



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

flemeli ve Vurmalı algılar Anasanat Dalı

**MUAMMER SUN'UN ORKESTRA VE ODA MÜZİĞİ
ESERLERİNDE OBUA KULLANIMININ MÜZİKAL VE TEKNİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

Mert ÖZERK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

MUAMMER SUN'UN ORKESTRA VE ODA MÜZİĞİ ESERLERİNDE OBUA
KULLANIMININ MÜZİKAL VE TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Mert ÖZERK

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Mert ÖZERK tarafından hazırlanan “Muammer Sun’un Orkestra Ve Oda Müziği Eserlerinde Obua Kullanımının Müzikal ve Teknik Açından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, 1 Kasım 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Gökçe Cansun

(Başkan)

G. Cansun

Burak Kocaoğlu

(Danışman)

Selçuk Bilsin

(Jüri)

S. Bilsin

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

01/11/2018



Mert ÖZERK

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin / raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma ama iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “ **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- ∅ Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren Ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

1/11/2018
(İmza)
Mert ÖZERK

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Doç. Burak Karaağaç** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



(İmza)

Mert ÖZERK

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada bana değerli zamanını ayırdığı ve verdiği destek için besteci Prof. Muammer SUN'a, her türlü desteği benden esirgemeyen annem Ph.Dr. Sinemis Sun'a, Obua eğitimimde büyük emeği geçen hocam Dr. Öğretim Üyesi İrfani Özdemir'e, değerli hocalarım Sedat Civelek ve Simay Civelek'e çalıőmalarıma olan değerli katkılarından, tez danıőmanım Doç. Burak Karaağaç'a ve Taylan Aygar'a ilgilerinden dolayı teşekkür ederim.



ÖZET

ÖZERK. Mert. *Muammer Sun'un Orkestra ve Oda Müziği Eserlerinde Obua Kullanımının Müzikal ve Teknik Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu çalışma, Muammer Sun'un orkestra ve oda müziği eserlerinde obua kullanımının müzikal ve teknik açıdan ele alındığı analitik bir incelemedir. Cumhuriyet Dönemi üçüncü kuşak bestecilerinden Muammer Sun, geniş kitlelere hitap eden eserleriyle yurt içinde ve yurt dışında tanınan bir bestecimizdir. Kaynağını geleneksel kültürümüzden alan ve evrensel verilerden yararlanan çağdaş Türk kültür ürünlerinin yaratılması, yurt yüzeyine yayılması, halk çoğunluğunun temelde çağdaş Türk kültür ve sanatını yaşar duruma ulaştırılmasında büyük katkıları olan bestecinin orkestra, oda müziği, çalgı müziği eserleri, korolu eserleri, türkü düzenlemeleri, sahne müzikleri, film müzikleri, çocuk şarkıları, marşlar, bale müziği ve bando eserlerinden oluşan zengin bir eser dizini vardır. Müziklerinde her eser kendine özgü bir form taşımakta. Çocuk şarkıları olsun, gençlik marşları olsun, orkestra eserleri olsun her eser kendi müziğine uygun bir form oluşturmuştur.

Beste çalışmaları içinde tonal sistemde yazdığı eserler bulunmakla beraber, Muammer Sun eserlerinin çoğunu; besteci, kuramcı Kemal İlerici'nin sistemleştirdiği dörtlü armoni anlayışı içinde yazmıştır. Türk müziği makam dizileri içinde yeni ezgiler bulmaya çalıştığını belirten besteci, Türk müziği ölçülerini de kullanmaktadır. Sun'un müziği kolay algılanan, benimsenen ve sevilen, çabucak yayılmaya yatkın eserlerdir. Eserlerinde obuaya çokça yer veren besteci obua'yı solo, oda topluluğu ve orkestra eserleri içinde oldukça etkili biçimde kullanmıştır. Asıl kullanımı solo bir çalgı olan obua bazı durumlarda diğer gruplarla beraber de çalabilir. Böylece diğer çalgıların ses rengini zenginleştirebilir ve hatta gereken yerlerde eşlik amaçlı da kullanılabilir. Obua teknik açıdan seslendirme olanakları kısıtlı olmasına karşın, ustasının elinde çok hızlı pasajları, etkileyici, sevinç dolu bir anlatımla seslendirebilir. Bu çalışmada bestecinin orkestra ve oda müziği eserlerinde obuanın müzikal ve teknik kullanımı örneklerle incelenmiş, besteciyle eserleri üzerinde birebir görüşmeler yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Dörtlü Armoni, Muammer Sun, Obua, Tahta Üflemeli Sazlar

ABSTRACT

ÖZERK. Mert. *Muammer Sun's Musical and Technical Analysis of the Use of Oboe in Orchestra and Chamber Music Works*, Postgraduate Thesis, Ankara, 2018.

This study is an analytical review of musical and technical aspects of the use of oboe in Muammer Sun's orchestra and chamber music works. Muammer Sun, one of the third-generation composers of the Republican Period, known locally and abroad with his works. The orchestra music, chamber music, instrumental music, dance music, folk music arrangements, film music, children songs, marches, ballet music, band works, composing of contemporary Turkish culture products that take its source from our traditional culture and benefit from universal values and spreading to the surface of the country and mainly contributing to reaching the contemporary Turkish culture and art to the living conditions, Each piece of music has its own unique form whether it's children songs, youth marches, orchestral works, each piece has created a form that fits its own music.

Although he wrote some compositions in tonal system, most of Muammer Sun's work composed in the form of *quadral-harmony* which systemised by famous Turkish music theorist Kemal İlerici. The composer, who stated that he tried to find new melodies in Turkish music *makams*. He mainly uses Turkish music rhythms in his pieces as well. Sun's music is easily perceived, adopted and loved, and prone to spread quickly. The composer, who prefer to use a lot of oboe in his works, used the oboe in solo, in chamber music and in orchestra works very effectively. The actual use of the oboe is a solo instrument but also can play with other groups in some situations thus enrich the sound colour of other instruments. Even be used as short accompaniment figures where it's necessary. Oboe can sound very fast passages in the hands of his master with an impressive, joyful expression although the possibilities are technically limited. The musical and technical use of oboe in orchestra and chamber music works of composer were examined with examples, individual interviews were made with very himself and opinions of the related artists were taken in this work.

Key Words: Quadral Harmony, Muammer Sun, Oboe, Woodwinds

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİM LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiv
1. BÖLÜM.....	1
GİRİŞ	1
1.1 PROBLEM.....	2
1.2 ARAŞTIRMANIN AMACI	2
1.3 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	3
1.4 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	3
1.5 SINIRLILIKLAR	3
2. BÖLÜM.....	6
OBUA HAKKINDA GENEL BİLGİ	6
2.1 TANIMI VE KISA TARİHİ.....	6
2.2 OBUA'NIN YAPISI	7
2.3 OBUA'NIN TEKNİK ÖZELLİKLERİ.....	9

2.4 OBUANIN ORKESTRADAKİ ÖNEMİ VE KULLANIMI (GÖREVLERİ)	10
2.5 KATLAMALAR, SESDEŞ KATLAMALAR	13
3. BÖLÜM	14
MUAMMER SUN HAKKINDA BİLGİ	14
3.1 MUAMMER SUN'UN ESERLERİ	16
3.1.1 Orkestra Eserleri	16
3.1.2 Koro Eserleri	16
3.1.3 Oda Müziği Eserleri	17
3.1.4 Piyano Eserleri	18
3.1.5 Bando ve Armoni Müziği İçin Müzikler	18
3.1.6 Tiyatro Müzikleri	18
3.1.7 Müzikli Radyo Çocuk Oyunları	19
3.1.8 Solo-Koro-Orkestra için ve Çocuk Korusu İçin Müzikler	19
3.1.9 Eğitim Müziği Eserleri	19
3.1.10 Yayınlanmış Kitapları	19
3.1.11 Yayınlanmış Araştırma, İnceleme ve Yazıları	21
3.1.12 Yayınlanmış CD'leri	21
4. BÖLÜM	23
MUAMMER SUN'UN MAKAM DİZİLERİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ	23
4.1 DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ	24
5. BÖLÜM	26
GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ	26
5.1 MAKAM	26
5.1.1 Makam Çeşitleri	27

5.1.1.1 Karcıgar Makamı	27
5.1.1.2 Hüseyini Makamı	27
5.1.1.3 Saba makamı	28
5.1.1.4 Kürdi makamı	28
5.1.1.5 Nikriz makamı.....	28
6. BÖLÜM.....	30
MÜZİK FORMLARI	30
6.1 SÜİT.....	30
6.2 ÜFLEMELİLER BEŞLİSİ (KENTET).....	30
6.3 KANON	31
6.4 FÜG-FUGETTO.....	31
7. BÖLÜM.....	32
ESER ANALİZLERİ.....	32
7.1 NİNNİ	32
7.2 KÜÇÜK BİR ÖYKÜ	38
7.3 BOZKIRIN SESİ.....	47
7.4 SERPİNTİ	52
7.4.1 Kanon.....	52
7.4.2 Ezgi ve Eşlik.....	57
7.4.3 Koşmaca	57
7.4.4 Kanon 2.....	57
7.4.5 Oyun.....	61
7.4.6 Şarkı ve Doğaçlama.....	61
7.4.7 Minik Parça	63

7.4.8 Ezgi ve Tartım.....	66
7.4.9 Küçük Öykü	69
7.4.10 Kelebek.....	72
7.4.11 Tembel Türküsü.....	74
7.4.12 Yol Havası.....	79
7.4.13 Hüzzam.....	82
7.4.14 Yaşamak	85
7.4.15 Zeybeğimsi.....	91
7.4.16 Fugetto	96
7.5 ÇERKES SÜİTİ.....	98
7.6 SEVGİNİN BEDELİ	100
7.7 YURT RENKLERİ	103
7.7.1 Birinci Bölüm.....	103
7.7.1.1 Uzun Hava.....	103
7.7.1.2 Kırık Hava.....	105
7.7.2 İkinci Bölüm.....	109
7.7.2.1 Dinlenti.....	109
7.7.2.2 Köçekçemsi	110
7.7.3 Üçüncü Bölüm	111
7.7.3.1 Yakarı Kesimi	111
7.7.4 Dördüncü Bölüm.....	116
7.7.4.1 Horonumsu	116
7.7.4.2 Gezinti	122
7.7.4.3 Oyun.....	124
7.7.4.4 Gezinti 2	124

8. BÖLÜM.....	125
MÜZİK TÜRLERİ	125
8.1 Halk Müziği	125
8.1.1 Ağıt.....	126
8.1.2 Bozlak	127
8.1.3 Köçekçe	127
8.1.4 Zeybek	128
8.1.5 Horon	129
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	131
KAYNAKÇA	132
TANIMLAR DİZİNİ	133
TURNİTİN	

RESİM LİSTESİ

Resim 1	5
Resim 2	8
Resim 3	23
Resim 4	25



ŞEKİL LİSTESİ

Örnek 1:	32
Örnek 2:	32
Örnek 3:	33
Örnek 4:	33
Örnek 5:	34
Örnek 6:	38
Örnek 7:	38
Örnek 8:	39
Örnek 9:	39
Örnek 10:	39
Örnek 11:	39
Örnek 12:	40
Örnek 13:	40
Örnek 14:	40
Örnek 15:	40
Örnek 16:	41
Örnek 17:	41
Örnek 18:	41
Örnek 19:	41
Örnek 20:	42
Örnek 21:	47
Örnek 22:	47
Örnek 23:	48
Örnek 24:	48

Örnek 25:	48
Örnek 26:	48
Örnek 27:	49
Örnek 28:	50
Örnek 29:	52
Örnek 30:	52
Örnek 31:	53
Örnek 32:	53
Örnek 33:	53
Örnek 34:	54
Örnek 35:	55
Örnek 36:	56
Örnek 37:	57
Örnek 38:	58
Örnek 39:	58
Örnek 40:	58
Örnek 41:	58
Örnek 42:	59
Örnek 43:	60
Örnek 44:	61
Örnek 45:	61
Örnek 46:	62
Örnek 47:	62
Örnek 48:	62
Örnek 49:	62
Örnek 50:	63

Örnek 51:	64
Örnek 52:	64
Örnek 53:	65
Örnek 54:	65
Örnek 55:	65
Örnek 56:	66
Örnek 57:	67
Örnek 58:	67
Örnek 59:	67
Örnek 60:	67
Örnek 61:	68
Örnek 62:	68
Örnek 63:	68
Örnek 64:	69
Örnek 65:	69
Örnek 66:	70
Örnek 67:	70
Örnek 68:	70
Örnek 69:	71
Örnek 70:	71
Örnek 71:	71
Örnek 72:	72
Örnek 73:	72
Örnek 74:	73
Örnek 75:	73
Örnek 76:	73

Örnek 77:	74
Örnek 78:	75
Örnek 79:	75
Örnek 80:	76
Örnek 81:	76
Örnek 82:	76
Örnek 83:	76
Örnek 84:	77
Örnek 85:	77
Örnek 86:	77
Örnek 87:	78
Örnek 88:	79
Örnek 89:	80
Örnek 90:	80
Örnek 91:	80
Örnek 92:	80
Örnek 93:	80
Örnek 94:	81
Örnek 95:	81
Örnek 96:	81
Örnek 97:	82
Örnek 98:	82
Örnek 99:	83
Örnek 100:	83
Örnek 101:	84
Örnek 102:	84

Örnek 103:	85
Örnek 104:	85
Örnek 105:	86
Örnek 106:	87
Örnek 107:	87
Örnek 108:	87
Örnek 109:	87
Örnek 110:	88
Örnek 111:	88
Örnek 112:	88
Örnek 113:	89
Örnek 114:	90
Örnek 115:	91
Örnek 116:	91
Örnek 117:	92
Örnek 118:	92
Örnek 119:	92
Örnek 120:	92
Örnek 121:	92
Örnek 122:	93
Örnek 123:	93
Örnek 124:	94
Örnek 125:	94
Örnek 126:	94
Örnek 127:	94
Örnek 128:	95

Örnek 129:	96
Örnek 130:	96
Örnek 131:	96
Örnek 132:	96
Örnek 133:	97
Örnek 134:	97
Örnek 135:	98
Örnek 136:	98
Örnek 137:	99
Örnek 138:	99
Örnek 139:	100
Örnek 140:	100
Örnek 141:	102
Örnek 142:	103
Örnek 143:	104
Örnek 144:	104
Örnek 145:	104
Örnek 146:	105
Örnek 147:	105
Örnek 148:	106
Örnek 149:	106
Örnek 150:	106
Örnek 151:	107
Örnek 152:	107
Örnek 153:	108
Örnek 154:	109

Örnek 155:	109
Örnek 156:	110
Örnek 157:	110
Örnek 158:	110
Örnek 159:	111
Örnek 160:	111
Örnek 161:	111
Örnek 162:	112
Örnek 163:	112
Örnek 164:	113
Örnek 165:	113
Örnek 166:	114
Örnek 167:	115
Örnek 168:	116
Örnek 169:	117
Örnek 170:	118
Örnek 171:	118
Örnek 172:	119
Örnek 173:	119
Örnek 174:	119
Örnek 175:	120
Örnek 176:	120
Örnek 177:	121
Örnek 178:	121
Örnek 179:	122
Örnek 180:	123

Örnek 181:	123
Örnek 182:	123
Örnek 183:	123
Örnek 184:	124
Örnek 185:	124



1. BÖLÜM

GİRİŞ

Çok sesli müziğin yaygınlaşması, halkın yaşamına katılması için, kaynağını geleneksel müziklerimizden alan, evrensel verilerden yararlanan, çağdaş bir Türk müziği yaratma amacına yönelik eserler veren bestecimiz Muammer Sun, Cumhuriyet Türkiye'sinin üçüncü kuşak bestecilerindendir. Yazdığı müziklerle kendi toplumunun müzik gelişimine ve evrensel müziğe katılmayı ve katkıda bulunmayı amaç edinmiştir. Evrensel müzik kültürüne katılmak için, evrensel müzik birikimini eleştirel yöntemlerle iyi bilmek, özümsemek ve ondan yararlanmak gereklidir; katkıda bulunmak için de kendi toplumumuzun geleneksel müzik birikimiyle yaratılmakta olan Çağdaş Türk Müziği birikimini eleştirel yöntemlerle iyi bilmek, özümsemek ve bunlardan kaynaklanmak gereklidir; evrensel müzik birikiminden yararlanan, geleneksel müziklerimizden kaynaklanan, çağdaş nitelikli ve özgün müzikler yaratmanın gereğine inanan bestecimiz, eserlerini bu temel görüş üzerine bestelemektedir.

Bu çalışmada da görüleceği gibi Muammer Sun eserlerinde kendi dilini oluşturmak amacıyla kendi toplumunun kültürüne ve müziğine eğilmiştir.

Onu diğer bestecilerden ayıran müzikal ve teknik özellikler, eserlerini icra eden sanatçılar tarafından iyi anlaşıldığı, öğrenildiği takdirde başarılı sonuçlar elde edileceği düşünülmelidir.

İcracı sanatçının, eserin bestecisinin form, armoni, müzik stili vb. hakkında bilgisinin olması onun performansını olumlu yönde etkileyecektir. Doğru yorumların yapılabilmesi, çalgının olanaklarının besteci tarafından nasıl kullanıldığının kavranması, bestecinin dili, bireysel anlayışı, orkestradaki enstürmanları kullanışı icracıya çalma ve yorumlamada kolaylıklar sağlayacaktır. Eserin yapısı hakkında bilgi sahibi olan icracı eseri kavramakta da güçlük çekmeyecektir. Obua özelinde örnek alınabilecek bu çalışmada bestecinin icracılar tarafından bilinmediği varsayılan birçok yönüne de açıklık getireceği düşünülmektedir. Eserlerinde obuayı sıklıkla kullanan bestecinin bu çalgıya hangi tür temalarda daha çok yer verdiği, hangi enstürmanlarla ilişki içinde kullandığı, hangi

renkleri elde ettiği, obuaya verdiği görevlerin çeşitliliği yapılan çalışmada ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.1 PROBLEM

Obua sanatçıları da diğer sanatçılar gibi çaldıkları eserlerin icrası sırasında eser hakkında, eserin bestecisi hakkında, eserin yaratıldığı dönem hakkında bilgi sahibi olmalıdırlar. şüphesiz ki, eser hakkında belli bir donanıma sahip olan icracı, eseri daha dikkatli, daha anlayarak yorumlayabilecektir. Bunda eser analizlerinin rolü büyüktür. Çalışmada görüldüğü gibi her besteci kendine özgü üslubu, anlayışı, kavrayışı çerçevesinde besteler eserini. Bu çalışmada eserlerinin ele alındığı ve incelendiği besteci Muammer Sun da kendine özgü ezgi anlayışı, armoni anlayışı, form anlayışı ve özgün üslubuyla diğer bestecilerden farklı olduğu görülmektedir. Bu farkın ortaya konulması ve bestecinin obua kullanımının müzikal ve teknik açıdan incelenmesi.

1.2 ARAşTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın amacı:

Muammer Sun'un kendine özgü müzik stili hakkında bilgi vermek,

Bestecinin araştırmada ele alınan eserleriyle ilgili olarak, Müzik türleri, Türk müziği formları, Makam dizileri üzerine yapılan çalışmaların ışığında kullandığı malzemeler ve müzik formları hakkında bilgi vermek,

Orkestra ve Oda Müziği eserlerinde obuanın kullanımını müzikal ve teknik açıdan incelemek,

Bestecinin bu konudaki kişisel görüşlerini aktarmak,

Bundan sonra obua ile ilgili çalışmalara katkıda bulunacağından dolayı, amacına ulaşmış sayılabilir.

1.3 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışmada Muammer Sun'un orkestra ve oda müziği eserleri üzerine yapılan analizler, obua sanatçılarının bestecinin eserlerinin icrası sırasında daha bilinçli, daha dikkatli ve duyarlı olmalarına yardımcı olacak ve her yönden aydınlatacak niteliktedir.

Bu çalışma, yaşayan bir besteciyle eserleri üzerine konuşma olanağına sahip olunması, onun değerlendirmelerinden birinci ağızdan yararlanmış olunması; daha sonraki bestecilere eserlerinde obua kullanımına örnek olması, müzikologların besteci ve eserleri üzerine yapacakları araştırmalara kaynak teşkil etmesi, obua sanatçılarının Muammer Sun'un eserlerini seslendirirken onun müzik anlayışı ve bestelerinde obuanın kullanımı hakkında bilgi sahibi olmalarının sağlanması, bundan sonra obua ile ilgili tez yapanlara bir kaynak teşkil etmesi açısından önemlidir.

1.4 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmanın modeli: Araştırma kaynak tarama ve analiz yöntemlerinden oluşan betimsel bir çalışma olma özelliğine sahiptir.

Verilerin toplanması: Bestecinin orkestra ve oda müziği eserleri taranarak obua kullanımına göre tasnif edilmiş, kaynakçada verilen kaynaklar incelenmiş, ele alınan eserler besteci Muammer Sun'un da görüşleri alınarak analizleri yapılmıştır.

1.5 SINIRLILIKLAR

Bu araştırma;

Muammer Sun'un orkestra ve oda müziği eserleri,

Bu eserlerinde obuanın müzikal ve teknik özellikleri,

Besteciyle yapılan görüşmeler

Eserlerin icrasında karşılaşılabilecek zorlukların ortaya konması,

ile sınırlıdır.

1.5.1 Evren

Bu araştırmanın evrenini Muammer Sun'un Orkestra ve Oda Müziği eserleri oluşturmaktadır.

1.5.2 Örneklem

Bu araştırmanın örneklemini orkestra ve oda müziği eserlerinde obuanın müzikal ve teknik açıdan incelenmesi oluşturmaktadır.



Resim 1

2. BÖLÜM

OBUA HAKKINDA GENEL BİLGİ

2.1 TANIMI VE KISA TARİHİ

Obua, tahta üflemeli müzik aletleri ailesindedir. 17. Yüzyılda iki Fransız müzisyeni, Jean Hotteterre ve Michel Philidor tarafından icat edilen obua, yapılışına göre eski bir geçmişi olan bir müzik aletidir. Sözcük kökeni Fransızca'dan İngilizce'ye geçen HAUT ve BOIS bileşik kelimesinden türetilen obuaya önceleri "hautbois" deniliyordu. Mısır anıtları üzerinde resmedilmiş olan bu tipteki aletlerin ilkel şekillerini bütün doğu kavimleri kullanılmış, zamanla bu ilk tipten muhtelif müzik aletleri türemiştir.

Barok dönemde Fransa'da (17. yüzyılda) şimşirden yapılmış obuaya Shawm adı verilmişti. Shawm'da bir büyük ve iki yan tuştan ibaret olan üç anahtar bulunmaktaydı. Yan tuşlar doğru kullanımı sağlayan sol el için iki delikten oluşmaktaydı.

Klasik dönemde Johan Christian Bach, Johann Christian Fischer, Ludwig August Lebrun, Antonin Kozeluh gibi besteciler obuayı etkili bir şekilde ve sıkça kullanmışlardır. Klasik dönemde enstrümanın çapı gittikçe daralmış ve tuş sayısı artmıştır.

Özgün obua, Viyana döneminde ton özellikleri ve çapı açısından çok az değişime uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Karl Rado, Guntram Wolf, Andre Constantinides gibi yapımcılar tarafından üretilmiştir.

Modern tarzda üretilen obualardaki metal mekanizma, obuanın gövdesindeki delikleri açıp kapatmak açısından çalan kişiye büyük kolaylıklar sağlar. İlk dönemlerde Boehm sisteminin obua üzerinde fazla başarılı olmadığı düşüncesiyle obuada Fransız Konservatuvar Sistemi denilen bir perde sistemi kullanılmıştır.

Bazı obua yapımcıları Boehm mekanizmasını günümüzde başarılı bir şekilde uygulamaktadırlar.

2.2 OBUA'NIN YAPISI

Alt kısmı geniş, üst tarafa doğru daralan tahta bir boru olup, üç kısımda incelenir.

Obuanın en geniş kısmı olan bölüm, birinci bölümüdür ve bu kısma kalak adı verilir. Orta kısma girebilecek bir şekilde son bulur. İkinci ve üçüncü kısımlar birbirine böylece eklenmiş olur. Bu bölümde Obuanın en pes (kalın) kısmı bulunur.

Obuanın en hassas olan kısmı ikinci kısım olan alt gövdedir. Bu bölümde mekanizmanın en ayrıntılı aksamı yer alır. Ajiliteye yani sürate en elverişli olan ve entonasyon hatası açısından en güvenilir olan kısmıdır. Bu bölüm doğal seslerin ağırlık merkezidir.

Üst gövde adıda verilen üçüncü kısım obuanın en dar olan üçüncü bölümüdür. Üçüncü bölümün ikinci bölümle birleşmesiyle çalgı tamamlanmış olur. Bu üçüncü bölüm sesleri oktavlamaya yarar. İncecik bir sesin feryadının çıktığı bölüm bu bölümdür. Yine obuada ses sağlayan kamış da bu bölgede bulunur.

Doğal sesler bu kısımda yerini, yavaş yavaş yırtıcı seslere bırakır. Tiz, yani ince sesler, dudak ve parmak becerileriyle elde edilen ek sesler, (gün geçtikçe bu ek sesler) tiz ses olarak doğallaşmaktadır.

Obua, en dar ve uç noktasına son parça sayılan kamışla kavuşmuş olur. Çift taraflı olan kamış, madenden yapılmış yuvarlak bir tüpe (bu tüp silindir şeklindeki bir mantara yerleştirilmiştir) mumlanmış bir iple bağlanır.

Obuanın mekanizması altısı yandan olmak üzere on perdeden oluşmuştur. Her perdenin, alttan ve üstten itici olmak üzere bir – iki adet çelikten yapılmış yayı vardır. Perdeleri birbirine bağlayan madenden yapılmış miller vardır. Yaylar levha ve yuvarlak olmak üzere iki şekilde sabitlenmiştir. Mekanizmanın diğer kısımları ise nikel veya gümüştedir. Obuanın ağaç kısmı ise bazen şimşirden, bazen fil dişinden, fakat en çok da abanoz veya sedirden imal edilir.

Obua'nın gövde kısmında anahtarlar vardır, bunlar bir dizi deliği açıp kapamaya yararlar. Obua, bu anahtarlara parmak basarak çalınır. Bu anahtarlar dizgesinin geliştirilmesiyle kullanıcının olanakları yükseltilmiştir.



Resim 2

2.3 OBUA'NIN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Obua teknik açıdan seslendirme olanakları kısıtlı olan bir çalgıdır. Fakat ustasının elinde çok hızlı pasajları, sevinç dolu, etkileyici bir anlatımla seslendirebilir.

“Uzunluğu 60 cm dir. Yapıldığı ses do dur. Notası, ikinci çizgi sol açkısı ile yazılır. Sol açkısı içindeki ilk oktavın si bemol sesinden başlayarak üçüncü oktavdaki sol sesine kadar bir genişliğe sahiptir. Bu genişlik içinde diatonik ve kromatik bütün sesler elde edilir. Fakat üçüncü oktav içindeki mi bemol sesinden daha ince olan sesler pek kullanılmaz. Si bemolden la sesine kadar kromatik olarak perdeler aracılığı ile aşağıdan yukarı doğru ses deliklerinin açılması yoluyla elde edilir.” (<https://www.msxlab.org/forum/sanat/265781-nefesli-calgilar-obua.html>)

Dudak ve nefes ayarlanmak suretiyle ve yardımcı bir perde sayesinde daha incedeki sesler elde edilir.

Obuada bulunan iki oktav perdesi kullanılarak birinci oktavdaki esas seslerin doğuşkanları elde edilir.

Obuanın içinde; kalın ses bölgesi, orta ses bölgesi, ince ses bölgesi ve en ince ses bölgesi olmak üzere dört ses bölümü vardır.

En pes ses olan si bemolden bir sonraki fa sesine kadar olan ses genişliği kalın ses bölgesidir. Metalik, yumuşak olmayan ve agresif bir rengi vardır. Bu sesleri yumuşak ve kısık bir nüansta çalmak çok zordur.

Birinci oktavdaki fa sesinden ikinci oktavın son sesi olan si bemol sesine kadar olan kısma orta ses bölgesi denir. Kalın ses bölgesine nazaran sesler bu bölgede daha yumuşak, daha ılık ve daha doğaldır.

Obuanın en güzel sesleri bu bölgede yer alır. Obuaya kendi kişiliğini kazandıran, tatlı, ılık ses rengi bu oktavda bulunur. En güzel obua sololar bu ses genişliğinde yazılmıştır.

İnce ses bölgesinin soluk bir rengi vardır. İkinci oktavın son sesi si bemolden sonraki ince seslerdir. Ses inceldikçe obua kendi ses renginden uzaklaşarak yirtıcı ve ince seslere dönüşür.

En ince bölgede seslerde entonasyon kaybı olası olduğundan genelde kullanılmaz. Bazı besteciler acı bir rengi simgelemek için bunu göze alırlar. Bazen de özel efektler yaratmak için kullanıldığı da görülür. Bu tür eserler genelde büyük orkestralar için yazılmış modern tarzda senfonik eserlerdir.

Obuanın staccato, yani kesik seslerle çalınan pasajlarda üstünlüğü vardır. Obua solo olarak kullanıldığında cantable yani şarkı dolu melodileri etkileyici bir şekilde sunar.

2.4 OBUANIN ORKESTRADAKİ ÖNEMİ VE KULLANIMI (GÖREVLERİ)

Bir solo çalgısı olan obua, senfoni orkestralarında, kamışlı üflemeliler üçlünde, oda müziği topluluklarında, üflemeliler kentetinde de kullanılan bir çalgıdır.

Birçok eserde kırsal saflığı dile getiren özelliği ile kullanılmıştır. Barok dönemde eski biçimiyle yani “Obua da caccia” olarak Johann Sebastian Bach’ın en çok sevdiği ve kullandığı çalgı olarak ünlenmiştir. Obuanın şairane tınlayan karakteri nüanslı etkiler yaratmaktaki mahareti seslerin albenisi sayesinde. Bu özelliğinden ötürü Bach eserlerinde obuaya büyük şair olarak solist görevini vermiştir.

Klasik senfoni orkestralarında düzenli olarak kullanılan ilk nefesli çalgılardan biri olan obua icadından sonra (17. yy), 18. Yüzyılda birçok orkestranın bünyesine katılmıştır.

Mersen’e göre trompetin dışında bütün müzik aletlerinin en kuvvetli seslisi obuadır. Bu sebepten ötürü obua 16. Louis devrinde kurulan ilk askeri mızıkta takımına alınmıştır.

Obua Senfoni orkestralarında, Armoni mızıklarında, üflemeliler üçlüsünde, üflemeliler beşlisinde solo olarak da yer alır.

Bestecinin çobanlama duygularını dinleyene ileten tatlı, dokunaklı bir ses rengine sahiptir. Asıl kullanımını solo bir çalgı olan obua bazı hallerde başka gruplarla unison olarak da çalabilir, böylelikle diğer çalgıların ses rengini zenginleştirir ve hatta bazen eşlik amaçlı kısa figürlerde de kullanılır.

Diğer tahta üflemelilerle birlikte uyumlu tınılar ortaya çıkarabilir ve çok iyi kaynaşabilir. Alaycı, şakacı, espirili etki yaratmak için, obuaya kalın seslerde stakato pasajlar özellikle verilebilir.

Genelde besteciler obuayı dokunaklı, merak uyandıran, tatlı, cantabile olarak ve halk ezgilerini icra etmek için eşsiz ve çekici bir ensturman olarak kullanmışlardır. Kırsal duyguları, doğal güzellikleri, saf sevinçleri ve yalnızlık duygusunu en iyi anlatan enstrümandır. Obuanın sesinde biraz da hüzün vardır.

Obuaya verilecek her görevde onun ezgisel ses rengi göz önünde bulundurulmalıdır. Si b büyük klarinet ve büyük flüt eşliğinde ezgisel düzenler verilebilir.

Obuaya solo görev verirken çabuk geçişli ezgilerden çok, geniş seslerle oluşturulmuş duyguların ifadesi verilmelidir.

Obuanın ses rengindeki cazibe dinleyenin kulaklarında kalır ve bu çekiciliğin sıcaklığı ve içtenliği başka hiçbir çalgıda yoktur. Senfonik eserlerde doğal yaşamı yalnız kulaklarımızla duymayız, obuanın o güçlü etkisiyle aynı zamanda zihnimize de canlandırırız.

Bestecinin çobanlama ifade gücünü göz önüne alarak hız derecesi orta ezgiler yazması doğru bir seçim olur. Tarih boyunca Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, Steffani, Kaiser, Haendel ve Bach gibi birçok besteci obua için solo eserler bestelediler. Opera, oratoryo ve kantatlarında oldukça fazla sayıda obua kullanarak keman partilerini double etmişlerdir.

Haendel'in Messie'si özgün orkestrasyonuna göre 1910 da Paris de şef Raugel tarafından idare edilirken, fazla obua kullanılarak icra edilmiş ve kuvvetli bir etki elde edilmiştir.

Büyük virtüözlerin çalışta kaydettikleri ilerlemeler sayesinde obua orkestralarda solist olarak kullanılmaya başlanmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında Besozzi kardeşlerin gösterdiği ustalığın bu konuda çok önemli rolü vardır.

Besozzi kardeşlerin devrinde obuanın henüz üç perdesi vardır. Bu perdelerden ikisini 1727'de Alman Gerhard Hoffmann eklemiştir. Sallantin'in kullandığı dört perdeli obua ise Paris Konservatuvrı'nın müzesinde korunmaktadır. Perdelerin sayısını sırasıyla Delusse (1780), Buffet (1884), Brod (1846) ve Tribert (1813_1878) arttırmışlardır.

Oda müziği alanında da Obuaya oldukça önemli roller yüklenmiştir. Besteciler obuayı Schumann'dan modernlere gelinceye kadar en üst düzeyde kullanmışlardır. Berliöz obuayı överken, obua için; "geçmişe ait duyguları uyandırmadaki maharetiyle bu çalgı diğer çalgılardan üstün özelliklere sahiptir" der.

Obua literatürünün ünlü eserleri: M. Marcello: Obua Konçertosu, G. F. Haendel: Obua Konçertoları, W. A. Mozart: Obua Konçertosu, D. Cimarosa: Obua Konçertosu, P. İ. Çaykovski: Senfoni No. 4, Strauss: Obua Konçertosu' dur.

Orta bölüm sesleri obuanın en kullanışlı sesleridir, en şairane duygular bu bölümde dile getirilir.

Obua dizge oluşumu ve yeteneği açısından hep birlikte, yani tutti'lerde bütün dizimlerde çalabilir. Besteciler obuaya solo olarak görev verirken dizim başlıklarının üç diyez ve üç bemolden fazlasını taşımaması zorunluğunu gözönüne almalıdırlar.

Mi b veya Si b Klarnetler, Alto Saksofon, Fagot, Korno, Kornet, surdın takılmış Trompet gibi çalgılar da obua sololarına eklenebilir.

Büyük Flüt ile veya Küçük Flüt ile de yapacağı birliktelik, oldukça etkili bir sonuc verebilir.

Genellikle iki Obua partisi yazılır. Obualara aynı sesler veya iki bölümlü uzun ses eşlikleri de verilir. Bu uzun sesler bazen Flütler veya kamışlı çalgılar, yahut Trompet ve

Kornet ile katlanır. Besteciler Obua partilerini diğer birinci bölüm çalgılarla desteklemeye zorunludur. Yalnız birinci Obuaya verilmiş olan eşliksiz veya sınırlı bir eşlik ile düşünölmüş görevler, çoklukla iki obuacı ile çalınmalıdır.

2.5 KATLAMALAR, SESDEŞ KATLAMALAR

- “ Flüt ile Obua: Genellikle Obua egemendir. Obuanın ses rengi Flüt ile yumuşatılır.
- Obua ile Klarnet: Renk dolgun, kalın seslerde Obua, ince seslerde Klarnet egemendir.
- Büyük Flüt, Obua ve Klarnet: Etkili bir renk sağlanır.
- Obua ile Trompet: Trompet egemendir. Duyuluş kuvvetlenmiş, Trompet yumuşatılmış olur. Çoklukla (F) de yapılır.
- Flüt ile Obua: İyidir. Sık olarak kullanılır.
- Obua ile Klarnet: İyidir. Sık olarak kullanılır.
- Flüt, Obua ve Klarnet: Etkili bir renk sağlanır.
- Flüt, Obua ve Fagot: Etkili bir renk sağlanır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Obua>)”

3. BÖLÜM

MUAMMER SUN HAKKINDA BİLGİ

Muammer Sun 1932 yılında Ankarada doğdu. 15 yaşında girdiği Askeri Mızıka Okulu'nda müzikle ilk kez tanışmıştır. Altıncı sınıfta subay olarak mezun olmasına az bir zaman kala, besteciliğini Konservatuvarda geliştirmek isteği ile Askeri Okul'dan ayrılmış, Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'ne girmiştir.

Konservatuvarda A. Adnan Saygun'un öğrencisi olarak yetişmiştir. Konservatuvara girişinin ilk yılında (1953) henüz Mızıka Okulu'ndayken başlayan beste yapma isteğini, ilk eseri sayılan "Yurt Renkleri" adlı piyano parçalarıyla gerçekleştirdi.

1960 yılında okulun ileri kompozisyon bölümünü pekiyi derece ile bitirip mezun olduğunda en az on eser bestelemiş, bunların bazıları basılmış, pek çoğu da seslendirilmiş genç bir besteci idi. Bitirdiği yıl konservatuvara öğretmen adayı oldu ve bir yıl sonra da okulun koro ve koro yönetimi öğretmenliğine asaleten atandı.

Daha öğrencilik yıllarında Sun, kompozisyon derslerinin dışında özel ilgisi nedeniyle, geleneksel sanat ve halk müziklerimizin yapı taşlarını, ses sistemlerini ve makam yapılarını daha derinlemesine öğrenmek için, bir yandan Ruşen Ferit Kam, diğer yandan da Muzaffer Sarısözen ile çalışmalar yapmıştı. Ayrıca geleneksel müziklerimizin çok sesli uygulamaları için özgün ve ulusal bir armoni sistemi (Dörtlü Armoni Sistemi) bulmuş ve uygulamış olan Kemal İlerici'den de özel dersler almıştır. Daha sonraları bu sistem Muammer Sun'un besteleme tekniğinde çok önemli bir rol oynayacaktır. Tüm bu çalışmalar ve dersler, Muammer Sun'u geleneksel müziklerimiz konusunda birinci elden kazandığı birikimlerle donatmış, onun esin kaynağını ve besteci kimliğini belirlemiştir.

Tüm eserlerinin ortak genel çizgisi; olabildiğince yalın, ezginin ön planda olduğu, Anadolu toprağına dayalı müzikler olmasıdır.

Muammer Sun eserleri ile ilgili görüşlerini şöyle açıklamıştır:

“Çoğu kez dörtlü armoni sistemi içinde düşünerek yazıyorum. Yine çoğu kez Türk müziği makam dizileri içinde yeni ezgiler bulmaya çalışıyorum. Türk musiki usullerinden de yararlanıyorum. Bunların dışında tonal sistem için de ezgiler ve armoniler çalışma alanım içinde oluyor. Kaynağını halk müziklerimizden ve klasik Türk musikisinden alan eserler yazmaya özen gösteriyorum. İstiyorum ki benim müziğimi dinleyen insanlarımız, kendilerini benim müziklerimde bulsunlar. Müziklerimde her eser kendine özgü bir form taşıyor. Çocuk şarkıları olsun, gençlik marşları olsun, orkestra eseri olsun her eser kendi müziğine uygun bir form oluşturuyor”

Muammer Sun’un eserlerini yaratırken dayandığı felsefeyi kendi şöyle açıklamıştır: Kaynağını eski kültürümüzden alan ve evrensel verilerden yararlanan çağdaş Türk kültür ürünlerinin yaratılması, yurt yüzeyine yayılması, halk çoğunluğunun temelde çağdaş Türk kültür ve sanatını yaşar duruma ulaştırılması gerekmektedir.

Muammer Sun’un en büyük ve en kalıcı eseri kuşkusuz bestecilik yaşamında hiç ara vermediği besteleri, müzik eserleri olmuştur. Onun besteleri arasında orkestra, oda müziği, çalgı müziği eserleri, korolu eserleri, türkü düzenlemeleri, sahne müzikleri, film müzikleri, çocuk şarkıları, marşlar, bale müziği ve bando eserlerinden oluşan zengin bir eser dizini vardır.

İster orkestra eserleri olsun, ister yazdığı başka türlerdeki zengin dağar olsun; Sun’un müziği kolay algılanan, benimsenen ve geniş kesimlerce hemen özdeşleşilen ve sevilen, çabucak yayılmaya yatkın eserlerdir. Çünkü onlar ulusal kültürümüzün özgün öğeleriyle örülmüş, o köklerden beslenmiş ve çağımıza taşınmış eserlerdir.

Muammer Sun’un eserlerinin çoğu, çok kez seslendirilmiştir ve seslendirilmeye devam etmektedir. Birçoğunun kayıtları yapılmış, çeşitli kişi ve kuruluşlar tarafından CD olarak basılmıştır.

3.1 MUAMMER SUN'UN ESERLERİ

3.1.1 Orkestra Eserleri

- “Yurt Renkleri: Orkestra için Süit (1953-6) (1966 TRT Yarışmasında Ödül)
- Elektra: Üfleme ve Vurma Çalgılar için Sahne Müziği (1958)
- Demet: Yaylı Çalgılar Orkestrası için Süit (1959-61)
- Atlı Karınca: Küçük Orkestra için 10 Parçalık Süit (1965-67)
- Keman ve Orkestra için Süit: Türkü-Taksim-Şarkı-Köçekçe; (1955-72)
- Soprano ve Orkestra için 6 Türkü: (1976-77)
- Hıdırellez: Orkestra için, Bir Perdelik Bale Müziği. (1985)
- Sevginin Bedeli: Büyük Orkestra için Üç Perdelik Bale Müziği. (1973-85)
- Ulusal Egemenlik Destanı: Orkestra ve Koro için Müzik. (1987)
- Çerkes Süiti (Bahar Şenliği) Senfonik Orkestra için Süit:
- Kurtuluş: Orkestra ve Koro için Süit: (1992-93)
- Cumhuriyet: Orkestra ve Koro için Süit: (1997-98)
- Mavi Büyü: Soprano Solo-Tenor Solo ve Orkestra için Şarkı:
- İzmir Rapsodisi: Senfonik Orkestra için Rapsodi.
- Misket Bariton ve Orkestra için: bestelendi. Kasım 2000
- Üç Destan (Müzikli Anlatı) Koro ve Ork. için Müzik: (Haziran 2002)
- Nazım Hikmet Destanı: Nazım Hikmet'in şiirleri üzerine, Koro ve Orkestra için Müzik. (2002)
- Delioğlan: Müzikal. Şubat 2004'de”

3.1.2 Koro Eserleri

- “Bozlak ve Türkü: Tenor Solo ve Koro için. (1959)
- Beş Halk Türküsü: Karma Koro için Çok sesli Türküler. (1964).

- Sultan Gelin: Soprano Solo ve Koro için Süt. (1964)
- Gençler için Altı Koro Parçası: Karma Koro için özgün şarkılar: (1970-72)
- İki Sesli Ondört Türkü: Çocuk ve Gençlik Koroları için (1976-77)
- Sevda Şarkıları: Karma Koro için özgün şarkılar. (1988)
- Gelenekten Geleceğe: Solo ve Karma Koro için 10 Halk Türküsü. (1989)
- GAP Türküleri: Karma Koro için Üç Halk Türküsü: (1990)
- "Yiğit İken Ölenlere": Yunus Emre'nin üç şiiri üzerine Solo ve Karma Koro için özgün müzikler: (1990)
- Sevgiyi Söyleyen Dil Yunus Emre: Aşık Öksüz Mehmet'in şiiri üzerine, Karma Koro için bestelendi. (1991)
- Giden Gelmiyor: Karma Koro için türkü. (Kurtuluş Filmi için)
- Ankara'nın Taşına Bak: Karma Koro için. Uğur Mumcu'nun anısına.”

3.1.3 Oda Müziği Eserleri

- “Keman ve Piyano için Üç Parça: Türkü-Şarkı-Köçekçe
- (1955). ADK Basımı
- Viyolonsel ve Piyano için Üç Parça: Türkü-Şarkı- Horon (1957)
- Yaylı Çalgılar Kuarteti (1959)
- Serpintiler: Üfleme Çalgılar Kenteti için 16 Parça (1965-67).
- Söyleşi: Solo Keman için Müzik (1980). Nihavent Longa: Keman ve Piyano için
- Bozlak ve Türkü: Tenor ve Piyano için. (1971-72)
- İki Şarkı: Mezzo Soprano ve Piyano için. Seni Sevdim Diye,
- Çek Şarabı: (Söz: Ö. Hayyam -A. Kadir) (1966-67)
- Sevdikçe Yaşıyorum: Bariton ve Piyano için. (1983-84) Aziz Nesin'in şiiri üzerine.
- Yum Gözlerini Gör Beni: Bariton ve Piyano için.”

3.1.4 Piyano Eserleri

- “Yurt Renkleri (1. Defter) Piyano için Süt: (1954)
- Yurt Renkleri (2. Defter) Piyano için Üç Parça: (1956)
- Yurt Renkleri (3. Defter) Piyano için Süt: (1959-77
- Yurt Renkleri (4. Defter) Piyano için Süt: (12 parça) (1975- 92)”

3.1.5 Bando ve Armoni Mızıkası İçin Müzikler

- “Askeri Mızıka Okulu Marşı: Ses ve Bando için. (1952)
- M. Okulu'nun resmi Marşı.
- Muhabere Okulu Marşı: Ses ve Bando için. Muhabere Okulu'nun Marşı. (1965)
- Ağaç Türküsü: Ses ve Bando için Marş. (1966)
- Malazgirt Marşı: Ses ve Bando için Marş. (1966)
- Türk Silahlı Kuvvetler Marşı: Ses ve Armoni Mızıkası için Marş. (1966).
- İzmir Şenliği: Armoni Mızıkası için Şenlik Müziği (1971)
- Biz Atatürk Gençleriyiz: Ses ve Armoni Mızıkası için Marş. (1985) Sevdâ Cenap”

3.1.6 Tiyatro Müzikleri

- “Elektra: Üfleme ve Vurma Çalgılar için Tiyatro Müziği. (1958)
- Sultan Gelin: Solo ve Karma Koro için Müzik.
- Yedi Köyün Yargıcı: Solo-Koro ve Küçük Orkestra için müzik: (1979)
- Demet İle Memet: Solo-Koro ve Piyano için Müzik: (1983)
- Oynamak İstiyorum: Solo-Koro ve Piyano için Müzik. (1983
- Yaşasın Gök Kuşağı: Solo-Koro ve Orkestra için Müzik: (1987)
- Ben Mimar Sinan: Orkestra için Müzik: (1988)”

3.1.7 Müzikli Radyo Çocuk Oyunları

3.1.8 Solo-Koro-Orkestra için ve Çocuk Korosu İçin Müzikler

“1- Yeşil Ülke 2- Ülkü ile Ülker 3- Prenses Senora 4- Göl Kızı Günsun 5- Çizmeli Kedi 6- Yıldız Çocuk 7- Ayrık Parmak Hastalığı 8- Sihirli Körük 9- Masal'a Övgü 10- Kendin Seç Dağı.”

3.1.9 Eğitim Müziği Eserleri

“Eğitim Müziği alanında, çocuklar ve gençler için yüz'den çok Piyano Eşlikli okul şarkısı, marş, türkü, kanon, çok sesli koro parçası bestelemiş, bunların tümü TRT yayınları arasında yayınlanmıştır. (Bunlardan 70 tanesi Çocuklar ve Gençler için Şarkı Demeti adlı kitapta yayınlanmıştır.)”

3.1.10 Yayınlanmış Kitapları

“Yurt Renkleri 1. Defter: 1. Basım Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları, 2. Basım, Evrensel Müzikevi, 3. Basım, Sun Yayınevi.

Türkiye'nin Kültür-Tiyatro-Müzik Sorunları: Ajans Türk Yayını 1969/Ankara.

Türk Kalarak Çağdaşlaşmak: Murat Katoğlu ile birlikte.

Türk toplumunun kültür-sanat sorunları üzerine görüşler ve çözüm önerileri. Müzik Ansiklopedisi Yayınları arasında kitap olarak yayınlandı. Ekim 1993-1998 Ankara.

Şarkı Demeti: (Çocuklar ve Gençler İçin Şarkılar) (Türkiye Filarmoni Derneği Yayını, 1968 Ank.; 2.-3.-4. Basımlar Dağarcık Y. Ankara. Son basım: Sun Yayınevi, Ağustos 2006 Ajans Türk, Ankara.)

Solfej 1: Kültür Bk.Y. 1974 Ankara, Dağarcık Y. 1976 Ankara, Çağdaş Müzik Yayınevi Y. 1981, İst.; Ezgi Yayıncılık Y. 1981 Ank.; ADAM Yayıncılık 1985 İst.; Evrensel

Yayınevi Ankara. 1988-95; Yurt Renkleri Yayınevi Ekim 1998- Aralık 2003 Ankara) Sun Yayınevi Eylül 2004, Ajans Türk, Ankara.

Solfej 2: Dünya müzik literatüründen seçilmiş en güzel parçaları içeren kitap, solfej eğitimini ünlü parçalarla ve kuramsal bilgilerle donatmaktadır. 1. Basım. Sun Yayınevi/Mart 2005 Ajans Türk, Ankara.

Kır Çiçekleri: Okullar için Seçme Yüz Halk Türküsü. (Dağarcık Y.1976, Ankara, Çağdaş Müzik Yayınevi 1981, İstanbul, ADAM Yayıncılık 1985, İstanbul; Evrensel Y.1988-95 Ankara; Yurt Renkleri Yayınevi, Ekim 1998- Aralık 2003 Ankara; Sun Yayınevi 2004, Ajans Türk, Ankara)

Çok sesli Türküler Çocuklar ve Gençler için Çok sesli 20 Türkü: (Çağdaş Müzik Y.1981, İstanbul.Yurt Renkleri Yayınevi 2002 Ankara.)

Elli Yılın En Güzel Okul Şarkıları: Seçme Elli Okul Şarkısı: İlteriş Sun ile birlikte. (Çağdaş Müzik Yayınevi 1981, İstanbul / Ezgi Yayıncılık 1984 Ankara, ADAM Yayıncılık Y. 1985 İstanbul. / Evrensel Y. 1988-95 Ankara.)

Seksen Yılın En Güzel Okul Şarkıları: Seçme Seksen Okul Şarkısı. Levent Kuterdem ile birlikte. Sun Yayınevi/Haziran 2005 Ajans Türk, Ankara.

Temel Müzik Eğitimi: İlkokullarda Müzik Eğitimi için. (Çağdaş Müzik Yayınevi Y.1982 İstanbul / Ezgi Y. 1984 Ankara, ADAM Yayıncılık Y.1985 İstanbul, Evrensel Müzik Y. 1988- 95, Ankara.)

Okul Öncesi Eğitimde Oyun: (1980) Kız Meslek Liseleri ve Anaokulları için Oyunla Eğitim ve Oyun Dağarcığı Kitabı; Hilmi Seyrek'le birlikte. (MEY Yayınevi 1985 İzmir)

Okul Öncesi Eğitimde Müzik: (1981) Kız Meslek Liseleri ve Anaokulları için Müzikle Eğitim ve Müzik Dağarcığı Kitabı. Hil- mi Seyrek'le birlikte. (MEY Yayınevi 1990 İzmir)

Koro Dağarcığı: Evrensel Müzik Yayınevi yayını. Ankara, 1991. 2. Basım, Gençlik Koroları için Genişletilmiş Koro Dağarcığı, Sun Yayınevi/Haziran 2005 Ajans Türk, Ankara.

Temel Müzik Eğitimi: 6+8 Yıllık Temel Eğitim programına uygun olarak, 6. sınıflar için yardımcı Müzik Ders kitabı. (Doruk Yayınevi, 1997, Ankara; 2. Basım: Yurt Renkleri Yayınevi, 1998, Ankara)

Tonal Diziler ve Kadanslar: 1. Basım: Evrensel Müzik Yayınevi/1997 Ankara, 2 Basım. Sun Yayınevi/2004 Ajans Türk, Ankara.

Türk Müziği Makam Dizileri: 1. Basım: Evrensel Müzik Yayınevi/1997 – Ankara, 2 Basım. Sun Yayınevi/2004 Ajans Türk, Ankara.

Aralık Bilgisi: Muammer Sun–Metin Munzur. 1. Basım Şubat 2007, Sun Yayınevi”

3.1.11 Yayınlanmış Araştırma, İnceleme ve Yazıları

“Opus, Filarmoni, Orkestra, Küğ, Türk Musikisi, Musiki ve Nota, Milli Folklor Araştırmaları, Anadolu Folklor, Devlet Planlama Dergisi, Oyun, Türk Dili vb. dergiler ile Cumhuriyet ve Milliyet gazetelerinde, çok sayıda makale, inceleme ve araştırma yazısı yayınlanmıştır.”

3.1.12 Yayınlanmış CD’leri

“1- Ses ve Orkesra için Altı Türkü Şef: Hikmet Şimşek, Soprano: Remziye Alper Tanrıkulu, Macar Radyo Senfoni Orkestrası, Hungaraton

2- Yurt Renkleri (Piyano için Dört Defter - tümü) Piyanist Hande Dalkılıç, Bilkent Müzik Fakültesi yayını (2003)

3- Yurt Renkleri (Piyano için Dört Defter - tümü) Piyanist Hande Dalkılıç, Kalan Müzik yayını (2004)

- 4- Cumhuriyet Film Müziği Bilkent Müzik Fakültesi yayını - Gürer Aykal, TRT Çok sesli Korusu, Solist: Hülya Sezen, Bilkent Senfoni Orkestrası (Kayıt: Engin Aksan)
- 5- İzmir Rapsodisi İzmir Büyükşehir Belediyesi ve İzmir Devlet Senfoni Orkestrası yayını. Rengim Gökmen, İzmir D. Senfoni Orkestrası.
- 6- Keman ve Piyano için Üç Parça Türkü – Şarkı – Köçekçe/ Keman Jülide Yalçın-Dittgen Piyano: Yeşim Gökalp. (Şefik Kahramankaptan CD yapımı) (2005)
- 7- Keman ve Piyano için Üç Parça Türkü–Şarkı–Köçekçe/ Atilla Aldemir keman, Şevki Karayel piyano. (Almanya'da kayıt ve CD yayını)
- 8- Çok sesli Halk Türküleri Muammer Sun. Koro için üç albüm: Gelenekten Geleceğe, Sultan Gelin, Beş Türkü. Şef İbrahim Yazıcı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Çok sesli Korusu. Sun Müzik Yapım yayını. 2007
- 9- Kurtuluş ve Cumhuriyet Film Müzikleri (Koro ve Orkestra için) Sun Müzik Yapım. 2009 Şef Gürer Aykal, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Devlet Çok sesli Korusu ile Bilkent Senfoni Orkestrası ve TRT Ankara Radyosu Çok sesli Korusu.”

4. BÖLÜM

MUAMMER SUN'UN MAKAM DİZİLERİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ



Resim 3

4. 09 2017 tarihinde Muammer Sun'la yapılan özel görüşmede, Sun bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır:

“Geleneksel Türk sanat müziği ve Türk halk müziği, ulusumuzun tarih içinde yarattığı müzik varlığını içinde barındırır, çok değerli bir hazinedir, aslı bozulmadan korunmalı ve yaşatılmalıdır. Geleneksel Türk müziğiyle ilgili bilimsel araştırmalar yapılmalı, müzik değerlerimiz yurt içinde ve yurt dışında tanıtılmalıdır. Bununla birlikte, geleneksel müzik değerlerimizden kaynaklanan, ülkemizde ve dünya müzik yaşamında geçerli olan, yeni bir müzik kültürünün yaratılmasına gereksinme vardır. Bu gereksinme aynı zamanda, Cumhuriyet Türkiye'si'nin ve çağdaş bestecilerimizin Türkiye ve dünya müzik yaşamında “var” olma, “var” sayılma sorunudur. Bu ise, bir yandan, Türk müziği değerlerini, bir yandan evrensel müzik değerlerini öğrenerek, özümseyerek; bir yandan da, yeni ve

nitelikli müzikler yaratarak gerçekleşecektir. Cumhuriyet döneminde, bu alanda önemli adımlar atılmış, çok sayıda yapıt yaratılmıştır. Türk müziği makam dizileri kullanılarak bestelenen çok sesli müzikler, elbette “Geleneksel Türk Müziği” eseri olmayacaktır. Bu tür yapıtlar, çağdaş Türk müziği ürünleri olarak değerlendirilmelidir. Bu tür yapıtlar, geleneksel Türk müziği değerlerinden kaynaklanan, uluslararası müzik birikiminden yararlanan, her bestecinin kendi anlayışını yansıtan, çağdaş Türk müziği yapıtlarıdır.

Bu tür yapıtlarda: ses sistemi geleneksel değil, uluslararası geçerliği olan ses sistemidir; yapı tek sesli değil, çok seslidir; kompozisyon anlayışı yerel-bölgesel değil, bunları da içeren boyutlarıyla ulusal ve evrenseldir. Onlar, Osmanlı döneminin koşulları içinde değil, çağdaş Türkiye ve dünya koşulları içinde yaratılmışlardır. Bu tür müziklerde, çağdaş bir anlayışla geleneksel Türk müziğinin ölçülerinden, biçimlerinden, makam dizilerinden de yararlanmış; ortaya, geleneksel olmayan, yeni Türk müziği ürünleri çıkmıştır.”

4.1 DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ

Muammer Sun eserlerinde çoğunlukla Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sistemini kullanmaktadır. Aşağıda bu sistem ve kurucusu hakkında kısa bilgi verilmiştir.

Dörtlü armoni sistemi, besteci ve müzik kuramcısı Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu besteciler tarafından “İlerici Armonisi” olarak da adlandırılan bir sistemdir. Günümüze kadar bu sistemin öğretilmesine, yaygınlaşmasına ve geliştirilmesine yönelik İlerici'nin çalışmasından sonra da önemli kuramsal çalışmalar yapılmış, bir kısmı da yayınlanmıştır. Çeşitli akımların yer aldığı 20. Yüzyıl sonu müzik dünyasında, “Dörtlü armoni sistemi”nin Çağdaş Türk müziğine önemli ve olumlu bir katkı olduğu araştırmacılar ve besteciler tarafından benimsenmiştir.

Geleneksel Türk müziği dizilerini tampere¹ bir çalgı olan piyanoda, 12 perdeden çalmayı ilk kez düşünen ve öğrencilerine çaldıran kişi, Kemal İlerici'dir.

Dörtlü armoni sistemini eserlerinde kullanan Türk bestecilerinin en önemli temsilcilerinden birisinin Muammer Sun olduğu ve bu eserlerin en önemli örneklerinin de Muammer Sun'un çalışması olan “Yurt renkleri” adlı albümünde yer aldığı söylenebilir. Yurt renkleri albümünde yer alan eserlerin dizileri “Türk müziği makam dizileri”, parçaların çok seslendirmesi ise dörtlü armoni sistemi kullanılarak yapılmıştır.

¹ Fr. Tempere: yedirimli. Gamme tempere: yedirimli dizi

Bu parçaların, her birinin ezgisi, armonisi, formu, kompozisyon anlayışı bestecisine özgüdür. Dörtlü armoni sistemi kullanılarak bestelenmiş bu eserlerin seslendirilmesi, örnek eserlerin azlığı, etüt çalışmalarının azlığı gibi nedenlerden dolayı, tonal diziler ve klasik armoni ile yapılmış eserlere nazaran daha güçtür.

Besteci İlhan Baran, Necdet Levent, Ertuğrul Bayraktar'da bu sistemden yararlanarak eserler yazmışlardır.

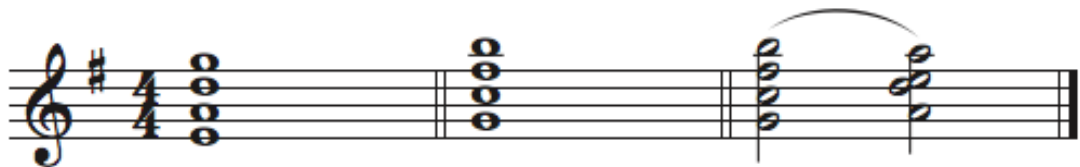
Çok sesli Türk müziğinin gelişim süreci incelendiğinde, makamsal müziğin ayrı bir armoniye sahip olması gerektiğini ilk kez Kemal İlerici'nin dile getirdiği ve "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adında dörtlü armoniye içeren bir kitap yazdığı görülür.

Bestecinin özgün çok seslilik dizgesinin çıkış noktası, makamların farklı yapılarının ve ses ilişkilerinin başka bir kavrayışla yeniden değerlendirilmesine dayanır. Makamlardaki seslerin sınıflandırılması sonucunda kuramın iki temel noktası ortaya çıkar:

- 1) Seslerin "yürüyücülük" ve "duruculuk" özelliklerine göre sınıflandırılmasıyla "yürüyücü-gerilimli" ve "durucu-gerilimli" ve "durucu-çözülümlü" temel akorların elde edilmesi.
- 2) Makamların seyir özelliklerine göre seslerin işlevlerinin saptanarak, dizi derecelerinin görevlerinin vurgulanması. Bu ilkeler çerçevesindeki çözümlenmelerden sonra akorların kuruluşu, temel sese dörtlü ve beşlinin eklenmesiyle oluşur.

Dörtlü Armoni Sistemi'ne örnek:

Resim 4



5. BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ

“Klasik Türk Musikisi”, “Osmanlı Müziği”, “Divan Müziği” olarak tanınan, kentsoyluların beğenisini kazanmış, sanat amaçlı, geleneksel özellikler taşıyan müziktir. Türk sanat müziğinde sesler, Batı müziğinde olduğu gibi, tam ve yarım perdelerden oluşmaz. Koma, adı verilen daha küçük perdelerden oluşur. Koma, bir tam perdenin dokuzda birine eşittir. Türk sanat müziği, “dini” ve “dünyevi” olmak üzere iki türdedir. Türk sanat müziğinin kendine özgü bir ritmik sistemi vardır. Ritim kalıplarına “usul” denir. Her usulün bir adı vardır. Örneğin; Sofyan, Nim Sofyan, Aksak, Türk Aksağı, Semai, Yürük Semai vb. Geleneksel sanat müziğimiz makamsaldır. Halk müziğindeki gibi onyedili perde sistemi kullanılır. Ezgiler süslüdür, ezgiyi oluşturan motif veya cümleler usul vuruşlarına bağlıdır. Ezgi, mutlaka usul vuruşlarına göre uygun olarak oluşturulur. Geleneksel Türk müziğinin seslendirilmesinde, glissando, trill ve çarpma gibi, doğaçlama süslemeler de yapılır ve bu müziğin yorumlanması şeklinde algılanır. Notaya tam bağımlılık yoktur, aksine notalar bir taslak olarak değerlendirilir. Türk sanat müziğinde “geçki”lerin nasıl yapılacağı kurallara bağlanmıştır. Makamları ve usülleri kullanma şekilleri bellidir. Besteci bu kurallar içinde yapar bestesini. Sanat müziğinin din dışı eserleri arasında, Şarkı, Taksim, Gazel, Aranağme, Sirto, Longa, Çiftetelli, Zeybek, Semai’yi sayabiliriz. Başlıca çalgıları; kanun, ud, tanbur, ney, kemençe ve daire’dir. 19. Yüzyılın sonlarından itibaren keman, viyola, viyolonsel, kontrabas, gibi çalgılar da kullanılmıştır. (Say, 2003, s. 342).”

5.1 MAKAM

“Muammer Sun eserlerinde makamsal öğeleri çokça kullanan bir bestecidir. Bu nedenle makam hakkında bilgiye gereksinimimiz vardır. Ancak makam kavramı çok kapsamlıdır. Burada makam genel hatlarıyla ele alınarak, konuyu kavramak açısından gerekli bilgiler verilmiştir. Makam, Batı müziğindeki “mod” dizi kavramıyla açıklanamaz. Makam, mod ve tonaliteyi kapsayan gam arasındaki tek benzerlik, üçünün de melodiye kaynak oluşturmalarıdır. Makam, bir dizi ile yani o makamı oluşturan seslerle tanımlanır. Uygulamada o seslerin oluşturduğu ses alanı dışına çıkılır. Makam geleneksel Türk müziğinde kullanılan önemli bir kavramdır; usul ikinci planda gelir. Bir ezgi belli bir usüle bağlı olmadan, bütünüyle özgür bir ritim anlayışı içinde de belli bir makamın gereklerini yerine getirebilir. Bir makam üç temel öğeden oluşur. “Dizi” veya dizideki seslerin oluşturdukları aralıklar, “Durak” ve oOrta durak da denilen “Güçlü”. Bu öğelerden birinin değişmesi sonucunda makam da değişir. Makamlar birbirlerinden seyir (ezginin yürüyüşü) özellikleriyle ayırt edilirler. Seyir, dizideki seslerin nasıl kullanılacağını gösterir. Makamın başlangıç sesleri; karar perdesi; yarım karar perdesi; başlangıç sesiyle yarım karar perdesi ile tam karar perdesi arasındaki alanda nasıl hareket edileceği; hangi seslerin daha çok veya daha az kullanılacağı veya kullanılmayacağı; hareketin inici mi, çıkıcı mı olduğu konularındaki bilgiler, genel seyir bilgileridir. Makamlar üçlüden de küçük unsurlarla kullanılabilirler. Günümüzde kullanılan makamlar genellikle 19. Yüzyılda yerleşmişlerdir. Fakat zamanla farklı yapısal özelliklere uğrayarak günümüze kadar gelmişlerdir. Bir makamın seyri, çeşnileri, hatta dizileri bile zaman içinde değişmiş olabilir. Geleneksel sanat müziğinde kullanılan makam sayısı çok fazladır. Bu makamlardan bazıları: Nim Sofyan, Semai, Devr-i Turan, Devri-Hindi, Düyek, Evfer. (<https://www.turksanatmuzigi.org>).”

5.1.1 Makam Çeşitleri

5.1.1.1 Karcıgar Makamı

“Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Yerinde Uşşak dörtlüsüne Nevâ perdesinde Hicaz beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir (Uşşak dörtlüsü + 4.derece Hicaz beşlisi). Güçlüsü: Uşşak dörtlüsü ile Hicaz beşlisinin ek yerindeki Nevâ perdesidir. Üzerinde Hicaz çeşnili yarım karar yapılır. Asma Karar Perdeleri: Nevâ perdesindeki yarım karar Hicaz çeşnilidir. Bunun sonucu olarak, Çargâh perdesinde Nikriz’li, Segâh perdesinde Hüzzam beşlisi ile asma kararlar yapılır. Dügâh perdesi zâten tam karar perdesidir ki, Karcıgar dizisini taşır. Ayrıca Dügâh perdesinden bir tanini aşağıya, yani Rast perdesine düşülürse, çeşni, Rast çeşnisidir. Dizinin tümü ise Basit Sûz’nâk makamı dizisidir. Rast perdesinde Sûz’nâk dizisi ile asma karar yapılır. Bu, Sûz’nâk makamına küçük bir geçkidir. Donanımı: Si için koma bemolü, mi için bakiye bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır. Perde İsimleri: Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hisar, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer’dır. Yeden’i: 2. çizgideki sol, Rast perdesidir. Genişlemesi: Yerindeki Uşşak dörtlüsü, tiz durak Muhayyer perdesi üzerine simetrik olarak aynen göçürülür ki, bu, aynı zamanda Neva perdesi üzerindeki Hicaz beşlisini Uzzal makamı dizisi halinde uzatmak demektir. Seyir: Güçlü Neva perdesi civarından seyre başlanır. Dizinin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezindikten sonra, güçlü üzerinde Hicaz çeşnisi ile yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde gereken asma kararlar da gösterilir. İstenirse genişlemiş kısımda da dolaşarak ya Karcıgar dizisiyle veya Beyati dizisiyle Dügâh perdesinde tam karar yapılır (<http://www.hazimgokcen.net/turk-sanat-muzigi-karcigar-makami/>)”

5.1.1.2 Hüseyni Makamı

“Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Yerinde Hüseyni beşlisine, Hüseyni’de Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. (Hüseyni beşlisi + 5. derecede Uşşak dörtlüsü). Hüseyni makamında, Özellikle inici nağmelerde, iniş cazibesıyla bazen Eviç perdesi yerine, Acem perdesi kullanılır ve Hüseyni perdesi üzerinde, Kürdi dörtlüsü meydana gelir. Bu diziyeye Acem’li Hüseyni dizisi denir. Güçlüsü: Hüseyni beşlisi ile Uşşak dörtlüsünün ek yerindeki Hüseyni perdesidir. Üzerinde Uşşak çeşnisiyle yarım karar yapılır. Fakat nağmeler Tiz Buselik’ten inerse, buna Hüseyni’de Hüseyni denir. Asma Karar Perdeleri: Hüseyni makamının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi Çargah perdesidir. Acem’li Hüseyni dizisi ile yani Eviç yerine Acem perdesi kullanılarak iniliyorsa, Çargah’daki karar, Çargah çeşnilidir. Bu Çargah’da Çargah’lı kalış, Hüseyni makamı için çok karakteristiktir. Nadiren Eviç perdesi ile inilirse, Çargah’da Pençgah beşlisi ile kalınır demektir. Donanımı: Si için koma bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır. Perde İsimleri: Dügah, Segah, Çargah, Neva, Hüseyni, Eviç veya Acem, Gerdaniye ve Muhayyer’dır. Yeden’i: 2. çizgideki sol, Rast perdesidir. Genişlemesi: Güçlü Hüseyni perdesi üzerindeki Uşşak dörtlüsü, Muhayyer’de bir Buselik beşlisi eklenmesiyle, Hüseyni’de Uşşak dizisi olarak uzatılır. Tiz tarafta meydana gelen çeşni içindeki si sesi, Tiz Buselik perdesidir. Seyir: Güçlü Hüseyni perdesi civarından seyre başlanır. Bazen karar sesinden başlasa bile hemen güçlüye yönelir. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezindikten sonra güçlü Hüseyni perdesinde Uşşak çeşnili yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde asma kararlar da gösterilir. Yine dizide karışık gezinilerek, istenirse genişlemiş kısım da gösterilip, Dügâh perdesinde Hüseyni dizisi ile tam karar yapılır. (www.eksd.org.tr/makamlar/huseyni_makami_yeni.php)”

5.1.1.3 Saba makamı

“Saba makamı, la durak sesi üzerine kuruludur. Türk müziğinde re notasının (sesinin) yarım ses ve si notasının (sesinin) çeyrek ses pesleşmesi ile çalınır, icra edilir. Nota dizeğinde, eserin ölçüsü ile beraber re notasının olduğu sıraya bemol ve si notasının olduğu yere de koma bemol işareti konularak saba makamı olduğu belirtilir. Ayrıca eserin başka yerlerinde, ilgili notalara bu işaretler getirilebilir. Dizisi: Saba Makamı yerinde (la-dügah) bir eksik saba dörtlüsüne (KSS), do-çargah perdesinde bir zirgüleli hicaz dizisinin eklenmesinden oluşur. Kararı: la-dügah perdesi Tiz Kararı: Güçlüsü: do-çargah perdesi. Bu perde makam için çok önemlidir. Tüm seyir çargah ekseninde cereyan eder. Güçlü çargah perdesi üzerinde zirgüleli hicaz çeşni ile yarım karar yapılır. Yedeni: sol-rast perdesi Seyri: çıkıcı veya inici-çıkıcı Donanımı: Si koma bemollü segah perdesi, re bakiyye bemollü hicaz perdesi. Ayrıca donanıma yazılmasa da eser içerisinde mi-hüseyni koma bemollü dik hisar ve la-muhayyer bakiyye bemollü şehnaz perdeleri de kullanılır. Asma Karar Perdeleri: Gerdaniye perdesinde hicazlı, acem perdesinde nikrizli, dik hisar perdesinde de segah çeşnili asma kararlar yapılabilir. Yarım Karar Perdesi: Do*çargah perdesinde hicazlı yarım karar yapılır. Perde İsimleri: Pestten tize doğru: dügah, segah, çargah, hicaz, hisar, acem, gerdaniye, şehnaz, dik segah, dik çargah perdeleri. Genişlemesi: Dizide görüldüğünden farklı değildir. Seyri: Durak ya da çargah perdesi civarından seyre başlar. Çargah perdesi esas olmak kaydıyla eksik saba dörtlüsü ve zirgüleli hicaz dizisini oluşturan çeşnilerde karışık olarak gezinilip gerekli asma kararlar yapıldıktan sonra çargah perdesinde yarım karar yapılır. Sonra yine karışık gezinilir ve yerinde yani dügah perdesinde eksik saba dörtlüsü ile tam karar yapılır ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Sabâ_\(makam\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sabâ_(makam)).”

5.1.1.4 Kürdi makamı

“Adlarında kürdi geçen birçok makam vardır. Bunlar arasında acem kürdi, muhayyer kürdi ve kürdili hicazkar makamları sayılabilir. Dizisi: Yerinde yani la-dügah perdesindeki kürdi dörtlüsüne, güçlü re-neva perdesinde bir buselik beşlisinin ilave edilmesinden oluşmuştur. Genişlemesi: Makamın tiz karar perdesi olan la-muhayyer perdesine bir buselik dörtlüsü simetrik olarak ilave edilir. Böylece genişleyen bölgede re-nevada buselik dizisi oluşur. Seyri: Çıkıcı (bazen de çıkıcı-inici) Güçlüsü: Kürdi dörtlüsü ile buselik beşlisinin birleşme noktası olan re-neva perdesi. Kararı: La-dügah perdesi Tiz Kararı: La muhayyer perdesi Yedeni: Sol-rast perdesi (bazen de sol bakiyye diyezli nim zirgüle perdesi) Donanımı: Si-buselik küçük mücennep bemollü kürdi perdesi. Perdelerin İsimleri: Pestten tize doğru; dügah, kürdi, çargah, neva, hüseyini, acem, muhayyer. Asma Karar Perdeleri: Kürdi dörtlüsünün bir tanini altında buselik beşlisi vardır. Melodik Seyri: Makam genelde karar perdesi la-dügah ya da güçlü perdesi re-neva civarından seyre başlar (<http://www.hazimgokcen.net/turk-sanat-muzigi/kurdi-makami/>).”

5.1.1.5 Nikriz makamı

“Nikriz makamı geleneksel notalama dikkate alındığında birinci güçlüsü 4. derecedeki Rast perdesi, ikinci güçlüsü 8. derecedeki Neva perdesi olan ve durağı 4. derecedeki Rast perdesi olan makamdır. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Rast perdesinde Nikriz Beşlisi, Neva perdesi üzerinde Rast veya Bûselik Dörtlüsü ile meydana gelir. Güçlüsü: Neva perdesidir. e-Donanımı: Si için bakiye bemollü, fa ve do için bakiye diyezi donanıma yazılır. Gerekli değişiklikler eser içinde gösterilir. Perdelerin Türk Müziğindeki isimleri: Pestten tize doğru: Rast, Dügâh, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Nevâi Hüseyini, Eviç veya Acem, Gerdâniye, Muhayyer'dir. Yeden'i: 1.aralıktaki bakiye diyezli fa Irak perdesidir. Tam karar sırasında

yedenin önemi büyüktür. Dizinin Seyri: Nikriz makamının seyrine genellikle Neva perdesi civarından başlanır. Dizinin üst tarafında bulunan Bûselik ve Rast Dörtlülerinin seslerinde dolaşarak Güçlüde kalış gösterilir. Rast Dörtlüsü halinde çıkan dizi, çoğunlukla Bûselik Dörtlüsü halinde iner. (www.makamlar.net/makamlar/nikriz_makami.html).”



6. BÖLÜM

MÜZİK FORMLARI

Bu bölümde bestecinin tez çalışmasına konu olan eserlerinde kullandığı formlar ele alınmıştır. Örneğin: Çerkes Süiti, Sevginin Bedeli Bale Süiti. Üflemeliler Beşlisi-Serpinti, Kanon vb.

6.1 SÜİT

“Bestecinin Çerkes süiti ve Sevginin Bedeli adlarında bestelediği iki süit bulunmaktadır. Çok bölümlü çalgı müziği formlarının en eskisidir. Aynı tonda, benzer biçimde, ama değişik etkilerde olan dans parçalarının birbirini izlemesinden oluşan çalgı müziği biçimidir. Dilimize Fransızca söyleyişle Süit olarak girmiştir. İlk örnekleri dansın ve dans müziğinin hoş karşılanmadığı ortaçağ halk danslarına kadar gider. Rönesans döneminde, Avrupa saraylarında yeniden canlanmış, kaynağını halk kültüründen alan saray dansları giderek yaygınlaşmış, üslupları aynen korunarak daha büyük çalgı eserleri bestelenmiştir. Barok dönemde hem solo çalgı, hem orkestra için yazılmıştır. Bu dönemin en tanınmış süitleri: Telemann, Bach, Haendel’in yazdığı süitlerdir. Alman stilinde solo çalgı için süit formundaki eserlere “partita” denmiştir. İlk zamanlar dans edilen bu müzik, daha sonraları konser salonlarında dinlenen eserler haline gelmiştir. Barok dönemde suite “iki bölmeli biçim” geleneği geçerli olmuştur. Birinci bölmede ana tonaliteden yakın tonaliteye gidilir. İkinci bölmede bu yakın tondan ana tonaliteye dönülürdü. Her parçanın iki bölmesi de ayrıca tekrarlanırdı. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. Yüzyılda süit yeniden canlanmış, hem eski stilde süitler yazılmış, hem de G. Bizet’in “Arlessienne” ve Griegin “Peer Gynt” süitleri ve Çaykovski’nin “Fındık Kıran”, Stravinski’nin “Pulcinella” gibi yeni dönem süitleri yazılmıştır. Bunların dışında; Debussy, Ravel, Hindemith, Bartok, Schönberg, Milhaud gibi bestecilerinde süitleri vardır (Berry, 1985, s. 87).”

6.2 ÜFLEMELİLER BEŞLİSİ (KENTET)

“Bestecinin Üflemeliler kenteti için yazdığı eserin adı: Serpinti. Flüt, obua, klarinet, fagot ve korno için yazılmış. Oda müziğinde üflemeli çalgıların bileşimleri de kullanılır. Besteciler en çok “üflemeli beşlisi” için eserler bestelemişlerdir. Bu topluluk, flüt, obua, klarinet, fagot ve kornodan oluşur. Kentet, beş solo parti için yazılmış eserdir. Beş partili müzik eserleri 17. Yüzyıldan başlayarak yazılmış, ancak yaylı çalgılar kenteti klasik dönemde Mozart ve Beethoven’in eserleriyle en parlak dönemini yaşamıştır. Yaylılar kuartetine bir viyola daha eklenerek kentete dönüştürülmüştür. Klasik dönemde, yaylılar dördülüne bir tahta üflemeli çalgının eklenmesiyle de kentetler oluşturulmuştur. Brahms’ın “Klarinetli Kentet” i bu türde yazılmış bir kentettir. Üflemeli beşlisinin ses renkleri, yaylılar dörtlüsündeki kadar birbirini tamamlayan bir bütünlük sergilemese de, besteciye değişik renklerden etkileyici ses bileşimleri olanağı sağlar. Kentette oturma düzeni de önemlidir. Şef olmadan yapılan müzik olduğu için, sanatçılar birbirlerini görececek, izleyecek durumda oturmalıdırlar (Say, 2010, s. 293).”

6.3 KANON

“Bestecinin Serpinti adlı üflemeliler beşlisinin ilk parçasının adı, kanon dur ve kanon formunda yazılmıştır. Her yeni giren sesin önceki ezgiyi taklit etmesiyle oluşan birçok sesli müzik (polifoni) türüdür. Ses girişleri, dizinin türlü katlarında tekrarlama yoluyla birbirini izler. İki, üç veya daha çok seslerin aynı melodiyle birbiri arkasından aynı zamanda çalınması veya söylenmesidir. 14 ila 16. yüzyıllarda İtalyan ve Fransız müziğinde ilk örneklerini gördüğümüz kanon, artık evrensel bir yöntem olarak her ülke müziğinde yaygın şekilde kullanılmaktadır. Müzikte çok seslilik baz alınarak yapılan parçalardır. İki sesli kanonlarda, en az iki kişi bir parçayı art arda çalar ya da seslendirir. 2 numara ile işaretlenmiş kısma birinci kişi geldiğinde, ikinci kişi parçaya başlar. Bu şekilde iki kişi aynı parçayı birlikte peşpeşe çalmış ya da söylemiş olur. Kanon yapılabilen parçalar buna uygun oluşturulmuş parçalardır. Her parça müzikte kanon yapılamaz. Bestecinin üflemeliler kentetinin son farçası fügetto formunda yazılmıştır. Çalgı ya da vokal müzikte kontrpuan tekniğiyle yazılmış besteleme tekniğine “Füg” denir. Bir tema üzerine yazılmış ve bu temayı kadans kurallarına göre değişik tonalitelerde sunan bir füg kompozisyonunda, taklitlerin hepsi belirli kurallara göre yer alır. Bir füg Konu; “baş kısmı” ve “koda” olmak üzere iki parçadan oluşur. Baş kısmı, ritmik veya melodik bir figürdür. Karakter bakımından koda dan ayrılır. Cevap; konunun bir tam beşli yukarıdan veya bir tam dördü aşağıdan taklididir. Karşı konu; cevapla birlikte duyulan ve temanın öteki partilerdeki her girişinde ona eşlik eden yeni bir melodic çizgidir. Karşı konu, karakteri itibarıyla asıl konuya benzer olmamalıdır. Sergi; konu-cevap, konu-cevap girişlerinin bütününe de Sergi denir. 14, 15, 16. yüzyıllarda yalın kanonlar anlamın gelen füg, 1650’lerden sonra tonal üslubun olanaklarından daha çok yararlanmasıyla kanondan ayrılmıştır. Hem çalgı müziği hem de vokal iki kişi değil iki grupta da yapılabilir. Özellikle, koro çalışmalarında sıklıkla gördüğümüz bu uygulamada, koronun bir kısmı önce başlar, diğer kısmı ardından aynı parçaya en baştan giriş yapar. Kontrpuan yönteminde, parçaya ilk girişi yapan kişiye ya da gruba “öncü”, sonradan başlayan kişiye ya da gruba ise “ardçı” denir. Kanonun kaç sesli olduğu parçanın başında; artçının giriş yapacağı kısım ise parçanın içinde sayı ya da harfler ile belirtilir. Kanon, çok sesli müziğin her kademedeki ve her müzik zevkindeki kesimler tarafından beğenilen, taklit temeline dayanan bir müzik icrasdır (Say, 2010, s. 285).”

6.4 FÜG-FUGETTO

“Müzikte yeri olan bu tür, en parlak çağını Bach döneminde yaşamıştır. Ama Bach’ın ölümünden sonra, Beethoven ‘ın öz ve anlatım yönünden yenilemesi, Bartok ve Stravinskiy ‘in bir deneme alanı olmaktan çıkarmaya çalışmaları, füğün 20. yüzyılda yalın bir okul çalışması olarak kalmasına engel olamamıştır. Bach’ın düzenlediği biçimiyle füg, genellikle üç ya da dört sesli yazılır, sunuş, gelişme ve stretto olarak üç ayrı bölümden oluşur. Bazı füğler de iki yada üç temalı olabilir. Fuget: Küçük füg. Kısa ya da kolay stille yazılmış bir füğtür. Bach, Haendel ve öteki barok ustaların yapıtları arasında birçok örneği vardır (Say, 2010, s. 209).”

7. BÖLÜM

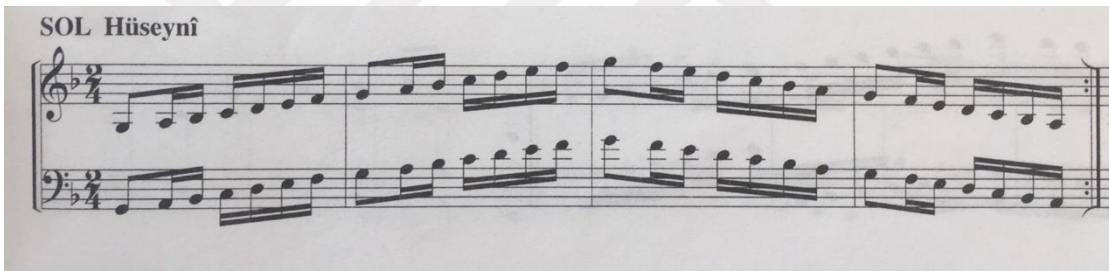
ESER ANALİZLERİ

7.1 NİNNİ

Obua solo ve arp için müzik. Bu müzik obua öğrenmeye yeni başlayan çocukların çalabileceği gözönünde tutularak bestelenmiştir. Sadece dörtlük ve ikilik notalarla ve obuanın orta ses alanı kullanılarak yazılmıştır. Yeni başlayan öğrencinin kolaylıkla çalabileceği özellikler taşıdığı görülmektedir. Ezgisi yalın ve akılda kalıcı niteliktedir.

Eserin formu yukarıda belirtilen özelliklere de uygun olarak yalın bir yapıdadır. Beste, sol perdesinde hüseyni makamındadır.

Örnek 1:



Eser, kısa bir giriş müziğinden sonra a temasıyla başlıyor:

Örnek 2:

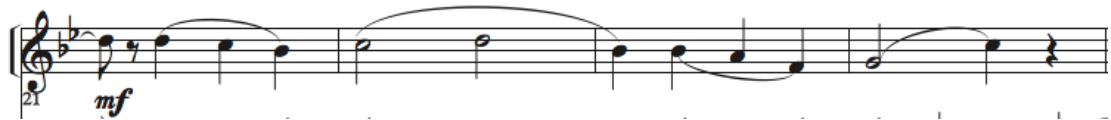


ve a teması küçük bir değişiklikle tekrarlanıyor; (4 + 4 = 8 ölçü),

b teması dizinin yedinci derecesinden başlayan bir ezgiyle beşinci derecesine iniyor ve bu ezgi yineleniyor; (4 + 4 = 8 ölçü):

Örnek 3:

b temasından sonra a1 ve a2 bu kez değişik bir eşlikle yeniden geliyor:

Örnek 4:

Temaları açısından eser burada bitiyor.

Bu bölüm:

$$a + a = A$$

$$b + b = B \text{ ve}$$

$$a + a = A$$

kuruluşunda olmak üzere kısaca; A B A formundadır.

Eserin bundan sonraki bölümünde yeni bir tema getirilmeden aynı temalar küçük değişikliklerle işlenerek, yeni bir bölüm oluşturulur. Bu bölüm de önceki gibi A B A formundadır. Eser kısa bir kodayla bitiyor.

Aşağıda, eserin tümü verilmiş, anlatılanların bir bütün içinde daha iyi kavranılabileceği düşünülmüştür:

Örnek 5:

Canım oğlum Mert'e sevgimle

N i n n i

(Obua ve Piyano için Müzik)

Allegretto

(♩ = 126)

Muammer Sun

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It contains four measures of whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It contains four measures of music. The first measure starts with a piano (*mp*) dynamic. The music features a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing four measures of music. A measure number '1' is written below the first measure of the bottom staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains four measures of music with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The middle staff is a grand staff with a key signature of two flats and a common time signature, containing four measures of music with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing four measures of music. A measure number '5' is written below the first measure of the bottom staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains four measures of music. The middle staff is a grand staff with a key signature of two flats and a common time signature, containing four measures of music. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing four measures of music. A measure number '9' is written below the first measure of the bottom staff.

Musical score for measures 13-16. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a minor key. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated at the bottom of the system.

Musical score for measures 17-20. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music continues from the previous system. The accompaniment in the grand staff becomes more dense and rhythmic. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the bottom of the system.

Musical score for measures 21-24. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is marked *mf* (mezzo-forte). The top staff has a melodic line with slurs. The grand staff features a rhythmic accompaniment with many beamed notes. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the bottom of the system.

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* at the end. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 29-32. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand features a more active bass line with slurs and dynamic markings. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated at the start of their respective staves. The word *marcato* is written below the first measure.

Musical score for measures 33-36. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a bass line with slurs and dynamic markings. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated at the start of their respective staves. The word *marcato* is written below the first measure.

Musical score for measures 37-40. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble part with chords and arpeggios. The melody in the upper voice is marked *f* and includes a triplet in the final measure.

37

Musical score for measures 41-44. The score continues the piano accompaniment and melody from the previous system. The piano part features more complex arpeggiated figures in the treble. The melody in the upper voice is marked *f* and concludes with a sustained note.

41

Musical score for measures 45-48. The score is marked *mf*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the treble. The melody in the upper voice is marked *mf* and features a series of eighth-note chords.

45

7.2 KÜÇÜK BİR ÖYKÜ

Eser, obua ve piyano için bestelenmiştir. Doğal la minör tonunda;

Örnek 6:

Ve tonal armoniyle yazılmış olmakla birlikte, birinci bölümün bitiminden sonra gelen ara bölümdeki piyano partisinde dörtlü armoni kullanılmıştır. Bununla birlikte eserin tümünün doğal la minör tonunda bestelenmiş olarak düşünmek mümkün.

Eserde, iki ölçülük bir girişten sonra auktla başlayan bir ezgi obua tarafından sergileniyor:

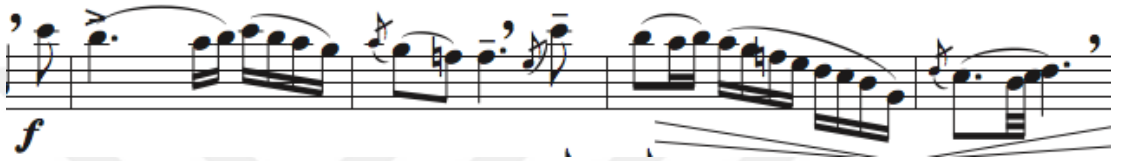
Örnek 7:

Örnek 8:

a1 3-6. ölçü:



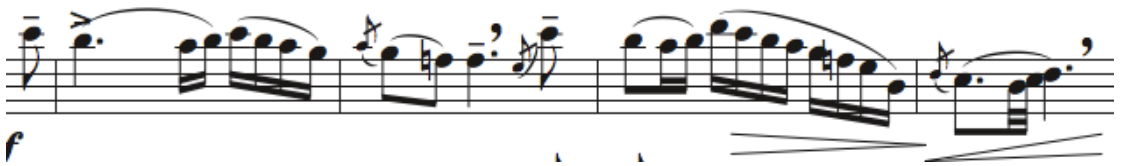
b 7-10. ölçü:

Örnek 9:

a2 11-14. ölçü:

Örnek 10:

b2 15-18. ölçü:

Örnek 11:

a3 19-22 = bitiriş.

Örnek 12:

Buraya kadar eserin formu simgelerle şöyle gösterilebilir:

A-B-A-B-A.

Ara bölüm: 23-25 piyano:

Örnek 13:

c1 26-31. ölçü:

Örnek 14:

c2 31-38. ölçü:

Örnek 15:

Büyük ara bölüm 38-44. ölçü piyano:

Örnek 16:

38

poco a poco cresc.

marc.

sol el

rit.

a1 44. ölçü sonundaki auktaktla başlıyor; 45-48

Örnek 17:

a tempo

b1 49-52

Örnek 18:

Bitiriş cümlesi a1 temasının 52. Ölçünün sonundan başlayan auktaktarla duyurulmasından sonra ince re'ye çıkan iki ölçülük bitiriş sesiyle üç ölçülük la sesinde sonlanan bir kodayla bitiyor:

Örnek 19:

rit.

(cca.3')

29.3.98

Aşağıda, eserin tümü verilmiş, anlatılanların bir bütün içinde daha iyi kavranılabileceği düşünülmüştür:

Örnek 20:

Sevgili oğlum
Mert Özerk için

Küçük Bir Öykü

Obua ve Piyano için Müzik

Süre: cc. 3'

Muammer Sun

1 Adagio $\text{♩} = 60$

Solo

Piano

5

Solo

Piano

9

Solo

Piano

12

Solo

Piano

3

3

f

15

Solo

Piano

f

18

Solo

Piano

f

3

21

Solo

Piano

f

3

3

2

24

Solo

Piano

p

27

Solo

Piano

poco a poco cresc.

p

marc. 3 3 marc. marc.

30

Solo

Piano

f

mf

33

Solo

Piano

poco a poco cresc.

f

marc. 3 3

36

Solo

Piano

mf

39

Solo

Piano

poco a poco cresc.

marc.

sol el

42

Solo

Piano

rit.

mf

45

Solo

Piano

a tempo

4

48

Solo

Piano

51

Solo

Piano

54

Solo

Piano

56

Solo

Piano

rit.

(cca. 3')

29.3.98

5

7.3 BOZKIRIN SESİ

“Bozkırın Sesi”, Cumhuriyet-Orkestra ve Koro için Süt’in içinde bir parçadır. Eser 1992-93 yılları arasında TRT’nin hazırlattığı “Cumhuriyet Filmi” için bestelenen müzikler arasından seçilerek oluşturulmuştur.

Cumhuriyet film müziklerinden “Bozkırın Sesi” ve “Bozkır”, aslında piyano ve obua için yazılmıştır. Filimde kullanılan versiyonunda hem obua ve orkestra için, hem de soprano ve orkestra için kullanılmıştır.

Bozkırın sesi, si perdesi üzerinde hüseyni makamında yazılmıştır:

Örnek 21:



Bu eser bestecinin öteki eserlerinden farklı olarak tonal armoninin modal kullanılışıyla bestelenmiştir. Genel olarak eserlerinde dörtlü armoni kullanan besteci bu eserinde üçlü armoni kullanmıştır. Soprano solo ve obua solo versiyonlarının her ikisi de aynı anlayışla bestelenmiştir. Cumhuriyet filminde her iki versiyon da kullanılmıştır. Besteci bu eserde üçlü armoninin modal anlayışla kullanılmasının Hüseyni makamına aykırı olmadığını belirtmiştir. (M. Sun; Görüşme 26.01.2018)

Form bakımından incelendiğinde: Kısa bir girişten sonra, obuanın hüseyni dizisinin durak sesinden (Auftakt) beşinci perdesine atlayarak, ana temayı sunduğu görülür:

Örnek 22:



Tema iki kesitten oluşmaktadır. Birinci kesit beşinci derecede duruyor (soran kesit), ikinci kesit si eksenine iniyor (cevaplayan kesit):

Örnek 23:



sonra kısa bir b geliyor:

Örnek 24:



Ezgi Hüseyini dizisinin beşinci perdesinden başlayıp, sekizinci derecesine kadar çıkıyor ve yine beşinci dereceye iniyor. Bu ses üzerinde duraklama yapmadan tekrar birinci cümlelerin ikinci kesitini hatırlatan bir motifle eksen perdesinde bitiyor:

Örnek 25:



Bu cümleye a-a-b-a kesitlerinden oluşan A cümlesi denilebilir. Bundan sonra çıkıcı bir motifle B cümlesi başlıyor:

Örnek 26:



Yedinci dereceden başlayan ilk motif iki kesitten oluşuyor; bu kesit beşincinin apajetür olarak kullanılmasından sonra dördüncü derecede kısa bir duruş yapıyor. Bu kez dördüncü dereceden başlayan bu motif, bu ezginin en tiz sesi olan re'ye götürür ve do diyez de karar kılar. B tonal armoninin dominant fonksiyonunda burada sona erer ve hemen en baştaki temaya obua ve orkestranın tümünün seslendirmesiyle geçilir. Bu cümleye b-b = B denilebilir.

A ve B önceki gelişinin benzeri bir yapıyla yinlendikten sonra aynı A bölümü bu kez orkestranın tümü tarafından yinelenir ve bitiminde üç ölçümlük koda ile eser sona erer:

Örnek 27:

The image shows a musical score for Example 27, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with a long slur over the first two measures. The middle staff is a complex texture with multiple voices and slurs. The bottom staff is a bass line with a treble clef and a bass clef, showing a rhythmic pattern.

Aşağıda, eserin tümü verilmiş, anlatılanların bir bütün içinde daha iyi kavranılabileceği düşünülmüştür:

Örnek 28:

Bozkır

(Obua ve Piyano için Müzik)

Muammer Sun
(3. 8. 98)

Andante (♩ = 60)

Andante (♩ = 60)

mp

p

mf

mf

p

mf

cresc.

p

mf

cresc.

13

Dynamic markings: *f*, *mf*

This system contains measures 13, 14, and 15. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 13 features a melody in the treble clef starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, and a half note B4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note chordal pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings of *f* and *mf* are present.

16

This system contains measures 16, 17, and 18. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment features a consistent eighth-note chordal texture. A white arrow points to the beginning of measure 16.

19

Dynamic marking: *f*

This system contains measures 19, 20, 21, and 22. The melody includes a first ending bracket in measure 22. The piano accompaniment continues with eighth-note chords. A dynamic marking of *f* is shown.

23

Dynamic marking: *f*

This system contains measures 23, 24, 25, and 26. The melody features a second ending bracket in measure 23. The piano accompaniment includes a more active bass line with eighth-note patterns. A dynamic marking of *f* is shown.

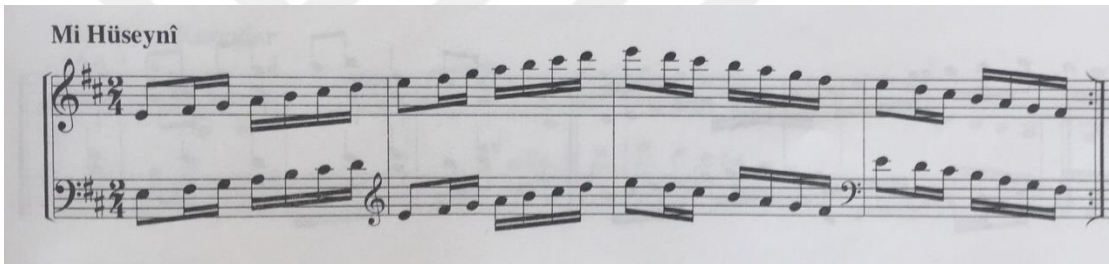
7.4 SERPİNTİ

Serpinti adlı bu eser, flüt, obua, klarinet, fagot ve korno'dan oluşan üflemeli çalgılar beşlisi için bestelenmiş. Fakat "Serpinti" yi oluşturan onaltı parçanın hepsinde de kentet çalgılarının beşi birarada çalmıyor. Bazen obua-fagot, bazen flüt-klarinet, bazen başka bir bileşim içinde iki, üç veya dört, beş çalgı birlikte çalıyor.

7.4.1 Kanon

Onaltı parçanın ilki obua ve fagot için kanon. Dört dörtlük ölçüde. Hızı Andante. Esas olarak mi hüseyni dizisinde bestelenmiş:

Örnek 29:



Kanon formunda (Bkz. Kanon S. 31)

Obua serbest görünümlü bir ezgi çalıyor. Obuadan sonra başlayan fagot, obuanın çaldığı ezgiyi iki oktav kalından aynen çalıyor:

Örnek 30:



En kalın ses dizeğın altındaki re sesi, en ince ses de dizeğın üstündeki mi bemol.

Kanonun birinci kesiti, obuanın çaldığı ezgiye göre sekizinci ölçüde tamamlanıyor:

Örnek 31:

Obua

Andante $\text{♩} = 74$

p *mf* *f*

Obua

f *p*

Dokuzuncu ölçüde yeni bir kesit başlıyor. Besteci, bu kesitin si üzerinde saba dizisinde yazılmış olduğunu belirtmiştir. (Bkz saba dizisi. Sayfa, ...)

Tizlerde dolaşan ezgi dizeğin üstündeki üçüncü ek çizgideki mi bemole değinerek, tiz re de duruyor: (13. ölçü)

Örnek 32:

Obua

mf *f* *crescendo* *ff*

Obua

f *p*

14. ölçüde obuada kanonun en baştaki ezgisi yeniden duyuluyor:

Örnek 33:

Obua

mf *p* *mf*

Obua

f *allarg.....*

Fagot da buraya kadar olduğu gibi buradan sonra da obua ezgisini bir ölçü geriden yinelemeye devam ediyor:

Örnek 34:

The image displays a musical score for Example 34, consisting of two systems of staves. The instruments involved are Obua, Clarinet, Corno (Fa), and Fagot. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system shows the Obua and Fagot parts. The Obua part starts with a dynamic of *f* and ends with *p*. The Fagot part starts with *mf* and ends with *mf*. Both parts have a tempo change to *allarg.....* at the end. The second system shows the Obua and Fagot parts. The Obua part starts with *mf*, has a *p* dynamic in the middle, and ends with *mf*. The Fagot part starts with *mf* and ends with *p*. Both parts have a tempo change to *allarg.....* at the end. The Clarinet and Corno (Fa) parts are mostly silent in this section.

Parça obua partisinin 22. ölçüsünde bitiyor. 22-23-24. ölçüler koda olarak geliyor. Parça 24. ölçüde bitiyor:

Örnek 35:

The image shows a musical score for Example 35, consisting of four staves. The top two staves represent the oboe part, and the bottom two staves represent the bassoon part. The music is in 4/4 time and features a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The oboe part starts with a melodic line in the first measure, followed by a second measure with a melodic line, and a third measure with a melodic line. The bassoon part starts with a melodic line in the first measure, followed by a second measure with a melodic line, and a third measure with a melodic line. The music is in 4/4 time and features a melodic line with dynamics *p* and *pp*.

Besteci bu eserde obuanın çok geniş bir ses alanını kullanmış. Kanonu oluşturan ezgi obuanın rengine ve teknik olanaklarına çok uygun görünüyor. Obuanın altında kullanılan fagot ise, obuanın rengine çok uygun bir çalgı olup, isabetle seçilmiş olduğu anlaşılıyor. Her iki çalgı birbiriyle uyumlu olarak kanonu oluşturuyorlar.

Eser dörtlü armoni anlayışına göre yazılmıştır. (Bkz. Dörtlü Armoni. S. 55)

Örnek 36:

Muammer Sun

Andante $\text{♩} = 74$

Obua

Fagot

5

Ob.

Fg.

9

Ob.

Fg.

13

Ob.

Fg.

17

Ob.

Fg.

21

Ob.

Fg.

p

mf

f

crescendo

ff

p

mf

f

allarg.....

pp

pp

7.4.2 Ezgi ve Eşlik

Serpintinin ikinci parçası flüt ve fagot için bestelenmiş. Bu parçada obua kullanılmadığından ayrıca işlenmemiştir.

7.4.3 Koşmaca

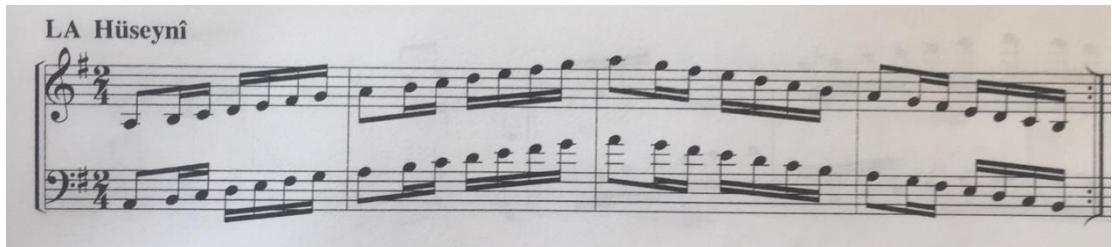
Serpinti'nin üçüncü parçası flüt ve klarinet için bestelendiğinden bu parça da inceleme konusu yapılmamıştır.

7.4.4 Kanon 2

Kentet'in dördüncü parçası da yine ilk parçada olduğu gibi, obua ve fagot için yazılmış bir kanon özelliği taşıyor.

İki ikilik ölçüde yazılmış. Metronom işareti ikilik notaya 106 gösterilmiş. Eser, la hüseyni dizisinde ve dörtlü armoni anlayışında bestelenmiş:

Örnek 37:



Yine obuanın çaldığı ezgiyi fagot bir ölçü geriden başlayarak yineliyor. Bu kanonun birinci parçadaki kanondan önemli bir farkı; önceki kanon obuayı iki oktav kalından taklit ediyordu, bu kez fagot obuayı bir oktav kalından taklit ediyor. Bir başka özellik de 106. ölçüde obuayla başlayan kanon 114. ölçüde kanon teması fagot partisine aktarılıyor:

Örnek 38:**Örnek 39:**

(106-113. Ölçü)

**Örnek 40:**

(114-121. Ölçü)

Bu kez obua iki oktav inceden ve bir ölçü sonrasında fagotu taklit ediyor. 124. Ölçüde fagotun en kalın si bemol sesi üzerinde durduğu sırada, obua en baştaki temayı duyuruyor. 125. Ölçüden itibaren fagot yine bir oktav kalından temayı taklit etmeye başlıyor:

Örnek 41:

Örnek 42:

(122. ve 127. Ölçü)

Eser 140. Ölçüden başlayan üç ölçümlük bir koda ile sona eriyor:



(140. Ölçü)

Bu parçada obua, karakterine uygun bir tarzda kullanılmış.

Aşağıda, eserin tümü verilmiş, anlatılanların bir bütün içinde daha iyi kavranılabileceği düşünülmüştür:

Örnek 43:

Kanon 2

(Obua ve Fagot için)

$\text{♩} = 106$

106

Ob.

Fg.

f

111

Ob.

Fg.

f

116

Ob.

Fg.

121

Ob.

Fg.

ff

f

126

Ob.

Fg.

130

Ob.

Fg.

f

134

Ob.

Fg.

138

Ob.

Fg.

ff

f

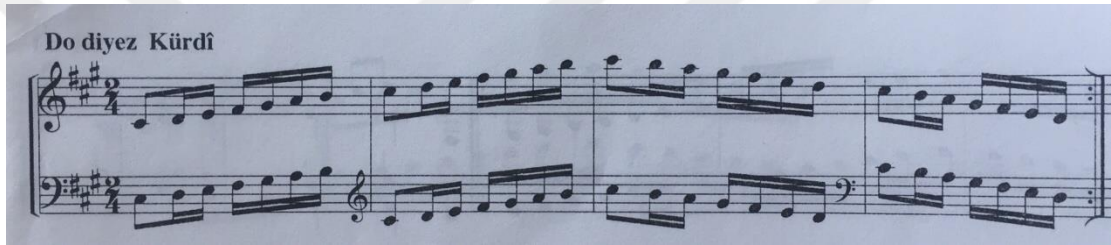
7.4.5 Oyun

“Serpinti” adlı üflemeliler kentetinin beşinci parçası flüt klarinet ve korno için yazılmış olup obua bulunmadığından değerlendirilmemiştir.

7.4.6 Şarkı ve Doğaçlama

“Serpinti” adlı üflemeliler kentetinin altıncı parçası, flüt, obua ve fagot için bestelenmiş. Dört dörtlük ölçüde yazılmış. Do diyez perdesi üzerinde kürdi dizisi kullanılmış:

Örnek 44:



Metronom dörtlük notaya 60 olarak gösterilmiş. Ağır bir tempo.

Bu parçada her çalgıya ötekilerden farklı bir görev yüklenmiş. Müziğin asıl ezgisi obuaya verilmiş; fagot kalın rejistırda obuanın asıl ezgisinden çok farklı olarak noktalı sekizliklerle bir çeşit ostinato gibi kalın rejistırdan eşlik yapıyor. Flüt ise obuadan ve fagottan bağımsız olarak çok değişik nota biçimleriyle doğaçlama yapar gibi tekrarı olmayan ezgiler çalıyor. Obua ise 218-220. ölçüler arasındaki üç ölçülük girişten sonra 221. ölçüde ezgisine başlıyor. Obuanın bu ezgisi kalın rejistırda, yalın nota biçimleriyle şarkı söyler gibi bir ezgi. Bu ezginin formu: 221. ölçüden 225. ölçüye kadar a:

Örnek 45:



225. ölçüden auftaktla başlayan yeni bir cümleyle 229. ölçüye kadar b:

Örnek 46:

sonra aynı ölçüden başlayarak a tekrar geliyor:

Örnek 47:

235. ölçüden sonra 236. ölçüde en başta flütün çaldığı giriş teması bazı değişikliklerle geliyor ve 237. ölçüde obuada a teması yeniden geliyor. Fagot sekizlik notalarla kalın perdelerden eşlik yapmaya devam ederken ve flüt doğaçlama tarzında ezgilerini çalarken yine obua birbirinden farklı bu iki parti arasında onlarla hiç ilgisi yokmuş gibi görünen çok yalın ezgisini sürdürüyor:

Örnek 48:

237-241. ölçüler arasında duyulan a temasının, yine 241. ölçüden başlayan b teması izliyor:

Örnek 49:

Bu bölüm 249-250-251 ölçülerde kısa bir koda ile son buluyor:

Örnek 50:

Bu parçanın formunu özetlemek gerekirse:

Giriş – A – B – A ve yine Giriş – A – B – A – kodetta (kısa koda)

Bu eserde obuanın kalın rejistirdan verilen ezgisiyle, yoğun bir hüznün taşıdığı söylenebilir. Bu ezgide kullanılan yalın ritimler, ezgiyi adeta bir şarkı söylenircesine anlamlı kıldığı görülebilir. Obuanın bu yalınlığına karşılık, fagotun yalnızca sekizlik notalarla çaldığı staccato obua ezgisindeki bağlı çalışmaları kontrast oluşturuyor. Obua ezgisine ve fagot eşliğine karşı flüt partisi doğaçlama tarzı etkisiyle kontrast anlayışını daha da keskinleştiriyor. Flüt ve fagotun bu özelliklerine karşılık obuanın bunlarla hiç ilgisi yokmuş gibi görünen yalın ezgisi obuayı ve öteki çalgılara göre farklılığını daha çok ortaya çıkarıyor.

Bu parça birbirinden çok farklı üç ezginin oluşturduğu uyumlu bir bütün etkisi yapıyor. Hiçbir çalgı önde değil, herbiri ötekilere göre farklı olan bu ezgilerin birarada oluşturduğu üç partili uyum flüt ve fagotu ortaya çıkardığı gibi obuayı da karakterine uygun ezgisiyle ortaya çıkartmaktadır.

7.4.7 Minik Parça

Kentet'in yedinci parçası "Minik Parça" adını taşıyor. Muammer Sun bu "Minik Parça" yı flüt, obua ve fagot için yazmış. Öncekinden farklı olarak hareketli ve bir tek motiftan oluşmuş. Parça iki dörtlük ölçüde ve si hüseyini de bestelenmiş:

Örnek 51:



Metronom göstergesi dörtlük notaya 96.

Parçanın tümüne egemen olan iki ölçümlük ritmik motif ilk kez flütün orta rejistırında duyuluyor. Aynı motif yine flüt partisinde bir oktav inceden duyuruluyor. Fagot ilk ölçüden itibaren staccato notalarla eşlik yapıyor:

Örnek 52:

The image shows a woodwind section of the score starting at measure 252. The Flute and Bassoon parts play a rhythmic motif of eighth notes with accents. The Oboe part plays a long note in the third and fourth measures. The Clarinet, Horn (Fa), and Bassoon parts are marked with 'mf' and 'p' respectively. The tempo is marked as quarter note = 96.

Obua üçüncü ölçüde ve dördüncü ölçüde uzun seslerle başlıyor, flütte si perdesinden duyulan ana motifi bu kez obua tam dörtlü aşağıdan çalıyor. Bunu takiben de aynı motifi bir sekizli inceden yineliyor. (256-259. ölçüler)

Örnek 53:

Ana motif 260. ölçüden 264. ölçüye kadar fagot tarafından seslendiriliyor:

Örnek 54:

Bu sırada obua önceki ölçülerde fagotun çaldığı eşlik partisine benzer notalarla fagota eşlik ediyor. 264. ölçüde obua tekrar ana temayı daha önce çaldığı tondan fakat bu kez küçük değişikliklerle yeniden çalıyor:

Örnek 55:

267. ölçüde biten motiften sonra dört ölçülük bir koda ile parça fa diyez ekseninde son buluyor:

Örnek 56:

7.4.8 Ezgi ve Tartım

“Serpinti” adlı kentetin sekizinci parçası “Ezgi ve Tartım” başlığını taşıyor. Parça iki dörtlük ölçüde yazılmış; donanımda si bemol görülüyor. Metronom olarak dörtlük notaya 180 gösterilmiş. Buna göre “Serpinti”nin en hızlı parçasıdır.

Burada obua baştan sona kadar solo ve ezgi çalgısı olarak kullanılmış. Korno ve fagot, ritmik tartım çalgısı olarak kullanılmıştır. Eserin bu bölümü ile ilgili olarak besteci görüşlerini şöyle açıklamıştır:

Çok hızlı tempo içinde iki dörtlük ölçünün ikinci zamanında dörtlük notayla verilen ritim, eserin başından sonuna kadar bu tartım özelliğini korumaktadır. Tartım seslerini veren korno ve fagot dörtlü armoni anlayışı içinde düşünülen dörtlü, beşli, yedili ve benzeri aralıktaki seslerden oluşmaktadır. (M. Sun ile özel görüşme 11.Ocak 2018)

İlk dört ölçülük girişten sonra: (272-275)

Örnek 57:

Obua 276. ölçüden başlamakta 283. ölçüye kadar la üzerinde hüzzam dörtlüsünden oluşan bir ezgi çalmakta:

Örnek 58:

284. ölçüden başlayarak la hüzzam dörtlüsüne mi bemol ve fa bemol sesleri de eklenerek ezgi biraz daha genişletilmekte ve yine la eksenine gelmekte:

Örnek 59:

Buraya kadar a1-a2 olarak nitelenebilir. Bundan sonraki ezgi yine la dan başlamakta mi bemol ve fa bemole dokunarak bu kez dizinin üçüncü perdesine (do sesine) gelmekte:

Örnek 60:

Ezginin do ekseni çevresinde bir kez daha yinelenmesinden sonra:

Örnek 61:



bu kez ezgi mi bemol, fa bemol, sol bemol, la bemol ve en tizde si çift bemol sesine kadar çıkmakta ve Si çift bemolden aşağıya doğru adım inerek do ekseniye ulaşmaktadır:

Örnek 62:

Yeni bir cümle ile ezgi bu parçanın ekseni olan la sesine iner ve a1 cümlesinden sonra a2 nin sonunda si bemol üzerinde susuyor:

Örnek 63:

Daha sonra bu parçada kullanılan seslerin tümü ince si bemolden başlayarak duyurulur ve parça la sesinde biter. Bu son üç ölçüye koda denilebilir:

Örnek 64:



Bu parçanın tümünde ritim işi gören korno ve fagot çeşitli akorlarla obua ezgisine eşlik ediyor. Obua bu parçada çok değişik bir anlayışla kullanılmış. İki ölçülük suskuya kadar obuanın rahatlıkla soluk alacağı bir yer yok. Bununla birlikte cümle sonlarındaki çift noktalı dörtlük notalarda kaçamak soluk alınabilir. Obuada kullanılan ses dizisi de öteki parçaların hiçbirinde kullanılmamış.

7.4.9 Küçük Öykü

Kentet'in dokuzuncu parçasının adı, "Küçük Öykü". Flüt, obua ve fagot için bestelenmiş. Dört dörtlük ölçüde. Metronom dörtlük notaya 116. Parça mi kürdi dizisinde yazılmış:

Örnek 65:



Obua dört ölçülük giriş müziğinden sonra başlıyor. Bu girişte fagot, yaylı çalgılar pizzicatosu gibi bir işlev yüklenmiş.

Her ölçüde değişmeyen bir ritim var; iki sekizlik, üç tane dörtlük nota. Bu ritim armoniye göre değişik seslerle duyuluyor. Girişteki flüt ise, ölçü sonunda başlayan dört onaltılık ve sonraki ölçüde noktalı ikilik. Bu motifte parçanın sonuna kadar ritmi aynı kalmak üzere armoniye göre değişik seslerle veriliyor:

Örnek 66:

339 $\text{♩} = 116$

Flute *p*

Oboa

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot *p*

Dört ölçülük bu girişten sonra oboa parçanın ana temasını duyuruyor. Dört ölçülük a cümlesinden sonra dört ölçülük b cümlesi geliyor. A (343-346):

Örnek 67:

Oboa *mp*

Örnek 68:

B (347-350):

Oboa *mf*

351. ölçüde dizinin beşinci derecesinden yeni bir müzik cümlesi başlıyor, buna c cümlesi denilebilir. Bu cümle 358. Ölçüye kadar devam ediyor:

Örnek 69:

Bir ölçülük ara müziğinden sonra 360. ölçüde a tekrar başlıyor:

Örnek 70:

Parçanın bundan sonraki kısmında form aynı: a – a – b – c – a

En sonunda dört ölçülük kodaıyla bitiyor:

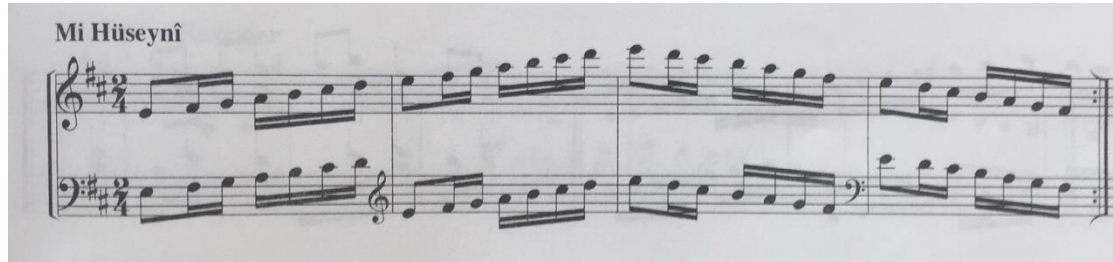
Örnek 71:

Bu parçada öyle anlaşılıyor ki “Küçük Öykü” yü anlatan obua. Flüt yukarıda anlatılan motifi değişik perdelerden olmak üzere parçanın sonuna kadar duyuruyor. Fagot da yukarıda anlatılan ritmik motifi parçanın sonuna kadar yineliyor. Bu parçada obuanın orta rejistirinde dar bir ses alanı kullanılmış. Bir oktavlık ses alanı içinde olan ezgi sadece bitirişte oktavı aşan sesleri de kullanarak bitiriyor parçayı. Obua için pek gösterişli olmayan bir parça.

7.4.10 Kelebek

Onuncu parça “Kelebek” adını taşıyor. Parça iki ikilik ölçüde. Metronom ikilik nota için 86 gösterilmiş. Parça mi hüseyini dizisinde bestelenmiş:

Örnek 72:



Bu parçada Muammer Sun’ un müzikli radyo çocuk oyunları için bestelediği şarkılardan birisi. Flüt, obua ve fagot için bestelenen bu parçada şarkıyı yine obua seslendiriyor. Dört ölçülük bir girişten sonra obua ile duyulan a temasının üst rejistüründe flüt kelebek gibi fikirler yaparak destekliyor. Fagot her zaman olduğu gibi bas partisi görevi yapıyor.

Örnek 73:

The image shows a musical score for 'Kelebek' in 2/4 time. The score is written for Flute, Oboe, Clarinet, Horn (F), and Bassoon. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as 86. The score consists of five staves: Flute, Oboe, Clarinet, Horn (F), and Bassoon. The music is in a 2/4 time signature and features a melodic line in the Flute and a supporting bass line in the Bassoon. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

379. ölçüden 382. ölçüye kadar süren giriş müziğinden sonra obuanın çaldığı ezgi a teması olarak görülüyor (383)

Örnek 74:

385,386. ölçülerde a2 yeniden geliyor:

**Örnek 75:**

387-390. ölçüler arasında b cümlesi yineleniyor (b2):



Bundan sonra 395-396. ölçülerde girişteki müzik fikri kısaca verildikten sonra 397.

Ölçüden başlayarak 408. Ölçüye kadar aynı form kullanılmış:

Örnek 76:

a1 – a2 – b – b



En sonunda da giriştekini hatırlatan bir müzikle koda geliyor ve parça bitiyor:

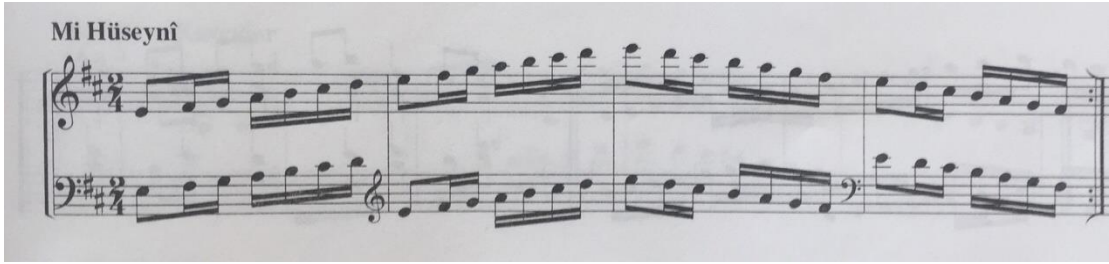
Örnek 77:

Bu parçada da obuanın orta rejistırı kullanılmış. Teknik olanakları ve obuanın rengini gösteren orta ve üst rejistırlar kullanılmamış. Öyle anlaşılıyor ki, bu parçanın ezgisi de çocukların ses alanı içindeki bir ses bölgesini kapsıyor. Şarkı ezgisi obuaya verildiği için olsa gerek, bu parçada da obua çalgısının özelliklerine rastlanmıyor.

7.4.11 Tembel Türküsü

“Serpinti” adlı kentetin onbirinci parçası “Tembel Türküsü”. Bu parça iki dörtlük ölçüde, mi hüseyini dizisinde bestelenmiş:

Örnek 78:



Metronom dörtlük notaya 96 olarak gösterilmiş. Bu parça da flüt, obua, klarinet, fagot için yazılmış.

Şarkının nakaratı olan müzik fikri üç ölçüde tamamlanıyor: (412-414)

Örnek 79:

412 ♩ = 96

Flute

Obua

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

Aynı fikir bir oktav inceden yineleniyor. Buraya kadar giriş müziği sayılabilir:

Örnek 80:

Musical score for Example 80, featuring a multi-staff arrangement. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with accents (>) and slurs. The middle staff shows a similar melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, marked with a dynamic of *mf*.

Şarkı teması 418. Ölçüde obuanın çaldığı ezgiyle duyuluyor. Dört ölçü a1: (418-421)

Örnek 81:

Musical score for Example 81, featuring a single staff with a melodic line. The staff is labeled "Obua" and contains a melodic line with notes and rests, marked with a dynamic of *mf*.

bunu a2 izliyor: (422-425)

Örnek 82:

Musical score for Example 82, featuring a single staff with a melodic line. The staff is labeled "Obua" and contains a melodic line with notes and rests, marked with a dynamic of *mf*.

426. Ölçüde b fikri geliyor: (426-429)

Örnek 83:

Musical score for Example 83, featuring a single staff with a melodic line. The staff is labeled "Obua" and contains a melodic line with notes and rests, marked with a dynamic of *f*.

430-433. Ölçülerde gelen müzik fikri şarkının bitiriş cümlesi sayılabilir:

Örnek 84:

434. Ölçüden 441. Ölçüye kadar b fikri ve bitiriş cümlesi tekrarlanıyor:

Örnek 85:

442-444 ölçüler arasında giriş müziğinde kullanılan üç ölçülük nakarat yine obuada geliyor ve bunu üç ölçülük nakaratın bir oktav inceden yinelenmesi izliyor:

Örnek 86:

448. Ölçüden 453. Ölçüye kadar üç ölçülük nakarat fikri çalguların değişik oktavlarından duyuluyor:

Örnek 87:

448

Flute

Obua

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

450

Flute

Obua

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

Burada döneç var, 418. Ölçüye dönülüyor ve bütün parça yineleniyor. En sonunda da iki ölçülük kodetta ile parça bitiyor:

Örnek 87:

Bu parçada obua asıl ezgiyi çalıyor. Fakat flüt, klarinet, fagot partilerinin yoğunluğu yüzünden şarkı ezgisinin açıkça duyulmayacağı düşünülebilir. Asıl ezgiyi çalan obua solist özelliğinde değil, kuartetin herhangi bir çalgısı gibi algılanabilir.

7.4.12 Yol Havası

Kentetin onikinci parçası “Yol Havası” adını taşıyor. Yol Havası, flüt, obua, klarinet ve fagot için bestelenmiş. Mi hüseyini dizisinde:

Örnek 88:

İki dörtlük ölçü içinde yazılmış. Hız terimi yok. Metronom dörtlük notaya 102 ile gösterilmiş. Parça, mi ekseninde iki ölçümlük motifle başlıyor. Fagot çalıyor:

Örnek 89:

459-460. ölçülerde klarinet, fagotun çaldığı motifi beşli yukardan yineliyor:

Örnek 90:

Klarineti izleyen ölçülerde (461-462) bu kez aynı temayı mi ekseninde obua seslendiriyor:

Örnek 91:

Bu tema dördüncü kez flütte duyuluyor: (iki ölçü)

Örnek 92:

465. ölçüde obua yeni bir müzik cümlesi sunuyor. Hüseyini dizisinin yedinci sesinden birinci sesine kadar süren bir cümle: (465-468)

Örnek 93:

Aynı cümle bir oktav inceden flüt tarafından duyuruluyor: (469-472)

Örnek 94:

Flute 469 *f*

Parçada bundan sonra yeni bir müzik fikri görülüyor. 473. ölçüde, en baştaki motifi klarinet dizinin eksen sesinden başlayarak seslendiriyor: (473-474)

Örnek 95:

Clarinet *mf*

Fagot bu kez aynı motifi beşinci dereceden başlayarak, flüt eksen sesinden başlayarak ve obua beşinci dereceden başlayarak sırasıyla duyuruyorlar: (475-480)

Örnek 96:

Flute 475 *mf* *p*

Oboa *mf*

Clarinet *p*

Corno (Fa)

Fagot *mf* *p*

465. ölçüden itibaren obuada duyulan dört ölçülük müzik cümlesi bu kez 481. ölçüde ince rejistirdan flüt ile duyuruluyor:

Örnek 97:

469
Flute *f*
Obua *mf*

(481-484) Aynı tema bu kez obuada duyuruluyor.

Bundan sonraki gelen kesit bu parçanın en başındaki motiflerin birbirini izlemesiyle ve son ölçüdeki değişiklikle bitiyor:

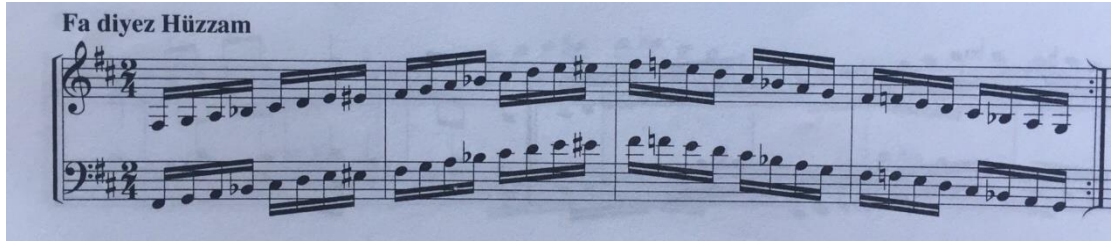
Örnek 98:

491
Flute *f*
Obua *f*
Clarinet *f*
Corno (Fa)
Fagot *f*

Bu kısa parçada obua orta rejistırda kullanılmış. Bu dört partili müziğin içinde solo olarak değil, dört çalgıdan biri olarak eşit önemde değerlendirilmiş.

7.4.13 Hüzam

“Serpinti” nin “Hüzam” başlıklı parçası, flüt, obua, klarinet, fagot ve korno için yazılmış. Onaltı parçalık bu albümde ilk kez beş çalgı birarada kullanılmış. Parça fa diyez perdesinden başlayan hüzam dizisinde yazılmış:

Örnek 99:

İki dördlük ölçüde bestelenmiş. Hız terimi yok. Metronom dördlük notaya 126 ile gösterilmiş.

Parçanın tümünde korno, çoğu kez akoru ve ritmi tamamlayan bir şekilde kullanılmış.

Besteci'nin ifadesine göre:

Dört ölçülik kornonun giriş seslerinden sonra (495-498) 490. ölçüde flüt ve klarinetin iki oktav aralıkla sunduğu onaltılık notalardan oluşan bir temayla hüzzam makamı duyuruluyor. Önce eksen sesinde bir motif, sonra adım adım genişleyen ses alanı ile hüzzam dizisinin çıkıcı ve inici bütün sesleri duyuluyor:

(M.S ile görüşme. 11 Ocak 2018)

Örnek 100:

The image shows a musical score for 'Fa diyez Hüzam' with orchestration. The score is in 2/4 time and features five staves: Flute, Oboa, Clarinet, Corno (Fa), and Fagot. The key signature has one sharp (F#). The Flute part starts at measure 495 with a tempo marking of quarter note = 126. The Oboa part is mostly silent. The Clarinet part starts at measure 495 with a dynamic marking of *pp*. The Corno (Fa) part starts at measure 495 with a dynamic marking of *ff*. The Fagot part is mostly silent.

(499-507) 508. ölçüde obua ve fagot iki oktav aralıkla bir ezgiyi çalıyorlar. Bu ezgi biraz önce flüt ve klarinetin seslendirdiği ezgiye benziyor. Fakat dizinin birinci perdesinden değil, üçüncü perdesinden başlıyor. (508-516) Buraya kadar obua ve fagotun ezgisine eşlik eden flüt, klarinet, korno bundan sonra da eseri birbirini taklit eden motiflerle sürdürüyor:

Örnek 101:

Obua

Obua

Obua

cresc.

Bu parçanın formu bilinen formlara benzemiyor. Parça fa diyez hüzzam dizisinin flüt, obua, klarinet tarafından onaltılık notalarla çıkıcı bir şekilde duyurulması ile bitiyor:

Örnek 102:

ff

ff

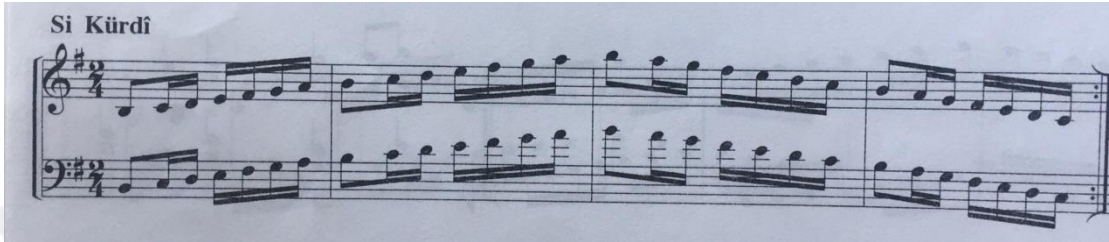
ff

Obua bu parçada beş çalgıdan biri olarak değerlendirilmiş.

7.4.14 Yaşamak

“Sepinti” adlı üflemeliler kentetinin ondördüncü parçası “Yaşamak” adlı parça, flüt, obua, klarinet, korno ve fagot için yazılmış. Bu parça dört dörtlük ölçüdedir. Si Kürdi dizisinde bestelenmiştir:

Örnek 103:



Hız terimi konulmamış, onun yerine dörtlük nota 84 ile parçanın hızı gösterilmiştir. Parça obua solo ve auftaktla başlıyor. (550.) Obuanın bu solo ezgisine flüt de başka bir ezgiyle eşlik ediyor. 553. ölçüde bu ikiliye klarinet katılıyor. Korno kalın perdeden başlayan bir ezgiyle parçanın ana temasını duyurmuş oluyor. 554. ölçüde kornonun girişiyile beraber tempo biraz daha hızlanıyor:

Örnek 104:

The image shows a musical score for 'Yaşamak' in 4/4 time. The score is for five instruments: Flute, Obua, Clarinet, Corno (Fa), and Fagot. The score starts at measure 549. The flute part begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of 84. The obua part also begins with a piano (*p*) dynamic. The clarinet part enters at measure 553 with a piano (*p*) dynamic. The corno part enters at measure 554 with a *marcato* dynamic and a tempo marking of 116. The fagot part enters at measure 554 with a *mf* dynamic and a tempo marking of 116. The score includes various dynamics and tempo markings, and the title 'Yaşamak' is written at the bottom of the fagot staff.

(Dörtlük notaya 116) Öteki çalgılar ona eşlik ediyorlar: (554-563)

Örnek 105:

549 $\text{♩} = 84$ *Piu mosso* ($\text{♩} = 116$)

Flute

Obua

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

p

marcato

mf

Dög-mak

555

Flute

Obua

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

e - li - miz-de de - ğil E - li - miz-de de - ğil öl-mek Ya - şa - ma ke - li - miz-de fa - kat

mf

561 *tempo 1°*

Flute

Obua

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

p

kat na - sıl na - sıl na - sıl

Parçanın girişindeki obua solunun bulunduğu kesite (a) dersek, 554. Ölçüden başlayan kesite (b) denilebilir. 563. ölçünün son vuruşundan auftaktla başlayan obua solo a

kesitindeki ezgiyi küçük değişikliklerle tekrarlıyor. Bunun flüt eşliği de yine küçük değişikliklerle a1 de gelen eşlik ezgisine benziyor: (564-567)

Örnek 106:

Bu ölçüde yine klarinet parçayı yeni müzik fikrine bağlıyor:

Örnek 107:

Buraya kadar form: a-b-a

568. ölçüde (c) müzik fikri kornoyla fagotun birlikte çaldıkları bir ezgiyle başlıyor:

Örnek 108:

Klarinet ve obua bu temaya eşlik ederken flüt onaltılıklarla örülmüş bir ezgi duyuruyor:

Örnek 109:

C fikrinin ikinci kesitinde klarinetin inici ezgisiyle cümle tamamlanıyor:

Örnek 110:

Clarinet

Aynı c cümlesi dörtlü yukarıdan aynı eşlik yapısıyla yineleniyor. Yalnız bu kez daha önce klarinetin sunduğu inici ezgi bu kez obua tarafından duyuruluyor: (572-575)

Örnek 111:

Oboa

Parçanın bundan sonraki kesitinde bütün eşlik partileri daha yoğun bir yapı gösteriyor:

Örnek 112:

577
Flute
Oboa
Clarinet
580
Flute
Oboa
Clarinet
Corno (Fa)
Fagot

Bu kesit 581. ölçüde tamamlanan c fikrinden sonra b teması bu kez korno ile fagotun bir oktav aralıklı çaldıkları b ezgisiyle başlıyor: (582)

Örnek 113:

Meno mosso
582
Flute
Obua
Clarinet
Corno (Fa)
Fagot

Doğ - mak e - li - miz - de - de - ğil E - li - miz - de - de - ğil öl - mek

587
Flute
Obua
Clarinet
Corno (Fa)
Fagot

Ya - şa - mak e - li - miz - de - Fa - kat na - sıl na - sıl na - sıl Fa -

592 *Meno mosso*

Flute

Oboa

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

kat na-sil na-sil na-sil

595. ölçüye kadar süren bu kesitte obua da öteki çalgılar gibi eşlik yapıyor.

596. ölçüde, parçanın en başında obua ve flüt de duyulan a teması bu kez klarinet ve fagotta duyuluyor:

Örnek 114:

Clarinet

Corno (Fa)

Fagot

p

p

3

3

p

Parçanın bitişinde kısa bir obua solo duyuluyor (599-602) ve parça bitiyor:

Örnek 115:

Bu parçada obua özellikle a1 ve a2 temalarında etkili bir ezgiyle birlikte öne çıkıyor. Öteki fikirlerde de eşlik çalgısı veya küçük sololarla esere katkıda bulunuyor.

Obuanın bu parçada kullanılışı için ona verilen ezgi yapısı ve ritmik figürler gözönünde tutulursa bu çalgının özelliklerine uygun bir kullanışla değerlendirildiği görülebilir.

7.4.15 Zeybeğimsi

“Zeybeğimsi” adlı parça, flüt, obua, klarinet ve fagot için bestelenmiş. İki dörtlük ölçüde yazılmış. Metronom göstergesi dörtlük notaya 60 olarak gösterilmiş. Parçada, bestecinin verdiği bilgiye göre; do üzerinde nikriz ve la üzerinde karcıgar karışımı diziler kullanılmış:

Örnek 116:

Örnek 117:

La Karcıgar

A teması flütte duyuluyor: (603-606)

Örnek 118:

603 $\text{♩} = 60$

Flute

Aynı tema bir oktav kalından klarinette geliyor: a2 (607-610)

Örnek 119:

Clarinet

b teması obua solo olarak geliyor. (611-613)

Örnek 120:

Obua

b teması ikinci kez fagot soloda duyuruluyor: (614-617)

Örnek 121:

Fagot

Üç ölçümlük bir koda ile A bölümü bitiyor ve parça kesintiye uğramadan B bölümüne geçiyor:

Örnek 122:

Bu bölüm esas olarak klarinet solo ile yapılan bir taksim (Bkz. Taksim havasında, öteki çalgılar bu taksimi tamamlayan figürler yapıyor. 621. Ölçüde başlayan taksim 634. ölçüde bitiyor:

Örnek 123:

Başlangıçtaki a1 fikri, bu kez flüt ve klarinetin bir oktav aralıklı katlanmasıyla başlıyor. 635-636. ölçülerde başlayan a1 637-638. ölçülerde yalnız flüt tarafından çalınıyor:

Örnek 124:

A2 yine klarinet soloyla başlıyor, 638- 642. ölçüde tamamlanıyor:

Örnek 125:

b teması yine obua solo ile duyuruluyor: (643-645)

Örnek 126:

b2 teması yine fagotta duyuruluyor: (646-649)

Örnek 127:

Eser üç ölçülük bir kodada bütün çalgıların aynı ezgiyi değişik oktavlardan seslendirmeleriyle bitiyor:

Örnek 128:

Bu parçanın tümünün formu şu şekilde özetlenebilir:

A (a – a – b – b – koda)

B (taksim)

A (a – a – b – b – koda)

Bu parçada görüldüğü gibi obua sadece b1 temasını solo olarak çalıyor, bunun dışında kuartetin öteki çalgıları gibi değerlendirilmiş. B'den sonra gelen A'da da obuanın rolü ilk gelen a'dakinin aynısı. Obuanın bu parçadaki dört ölçülük solosu obua rengini gösteren bir ses alanında yazılmış; parçanın genel havasına uygun bir ezgi.

Kentet'in bu parçasının adının "Zeybeğimsi" olmasının nedenini besteci şöyle açıklıyor:

Bilindiği gibi Zeybek, dokuz dörtlük, dokuz ikilik veya dokuz ikilik ölçülerde bestelenmiş parçalara verilen bir addır. Genellikle Ege ve Akdeniz bölgelerindeki insanların çalıp söylediği ezgilerden oluşur. Bu parça iki dörtlük ölçüde bestelendiğinden ona zeybek adını vermedim; fakat taşıdığı müzik fikirleri zeybek havasını andırıldığından bu esere "Zeybeğimsi" adını koymayı uygun buldum. (Besteci ile görüşme: 16 Aralık 2017)

7.4.16 Fugetto

“Serpinti” nin son parçası, flüt, obua, klarinet fagot için yazılmış. Bu parça küçük füğ anlamına gelen fugetto formundadır. (Bkz. Fugetto. S. 31)

İki ikilik ölçüde yazılmış. Metronom ikilik notaya 74 olarak gösterilmiştir.

Fugetto teması fagotun kalından-la perdesinden çaldığı iki ölçülük bir motifle başlıyor: (653-654)

Örnek 129:



Örnek 130:

Temanın cevabını mi perdesinden klarinetin çaldığı cevap motifi oluşturuyor: (655-656)

Örnek 131:



Ana tema bu kez la perdesi üzerinden obuada geliyor ve temanın cevabını flüt beşli yukarıdan mi perdesinden başlayan iki ölçüde veriyor: (657-660)

Örnek 132:



Kısa bir ara müziğinden sonra 667. ölçüde, tema la dizisinin üçüncü perdesinin üzerinde ve değişik bir makamda duyuluyor. Bunu flüt ve klarinet iki oktav arıyla seslendiriyor:

Örnek 133:

667
Flute *pp*
Obua *m*
Clarinet *pp*

Temanın bu kez beşinci derecesi olan sol' den obua cevaplıyor:

Örnek 134:

Obua *mf*

Bundan sonra serbest bir gelişme bölümü geliyor. Bu serbest gelişme bölümünde kuartetin öteki çalgıları gibi obua da değişik perdelerden gelen tema ve cevap ezgileriyle ve gelişme bölümünün motiflerinden türetilmiş ezgilerle eserin sonuna kadar durmaksızın çalıyor.

Eserin son altı ölçüsünde fugetto nun ana teması la perdesi üzerinde flüt, obua, klarinet in birer oktav arayla çaldığı ezgiyle tamamlanıyor. Bu son altı ölçüye koda da denilebilir:

Örnek 135:

Görüldüğü gibi obua bu eserde de tahta üflemeliler kuartetinin bir çalgısı olarak kullanılmış. Ana tema ve cevaplardan başka obuayı öteki çalgılardan daha fazla öne çıkaran bir işlevi olmadığı görülüyor.

Obua “Serpintiler” adlı albümün ilk parçalarında çoğu kez solo çalgı olarak kullanılmış, son parçalarda ise topluluğun bir üyesi olarak kullanılmış.

7.5 ÇERKES SÜİTİ

Çerkes Süiti üç bölümden oluşuyor: Sevinç-Hüzün-Coşku. Bu kompozisyon Çerkes oyun havalarından ve ezgilerinden seçilerek yapılmış bir Süit.

Birinci bölümde, küçük birkaç solosu olmakla birlikte obua, genellikle tutti çalgısı olarak kullanılmış.

Eserin ikinci bölümü ise korangle soloyla başlıyor. Bu bölümde ölçü altı dördlük. Hareket terimi olarak Andante espressivo kullanılmış. Metronom göstergesi dördlük notaya 108 dir. İlk ölçünün son dördlüğünde korangle solo başlıyor:

Örnek 136:



O nu iki oktav inceden flüt katlıyor:

Örnek 137:



Bu fikir 319. ölçüye kadar orkestranın değişik eşlikleriyle devam ediyor.

Obua solo ilk kez 342. Ölçüde geliyor, 353. Ölçüye kadar devam ediyor:

Örnek 138:



Bu ezgi Çerkes havaları arasında “Kafe” adıyla anılıyor. 342. Ölçüden başlayan ezgi, altı ölçü sonra flütle sekizliden katlanarak devam ediyor ve 353. Ölçüde bitiyor:

Örnek 139:

Orkestra, bu ezgi boyunca obuayı öne çıkaracak şekilde eşlik yapıyor. Bu bölümün sonuna kadar ve son bölümün tümünde obua solo olarak kullanılmamıştır.

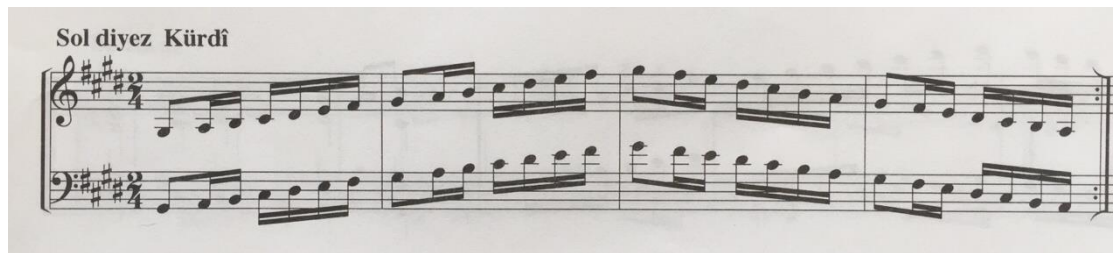
Obuanın 342-353'e kadar devam eden solosu eserin en önemli temalarından birini oluşturuyor ve bu tema orkestranın öteki çalgıları arasında ve değişik orkestrasyonlarla yeniden geliyor.

Bu temanın duyulduğu rejistr obuanın rengini gösteren bir rejistr. Ezgide kullanılan noktali notalar ve üçlemeler soloya ayrı bir kişilik ve özellik kazandırmaktadır.

7.6 SEVGİNİN BEDELİ

Bu bale müziğinde de öteki eserlerde olduğu gibi obua hem solo hem de orkestra içinde bir tutti çalgısı olarak kullanılmıştır.

Birinci perdede librettoya göre köylü gençle, kızın ilk karşılaştığı yerde, kızın ürkekliğini, çekingenliğini anlatan bir pasaj olarak bu obua solo gelir. Obua solo sol diyez üzerinde kürdi makamında ve halk müziğindeki "Bozlak" tarzında bir parça:

Örnek 140:

Besteciyle yapılan görüşmede besteci bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır:

Bu obua solo ezgisi, herhangi bir halk havasından alınarak buraya yerleştirilmiş değildir; bestecinin 'bozlak' tarzında yarattığı kendine özgü bir eserdir.

Yazılışı iki dörtlük ölçü içinde olmakla birlikte çok değişik nota biçimleri kullanılmış ve doğaçlama gibi duyulması sağlanmış. Yani serbest bir ezgi gibi, sanki birisi bozlak söylüyor gibi, zaman zaman hareketli, zaman zaman hareketsiz bir müzik. Yedileme, onlama, altulama gibi çok değişik nota biçimleri dikkati çekmektedir. Doğaçlama havası vermek için, ölçülerin ve vuruşların içinde bu tür çok değişik nota biçimleri kullanılmıştır. Bu belki de diğer bestecilerin genellikle başvurmadığı bir yöntem sayılabilir. Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe"sindeki klarinet solo ile yapılan taksim ezgisi de ölçülü, doğaçlama gibi yazılmıştır. Bu türlü doğaçlama bir ezgiyi herhangi bir ölçü (örneğin iki dörtlük, dört dörtlük gibi) kullanmadan yazmakla, bir ölçü kullanarak doğaçlama gibi ezgi yazmanın neden tercih edildiği besteciye sorulduğunda (Besteciyle görüşme: Aralık 2017) yanıtı şu olmuştur:

Doğaçlama gibi bir ezgi, ölçü kullanmadan yazılırsa nota değerleri çalıcı tarafından değiştirilebilir. Fakat ölçü içinde çok çeşitli nota biçimleri kullanılarak da "bozlak", "uzunhava", "taksim" gibi bir ezgi yazmak mümkündür; bu durumda doğaçlama serbestliği çalıcıya bırakılmadan, besteci tarafından belirlenen değişik nota biçimleriyle de sağlanmış olabilir.

Bu obua solo eserin önemli sololarından biridir. Anlaşıldığı kadarıyla teknik özelliklerinin yanı sıra, obuacı duygusal bir ifade yolu seçebilirse bu soloya uygun atmosfer yaratabilir. Bu solonun rejistiri ikinci çizgideki sol diyezden, dizinin üstündeki si ye kadar genişlikte bir ses alanı kapsamaktadır. Bu ses alanı obuanın rengine çok uygundur. Bu solonun altında yayılı çalgılar iki dörtlük içindeki her vuruşta bir akoru pizicato çalmaktadır. Arp de bunlarla birlikte akorlar çalmakta bazen de farklı figürler yapmaktadır. Eserin bu kesitinde obuanın değişik nota biçimleriyle doğaçlama havası verecek şekilde serbest çalışıyla yaylı çalgılar ve arp eşliğinin dörtlük nota biçimleriyle, iki dörtlük ölçünün her vuruşunu duyurması, obua solo ile eşlik arasında kontrast oluşturmaktadır. Obua solo bu birlik içinde çok iyi tınıyor. (Besteciyle Görüşme: Aralık 2017)

Solo, 460. Ölçüde auftaktla başlıyor, auftakt dokuz notadan oluşuyor.

Obua solo 460'dan 491. Ölçüye kadar devam ediyor:

Örnek 141:

454

461

468

474

481

490

$\text{♩} = 84$

rit.

$\text{♩} = 69$

The musical score for Example 141 consists of six staves of music in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 454-460) begins with a rest and ends with a nonet (9 notes) marked *f*. The second staff (measures 461-467) features several triplets and a *sf* dynamic marking. The third staff (measures 468-473) includes a quintet (5 notes) and more triplets. The fourth staff (measures 474-480) continues with triplets and a *rit.* marking. The fifth staff (measures 481-489) shows a *rit.* marking and a change in tempo. The sixth staff (measure 490) starts with a tempo of $\text{♩} = 84$, followed by a *rit.* marking, and ends with a tempo of $\text{♩} = 69$.

Orkestra algılarının dizek sayısı çok olduğu için buraya partiyon rneği alınmamış, bunun yerine obua partisinin tümü alınmıştır.

7.7 YURT RENKLERİ

Besteci bu eserini Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne girdiği yıl bestelemiştir. (1953-54)

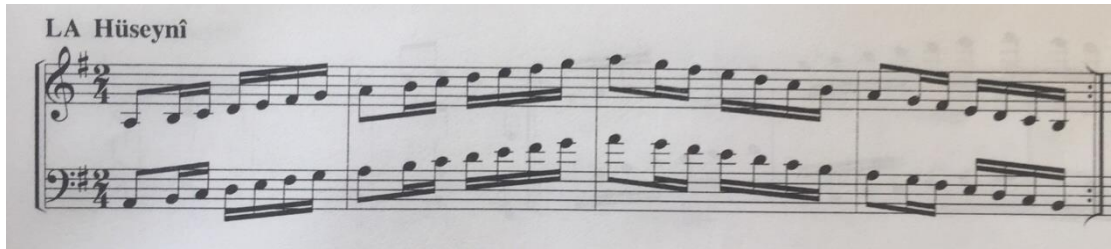
Eserin orijinali piyano için bestelenmiştir. Birçok piyanist tarafından seslendirilmiş ve Ankara Radyosu'na yayınlanmıştır. 1965 yılında TRT'nin açtığı orkestra eseri yarışmasında ödül alan üç eserden biri olmuştur. Besteci piyano için yazdığı “Yurt Renkleri” adlı bu eserin orkestrasyonunu yaparak bu yarışmaya katılmıştır. “Yurt Renkleri Orkestra Süiti” bu ödülünden sonra Prof. Lessing yönetiminde Ankara ve İstanbul'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Eser, Ankara Radyosunda Prof. Lessing yönetiminde CSO tarafından çalınmış ve kayıt edilmiştir; daha sonra bütün Türkiye radyolarında yayınlanmıştır. Sonraki yıllarda şef Hikmet Şimşek, şef Erol Erdinç ve diğer başka şeflerin yanı sıra son icraları İstanbul, Ankara ve Eskişehir konserlerinde şef Rengim Gökmen tarafından yapılmıştır.

Yurt Renkleri' nin Uzunhava ve Kırık hava kesitleri la hüseyini dizisinde bestelenmiştir:

7.7.1 Birinci Bölüm

7.7.1.1 Uzun Hava

Örnek 142:



Uzunhava kesiti dördürlük ölçüde, Kırık hava kesiti de iki ikilik ölçüde bestelenmiştir. Uzunhava ağır tempoda, Kırık hava hızlı tempoda yapılmıştır.

Yurt Renkleri Orkestra eserinin birinci bölümü iki kesimden oluşuyor: Uzunhava-Kırık hava. Bu iki kesim ard arda birbirine bağlı olarak çalınıyor. İlk kesim yani

Uzunhava, halk müziğinde ağır tempoda söylenen ölçüsüz etkisi olan uzun bir ezgiden oluşuyor.

Bu eserde Uzunhava auktaktla başlıyor 13. ölçüye kadar duraksamadan sürüyor.

Ezgi, buraya kadar 1. ve 2. Kemanların katlanmasıyla en kalın rejistirdan sunuluyor:

Örnek 143:

14. ölçüdeki auktaktla koda başlıyor ve 17. ölçünün başında Uzunhava ezgisi bitiyor:

Örnek 144:

Ezginin ikinci kez sunulduğunda bu katlayış ince ses alanında 1. Keman ile 2. Keman arasında sekizli aralıkla 32. Ölçüye kadar sürüyor; Bu Uzunhava örneğinde obua'nın orkestra içinde ikinci kemanları katlayarak kullanıldığı görülüyor:

Örnek 145:

(Obua)

Örnek 146:**(Kemanlar)**

Violin I
Violin II

17 Senza sord. *mf*
(con sord.) *mf* Sul D

24 *f* Sul DV *f* Sul DV

30 *attaca*
Senza sord.

30. ölçüde başlayan koda ile bu Uzunhava kesiti 33. ölçüde bitiyor.

7.7.1.2 Kırık Hava

Eser, “attacca” ile Kırık Havaya bağlanıyor. Kırık hava’da a temasını yaylıların pizzicato eşliğinde klarinet solo duyuruyor. Auftaktla başlayan bu a teması 35. ölçüden 38. ölçüye kadar sürüyor:

Örnek 147:

Clarinet I
(si b)

p

a temasının ikinci gelişi 38. ölçüdeki auftaktla başlayan obua soloyla duyuruluyor:

Örnek 148:

Oboe 1-2

Eşlik yine yaylıların pizzicatosu ile yapılıyor:

Örnek 149:

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

b teması obua ile flütün bir oktav ara ile katlanması ve bunların bir oktav altında da kornların onları katlamasıyla duyuruluyor:

Örnek 150:

Flute 1-2

Oboe 1-2

Horn 1-2 (fa)

Horn 3-4 (fa)

b cümlesi 46. ölçünün başında bitiyor.

Aynı ölçünün ikinci yarısında yine a teması geliyor. Bu kez kalın rejistirdan viyola ve kornların sesdeş katlamasıyla ve bunları bir sekizli kalından viyolonsellerin katlamasıyla duyuruluyor:

Örnek 151:

The musical score for Example 151 consists of four staves. The top two staves are for Horn 1-2 (fa) and Horn 3-4 (fa), both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are for Viola and Violoncello, both in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The Horn parts play a sequence of eighth notes with accents. The Viola part starts with a rest, then plays a sequence of eighth notes with accents, marked 'arco' and 'f'. The Violoncello part starts with a rest, then plays a sequence of eighth notes with accents, marked 'Pizz' and 'f'.

Buraya kadar form:

a-a-b-a oluyor

Burada yeni bir fikirle c cümlesi geliyor. Flüt ve fagotun sekizliden katlanmasıyla duyurulan c cümlesine eşlik olarak obua farklı bir ezgi çalıyor:

Örnek 152:

The musical score for Example 152 consists of three staves. The top two staves are for Flute 1-2 and Oboe 1-2, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for Bassoon 1, in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in 2/4 time. The Flute part starts at measure 50 and plays a sequence of eighth notes with accents, marked 'f'. The Oboe part starts at measure 50 and plays a sequence of eighth notes with accents, marked 'f'. The Bassoon part starts at measure 50 and plays a sequence of eighth notes with accents, marked 'ff'.

Aynı ezgi değişik bir orkestrasyonla yineleniyor ve 55. Ölçüde Kırıkhanın kodası geliyor:

Örnek 153:

54

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1 (si b)

Cl. 2 (si b)

Bas Cl. (si b)

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1-2 (fa)

Hn. 3-4 (fa)

54

Timp.

S. dr.

T. dr.

Triangle

CymSusp.

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

58. Ölçünün başında Kırık hava ezgileri bitiyor

a-a-b-a-c-koda

Eserin bundan sonraki kısmı da aynı formda bestelenmiş. Kırık hava'nın bu ikinci sunuluşunda da obua bir orkestra çalgısı olarak görev alıyor, herhangi bir solo pasajı bulunmuyor.

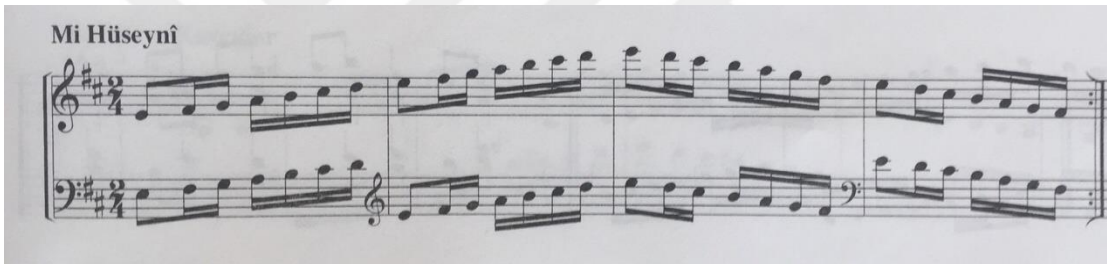
7.7.2 İkinci Bölüm

7.7.2.1 Dinlenti

Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin ikinci bölümü yine iki kesimden oluşuyor; Dinlenti ve Köçekçemsi.

Kesim'in Mi hüseyni dizisinde olduğu görülüyor.

Örnek 154:



85. ölçüden başlayan Dinlenti'nin 89-92 ölçüleri arasında dört ölçülük bir obua solo bulunuyor:

Örnek 155:



Daha sonra flütle iki sesli bir düet yapıyorlar ve 97. ölçüde bitiyor:

Örnek 156:

Flute 1-2
Oboe 1-2

94 1. rit.....

mf *mf*

Obua solo 102. ölçüde bu kez beşinci dereceden geliyor ve 104. ölçüde flütün obuayı bir oktav inceden katlamasıyla 106. ölçüde Dinlenti bitiyor:

Örnek 157:

1. rit..... **attaca**

mf *mf*

7.7.2.2 Köçekçemsi

Dinlenti den sonra gelen Köçekçemsi bölümünde obua solo yok. Bu çalgı başka bazı çalgılarla birlikte orkestrada armoniyi tamamlayan bir eşlik çalgısı olarak kullanılmış. Bölümde daha çok yaylı çalgılar egemen. Köçekçemsi bölümünün mi karcıgar makamında olduğu görülüyor:

Örnek 158:

Mi Karcıgar

Ölçüsü dört dörtlük.

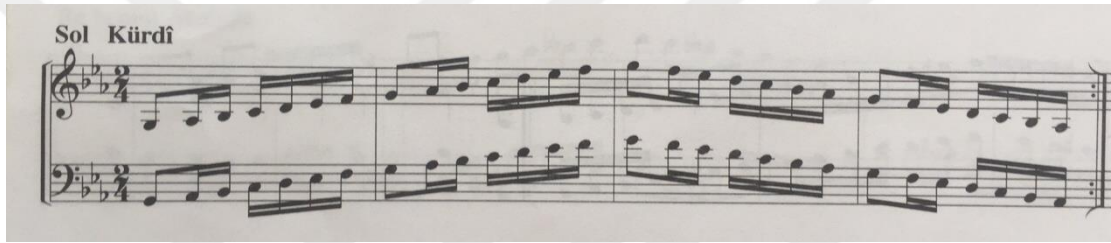
Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nin üçüncü bölümü "Ağıt" ve "Yakarı" başlıklı iki kesimden oluşuyor. "Ağıt" kesiminde obua, solo olarak kullanılmamıştır. Topluluk içinde kullanılmıştır.

7.7.3 Üçüncü Bölüm

7.7.3.1 Yakarı Kesimi

Bu kesim iki dörtlük bestelenmiştir. Parçanın makamı sol perdesi üzerinde kürdi:

Örnek 159:



"Yakarı" kesimi obua solo ile başlıyor. 216. Ölçüden 219. Ölçüye kadar devam ediyor:

Örnek 160:



Yalnız çalan obua 220. Ölçüden 223. Ölçüye kadar flütle katlanarak solosuna devam ediyor:

Örnek 161:



Bundan sonra orkestra çalgılarıyla birlikte duyuluyor. 232. Ölçüde bu kesimin başlangıçında duyulan obua solo ezgisi bu kez kemanlarda duyuluyor:

Örnek 162:

Violin I

Violin II

236. Ölçüden itibaren obua yaylı çalgıları katlayarak bölümün sonuna kadar çalıyor:

Örnek 163:

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1 (si b)

Cl. 2 (si b)

Bas Cl. (si b)

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1-2 (fa)

Hn. 3-4 (fa)

236

Timp.

S. dr.

T. dr.

Triangle

CymSusp.

236

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

“Yakarı” başlıklı bu parçaya form açısından bakıldığında şunlar söylenebilir; obua solonun ilk dört ölçüsüne (216-219) a diyebiliriz:

Örnek 164:

Oboe 1-2

solo 1.

p

mf

Bu a teması sonraki dört ölçüde bir oktav inceden flütle katlanarak yineleniyor. (220-223) Buna da a2 denilebilir:

Örnek 165:

1.

rit.....

mf

mf

a1 soran cümle, a2 karar sesiyle cevaplayan cümle. (Öncül - artçıl)

224. ölçüden başlayan müzik 231. Ölçüye kadar bir ara bölüm olarak devam ediyor; buna b kesiti denilebilir:

Örnek 166:

The image displays a musical score for Example 166, spanning measures 223 to 230. The score is divided into two systems. The first system covers measures 223 to 229, and the second system covers measures 230. The instruments included are Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1 (si b), Cl. 2 (si b)), Bass Clarinet (Bas Cl. (si b)), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Horns (Hn. 1-2 (fa), Hn. 3-4 (fa)), Timpani (Timp.), Percussion (S. dr., T. dr., Triangle, CymSusp.), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'a tempo' and dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and fortissimo (ff). The score shows a complex orchestral texture with various melodic and rhythmic patterns across the instruments.

232. Ölçüden başlayan ve ağıtın sonuna kadar süren kısım baştaki a1- a2 cümlelerinin bu kez orkestra tarafından seslendirilmesi şeklinde oluyor:

Örnek 167:

Simgelerle göstermek gerekirse ABA formu denilebilir.

Dua'nın türkçesi yakarı demektir. Ağıt'tan sonra gelen Yakarı kesiminin obua solo ile başlaması, yakarı kavramına uygun düşen yumuşak ve hüzünlü bir etki yaratmaktadır. Bu bakımdan obua solo doğru bir seçim sayılabilir.

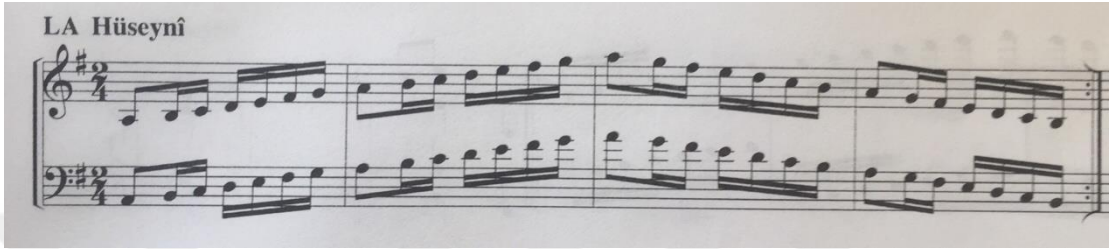
"Yurt Renkleri Orkestra Süiti" nin dördüncü bölümü, yani son bölümü beş kesimden oluşuyor; Horonumsu-Gezinti-Oyun-Gezinti-Oyun. Bu kesimlerin her biri durmaksızın ötekine bağlanıyor.

7.7.4 Dördüncü Bölüm

7.7.4.1 Horonumsu

Oyun kesimi horonumsu adını taşıyor ve La Hüseyini dizisi kullanılmış:

Örnek 168:



Horon Karadeniz bölgesinde oynanan bir oyunun adıdır, müziğine de “horon müziği” denir. Genellikle yedi sekizlik ölçüyle yazılır. (Bu konuda S. 120,130 bilgi verilmiştir.)

Besteci “Horonumsu” adını horon gibi anlamında kullanmıştır; yedi sekizlik değil, altı sekizlik yazıldığı için “horon” değil, “horonumsu” denilmiştir. Hızlı bir tempodadır. Presto tranquillo, noktalı dörtlük nota bir dakikada 160 metronomla gösterilmiş.

Bu kesim 1. ve 2. keman gruplarında dörtlü aralıklarla yürüyen bir ezgiyle başlıyor. İki klarinet’ de aynı ezgiyi dörtlü aralıklarla seslendiriyor:

Örnek 169:

The musical score for Example 169 consists of four staves. The top two staves are for Clarinet 1 (si b) and Clarinet 2 (si b), both in G major and 6/8 time. They play a melodic line with a *pp* dynamic. The bottom two staves are for Violin I and Violin II, also in G major and 6/8 time. They play a rhythmic accompaniment with a *pp* dynamic. The score is marked *Presto tranquillo* with a tempo of $\text{♩} = 160$ and includes the marking *div.* (divisi). The measure numbers 242, 243, 244, and 245 are indicated at the beginning of the violin staves.

Bu dörtlü aralıklar, kemeçe ile horon çalınırken kemeçeden çıkan dörtlü aralıklara benzetilmiş olabilir. (Ölçü 242-245)

Viyola ve viyolonseller a2 temasını dörtlü aralıklarla çalarken bu kez onları 1. ve 2. fagotların katladığı görülüyor. Bu a teması 246. ölçüden 249. ölçüye kadar bu kez başka çalgılarla yineleniyor:

Örnek 170:

Bassoon 1
Bassoon 2
Viola
Violoncello

p
p
p
p

arco div.
div.

uniss.
uniss.

mf
mf

b teması, 1. keman ve onu katlayan obua ile duyuluyor:

Örnek 171:

Oboe 1-2
Violin I

mf
mf

250

Bestecinin verdiği bilgiye göre, bu cümlede kullanılan mi bemol, la hüseyini dizisine la karcıgar rengi kazandırıyor.

Aynı b teması ikinci kez 1. ve 2. kemanların sekizliden katlanmasıyla ve flütünde birinci kemanı aynı oktavdan katlamasıyla duyuruluyor:

Örnek 172:

b'nin ikinci kesiti de 1. ve 2. kemanları, flüt ve obuanın katlamasıyla sona eriyor.

Örnek 173:

(258-265)

266. ölçüde a1 teması kalın rejistirdan yaylılarla timpani eşliğinde duyuluyor:

Örnek 174:

266

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

(266-269)

270-273. ölçüler arasında a2 ezgisini iki korno' nun dörtlü aralıklarla çaldığı görülüyor:

Örnek 175:

Horn 1-2
(fa)
Horn 3-4
(fa)

Besteci' nin ifadesiyle; 274. ölçüde birdenbire eksen değişiyor; baştaki a teması bu kez mi hüseyinden klarinet eşliğinde duyuluyor:

Örnek 176:

Clarinet 1
(si b)

278. ölçüde b teması obuada mi ekseninde ince oktavdan duyuruluyor:

Örnek 177:

Oboe 1-2

mf

(278-281)

b temasının bitiriş kısmı 286. ölçüden başlıyor. Burada flüt, obua ve klarinet yaylıları destekliyorlar:

Örnek 178:

286

Flute 1-2

Oboe 1-2

Clarinet 1
(si b)

Clarinet 2
(si b)

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass, measures 286-290. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Violin I and II parts feature a melodic line with a trill in measure 287. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic accompaniment. The Contrabass part is mostly silent, with a few notes in measure 287. The score ends at measure 290.

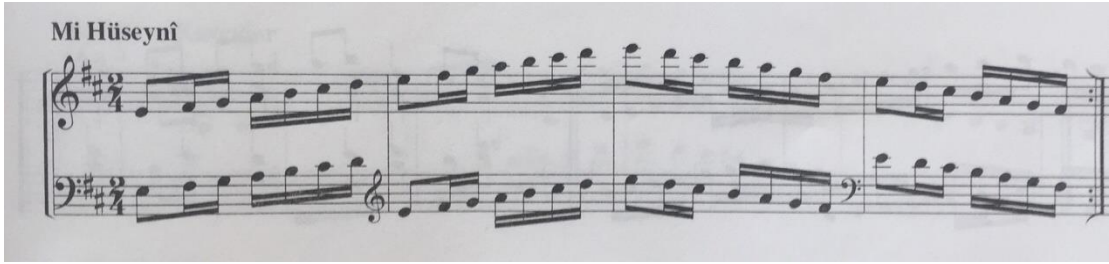
290. ölçüde bu kesimin a teması obua, klarinet ve fagotun katlanmasıyla iki kez duyuluyor ve bu kesim 298. ölçüde bitiyor.

Örnek 179:

Musical score for Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1 (si b), Clarinet 2 (si b), Bas Clarinet (si b), Bassoon 1, and Bassoon 2, measures 290-298. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Flute and Oboe parts play a simple melodic line. The Clarinet and Bassoon parts play a more complex melodic line. The score ends at measure 298.

7.7.4.2 Gezinti

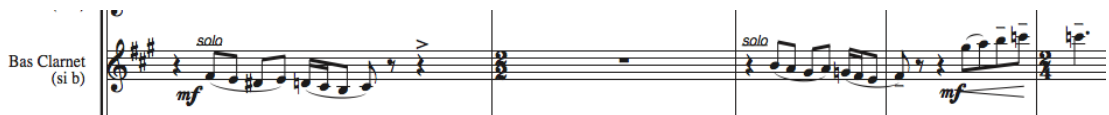
Attaca ile geçilen yeni kesim için 299. ölçüde auktla başlayan obua gezintinin ilk cümlesini duyuruyor. Besteciye göre, Gezintinin 300. ölçüden başlayan ezgisi tam bir kaval havası gibi, uzunhava gibi bir özellik taşıyor. Mi hüseyini dizisi kullanılmış:

Örnek 180:

Gezinti kesiminde ölçü üç ikilik, hareket larghetto alla cadanze ve metronom ikilik notaya 48 ile gösterilmiş. Bu kesim yaylı çalgıların tremololarla yükselen eksen arpeji içinde tam bir obua solo olarak duyuluyor:

Örnek 181:

Obuanın hareketli figürlerinden sonra uzun bir sese gelmesi sırasında bas klarinetin boşluğu dolduran bir ezgi çaldığı görülüyor: (302 ve 304. Ölçüde)

Örnek 182:

Obua solo 305. ölçüde bitiyor. 305. ölçüde auftaktla başlayan bir figür obua ezgisini tamamlayan bir cümle çalıyor. Cümle 312. ölçüde dizinin beşinci derecesinde sonlanıyor:

Örnek 183:

Bu ikinci kesit de ezgiyi eksen perdesinde sonlandırıyor. Gezinti kesiminin bitiş noktasının çalındığı yerde oyun kesimi başlıyor.

7.7.4.3 Oyun

Oyun kesimi 320. ölçüden başlıyor. Hız terimi olarak *allegro energico* kullanılmış. Noktalı dörtlük nota için 76 gösterilmiş, yani oldukça hızlı bir tempo. 320. ölçüden 332. ölçüye kadar süren oyun kesimi içinde obua solo olmadığı görülüyor. Bu kesimde çalgı tutti içinde kullanılmış.

7.7.4.4 Gezinti 2

333. ölçüde başlayan “Gezinti” de, önceki Gezinti’de obua solo ile duyurulan uzun hava fikri bu kez bas klarinetle iki oktav kalından duyuluyor:

Örnek 184:

Bas klarinetin uzun ses üflediği yerlerde yine öncekinin tersine boşlukları bu kez obua dolduruyor:

Örnek 185:

Bundan sonraki gelen fikirler de önceki “Gezinti” nin aynısı. Böylece ikinci “Gezinti” de (333-353) de bitiyor ve bittiği yerde son “Oyun” başlıyor. Son “Oyun” yine altı sekizlik bir ölçüde ve hızlı bir tempoda. Bu kesimde de obua tutti içinde kullanılmış, solosu yok.

8. BÖLÜM

MÜZİK TÜRLERİ

Müzik türleri, amaçları ve işlevlerine göre farklılıklar gösterirler.

Geleneksel müzik, halk müziği dünyada genellikle halkın yaşantısını ve beğenisini dile getirmeyi amaçlar, dolayısıyla yereldir. Sanatsal müzikler, bütün halklar için geçerli olan, kalıcı değerlerle insanlığa seslenen üst düzey artistik beğeniye amaçlar.

Popüler müzik, yaşanan dönemde geçerli olan değerlerin, beğenilerin geniş kitlelerle paylaşılmasını amaçlar.

Müzik türlerini kısaca tanımladıktan sonra Muammer Sun'un eserlerinde çok kullandığı türlerle ilgili aşağıda daha detaylı bilgi verilmiştir.

8.1 Halk Müziği

Muammer Sun'un müzikleri, kaynağını halk müziğinden alan, evrensel verilerle yazılmış müziklerdir.

Halk müziği kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze ulaşmıştır. Halk müziğinin başlıca özellikleri: Süreklilik (yüzyıllar boyunca yaşaması), değişim (kuşaktan kuşağa aktarılırken sözlerin ve ezginin değişime uğraması), gelenekselleşme (halk tarafından genel kabul görmesi).

Halk şarkıları anonimdir. Kent kültürünün dışında gelişmiştir, kırsal kesimin müziğidir.

Bizim halk müziğimiz de kuşaklar boyunca tarih içinden süzülerek gelmiş zengin bir geleneğin ürünüdür. Halk şarkılarına bizde "türkü" denir. Türk halk müziği, yapısı bakımından "kırık hava" ve "uzun hava olmak üzere iki grupta incelenir. Kırık havalar, ritmik ve ölçülü ezgilerden oluşur. Mani, Koşma, Varsağı, Destan, Semai bunlardan bazılarıdır. Uzun havalar'ın ritmik yapısı yoktur, bundan ötürü ölçüleri olmayan ezgilerden oluşurlar. Dinleyene doğaçlanıyor gibi gelen uzun havalara örnek olarak; Maya, Bozlak, Uzunhava, Ağıt, Hoyrat'ı verebiliriz.

Halk müziği ezgilerimiz yöresine göre değişmekle birlikte, genelde bir buçuk oktav genişliğindedir.

Halk müziğinde kullanılan çalgılar; Bağlama, Kemeçe, Keman, Tar gibi telli çalgılar, Kaval, Çifte, Zurna- MeyTulum gibi üflemeli çalgılar, Davul, Darbuka, Def, Kaşık, Zilli Maşa gibi vurmali çalgılar olmak üzere üç grupta toplanır.

8.1.1 Ağıt

Ağıt, genellikle bir ölümün ya da acı, üzücü bir olayın ardından söylenen halk türküsü. Doğal afet'ler, ölüm, hastalık gibi çaresizlikler karşısında korku, heyecan, üzüntü, isyan gibi duyguları ifade eden ezgili sözlerdir. (Wikipedia) Söylenme şekline ağıt yakma, söyleyenlere ise ağıtçı denmektedir. Ağıtlar ezgili bir makam ile söylenir.

Ağıtlar edebî yapı ve ezgileriyle birlikte bir bütünlük arzederler ve ağıtçıların törenlerdeki vücut hareketleri de anlamlarını tamamlar. Ağıtların ezgileri, gerçekte söyleyenin hafızasında eskiden kalan bir nevi “Melodik kalıplar” dır. Ağıt yakma deyimini ise “Yas töreni sırasında ağıtı yakmanın, hafızasında yer etmiş bulunan mahallî melodi kalıplarına söz dökmesi” olarak tanımlanabilir. Bu sebeple ezgi kalıpları hem bölgenin ritim, melodi, diyalekt, tavır ve üslûp özelliklerini yansıtır, hem de söyleyenin şahsî üslûbunu taşır. Tamamen serbest ağızla ve serbest bir ritimle söylenen ağıtlar. Türk halk müziğinin “Uzun hava” formu içinde telakki edilmektedir. Bu çeşit ağıtlar oldukça fazladır ve âdeta ritimli bir ezgi gibi belli durak yerlerine sahiptir. Tiz seslerden başlayarak çoğunlukla inici bir melodik seyir takip eden ağıtların ses genişliği genel olarak bir oktav kadardır; ancak bundan daha dar ve daha geniş ses alanlı olanları da bulunur. Serbest ritimli ağıtların son bölümlerinde karar sesine olan hızlı melodik düşmeler, ağıtların ortak özelliklerindedir. Ağıtlar, uzun hava tarzında ve tamamen serbest ritimde oldukları gibi, kırık hava tarzında ve düzenli bir ritimde de olabilirler. Ana usul, birleşik usul ve karma usulde örnekler çoktur. Bunların dışında, serbest başlayıp sonradan usule giren, saz bölümleri belli bir usulde, söz bölümleri ise serbest ritimli ağıt örnekleri de bulunmaktadır saz ile tasvir edildiği bazı örnekler de yer almaktadır. Derlenmiş olan türkülerin bir kısmı konu itibariyle ağıttır. Bu durum, ağıt-ların zamanla türkü haline dönüştüğü-nü göstermektedir. Kıtaları arasında başka halk şairlerinin şiirlerinden, daha eski ağıtlardan ve meşhur türkülerden parçalar bulunan ağıt örnekleri de vardır.

8.1.2 Bozlak

“Bozlağın sözcük anlamı haykırmak, feryat etmek olup göçebe kültürün Türk halk edebiyatına kattığı bir anlatım biçimidir.

Türkiyedeki bozlak kültürünün Toroslar yöresindeki Yörük Türkmen ve Avşar aşiretleriyle, Orta ve Güney Anadolu’dan kaynaklandığı kabul edilmektedir.

Bozlağın görüldüğü iller: Çankırı, Çorum, Ankara, Kırıkkale, Yozgat, Kırşehir, Konya, Aksaray, Nevşehir, Niğde, Kayseri gibi Orta Anadolu illeri ile Adana, Kahramanmaraş, Osmaniye ve Gaziantep gibi Anadolu’nun güneyinde yer alan illerdir.

Aşiret kavgalarını, kan davalarını konu alan bozlak, çoğunlukla orta ve güney anadolu yörelerinde söylenir. Bozlak türlerine örnek olarak; Afşar bozlağını, Urum bozlağını verebiliriz. Kırıkkale ve Kırşehir yöresine özgüdür. Usulsüz bir sözel türdür. Bu türü belirleyen öğelerden ilki, kürdi dizisi içerisinde seslendirme yapılmış olmasıdır. Bunun yanında muhayyer dizisinde bozlaklar görülmesine karşın, bu diziyel yapılan seslendirmelerde durak ve tiz durakta kalınacağı zaman, üst yeden olacak şekilde Si sesleri ters glisandoyla pestleştirilir. Dolayısıyla yine kürdi makamlarının etkisi oluşur. Ses genliğinde en geniş türdür. Küme ve motif sekilemeleri sıkça yapılmıştır. Seslendirme, genel olarak durak sesinin bir küçük üçlü üzerindeki sestem, veya bu sesin bir oktav tizinden, yani tiz duraktan başlar. Sözel bölmeye başlamadan önce, tek çalgı tarafından yol gösterme adı verilen bir usulsüz acış yapılır. Sözel bölümün seslendirilmesi sırasında ise çalgılardan biri dem tutabilir. (<https://www.rekorsanat.com.tr/blog/bozlak-nedir>)”

8.1.3 Köçekçe

İlk ortaya çıkışı köçeklerin dans etmesi için çalınan müziktir. Daha sonraları halk türkülerinin bir araya getirilmesinden meydana gelen bir müzik türü haline gelmiştir.

Köçekçe, köçek yada köçek takımının oyununa eşlik eden, genellikle karcığar veya ağırlama makamında, kıvrak oyun havaları, neşeli türkülerdir.

Makamları aynı olan birkaç köçekçenin arka arkaya gelmesiyle oluşan köçekçeler dizisine “Köçekçe Takımı” denir.

Ezgileri genellikle Rumeli türkülerinden alınan köçekçe dans müzikleri, Osmanlı saray eğlencelerinde sıkça yer almıştır.

Köçeklerin ritmik hareketlerle dans ettikleri oyun havasına da Köçek havası denir. Köçeklerin oluşturduğu dans topluluğuna Köçek takımı denir

8.1.4 Zeybek

Aksak ritimli, dokuz zamanlı Batı Anadolu ve Akdeniz bölgesine özgü

Zeybek adlı halk dansımıza eşlik eden müziktir. Zeybek müziğinde aksak ritimlerin tamamı kullanılır; dokuz iki, dokuz dört, dokuz sekiz gibi.

Halay, horon gibi diğer halk oyunlarından ayrılan özelliği, tek olarak ve serbest oynanmasıdır. Toplu olarak oynanan zeybekler de vardır, fakat yine oncular arasında ritim ve müziğin dışında hiçbir ilişki yoktur. Her kişi içinden geldiği gibi, hiçbir kurala bağlı olmadan oynar.

Zeybeğin diğer bir ayırıcı özelliği de kullandığı makamların genişliğidir. Hem ritmik, hem makamsal açıdan çok çeşitlilik gösterir.

Genel olarak davul ve iki zurna ile çalınsa da saz ve bağlamayla çalınan türleri de vardır. Bazı yörelerde ise türkü söylenerek oynanır.

Dokuz iki aksak ritimle oynanan ağır zeybeğin ritmi en beğenilenidir. Dokuz sekiz, dokuz dört ritimli zeybekler hızlıdır ve keman, kanun, cura gibi sazlarda eşlik eder.

Zeybekler;

Ağır Zeybek

Kıvrak Zeybek

Kaşıklı Zeybek olmak üzere üç çeşittir.

Gezinme” denilen serbest giriş bölümüyle başlayan zeybek oyununda başlangıç müziği ana ezginin makamındadır. “Oyun” belirgin ritmik hareketlerin olduğu ana ezgi eşliğinde yürütülür. Oyunun ritmi dokuzludur.

Zeybeğin seslendirilmesi sırasında kullanılan, “Zeybek Tezenesi” denilen “Zeybek Tavrı” Kırık Zeybeğin kendine özgü özelliklerindedir.

Zeybeğin temel özelliği tempo dadır. Zeybek müzikleri ağırdır, orta hızı aşmazlar.

Genellikle bir halk müziği türü olan zeybeği Türk sanat müziği bestecileri de kullanmış, bu türde eserler bestelemişlerdir.

Kadınların oynadığı zeybek türleri de vardır. Genellikle düzene, otoriteye karşı duruşu ifade eder. Zeybek halkın koruyucusu, hamisi dir.

Zeybek oynayan kişi, ellerini başının hizasına gelecek şekilde iki yana açar, kolları omuz hizasındadır. Bazı Zeybek oyunlarında kol dirsekten hafifçe kırılarak oynanır. Ağır, ağır büyük adımlar atarak başlar oyuna. Arada bir yere doğru eğilerek dizini yere vurur. Kollar açılarak ve diz yere vurularak oynanan zeybekler İzmir, Aydın, Manisa, Denizli ve Muğla, Çanakkale, Ege kıyıları, Balıkesir yörelerinde oynanan zeybeklerdir. Kıvrak ezgileri olan “Teke Zeybeği” ise, Burdur, İsparta, Antalya- Muğla, Fethiye, Denizli Acıpayam yörelerinde görülür. Balıkesirin iç kısımlarında güvende de denilen kırık zeybek oynanır. Kaşıklı zeybeğinin oynandığı yöreler; iç Ege, Kütahya, Uşak, Afyonkarahisar ve dolaylarıdır.

8.1.5 Horon

Kemençe, kaval, davul, zurna eşliğinde toplu olarak oynanan Doğu Karadeniz bölgesine özgü bir halk oyunudur. Erkeklerin oynadığı horon sert, kadınların oynadığı horon yumuşak figürlerden oluşur. Horon, “Horon Havası” denilen ezgiyle, çalgılar eşliğinde oynanır. Horonlar daire, yarım daire veya düz biçiminde sıralanarak oynanır. Bıçak oyunu ve karşılama türü oynanan horonların dışında bütün horonlar el ele tutuşarak oynanır. Oyun sırasında oyuncular türkü söyler, elleriyle müziğe eşlik eder tempo tutarlar. Karma oynanan horonlara davul, zurna ve kemençe eşlik eder. Horon halkası ne kadar geniş olursa çalgıcı sayısında ona göre artar.

Düz horonun diğer türleri, Aşağı horonu, Kari horonu, Millet horonudur.

Horon oynanırken söylenen türkülerin birçoğu anonim halk edebiyatına ait türkülerdir. Bunların yanı sıra yazarı belli olan türküler de vardır. Anonim olan türküler Türk Halk Edebiyatı’nda önemli bir yer tutar. Bu türküler genellikle dörtlüklerle söyleniyor olsalarda, bazen bu dörtlülere her kıtanın sonunda tekrar edilmek üzere 5. ve 6. mısralar da eklenebilir. Eklenen mısraların tekrarına nakarat, bağlantı ve kavuştak denir. Karadeniz bölgesindeki horonlara eşlik eden türkülerin çoğu bir beste olarak söylenir. Bzen türkünün mısralarının

başına bazen de sonuna “ah! oh! aman aman” gibi iç geçirmeyi anlatan kelimeler kullanılır. Bu kelimeler bazen ölçüye katılır, bazen de vezin dışı eklenir. Bazı bölgelerde kemençe, davul, zurnanın dışında tulum da kullanılır

Horonun bölümleri:

Düz Horon veya Ağır Horon Bölümü: Horon oynamaya ağır tempoda başlanır. Türkü söylenirken ele tempo tutulur. Müziğin temposu arttıkça oyuncular daha hareketli ve kıvrak oynamaya başlarlar. Kollar aşağıda ve yarım yukarıdadır. Sağ el üste, sol el alta gelecek şekilde tutulan eller, kollar yarım kalktığında serçe parmakdan tutuşulur. Kadınla erkek el ele tutuştuklarında, erkek kadının elinin üstüne koyduğu mendilin üzerine koyar elini. Artan ritimle hafif eğik olan vücutları dikleşir ve kollar havaya kalkar. Düz horonda oyuncular türkü söylerken kolları aşağıda ve yarım yukarı kalkmış vaziyettedir. Türkü bittiğinde komutla yarım yukardaki kol aşağı indirilir, yenlik ve aşağı alma yapılır. Kadınsız oyunlarda erkekler kollarını tam olarak yukarı kaldırır.

Yenlik Bölümü: Havadaki kollar aşağıya iner, dizler kırılır, bel bölgesi dizlerle aynı açıda öne doğru eğilir. Belli bir alan içinde adımlar geriye, yana, öne gezinmeye başlar. Bu bölümde kollar çıkar ve omuzlar sallanır.

Vücut, yumuşak ve ritimli hareket eder. Horon oynanırken bir de komutçu bulunur. Komutçu bu bölümde; ıslıkla veya “al oğlum”, “kim ula”, “tak tum”, “düş”, “yık oğlum” gibi sözlerle oyuncuları coşturur ve “Sert Bölüm” e geçilir.

Sert Bölüm: En hareketli, canlı ve sert oynanan bölümdür. Oyuncular bu bölümde bütün yeteneklerini ortaya dökerler. Bu bölümde tempo oldukça yüksektir. Omuzlar sallanır, ayaklar sert bir şekilde yere vurur. Eğer oyuncular oyuna devam etmek isterlerse o zaman tekrar düz horon bölümüne geçilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma ile ilk kez Muammer Sun'un orkestra ve Oda Müziği eserlerinde obuanın müzikal ve teknik kullanımını incelenmiş, kapsamlı bir analiz çalışması yapılmıştır.

Besteci, bu çalışmada incelenen bazı eserlerinde obua için çok yalın ezgiler bestelediği gibi, bazı eserlerinde de çok karmaşık ritimlerle yazılmış ezgiler de kullanmıştır. Yalın ezgilere örnek, "Ninni" ve "Yakarı" gibi ve Serpinti adlı kentteki bazı ezgiler verilebilir. Karmaşık ritimlerle yazılmış ezgilere örnek olarak da "Kurtuluş Film Müzikleri"nden biri olan "Hüzün" ile "Sevginin Bedeli" bale müziğinin birinci perdesindeki obua soloda görülebilir.

Burada incelenen eserlerinde Muammer Sun obua tekniklerine aykırı bir ezgi yazmamış, tersine obuanın tekniğine ve özelliklerine çok uygun ezgiler bestelemiştir. Çok çeşitli duygu ve düşünceleri anlatmak için obuanın kendine özgü rengini yine zengin bir çeşitlilik içinde kullanmıştır.

Müziklerinde her eser kendine özgü bir form taşımaktadır. Bazı eserlerinde Türk halk müziği formlarından yararlanmakla birlikte o formu serbest kullanmıştır. Örneğin Yurt Renkleri Orkestra Süiti'nde parçanın adı Zeybek yerine Zeybeğimsi olarak verilmiştir. Nedeni, besteci Zeybek formunun tam özelliklerini kullanmamış olmasından kaynaklanmaktadır.

Bestecinin, eserlerinde Türk Müziği makam dizilerini ve dörtlü armoni sistemini kullanması açısından, kendine özgü bir müzik dili vardır. Eserlerinin icrasını yapan sanatçıların bu müzik dilini iyi kavramaları, anlamaları ve yorumlamaları açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Obua sanatçılarının da aynı doğrultuda, onun müzik anlayışı ve bestelerinde obuanın kullanımını hakkında bilgi sahibi olmaları onların eseri daha kolay kavramalarını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Berry W., “Form in Music”, Prentice Hall;2nd Edition (October 11, 1985)
- Cangal, Nurhan. “Müzik Formları”. Ankara, Arkadaş Yayınevi. (2004)
- Goossens, Leon.- Roxburgh, Edwin. “Die Oboe”, Kahn and Averill, London, copyright 1977 by L Goossens and E. Roxburgh
- Say, A. (2002): “Müzik Sözlüğü”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.1. Basım
- Say, A. (2003): “Müzik Tarihi”, ”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Sözer, Vural, “Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi”, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları. (1986)
- Sun, Muammer - Türk Müziği Makam Dizileri, 2. Basım Eylül 2007 Sun yayınevi
- Usmanbaş İ., “Müzikte Türler ve Biçimler”, Pan Yayıncılık, (2007)
- <https://www.rekorsanat.com.tr/blog/bozlak-nedir>
- <https://tr.0wikipedia.org/wiki/Obua>
- <http://www.hazimgokcen.net/turk-sanat-muzigi/kurdi-makami/>
- [https://tr.0wikipedia.org/wiki/Sabâ \(makam\)](https://tr.0wikipedia.org/wiki/Sab%C4%9F_(makam))
- www.makamlar.net/makamlar/nikriz_makami.html
- www.eksd.org.tr/makamlar/huseyni_makami_yeni.php
- www.makamlar.net/makamlar/nikriz_makami.html

TANIMLAR DİZİNİ

Allegro: İtalyanca'da “neşeli” anlamına gelen Allegro, parçanın “hızlı” okunacağını gösterir. Metronom'a göre, dakikada 120'den 168'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

Allegro energico: Enerjik bir anlatımla.

Andante espressivo: Ağır tempoda, ama ifadeli, etkili, oturaklı bir ağırlıkla.

Apajetür: (İt. Appoggiare) Abantı. Melodi içinde yer alan bir notayı öne çıkartmak, ona can katmak amacıyla önceden bir komşu notayı bir çırpıda seslendirmek. Bir süsleme biçimini belirler.

Armoni: Uyum, ahenk: Seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat.

Artçıl: Sonradan gelen. Cümlelerin sonradan gelen parçası.

Attacca: “Hemen gir” anlamında. Atak yaparak. Beklemeden giriş. Bir parçanın sonuna yazılarak izleyen parçaya duraksamadan geçilmesini bildiren terim.

Auftakt: Eksik ölçü.

Dissonans: İşitsel bakımdan uyuşum etkisi bırakmayan aralık ya da akorların tamamlanmasında kullanılan terim. Birbiriyle kaynaşmayan iki ya da daha fazla sesin birleşmesi.

Doğaçlama: Hazırlıksız olarak, içten geldiği gibi beste yapmak. Müzikal doğaçlama, bir anda doğan buluşların özgürce dile getirilmesi, ya da bir ezgi modelinin belirli bir form içinde geliştirilmesidir.

Dominant: Majör ve minör dizilerin beşinci derecesi (beşlisi), ya da beşinci derece akorunun adı. Dominant sesi, dizinin Tonik sesi üzerindeki üçlü beşli akorunun üst notası olarak yer aldığı için, akoru domine eden ses özelliğindedir. Armoni bilminde “temel akor” olarak nitelenir.

Donanım: Bir müzik parçasının notasında, tonalitede yer alan değiştirici işaretlerin ve parçada ölçüyü belirleyen rakamların eser başlangıcında belirtilmesi.

Döneç: Röpriz. Genellikle başa dönüleceğini veya 2. defa görüldüğü yerden 1. defa görüldüğü yere dönüleceğini anlatır.

Durak: Geleneksel müziğimizde “Karar” sesi. Dizinin ana sesi olarak eserin sona erişinde yer alır. Tonal müzikteki “Eksen” sesinin bir yönden benzeridir.

Emprovizasyon: Doğaçlama

Ezgi: Belli kurallara göre düzenlenmiş, kulağa hoş gelen ses dizisi, nağme, melodi. Bir müzik parçasında baştan sona kadar belirli yerlerde tekrarlanan ses dizisi.

Eksen Perdesi:

Form: Biçim. Oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran kompozisyon modeli. Genel tanımıyla bestecinin belirli bir müzikal içeriği yansıtmak üzere, zihinsel düzenleme ilkelerine göre biçimlendirdiği, bu alandaki gelenek ve deneyimlerle bağlantılı olarak tasarımı yaptığı inşa planıdır.

Katlama: Teori terimi olarak bir aralıktaki notalardan birini başka bir oktavda tekrarlamak.

Kakışıklı: Uyumsuz. Uyumsuz seslerin biraraya getirilmesi.

Koda: (Coda) Kuyruk. Bir çalgı müziği eserinde, özellikle yapısı sıkıca belirlenmiş, füg ve sonat gibi formlarda, eserin sonunda yer alan özet parça. Yoğun, parlak anlatımıyla koda. Eseri son olarak özetler.

Kodetta: Küçük kuyruk. Sonat formunda, sergiyi sonuçlandırma amacıyla kısa tutulmuş olan koda.

Larghetto alla cadanze: Tempo terimi. Ağır ama largodan biraz daha hızlı, Andante’ye göre ağır.

Metronom: Tempo belirlemeye yardımcı olmak üzere, değişik hızlara ayarlanabilen sarkaç. Üzerinde bir ağırlık parçası bulunan ve bu parçanın kaydırılmasıyla sallanma hızı değişen sarkacın düzenli vuruşları, bir saatin tik taklarıyla tempo derecesini belirtir.

Modal müzik: Batı müziğinin temelini oluşturan modal(makamsal) müzik genel olarak majör ya da minör karakterdeki modların kullanımıyla oluşur. Standart bildiğimiz majör ya da minör gam gibi diğer modları da tonal eksen kabul edebiliriz. Temel 7 adet mod vardır.

Motif: Bir yapıtın kuruluşunun ana öğelerinden biri olarak kullanılan ve bir müzik fikrinin kaynağı olan parça

Oktav: Oktav, müzikte bir ses aralığıdır. Bir oktavın yüksek notasının ses dalgası frekansı (perdesi), aynı oktavın alçak notasının iki katıdır. Örneğin orta C üzerindeki A notasının uluslararası standart frekansı 440 hertz 'dir. Bu A notasının üzerindeki oktav 880 hertz ile titreşirken, altındaki oktav 220 hertz ile titreşir.

Ostinato: Müzikte ostinato (İtalyanca stubborn kelimesinden türetilmiştir. (Türkçe karşılığı; inatçı)

Aynı müzikal ses içinde, genellikle aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifadedir

Öncül: Öncül cümle: Form bilgisi terimi olarak bir dönemin ilk cümlesine verilen ad. Öncül cümle, “yarıda bırakılmış” duygusu yaratır; ancak bu duygu, ikinci cümlede giderilir.

Parti: Bir müzik topluluğu içinde, bir sese ya da gruba ait yazılı müzik. Partitur içinde yer alan eserlerin her biri. Bu anlamıyla parti, çok sesliliği oluşturan ses tabakalarının herhangi biridir.

Perde: Bir müzik sisteminin dizilerinde yer alan “ses” ler. Sesin yüksekliğine göre isim alırlar.

Pes: Pest. Kalın ses. Halk dilinde pes olarak kullanılır.

Pizzicato: Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın, tellerin parmaklarla çekilmesiyle elde edilen ses.

Presto: İtalyanca'da “çabuk, hızlı” anlamına gelmektedir.

Presto tranquillo: Seslendirmede hız terimi. Çok hızlı, olabildiğince hızlı.

Rejistr: Ses alanı. Aynı ses rengi koşullarında bulunan perdeler grubu. Kalından inceye doğru belli aralıktaki sesleri kapsayan ses bölgesi. Müzikteki kullanım alanı genellikle sekiz oktav dolayında olan ses genişliği, üç ses bölgesi içinde değerlendirilir: kalın, orta, ince.

Ritim: Müziği oluşturan üç temel öğeden biri. Ötekiler “Melodi” ve “Armoni” dir. Ritim müziğin hareketini, dolayısıyla karakterini belirler.

Sesdeş: Anarmonik. Ses yüksekliği bakımından birbirinin eşdeğeri olan notalar. Sesdeşler, yazılışları ayrı, anlamı bir olan sözcükler gibidir. Örneğin “si diyez”, “do”nun sesdeşidir.

Solo: Tek, yalnız. Ses ya da çalgı müziğinde tek seslendirici için yazılmış eser. Ses ya da çalgı topluluğunda bir sanatçıya öncelik tanınarak verilen görev.

Staccato: (İtalyanca) Birbirini izleyen sesler arasında belirgin kesintiler yaparak okumayı gerektirir. (Genellikle notanın üstünde ya da altında bir nokta ile ifade edilir. Üzerine ve ya altına konulduğu notayı arkasından gelen notadan ayırmak veya kesik kesik çalınmasını sağlamak için kullanılır.

Tartım: Notaların ritme uygun olarak çalınmasına tartım denir. Müzik notalarının hangi sesle çalınacağını belirleyen faktördür. Başka bir deyişle, bir notanın vurgu, uzunluk ve ses özelliklerini düzenli bir biçimde tekrarladığımız takdirde ortaya çıkan ritm, ses uyumu olarak açıklanabilir.

Tema: Konu. Bir müzik eserinin ana düşüncesi.

Tempo: Müzikte, çok ağırdan çok hızlıya kadar bütün hız derecelerini kapsayan kavram ve uygulaması. Hız dereceleri, yazılı terimlerle belirtilir.

Tiz: İnce ses.

Tonal: Tonaliteye ilişkin. Tonsal özellikte. Tonal sistem ile yazılan, içinde tonal bir merkez bulunduran müzik.

Tremolo: Bütün müzik türlerinde kullanılan bir süsleme biçimi. İki notanın birbiri ardı sıra çok hızlı şekilde seslendirilmesi. Yaylı çalgılarda kullanılan bir teknik yöntem. Aynı ses üzerinde yayın çok hızlı bir itme çekme hareketiyle titretilmesi

Tutti: Hep birlikte. Bütün seslerle birlikte: Çalgı ya da ses sanatçılarının hepbirlikte seslendirmeye geçmesi.

Muammer Sun'un Orkestra ve Oda Müziği Eserlerinde Obua Kullanımının Müzikal ve Teknik Açıdan İncelenmesi

Yazar Mert Özerk

Gönderim Tarihi: 13-Kas-2018 04:15PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1038113936

Dosya adı: mert_ozerk_tez_sonipad.pdf (29.5M)

Kelime sayısı: 18802

Karakter sayısı: 146458

Muammer Sun'un Orkestra ve Oda Müziği Eserlerinde Obua Kullanımının Müzikal ve Teknik Açından İncelenmesi

ORIJINALLIK RAPORU

% **13**
BENZERLİK ENDEKSİ

% **12**
İNTERNET
KAYNAKLARI

% **0**
YAYINLAR

% **5**
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	%3
2	Submitted to Trakya University Öğrenci Ödevi	%2
3	www.ogretmenlerforumu.com İnternet Kaynağı	%2
4	issuu.com İnternet Kaynağı	%2
5	www.nostaljim.org İnternet Kaynağı	%1
6	www.scribd.com İnternet Kaynağı	%1
7	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
8	www.kadimdostlar.com İnternet Kaynağı	%1

9

www.jasstudies.com

İnternet Kaynağı

%1

10

www.library.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

Alıntılarını ıkart

zerinde

Eşleşmeleri çıkar

< 51 words

Bibliyografyayı ıkart

zerinde

