uçan, 2000;bkz).

Cumhuriyet Türkiye'sinde Türk müzik kültürü;

"Göreneksel, geleneksel ve çağdaş" boyutlarıyla /yaklaşımlarıyla; "yöresel, ulusal ve uluslar arası (evrensel)" nitelikleriyle; "temel, halk, sanat ve yığın" müziği katmanlarıyla; "tek sesli, az sesli ve çoksesli" örgüsüyle-dokusuyla; "kendine özgü, doğulu, batılı ve genel/evrensel" besteleme/ doğaçlama ve seslendirme /yorumlama teknikleriyle; "modal /makamsal, tonal ve atonal" yapılarıyla; "minik, küçük, orta ve büyük" ölçekli tüm eserleriyle; "eskisi, yenisi ve güncel'iyle"; ve nihayet "geçmiş, bugün ve geleceği" yle çok yönlü ve çok geniş kapsamlı bir bütündür" (Uçan, 1994;bkz).

3. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ BESTECİLERİ

Cumhuriyet dönemi bestecileri için kullanılan bu terim ulusal müziğimizi uluslar arası müzikle birleştiren, bununla birlikte Türk müzik kültürüne ait özellikleri uluslararası müzikal biçimlerle ifade eden, Türk kültürünün evrensel müzik boyutunda ele alan yaklaşıma sahip bestecilerden oluşur.

3.1. TÜRK BEŞLERİ

"Türk Beşleri" olarak bilinen Çağdaş Türk Müziği'nin ilk kuşak bestecilerinin her birisi, gittiği Avrupa ülkesinden öğrendiği bilgileri kendi geleneksel müziklerinin melodik, armonik ve ritimsel öğeleriyle birleştirerek, eserlerinde uygulamış olan bestecilerdir.

Bestecilik özelliklerinin yanı sıra birer eğitimci, çalgı ustası, orkestra şefi ve müzik kurumlarının kurucuları olarak da ülkemize hizmet vermiş olan "Türk

Beşleri”, ülkemizin kendine özgü müziğinin dünya standartlarında yerini almasında önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Paris, Viyana, Münih gibi kültür merkezlerinde eğitim görerek yurda dönen bu genç besteciler, yeni Türk müziğinin kurucusu olarak tarihe geçmişlerdir. Türk Beşleri, Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses'den (1908-1999) oluşur. Bu beş besteci kendi geleneklerindeki birikimle Batı'dan öğrendikleri tekniği birleştirerek yeni bir bireşim yaratmaya çalışmışlardır. "Türk Beşleri" tanımı Halil Bedi Yönetken'in "Rus Beşleri"ne öykünerek yaptığı bir yakıştırma değildir. Hiçbir zaman kendileri tarafından benimsenmemiş ancak müzik tarihi kitaplarına bu şekilde geçmiştir. Bu beş bestecinin belli bir kurumun çatısı altında bir arada çalışmalar yaptığı söylenemez. Bireysel çalışmalarındaki ortak amaç, Türk müziğinin makamsal, ezgisel ve ritimsel yapısından kaynaklanarak batı biçim ve tekniği içinde besteler yapmaktır. (İlyasoğlu, 2007:11-12)

19. yüzyıl sonunda Avrupa ülkelerinin, müziklerinde kendi halk ezgilerini, ulusalcı akım anlayışıyla birleştirmesinin bir sonucu olarak kıtanın merkezi dışında kalan birçok ülkenin müzik kültürünün de bu durumdan etkilendiği görülmüştür.

20. Yüzyıla gelindiğinde ise halk müziğinin, tını ve ritmik dokusunun birçok akımı etkilediği gibi o dönemin müziğini de etkileyerek eserlerin yazılmasına ve icrasına yeni boyutlar kazandırdığı bilinmektedir.

Bu ulusalcı anlayışla kendi geleneksel müziğimizin ritimsel, melodik ve armonik unsurlarının işlendiği ilk eser Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı ve Paris'te Pleyel salonunda seslendirilen 12 Anadolu Türküsüdür. (İlyasoğlu, 2007:12)

“Bu ilk çalışmalarda Türk halk ezgileri hiç bozulmadan yalın bir armonizasyon ile batı tekniğine aktarılmıştır. Türk bestecilerinin sonraki kuşakları, ya da ilk kuşak bestecilerin daha sonraki dönemlerindeki çalışmaları, doğrudan doğruya tanıdık bir halk ezgisinden kaynaklanmak yerine, geleneksel müziği soyutlayarak polifonik bir yapı ve çağdaş yöntemler doğrultusunda işlemişlerdir” (İlyasoğlu, 2007:12).

Eserlerinde, geleneksel öğeleri açık bir şekilde aktaran ilk kuşak bestecilerimizin, eğitim gördükleri ülkelerdeki akımlarından da etkilendikleri söylenebilir.

"Türk Beşleri"nden sonraki ikinci kuşak olarak bilinen Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş gibi bestecilerimizin de 12-ton yöntemini ve diziselliği uyguladıkları görülür.

Arel, elektronik müzikte Türkiye'de ve dünyada da öncü isimlerden birisi olmuş; Usmanbaş ise raslamsal ve minimalist yaklaşımları müzikte kullanarak yeni müziğin Türkiye'deki öncülüğünü yapmıştır. (İlyasoğlu, 2007:12)

Çağdaş Türk Müziği'nin öncü isimlerinden olan "Türk Beşleri"nin ülkemize özgü müzik kültürüne kazandırdıklarının daha iyi anlaşılması açısından her biri hakkında genel bir anlatımın araştırma için gerekli olduğu düşünülmüştür.

3.1.1. Cemal Reşit Rey (1904-1985)

1913 yılı başlangıcında, ilk defa ailesiyle birlikte Paris'e gitmek üzere İstanbul'dan ayrıldılar. Bir buçuk sene, yani 1914 Ağustos'una kadar orada kaldılar. Hakiki tahsil hazırlığı işte bu esnada başlar. Bir taraftan Buffon Lisesi'ne (Lycee Buffon) gidiyor, bir taraftan da Marguerite Long'dan piyano ve solfej dersleri alarak musikiye çalışıyordu.

Daha sonra ailesiyle İsviçre'ye geçen Rey, burada Cenevre Koleji'ne ve konservatuvara devam etti. Beş yıl süren pek ciddi, esaslı ve faydalı bir eğitim hayatının ardından, önce İstanbul'a döndü. Ardından 1920 yılında Paris'e giderek Paris Konservatuvarı'nda eğitimine devam etti. Cemal Reşit Rey bu okulda, Raoul Laparra'dan kompozisyon dersleri almış; ayrıca Gabriel Faure ile müzik estetiği ve Henri Defosse ile orkestra şefliği üzerine çalışmıştır. (Gazimihal,1928;bkz).

"Cumhuriyet'in kurulmasıyla Dârülelhan'da kompozisyon ve piyano dersleri vermek üzere yurda dönmüştür. 1926 yılında konservatuvarda çoksesli bir koro kuran sanatçı, 1934'te bir yaylı sazlar grubu oluşturmuş, 1945-46 yıllarında üfleme çalgıların da eklenmesiyle bir senfonik orkestra özelliğine kavuşan bu topluluk bugünkü İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın temeli olmuştur. Orkestra'nın ilk şefi olan Cemal Reşit, 1968 yılına kadar onu yönetmiştir" (İlyasoğlu,2007:23-24).

Radyonun müzik eğitimi ve kültürünün gelişmesinde büyük rolünün olduğu o dönemde, uzun yıllar İstanbul Radyosu'nda hazırladığı “Piyano Dünyasında Gezintiler” başlıklı programlarında Türk ve dünya bestecilerinin pek çok piyano yapıtını seslendirdiği bilinmektedir. 1945'te kuruluşuna katkıda bulunduğu İstanbul'da Filarmoni Derneği'nin aracılığıyla İstanbul'a dünyanın en ünlü şef ve solistleri gelmiştir.

Eserlerinde melodik yapıya ve fonksiyonel armoniye büyük önem vermiş olan Cemal Reşit Rey'in, birçok yapıtının ilk seslendirilişi Avrupa'nın önemli şeflerinin yönetiminde ve tanınmış orkestraları tarafından yapılmıştır. (İlyasoğlu, 2007:24)

3.1.2. Hasan Ferid Alnar (1906-1978)

Diğer Türk Beşleri üyelerinden farklı olarak iyi bir kanun yorumcusu olarak ününü duyurmuş olan bestecimizdir.

Klasik Türk Müziği'ndeki edinimlerinin yanı sıra bir yandan da Batı müziğini öğrenmeye başlamış, ünlü teorisyen ve eğitimci Saadettin Arel ile armoni, besteci ve piyanist Edgar Manas ile kontrpuan ve füg çalışmış olduğu bilinmektedir.

“1927'de MEB'in bursunu kazanarak Viyana'ya gitmiştir. Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nde Joseph Marx'dan kompozisyon ve Oswald Kabasta'dan orkestra şefliği dersleri almıştır. 1932'de aynı kurumun yüksek bölümünü bitirerek yurda dönmüş, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda orkestra yöneticiliği ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik tarihi öğretmenliği görevlerine atanmıştır” (İlyasoğlu, 2007:33).

1936'da Ankara'ya yerleşen Hasan Ferid Alnar, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nda (günümüzdeki adıyla CSO) şef yardımcılığı, yeni kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda armoni ve kompozisyon öğretmenliğinin yanı sıra piyano eşlikçiliği de yapmıştır. Bu dönemde Ankara'daki ilk opera temsillerinin düzenlenmesine önyak olmuştur. 1946'da Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın yöneticisi olan besteci, 1952'de rahatsızlığı nedeniyle bu görevden ayrılmıştır. Bir süre Viyana'da yaşayan sanatçı bu dönemde birçok orkestrayı konuk şef olarak yönetmiştir. 1964'te Ankara'ya dönen Alnar, 1978'deki ölümüne dek

Ankara Devlet Konservatuvarı'nda armoni, biçim bilgisi ve orkestralama dersleri vermiştir. (İlyasoğlu, 2007:34)

Geleneksel müziğin teknik özellikleri kadar çalgılarından da yararlanmış olan Hasan Ferid Alnar, Türk Beşleri'nin Klasik Türk Müziği'ne en bağlı kalan üyesi olarak Çağdaş müzik tarihindeki yerini almıştır.

3.1.3. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

Çağdaş Saygun gibi MEB'in bursunu kazanarak Paris'e gitmiş olan besteci Paris Konservatuvarı'nda Camille De Creus ve Isidor Philipp ile piyano; Jean Gallon ile armoni ve Noel Gallon ile kontrpuan çalışmış, 1929'da Paris Konservatuvarı'nda (Ecole Normale de Musique'de) Gabriel Faure'nin öğrencisi Fransız müzik eğitimcisi Nadia Boulanger ile çalışmıştır. 1930'da bu kurumdan mezun olarak yurda dönen bestecinin ilk görevi Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliği olduğu bilinmektedir. 1936'da yeni kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano bölümü şefi olan besteci, 1949-1951 yılları arasında bu kurumun müdürlüğünü yapmıştır. (İlyasoğlu, 2007:39)

Kendisi de üstün bir piyanist olan Ulvi Cemal Erkin, piyano edebiyatımıza da pek çok yapıt kazandırmıştır.

“Bir süre Ankara Opera Orkestrası'nı da yöneten besteci, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde de yirmi beş yıl piyano dersi vermiştir. 1972'de öldüğü sırada, kırk iki yıl piyano öğretmenliği yaptığı Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki görevini sürdürmekteydi. Ulvi Cemal Erkin, yapıtlarındaki Geç-romantik ve İzlenimci etkilerin yanı sıra, Türk halk danslarının yalın coşkusundan ve makamsal müziğin gizemsel havasından da kaynaklanmıştır. Ritmik özelliğe büyük önem veren sanatçı Türk müziğindeki aksak ritimleri de özenle kullanmıştır” (İlyasoğlu, 2007:40).

3.1.4. Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)

1926 yılında İzmir Lisesi'nde müzik öğretmenliği yaptığı sırada, 1928'de MEB'in sınavını kazanarak Paris'e gönderilen Saygun, Paris'teki Scola Cantorum'da Madame Eugene Borrel'den armoni ve kontrpuan, Vincent d'Indy ve Paul La Flem'den kompozisyon, Monsieur Borrel'den füg ve kompozisyon, Edouard

Souberbielle'den org müziği ve Amede e Gastoue' den Gregor Ezgileri derslerini aldığı bilinmektedir.(İlyasoğlu, 2007:46)

“1931'de yurda dönmüş, Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde teori ve kontrpuan öğretmenliğine atanmış, 1934'te bir yıl Riyaset-i Cümhur Orkestrası'nı yönettikten sonra, 1936'da İstanbul konservatuarı'nda öğretmenliğe başlamış, burada üç yıl teori dersi vermiştir. 1936'da ülkemize gelen ünlü Macar besteci Bela Bartok ile Adana'nın Osmaniye yöresinde incelemeler yapan Saygun, birçok halk ezgisini notaya aktarmıştır.

1940'ta kurduğu "Ses ve Tel Birliği" adlı dernekte, müzik tarihi dönemlerini ve Türk yapıtlarını kapsayan koro konserleri düzenlemiştir. 1955'te Ankara'da kurulan Folklor Araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olmuştur. 1946'dan 1972'ye dek Ankara Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon dersi vermiştir. Ölümüne dek İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda etnomüzikoloji ve kompozisyon dersleri vermiştir” (İlyasoğlu,2007:46).

Bestecinin yazdığı Yunus Emre Oratoryosu'nun yurt dışında birçok kez seslendirilmesi Saygun'un ülke sınırları dışında adının duyulmasını sağlamıştır.

Saygun, bütün çalışmalarında modal yapıyı gözeten, modal müziği ve geleneksel Türk müziğinin yapı öğelerini eserlerinde kullanarak kendinden sonraki kuşaklara bu konuda ışık tutan bir bestecidir.

Atatürk'ün arzu ettiği evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte olan ulusal bir Türk müziği yazılmasını kendine ilke edinen Saygun, Atatürk'ün bizzat ana fikrini verdiği, Cumhuriyet döneminin sahnelenmiş ilk opera özelliğini taşıyan ”Özsoy” operasını yazarak, sanatın milli unsurlardan ayrılmadan evrenselliğe ulaşabileceğini ve gelişebileceğini göstermiştir.(İlyasoğlu, 2007:47,48)

3.1.5. Necil Kazım Akses (1908-1999)

Türk Beşleri'nin en genç ve yaşadığı dönem itibariyle yeniliğe en açık üyesidir.

1926'da kendi imkânlarıyla Avusturya'ya giderek Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'ne yazılan besteci, burada Walther Kleinecke'den viyolonsel ve Joseph Marx'dan kompozisyon dersleri almıştır. Bir yıl sonra Türk hükümetinin bursunu kazanarak eğitimini sürdüren besteci, bir yanda Viyana Akademisi'nin yüksek lisans derslerine devam etmiş öte yanda Prag Devlet Konservatuarı'na da

kaydolarak, Josef Suk ile yüksek kompozisyon ve Alois Hâbaile mikrotonal müzik çalışmalarında bulunmuştur. (İlyasoğlu, 2007:59)

“1934’de yurda dönen Necil Kazım Akses aynı yıl, Ankara’da Musiki Muallim Mektebi’nde öğretmenliğe ve müdür muavinliği görevine başlamıştır. 1935’te, MEB’in çağrılısı olarak Türkiye’ye gelen Alman besteci Paul Hindemith ile ADK’yi kurma çalışmaları yapmış, 1936’da yeni kurulan bu konservatuvara kompozisyon öğretmeni olarak atanmıştır. Aynı yıl Bela Bartók ve Saygun ile Adana’nın Osmaniye ilçesindeki folklor araştırmalarına katılmıştır. 1948’de ADK Müdürlüğü, 1949’da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yapmıştır. 1958-1960 yıllarında Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü olmuştur. 1971’de yeniden aynı görevi üstlenmiş, 1972’de kendi isteği ile emekli olmuştur” (İlyasoğlu, 2007:59).

Necil Kazım Akses’in orkestra yazısında raslamsallık gibi 20. yüzyıl müziğinin getirdiği yenilikçi yaklaşımları görmek mümkündür.

“Türk Beşleri”nin son üyesi olan bestecinin uzun yıllar HÜADK’de ders vermiş olduğu, ölümüne kadar da BÜMSSF’de kompozisyon derslerini sürdürdüğü bilinmektedir. (İlyasoğlu, 2007:61)

4. PROGRAMLI MÜZİK

Müziğin soyut ve somut oluşumlarının yaşamsal öğelerle ilişkisi, müziğin karakteristik unsurları, müzik dili, müziğin kavranılması gibi konuların müzik programlılığı ile ilişkisi programlı müziğin genel bir tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır.

Buna rağmen programlı müziği, nicel ya da nitel her hangi bir konu veya olayın duygular üzerinde bıraktığı etkileri ifade etmek için müziğin karakteristik özelliklerini kullanarak bestelenmiş müzik türü olarak tanımlamak mümkündür. Bu müzik türüne betimleyici müzik de denilebilir.

Müzik eserleri literatürüne bakıldığında, hayatın içinden herhangi bir olay ya da durumu eserlerine başlık olarak seçen ya da bu durumu eserleri içinde yansıtmayı amaçlayan birçok besteci görülebilir.

Müziğin form ve içerik özellikleriyle ilişkili olan programlı müzik iki yönüyle ele alınabilir: İlki, programlılığın birçok müzik türünde görülebilmesi

(Örneğin, Vals, Noktürn vb. eserlerde), ikincisi ise programlılığın çeşitli müzik türlerinde (Örneğin, Senfoni, Senfonik Şiir vb. eserlerde) farklı şekillerde belirmesidir.

“Müziğin özel bir dalı olarak meydana gelip zenginleşen programlı müzik üzerindeki tartışmalar halen devam etmektedir. Bazı dinleyiciler programlı müziğin mahiyeti ve özelliklerini yeterince bilmedikleri için onu kavramakta zorluk çekmektedirler.” (Kurbanov, 2006:8)

Programlı müzik, öncelikle bestecinin bir konu veya olay karşısında duyduğu etkileşimin düşünsel boyutta gerçekleşmesiyle başlar diyebiliriz. Bu safhadan sonra müziğin olanakları kullanılarak düşünceler müzik diliyle ifade edilmeye çalışılır.

Vokal müziğinden farklı olarak sözlerle ifade olmadığı için müziğin kendi kendini tasvir etmesi söz konusudur. Bestecinin imkânları dahilinde, müziğin belirli özelliklerini kullanarak ifade etmek istediği genel fikre çağrışımlar yardımıyla ulaşması mümkündür.

“Bazı kaynaklarda, ilmi araştırmalarda ve kitaplarda programlı müzik çeşitli şekillerde izah edilmektedir. Bu izahların incelenmesi ve bir biri ile mukayesesi onları içeriklerine göre, başlıca olarak üç yere ayrılmasının mümkün olduğunu göstermektedir. Bu türleri kesin olmamak şartıyla "geniş" "orta", "sınırlı" anlayışlar şeklinde isimlendirmek mümkündür. "Geniş" anlayışın taraftarları programlılığı müzik eserlerinin içeriği ile aynileştirirler.

İkinci fikri benimseyen estetikçi ve müzik bilimcileri ise bu özelliğe o kadar da önem vermemekte, bütün vokal ve enstrümantal müziği programlı müzik olarak kabul etmektedirler.

Üçüncü fikrin savunucuları ise daha tutarlı bir yaklaşımla, programlı müziği enstrümantal senfonik müzik olarak kabul etmektedirler” (Kurbanov, 2006:10).

Programlı müziğin özgün bir tür halini almasında romantizm akımının önemli rolü olduğu görülmektedir. Sanatın birçok dalında oluşturulan eserler, bireysel duyguların, düş gücünün, duyarlılık ve heyecanların çağrışımlar yoluyla ifade edilmek istenmesiyle gerçekleşmiştir.

“Romantik dönemin müzikteki genel özelliklerini ise şu şekilde sıralayabiliriz:

1-Duygusal ifadeler, kişisel hisler ve geçmişe duyulan büyük özlem fikirleri dönemin en belirgin özelliklerindedir.

2-Özellikle yirminci yüzyılın başında ülkelerin kendi halk müziklerinin etkileri altında kalıp yeni yeni stillere yönelmeleri, müzikte ulusalcılık akımının

ortaya çıkmasına neden olmuştur.

3- Çapraz ritimler ve senkoplar yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

4-Yoğun yaşanan duygusalılık, inanılmaz zenginlikteki lirik yapı ve duyguların sıcaklığı, armonide etkileyici modülasyonlar ve kromatik dizilerin sıkça kullanılmaları bu çağın müzik stilini ortaya çıkarmaktadır.

5-"Orkestra Süiti", "Konçerto", "Senfonik Şiir", "Prelud", "Mazurka", "Vals", "Psalm "ve "Alman Lied"leri Romantik dönemin en yeni formlarından sayılırlar.

6-Özellikle senfonik orkestralar, bu dönemde çok daha güçlenmişlerdir. Nikolai Rimsky-Korsakof, Louis Hector Berlioz ve Richart Wagner ile birlikte orkestrasyonda bir patlama ortaya çıkmıştır. Üflemeli ve vurmali çalgılar, gelişen orkestrasyon teknikleri ile beraber çok daha yaygın olarak kullanılmaya başlanır.

7-Müzik tarihinde Klasik Dönem'in sonu ve Romantik Dönem'in başlarını simgeleyen en büyük besteci ise "Ludwig van Beethoven" dir.

8-Özellikle Romantik Dönemde "Ulusal Rus Operası", "İtalyan Operası", "Alman Operası"ve "Fransız Operası" özel bir ekol ve stil olarak kendilerini göstermişlerdir.

9- Piyano müziği on dokuzuncu yüzyılın en önemli gelişimlerinden biri sayılır. Özellikle ses renklerinin daha sıcak oluşu, romantik fikir ifadelerini daha da kolaylaştırmıştır. Bunun sonucunda da yepyeni klavye teknikleri ortaya çıkmıştır” (Alaner, 2000:28).

19. yüzyılda yaşamış olan Liszt ve Chopin’i de programlı müzik türünde eser yazmış besteciler olarak örnek gösterebiliriz.

“Bu dönemde sanatçılar Klasik geleneğin katı kurallarını aşarak, o zamana kadar kullanılan biçimleri sorgulayan bir karşı anlayışla, kişisel duygularını özgürce anlatım yolunu seçmiştir. Artık, olaylar ve insanlar üzerine düşünceler yalnızca anlatılmamakta, imgeler, duygular, ulusal özelemler, aşk, doğa, ölüm bütün coşkunuyla adeta resimlenmektedir” (Ayparlar, 1996:30).

“Romantik dönemin ilk bestecilerinden Hector Berlioz ‘un (1803-1869) dizginlenemez tutkuların yönettiği düzeni bozulmuş bir yaşamı, olağanüstü çizgilerle yansıttığı "Bir Sanatçının Yaşamından Olaylar" başlığını taşıyan Fantastik Senfoni’si programlı müziğe örnek olarak verilebilir” (Selanik, 1996:169)

İnsanın doğayla olan ilişkisinin yansıtıldığı pastoral, ritmik bir yürüyüşü ifade eden marş hatta lirik duyguları yansıtan ninni de programlı müzik türlerine örnek olarak söylenilebilir.

5. ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN ÇALIŞMALAR

Aksu, F.F. (1992). Ondokuzuncu ve Yirminci Yüzyıl Türk Resim Sanatında Müzik Betimlemesi, İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi

Calgan, G. (2007). Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü İle Viyola Konçertolarının Müzikal ve Teknik Analizi Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Değerlendirme, Uludağ Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi.

Esen, Ö.,M., (2003). A. A. Saygun Aksak Tartılar Üzerine On Etüt Op. 38'in Tarihsel ve Yapısal Analizi, Anadolu Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi

Kıran, S.S. (2005). A.A. Saygun Üzerine Bir İnceleme Çalışması, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi

Köse, Ö. (2002). Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerinin Piyano Edebiyatında Aksak Ritim, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi

Uluçınar, B. (2003). Alfred Schnittke ve Necil Kazım Akses'in Hayatı, Eserleri ve Viyola Konçertolarının İncelenmesi, Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi

Yürük, F. C. (2006). Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitimine Katkıları ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi

6. PROBLEM CÜMLESİ ve ALT PROBLEMLER

Araştırmanın problem cümlesi;

Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Programlı Eserlerinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir? Olarak belirlenirken,

Alt problemleri ise;

1. Türk Beşleri'nin Programlı Eser Örnekleri Nelerdir?
2. Türk Beşleri'nden Cemal Reşit Rey'in "Bebek Efsanesi" Programlı Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir?
3. Türk Beşleri'nden Hasan Ferid Alnar "Kanun Konçertosu" Programlı

Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir?

4. Türk Beşleri'nden Ulvi Cemal Erkin'in "Senfonik Bölüm" Programlı

Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir?

5. Türk Beşleri'nden Ahmed Adnan Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu"

Programlı Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir?

6. Türk Beşleri'nden Necil Kazım Akses'in "İtrî'nin Neva Kar'ı Üzerine

Scherzo" Programlı Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir? Olarak belirlenmiştir.

7. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırma ile Çağdaş dönem Türk müziği bestecilerinin programlı eserlerinin çalgılama ve sesleniş bakımından incelenmesi, ait oldukları programı yansıtmayı yansıtmadığının belirlenmesi ve araştırmaya yönelik çalışmalara kaynak teşkil etmesine amaçlanmaktadır.

8. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Araştırma; konusu ve içeriği itibariyle,

1. Programlı eserler üreten Çağdaş Türk Müziği bestecilerine yönelik benzer bir çalışmanın yapılmamış olması,
2. Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin besteledikleri programlı müzik eserlerinin çalgılama ve seslendirilişleri bakımından programları yansıtmayı yansıtmadıklarının belirlenmesi,
3. Bu ve benzeri çalışmalara ışık tutması, kaynak teşkil etmesi ve yeni bilimsel çalışmalara yön vermesi bakımından önem taşımaktadır.

9. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

Bu araştırmada;

1. Araştırma için belirlenen nitel-betimsel yöntemlerin geçerli ve güvenilir olduğu ve araştırma için gerekli bilgi verilere ulaŐmayı sağlayacak nitelikte olduğu,
2. Kaynakların, araştırma içeriğinin araştırma için yeterli olduğu,
3. Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin ulaşılabilen programlı eser örneklerinin evreni temsil ettiği sayıltılarından hareket edilmiştir.

10. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma;

1. Programlı eserleri olan aėdaŐ Türk Sanat Müziği bestecileri ile
2. Programlı eserleri olan aėdaŐ Türk Sanat Müziği bestecilerinin ulaşılabilen eserleri ile
3. Araştırmaya ilişkin dolaylı ve doğrudan ilgili tez, makale, bildiri, seminer her türlü yazılı, görsel kaynaklar ile sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, modeli, evren ve örnekleme, veri toplama yöntemleri, veri işleme yöntemleri ve literatür taramasına yer verilecektir.

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, literatür taraması, veri toplama araçları ile verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin açıklayıcı bilgilere yer verilmiştir.

2. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırma, genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından durum tespiti için tarama modelini esas alan nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Betimleme araştırmaları “mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” (Kaptan, 1989:34).

Karasar tarama modellerini “geçmişte ya da halen var olan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlar” (1999:77) olarak tanımlar.

“Tarama araştırması toplumsal bilimlere sayısal çalışma olanağı getirmiştir. İstatistik kavramı, teknik ve işlemlerinden geniş bir ölçüde yararlanılmaktadır. Başka bir deyişle tarama araştırmaları istatistiksel ölçümlerle temellendirilmiştir. Genellikle bu tür araştırmalarda soru kağıdı (anket) ya da görüşme tekniği kullanılır” (Gökçe, 2004:60).

Araştırma sürecinde şu esaslara gerçekleştirilmiştir.

1. Konuyla ilgili bilgi ve belgelerin, ilgili araştırmaların taranması,
2. Yurt içi ve dışı kaynakların belirlenmesi,

3. Araştırmanın evren ve örnekleminin belirlenmesi,
4. Araştırmanın raporlaştırılması.

3. ARAŞTIRMANIN EVREN ve ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın evrenini Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin programlı eserleri, örneklemini ise ulaşılabilen programlı eser örnekleri oluşturmaktadır

4. LİTERATÜR TARAMASI

Araştırmanın konusu ile doğrudan ya da dolaylı ilişkili olduğu düşünülen kaynaklar (tez, makale, bildiri, araştırmalar, konser ve etkinlik kayıtları, görsel ve işitsel kaynaklar) incelenmiş, araştırmanın kuramsal çerçevesi sonucunda problem ve alt problemlerin oluşturulmuştur.

5. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

“Veri toplama teknikleri; kavramsal model göz önünde bulundurularak yapılması kararlaştırılan araştırma türüne göre saptanır. Genel olarak kuramsal araştırmalarda yazılı kaynaklar, uygulamalı araştırmalarda ise gözlem, soru kağıdı ve görüşme teknikleri ağırlıklı olarak kullanılır” (Gökçe, 2004;74).

Bu “kuramsal” araştırmada yazılı kaynaklar titizlikle incelenmiş ve verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Çağdaş Türk Müziği bestecilerinden beşi üzerinde çalışılmıştır. Türk Beşleri olarak ta bilinen bestecilerin (Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses) programlı eserleri kaynaklardan ulaşılmıştır.

6. VERİLERİN İŞLENMESİ

Kuramsal bir araştırma olan bu çalışmanın verileri işlenirken; Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin programlı eserleri tespit edilmiş, bir konu ya da durumu anlatan eserler belirlenmiş ve araştırma kapsamında belirtilen konuya uygun olarak örnekleme dahil edilmiştir. Belirlenen eserler çalgılama ve sesleniş olarak incelenmiştir. Veriler işlenirken; a) Kullanılan enstrümanlar, b) Sesleniş özellikleri üzerinde durulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, alt problemlerin sıralanmasına uygun olarak elde edilen bulgulara ve yoruma yer verilmiştir.

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Türk Beşleri'nin Programlı Eser Örnekleri Nelerdir? Sorusuna yönelik elde edilen bulgular şu şekildedir:

1.1. Birinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara göre Cemal Reşit Rey'in programlı eser örnekleri

Operalar

La Geisha, 1920

Sultan Cem, 1923

L'Enchantement, 1924

Çelebi, 1942-1973

Operetler

Lüküs Hayat, 1933

Saz-Caz, 1935

Havacıva, 1937

Bir İstanbul Masalı, 1972

Orkestra

Bebek Efsanesi, 1928

Türk Manzaraları: Ağır Zeybek, Bartın Havası, Aydın Havası, Yürük Zeybek, 1928

Karagöz (Senfonik Şiir), 1931

Enstantaneler (Orkestra İçin İzlenimler), 1931

Fatih (Senfonik Şiir), 1953

Şan ve Orkestra

Anadolu Türküleri-Dört Şarkı, 1926

İki Türkü: Yağmur; Tutam Yar Elinden (Şan ve Küçük Orkestra İçin),
1930

Solo Çalgı ve Orkestra

Eski Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler (Piyano ve Orkestra), 1961-
1962

Oda Müziği

Anadolu İzlenimleri (Keman, Piyano), 1928

Şan ve Piyano

Je me Demande, 1919

Oniki Anadolu Türküsü, 1926

On İki Melodi-Anadolu Havaları Üstüne, 1929

Halk Türküleri, 1928

Vatan, 1930

Piyano

Sarı Zeybek (Dans), 1926

Türk Manzaraları (Süit), 1928

Sonbahar Hatıraları (Süit), 1920

Hatıradan İbaret Kalan Şehirde Gezintiler (Süit), 1941

On Halk Türküsü, 1967

Koro

Çayır İnce (Dört Ses, Eşliksiz Koro)

Anadolu Halk Türküleri, 1926

Marşlar

Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Marşı, 1933

Denizciler Marşı, 1935

Atatürk'ün 100. Yıl Marşı, 1981

1.2. Birinci alt probleme ilişkin bulgulara göre Hasan Ferid Alnar'ın programlı eser örnekleri

Orkestra

Oyun Havaları (Zeybek, Çiftetelli, Sirto), 1932

Türk Süiti, 1936

Şan ve Orkestra

Üç Türkü (Soprano), 1948

Solo Çalgı ve Orkestra

Kanun Konçertosu (Yaylı Çalgılar Orkestrası), 1944-1951

Oda Müziği

Trio Fantazi (Keman, Çello, Piyano), 1928

Şan ve Piyano

Sözsüz Romans, 1923

Vokal Fügler, 1925-1927

Piyano

Romantik Uvertür, 1932

Oyun Havaları, 1932

Koro

On Mistik Şarkı (Eşliksiz Koro), 1960-1963

Marşlar

İstanbul Marşı, 1933

1.3. Birinci alt probleme göre Ulvi Cemal Erkin'in programlı eser örnekleri

Bale Müziği

Keloğlan, 1950

Orkestra

Bayram, 1934

Köçekçeler, 1943

Şan ve Orkestra İçin

Bülbül ve Ayın Ondördü, 1932

Oda Müziği

Ninni (Keman ve Piyano), 1929-1932

Zeybek Türküsü (Keman ve Piyano), 1929-1932

Şan ve Piyano

Yedi Halk Türküsü (Bas Bariton), 1936

Piyano

Beş Damla, 1931

Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça, 1937

Duyuşlar, 1937

Koro

Yedi Türkü (Karışık Koro), 1945

Sahne Müziği

Karagöz, 1940

1.4. Birinci alt probleme göre Ahmed Adnan Saygun'un programlı eser örnekleri

Operalar

Op. 9 Özsoy (Tek Perde), 1934

Op. 11 Taşbebek (Tek Perde), 1934

Op. 52 Köroğlu (Üç Perde), 1973

Bale

Op.75 Bir Kumru Masalı, 1986-1990

Orkestra

Op. 1 Divertimento (Darbuka ve Saksofonlu Büyük Orkestra), 1930

Op. 10/b İnci'nin Kitabı (Orkestra Uyarlaması), 1944

Op.57 Ayin Raksı, 1975

Şan ve Orkestra

Op.5 Manastır Türküsü(Soprano, Koro), 1933

Op.6 Kızılırmak Türküsü (Soprano), 1933

Op.16 Masal "Lied" (Bariton), 1940

Op.19 Eski Üslupta Kantat (Solistler ve Koro), 1941

Op.21 Geçen Dakikalarım (Bariton), 1941

Op.23 Dört Türkü, 1945

Op.26 Yunus Emre (Oratoryo; Solistler ve Koro), 1942

Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan, 1981

Oda Müziği ve Oda Orkestrası

Op.4 Sezişler (İki Klarnet), 1933

Op.33 Demet (Keman, Piyano), 1955

Op.49 Deyiş (Yaylı Çalgılar), 1970

Op.68 Dört Arp için Üç Türkü

Koro

Op.7 Çoban Armağanı, 1933

Op.18 Dağlardan Ovalardan, 1939

Op.22 Bir Tutam Kekik, 1943

Op.42 Duyuşlar (Üç Kadın Ses), 1935

Piyano

Op. 10/a İnci'nin Kitabı, 1934

Op.25 Anadolu'dan, 1945

Op.38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd, 1964

Op.45 Aksak Tartılar Üzerine On iki Prelüd, 1967

Op.47 Aksak Tartılar Üzerine On beş Parça, 1971

Op.76 Piyano Sonatı (Horon), 1990

1.5. Birinci alt probleme göre Necil Kazım Akses'in programlı eser örnekleri

Operalar

Bayönder (Tek Perde), 1934

Orkestra

Bir Yaz Hatırası-Boğaziçi'nde Sabah, 1932-1933

Ankara Kalesi (Senfonik Şiir), 1942

Itri'nin Nevakâr'ı Üzerine Scherzo, 1948-1969

Barış için Savaş (Senfonik Şiir), 1981

Senfoni No.5 "Atatürk Diyor ki" Büyük Koro, Çocuk Korosu, Tenor Solo,
Org ve Büyük Orkestra İçin, 1988

Şan ve Orkestra

Senfonik Destan "Cumhuriyetimizin Ellinci Yılına" (Soprano, Koro ve Orkestra), 1973

Bir Divandan Gazel (Tenor Solo ve Orkestra), 1976

Solo Çalgı ve Orkestra

İdil (Viyolonsel ve Orkestra İçin), 1980

Oda Müziği

Üç Poem (Mezzo Soprano ve Yaylı Çalgılar Dörtlüsü), 1933

Şan ve Piyano

Portreler-I (Liedler), 1964

Şiirlere Müzik-Portreler-II (Liedler), 1975

Hayır mı Evet mi? (Lied), 1988

Piyano

Türk Envansyonu

Solo Çalgı

Acıklı Ezgi, 1984

Koro

İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar (Eşliksiz Koro), 1983

Marşlar

Konservatuvar Marşı (U.C. Erkin ile birlikte), 1940

Türkiye Marşı

Cumhuriyetimizin 50.Yıl Marşı (Senfonik Marş), 1973

2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Türk Beşleri'nden Cemal Reşit Rey'in "Bebek Efsanesi" Programlı Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir? Sorusuna yönelik elde edilen bulgular.

Cemal Reşit Rey, yaşadığı çağın yaklaşım, yöntem ve yeniliklerinden yararlanmış, post-romantik akımın özelliklerinden biri olan programlı müzik yazan, müziğin olanaklarıyla bir olayı betimlemek sanatını kullanmış olan Türk Beşleri'nin diğer bir üyesidir.

Cemal Reşit Rey'in Türk musikisi ve Anadolu Türküleri hakkındaki kendi fikirleri, Türk müzikoloji ve folklor alanında önde gelen müzikologlarımızdan Mahmut Ragıp Gazimihal'in aktarımıyla şöyledir:

“Bu toprağa has bir eser-i musiki iptidai etmek azminde olan her bestkara, diyor, halk türkülerimizde mebzul olan bu levnler, bu “ritm”ler yegane mütemmi nazar olmalıdır. Türkülerini halk eden köylü, hususiyetini içinde yaşadığı muhite tatbik ettiği gibi, bestakar da efkar ve hassasiyetini o “folklor”un ziyasıyla tenevvür etmelidir ki” Türk sesi” nasıl olabilsin...Velhasıl his ve tefehhüm edebilenler için bu “ Anadolu Türküleri” bir hazinedir. İleride gelecek dahi bestekarlarımızın o kadar zengin olan bu anasır-ı bediyei hüsn-i istimal ile iptidai asar ettikleri zaman bütün dünyanın takdir ve tevkirine mazhar olmaları yalnız memul değil muhakkaktır ve işte bu suretle vücuda gelecek bülehd ve ulvi abda “Türk musikisi” olacaktır” (Gazimihal, 1928;bkz).

Büyük orkestra için yazılmış olan ve programı bir Afşar türküsüne dayanan bu senfonik şiire konu olan “Bebek Ninni” başlıklı parçanın sözleri şöyledir:

"Elmalıdan çıkdım yayan. Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Dayan hey dizlerim dayan, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Emmim atlı, dayım yayan, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Bebek beni del(i) eyledi. Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Bir kötüye kul eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Yakdı, yakdı, kül eyledi. Nenni, nenni, nenni, oy!
Havada kuzgunlar dolaşır, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Kargalar üleş bölüşür, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Kara haberler ulaşır, Bebek oy, aman, aman, aman, aman oy!
Bebek beni del(i) eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Bir kötüye kul eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!
Yakdı, yakdı, kül eyledi. Nenni, nenni, nenni, oy!
Ala kilime sardığım, Bebek oy, aman, aman, aman, aman hey!

Yüksek mayaya koyduğum, Nenni, nenni, nenni bebek oy!

Yedi yılda bir bulduğum, Bebek oy, aman, aman, aman, aman hey!

Bebek beni del(i) eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!

Bir kötüye kul eyledi, Nenni, nenni, bebek oy!

Yakdı, yakdı, kül eyledi, Nenni, nenni, nenni, oy!

Tabancamın ipek bağı, Bebek oy, aman, aman, aman, aman hey!

Baban bir aşiret beği, Nenni, nenni, nenni bebek oy!

Kanlım oldum Çiçek dağı, Bebek oy, aman, aman, aman, aman hey!

Bebek beni del(i) eyledi, Nenni, nenni, nenni bebek oy!

Bir kötüye kul eyledi, Nenni, nenni, bebek oy!

Yakdı, yakdı, kül eyledi. Nenni, nenni, nenni, oy!

Bu sözler „Darü'l-elhan Külliyyatı - Anadolu Halk Şarkıları'nın 1928'de yayımlanan 7. defterinin ilk sahifesinde yer almaktadır” (Tura, 2003:19-20).

Üç bölümden oluşan “Bebek Efsanesi” adlı senfonik şiirde anlatılmak istenen öyküyü Fransızcadan dilimize çeviren, Cemal Reşit Rey’in öğrencisi olmuş, piyanist ve bestecimiz Aydın Karlıbel’in aktarımı şu şekildedir:

“**Birinci Bölüm:** Kabilenin tüm genç kızları arasından, güzel siyah gözlerinden olsa gerek, reis onu kendine eş olarak seçmiştir. Düğün gecesi obada şenlik vardır. Erkekler içkinin etkisiyle kendisinden geçip oynarken, o kocasının fısıldadığı tatlı aşk sözcüklerini dinlemektedir. Yanan odunların ışığında düğün alayı şafağa kadar çılgınca eğlenir.

Eser geleneksel bir Türk düğününün "tütün ve rakı" atmosferini çağrıştıran canlı bir tutti (orkestra) ile başlar. Bir keman solosu yükselir ve daireler içinde raks eden anafolla boğulur. Yanık hançerelerin ünison (tek ses halinde) haykırdığı bir trombon, yaylılar ve vurma sazlarla duyulur, iki boş ölçü ardından gerdek odasında güveyin geline yaktığı ateşli ezgi viyolonsellerle yükselir. Gelinin çekingen yanıtı bir klarinet solosudur. Sonra iki ses birleşir. Süratli bir gelişmeden sonra baştaki tutti yine ortaya çıkar. Bunu yine kemanın solosu izler, fakat artık daha yüksek bir tondadır ve şenlik daha da şiddetlenmiştir. Türkücülerin bağırışları raksın başdöndürücü temposuyla birleşmiş, güçlü topuklarla coşkun ritimler vurulmaktadır.

Genç çiftin aşk şarkısı da daha güçlü ve güvenli bir tonda geri gelir, şenlikteki tüm gürültünün üstüne çöker ve onu bastırır.

“**İkinci Bölüm:** Reisin sürdüğü kabile kervanı ilkbaharın ardından göç etmektedir. Muazzam ovalar, yalçın doruklar aşılır. Karısı deve sırtında onları izler.

Düğünün üzerinden iki yıl geçmiştir. Bu iki yıl boyunca zavallı kadın, eğer bir bebek dünyaya getirmese kocasının başkasıyla evlenme tehditlerine ve öfkesine katlanmak zorunda kalmıştır. Bereket versin ki Tanrı ona acımış, içten duaları kabul olunmuştur. Şimdi bir evlat, "Bebek", oracıkta, kocasınınkini izleyen devenin hörgücüne bağlı bir beşikte mışıl mışıl uyumaktadır.

Kervan berrak bir su kenarından geçer ve dalları upuzun kollar gibi yayılan ağaçlarla çevrili dar bir yoldan sık bir ormanın içine dalar. Kadın ve erkekler gölgede kuytu serinliğin ve hayvanların tekdüze ilerleyişinin verdiği rahavet içindedir. Ne var ki, kimse bir dalın "bebeğe" takılıp onu beşiğinden çekip aldığını fark etmemiştir. Üzerinde vahşi kuşların uçmaya başladığı bir ağaca asılı küçük yavruyla bomboş ormanı geride bırakan kervan, ilerleyişine devam eder.

Kontrbaslar la minörde pianissimo, ağır, nostaljik bir resitatif sergiler; resitatifin üzerine az sonra, yaklaşan kervanın aksak ilerleyişini belirten bir kontrbas ve daha sonra timpani ritmi kaynaşır. Ezgi giderek yoğunluk kazanır, buna yaylılar ve tahta nefesliler katılır. La minörün büyük durağanlığını izleyerek iki korno uzaktan gelen bir beşli (fa diyemez-do diyemez) duyurur ki, bu şelaleli bir nehri canlandırır. Ardından nostaljik ezgi ve yine aksak eşliğiyle la minör belirir; birdenbire bakır çalgıların yükselişiyile tehditkar orman önlerine dikiliverir.

Ormanın dehşet verici egemenliğinin altında kervanın sesi devam eder ve sonuçta dala takılan bebeği simgeleyen bir yükselişle nostaljik ezgi uzaklaşıp söner. Artık ancak tehditkar ormanın sağır bir yankısı kalmıştır ki, bunu daireler çizerek uçan yırtıcı kuşların yaklaşması izler.

Üçüncü Bölüm: Bebeğin kayboluşunu ilk önce zavallı ana fark eder. Kimseye bir şey söylemez. Kuşkusuz kocasından korkmaktadır. Geriye döner, hayvanların izini takip ederek ormana dalar.

Birden, akbabaların çılgınlıklarıyla başını kaldırdığında parçalanmış bebeğini görür. Acıdan çılgına dönen ana kanlı bebeğini bağrına basar, ormanın kuytulduğunda yok olur ve kimsenin onu bulamayacağı derinliklerde gözden yiter, gider.

Gece olmuş, ana aklını yitirmiş, acıklı bir yakarış mırıldanmakta, ağulu bir ağıt yakmaktadır. Bir daha uyanmayacak bebeğine ninni söylemektedir.

Acıklı bir viyola solosu, kollarında yavrusunun cesedini sallayan ananın yakarışını dile getirir. Yakarışlar klarinet ve obuanın katılımıyla artar, en sonunda viyolanın solosunu anımsatan büyük büyük bir tutti'ye ulaşır; ardından alçalır, birkaç hıçkırıkla kesilir, suskun ve dilsiz bir umarsızlıkla sona erer" (İlyasoğlu,1997:120,121,122,123).

Cemal Reşit Rey'in bu eserinin Birinci ve İkinci bölümlerinde orkestrada şu çalgılar yer almaktadır:

“3 Flüt, 1 Küçük Flüt, 2 Obua, 1 İngiliz Kornosu, 3 Klarinet (Si bemol tonunda), 1 Bas Klarinet (Si bemol tonunda), 2 Fagot, 1 Kontrfagot, 4 Korno (Fa tonunda), 3 Trompet (Do tonunda), 3 Trombon, 1 Tuba, Timpani, Büyük Davul, Zil, Üçgen, Selesta, Ksilofon, 2 Arp, Yaylılar.

"Complainte" (Yakınma) başlıklı üçüncü bölümde orkestra küçülmekte ve sadece şu çalgıları içermektedir:

2 Flüt, 1 Obua, 1 İngiliz Kornosu, 1 Klarinet (Si bemol), 1 Bas Klarinet (Si bemol), 2 Fagot, 1 Kontrfagot, 4 Korno (Fa), 1 Arp ve Yaylılar. Birinci bölümde solo Kemana, son bölümde ise solo Viyolaya önemli roller verilmiştir” (Tura, 2003:16).

Yalçın Tura'nın bu eser üzerindeki incelemelerinden edinilen bilgilere göre bestecinin "Bebek Efsanesi" adlı senfonik şiirinin birinci bölümünün altı değişik halk türküsü üstüne kurulmuş olduğu da gözlemlenmiştir.

Parçanın başlangıcındaki, orkestra tuttisinin, Alaşehir yöresinden derlenen "Sarı Boyvada" türküsü; bu girişin ardından, kemanların ve viyolaların seslenişi üstünde solo kemandan duyulan ezgi ile obualar, klarinetler ve flütler tarafından sunularak onu tamamlayan cümlelerin de yine Alaşehir yöresinden "Ker Ali" türküsü üstüne kurulduğu belirtilmektedir. (Tura, 2003:21)

“Bu ezgiden sonra, ilk türkünün motifleri orkestrada biraz işlenir ve bu geçit, kornolar tarafından kesilir. Dört kornodan işitilen, do diyez, re, sol ve ilkinden bir sekizli yukarıdaki do diyez seslerinden oluşan uzun pedal üzerinde; fagotların, kontrbasların, violonsellerin ve timpaninin ritmik pedalı eşliğinde iki trombonla, aynı sesleri veren violalar ve ikinci kemanlar, yeni bir ezgiye başlarlar. Bu ezgi de yine aynı defterin 14. sahifesinde notası ve sözleri bulunan "Keklik" türküsüdür.

Ardından, partisyonda 3 numaraya gelindiğinde, İngiliz kornosundan duyulan ezgi de, defterdeki bir önceki türkünün hemen altında yazılı "Sille Türküsü"nin ezgisidir.

Bu cümle, bütün orkestradan işitilen ilk temin ilk cümleciğiyle tamamlanır ve iki buçuk ölçü boşluktan sonra, kontrbasların pianissimo do diyez pedalı üzerinde, violonseller, piano nüansıya, "tres expressif" (çok ifadeli) çalınması istenen ağır bir ezgiye başlar. Bu ezgi, Anadolu Halk Şarkıları'nın 3. defterinin 15. sahifesinde bulunan ve Alaşehir'den derlendiği belirtilen Oyun Havası'nın bir kat büyük değerlerle, yarım ses aşağıdan yazılmış ve temposu ağırlaştırılmış biçimindedir.

Bu ezginin ardından, 1. klarinet yeni bir ezgiye başlar. Bu ezgi de, yine III. Defterin 17. sahifesinde notası ve sözleri bulunan "Mavilim" Oyun Havası'nın, bir kat büyük değerlerle ve bir büyük üçlü aşağıdan yazılmış biçimindedir. Klarinete az sonra yaylılar eşliğinde 1. flüt ve 1. korno da katılır. 4 numaraya gelindiğinde bakır çalgılar, İngiliz kornosu ve 2 arp eşliğinde

violonsellerden duyulan "Alaşehir Oyun Havası"na üç ölçü sonra kemanlar ve violalardan duyulan "Mavilim" ezgisi de katılır.

Bu iki ezginin oluşturduğu dokunun sonunda kontrfagot ve kontrbaslar başlangıçtaki orkestra tuttisiyle yeniden karşımıza gelir” (Tura, 2003:21).

Burada, başlangıçta seslenen ezginin tekrar duyulmasını bir tür yeniden serim olarak nitelendirebiliriz.

Cemal Reşit Rey’in bu senfonik şiirini, eser içinde kullanılan türküleri de belirleyerek, ezgilerin çalgılama ve sesleniş özelliklerini inceleyen Tura’nın ikinci bölüm hakkındaki gözlemleri şu şekilde aktarılabilir:

“II. Bölüm, kontrfagot’un pianissimo seslendirdiği içli bir ezgiyle başlar. Hüseyinî makamında bir Urfa türküsüdür bu. İlk eşiksiz sunulan bu ezgiye az sonra, kontrbaslar bir eşlik pedalı oluşturur. Ezgi, bu pedal üzerinde, önce fagot, sonra dörtlü aralıklarıyla ona katılan violalar tarafından tekrarlanır.

Bu arada, timpani, hafif zamanda başlayan bir otuz ikilik ve onu izleyen iki noktalı bir sekizlikden oluşan bir ritmik pedalı la ve mi sesleriyle duyurmaya başlamıştır. Gittikçe yükselen sesler, yaklaşan bir göç kervanını betimler gibidir.

1 numaraya gelindiğinde, ezgiye kemanlar da katılmıştır. Kornolar, uzayan la ve mi sesleriyle bir ufuk çizmekte, flütler, obua, ingiliz kornosu ve klarinetler bir yan ezgiyle eşlik etmektedirler. Sesler giderek söner, timpani ve kontrbasların pedalı üzerinde, ezgi 1. fagotdan bir kez daha duyulur. Birden, iki kornodan fa diyez - do diyez beşlisini işitiriz. Arp, 2. kemanlar ve violaların mırıltılarına, ingiliz kornosu, flüt ve klarinetin sesleri katılır. Bir akarsu başına geldiği anlatılmak istenmektedir.

1. Obua, tiz do diyez’in egemen olduğu yanık bir ezgiye başlar ve sürdürür. Ardından, kontrbaslar ve timpani, kervanın yeniden yola koyulduğunu haber verir. "Ağlama yar, ağlama" ezgisi önce violalardan, sonra, bir vuruş gecikmeyle bir sekizli yukarıdan 2. kemanlardan ve onlardan bir vuruş sonra da, bir sekizli daha üstten, 1. kemanlardan duyulur. Ezginin, kısa bir aralıkla zaman içinde kayması, çok ilginç bir doku oluşturur.

Bu dokuya, aynı yöntemle, klarinet, obua ve flütler de katıldığı sırada, kornolar, trombonlar, arpler, violonseller ve kontrbaslar, ormanın karanlığını ve korkunçluğunu duyurmak, yaklaşan felâketi haber vermek istercesine, ürkütücü bir ezgiye başlarlar. Bu karmaşa doruğa ulaştığı anda birden kesilir. Timpani'nin homurtusu eşliğinde kontrfagot ve tubanın, bütün güçleriyle üfleyip uzattıkları fa diyez - la üçlüsü üzerinde, kemanlar, violalar, violonseller ve trombonlardan bir kapanış motivi işitilir.

Az önce dinlediğimiz ürkütücü ezgi, bu kez daha uzakdan, kornolardan ve violonsellerden duyulmakta, kontrbasların pedalı onlara katılmakta, kontrfagot, Urfa türküsünün birkaç

notasını hatırlatarak, kervanın iyice uzaklaştığını bildirmektedir. Kısa bir sessizlikten sonra, kornolar, trombonlar, tuba, kontrfagot, arplar, violonseller ve kontrbaslar, kalın ve kısık sesleriyle bir uyarıda bulunurlar. Bu uyarının ardından, üflemeli tahta çalgılardan, havada daireler çizerek yaklaşan yırtıcı kuşların kanat sesleri ve çığlıkları işitilir. Besteci, burada, olağanüstü bir tabloyu başarıyla çizmektedir. Bölüm, bu çığlıklarla son bulur” (Tura, 2003:22-23).

Türk halk temalarını senfoni formunda sağlam bir zemin üzerine yerleştirmeyi başarılı bir şekilde yapan bestecinin, "Complainte" (Yakınma) başlıklı üçüncü bölümde eserin programını oluşturan "Bebek Ninnisi"ni, Avşar Ağdı'nı seslendirmeye başladığı görülür.

“Violonseller, violalar ve kemanlardan duyulan sol - re - la beşlileri eşliğinde tek bir violanın seslendiği ezgiden sonra fagotla arpa birlikte seslendirdikleri bir motiv üzerinde klarinetin, bir taksim karakterindeki solosu ve onu izleyen orkestradaki gerilim, acıdan akli başından giden ananın çaresizliğini yansıtmaktadır.

Bu gerilimin ardından, orkestra bütün gücüyle, "Bebek" ağıtını tekrarlar. Ağıt, fagot ve arpdan daha önce işittiğimiz motivle aralanır. 1. Kornodan işitilen bir hıçkırık, bir iç çekiş, kemanlar ve violalar tarafından sürdürülürken, viola, tek başına, git gide kısılan, hafifleyen sesiyle, Ağıtı son kez tekrarlar. Herşey, yavaş yavaş söner, uzaklaşır ve biter” (Tura, 2003:24)

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Türk Beşleri'nden Hasan Ferid Alnar'ın “Kanun Konçertosu” Programlı Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir? Sorusuna yönelik elde edilen bulgular.

Alnar'ın yazmış olduğu eserleri Türk Beşleri içindeki diğer bestecilerin eserleriyle karşılaştırdığımızda özellikle senfonik alanda diğer üyeler kadar kapsamlı ve ağırlıkta olmadığı gözlemlenebilir.

Kendisi de bir kanun virtüözü olan Alnar, Prelud ve İki Dans, Viyolonsel Konçertosu gibi eserlerle ünlendikten sonra bestelediği en önemli eseri “Kanun Konçertosu” ile adını daha da çok duyurmuştur.

1955'te Viyana'ya yerleşmiş olan besteci, burada konuk şef olarak çeşitli müzik topluluklarını yönettiği sırada bir yandan da kanun konçertosunu tamamlamaya çalıştığı edinilen bilgiler arasındadır.

Alnar kanun konçertosunun üçüncü bölümü üzerinde çalışıyor, ama bir türlü istediği sonucu alamıyordu. Ancak yurda döndüğünde Konya'ya gidip Mevlana'yı ziyaret ettiği sırada buradaki manevi atmosferden etkilenmiş ve bu izlenimlerini bir takım melodiler şeklinde kanununa uygulamasıyla 1958 yılında eserini tamamlayabilmiştir. (Aktüze, 2004:46)

Alnar'ın geleneksel Türk müziğindeki birikimleri ve bestecinin konçerto için seçtiği çalgı düşünülürse, kanun konçertosundaki makamsal sesleniş özelliklerinden bahsetmenin gerekli olduğu düşünülmüştür.

“Eserde kullanılan makamlar, bazen orijinal bazen soyut biçimde duyurulur ve çalgının üç oktavlık yapısına dağıtılarak çalınır.

Eserin 1. bölümüne rast makamı hakimdir. Ana tema önce orkestra tarafından tanıtılır, sonra kanun tarafından geliştirilir ve bunu tutti takip eder. Kanun taksim yaparak teknik özelliklerini gösterir. Bölüm sonunda orkestra tekrar ana temayı duyurur.

2. Bölüm kanun ve çellonun saba makamında ağır tempolu bir taksimiyle başlar. Melodi çello tarafından devam ettirilir. Bölüm bu ağır tempo ile mistik bir atmosfer içinde sona erer.

Son bölümde kanun, ince seslerle segah makamında kıvrak, hareketli melodiler çalarak giriş yapar. Sonra bu bölümün teması solo ve tutti olarak çalınır, eser bu şekilde sona erer” (Okyay, 1999:146).

Mevlevihane Havası programlı eserin bölümlere göre çalgılanmasını da şu şekilde ifade etmek mümkündür:

“Konçertoda solo kanun Türk geleneksel müziğinin üslubunda çalarken yaylı çalgılar orkestrası paralel bir polifoni ile ritmik ve melodik unsurları değerlendirerek eşlik eder.

Bu özelliğin belirgin olduğu, orta (Moderato) tempodaki 1. Bölümde ana tema, Teselya doğumlu Miralay "Grifzen" Asım Bey'in (1852-1929) beş peşrevi arasında, yurtdışında da en sevilen eseri olan Rast Devr-i Kebir Peşrevi'ndan alınmıştır.

Bu tema önce girişte yaylılar tarafından sunulur, sonra da kanun temayı geliştirir. İkinci tema ise halk müziğine yakın karakterdedir. Her iki temayı yaylılar ve kanun ayrı ayrı işledikten sonra, kanun ustalığını uzun kadansında bir taksim tarzında doğaçlama gibi sergiler.

Kadansın sonuna ana tema ile katılan orkestra bölümü sona erdirir.

2. Bölüm geniş, çok fazla ağır olmayan (Lento non troppo) tempoda, kanun ve viyolonsel mistik diyalogu ile başlar. Alnar'ın bu atmosfer için seçtiği Mevlevihane Havası viyolonsel ile vurgulanır.

3. Bölüm neşeli, çok ılımlı (Allegro poco moderato) tempoda kanunun sunduğu motiflerle başlar. Rast Peşrevi benzeri ana tema kanun ve yaylılar tarafından kıvrak şekilde işlenir. Oluşan yan temalar geliştirilerek peşrevden esinli finale ulaşılır” (Aktüze, 2004:46,47).

4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Türk Beşleri’nden Ulvi Cemal Erkin’in “Senfonik Bölüm” Programlı Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir? Sorusuna yönelik elde edilen bulgular.

En belirgin özelliği yapıtlarında Anadolu’nun ağıtlarını, ninnilerini, halk ezgilerini evrensel bir anlatım gücü aracılığıyla, çağdaş Türk müzik kültürünü yoğurması olan, Atatürk’ün düşündüğü ve istediği “Çağdaş Türk Müziği” ‘nin en iyi meyvelerini veren bestecilerden, Türk Beşleri’nin diğer bir üyesidir.

Müzik eleştirmeni ve viyola sanatçımız Faruk Güvenç (1926-1982) Erkin’in bu eseri hakkındaki düşüncelerini 9 Ekim 1976 tarihli Milliyet Gazetesi'nde şöyle aktarmıştır:

“Erkin bu dünyadan ayrılmadan önce bize eşsiz bir armağan bırakmış; dinlediğimiz yapıta Kuğunun Şarkısı dersem acaba dostumuzun diğer yaratılarına haksızlık etmiş olmaz mıyım?” (Aktaran Aktüze, 2005:813)

“Erkin’in büyük orkestra için yazdığı bu eserde kullanılan enstrümanlar pikolo flüt, iki flüt, iki obua, alto obua, iki klarinet, basklarinet, iki fagot, kontrfagot, dört korno, üç trompet, üç trombon, tuba, dört timpani, iki arp, vurma ve yaylı çalgılar biçiminde yapılandırılmıştır” (Çalgan, 1991:212)

Kendisi de bir piyanist olan bestecinin eşi Ferhunde Erkin, eserin programından şu şekilde bahsetmiştir:

“Erkin Senfonik Bölüm’ü 1969 yılı Ağustos ayında tamamladı ve ilk kez, ölümünden dört yıl sonra 8 Ekim 1976'da Jean Perisson yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi.

Senfonik Bölüm'ün yavaş başlayan lirik birinci bölümünde etkili ve melodik çizgiler ağırlıktadır.

Ksilofonun uzaktan gelen değişmez vuruşları belki zamanın kaçınılmaz akışını, belki insanın yalnızlığını, belki evrenin o her şeyden üstün düzenini simgeler.

Bu bölüm kontrfagot ve kontrbasların başlattığı ve giderek tüm çalgı gruplarının katıldığı bir yükselişle, hızlı ritmik hareketlerin, değişen aksak taktıların bir iç çatışmayı yansıttığı ikinci bölmeyle bağlanır.

5/8'lik, 7/8'lik, (3+2+3) yapısında 8/8'lik, (3+2+2+3) yapısında 10/8'lik ritimlerin kullanıldığı bu bölüm vuruş aralarında seslerin şaşırtıcı seyrelmesiyle yavaşlar ve diner.

Eserin bitimine doğru ilk bölümü anımsatan ama değişik çalgı renkleriyle farklı olarak geliştirilen kısa bir dönüş bölümünde ksilofon artık değişmezliğini benimsediğimiz vuruşlarını keser ve bize küçük bir cümle ile çözümediğimiz bir sır söyler.

Eser yaylı çalgıların sanki doğanın sonsuzluğunu duyuran ve uzakta kaybolan düş sesleri ile sona erer” (Aktaran, Aktüze 2005:814).

Senfonik bölüm adlı Erkin'in bu son büyük eserinde o güne kadarki tüm deneyimlerini kullandığı, halk ezgilerinin ritmik coşkusuyla batı müziği tekniklerinin tüm unsurları bir araya getirdiği, çağının kurallarıyla, zengin çalgılama (orkestrasyon) ve armoni kullanımıyla Senfonik Bölüm'e kendine özgü bir anlam kazandırdığı söylenebilir.

“Yapıt tek bölüm olmasına rağmen üç bölmeli olarak gelişen eserin ilk bölümü ağır tempoda olarak belirtilmiştir. Metal üfleme çalgıların kısa figürü sert bir akorla cevaplanır. İngiliz kornosunun lirik tınısı ise gizemli bir atmosfer oluşturmuştur. Bu arada ksilofonun monoton ve sürekli ısrarı arka planda sürer.

Erkin'in geçişlerde tercih ettiği çalgı, basklarinet bir pasajla, diğer bas yaylıların, hatta vurma çalgıların da katılımıyla ikinci bölmeyle geçişi sağlar.

İkinci bölüm hızlı tempodadır ve aksak ritimler üzerine kuruludur. Kemanlarla ksilofonun duyurduğu yine kısa süren tema ritmik kesintilerle bir kaç kez tekrarlanırken üfleme çalgılar parlak ve coşkulu tarzda katılır.

Üçüncü bölüm ise, ilkinde benzemekle birlikte orkestra daha renkli kullanılmıştır. Ksilofonla duyurulan kısa tema, ikinci bölmedeki temayı anımsatır.

Eser bir sonsuzluğa yollanır gibi, kemanların tizlere yükselişiyle huzura kavuşarak sona erer” (Aktaran, Aktüze 2005:813).

5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Türk Beşleri'nden Ahmed Adnan Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu"

Programlı Eserinin Çalgılama ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir? Sorusuna yönelik elde edilen bulgular şu şekildedir:

Saygun koro ve büyük orkestra için 1942'de yazmış olduğu bu eserin de, büyük şair Yunus Emre'nin Divanı'ndaki şiirleri kullanarak bu oratoryoyu yazdığı bilinmektedir. Eser üç esas bölümle II. ve III. Bölümler arasında yer alan bir ara parçadan oluşmaktadır:

- I. Bölüm: 1. Grave (Koro ve orkestra)
2. Recitativo (Solo tenor, timpani ve yaylı çalgılar)
3. Aria (Solo alto, iki obua ve org)
4. Aria (Solo bas, koro ve orkestra)
- II. Bölüm: 5. Koral (Koro ve orkestra)
6. Aria (Solo bas ve orkestra)
7. Agitato (Solistler, koro ve orkestra)
8. Arioso (Solo soprano, koro ve orkestra)
9. Recitativo (Solo tenor ve orkestra)
10. Koral (Koro ve orkestra)
- Ara Bölüm: 11. Recitativo (Solo Bas ve Yaylı Çalgılar)
- III. Bölüm: 12. Vivo (Solistler, koro ve orkestra)
13. Koral (Koro ve orkestra)

Bu oratoryoyu, dönemin Gazi Eğitim Enstitüsü ve Devlet Konservatuvarı müzik öğretmeni olan Halil Bedi Yönetken'in (1899-1968) yazdığı, ülkemizi yürekten benimsemiş, birçok öğrenci yetiştirmiş olan öğretmen, orkestra şefi ve piyanist Eduard Zuckmayer'in (1890-1972) yazılarıyla, bölümler halinde anlattığı bir kitapçıkta görmek mümkündür.

Bu kitapçıkta Yunus Emre Oratoryosu'nun esas bölümlerinin alt parçaları şu şekilde anlatılmıştır:

1. Koro

“Re bekar-La bemol gibi eksik beşli aralığıyla, tek ses halinde başlayan bir ölçülük orkestral başlangıçtan sonra ikinci ölçüde, koroda baslar 'Teferrüç eyleyü vardım' mısramı söyler, bir ölçü sonra basları tenorlar izler; tenor partisi aynı mısraı bir beşli yukardan tekrar eder.

Sonra altolar, daha sonra soprano katılırlar. 'Sinleri gördüm' sözlerini tek ses halinde bütün koro söyler. 'Düm' hecesindeki Mi bemol notası, iki önceki La notasıyla artık dörtlü aralığını oluşturur.

Gerek bu aralık ve gerek bu hece üzerinde orkestrada duyulan akor ruhta, sözün anlamını güçlendirecek derin bir etki yapar.

'Karışmış kara toprak' sözleri gene baslar tarafından tek ses halinde, kara toprak anlatımına uygun bir anlamda söylenir. Aynı sözleri tenorlar tekrar eder, sonra diğer mısraları sırayla altolar, soprano söyler; arada altolar ve baslar ikiye bölünerek koro altı sesli olur.

Koro içinden bir tenor, solo halinde 'Yaylalar yaylamaz olmuş' mısramını söyler, koro dört sesli halinde aynı mısraı tekrarlar. Aynı tenor ses gene solo halinde 'Kışlalar kışlamaz olmuş' mısramını söyler, bütün koro bunu tekrarlar, divanın bütün mistik anlamı, mistik bir havada bağlılıkla dile getirilir.

Baslar 'Soğulmuş şol elâ gözler' sözlerini peslerden ağır bir anlatımla söyler. 'Kara toprağın altında' sözlerinde müziğe tenorlar da katılır. 'Gül deren elleri gördüm' sözlerinde koro derin ve güçlü bir anlatım kazanır, arada tenorların ikiye bölünmesiyle koro beş sesli olur. Acı bir anlatım sürdüren orkestra tutti birinci parçayı sona erdirir” (Aktaran, Aktüze, 2007:2008-2009).

Umutsuzluğun ve ölümün anlatıldığı bu kısımda artık dörtlü aralığının kullanıldığı ve "Teferrüç eyleyü vardım sabahın sinleri gördüm" mısrası kullanılırken orkestrada viyola, viyolonsel ve kontrabasların pes perdelerden tremololarını tercih ettiğini söyleyebiliriz.

2. Recitativo

“Dört ölçülük ritmik ve karakteristik bir ezgi tek ses halinde orkestrada duyulur, onu tenor solosu izler. Tenor 'Yalancı dünyaya konup göçenler' mısramını, gene eksik beşli aralığı ile başlayan bir ezgiyle söyler. Bu eksik beşli aralığı, gerek sanat ve gerek halk müziğimiz makamlarında bulunan özel bir aralıktır (bestecimiz diğer bazı eserinde olduğu gibi bu büyük eserinde de onu sık sık kullanmıştır); makamın esas karar notuyla beşinci derecesi arasında kullanılan bu aralık, yerine göre anlamlı etkiler yapmaktadır. Tenor solosu

orkestrada yine baştaki ilginç ezginin tekrarıyla sona erer” (Aktaran, Aktüze, 2007:2009-2010).

Bir tür karara ulaşamamışlık hissi veren bu bölümde, ezgiye iki keman, viyolonsel, kontrbas ve timpani tremololarla eşlik eder. (Aracı, 2007:149)

3. Arya

Yunus Emre'nin ağlayış temasının işlendiği bu bölümde iki obua ve org'un girişte seslenmesinden sonra alto, 'Ağlamaktır benim işim' mısrası ile başlayan ve geleneksel karakterde bir ezgiyle kendini gösteren solosunu söyler.

4. Arya

Bu bölümde doğaçlama yapan bir flüt ezgisi sonrası bas solo Yunus Emre'nin niçin ağladığı sorusunu dile getirir.

“Bu flüt solosunu izleyen bas solosu 'Sen bunda garip mi geldin, niçin ağlarsın bülbül hey' mısralarını, daha çok pes seslerden söyler. Sonra baştaki flüt ezgisi daha geniş bir halde, yalnız başına işitilir. Bas solosu tekrar aryasına başlar, 'Hey ne yavuz inilersin' mısrası ile devam eder ve devamı Eviç makamı çeşnisini içerir. Parça yine flüt solosu ile Bestenigâr makamında bir ezgiyle sona erer.

Bu kısımda Bestenigâr, Hüseyini, Eviç gibi yerli makamlar, tamamen yerli gelenek ezgi üslûbunda kullanılmıştır. Oratoryonun en başta orkestrada işitilen eksik beşli aralığı, bu flüt ezgisinin başında da Bestenigâr makamının özelliklerinden olarak duyulmuş, hatta aynı aralık tenor solosunda da kullanılmıştır” (Aktaran, Aktüze, 2007:2010).

5. Koral

“Benim adım dertli dolap, suyum akar yalap yalap” mısralarıyla başlayan bu koralde alın yazısının değiştirilemeyeceği ve ona boyun eğmekten başka yapılacak bir şeyin olmadığı koro ve orkestra tarafından işlendiği görülür.” (İ.D.O.B. Konser Broşürü)

6. Arya

II. bölümde ilk olarak seslenen bu alt parçada Yunus Emre'nin her şeyin yaratıcısı olan Tanrı'ya isyanı konu edinilmiştir. Bu durum bas solo ve oratoryonun karakteristik ezgilerinden biriyle duyurulur.

7. Agitato

“Bu kısım 14 ölçülük bir orkestral girişle başlar; onbeşinci ölçüde alto solosu ‘Yaktın beni yandırdın, noldun hey gönül noldun’ sözleriyle başlar. Bu vokal bir füg teması gibidir, ona üç ölçü sonra tenor solosu cevap verir; daha sonra bas solosu temayı, soprano solosu da cevabı tekrar ederler.

Sololar dört sesli tam bir ansamble (beraberlik) halini aldıktan bir süre sonra, koronun basları kısa ve coşkulu bir eda içinde 'Noldun hey gönül, noldun?' sözleriyle yoruma katılırlar; onları altolar, sonra tenorlar ve soprano izler. 'Noldun hey gönül, noldun?' sözleri dört sesli koroda ritmik, çabuk ve canlı, heyecanlı bir anlatımla tekrarlanır, sololar ve koro bir puandorg üzerinde susarlar.

Sonra solo partiler, önce tenor, sırasıyla soprano, alto ve bas polifonik bir üslûpta 'Uçtun hey gönül' mısramı tekrarlar; bu sözler yeni, başka şekiller içinde geliştikten sonra, dört sesli bir solistler topluluğu 'Hey gönül uçtun, yedi deryayı geçtin sözlerini tekrar eder, 'Ol dost eline geçtün mısramı, önce tenor, sonra alto, soprano ve baslarda aynı ezgiyle polifonik bir tarzda tekrarlanır.

Bir orkestra ara müziğinden sonra gene armonik bir şekilde "Noldun hey gönül, noldun?" sözleri söylenir. Gene orkestral bir ara müziğinden sonra Yaktın beni yandırdın' kısmı tekrar bir füg stiliyle başlar, sololar altında koronun 'Noldun hey gönül, noldun?' sözleri söylenir. Gene orkestral bir ara müziğinden sonra 'Yaktın beni yandırdın' kısmı tekrar bir füg üslubuyla başlar, sololar altında koronun 'Noldun hey gönül, noldun?'ları sık sık tekrarlanır; kısım sololar, koro ve orkestra eşliğinde büyük sonoriteler içinde sürer ve biter. Kısım derhal sekiz sayılı bölüme atak yapar” (Aktaran, Aktüze, 2007:2010).

8. Arioso

Bu bölümde solo ve orkestra Yunus Emre'nin isyanına rağmen hayata bağlılığının işlendiği temayı 'Gel gönül seninle dostla gidelim dost' mısralarıyla aktarmaya çalışır.

9. Recitativo

Yunus Emre'nin karamsarlıktan aydınlığa geçmeye başladığı bölüm denilebilir. Burada duyulan ezgi besteci tarafından Kars dolaylarında notaya alınmış bir 'Garip' uzun havasının son saz ezgisi olduğu bilinmektedir Bu ezginin notası da bestecinin adı yukarda geçen eserinde basılmıştır. Orta kısımda orkestrada Ardıhan dolaylarından alınmış olan bir 'Çukur Ova' ezgisi işitilir, onun üzerinde tenor kendi resitatifini söyler. (Aracı, 2007:143)

10. Koral

Yunus Emre'nin yavaş yavaş gerçeği bulma aşamasına yaklaştığı bu bölümde gözlemlenebilir.

“Bu kısımda önce soprano, sonra sırasıyla altolar ve tenorlar 'Yarabbi dilerim, aşkın ver şevkin ver' sözlerini ayrı ayrı girişlerle söylerler. Koro da aynı partiler, aynı şekilde polifonik bir üslûpta fakat yalnızca vokallerle girişler yaparken, baslar ritimleri saptanmış sözleri 'konuşma korosu' halinde bir ton üzerinde söylemeye başlarlar.

Üstte altolar ikiye bölünerek koro dört sesli bir hal alır, kısım sonuna doğru koro 'Kalbimi pâk eyle, masiva hubbünü sil, hubbünü ata kıl, aşkın ver, şevkin ver' sözlerini söylerken, bu sözlere başladıktan iki ölçü sonra baslar gene konuşma korosu halinde aynı sözleri bir eko gibi tekrar ederler; kısım koro ve orkestrada pesten tize doğru Sol-Do-Fa diyez akoru ile sona erer” (Aktaran, Aktüze, 2007:2010).

11. Recitativo

Oratoryonun Ara Bölüm kısmı olan bu recitativo'da Tanrı'nın aşkına kavuşan fakat nefisinden uzak olan Yunus Emre işlenir diyebiliriz.

12. Solistler ve Koro

“Saygun, oratoryosunun en geniş olan bu üçüncü ve son bölümünde ise tamamen Yunus Emre'nin ilahi aşk şiirlerini kullanır. Bu zor, yorucu yolculuk nihayet şahsın yaratıcıya kavuşması ile son beyitteki "Ecel geldi vade erdi, bu ömrüm kadehi doldu, Kimdür ki içmedin kaldı, Allah sana sundum elim" mısraları ile sona erer” (Aracı, 2007:136).

Bu bölümde işlenen program ise kötülüklerden ve nefisten arınmış olarak fiziksel ölümden ziyade yeniden doğma şeklinde ifade edilebilir.

13. Koral

Eserin son parçası son koraldır. Dört sesli koronun “Sensin kerim, sensin rahim”, “Allah sana sundum elim” mısralarının koral olarak orkestra eşliğinde, Dost'a kavuşan son nefesini vermeye hazırlanmış bir Yunus Emre temasının yansıtıldığı bölümdür.

6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM

Türk Beşleri'nden Necil Kazım Akses'in "İtrî'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo" Programlı Eserinin Çalgılaşma ve Sesleniş Özellikleri Nelerdir? Sorusuna yönelik elde edilen bulgular şu şekildedir:

Kesin olmamakla birlikte 1640-1712 yılları arasında yaşamış olan Buhurizade Mustafa İtri Efendi İstanbul'da doğmuş, geleneksel Türk sanat müziğinin en büyük bestekarlarından birisidir.

Neva ise geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan makamlardan birinin adıdır.

Geleneksel Türk müziğindeki sözel türlerden birisi olan Kâr'ın, sözlükteki karşılığı iş, güç, sanat, ekip biçme gibi anlamlar taşımaktadır. Türk müziğinde neredeyse beş yüz yıl öncesine dayanan en eski ve sözlü beste biçimlerinden biri olan Kâr'ın diğer bir özelliğinin de din dışı müzik türü olduğu bilinmektedir.

"Tarihte ilk Kâr örneklerini Meragalı Abdülgadir, Hoca Abdülali, Koca Osman, İtri, Sadullah Ağa ve İsmail Dede Efendi vermişlerdir. Kâr'larda makam ve usul değişiklikleri bu eserlerin sanat mahiyet ve kıymetini artıran değerlerdir. Kâr'ların sözleri ve mevzuları sevgiye, övmeye, düşünceye, bazen hicve dair yazılmış dört-sekiz mısralı şiirlerdir.

Musiki tarihimiz boyunca bestelenmiş Kâr'lar, ya güfte arasında geçen ve maksadı en iyi belirtilen bir kelime ile adlandırılmışlardır: Kâr-ı Lalezar, Kâr-ı Ceyhun, Kâr-ı bağ-ı behişt, Kâr-ı Müneccim, gibi. Ya da bestelenmiş oldukları makamlara göre, Rast Kâr-ı, Neva Kâr-ı yahut da sözlerinin ilk kelimesi ile anılırlar.

Kâr'lar ya bir terennümle ya da doğrudan doğruya güfte ile başlar; mesela İtri'nin Neva makamındaki Kâr'ı güfte ile başlar... Kâr, bir beste formu olarak, diğer beste şekilleri gibi fazla bağımlı değildir; her sanatkâr içinden geldiği gibi bestelemiştir. Kullanılan usul yönünden de böyledir. Büyük usullerin bazıları ile bestelendiği gibi, küçük usullerle de bestelenmiştir.

Hiç terennüm bölümü olmayan Kâr'lar da vardır... Yorumu ve icrası güç, ağıdalı ve uzun eserler olduğundan, zamanla ihmale uğramış, diğer beste şekilleri rağbet kazanmıştır. Türk musikisinde pek çok Kâr bestelenmiş, bunların çok azı günümüze ulaşmıştır" (İlyasoğlu, 1998:168).

Batı müziğinde kullanılan müzik formlarından birisi olan Scherzo'yu ise şaka anlamına gelen, sesleniş özelliklerinde tekrarlanan ritmik figüre sahip bir müzik türü olarak nitelendirebiliriz.

Itrî'nin "Neva-Kâr" adlı eserinden yola çıkılarak, büyük orkestra için 1969 da bestelenen eser Necil Kâzım Akses'in ortaya koyduğu en önemli yapıtlar arasındadır.

Akses'in ilk önceleri tek sesli olan bu eserini, Itrî'nin eserindeki yapısal unsurların ana hatlarını inceleyerek, onu çağdaş çoksesli müzik anlayışı içerisinde ele alarak, tekrar şekillendirdiği bilinmektedir.

“Itrî'nin eserinin veya neva makamının ya da makam geçkilerinin uyumlandırılması söz konusu değildir” (Göğüş, 1993:39).

Necil Kazım Akses 17. yüzyıla ait bu eserinin bazı unsurlarından esinlenmiş ve kendi birikimleriyle çağdaş müzik anlayışı içinde tamamen yeni bir yapıt ortaya koyduğu düşünülürse, eserin geçmişin müzikal öğelerine çağdaş çok sesli teknik içinde bir başka anlam ve değer kattığını söyleyebiliriz.

Eser birbirine bağlanan üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde ağır bir girişten sonra Scherzo'ya geçilir. İkinci bölüm ise iki parçadan oluşmaktadır. Lirik karakterdeki birinci parçayı eski yeniçeri müziğinin görkemli havasını yansıtan ikinci parça izler. Üçüncü bölüm birinci bölümün kısaltılmış tekrarıdır. (Göğüş, 1993:39)

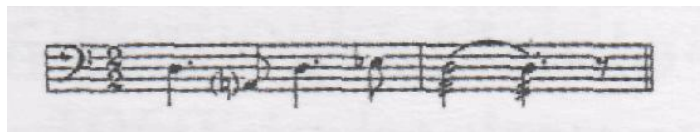
“Necil Kazım Akses'i Scherzo'sunu Önder Kütahyalı, müzikbilimsel yönden şöyle ele almış:

Itrî'nin NEVA KAR'ı üzerine SCHERZO, büyük orkestra kuruluşuna göre yazılmış, ancak ağaç üfleme çalgılar mi bemol klarnet ve kontra fagot ile; bakır üfleme çalgılar ise altı korno, dört trompet, si bemol tuba ve mi bemol tuba ile genişletilmiştir.

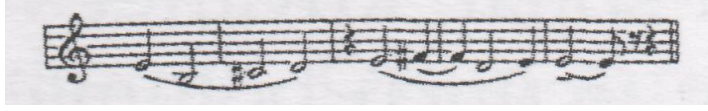
Vurma çalgıların kadrosu da kalabalıktır.

Yaratı dış görünümüyle klasik scherzo kuruluşuna uymaktadır. A-B-A olarak belirtebileceğimiz üç uzun kesitten oluşur. Ancak, orta kesitte scherzo tartımı kullanılmamış ve bu bölüm "Poco Meno Mosso" (canlılığı azaltarak) yönergesiyle belirtilmiştir.

Scherzo kesimi, moderato bir giriş ile başlar. Kös, bas klarnet, alto obua ve korno, kısa bir devgeyi (motifi) sıra ile duyurur:



Bundan sonra bas klarnet, İtrî'nin neva makamındaki Kâr'ının ilk kısa cümlesini, neva makamının güçlü sesi olan re' den başlayarak çalar:



Ancak, bu sırada ezgi, kanonumsu bir yazıyla başka çalgılarda da gelir; trombon, do trompet, si bemol trompetler, bas klarnet ile fagot, obualarla flütler, füğdeki sıkıştırım (stretto) ilkesine göre ezgiyi duyururlar.

Re 'den sonraki her giriş, bir büyük ikili aşağıdan yapılı; fakat bu aralık yedili ya da dokuzlu biçiminde genişletilerek orkestraya yayılmaktadır. Böylece re sesinin ardından do, si bemol, la bemol, sol bemol ve fa bemol seslerinden girişler vardır.

Yeniden re' ye gelindiğinde ise tubalarla öbür bas çalgılar ezgiyi bir kez daha duyurur.

Girişlerin ardından İtrî ezgisinin ikinci cümlesi, viyolonsel ve kontrabaslarla kemanlar arasında dokuzluda kanon biçiminde sunulur:



Ancak, ezginin kıvrımlarında bazı değişikliklere gidilmiştir. Böylece, Nevâ-Kâr'ın (A) bölmesini oluşturan ilk dizinin:

“İşret fidanı yeşerdi, gül yanaklı saki hani

Gülbûn-i ıyş mîdemet sâkı-i güli ızâr kû”

dizesinin müziği, bütünüyle ve çağdaş bir yaklaşım yaratıda kullanılmış olmaktadır”

(Aktaran, İlyasoğlu,1998:170).

“Anılan kanonun bir başka özelliği de, üfleme çalgılarda scherzoya hazırlık sayılan bir devgenin duyulmasıdır. Bu devge (motif) üç vuruşludur ama, dört dörtlük ölçünün içine yerleştirilmiştir. Böylece, iki düzümlü ve bestecinin makam anlayışına uygun olarak iki makamlı bir müzik ortaya çıkmaktadır:



Doruğa ulaştırılan kanon, scherzonun ana konusuna bağlanır ve bu konuyu, trompetlerle trombonlar duyurur:



Kösün vuruşları ise sözü noktalamaktadır:



Bundan sonraki aşamada scherzo konusu ikinci kemanlarla viyolalarda geliştirilirken, Nevâ-Kâr'ın ilk cümlesi scherzo havasına göre değişikliğe uğratılmış olarak trompette gelir:



Konu bir kez daha yinelenir. Bu kez scherzo konusu kemanlarda, İtrî'nin ezgisi ise başlardadır. Gereken zıtlığı oluşturmak üzere iki değişik konunun daha serimi yapıldıktan sonra ikisi arasında scherzo konusunun geliştirimi sürdürülür.

Anılan konulardan ikincisini izleyen ölçülerde, Nevâ-Kâr'ın ilk cümlesi, kanon yazısıyla kullanılır. Burası bir doruk noktasıdır. Fakat kesin bir sona ulaşmadan, yeni bir geliştirim bölümüne geçilir. Burada Nevâ-Kâr'dan alınan ilk cümle başta olmak üzere her üç konu yoğun bir biçimde işlenir.

Ardından konunun sergilendiği bölme, bazı değişikliklerle yinelenir. Bölmenin bitimi bu kez iyice belirgindir.

Scherzo'nun orta kesimi olan "Poco Meno Mosso" kösün vuruşlarıyla ve tuba ile kontrafagotun do diyez pedal sesiyle başlar. Kesimin en belirgin özelliği duygululuğu, sakinliği ve böylece

Scherzo ile dengeli bir zıtlığı yaratmasıdır. Obuanın başlattığı ezgi, orkestranın öbür çalgılarına aktarılır ve işlenir:



Meno mossodaki ikinci adım, Nevâ-Kâr'da bulunan başka bir ezginin kullanılmasıdır. Söz konusu ezgi, Kâr'ın terennüm kesiminden ve şehnaz makamının iyice vurgulandığı yerden alınmıştır; önce viyolalarda duyulur, ardından daha yoğun bir orkestralama ile viyolonsellerde ve kontrbaslarda gelir.

Akses, bu İtrî ezgisinden sonra kısa bir Mehter müziği eklemiş ve ardından Nevâ-Kâr ezgisiyle bağdarın kendi ezgileri değişik şekillerde yeniden ele alınmıştır.

Meno mosso, gongun vuruşuyla Scherzo'ya yeniden bağlanır. Bu değişiklik dışında giriş, bütün özellikleriyle yeniden gelir; scherzo ise kısaltılmıştır. Yararı, Poco Meno Mosso'dan önce olduğu gibi, görkemli bir biçimde sona erer” (Göğüş, 1993:39).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlara dayalı olarak geliştirilen önerilere yer verilmektedir.

Birinci alt probleme ilişkin bulgulara göre;

Çağdaş Türk Müziği bestecilerinden “Türk Beşleri” ’nin çalgı ve çalgı grupları için operalar, operetler, orkestra eserleri, şan ve orkestra eserleri, solo çalgı ve orkestra eserleri, oda müziği, şan ve piyano eserleri, piyano eserleri, koro eserleri, marşlar, bale müzikleri, sahne müzikleri besteledikleri ve bunları bir program kapsamında gerçekleştirdikleri görülmüştür.

“Türk Beşleri” ’nin bu programlı eser örneklerinin çalgı ve çalgı grupları için farklı başlıklardaki konu çeşitliliği için nicelik olarak yeterli olduğu ve Çağdaş Türk Müziği kültüründe programlı müziğin uygulanmasına katkıda buldukları söylenebilir.

“Türk Beşleri” ’nin programlı eser örneklerinin incelenmesiyle, özellikle genç besteci adayların bu alandaki çalışmalarına destek olabileceği düşünülmüştür.

Müzik icra eden ve dinleyen kimselerin müziğin programını bilerek, icra ettikleri ya da dinledikleri müziği daha iyi anlayabilecekleri, bu alanda yarışmalar, ödüllendirmeler, seslendirmeler yapılarak programlı müzik anlayışının ve kültürünün ülkemizde daha da yaygınlaştırılması önerilmektedir.

İkinci alt probleme ilişkin bulgulara göre;

Cemal Reşit Rey’in büyük orkestra için yazdığı “Bebek Efsanesi” adlı senfonik şiirin programının, “Bebek Ninni” başlıklı bir Afşar türküsüne dayandığı görülmüştür.

Eserin çalgılama ve sesleniş özellikleri incelendiğinde kullanılan çalgıların ve eserin sesleniş özelliklerinin, senfonik şiir formunda yazılan ve bir Afşar türküsüne dayanan programını yansıttığı söylenebilir.

Bu eserin incelenmesiyle, büyük orkestralarda icracı olan kişilerin, yaptıkları müziğin konusunu bilerek onu çalgılarına ve icralarına daha iyi yansıtabilecekleri, müziği profesyonel anlamda dinleyen kişilerin dinledikleri müziği daha kapsamlı anlayabilmeleri önerilmektedir.

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgulara göre;

Kendisi de bir kanun virtüözü olan Alnar'ın “Kanun Konçertosu” adlı eserinin programının tasavvuf dünyasının ünlü şair ve düşünce adamı Mevlana'ya dayandığı görülmüştür.

Eserin çalgılama ve sesleniş özellikleri incelendiğinde kullanılan çalgıların ve eserin sesleniş özelliklerinin, solo kanunun Türk geleneksel müziğinin üslubunda çalarken yaylı çalgılar orkestrası paralel bir çokseslilik ile ritmik ve melodik unsurları değerlendirerek konçerto formunun icra edildiği, çalgılama ve sesleniş özelliklerinin Mevlevihane Havası'na dayanan programı yansıttığı söylenebilir.

Bu eserin incelenmesiyle, Klasik Türk Müziği çalgılarının batı müziğinin olanakları kullanılarak, geleneksel Türk müziğinin genel olan makamsal sesleniş unsurlarıyla birleştirilerek bir program çerçevesinde büyük formlarda eserler seslendirilebileceği ya da yazılabileceği önerilmektedir.

Dördüncü alt probleme ilişkin bulgulara göre;

Halk ezgilerini evrensel bir anlatım gücü aracılığıyla, çağdaş Türk müzik kültürüyle yoğuran Erkin'in, “Senfonik Bölüm” adlı eserinin programının “Kuğu” temasına dayandığı görülmüştür.

Erkin'in yaşamına veda etmeden önce yazdığı bu son büyük eserinde çalgılama ve sesleniş özellikleri incelendiğinde, bestecinin kullandığı çalgıların ve eserin sesleniş özelliklerinin, halk ezgilerinin ritmik yapısıyla batı müziği tekniklerinin tüm unsurlarını bir araya getirdiği, çağının kurallarıyla Senfonik Bölüm'e kendine özgü bir anlam kazandırdığı söylenebilir.

Bu eserin incelenmesiyle, pikolo flüt, flüt, obua, alto obua, klarinet, basklarinet, fagot, kontrfagot, korno, trompet, trombon, tuba, timpani, arp gibi batı müziği çalgılarının, geleneksel Türk müziğinin zengin ritmik ve melodik yapısıyla sentezlenerek bir program çerçevesinde eserler bestelenebileceği ya da seslendirilebileceği bu alanda çalışma yapanlara kimselere önerilmektedir.

Beşinci alt probleme ilişkin bulgulara göre;

Yapıtlarında kullandığı zengin müzik öğeleriyle Doğu ve Batı arasında bir müzik köprüsü diyebileceğimiz Saygun'un koro ve büyük orkestra için yazdığı "Yunus Emre Oratoryosu" adlı eserinin programının büyük şair Yunus Emre'nin Divanı'ndaki şiirlere dayandığı görülmüştür.

Eserin çalgılama ve sesleniş özellikleri incelendiğinde, kökeni dini içerikli olan batı müziğinin büyük formlarından olan oratoryo, Saygun'un besteciliğinde, modern müzik ile ilahilerin zengin bir armonik, ritmik ve melodik yapıyla birlikte işlendiği, ney ve kudüm gibi tasavvuf müziği ile özleşen çalgıların kullanılarak, koronun eşliğinde büyük şair Yunus Emre'nin Divanı'ndaki şiirlerle oratoryonun duygusal atmosferini yansıttığı söylenebilir.

Bu eserin incelenmesiyle müziğin bestecilik dalında olan kimselere, seslendirilişleri sırasında büyük koral yapıların kullanıldığı oratoryo ve benzeri eserlerin, tasavvuf unsurları taşıyan gerek çalgısal gerek edebi öğelerle işlenerek bu alanda eser bestelenip Çağdaş Türk Müziği'mize kazandırılması önerilmektedir.

Altıncı alt probleme ilişkin bulgulara göre;

Çağdaş çoksesli müzik anlayışı içerisinde, İtrî'nin eserindeki ana yapılanmayı ele alarak eseri tekrar işleyen Akses'in, "İtrî'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo" adlı eserinin programının Türk Sanat Müziğinin en büyük bestekarlarından birisi olan İtrî'nin "Neva Kar" eserine dayandığı görülmüştür.

Eserin çalgılama ve sesleniş özellikleri incelendiğinde, keman, tuba, viyolonsel, kontrbas, kontrfagot, viyola, trompet, trombon, klarnet, fagot, flüt ve gibi

zengin bir orkestrasyon ve Mehteranda kullanmış olan, üstü kalın deri gergili piriç kazanlardan yapılan timpani benzeri vurmali saz kös kullanmıştır.

Akses'in geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan makamlardan biri olan Neva ve sözel türlerden birisi olan Kâr'ı, şaka anlamına gelen, sesleniş özelliklerinde tekrarlanan ritmik figüre sahip bir tür olan Scherzo ile birleştirdiği ve "İtrî'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo" programını yansıttığı söylenebilir.

Bu eserin incelenmesiyle geleneksel Türk müziğinde kullanılan bazı makamların ana hatları ve sözel türleri ile batı müziğinin temel kuralları birleştirilerek scherzo ve benzeri formlarda eserlerin bestelenebileceği, orkestrasyon yapılması sırasında kös vb. Mehteran çalgılarının da kullanılabilceği önerilmektedir.

Bu araştırma, Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin programlı eserlerinin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılması açısından bir kaynak teşkil edeceği düşünülerek amatör ya da profesyonel anlamda müziği icra eden veya dinleyen kimselere de önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aracı, E. (2004). *21. Yüzyılda yalnız bir Neo-Romantik*, İstanbul: Andante Dergisi Sayı 11.

Aktüze, İ. (2004). *Müziği Okumak Cilt-1*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İ. (2005). *Müziği Okumak Cilt-2*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İ. (2007). *Müziği Okumak Cilt-4*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Alaner, A.B. (2000). *Tarihsel Süreçte Müzik*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları; No:1179, Devlet Konservatuvarı Yayınları; No:6.

Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Ayparlar, F. (1996). *Çok Sesli Müziğin Öyküsü*, Hatay: Kültür Basım Yayın ve Tic. Ltd. Şti. Basımevi.

Cangal, N. (1999). *Armoni*, Ankara: Arkadaş Yayınevi..

Çalgan, K. (1991). *Duyuşlar Ulvi Cemal Erkin*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Erol, İ.L. (1998). *Klasik Müziğe İlgili Duyanlar İçin Kılavuz Kitap*, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Gazimihal, M.R. (1928). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* (Alaner, A.B., Yayınlanmamış Çeviri), İstanbul: Maarif Matbaası.

Göğüş, M.T. (1993). *Necil Kazım Akses'in Yaratıları Üzerine Yapılmış Bazı Açıklamalar ile Çözümlemeler ve Sonuç*, Orkestra Dergisi Sayı 235, İstanbul: Yenilik Basımevi San. ve Tic. Ltd. Şti.

Gökçe, B. (2004). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*, Ankara: Savaş Yayınları.

İ.D.O.B., *Yunus Emre Konser Broşürü*, İ.D.O.B. Yayınları.

İlyasoğlu, E. (1997). *Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kazım Akses Minyatürden Destana Bir Yolculuk*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kaptan, S. (1989). *Bilimsel Araştırma Gözlem ve Teknikleri*, Ankara: Tek Işık A.Ş.

Karasar, N. (2007). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, , Ankara: Nobel Yayın Dağıtım Ltd. Şti.

Kaygısız, M. (2000). *Türklerde Müzik*, İstanbul: Kaynak Yayıncılık.

Kurbanov, B. (2006). *Çoksesli Programlı Müzik*, Orkestra Dergisi Sayı 377, İstanbul: Yenilik Basımevi San.ve Tic. Ltd. Şti.

Okyay, E. (1999). *Ferid Alnar Longa'dan Konçertoya*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Pamir, L. (1981). *Müzikte Yaratıcının Gücü*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık.

Tura, Y. (2003). *Cemal Reşit Rey ve Bebek Efsanesi*, Orkestra Dergisi Sayı 347, İstanbul: Yenilik Basımevi San.ve Tic. Ltd. Şti.

Türkmen, U. (2005). “*Mesleki Müzik Okullarındaki Orkestra Derslerinde Orkestra Düzenlemeleri Yapılmış Halk Ezgilerinin Kullanılabilirliğine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Tutumları*” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Bolu.

Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (2000). *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.