



Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

**YİRMİNCİ YÜZYIL TÜRK KORO MÜZİĞİNDE ULUSAL VE
ULUSLARARASI ETKİLEŞİMLER**

Derya KAÇMAZ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı
Prof.Suna ÇEVİK

Sivas
Ocak 2011

YIRMİNCİ YÜZYIL TÜRK KORO MÜZİĞİNDE ULUSAL VE ULUSLARARASI ETKİLEŞİMLER

Derya KAÇMAZ

Cumhuriyet Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı İçin Öngördüğü

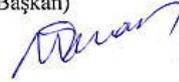
YÜKSEK LİSANS TEZİ
Olarak Hazırlanmıştır.

Sivas
Ocak 2011

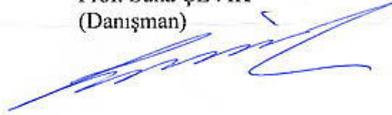
KABUL VE ONAY

Derya Kaçmaz'ın hazırlamış olduğu "Yirminci Yüzyıl Türk Koro Müziği'nde Ulusal Ve Uluslararası Etkileşimler" başlıklı bu çalışma, 23.12.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı /Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

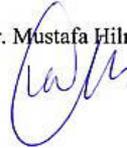
Prof. Nevhiz ERCAN
(Başkan)



Prof. Suna ÇEVİK
(Danışman)



Doç.Dr. Mustafa Hilmi BULUT
(Üye)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım. ./.../

Prof.Dr. Mehmet ARSLAN
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Ülkemizde Çağdaş (Çoksesli) Türk Koro Müziği üzerine sistematik çalışmaların çok fazla yapılmamış olması, bu konu üzerine araştırma yapılması fikrini doğurdu.

Araştırma süresince karşılaşılan güçlüklerden en önemlisi alanda fazlaca kaynak sıkıntısının olması idi. Ancak özellikle yapılandırılmış görüşme yoluyla bestecilerden edindiğimiz bilgilerin, konu üzerine çalışma yapmak isteyen araştırmacılara faydası olacağını düşünmekteyim.

Bu araştırmanın gerçekleşmesinde, bana sonsuz emek, sabır ve sevgi göstererek; sistematik ve ilkeli çalışmayı öğreten, sevgili tez danışmanım, değerli hocam Prof. Suna ÇEVİK'e,

Çalışmam sırasında, bana desteğini esirgemeyen sevgili kuzenim, Dr. Olcay ZENGİN KOŞAN'a,

Aşılacağı yaşam sevinci ve mutlulukla hayattaki en değerli varlığım olan, biricik oğlum Yiğit Alp'e,

Bana her zaman sonsuz destek olan sevgili annem, babam, kardeşim ve dostlarıma,

Teşekkürlerimi sunuyorum.

Derya KAÇMAZ

ÖZET

KAÇMAZ Derya, Yirminci Yüzyıl Türk Koro Müziği'nde Ulusal ve Uluslar arası Etkileşimler, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2011.

Bu araştırmanın genel amacı, Çağdaş (Çoksesli) Türk Koro Müziği'nin gelişimini ulusal ve uluslar arası etkileşimler çerçevesinde incelemektir.

Betimsel bir araştırma olan bu çalışmanın evrenini, Yirminci Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği Bestecileri, örneklemini ise çoksesli koro müziği eserleri besteleyen besteciler oluşturmuştur.

Araştırmada veri toplama tekniği olarak kaynak tarama ve yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Elde edilen veriler, çizelgeler haline getirilerek, araştırmacı tarafından değerlendirilmiştir.

Elde edilen verilerin değerlendirilmesi sonucunda I. ve II. Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri'nin çoksesli koro eserlerinde, ulusallık etkisinin ön planda olduğu, III. ve IV Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri'nin çoksesli koro eserlerinde ise ulusal etkilerin yanında uluslar arası etkileşimlerin de belirgin olduğu ve çağdaş müzik dillerinin kullanıldığı görülmektedir.

Çalışmanın, Çağdaş Türk Koro Müziği üzerine inceleme yapmak isteyen araştırmacılara veri sağlayacağı, koro eğitimcilerine, koro müziğine ilişkin bir perspektif kazandıracığı ve Türk Koro Edebiyatı'nı tanıtacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Koro Müziği, Müzik Dili, Ulusal ve Uluslar arası Etkiler

ABSTRACT

KAÇMAZ Derya, National And International Interactions In Twentieth-Century Turkish Choir Music, Master Thesis, Sivas, 2011.

The main object of this research is, analysing Contemporary Turkish Choir Music's development, according to national and international interactions.

In this descriptive research, Contemporary Turkish Composers are constituting the extensive subject matter and sampling is forming from composers who are composing polyphonic choir pieces.

Reference searching and structured discourse method are used as data collection techniques in the research.

Securing datas are projected in schemas and assessed by the researcher.

As a result of securing these datas; have seen that, national interactions have been seen in I. and II. Generation Composers choir peaces. In III. and IV. Generation Composers choir pieces we have seen national and international interactionc together and in addition to this, seen contemporary musical languages.

With the help of this study, it is thought to have reserachers who are want to do analysis in Contemporary Turkish Choir Music will securing datas and is thought to have gaining perspective to choir educators about choir music and Turkish Choir Literature.

Key words: Contemporary Turkish Choir Music, Musical Languange, National and International Interactions.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÇİZELGE CETVELİ.....	ix
BÖLÜM 1.....	1
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	12
1.2 Problem.....	12
1.3 Alt Problemler.....	12
1.4. Araştırmanın Amacı.....	13
1.5. Araştırmanın Önemi.....	13
1.6. Varsayımlar.....	13
1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	14
1.8. Tanımlar.....	14
BÖLÜM 2.....	16
2.YÖNTEM.....	16
2.1. Araştırmanın Niteliği.....	16
2.2. Evren ve Örneklem.....	17
2.3. Verilerin Toplanması.....	17
2.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	18
BÖLÜM 3.....	19
3.KURAMSAL ÇERÇEVE.....	19
3.1. Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan Bestecilerin Kısa Biyografileri.....	19
3.2.İlgili Yayın ve Araştırmalar.....	30

BÖLÜM 4.....	33
4.BULGULAR VE YORUM.....	39
4.1. Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan I. ve II. Kuşak Bestecilerle İlgili Literatür İncelemesinden Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	34
4.2.Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan III. ve IV. Kuşak Bestecilerle İlgili Yapılandırılmış Görüşme Formundan Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	38
BÖLÜM 5.....	59
5.SONUÇ VE ÖNERİLER	59
5.1 Sonuçlar.....	59
5.2.Öneriler.....	68
KAYNAKÇA	63
EKLER	
EK -1	67
EK- 2	78
EK- 3	79

ÇİZELGE CETVELİ

Çizelge 4.1.1. Eserleri arasında koro müziğine yer veren I. Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri ile ilgili veriler

Çizelge 4.1.2. Eserleri arasında koro müziğine yer veren II. Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri ile ilgili veriler

Çizelge 4.2.1. III.ve IV. Kuşak bestecilerin koro eserlerinde yer verdikleri ulusal ve uluslar arası müzik dilleri ile ilgili veriler

Çizelge 4.2.2. III. ve IV. Kuşak bestecilerin koro eserlerinde yer verdikleri armonik teknik/yöntem/sistemler ilgili veriler

Çizelge 4.2.3. III. ve IV. Kuşak bestecilerin koro eserlerinde yer verdikleri biçimsel yapı ile ilgili veriler

Çizelge 4.2.4. III. ve IV. kuşak bestecilerin, ulusal ve uluslararası müzik dilleri açısından, kuşaklarla ilgili tespitleri

Çizelge 4.2.5. III. ve IV. kuşak bestecilerin Türkiye’de koro müziği üzerine tespitleri

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl genel olarak, tüm dünyada ekonomik, teknolojik ve siyasi değişimlere sahne olmuş, bu topyekun değişimler de toplumun her alanına olduğu gibi sanata da önemli etkilerde bulunmuştur. Müzikte yoğun olarak farklı arayışlara sahne olan yirminci yüzyıl birbirinden farklı müzik dillerini, estetik anlayışı veya akımları da beraberinde getirmiştir. Bu yüzyılda, dünyada geçerli akımların ve ulusal müzik dillerinin Türk Koro Müziği'ne etkileri, çalışmamızın temelini oluşturmaktadır. Bestecilerimizin farklı şekillerde ve derecelerde söz konusu akımlarla nasıl bir etkileşim içerisinde oldukları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği

Bu dönem müziğine ana hatlarıyla değinilecek olursa; usta-çırak yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarıldığı, belirli bir notasyon sisteminin olmadığı ve tek sesli icra yöntemine dayandığı söylenebilir. Geleneksel müziğimizde hiçbir zaman notaya ihtiyaç duyulmadığı, varlığını sözlü geleneklerle sürdürdüğü görülmektedir. Belirli bir nota sistemi geliştirme çabaları olmuştur, örneğin; Meragalı Abdülkadir (1353-1435), bestekar ve hafız olmasının yanı sıra, eserlerini ebced notası ile kaydederek günümüze kadar gelmelerini sağlamıştır. Daha sonra Hamparsum Limonciyan (1768-1839), Türk ve Batı Müziği kuramlarıyla aynı ölçüde ilgilenmiş, bu donanımını da yeni bir nota sistemi oluşturarak aktarmıştır. Bu sistem, Donizetti Paşa'nın gelişine kadar kullanılmıştır. Ancak bu notasyon çalışmalarının çok fazla yaygınlaştığını ve sistematik bir hale geldiğini söyleyemeyiz. Osmanlı Müziği'nde ancak on dokuzuncu yüzyıl sonu yirminci yüzyıl başlarında, yani Batı Müziği ile tanışma süreci ile birlikte, kendini tanımlama ve bir sistem oluşturma ihtiyacı baş göstermiştir (Aksoy, 2003: 15). Bu durum, bugün anladığımız manada çoksesli koral bir geleneğin olmadığını göstermektedir.

Türk Müziği, bazı istisnai durumlar dışında hiçbir zaman toplu icra müziği olmamış, özellikle de koro Osmanlı Müziği'nde yer almamıştır (Tanrıkorur, 2005: 16). Var olan uygulamalar ise, Batı Müziği'ndeki koral gelenekten farklı olmuş, zaman zaman başvuru birliğinde çalma ve söyleme, varolan teksesliliği ortadan kaldırmamıştır. Bugün alışlageldiği şekilde, Türk Sanat Müziği'nde ilk koroyu, 1921 yılında düzenlenen "Cemil Konserinde", Ali Rıfat Çağatay yönetmiştir (Özalp, 2000: I. 221-222).

Görüldüğü gibi Batı Müziği'nde yer alan koral çoksesli gelenekle, Türk Müziği'ndeki birliğinde söyleme küme faslı arasında belirgin farklar vardır. "Bugün bu isim altında kullanılmayan kalabalık ses ve saz topluluğuna eskiden küme faslı denirdi. Aslında saray diline ait bir deyimdir...küme fasılları musikimizin tekseslilik yapısı içinde, geniş ve yüksek bir ses hacmi sağlamak ve bunu yine geniş bir dinleyici kitlesine duyurabilmek maksadı ile kurulmuştur" (Özalp, 2000:222). Bu bilgiler ışığında, Osmanlı-Türk Müziği'nde çoksesli bir koral yaklaşımın oluşmadığı görülmektedir.

Mehter

Mehter' in Türk Müziği'nde farklı ve belirgin bir yeri olduğu görülmektedir. Kaynağını eski Türk toplumlarından alan mehter, özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaygın olarak yer almaktadır. Bunlara ek olarak mehterin bizim açımızdan en dikkat çekici tarafı ise; Batı müziği ile etkileşim sürecini başlatmış olmasıdır.

En ulu, en büyük gibi anlamlar taşıyan Mehter sözcüğü, Farsça kökenli olup "mihter" den gelmektedir. Kaynağını eski Türk toplumlarındaki nebet vurma geleneğinden alır (Özalp, 2000: 35). Eski Türklerde, savaşa çıkılmadan önce otağın önünde duran hakanlık kösü çalınıp ardından sefere çıkılmaktaydı (Tanrıkorur, 2005: 22). Hunlardan bu yana Türklerde kullanılan bu askeri müzik, düşman üzerinde bir moral çöküntü yaratarak onu kısa sürede teslim almayı amaçlamaktadır. Mehterde

Hunlardan beri yer alan temel çalgılar: zurna, boru, çevgan, zil, davul, kös, yurağ, borguy, çöken, çanğ, tümrük ve küvrük olarak bilinmektedir (Tanrıkorur, 2005: 22).

Ancak, mehterde en fazla zurna kullanılmıştır. En fazla yer alan usuller ise; berefşan, hafif, ceng-i harbi, devr-i hindi, devr-i kebir, düyek, semai, sofyan, darbeyn ve darb-ı fetih olarak bilinmektedir.

Bu genel bilgilerden sonra; mehterin batı dünyası ile ilişkilerine bakacak olursak; özellikle Osmanlı'nın batı seferleri yoluyla bir merak ve ilginin uyandırdığı görülmektedir. Savaşlarda görkemli ve ürkütücü mehter müziği ile tanışan Batı, bu ilgiyi hem askeri hem müzikal alana yansıtmıştır. On yedinci yüzyıl başlarında Almanya'da kurulan obua bandoları, yeniçeri zurnasından esinlenmiştir (Aksoy, 2003: 19). Yine biliyoruz ki; on sekizinci yüzyılda Avrupa'da mehterin popülerliği o kadar artmıştır ki, Osmanlı, Avusturya ve Lehistan'a birer mehter takımı hediye etmek zorunda kalmıştır. (Kosal, 2001: 137). Mozart ve Beethoven'ın alla turca marşları bu konuda en bilinen örnekler olsa da, Osmanlı'nın Viyana kapılarını zorlamasından sonra, Avrupa'da Türk Müziği etkisinde pek çok eser verilmiştir. Türklerle ilgili operalar sadece konu bakımından değil, müzikal yönden de mehterin etkisinde kalmıştır. Ünlü besteci Gluck, "Iphigénie en Tauride" operasında Türk zillerini kullanmıştır. Haendel'in Timurlenk ve Bayezid operaları yine Türk etkisinin açıkça görüldüğü eserlerdir (Kosal, 2001: 137). Mehterde, önce nefesli sazların ardından bütün mehterin çaldığı yumuşak veya yüksek sesli bölümlere yer verilen "karabatak" tekniğini, Haydn, Askeri Senfonisi'nde ve orkestra eserlerinde kullanmıştır (Tanrıkorur 2005: 23:24). 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla birlikte mehterhane de kapatılmıştır.

Osmanlı Dönemi Batılılaşma Hareketleri Çerçevesinde Müzik

Müzika-i Hümayun

Mehterhane kapatıldıktan sonra, Sultan II. Mahmut, İtalya'dan müzisyenler getirerek yeni bir askeri müzik sistemi geliştirmek istedi ve 1827 yılında Müzika-i

Hümayun kuruldu. Bu kurum ile birlikte Batı Müziği'nin sistematüğini anlama ve uygulama çabaları başladı. Hem Batı Müziği hem Türk Müziği eğitimi vermesi planlanan bu kurumda ayrıca Arapça, Farsça ve Fransızca da öğretilmiş ve yeteneği yüksek öğrenciler yurtdışına gönderilmiştir. Ülkemize bando sazlarının girişı de bu şekilde olmuş ve bu bandonun başına ilk olarak Manguel getirilmiştir. 1828 yılında ise, Donizetti davet edilir. Donizetti'nin önemi; ülkemizdeki Batı müziği çalışmalarını ilk örgütlendiren kişi olması ve ilk Türk Bandosu'nu kurmasından ileri gelmektedir. Ancak ondan sonradır ki; özellikle saray çevresinde Batı Müziği ile ilgili çalışmalar daha da yoğunlaşarak sürmüştür. Muzika-i Humayun'un öğrencileri Enderun'dan seçilmiş, Donizetti bu öğrencilerin Hamparsum notası bildiklerini görerek, onlara batı notasyon sistemini buradan hareketle öğretmiştir. Sarayda kurulan bu ilk bando takımında şu sazlar yer almaktadır: klarnet, fifre (piferi, altı delikli ve anahtarsız bir sazdır, özellikle I.Napolyon ordusunda kullanılmıştır.), flavta(flüt), büglü (bugle, sakshorn ailesinden küçük nefesli saz), bukçer(buccia, eski Romalıların boyunlarına takarak çaldıkları üflemeli saz) (Özalp, 2000: 60-61). Donizetti, "Mahmudiye" ve "Mecidiye" marşlarını bestelemiş, okulun yanında sarayda da bando takımları kurmuş, öğrencilerin İtalyanca sözlü eserler öğrenmesini sağlayarak, padişahın huzurunda opera ve operetlerden bölümler sergilemiştir. Pek çok eser besteleyen Donizetti'ye paşalık rütbesi verilmiş ve 28 yıl aynı görevde kalmıştır. Donizetti Paşa'dan sonra sırasıyla; Guatelli, D'arenda, Miralay Mehmed Ali Bey, Miralay Saffet Atabinen, Miralay Zati Arca ve Osman Zeki Üngör Muzika-i Humayun kumandanlığı yapmışlardır. Muzika-i Humayun'un saray hayatına getirdiği bu Batı Müziği etkisinin yanı sıra; aynı süreç ve sonrasında da pek çok müzikal gelişmeler olmuştur. Sultan Abdülmecid döneminde, piyano çalan aynı zamanda bir bestekar olan Leyla Saz Hanım görülmektedir, o dönemde sarayda hanımlardan oluşan bir koro ve orkestra da bulunmaktadır (Kosal, 2001: 18). İmparatorluğun müzik hayatında, tiyatro ve operetlerin de katkıları olduğu görülmektedir. 1869 yılında Güllü Agop Tiyatrosu kurulur. İlk başlarda eserler Fransızca oynanırken, sonraları adaptasyonlar da oynanmıştır. Arif Ağanın Hilesi, Köse Yahya, Leblebici Horhor Ağa gibi operetler sergilerler. 1868'te Güllü Agop,

“Telemaque” operasını Türkçe sahneye koymuş,1869 da Mustafa Fazıl Efendi bestelediği ilk Türk operasını sahnelemiştir. Türk müziğinin eski eserlerinden faydalanarak ya da ezgilerimizin tonal sisteme göre bestelenmesiyle ortaya çıkan operetlerin oynanışı sırasında müzik dünyasında tartışmalar yaşanmıştır. Rauf Yekta; müziğimizin batı ses sistemine göre armonize edilmesine şiddetle karşı çıkarak, ancak kendi yapısı içerisinde çoksesliliğe gidilebileceğini savunmuş. Buna karşılık Musa Süreyya; bunun mümkün olmayacağını böyle çoksesliliğe Avrupalıların güleceğini söylemiştir. (Özalp, 2000: 238).

1872 den itibaren “Cavallerina Rusticana” ve “Aida” gibi operalar henüz Paris’te sahneye konmadan İstanbul’da oynanmıştır. Görüldüğü üzere Osmanlı müzik hayatı Muzika-i Humayun’la başlayan ve Tanzimat’la devam eden süreç içerisinde son derece hızlı ve yoğun şekilde Batı Müziği ile etkileşimler içerisinde olmuştur. Sonrasında da özellikle yabancı virtuoazların ülkemizde verdiği konserler bu sürecin devamını sağlamıştır. İtalyan besteci ve orkestra şefi Arditı (1822-1903) Naum tiyatrosunda sahnelenen operalarda orkestrayı yönetmek üzere İstanbul’a gelmiştir. 1902 de İstanbul’a gelen Macar asıllı ünlü kemancı Leopold Auer, Mischa Elman, Isolde Menges, Yascha Heifetz gibi kemancıları yetiştirmiştir. 1847’de İstanbul’a gelen Liszt; Giuseppe Donizetti’nin Mecidiye Marşı üzerine muhteşem bir parafraz bestelemiştir. Rossini “Mahmudiye” ve “Mecidiye” marşlarını iki padişaha ithaf etmiştir. Johann Strauss, Abdülmecid’e iki polka ve bir marş, II.Abdülhamit’e ise bir vals bestelemiştir (Kosal, 2001: 133). Görüldüğü gibi; Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde klasik batı müziği oldukça belirgin şekilde müzik hayatımızda yer almıştır. Fakat bu müzik türünün; halktan kopuk, ülkenin genel müzik hayatıyla tam bağdaşamayan, saraya ve aristokrat ailelere hitab ederek, bu çevrelerin amatörce ilgilendiği bir olgu olarak kaldığı da söylenebilir. Saray Batı Müziği’ni desteklerken, Türk Müziği’ne vermekte olduğu geleneksel desteği de sürdürmüştür. Fakat esas olarak bu iki müziği kendi haline bırakmış ve sonrasında bu “ikilik” II. Meşrutiyet sonrasında girilen darülbedayi ve darülelhan denemeleriyle bir dengeye hatta bir senteze vardırılmaya çalışılmıştır (Aksoy, 2003: 204).

Cumhuriyet Dönemi Müziği'nin Gelişim Süreci

Cumhuriyetin ilanı ile başlayan sürece genel olarak bakıldığında; cami, saray ve tekkelerde, kulaktan kulağa ve usta-çırak geleneğiyle aktarılan Türk Müziği'nin; artık belirli bir sistematığe dayandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu amaçla okullar kurulmuş, notaya dayalı müzik eğitimi oturtulmaya çalışılmıştır. Yoğun ve süreğen bir çalışma içine girilerek, diğer bütün alanlarda olduğu gibi, müzik alanında da bir kurumsallaşma hedeflenmiştir. İlk çalışmalardan biri; İstanbul'da 1917'de kurulan Darüelhan'ın yeniden şekillendirilerek bir konservatuara dönüştürülmesidir. Önceleri yalnız geleneksel müzik eğitimi veren bu kurum artık çoksesli müzik üzerine de eğitim yapmaya başlamıştır. 1924 yılı ile başlayan dönemde ise; çoksesli müziğimiz açısından son derece önemli yere sahip olan ve "Türk Beşleri" olarak adlandırılan bestecilerimizin de yer aldığı ilk kuşak bestecilerimizin, yurtdışına müzik eğitimi almak üzere gönderilmeleri süreci başlar. İlk olarak, Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin Paris'e gönderilirler. 1926-1927 yıllarında Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Alnar Viyana'ya; 1928 de Cevat Memduh Altar Leipzig, Ahmet Adnan Saygun Paris ve Halil Bedii Yönetken ise Prag'a gönderilmişlerdir. Bu besteciler yurtdışından döndüklerinde pek çok eser vererek, Çoksesli Türk Müziği'nin temellerinin atılmasında önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bütün bunlara ek olarak 1926 yılında, Anadolu'ya düzenlenen derleme gezilerinin başladığı görülmektedir. Bu çalışmaların amacı; önceki süreçte yeterince önem verilmeyen ve üzerinde durulmayan halk ezgilerimizi gün ışığına çıkararak onların notaya alınmasını sağlamak ve tabii ki eğitim kurumlarımızda kullanılmasını sağlamaktır. Anadolu'ya ilk giden grupta Rauf Yekta, Yusuf Ziya, Ekrem Besim ve Dürri Bey vardı. Bu derleme gezilerinin 1927, 1928 ve 1929'da da devam ettiğini ve pek çok türkü derlendiği görülmektedir.

Öte yandan; 1926 yılında Türk Müziği resmi kurumlardan kaldırılmıştır ve ancak 1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda ve 1975 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak Türk Müziği Konservatuarı'nın açılmasıyla Türk Müziği eğitimine geçilmiştir. Cumhuriyetin ilk elli yılında Osmanlı-Türk Müziği'ne karşı belli

başlı iki kültürel tavır söz konusudur. Bunlardan birisi; katı tutuculuğu ile geleneksel müziği ne pahasına olursa olsun savunmaya çalışan içe dönük ve kısır tavır. Diğeri ise; Osmanlı-Türk Müziği'ni tamamen çağdışı ilan eden ve arkasına resmi ideolojiyi de alarak onu yok etmek ya da hiç değilse yok saymak isteyen tavidir.(Behar,2008:7). Görünen bu tablo üzerine, o dönemde devlette eski müziğe karşı nasıl bir tavır alınması gerektiği konusunda tam bir görüş birliği olmadığı, ek olarak, her çeşit müzik eseri ya alaturka ya alafranga olarak değerlendirildiği ve bunun da bir tür ayırışma oluşturduğu görülmektedir. Müzik türlerinin ayrı kurumlara sahip olması ve bunun ileriki dönemlerde de sürdürülmesi, birbirleriyle etkileşim içerisinde olmayan ve giderek de birbirinden uzaklaşan müzik kurumlarının oluşmasını sağlamıştır (Paçacı, 1999: 19-20). Öte yandan, devletin müzik üzerine kurumsallaşma çalışmaları devam etmekteydi. 1924'te Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kuruldu. 1935'te Paul Hindemith Ankara'ya davet edildi, 1936'da Bela Bartok davet edilerek halk müziğiyle ilgili görüşleri alındı ve derleme gezilerine katıldı.

Bütün bunların yanı sıra; Ziya Gökalp'ten bahsetmeden geçemeyiz. Ziya Gökalp (1876-1924), müzisyen ya da müzikolog değildir fakat müzik üzerine görüşlerinin cumhuriyet in ilk yıllarındaki müzik politikaları üzerinde son derece etkili olduğu görülmektedir. "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında; Anadolu'da ki tüm sanatsal yaratıları, medeni ve geleneksel olmak üzere iki bölüme ayırmaktadır (Feldman, 1990:96). Gökalp'in bu konudaki görüşleri şöyle özetlenebilir: Osmanlı Müziği temelde Türk değildir, Bizans kökenli olup Arap ve Fars karışımı bir müziktir. Gerçekte Türk olan sadece halk türkülerimizdir. Ancak bu türkülerimiz çağın gerisinde olduklarından, Batı Müziği'nin tekniği ve armonisi ile bu sorun da aşılacaktır. Görüldüğü üzere; yeni kurulan cumhuriyetin kültürel yaklaşımında hayli belirleyici olan Türkçülük/Turancılık akımının da temelini oluşturan Gökalp' in yaklaşımı, milli olanın ancak ve ancak halk ezgilerimiz olduğu noktasında önemle durmaktadır. Bu görüş, Muzaffer Sarısözen, Ahmed Adnan Saygun ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi müziğin farklı boyutlarında yer alan müzik adamları tarafından da kabul görmüş ve uygulanmıştır. Ancak; Gazimihal (1900-1961) Milli Mecmua'da yayınladığı bir makalede; halk ezgilerimizin armonize

edilmesinin ulusal müziğimizin gelişmesi için tek yol olarak görülmesinin sakıncalarını belirterek, buna öncelikle bestecilerin ufuklarını daraltabileceği korkusuyla ve sanatçının özgürlüğü adına karşı çıktığını belirtmektedir (Behar, (2008:277). Müzikte kurumsallaşma çalışmalarından sonra, özellikle yurtdışına gönderilen bestecilerimizin de dönmesiyle birlikte, çoksesli eserler verilmeye başlandı. Bu anlamda ilk eser; Cemal Reşit Rey'in 1926 da yazdığı, "12 Anadolu Türküsü" dür (İlyasoğlu: 1994: 89). Cumhuriyetle başlayan bu süreç; müzik alanında sayısız yeniliklere, yeni kurumlara, kurumsallaşma çabalarına, çoksesliliği anlama ve anlatma uğraşına, öte yandan da geleneksel müziklerimizi bu tabloda nereye ve nasıl koymamız gerektiği konusunda yoğun tartışmalara ve farklı fikirlere sahne olmuştur. Bu dönemde oluşturulan müzik kurumları, çalışmaları ve yayınları bugünden baktığımızda, bizlere için son derece önemli kazanımlardır.

Çağdaş müziğimizin bu oluşum sürecinde, besteciler farklı akımlarla etkileşim içinde olmuşlardır, gittikleri ülkelerde karşılaştıkları müzik ortamları, onlara esin kaynağı olmuştur. Yirminci yüzyıl bestecilerini esas olarak belirli kategorilere sokmak pek mümkün görünmemektedir, çoğunluğu müzikal hayatları boyunca farklı akımlarda besteler verebilmektedirler (Garretson, 1993: 17). Ancak; o dönemde Avrupa'da yayılan ulusalcı akımın, bestecileri en fazla etkisi altına alan akım olduğu söylenebilir. Halk ezgileri ve armonizasyon yöntemi, çıkış noktası olarak benimsenmiş ve pek çok besteci tarafından kullanılmıştır (Berki, 2002: 28). Fakat bestecilerimiz geleneksel müziğimizden yararlanırken, çağdaş müzik akımlarını da göz ardı etmemişler, yapıtlarını batılı bir kavrayışla oluşturmuşlardır. Ulusalcı anlayışta yazılan bu eserlerde, kabaca yöresellik yönü ağır basanlar ile evrensellik yönü ağır basan eserler görülmektedir. Yöresellik yönü ağır basan eserlerde, sürekli önde olan ve yalınlaştırılmış bir armonize ile sunulan folklorik öğeleri duyarız. Evrensellik yönü ağır basan eserlerde ise; bu folklorik öğelerin daha entelektüel şekilde kullanıldığını ve bir takım soyutlamalarla verildiğini duyarız (Berki, 2002: 28). " Türk Beşleri"ni takip eden kuşağa bu anlamda bakacak olursak; Nevid Kodallı, Ferit Tüzün, Muammer Sun, Cenan Akın, Yalçın Tura, İstemihan Taviloğlu yapıtlarında daha çok ulusal renkleri yansıtmışlardır. Bülent Arel,

ilhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, Cengiz Tanç ve İlhan Baran eserlerinde genellikle çağdaş teknikler kullanmışlardır.

incelenmiştir. Bu yolla araştırmanın daha sistematik olması hedeflenmektedir.

Yirminci Yüzyıl Dünya Müziği'nde Etkili Olan Belli Başlı Akımlar

İzlenimcilik (Impressionism) : Yeni akımların ortaya çıkmasında resim sanatının önemli etkisi vardır. Bu anlamda izlenimcilik de ilk olarak resim sanatıyla birlikte on dokuzuncu yüzyıl sonlarında doğmuştur. Fransız müzikolog Louis Laloy (1874-1944), Claude Debussy başlıklı biyografik çalışmasında, müzikte izlenimcilikle ilgili olarak şunları söyler: “müzikte kullanılan sesler belirli bir anlama sahip olmadığı ve herhangi bir objeyi tasvir etmediği için, gerçekte müzik diğer sanat dallarına nazaran doğal olarak sembolist ve izlenimcidir” Byrnside, R. 1980:527). İzlenimciliğin tüm yöntemleri, gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir süreç olduğunu anlatabilmeye yöneliktir. Bir nesneyi, konuyu doğrudan betimlemek yerine, onun bellekte bıraktığı izlenimi duyurmak asıl amaçtır. Esere verilen başlığa göre bir atmosfer yaratmak önemlidir. Müzikte izlenimcilik; ezgiyi ve biçimi bir yana bırakarak, ritm ve ölçüde belirsizliğe eğilimi ifade etmektedir (İlyasoğlu, 1994:199). Akorların belirsizlik hissi veren birleşimleri, yoğun kromatik geçişler hakimdir. Diğer bir özellik ise, sadeleştirme ve kısıtlamadır. Orkestranın küçültülmesi, madensel üflemeli çalgılar yerine tahta üflemelilerin tercih edilmesi, tını yoğunluğuna değil tını saflığına yönelinmesi, yalınlık ve saflıktan yana olunması genel özellikler olarak sayılabilir. Bu akımda özellikle Debussy, Ravel ve Satie etkili besteciler olmuşlardır (Say: 2000: 456).

Dışavurumculuk (Expressionizm): İzlenimciliğin anti-tezi olarak, resim, heykel ve şiir alanlarında ortaya çıkan bir akım olarak müziğe de yansımıştır. İç dünyayı, öznel olanı dışa vurmak amaçlanmaktadır. Yaratıcının o an ki duygu ve bakış açısına göre nesnelerin şekilleri deforme olabilmekte ya da olduğundan farklı gösterilebilmektedir. Önemli olan iç görüntüdür, iç görüntü dışa vurulurken değişimler

olabilir (Boran-Şenürkmez, 2007:254). Müzik iç dünyadaki, bilinçaltındaki imgelemleri yansıtmalıdır. Zaman zaman dışavurumcular anarşist diyerek de nitelendirilmiştir. Ezgi ve armonilerin deforme edilmesi ile bestecinin öznel bakışı yansıtılmaktadır. Bilinçaltı ve onun serbest çağrışımları bilincin süzgecinden geçirilmeden ve dikte edilmeden yansıtılmaktadır (Dimond, J, 2009:1). Bu akımda en önemli besteci olarak Arnold Schönberg'i görülmektedir. Schönberg 1908 ile 1914 yılları arasında ton-dışı müziğe yönelmiştir. Bu süreçte tonaliteyi tamamen reddetmek yerine, bütün tonları bir arada kullandığını savunarak atonal yerine pantonal terimini kullanmayı tercih etmiştir. Söz konusu olan, betimleyici olmadan gerçeği sunma kaygısıdır. Yani bir önceki çağın programlı , betimleyici müziğine bir başkaldırıdır bu. Schonberg dışında Alban Berg ve Anton Webern de bu akımın önemli bestecileridir. (İlyasoğlu, 1994: 214).

Yeni Klasikçilik (Neo-Classicism): Yirminci yüzyılın ilk yarısında; geleneklerle bağlarını kopartmak istemeyen besteciler, Klasik, Barok ve öncesi dönemlere başvurdular, bu çerçevedeki eserler yeni klasikçi eserler olarak nitelendirilmiştir (İlyasoğlu, 1994: 219). Anlatımcılığa karşıt olarak öznel dilin kısıtlanmasından yana olan yeni klasikçiler; temelde tonal yaklaşımı benimsemiş, bunun yanı sıra iki tonluluk ve çok tonluluğu da kullanmışlardır. Bu akımın temsilcisi olarak Paul Hindemith kabul edilmektedir. Besteci, kontrpuana yönelerek ve biçimi benimseyerek bu akımda önemli yenilikçi eserler vermiştir. Igor Stravinski de özellikle 1920-1950 yılları arasındaki eserlerinde yeni klasikçi akım dahilinde değerlendirilen eserler bestelemiştir (Say, 2000:485).

Ulusalçılık: Yirminci yüzyıl ortalarına doğru sömürgeciliğin sona ermesiyle birlikte, ulusların kimliklerini kazanma süreçleri ortaya çıkmış ve bu belirgin şekilde bir ulusalçılık akımı doğurmuştur. Besteciler ülkelerinin halk ezgilerinden esinlenerek bunları farklı şekillerde işleyip eserlerine yansıtmışlardır. Bu akım başta Bartok ve Kodaly gibi Macar besteciler olmak üzere bütün ülkelerdeki bestecileri etkisi altına alır. Rusya'da, Şostakoviç, Prokofiyef, Kabalevski ve Haçaturyan, İspanya'da Manuel de Falla, İngiltere'de Ralph William ve ülkemizde Türk Beşleri başta olmak üzere ilk kuşak

bestecilerimiz bu çerçevede eserler vermişlerdir. Yirminci yüzyıl sonlarına doğru ise; Avrupa dışındaki kıta müziklerine de ilgi oluşmuş, Afrika, Hint, Çin, Japon müzikleri de bu anlamda esin kaynağı olmuşlardır (İlyasoğlu, 1994: 227).

Rastlamsal Müzik (Aleatorik): Latince oyun zarı anlamına gelen “alea” kelimesinden türemiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1950’li yıllarda Amerika’da ortaya çıkarak Avrupa’ya yayılmıştır. Amerikalı besteci Charles Ives ile başladığı kabul edilen akımın en önemli temsilcileri John Cage, Ideny Cowell’dır. Ortamda var olan ve duyulan her türlü sesin müziksel malzeme olarak kullanılabilceği düşüncesi temel alınmıştır. Bir olguya rastlamsal demek için, genel gidişatı belirliken, ayrıntıda rastlantıya bağlı olması gerekmektedir (Meyer-Eppler, 1957:55). Herhangi bir ses bir önceki ya da sonraki sesi etkilemeden herhangi bir biçimde ve zamanda varolabilmektedir. Bu anlamda müzikte rastlamsallık düşüncesi ortaya çıkar. Avrupalı besteciler rastlamsallığı bestecilik aşamasında değil de, belirli bir zaman diliminde serbestçe kullanma yanlısı olmuşlardır. Bunun yanı sıra; müzik formunun da rastlamsallaşması düşüncesi Avrupalı besteciler tarafından uygulanmıştır. Yani, besteci birbirinden ayrı olarak bestelediği farklı formlardaki eserlerini değişik biçimlerde sıralayarak bir araya getirebilirdi. Böylece form da rastlamsal bir boyut kazanıyordu (Boran-Şenürkmez, 2007:266-269). Ülkemizde İlhan Usmanbaş’ın “Rastlamsallar” adlı yapıtı bu akıma dahil edilir (Berki, 2002: 28).

Minimalizm: Minimalizm terimi Amerikan heykel ve resim sanatından kaynaklanmaktadır. Müzikte minimalizm ile plastik sanatlarda minimalizm arasında dolaylı ilişki bağları her zaman güçlü olmuştur. Örneğin, Reich ve Glass’ın pek çok erken dönem performansları, sanat galerilerinde yer almıştır (Bernard, J. 1993: 86). Batı dünyasını önemli ölçüde etkileyen Uzakdoğu merakı, bu akımın doğmasına etki etmiştir. Minimalist akımla birlikte, sadelik, içsel anlam, meditataif öğeler, küçük ölçekli malzemelerin sayısız tekrarı üzerine kurulu bir önelim oluştu (Boran-Şenürkmez, 2007: 282). Bestecilerin ana düşüncesi; malzemeyi en aza indirgeyerek, küçük değişimlerle bu malzemeyi tekrarlamaktı. Bu da Uzakdoğu kültüründeki zaman kavramının bir

yansımasıydı (İlyasoğlu, 1994:273). Steve Reich, Philipp Glass ve Terry Riley bu akımın bestecilerindendir. Ülkemizde ise Kamran İnce'nin besteciliğinde minimalist etkiler görülmektedir (Berki, 2002: 28).

Elektronik Müzik: Yirminci yüzyıl sonlarına doğru, müzikte farklı ses ve tını arayışları farklı çalgılar kullanma arayışını da beraberinde getirdi. Vurmalı çalgıların kullanımı yoğunlaştı. II. Dünya Savaşı sonrası, teknolojinin de hız kazandığı bir dönem oldu (Boran-Şenürkmez, 2007: 288-289). Ses kayıt cihazları, bilgisayar kullanımı, yapay sesler, elektronik müziğin oluşum koşullarını hazırladı. Modern elektronik çalgılar, esas olarak, besteci ve yorumculara herhangi sesi ya da etkiyi oluşturma şansı verdi (Paradiso, J.A. 2002:18). Canlı performanstan çok, önceden banda kaydedilmiş doğal ya da yapay sesler üzerine yapılan çalışmalar yapıldı. Bu alanda Milton Babbitt, Luciano Berio, Davidovsky, Bülent Arel ve İlhan Mimaroğlu önemli eserler vermişlerdir (Berki, 2002: 29).

1.1. Problem Durumu

Yirminci Yüzyıl Çağdaş Türk Koro Müziği'nin gelişiminde ulusal ve uluslar arası etkiler ve bestecilerin kullandığı farklı yazı dilleri, konusunda, özellikle koro eğitimcileri ve koro şeflerinin çalışmalarına ışık tutacak araştırmaların ortaya konması ve bu konudaki kaynak eksikliğini giderme arayışı, bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde önemli bir etken olmuştur.

1.2 Problem

Yirminci yüzyıl Çağdaş Türk Koro Müziği, ulusal ve uluslararası etkileşimler bakımından nasıl bir gelişim göstermektedir?

1.3 Alt Problemler

1. I .Kuşak Çağdaş Türk Bestecilerinin (1904-1920 yılları arasında doğan besteciler) koro eserlerinde ulusal ve uluslararası etkilerin incelenmesi.

2. II. Kuşak Çağdaş Türk Bestecilerinin (1920-1945 yılları arasında doğan besteciler) koro eserlerinde ulusal ve uluslararası etkilerin incelenmesi.

3.III. Kuşak Çağdaş Türk Bestecilerinin (1940-1970 yılları arasında doğan besteciler) koro eserlerinde ulusal ve uluslararası etkilerin, incelenmesi.

4. IV. Kuşak Çağdaş Türk Bestecilerinin (1970 ve sonrası yıllar arasında doğan besteciler) koro eserlerinde ulusal ve uluslararası etkilerin incelenmesi.

5. Bestecilerin Türkiye’de Koro Müziği ve Gelişimine İlişkin Görüşleri nelerdir?

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, yirimininci yüzyıl Çağdaş Türk Koro Müziği’nin gelişimini, ulusal ve uluslararası etkileşimler açısından incelemeyi, ayrıca profesyonel koro şeflerine ve koro eğitimcilerine koro müziğine ilişkin bir perspektif kazandırmayı ve Türk Koro Edebiyatı’nı tanıtmayı amaçlamaktadır.

1.5. Araştırmanın Önemi

Çağdaş Türk Koro Müziği üzerine inceleme yapmak isteyen araştırmacılara veri sağlaması açısından,

Çağdaş Türk Koro Müziği’nin gelişim sürecini incelemenin yanında, Türk Koro Müziği’nin belli evreler doğrultusunda, sistematik bir yaklaşımla incelenmesi bakımından, araştırmacının dışında, yapılandırılmış görüşme tekniği yoluyla ulaşılan bestecilerin, farklı ekollerden yetişmiş müzik insanları olmaları açısından önem taşımaktadır.

1.6. Varsayımlar

Başvurulan kaynakların güvenilir ve geçerli olduğu, araştırma modelinin araştırmanın konusuna uygun olduğu, yapılandırılmış görüşme yoluyla elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayımlarından yola çıkılmıştır.

1.7. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, yirminci yüzyıl Çağdaş Türk Koro Müziği hakkında yazılmış literatür ve yapılandırılmış görüşme yoluyla başvuru bestecilerin görüşleriyle sınırlıdır.

1.8. Tanımlar

Koral: Eşlikli ya da eşiksiz koro için yazılan dinsel şarkı.

Madrigal: Doğa sevgisini dile getiren lirik şiirler ve bu şiirlerden bestelenen şarkılar.

Marş: Ritmi, yürüyen bir kimsenin, bir topluluğun adımlarını anımsatan, sözlü ya da sözsüz müzik parçası.

Oratoryo: Solo sesler, koro ve orkestra için yazılmış, oyun ögesi bulunmayan, kutsal nitelikte müzik yapıtı.

Opera: Sözlerinin tümü ya da büyük bölümü şarkıyla söylenen müzikli sahne oyunu.

Modal: Makamsal, tonal. Majör, minör ve diğer diziler de kullanılarak, makamların özgün ses dokularına bağlı kalınarak yazılan müzik tekniği.

Tonal: Tonaliteye ait. Tonalite ilkelerine uygun tüm müzik teknikleri.

Politonalite: Çoktonluluk. Çoksesli dokuyu oluşturan değişik sesler, birbirinden bağımsız olarak, değişik tonlarda hareket eder.

Poliritmi: Çokritmlilik. Değişik ritimlerin değişik ölçüler içinde kullanılmasından oluşan ritim bütünlüğü.

Serializm: Dizisellik. 12-ton yönteminin ve tekniğinin uygulandığı besteleme biçimi.

Post-modernizm: modernizm sonrası ve ötesi anlamında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır. Modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve hatta bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmektedir.

Dodekafoni: Bestecilikte 12-nota tekniği.

Pluralizm: Çoğulculuk, çokculuk. Bir çok mutlak ilke, güç, enerji, teknik

kabul eden teori veya sistemleri tanımlar. Müzikte ise, bir bestecilik tekniği olarak adlandırılmaktadır.

Tetrakord: Eski Yunan müziğinde, dört sestem oluşan küçük dizi. İki ton ve bir diyatonik yarım tondan oluşan dördü.

Polifoni: Çokseslilik. Birden çok ezginin kontrpuan kurallarına uygun biçimde bir araya getirildiği çoksesli müzik türü.

Kontrpuan: Kontrapunto. Bestecilikte, akorlara dayalı armoninin yerine, zaman beraberliğinden yararlanarak birçok ezgiyi üstüste getirme yöntemi.

Kanon: Bir besteleme tekniği, müzik formu. Bir temel melodiyi, iki ya da daha çok sesin, belirli aralıklarla, aynı ya da başka perdelerden ve birbirini taklit ederek oluşturdukları bütün.

Atonalite: Armoninin temel yapısını oluşturan diyatonik dizi (içinde beş ton ile iki yarım ton bulunan dizi) yerine, 12 eşit yarım sestem oluşan kromatik dizinin kullanılmasıdır.

Heterofoni: Tek sesli ezgilerde, ana ezginin her notasını ona uyumlu bir notayla destekleme yöntemi.

Ostinato: Bir müzik yapıtında sürekli yinelenen melodi cümlesi ya da ritmik kalıp.

Okazyon: Fransızca. Etken, fırsat.

BÖLÜM 2

2.YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, araştırmanın evren ve örnekleme, veri toplama araçları ile verilerin çözümlenmesiyle ilgili bilgilere yer verilmektedir.

2.1. Araştırmanın Niteliği

Bu çalışma, genel niteliği, amacı ve yöntemi bakımından tarama modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. “ tarama modelleri geçmişte ya da günümüzde var olan bir durumu var olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan yaklaşımlardır. Araştırmaya konu olan birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır.. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. (Karasar, 1999:77)

Bununla birlikte; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel araştırmalarda veri toplama yöntemlerinden biri olan görüşme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemin, konu itibarıyla uygun olduğu düşünülmektedir. “Araştırmacının esnek olmasını toplanan verilere göre araştırma sürecini yeniden biçimlendirmesini ve gerek araştırma deseninin oluşmasında gerekse toplanan verilerin analizinde tümevarıma dayalı bir yaklaşım izlemesini gerektirir”(Yıldırım-Şimşek, 2004,35)

Bu açıklama doğrultusunda, öncelikle Osmanlı Dönemi Batılılaşma hareketleri çerçevesinde müzik sanatının gelişim sürecine ilişkin durum tesbiti yapılmaya çalışılmış daha sonra Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin çoksesli koro Müziği eserlerinde kullandıkları müzik dilleri ve yaklaşımlarıyla ilgili iç ve dış kaynaklar taranmıştır. Ayrıca on besteci ile doğrudan görüşme yoluyla kendilerine yöneltilen sorulara yanıt aranmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini yirminci yüzyıl Çağdaş Türk Müziği Bestecileri, örneklemini ise çoksesli koro müziği eserleri besteleyen besteciler oluşturmuştur.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada, yirminci yüzyıl Çağdaş Türk Koro Müziği ile ilgili kaynaklar taranarak, çoksesli koro müziği yazan besteciler belirlenmiş ve eserleri hakkında veriler araştırmaya konu edilmiştir. bunun yanı sıra yapılandırılmış görüşme formu ile görüşülen bestecilere açık uçlu anket soruları verilmiş ve bu sorulara istedikleri tarzda ve öznel olarak yanıt verilmesi istenmiştir.

“Yapılandırılmış görüşmeler, önceden planlanmış, şekillenmiş, standartlaşmış görüşmelerdir. Böyle bir görüşmede görüşmeci, önceden kararlaştırılmış bu şekil ve forma uymak zorundadır. Ek sorular sorulmayacak ve hiçbir açıklama yapılmayacaktır” (Kaptan, 1998:120).

“Yapılandırılmış Görüşmenin amacı, görüşmecinin bakış açısını, perspektifini, derinlemesine keşfetmektir. Kaynağın kalitesi, elde edilen verilerin kalitesini belirleyecek temel unsurdur. Bu yüzden görüşülecek kişilerin araştırılan konunun uzmanı olmaları ya da o konuda karar verici konumda bulunmaları beklenir. Görüşme sonucunda verileri belli özelliklerine göre sınıflandırdıktan sonra araştırmacının yapacağı yorumlar konunun farklı yönleriyle incelenmesine ve olaylara farklı değişkenlerin etkilerinin belirlenmesine yardımcı olacaktır” (Baş-Akturan, 2008:111).

“Yapılandırılmış Görüşmede amaç; görüşülen bireylerin verdikleri bilgiler arasındaki paralelliği ve farklılığı saptamak ve buna göre karşılaştırmalar yapmaktır” (Yıldırım-Şimşek, 2008:120).

Yukarıdaki tanımlardan yola çıkılarak; alanın uzmanı olan bestecilerden bir örneklem oluşturulmuş ve kendileri ile önceden belirlenmiş ve sınırlandırılmış sorular çerçevesinde görüşülmüştür.

2.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Yirminci yüzyıl Çağdaş Türk Koro Müziği'nde ulusal ve uluslararası etkileşimler kaynak tarama yöntemiyle araştırılmış, Osmanlı-Türk Musikisi'nden başlayarak Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Müziği'nin gelişim süreci bestecilerin bakış açıları, kullandıkları yazı dilleri incelenerek ortaya konulan bilgiler veri kaynağı olarak kullanılmıştır.

Literatürden ve yapılandırılmış görüşme sorularına verilen yanıtlardan elde edilen veriler çizelgeler halinde sunularak, bulgulara dönüştürülmüş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM 3

3.KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan Bestecilerin Kısa Biyografileri

Cemal Reşit Rey (1904-1985)

Cemal Reşit Rey in bestecilik süreci dört ayrı dönemde ele alınabilir: 1919 dan 1926 ya dek yazdığı Fransızca başlıklı opera ve şarkıları, gençlik yıllarının ürünüdür. 1926'dan 1931'e dek ortaya çıkan ikinci dönem çalışmalarında Türk Halk müziği ezgilerini çok seslendirmiştir. 1931-1950 arasındaki yapıtları içerik olarak daha gizemseldir ve teknik olarak izlenimci bir görünüm taşır. 1930-1940 arasında aynı zamanda ağabeyi Ekrem Reşit Rey ile birlikte oluşturdukları operetler ve revüler büyük ilgi görmüştür. 1950 den sonraki yapıtları onun son dönemini oluşturur. Bu aşamada makamsal Türk Müziği ve tasavvuf felsefesinden esinlenen besteci, geniş orkestralı senfonik şiirler yazmıştır. Besteci bütün yapıtlarında melodi çizgisine ve fonksiyonel armoniye büyük önem vermiştir (İlyasoğlu, 1994: 24).

Batı müziğini, batının barok kültürünü, Viyana Klasiklerini, on dokuzuncu yüzyıl operasını, başta empresyonizm olmak üzere, tüm modern akımları çok iyi bilen bir bestecidir. Bestecilik anlamında gelişim evreleri şöyle nitelendirilebilir: Tonal düşünüş- Etnik/folklorik düşünüş- modal/mistik düşünüş- tonaliteye yeniden dönüş (Altar, 1981:233-234).

1950'li yıllara kadar yazdığı yapıtlarında ulusal renkler sadece bir alıntı değil, stili ve armonik dokuyu da koşullayan bir öz olarak kendini gösterir. Ertuğrul Oğuz Fırat'ın. değerlendirmesine göre; Rey'in bu dönemdeki yapıtları izlenimciliğin Türk kolunun varlığından söz ettirecek derecede özgün ve etkin olarak karşımıza çıkarlar. 1950'li yıllarda yeni klasikçiliğe yönelmiştir. Yapıtları bu dönemde mistik bir özellik taşır. Rey' in yapıtlarının tümü belirli bir makam ya da tona bağlı armonik yapıyı sergiler. Ezgisel çizgiyi ve armoniyi önemsemiştir (Say, 1998: 59).

Hasan Ferid Alnar (1906-1978)

Hasan Ferid Alnar, Türk Beşleri'nin Klasik Türk Müziği'ne en bağlı kalan üyesidir. Halk ezgilerinin ritmik canlılığı ile sanat müziğinin gizemsel havasını birleştirmiş, geleneksel müziğin teknik özellikleri kadar, çalgılarından da yararlanmıştır. En ünlü yapıtı Kanun ve Yaylı Çalgılar için Konçertosu'nda, kanun gibi geleneksel bir çalgıya ilk kez Batı tipi yaylı çalgılar orkestrası içinde solo yeri vermiştir (İlyasoğlu, 2007: 34).

Yapıtlarında geleneksel sanat müziği makamsal sistemi ve ritmik yapılarından yararlanmaya yönelerek Türk Müziği ile çağdaş müzik dilini başarı ile birleştirmiştir (Say, 1998:64).

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

Ulvi Cemal Erkin, yapıtlarındaki geç-romantik ve izlenimci etkilerin yanı sıra, Türk halk danslarının yalın coşkusundan ve müziğin gizemsel havasından da kaynaklanmıştır. Ritmik özelliğe büyük önem veren sanatçı Türk Müziği'ndeki aksak ritimleri de özenle kullanmıştır. Ülkemizde, yazdığı bütün eserleri seslendirilmiş ve neredeyse tümü kayda alınarak kompakt disklerde sunulmuş tek bestecidir (İlyasoğlu, 2007:40).

İlk yapıtlarında geç romantizm ve izlenimcilikten yola çıkan Erkin, kısa sürede halk müziğimizin makamsal ve ritmik gereçlerini başarıyla kullanmaya başlamıştır (Say, 1998:62). Yapıtlarında ki yeni klasikçi eğilime karşın yeni ve dolgun bir armoniyle etkileyici ezgisel ve ritmik yapılanmayı başarılı biçimde kullanmıştır (Say, 2000:519).

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)

Saygun, etno-müzikoloji alanında pek çok inceleme yapmış, mod-öncesi ve mod-içi müzikler üstüne yaptığı araştırmalar bugün ülkemizdeki çoksesli müzik çalışmalarına ışık tutmuştur. Modal müziği ve geleneksel Türk Müziği makamlarını iran-yunan müzikleriyle karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bestecinin bütün çalışmaları

modal yapıdadır. Anadolu halk müziğinin de Asya türküleri , Ural türküleri gibi; Macar ve Fin halk müziğinde görülen pentatonik yapıları araştırarak yayılışlarını incelemiştir.

Saygun, Atatürk'ün evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte, ulusal bir Türk Müziği yazılması arzusunu, kendine ilke edinmiştir. Bu konuda Woodard, Ahmed Adnan Saygun'un cumhuriyetle birlikte gerçekleştirilmek istenen müzik reformları çerçevesinde, Türk ulusallığının bir simgesi haline geldiği tespitinde bulunmaktadır (Woodard, 2007:1). Sanatın kökünden ayrılmadan gelişebileceğine inanmıştır. 1934'te yazdığı Taşbebek ve Özsoy başlıklı tek perdelik operaları çoksesli Türk Müziği'nin bu daldaki ilk örnekleridir. Bestecinin bundan sonraki opera ve oratoryo çalışmalarında ve sahne kantatlarında genellikle gerçeği arayan insanın çilesi konu alınmıştır. Saygun, Türkçe'nin kendine özgü söyleyiş ve seslenişini göz önünde tutarak tüm vokal yapıtlarında doğru prozodinin kullanımına özen göstermiştir. Saygun'un bestelerinde halk ezgileri kadar halk masalları, destanlar ve İslam İlahileri de ye alır. Bestecinin modal armonileme anlayışı kendinden sonraki kuşakların tekniğini etkilemiştir (İlyasoğlu, 2007: 48).

Saygun'un yapıtları genelde modal ya da yerinde bir tanımlamayla "a modal" dir (Say, 1998:65).

Faruk Güvenç ile yaptığı bir sohbette makam konusunda şöyle demiştir: madem makam benim için sadece bir renk, bir araç öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım (Aracı, 2007:144).

Necil Kazım Akses (1908-1999)

Bestecinin eserleri dört dönemde incelenebilir. Avrupa'da ki öğrencilik yıllarına rastlayan ilk çalışmaları 1929'dan 1943'e kadar olan yılları kapsar. Piyano için prelud ve fügler, Allegro Feroce, Piyano Sonatı ve Mete Operası bu dönem ürünlerindedir. 1934'te yurda döner dönmez Atatürk'ün emriyle Bayönder başlıklı operasını besteler. 1934'ten sonraki çalışmalarında kuşağının diğer bestecileri gibi geleneksel Türk Müziği halk müziğinin etkilerinde kalmıştır. Ancak bu öğeleri doğrudan armonize etmek yoluyla değil, stilize ederek kullanır. 1947'de Ballad ile ikinci

dönemine girer. İtri'nin Nevakar'ı üzerine Scherzo, 1969 'de başlayan üçüncü dönemin ilk yapıtıdır. 1976'dan sonraki yapıtları ise Bir Divandan Gazel ile başlar ve ölümüne kadar süren dördüncü dönemini oluşturur. Besteci bu olgunluk döneminde solistler, korolar ve geniş orkestra için büyük çaplı yapıtlar üretmiştir. İyice yoğunlaşan orkestra yazısında raslamsallık gibi yirminci yüzyıl müziğinin getirdiği birçok söylemden yararlanmışır. Türk Beşlerinin en genç ve yeniliğe en açık üyesidir (İlyasoğlu, 2007:61).

Tarcan'a göre Akses'in yapıtları yeni romantik eğilimlerle Türk Müziği'nin bireşimidir. Kütahyalı'ya göre, yapıtları ilk dinleyişte dağınık bir izlenim bırakabilir. Uzun cümleler, dolgun armoniler, ana fikirlerin kesin çizgilerle belirlenmesinden kaçınma (Say, 1998:68).

Geleneksel renklerin onun yapıtlarında dolaylı biçimdedir ve uzak bir andırıştan öteye gitmez (Say, 2000:523).

Ekrem Zeki Ün (1910-1987)

Ekrem Zeki Ün yazdığı her yapıtta kendini yenilemeyi, yeni renkleri aramayı amaçlamıştır. Çalışmaları modal ve poliritmik bir doku içerir. Besteleri üç evrede incelenebilir. Öğrencilik yıllarıyla başlayan ve Fransız İzlenimcileri'nin etkisini taşıyan 1924-34 arasındaki dönem; 1934-54 arasında yer alan makamsal müzik ve Anadolu türkülerinden kaynaklanan ve kendi deyişle "kendi müzik dilini aradığı" dönem ve 1955 ten sonra kendine özgü bir müzik geliştirdiği, hiçbir halk motifini doğrudan aktarmadığı, tasavvuf felsefesinin etkisinde kaldığı olgunluk dönemi.

Besteci, müzik eğitimine büyük önem verdiğinden, ilk-orta-lise düzeyinde okutulmak üzere müzik kitapları yazmış, öğrenci orkestralarının çalması için yapıtlar bestelemiştir (İlyasoğlu, 2007: 74)

İlk yapıtlarında izlenimciliğin etkisindedir daha sonra türk müziğine yönelmiş ve özgün bir üslup oluşturmuştur. 1955'ten sonraki olgunluk döneminde biçim ve teknik yönden batılı, içerik yönünden doğu mistisizmini benimsemiştir (Say, 2000:524).

Bülent Arel (1918-1990)

Bestecinin çalışmaları üç ayrı grupta ele alınabilir: tümüyle geleneksel çalgılar ve klasik biçimler içinde yazılanlar; geleneksel çalgılarla elektronik gereçlerin birleştiği çalışmalar; tümüyle elektronik seslerden örülü kompozisyonlar. Müzikalleri, film ve TV müzikleri ile bale ve dans toplulukları için yazdığı müziklerin yanı sıra, çocuklar için de özel olarak müzikli oyunlar bestelemiştir.

Bülent Arel'in adı elektronik müziğin öncü bestecilerinden biri olarak uluslar arası kaynaklarda yer alır (İlyasoğlu, 2007:89).

Serial dodekafonizme 1957 'den sonra yöneldi ve bunu bir çok eserinde elektronik müzik ile kullandı (Selanik: 1996:308).

İlk yapıtları genelde izlenimci akımın etkisindedir. 1957'den sonra on iki ton yöntemine yönelmiş ve elektronsal gereçleri de kullanmaya başlamıştır (Say, 1998:80).

İlhan Usmanbaş (1921)

Usmanbaş, yirminci yüzyılın getirdiği yeni yöntemlerden yararlanmıştır. İlk döneminde yazı tekniği açısından Stravinski, Hindemith ve Türk Beşleri'nin etkisindeki modal çalışmaları yer alır (1945-1952). İkinci döneminde 12-ton yazısına yönelmiş, giderek bütünsel-dizisel yöneme varmıştır.(1952-1960). Üçüncü döneminde ise, geniş ölçüde rastlamsal öğelerden ve özgür biçim denemelerinden yararlanmıştır (1960-1970). 80'lerde mimimalist tekniği ve kolaj yöntemini de içeren yapıtlar bestelemeye başlamış; 1990'dan beri önceden uyguladığı radikal yöntemleri daha yalınlaştırmış ve her yapıta göre farklı materyal kullanmaya başlamıştır (İlyasoğlu, 2007:95).

İlk yapıtlarında Hindemith, Stravinsky, Rey etkileri daha sonra dizisel teknikler ve özgün uygulamaları ve 1960'dan günümüze rastlamsal, minimal uygulamalar, özgür polifoni ve mikromodalite uygulamaları (Say, 1998:82-83).

1950'li yıllarda on iki ton sistemiyle eserler yazdı. 1960'lı yıllarda rastlamsallık öğesi önemli rol oynamaktadır (Boran-Şenürkmez, 2007: 309-310).

Ertuğrul Oğuz Fırat (1923)

İlk çalışmalarında geleneksel biçimlere yakın örnekler vermesine karşın, yapıtlarının genelinde yirminci yüzyıl müziğinin tüm yeniliklerini denemiştir. Her bestecinin yirminci yüzyılda yeni bir müzik dili yaratmak zorunda olduğuna ve bunun için özgür araştırmalar yaparak kendine özgü olanı bulması gerektiğine inanır (İlyasoğlu, 2007:103).

1950'lerden başlayarak dizisel sistemi kullanan ve giderek raslamsal yazı tekniklerini benimseyen bestecinin müzik dili genel olarak icracılar için güçlükler taşır (Selanik, 1996:315).

Besteciliği kendş kendine öğrenmiş, kısa bir süre Usmanbaş'tan yararlanmıştır. Usmanbaş'ın tanımıyla çok eksenli bu nedenle de aşırı yoğun yüklü bir müzik yapısını amaçlamıştır (Say, 2000: 530).

Nevit Kodallı (1924-2009)

Bestecinin çalışmaları üç tarz gruplanabilir: ilk grup öğrencilik yıllarının ürünü olup, Türk folklorunun renklerini yansıtan, halk ezgilerinin ritmik özelliğinden kaynaklanan yapıtlardır (Atatürk Oratoryosu, Birinci Kuartet, Piyano Sonatı gibi). İkinci gruba giren yapıtları, yine halk türkülerinin renklerini taşıyan ancak çoksesli olarak doğan ve halkı çoksesliliğe alıştırmayı amaçlayan yapıtlardır (Telli Turna, Güzelleme, Ebru gibi). Üçüncü tür çalışmaları ise, bunları özümleyip, bestecinin kendine özgü anlatım dilini ortaya koyan yapıtlardır (Birinci Süit, İkinci Kuartet ve operaları gibi).

Kodallı çalışmalarında modal bir dil kullanmış ve her dönemin getirdiği teknik yeniliklerden yararlanmıştır. Aynı zamanda edebiyat ve resim gibi diğer sanat dallarının da etkisinde kalan sanatçı, opera, oratoryo ve bale müziğinin yanı sıra ,iki yüz elliye yakın tiyatro müziği de bestelemiştir (İlyasoğlu, 2007: 110).

Genel olarak eserlerinde etkili bir Türk atmosferi yaratmayı başarmıştır. Ses müziği eserlerinde Türk dilinin özelliklerini ustaca kullanan bestecilerden biridir.

Evrensel müzik dilini ve tekniğini kendi gereksemelerine, eserlerinin özelliklerine uygun özgür bir biçimde kullanan besteci, modaliteye uzak durmamıştır (Selanik, 1996:317).

Ferit Tüzün (1929- 1977)

İlk çalışmaları, öğrencilik yıllarının piyano parçaları olup, klasik ve romantik müzik akımlarının etkisindedir. 1949-50 yıllarındaki Çeşitlemeler gibi yapıtlarında Türk halk motiflerinden yararlanmaya başlamış ancak herhangi bir halk ezgisini doğrudan aktarmak yerine, folklorik renk ve ritmleri anımsatan, kendine özgü bir dil geliştirmiştir. Besteci genellikle önceki kuşak Türk bestecilerinin, özellikle Ulvi Cemal Erkin'in etkisinde kalmıştır. Aynı zamanda Stravinski ve Bartok gibi çağdaş bestecilerin de izlerini taşır. Tüzün'ün müziği genelde nükteli bir anlatım içinde, canlı ritmik dokuda ve orkestra paletini rengarenk kullanan çalışmalardır. Besteci; biçimin özden sonra geldiğini belirterek, "Müzik kendi kalıbını kendi çıkarıyor. Yazını sonunda biçim kendiliğinden doğuyor." demiştir (İlyasoğlu, 2007: 122).

Halk ezgi ve ritmlerini olduğu gibi kullanmak yerine, onlara benzer motifler yaratmayı yeğlemiştir. Ulvi Cemal, Bartok, Stravinsky etkilerinde kalmıştır (Selanik, 1996:318).

Eserlerinde halk müziği bir "hatırlatma" niteliğindedir (Say, 1998:94).

Cenan Akın (1932-2006)

Cenan Akın, Türkiye'de çoksesli müziğin yaygınlaşması için eğitim müziğine önem verilmesi gerektiğine ve bunun ilk adımının okullarda korolar kurulması olduğuna inanmış, bu amaçla gençlik ve çocuk koroları kurmuş, yönetmiş ve onlara yüzlerce şarkı bestelemiştir. Yapıtlarında çokseslendirmenin gerektirdiği araçlardan faydalanırken, yer yer Kemal İlerici'nin dörtlü aralığa dayanan kuramını, batının üçlü armonisi ile zenginleştirerek kullanmıştır (İlyasoğlu, 2007:131).

Koro eserlerinde batının üçlü armoni yönteminin yanı sıra, İlerici'nin dörtlü armoni dizgesini de kullanmıştır (Say, 1998:96).

Muammer Sun (1932)

Kaynaklarını klasik Türk Müziği ve halk müziğinin makam-ölçü-form vb. öğelerinden alan besteci; bestelerini Kemal İlerici'nin Türk musikisi Armoni Sistemi ile yazmaktadır. Müzikte evrenselliğe ulusallık yoluyla varılacağına inanır (İlyasoğlu, 2007:137).

Koral eserlerinde halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısına uygun onlara benzer ezgiler yaratmıştır (Selanik, 1996:320).

Cengiz Tanç (1933-1997)

Cengiz Tanç, ulusal bireşimimizi evrensel çizgiye ulaştırma gereğinin önemine ve bunun Batı kültürü ile Doğu kültürü arasındaki bir Üçüncü kültür Dünyası ülkelerinin ortak sorunu olduğuna inanmıştı.

İlk döneminde halk müziğinin ezgisel kişiliğini duyurduğu kadar, Bartok ve Stravinski etkileri de taşır. Sonraki çalışmalarında giderek geleneksel kavramlardan soyutlanmış, izlenimcilikten yola çıkan öznel renkçilik, modal tetrakordlara dayalı yeni bir dizisel anlayış geliştirmiştir. Tanç bir sanat yapıtında biçimin öz tarafından yönlendirildiği görüşündeydi (İlyasoğlu, 2007:144).

Folklorik malzeme ile Bartok ve Stravinsky etkilerine açık olan ilk çalışmalarından, daha soyut bir anlayışa yönelmek üzere uzaklaşmıştır (Selanik, 1996:321).

İlk evrede geleneksel, modal ve daha sonra atonal tekniklerle çalışmış, ikinci evrede modal-dizisel yaklaşımı benimsemiş, üçüncü evrede ise, post-dizisel eğilimler taşıyan neo-romantik bir stile yönelmiştir (Say, 1998:100).

1970'li yılların sonunda elektronik müziğe özellikle yeni gelişmekte olan synthesizer tekniklerine ilgi duydu (Boran-Şenürkmez, 2007:311).

Kemal Sünder (1933-2004)

Kemal Sünder, ilk çalışmalarının, orkestra paleti açısından Cemal Reşit Rey'in etkisini taşıdığını, Op.43, 4.Senfonisi ile bestelerinin olgunluk dönemine girdiğini belirtmiştir.

Kemal Sünder, folklorik ya da makamsal özelliklerden uzak, çalgıların ses rengine önem veren evrensel bir anlatım geliştirmiştir (İlyasoğlu, 1994: 148).

Yalçın Tura (1934)

Yapıtlarının büyük bölümünü sinema ve TV müzikleri ile sahne müzikleri oluşturur. Çalışmalarında geleneksel makamlardan halk müziğine, cazdan senfonik müziğe ve hafif müziğe kadar her çeşit müziğin etki alanına girdiğini belirtmiştir. Bestelerini değişik zamanlarda yeniden ele alıp gözden geçiren Tura, eski yapıtlardan yenilerini türetir ve bu nedenle bestelerinin belirli dönemlere ayrılmasını doğru bulmaz.

Uzun yıllar Türk Ses Sistemini incelemiş, 1970 den bu yana bu araştırmalardan yola çıkarak yapıtlarına yeni bir "mikrotonal" anlayış getirmiştir. Tarihi değerde çeviriyazınlar yapmış, müzikbilim dalında pek çok tebliği sunmuş ve Türk Müziğinin sorunları konusunda bir kitap yazmıştır (İlyasoğlu, 2007: 157).

Geleneksel modal müzikler, folklorizm, caz, hafif müzik, senfonik müziklerden süzgeçten geçirerek aldığı malzemeyi yeni bir sentez içinde değerlendirme eğilimindedir (Selanik, 1996:323).

Ürettiği müziğin amaçlarını kendisi şöyle özetlemiştir: "kişisel bir ezgi çizgisi ve onun yapısının gerektirdiği rafine bir armoni; ele alınan materyalin çeşitli yönlerinin işlendiği karmaşık bir kontrpuan; canlı ritmik yapı ve renkli orkestrasyon" (Say,1998: 106).

İlhan Baran (1934)

Yapıtlarında Türk Halk Müziği ve Divan müziğinin makamlarından esinlenen renklerle, dirençli bir ritmik yapı göze çarpar. Yer yer İlerici'nin dörtlülüğe dayalı sistemi (Demet 'te olduğu gibi), yer yer pentatonik çekirdekler (Dönüşümler de olduğu gibi) ve bazen de atonal ve modal dokunun iç içe işlendiği bir teknik (İlyasoğlu, 2007: 164).

İstemihan Taviloğlu (1945-2006).

Bestecinin klarinet için yazdığı konçerto, bu çalgı için Türkiye’de yazılmış ilk konçertodur. Türk Sanat Müziği ve Halk Müziğinin ritim yapısı ve modal çizgisinden yararlanıp çağdaş teknikleri de kullanarak orkestra yazısını zenginleştirmiştir. (İlyasoğlu, 2007: 184).

Makamlardan ve halk müziğinden yararlanan besteci, izlenimci renklerle disonansların karışımından parlak bir orkestralama üretmiştir. O nun biçim çalışması ikincil değildir, içeriği belirginleştirmeye yöneliktir (Say, 1998:117).

Turgay Erdener (1957)

İlk ortaya çıkan yapıtları tiyatro müzikleridir. Tiyatro dilinde söz ve ezginin bağdaşmasında titizlikle özen gösteren Erdener; tiyatro müzikleri yazarak sahne aksiyonu üstüne bilgi sahibi olduğunu, bu yolla kendini opera besteciliğine hazırladığını belirtmiştir. Yapıtlarındaki başlıca etki alanı, yaşadığı çevre ve onun geçmişi olduğundan yerel renklere önem vermektedir. (İlyasoğlu, 2007:211).

Sıdka Özdil (1960)

Yapıtlarında çağdaş yöntemleri kullanarak, güçlü formlar içinde renk katmanları oluşturmaya çalışır. Genelde içinde öykü taşıyan çalışmalarını teatral anlatımla aktarır. (İlyasoğlu, 2007:239).

Ertuğ Korkmaz (1960)

Çalışmalarında çoğulcu (pluralist) teknik gözlemlenebilir. Orkestra müziği gibi geniş ölçekli yapıtlarda bu teknik farklı katmanlarda yoğunlaşır (İlyasoğlu, 2007: 242).

Server Acim (1961)

İlk yapıtları neo-klasik akımın etkisindedir. Son dönemdeki çalışmaları yerel müzik öğelerini soyutlayan, polimodal etkiler taşır (İlyasoğlu, 2007: 256).

Erdal Tuğcular (1961)

Bestecinin koro için pek çok çoksesli türkü düzenlemeleri bulunmaktadır. Bu parçalarda Kemal İlerici'nin dört sesli armoni sistemini tercih ettiğini belirtmektedir.

Hasan Uçarsu (1965)

İlk çalışmalarında Wagner, Stravinski, Bartok ve Saygun gibi bestecilerin etkisinde kalan besteci; Cengiz Tanç ile çalıştığı 1990-1994 yılları arasında 1950 sonrası Avrupa modernizmiyle tanışmıştır. Bilinen ses malzemeleri ve retorik kalıpları farklı biçimler ve ilişkiler içine yerleştirip kendi müzik diline ulaşmayı amaçlar (İlyasoğlu, 2007: 278).

Semih Korucu (1965)

Müziğinde, her yapıtın kendi müziksel anlatımına ilişkin tüm teknikleri kullanır (İlyasoğlu, 2007: 285).

Mehmet Nemutlu (1966)

Bazı yapıtlarında edebiyat etkisinde kalmış, şiir yapısındaki büyünlük duygusunu müziğine yansıtmaya çalışmıştır. Yapıtlarında yatay çizgilerin belirginliklerini korurken, bir arada oluşturdukları armonilerin sınırlı bir raslamsallığa bırakıldığı, nispeten sıkı tutulmuş bir doku-yazı gözlemlenir (İlyasoğlu, 2007: 291).

Özkan Manav (1967)

İlk opus numarasını verdiği, Sinfonietta, Saygun'un modal armonileme anlayışının yanı sıra, Bartok ve Stravinski'den de izler taşır. Sonraki çalışmaları, soyut bir modalite ve makamsallıkla birlikte, atonaliteye de yakın durur. Besteci, yaşadığı

coğrafyaya özgü müziksel deyiş ve kavramlardan beslendiği kadar, 20.yy. ın ikinci yarısındaki akımlardan da etkilenmiştir (İlyasoğlu, 2007: 295).

Fazıl Say (1970)

Bestelerinde, ritm ögesi melodiyi aşan bir etkendir. Türk Müziği'ndeki usulleri çağdaş müziğin vurgusal özelliği ve zaman zaman caz müziğinin özgür armoni kavramı ile bağdaştırır (İlyasoğlu, 2007: 311).

Yiğit Aydın (1971)

Yapıtlarında; temel olarak, batılı ve doğulu alanlar arasındaki müziksel kültür farkını ele alır. Avrupa-dışı unsurları, temelinde Batılı bir bestecilik anlayışı çerçevesinde bir tür “renk” malzemesi ya da baharatsı bir katkı olarak ele alan yaklaşımın tersine, bestecilik prensiplerinin de türeyebileceği bir kaynak olarak görür (İlyasoğlu, 2007: 323).

Can Aksel Akın (1977)

Yapıtlarında modal müzik dili kullanmasına karşın, 20.yy yöntemlerinden yararlanarak bir yazı tekniği geliştirmiştir. Modlar, müziğin geleneksel öğeleri olarak kullanılırken, ses renklerinin bestelenmesi ve çeşitli dizisel teknikler de yer yer uygulanır (İlyasoğlu, 2007: 333)

3.2. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Araştırmayla ilgili literatür taramaları sonucunda; yurt içi ve yurt dışı alanda konuyla doğrudan bağlantılı kaynak bulunamamıştır. Bu bölümde konuyla en yakın bağlantıları bulunan ve çalışmada en çok başvurulan yayınlara değinilecektir.

Atilla Çağdaş Değer, 2005 tarihli “Çağdaş Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerine Yönelik Analitik Yaklaşımlı Bir Çalışma Modeli” başlıklı yüksek lisans tezinde; oluşturulan analitik yaklaşımli çalışma modeli ile, seslendirilecek yapıtın

karakterine uygun, doğru ve etkileyici bir yoruma ulaşmanın kolaylaştırılması ve koro eğitimine farklı bir bakış açısı kazandırılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, eserlerin biçimsel, genel armonik yapı ve grafik çözümlenmeleri, alanında uzman kişilerin görüşlerinden yararlanılarak oluşturulmuş, elde edilen verilere göre her bir yapıya ilişkin bir eser üzerinde doku analizleri gerçekleştirilmiş, dikey, ritmik ve perde görünüm grafikleri oluşturulmuştur. Araştırmanın sonucunda ise, eserlerin koroya çalıştırılması sırasında karşılaşılabilecek düşünülen teknik güçlükler saptanmış ve bu güçlükleri aşmaya yönelik çözüm önerileri getirilmiştir.

Mesut Erdem Çöloğlu 2005 tarihli “Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin 20.y.y Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi” başlıklı yüksek lisans tezinde; müzikte modernizm ve çağdaş müzik dilleri üzerine bilgiler verilmiş, tonal ve modal armonileme, politonalite polimodalite, atonalite ve 12 ses ritm-ölçü-doku başlıkları genişçe irdelenmiştir. Çağdaş Türk bestecilerinin bu yeni dillerle olan ilişkilerini, batılı bestecilerin üretimleriyle karşılaştıran bir çeşit kataloglama çalışması yer almaktadır. Ayrıca, bestecilerimizin, bu teknik yeniliklerin yarattığı yeni dili, kültürel mirasımızla nasıl bir araya getirdiklerine, modernizm üzerinden ne tür sentezlere yöneldiklerine değinilmiştir. Çalışma sonucunda; 20. yy müziğindeki yenilikçi yönelimlerin bestecilerimiz tarafından değerlendirilmesi süreci, mümkün olduğu kadar fazla besteci ve yapıt üzerinden eser analizleri yoluyla yapılmış ve modernist eğilimlerin, hangi yönleriyle, hangi bestecilerimiz tarafından, nasıl benimsendiği ortaya çıkarılmıştır.

Mehmet Y. Ersoydan 2009 tarihli “Çağdaş Türk Müziği Koro Dağarı'nın Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında Yer Alma Durumu “ başlıklı yüksek lisans tezinde; Çağdaş Türk müziği koro eserlerinin lisans müzik eğitiminde ne derece yer aldığı, koro yöneticilerinin bu eserleri ne derece tanıdığı, bestecileri ne derece tanıdıkları ve bu eserler hakkındaki değerlendirmelerine; yöneltilen çeşitli anket sorularıyla cevaplar aranmıştır. Sonuç olarak, türk koro müziği eserlerinin literatürde yer bulan kabul görmüş bir tanımının bulunmadığı, yöneticilerin programlarında büyük oranda bu eserlere yer verdikleri, sayıca bu eserlerin az bulunduğu, en fazla türkü çokseslendirmelerinin tercih edildiği, bu eserlere yöneticilerin ulaşmakta güçlük çektiği,

eserlerin çoğunlukla teknik güçlükler barındırdığı ve seslendirme zorlukları taşıdıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Evin İlyasoğlu tarafından hazırlanan 71 Türk Bestecisi adlı çalışma; günümüzde Çağdaş Türk Bestecileri üzerine hazırlanan en kapsamlı çalışmadır. Bestecilerin kısa hayat öyküleri yanında müzikal yönleri, etkilendikleri akımlar ve besteleme teknikleri üzerinde durulmuş, eser dökümleri verilmiş ayrıca son dönem bestecilerimiz de ele alındığı için çalışmamızda önemli bir başvuru kaynağı teşkil etmiştir. Detaylı bir bakışla bestecilerimizi “Türk Beşleri”nden başlayarak, birarada inceleme fırsatı sunmuştur.

Gönül Paçacı editörlüğünde Tarih Vakfı tarafından hazırlanan Cumhuriyet’in Sesleri adlı çalışma, bir bütün olarak cumhuriyet sürecini, bestecilerimizin, müzikolog ve araştırmacıların konuyla ilgili yazıları, makaleleri ile ele almış; çoksesliliğe yönelik ve kurumsallaşma süreci, bestecilerimizin batıyla olan etkileşimleri, müzikte çağdaşlaşma kavramı üzerine değerlendirmeler sunulmuştur. Bu anlamda, çalışmamızda başvurulan önemli kaynaklardan birisidir.

Boran ve Şenürkmez tarafından hazırlanan Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği adlı çalışma; müzikte çağdaşlaşma sürecini, dünyada yaşanan kültürel gelişmelerle birlikte değerlendirmiş, yaşanan tarihi olay ve olgularla birlikte ayrıntılı bir bakış sergilemiştir.

Yirimininci yüzyıl müzik dilleri/akımları üzerine detaylı bilgilerin yer aldığı çalışmada, ülkemizdeki çoksesli müzik süreci de besteciler ve müzik dilleri ile birlikte kapsamlı olarak ele alınmıştır.

BÖLÜM 4

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma probleminin çözümüne yönelik olarak elde edilen nitel veriler toplanmış, araştırmanın soruları çerçevesinde düzenlenmiş ve önceden hazırlanan açık uçlu sorular özellikle koro müziği besteleyen III. Ve IV. Kuşak bestecilere yöneltilmiştir. Alt problemlere ilişkin kaynak tarama yoluyla elde edilen bulgular ve yapılandırılmış görüşme sorularına yanıt veren konu uzmanı bestecilerin görüşleri çizelgeler halinde verilmiş, bulgulara dönüştürülerek yorumlanmıştır.

4.1. Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan I. ve II. Kuşak Bestecilerle İlgili Literatür İncelemesinden Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Çizelge 4.1.1. I. Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarında yer Alan Temel Yaklaşımlara İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Cemal R.Rey (1904-1985)	Besteciliğinin ilk yıllarında izlenimcilik etkisinde iken daha sonra yeni klasikçilik etkisinde yapıtlar vermiştir.Bestecilik evreleri: tonal- etnik-modal/mistik-tonal olarak sıralanabilir. Melodi çizgisini ve armonik yapıyı önemsemiştir.
Ulvi C.Erkin (1906-1972)	Geç-romantik, izlenimcilik, yeni-klasikçilik gibi akımların etkisinde eserler vermesinin yanı sıra, ulusal etkilerin ağır bastığı, özellikle halk müziği ezgisel ve ritmik yapısının işlendiği eserler vermiştir.
Hasan F.Alnar (1906-1978)	Eserlerinde Klasik Türk Müziği etkileri yoğun olarak görülmektedir. Sanat müziğinin mistik havası ile halk ezgilerinin ritmik yapısını birleştirmiş, bunları çağdaş tekniklerle sergilemiştir.
Ahmed A.Saygun (1907-1991)	Yapıtlarında izlenimcilik ve Bartok etkileri görülen bestecinin eserleri modal yapıdadır. Modal armonileme konusunda daha sonraki bestecileri de etkilemiştir. Bazı müzikologlar yapıtları hakkında“amodal” tanımlaması da yapmışlardır. Makam unsuru eserlerinde bir renk ve araç olarak kullanılmış, tampere sistem içinde serbestçe yer almıştır.
Necil K.Akses (1908-1999)	Yapıtlarında yeni-romantik eğilimlerle Türk müziği etkilerinin birlikteliğinin yanı sıra raslamsallık etkileri de görülmektedir. Geleneksel öğeleri doğrudan kullanmak yerine dolaylı biçimde ve kişiselleştirerek kullanmıştır.
Ekrem Z.ÜN (1910-1987)	Besteciliğinin ilk yıllarında izlenimcilik etkisinde iken, daha sonra makamsal etkiler ve halk müziği motifleri üzerinde duran Ün; modal yapı ve poliritmik öğeler kullanmıştır. Son döneminde ise; geleneksel motifleri doğrudan kullanmadığı ve tasavvuf etkisinde kaldığı görülür.

Çizelge 4.1.1. de görüldüğü üzere; I. Kuşak bestecilerinde genel olarak *izlenimcilik* akımının etkileri görülmektedir. Bunda, dönemin Avrupasında izlenimciliğin özellikle Fransız İzlenimciliğinin baskın olmasının ayrıca bestecilerimizin bu ülkelerde eğitim almış olmasının da etkisi büyüktür denilebilir. Yine, çağın getirdiği *Yeni-Klasikçilik* ve *Post-Romantik* etkiler de özellikle Cemal R.Rey, Ulvi C.Erkin ve Necil K. Akses te görülmektedir.

Saygun' da daha yoğun görülen Bartok etkileri, Ulvi C.Erkin ve Ekrem Z.Ün' de rastlanan poliritmik kullanımlar yine çizelgeden çıkarılabilecek bulgular arasındadır. Modal kullanımlar daha fazla Saygun, Rey ve Ün de görülmektedir.

Aynı çizelgede görüldüğü üzere, Klasik Türk Müziği etkileri belirgin olarak Hasan F.Alnar da görülmektedir. Ayrıca; diğer bestecilerden farklı olarak Necil K. Akses' te *raslamsallık* etkileri görülmekte. Akses in söz konusu besteciler içerisinde, soyutlama ve dolaylı anlatımlara daha fazla yer vermesinden ötürü, görece daha kişisel bir dil yaratma çabası içerisinde olduğu söylenebilir.

Bestecilerin koro eserlerinde yoğun olarak *ulusallık* etkileri görülmektedir. Genel anlamda, yirminci yüzyıl müzik dillerini kullanmışlarsa da bu çoğunlukla çalgısal yapıtları için geçerli olmuştur. Koro eserlerinde doğal olarak “söz” ögesinin ön planda olması; belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözler; eserin atmosferini, temasını ve buradan hareketle anlatım tekniklerini belirlemede önemli bir etken olabilmektedir. Dolayısıyla, bestecilerin koro eserlerinde 20.yy. müzik dillerinden çok, ulusal estetiğin ön planda olduğu görülmektedir. Bu konuda Özkan Manav; yapılandırılmış görüşme esnasında: “20.yy Türk koro Müziğinin, çoksesli Türk müziğinde, ulusalcı estetiğin en iyi billurlaştığı alan olduğu söylenebilir” tespitinde bulunmuştur.

Zaten bestecilerin koro eserlerinin dökümüne de baktığımızda ; neredeyse tamamının türkü çok seslendirmesi ya da geleneksel motiflerden esinlenilmiş özgün eserler olduğunu görürüz. Fakat bu noktada, şunu da belirtmemiz gerekir ki; Rey, Saygun ve Akses operalar ve oratoryalar gibi büyük ölçekli eserler de bestelemişlerdir. Özellikle Saygun un Yunus emre oratoryosu bu alanda çok önemli bir yere sahiptir. Yine bu eserlere de bakıldığında; tarihi ve geleneksel motiflerin işlendiğini görürüz.

Özetle; I. Kuşak Çağdaş Türk Koro Müziği bestecilerimizin; koro eserlerinde ulusal müzik dilini ve estetiğini geliştirme yönünde bir yaklaşım içinde oldukları söylenebilir.

Çizelge 4.1.2. II. Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Temel Yaklaşımlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bülent Arel (1918-1990)	İlk yapıtlarında izlenimcilik etkileri görülen besteci, daha sonra on iki ton müziğine yönelmiştir. Fakat yoğunlaştığı asıl alan elektronik müzik olmuştur.
İlhanUsmanbaş (1921)	Besteciliğinin ilk dönemlerinde stravinsky ve türk beşleri etkisinde modal çalışmalar yapmıştır. Daha sonra on iki ton yazısına yönelen besteci, son dönemlerinde raslamsal öğeler, özgür biçim denemeleri ve minimalist tekniklerle çalışmış, mikromodalite uygulamaları üzerinde durmuştur.
ErtuğrulO.Fırat (1923)	Başlangıç çalışmalarında geleneksel biçimlerde örnekler vermesine karşın 20.yy müziğinin tüm yeni dillerini denemiştir. Yoğun ve yüklü bir müzik yazısı tercih eden bestecinin eserleri genellikle icracılar açısından seslendirilme güçlükleri taşır. 1950 lerden itibaren dizisel sistem ve raslamsal öğeler üzerinde durmuştur.
NevidKodallı (1924-2009)	Besteci çoğunlukla halk ezgilerinden ve yerel motiflerden yararlanmıştır. Eserlerinde modal dili kullanır. İlk dönemlerinden sonra, kendine özgü bir anlatım diline kavuşarak çağın getirdiği yeni dillere de uzak durmamıştır.
Ferit Tüzün (1929-1977)	Eserlerinde genel olarak, Ulvi C.Erkin, Stravinsky ve Bartok etkileri görülmektedir. Çoğunlukla geleneksel öğeler tercih etse de bu ezgi ve ritimleri olduğu gibi almak yerine, benzer motifler kullanmayı tercih ederek kendine özgü bir dil yaratmıştır.
Cenan Akın (1932-2006)	Besteci genel olarak eğitim müziği üzerinde yoğunlaşarak, okul koroları ve çocuk koroları oluşturmuş bu alanda koro eserleri vermiştir. Yapıtlarında, üçlü armoni ve Kemal ilerici nin dörtlü aralığa dayanan kuramını kullanmıştır.
Muammer Sun (1932)	Besteci yoğun olarak halk müziği ve klasik türk müziği nin makamsal ve ritmik öğelerinden yararlanarak, Kemal ilerici nin dörtlü armonisini kullanmıştır. Ele aldığımız besteciler içerisinde en fazla koro eseri verenlerdendir. Bu eserlerde ulusallık etkisi yoğun olarak görülmektedir. Disonans aralıklar ile ikili ve dörtlü aralıklar türkü çok seslendirmelerinde sık sık karşımıza çıkmaktadır.
Cengiz Tanç (1933-1997)	İlk yapıtlarında geleneksel-modal öğelerle Bartok ve Stravinsky etkileri görülmektedir. Sonraki çalışmalarında, geleneksel kavramlardan uzaklaşmış, izlenimcilik ve dizisel etkiler üzerinde durmuştur. Son dönemlerde ise, post-dizisel ,neo-romantik eğilimler ve özgür biçim denemeleri görülmektedir. Koro için sekiz halk türküsü çokseslendiren besteci bu eserlerde daha gelenekçi eğilimlerle modal kullanımlar oluşturmuştur.
Kemal Sünder (1933-2004)	Eserlerinde çoğunlukla, yerel motifleri yeni-klasikçi bir üslupla ve özgün temalarla işlemiştir. Genel anlamda ulusal estetiğin etkisi yapıtlarına hakimdir. Koro eserlerinde de bu etkileri görürüz. Daha çok geleneksel öğeler bunun yanı sıra çocuk şarkılarını da çokseslendirmiştir.
Yalçın Tura (1934)	Eserleri biçim ve tür açısından oldukça çeşitlilik gösterir. Çok sayıda sahne ve film müziği bestelemiştir. Caz armonisi, tonal armoni ve makamsal yapı eserlerinde görülmektedir. Ulusallığı yeni bir sentez içerisinde değerlendirmek ve yeni ,kişisel bir üslup geliştirmek amacıyla olmuştur.
İlhan Baran (1934)	Halk müziği ve divan müziği makamları etkileri hissedilen eserlerinde zaman zaman İlericinin dörtlü sistemini kullanmış, zaman zaman da, atonal ve modal dokunun birlikte yer aldığı bir anlatım tercih etmiştir.
İstemihan Taviloğlu (1945-2006)	Besteci geleneksel müziğimizin ritmik yapısı ile modal çizgiden yararlanmıştır. Aynı zamanda izlenimci etkilerle disonans kullanımlar da eserlerinde görülmektedir. Koro eserleri çoğunlukla geleneksel etkilerle yazılmış bunların içinde bir de marş yer almaktadır.

Taviloğlu ve Sünder'de *ulusallık* etkilerinin yoğun olduğu; Usmanbaş, Arel, Fırat, Tanç ve Baran da ise *çağdaş* müzik dillerinin etkilerinin daha yoğun olduğu sonucuna varabiliriz.

Özellikle Sun ve Akın'ın eğitim müziği üzerine de eğildikleri ve bu alanda nicel olarak ta daha fazla eser verdikleri çizelgeden anlaşılmaktadır.

Yine çizelgeden hareketle; *elektronik müzik* ile ilgili olarak sadece ve önemli ölçüde Arel'in çalışmaları görülmektedir. Usmanbaş ve Tanç'ta diğer bestecilerden farklı olarak özgür biçim denemeleri görülmektedir. *Raslamsallık* etkileri ise özellikle Usmanbaş'ta ayrıca Fırat'ta kendini göstermektedir. *Atonalite* ve *12ton* üzerine Arel ve Usmanbaş'ın çalışmaları görülmektedir. Diğer bestecilerden farklı olarak; Tura'da caz öğelerine yönelim ve film müzikleri görülmektedir.

Yine çizelgeden; bu kuşak bestecilerinde *modalitenin* oldukça yaygın bir biçimde kullanıldığı, (Kodallı, Tüzün, Baran, Taviloğlu ve Sun'da) Usmanbaş ve Tanç'ın bu yaklaşımı daha çok besteciliklerinin ilk dönemlerinde kullandıkları anlaşılmaktadır. Fırat için ise; yirminci yüzyıl müzik dillerinin tümünü deneyen, yoğun ve kompleks müzik dili ile ayrı bir görüntü sergileyen bir besteci olduğu söylenebilir.

Çizelgeden hareketle; II.Kuşak için; hem ulusallık etkileri ile, hem de çağdaş müzik dillerinin kullanımıyla eser veren besteciler yorumu yapılabilir. Bu bestecilerin koro eserlerine baktığımızda ise; Arel, Usmanbaş ve Baran dışında, ulusal estetik anlayışının yoğun etkileri görülmektedir.

**4.2.Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan III. ve IV. Kuşak Bestecilerle İlgili
Yapılandırılmış Görüşme Formundan Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar**

**Çizelge 4.2.1. III. ve IV. Kuşak Çağdaş Türk Bestecilerinin Koro Eserlerinde
Kullandıkları Ulusal ve Uluslararası Müzik Dilleri ile ilgili Bulgular ve Yorumlar**

	<p>Koro eserlerinizde, ulusal/uluslararası müzik dillerinden(akımlarından) daha çok hangilerini kullanmaktasınız? Kullandığınız diller hakkında kısa bir açıklama yapar mısınız?</p>
<p>TurgayErdener(1957)</p>	<p>Koro için fazla müziğim yok, müzik dilim için ise bir ad veremeyeceğim. Bir operetim var; İstanbulname. Bu eserde haliyle koral kısımlar var. Eserin anlattığı dönem itibariyle (20. yy. başında Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarında İstanbul) dönemsel etkiler ağır basıyor. Operet olmasından kaynaklı olarak yalın bir yazı hâkim. Afife, 2 perdelik bir bale müziği. Bu eserin finalinde de iki sesli bir kadınlar korusu var, yine bu eserde de 20. yy. başında İstanbul'da geçen olaylar anlatılıyor, ilk kez sahneye çıkan Müslüman Türk kadını olan Afife hanımın hayatı konu edinilmiş, bunda da geleneksel müziklerimizin etkisi var. Yalnızca koro için yazdığım 2 eser var. Ninni Nazım Hikmet'in sözleri üzerine yazılmış olup karma koro içindir. Müzik dilinde geleneksel müziklerimizin etkisi vardır. Ağ elime mor kınalar yaktılar ise bir halk türkümüzün üzerine kadınlar korusu ve soprano için yazılmıştır. Koro eserlerimde kendime has bir armonik dil (gelenekselden kaynaklı) kullanıyorum. Sadece koro için yazdığım eserlerde sözler biçim bakımından benim için belirleyici olmaktadır. Geleneksel müzik mirasımız (halk müziği, saray müziği) müziklerimde gerek diziler bakımından, gerek usuller bakımından önemli bir yer tutar. Türk bestecilerinin, müzik dilleri bakımından ulusal etkinin ağır bastığı besteciler ve ulusal dışı etkilerin ağır bastığı besteciler ve ayrıca soyut dili benimseyen ve anlaşılır olmayı benimseyen gibi bağlamlarda ele alınmasının doğru olduğunu düşünüyorum. Müzik akımları yoluyla eskisi gibi kalıcı akımlar yaratılabileceğini sanmıyorum. Artık müzik akımlarının bir modadan ibaret kalacağını düşünüyorum. Bunun sebebinin ise bireyselliğin alabildiğine sınırlarını genişletmesi ile ilgili olduğu düşüncesindeyim.</p>

Sıdıka Özdil(1960)	<p>Kendimi ve yazdığım eserlerimi her hangi bir akım kalıbına sokmayı doğru bulmuyorum. Tüm akımlardan ya da yazı tekniklerinden haberdar olmakla birlikte kendimi en iyi anlatacak yazım tekniğini kullanmayı yeğliyorum. Bence yazı teknikleri yalnızca Kompozitörün kendi kafasında duyduklarını kâğıda geçirebilmek için birer araçtır ve bu araçlar da zaten bizzat kompozitörlerin kendileri tarafından kendilerini daha iyi ifade edebilmek için ya da kâğıda döktüğü ile kafasındakini yaklaştırabilmek için keşfedilmişlerdir. Tüm Kompozitörler bilir ki beyinlerinde duyduklarıyla en sonunda yorumculardan işittikleri arasında hep farklar vardır. Beynimizde duyduğumuz müzik ilk önce kâğıda koyarken kayıba uğrar. Daha sonra da yorumlanırken...İşte bu durumu minimuma indirebilmek için sizin akım dediğiniz bence yazı tekniği olan araçların kullanımı söz konusudur. Bu arada yeni tekniklerden bazıları akıllıca kullanıldıklarında yorumcuya da inanılmaz kolaylıklar sağlar ve bence müziğin yorumundaki en önemli iki unsura yardımcı olur. 1- Time 2- Space. Bu iki kavram İngilizce’de çok ayrı anlamları ifade ediyor. Türkçe’de ise Time- Zaman ya da Zamanlama diye çevrilebilir. Ancak Space nasıl açıklanır, bilemiyorum? Ama bence bu iki kavramın doğru yapılması ile ancak iyi bir yoruma ulaşılabilir. Koro müziğinde de bu iki kavram çok önemli. İşte bunları doğru yaptırabilmek için ve sesin varedilmesindeki sürelemeyi o kişilere daha uygun hale getirebilmek ve o anlamda onlara da kontrollü özgürlük verebilmek amacıyla Avangart ve/veya Aletorik diye bilinen bazı teknikleri kullanıyorum. Buralarda hem kendimi hem de yorumcuyu ölçü çizgisiyle sınırlandırmaktan kurtulduğum kanısındayım. Ancak bazı şeyler var ki oralarda yine de ölçü çizgilerinin içinde kalmak zorunluluğu var. Aksi takdirde haritanın detayları kaybolacaksa işte o zaman ölçü çizgilerine dönüyorum.</p>
ErtuğKorkmaz(1960)	<p>Uzun bir zamandan bu yana Koro (tüm eserlerimde) eserlerimde “Pluralism” adı verilen bir bestecilik tekniğini ve benim de bir kaç öncüsünden biri olduğum akustik çok boyutluluk algısını kullanmaktayım. Soruda söz edilen müzik dili tam olarak soruyu aktaramıyor. Müzik dili bir bestecinin sahip olması gereken kendi özgün dilini ifade eder. Bu nedenle ben de kendi müzik dilimi oluşturabilmenin peşindeki yıllardan sonra, artık kendi dilimi kullanabiliyorum. Pluralism’e gelince; kısaca bu teknik Müzik sanatı geçmişinde var olan ve gelecekte olacağı var sayılan tüm malzemelerin katmanlar halinde bir arada kullanılabilmesine olanak sağlayarak bestecinin önünde sınırsız bir alan açmakta ve besteciye özgür kılmaktadır. Ancak, böylesi bir sınırsızlık ve özgürlük doğru kullanılmadığı takdirde besteciye içinden çıkamayacağı bir konuma da sürüklenme tehlikesini beraberinde barındırmaktadır</p>
Server Acim(1961)	<p>Özellikle tercih ettiğim bir “akıma” bağlı kalmayı, “besteciye sınırladığımı” düşünüyorum. “Akımlardan, müzik dillerinden” bağımsız olarak düşünmek yerine, “aklımın, sağduyumun ışığındaki duygularımın gösterdiği yolu” takip etmeyi tercih ederim. Bu yüzden “müziğimin etiketlenmesi” beni rahatsız etmektedir. Ancak, besteci olarak “Koro Müziği” oluştururken etkisi altında kaldığım bestecilerin isimlerini verebilirim. Bela BARTOK, Ahmed Adnan SAYGUN, Ferit TÜZÜN.</p>

Erdal Tuğcular(1961)	Her hangi bir akıma ait olduğumu düşünmüyorum. Geleneksel yapıyı bozmamaya çalışıyorum.
Hasan Uçarsu(1965)	<p>Yeniden`de böyle akım olarak değerlendirilebilecek bir etki aramaya kalkışırsak herhalde bir parça minimalist müzik estetiğine koyabileceğimizi düşünüyorum. Kesin olarak diyemem ama bir şekilde olabilir. Çünkü daha farklı unsurlar var. Bunu uluslararası bir müzik üslubu olarak değerlendiriyorum. Üslup olarak daha fazlasını söylemek zor. Öbür eserim güzellemeye geldiğimizde daha çok bir postmodern estetikten, üslup diyemeyeceğim çünkü öyle bir üslup söz konusu değil, davranış biçiminden söz etmek mümkün. Bunun kabaca neden böyle olduğunu düşünürsek, çünkü eser yaklaşık üç kısma ayrılıyor, ilk kısımda Rönesans polifonisinin izlerinden devşirilen bir yaklaşım varken eserin asıl orta gövdesi bir şekilde gazel üslubunu andıran korodaki bir ritmik ostinatunun üstüne serbest söyleyen bir solistle beraber geliyor ve bir makam müziği etkilerinin çok fazla olduğu yerler. Aslında forma giriyoruz ama postmodern etkinin neden olduğunu anlatmak için. Bir Rönesans üslubundan yarı modal bir anda gazel üslubu ve makamsal etkilerin ağır olduğu hızlı bir orta ritmik bölüm. Ve Finalde de birazda metnin yol göstericiliği doğrultusunda “sen bir türküsün madem” sözlerinin de çağrışımla daha çok hüseyini benzeri daha ulusal bir müzik dili, hatta türk beşlerinin sesine yaklaşan bir şey olmuştur. Üslup çeşitliliği bu anlamda bu eseri postmodern bir yere yerleştirir. Sen gülsün ben bülbülüm de de benzer estetik yaklaşımdan söz edebiliriz. Burada da bir postmodern davranışın belirleyiciliği söz konusu. İkisi de birbirine yapı ve kullanım açısından benzer. Benzer bir girişten sonra bir ostinato fakat gazel tarzı bir söylem, bir kesit, ritmik bir figür etrafında tekrarlayan bir kalıp fakat bu sefer içiçe giren iki solistin serbest söyleyişleri ve finaldeki yığılmalar böyle bir şeyi çağrıştırıyor. Daha çok teknik planda konuşabiliriz. Çünkü üslubu hakikaten söylemek zor. Ve ulusal müzik dilleri yani bunları tek bir dile hatta akım deniliyor soruda. Yani bunların tek bir dile, aklıma kolay kolay yerleştirmenin çok zor olduğunu düşünüyorum. Belki en kolayından yerleşecek ilk eser olduğunu düşünüyorum, bir minimalist akımın etkisinden söz edebiliriz, tamamen yerleşme bile. Diğer iki eser postmodern davranışlar göstermektedir dolayısıyla gerek ulusal gerek uluslar arası dil özelliklerini kullanmaktadır ve bu nedenden o kategoriye gireceklerini düşünüyorum.</p>
Semih Korucu(1965)	Müzik Dili ile pek çok şeyi işaret etmeye çalışıyorsunuz. Benim için tek bir dilin olduğunu varsayıyorum. O da müzik dili. Tüm evrenselci yaklaşımlardan uzak bir dil olan müzik dili.

<p>Özkan Manav(1967)</p>	<p>1990'lı yılların başlarıyla 2001 yılı arasında yazdığım koro parçalarının ikisi halk ezgileri üzerine, öbür ikisi klasik Türk müziğinden iki şarkı üzerine yapılan çalışmalardır. Bu parçaların tümü (bakır üflemeli beşlisi için Artvin Oyunu'yla birlikte) Türk Ezgileri başlığı altına yerleşmekte ve op. 2 yapıt grubunun bugüne dek ortaya çıkan müziklerini oluşturmaktadır. Dök zülfünü meydâna gel 18. yy'da yaşamış ünlü şarkı bestecimiz Tamburi Mustafa Çavuş'un, Kız sen geldin Çerkeş'ten Faize Ergin'in (Tamburi Faize Hanım) besteleridir. Bu parçalarda uluslararası akımlardan etkilenim söz konusu değildir; ulusal akımlardan belli ölçüde etkilenim olduğu söylenebilir. 90'ların başlarında ortaya çıkan üç kompozisyonun üzerinde çalıştığım dönemde Saygun ve Sun'un eşsiksiz koro için türkü çokseslendirmelerini ("çokseslendirme" ve "düzenleme" kavramlarını Muammer Sun reddeder) ve birkaç özgün kompozisyonunu incelemiştir. (Bunlara Ferit Tüzün'ün Ben Giderim Batum'a türküsünün çokseslendirmesi de eklenebilir.) Bu bağlamda, o üç parçada, Türkiye'de 1930'lara ve 1960'lara özgü ulusalcı akımlardan etkilendiğim ileri sürülebilir. Öte yandan, kendi müzik dilime özgü işçiliğin de daha en başlardan var bulunduğunu ve bu etkinin yine de sınırlı kaldığını düşünüyorum. 2001 tarihli Kız sen geldin Çerkeş'ten'de mod dışı sesler, salkım akorlar ve ses kaydırmalarıyla daha yenilikçi bir müzik dili vardır. O parçadaki yaklaşım ulusalcı estetikten görece daha uzaktır; bununla birlikte uluslararası akımların etkisinden de pek söz edilemez. Belki Ligeti'nin eşsiksiz koro için Üç Fantezi'si, bir de Boston'da öğrenim gördüğüm yıllarda işittiğim birkaç koro parçasının silik izleri (salkım sesler, ses kaydırmaları) vardır. Koro için yazdığım ilk parça olan Kaşık Havası'nda söz yoktur, onun yerine türlü heceler üzerine yerleşen vokallerden yararlanılmıştır (Swingle Singers etkisi). Parçaların çokseslendirilme yöntemi armonik olduğu kadar kontrapuntaldır.</p>
<p>Yiğit Aydın(1971)</p>	<p>Koro parçalarımda çeşitli ulusal ve uluslararası müzik akımlarının etkisi olduğuna inanıyorum. Bununla beraber herhangi bir akımı "kullandığım" gibi bir ifadeyi tercih etmem. Benzer şekilde koro parçalarımdan belirli bir akıma bağlı olduğumu veya ancak bu akım çerçevesinden bakılarak değerlendirilebileceğini de zannetmiyorum. Üzerimde etkisi olan besteci ve/veya akımlar parçadan parçaya değişiyor diye düşünüyorum.Örneğin Hüzzam ve Hüseyini tetrakordlarına dayanan "Madrigal"imde Messiaen ve İkinci Viyana Okulu (Schöberg, Berg ve Webern) etkilerinin yanısıra; kullanılan biçimden dolayı Rönesans Müziği – burada özellikle Monteverdi – etkisinden bahsetmem gerekiyor. Diğer yandan, temelde Geleneksel Türk Müzikleri (GTM) materyaline dayanan bu parçada açıkça Çağdaş Türk Müziği'nin (ÇTM) belli temel akımlarının etkisi de bulunmaktadır. Vokal müzikte genelde bir metinle karşılaştığımızı da unutmamalıyız: Yine aynı parçam bağlamında, Türkçe bir metin kullandığıma göre (babam Güngör Aydın'ın bir şiiri) Türk dili ve ona bağlı kültür bölgesinin etkisi yadsınamaz. Diğer bir deyişle Mardigalimi tüm bunların koalisyonu ve tabii benim kendi sesimi aramam bağlamında değerlendirmek gerekir. Diğer bir parçam "150. yıl Mülkiye Marşı" yine babamın yazdığı bir metin üzerine bestelenmiştir. Daha çok tonal müzik unsurları taşıyan bu parçada ÇTM marş geleneğinin etkileri olsa gerek. Bununla beraber parçanın kodaında – bana göre açıkça – bir tür rönesans kadans yapısı gelmekte. Bu çerçevede son olarak ele almak istediğim bir parçam ise, hâlen bestelemesine devam ettiğim "Saygun-Emre" operasından korolu (ayrıca iki solo ses ve büyük orkestra içeren) bir kısım. Burada, Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu"na atıfla, bestecinin kullandığı bir Yunus Emre ilâhisi ("Benim adım dertli dolap") ele alınmıştır. Koro partisi 8 sesli ve bir tür modal/makamsal müzik diliyle bestelediğim bu kısım, koro tınısı açısından, ÇTM'deki bazı uygulamalarla benzerlik gösteriyor galiba. Ancak, henüz bu pasajı dinlememiş olduğumdan, kesin bir şey de söyleyemiyorum</p>

Can A. Akın(1977)	<p>Tüm besteciler için üzerinde çalıştıkları eseri hangi topluluk için besteledikleri ve topluluğun teknik seviyesi önemlidir. Büyük Korolar gerektiren Orotoryo, Kantat hatta ve hatta büyük operaların dönemi geride kaldığı, müziğin genel bir yol olarak 20.yy ve 21. yy.da eski dönemlere göre ‘detayların’, ‘renklerin’ bestelendiği bir yöne doğru gelişmesini sürdürdü ve halen sürdürmekte.</p> <p>Öncelikle Türkiye’de bestecilerin müzik eğitime katkıda bulunma amacı ile besteledikleri okullarda seslendirmesi profesyonel ses eğitimi almamış koro/topluluklar için besteledikleri eserlerin orantısal olarak hesaplanması gerektiğini düşünüyorum. Ben müziğimde modal, minimalist ve post modern akımlardan izler görüyorum. Eğitim Müziğinde ise tüm dünyada kullanılan uluslararası dilin dışında her ülkenin kendi renklerini taşıyarak zenginleştirdiği bir dil kullanılıyor.</p>
-------------------	--

III. ve IV. Kuşak besteciler, çizelgede görüldüğü üzere, akım/dil konusunda kesin değerlendirmeleri tercih etmemişlerdir. Ancak, genel olarak bestecilerimizin önceki kuşaklara oranla çok daha fazla uluslar arası etkilerle iç içe olduklarını görmekteyiz.

Çizelgeden hareketle; koro eserlerinde *ulusallık* etkilerinin görece daha yoğun olduğu besteciler, Acim, Erdener, Tuğcular, ve Manav olarak sıralanabilir. Özdil, Aydın, Akın, Uçarsu ve Korkmaz’da ise farklı 20.yy dilleri görülmektedir. Ancak III. ve IV. Kuşağın koro eserlerindeki ulusallık etkisinin, önceki kuşağın eserlerinde var olan ulusallık etkilerinden farklı olduğunu yine çizelgeden hareketle tespit edebiliriz. Örneğin Manav’daki ulusallık etkileri aynı zamanda, salkım akorlar, mod dışı sesler ve ses kaydırmaları ile birlikte daha farklı ve yeni teknikler içermektedir.

Korkmaz, diğer bestecilerden farklı olarak; *pluralism* ve *akustik çok boyutluluk algısı* üzerinde durmuştur. Özdil ise, diğer bestecilerden farklı olarak *raslamsallık* etkisinden bahsetmiştir.

Aydın ve Uçarsu’nun koro eserlerinden bahsederken; ulusal ve uluslar arası etkilerin birlikteliğini vurguladıkları saptanmaktadır. Her iki bestecinin koro eserlerinde kullanılan müzik dilinin belli bir akım çerçevesinden bakılarak değerlendirilemeyeceği, veya tek bir dile, aklıma, yerleştirilemeyeceği dolayısıyla kendi ifedelerinden yapılan çıkarsamalar sonucu söylenebilir.

Minimalist ve *postmodern* etkilerin Uçarsu ve Akın’ın eserlerinde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Modal yapı; Acim, Erdener, Tuğcular ve Akın’da görülmektedir denilebilir.

Yine çizelgeden hareketle; Aydın'da diğer bestecilerden farklı olarak, Schonberg, Berg ve Webern etkilerinin varlığından söz edilebilir.

Çizelgeden hareketle, genel anlamda III. Ve IV. Kuşak bestecilerini önceki kuşaklardan ayıran en belirgin özellik ; çok daha yoğun olarak kendilerine özgü, kişisel bir dil arayışı içerisinde olduklarıdır. Bir akımın etkisinden çok; farklı teknik ve dilleri kendi bakışları ve birikimleri içerisinde değerlendirip, işlemeyi tercih etmektedirler, diyebiliriz.

Bu bestecilerin koro eserlerinde ise; ulusal ve uluslar arası etkilerin daha yoğun görüldüğü veya görülmediği besteciler olarak çıkarım yapmak doğru olmayacaktır. Örneğin; çizelgede görüldüğü üzere; Özdil, Korkmaz ve Korucu için koro eserlerinde 20.yy müzik dilleri daha etkin iken, Acim, Erdener, Manav ve Tuğcular için de koro eserlerinde ulusallık etkisi daha belirgindir diyebiliriz. Fakat, bu bestecilerimiz dışında kalan diğer bestecilerimizin koro eserlerinde iki etkinin de belirli oranlarda görüldüğü söylenebilir.

Çizelge 4.2.2. III. ve IV. Kuşak bestecilerin Koro Eserlerindeki Armonik Yapı / /Yöntem / Sistem/ Teknik ile İlgili Bulgular ve Yorumlar

	Koro eserlerinizde kullandığınız armonik dil/diller (yöntem/sistem/teknik) hakkında görüşleriniz nelerdir?
Turgay Erdener (1957)	Koro eserlerimde kendime has bir armonik dil (gelenekselden kaynaklı) kullanıyorum. Sadece koro için yazdığım eserlerde sözler biçim bakımından benim için belirleyici olmaktadır. Geleneksel müzik mirasımız (halk müziği, saray müziği) müziklerimde gerek diziler bakımından, gerek usuller bakımından önemli bir yer tutar.
Sıdıka Özdil (1960)	Koro eserlerimde de benim için önemli olan beynimdeki tınları doğru yakalayabilmek ve aktarmaktır. Bence bir eseri eser yapan armonik dilden çok armonik ritim'dir. Armonik ritim ve form eserin bir bina olarak algılanması için önemlidir. Form anlayışım da çalıştığım tüm hocalarımdan (Paul Patterson, Necil Kâzım Akses, Nevit Kodallı, Hans Werner Henze ve K. Penderecki) aldığım şekliyle disiplinlidir. Kompozitör olarak yaşadığım dönemi önemsiyorum. Armonik dilimin de çağdaş ama anlaşılabilir olduğu inancındayım. Ben çağdaş olmaktan korkmuyorum. Ama ülkemizin müzik katmanlarının da kendi armonik dilimi oluşturmamda son derece büyük bir katkısı oldu. Bağımsızlık benim karakterimdir diyen Atatürk'ün de kendi armonik dilimi herkesten özgür oluşturma nedenim olduğunu içtenlikle söyleyebilirim.
Ertuğ Korkmaz (1960)	İlk soruda sözünü etmiş olduğum teknik gereği belirli bir armonik yöntemden söz etmek doğru olmaz ancak, katmansal yazı tekniği sonucunda besteci tarafından kurgulanmış olan öğelerin birlikte kullanımı sonucu yatay düzlemler armonik yapıyı belirler.
Sever Acim (1961)	Tonalite'ye kısmen bağlı kalırım, ancak modaliteyi de göz ardı etmem.
Erdal Tuğcular (1961)	Türkülerin geleneksel yapısından ,yani ezgi ritim ve armonisinden yararlanıyorum. Genellikle Kemal ilerici armonisi olan dörtlü armoni kullanıyorum.

<p>Hasan Uçarsu (1965)</p>	<p>Yeniden” üzerinden değerlendirirsek; buradaki teknik yöntem sürekli hareket. Yani belli bir ritim değeri üstünde sürekli bir hareket esasına göre kurulmuş bir eserdir. Hemen hemen bu akış yani 8’lik ritim değerlerinin akışı farklı farklı gruplamalarla, aksak yapılarla farklı yere gelen aksanlarla çeşitlenip renk kazanmakla birlikte bu eserin akışı, enerjisini, motivasyonunu belirlemektedir. burada belli birtakım modal renkler olsa da öncelikli unsur ritimdir. Ritime odaklıdır, ritimlerin ya da 8’lik değerlerin farklı farklı gruplanmalarıyla, artmaları eksiltmeleri ile genişleyip sıkışan cümle uzunlukları ve bu sıkışık genişlemeden kaynaklanan bir enerji ve motivasyonla eser gider. en temel özelliğinin bu eserin bu olduğunu düşünüyorum teknik planda. Diğer Güzellemeye geldiğimizde farklı armoni dili ya da teknik yöntemler kullanılmıştır farklı kesitlerinde. Girişte, daha çok dediğim gibi bir cins Rönesans polifonisini, madrigalini andıran çizgilerden oluşan daha modal renkli bir armoni olmasına rağmen orta bölgesinde ağır bir makamsal yapı olduğunu düşünüyorum. Metni hatırlarsak, şiiri: izini süre süre bir sevginin bir çocuğun kırılmış umududur oyuncak yılların koşturduğu ilk sokakları arar. Evet burada bu izini süre süre sözlerinin oluşturduğu ritim kalıbını bir cins ostinato gibi sürekli tekrarlayan, Gazel söylerken birileri alttaki ritmi sürekli tekrarlar ya. ben bunu biraz daha aksak ritimlerle koroya ve metne uydurup üstünde serbest bir soprano söyleyişi ile yakalamaya çalıştım. Mesela burada orta bölümde böyle bir teknik kullanımdan söz edebiliriz. zaten finale doğru da fazla da özellikli birşey yok. Daha çok ulusal türk beşlerinin halk müziği etkileri ile eser biter. Birtakım yine eski koro teknikleri, canon ve taklit, imitasyon gibi oralarda da kullanılmıştır. Zaten genelleyecek olursam benim koro eserlerimde bütün koro repertuarının eskiden beri getirdiği değerleri sever ve kullanırım. güzelleme ile sen bir gülsün ben bülbülüm eserim arasında biçimsel ve teknik açıdan ortaklıklar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliyorum. Orada da benzer bir formatı izledim teknik olarak. İlk giriş kesitinde Rönesans polifonisinin kullanımları ile bir girişten sonra yine bu gazel üslubunun üstüne fazlası ile gittim. Orada da bu sefer iç içe geçirdiğim iki solistle beraber korodaki ritmik tekrarlayan kalıbın, ostinatunun üzerine. Böyle serbest bir söyleyiş oluşturdum. Eserin finalinde de biraz daha modern yığma etkileri, heterofoni denilen teknikler yani aynı şeyi farklı zaman aralıkları ile üst üste bindirerek belli bir final duygusu ile eseri bitirdim.</p>
<p>SemihKorucu (1965)</p>	<p>Buna şiir’in kendisi yol gösteriyor. Koro uyarlaması yapıyorsam, halk şarkısının havası da diyebilirim.</p>
<p>ÖzkanManav (1967)</p>	<p>Bu yapıtlar halk ezgileri ya da gelenek müziği şarkıları üzerine yapılan çalışmalar olduğundan modal bir armonileme anlayışı egemendir. Görece yenilikçi bir tavır sergileyen 2001 tarihli çalışmada da genişletilmiş bir modal dilin varlığından söz edilebilir.</p>

Yiğit Aydın (1971)	Parçadan parçaya değişen çeşitli uygulamalar söz konusu. (Örneğin ilk soruda sözünü ettiğim operada aynı pasajda farklı armonik kurguların bir arada olduğu da görülmekte.) Belli bir armonik dil (ör. dörtlü armoni, tonal armoni, dodekafoni vb.) kullandığımı söyleyemeyeceğim. Yaklaşık sekiz yıldır üzerinde çalıştığım, gittikçe değişime tabi olan, bir isim de vermemiş olduğum – tahminen de hiç vermeyeceğim – bir kişisel armoni üslûbüm/teknikim var. “150. yıl Mülkiye Marşı”nı saymazsak, bir çok parçamda bu çokseslilik uygulamasından söz etmek olası. Söz konusu çokseslilik tekniği kısaca nasıl anlatılabilir diye sorarsanız; biraz da GTM’deki mürekkep makam kuruluşlarından esinlenerek, tetrakord bileşimlerine dayanan; aynı dizi üzerinde birden fazla (çoklu) eksen-çeken kuruluşları içeren (ancak ne tonal ne polytonal/modal); eksen-çeken yapılarını, varolmalarına rağmen, çözümlürken, atonalitedeki “her perde eşit derecede merkez ya da hiçbir perde merkez değil” düşüncesine de sığmayan (dolayısıyla atonal de değil) vb. bir çokseslilik uygulamasından bahsedebiliriz.
Can A. Akın (1977)	Şahsen kendi dilimi, çıkarttığım sonuçlardan geliştirme yolunda çalışıyorum. Armonik dil olarak da modal, minimalist ve post modern dilleri kullandığımı söyleyebilirim. Ancak her eserimde aynı tarzda bir eser bestelediğim sonucunun da çıkartılmasını istemiyorum. Özellikle Eğitim Müziğinde kullanılan ve benimde kullandığım armonik yapı Viyana Klasiklerinden temelini almıştır. Eğitimin genel amacı uygarlık tarihini öğretmek yaratıcı düşüncelere ortam sağlamak olduğu için müzik eğitiminin de klasik dönemi merkez alarak ileriye ve geriye doğru genişletilmesinin savunucusuyum.

Çizelge 4.2.2.’de görüldüğü üzere; besteciler eserden esere değişen yöntem ve teknikler kullanmışlardır. Ancak; *dörtlü armoni* ya da *İlerici armonisini* sadece Tuğcular’da görülmektedir. Yine çizelgeden hareketle, diğer bestecilerden farklı olarak, *armonik ritm* ifadesi Özdil’de görülmektedir.

Korucu ve Erdener, “söz”ün kullanılacak tekniği belirleyeceğini ifade etmektedirler.

Modal yapıyı kullandıklarını Manav, Akın ve Acim belirtmektedirler. Manav, bu modal yapının koro eserlerinde halk türkülerinden yola çıkılmasından kaynaklandığını belirtmektedir.

Korkmaz *pluralism* kaynaklı, *katmansal* yazı tekniğini kullandığını ifade etmektedir.

Erdener ve Aydın, diğer bestecilerden farklı olarak, kendilerine has armonik tekniklere değinmektedirler. Erdener bu tekniğin gelenekten kaynaklı olduğunu belirtirken; Aydın, *tetrakord* bileşimlere dayanan, *tonal*, *modal* ya da *atonal* olarak nitelendirilemeyecek bir kişisel teknik olduğunu belirtmektedir.

Acim de *tonalite* ve *modalite* yi birlikte kullandığını ifade etmektedir.

Yine çizelgeden hareketle, Uçarsu'nun bir eserinde diğer bestecilerden farklı olarak, sürekli bir ritmik hareketlilik ögesi görülmektedir. Bu teknik, belirli bir ritm değeri üzerinde sürekli hareket olarak ifade edilmektedir. Ayrıca başka bir eserinde diğer bestecilerden farklı olarak, *heterofoni* adı verilen tekniğin kullanıldığı ifade edilmektedir. Bu teknik, aynı ögenin farklı zaman aralıkları ile üst üste bindirilmesi olarak açıklanmaktadır. Yine Uçarsu'da koro edebiyatının eski teknikleri: kanon, taklit, imitasyon görülmektedir.

Akın'da diğer bestecilerden farklı olarak, *Viyana Klasikleri*'nden temelini alan teknik yaklaşımlardan söz edildiğini görmekteyiz.

Çizelgeden hareketle; III. Ve IV. Kuşak bestecilerinin koro eserlerinde, birbirinden oldukça farklı ve genel olarak yirminci yüzyıla ait teknikleri tercih ettiklerini söyleyebiliriz.

Çizelge 4.2.3. III. ve IV. Kuşak Bestecilerin Koro Eserlerinde Kullandıkları Biçimsel Yapı ile İlgili Bulgular ve Yorumlar

	Koro eserlerinizdeki biçimsel yapı/yapılar hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
Turgay Erdener (1957)	Sadece koro için yazdığım eserlerde sözler biçim bakımından benim için belirleyici olmaktadır
Sıdika Özdil (1960)	Koro eserlerimde seçtiğim şiirler benim yol göstericim de oluyorlar. İlgimi çeken Şiirlerin kendi içlerinde zaten bir formları olduğunu farkettim. Koro eserim için bir şiir seçmeden önce onu dikkatle bir kaç defa okurum. Sonra bu şiirin bana konuşmasını beklerim. Eğer bana yani beynime geri konuşuyorsa o şiiri seçerim. Şiirin içindeki kendi formu yakalamak çok önemlidir. O işlem zaten sizi kendiliğinden oluşacak bir forma götürür. Her bir dizenin ve her bir kelimenin bana konuşması demek benim de onları kendi müziğimde kendi algıladığım biçime dönüştürerek aktarmam demektir. Onun için kelimelerin atmosferleri, dizelerin atmosferleri ve nihayet şiirin tümünün atmosferini müziğimin içinde yakalayıp, sunmak. Bunu yaparken o sırada yaşadıklarınız, sizi etkileyen her şey, okuduğunuz bir haber, tarihle veya bilimle ilgili bir makale bile bu sürece katkıda bulunur. Aslında bu kadar basit.
Ertuğ Korkmaz (1960)	Benim müziğimde belirli formal yapılar yerine yeni denge algıları öne çıkmakta, dolayısıyla bu dengelerin oluşturduğu her eserin kendine özgü biçimleri oluşmakta. Klasik form anlayışı eserin dengesi ile uğraştığına göre, günümüz bestecileri eserlerinde makro algıların yönlendireceği yeni denge oluşumlarını aramalıdır.
Server Acim (1961)	Eserimin ezgisel, biçimsel ve armonik dokusunu belirleyen unsur “söz ve/veya şiir”dir. Şiirin ruh hali ve atmosferi belirleyicidir.
Erdal Tuğcular (1961)	Geleneksel biçimlerini pek değiştirmiyorum
Hasan Uçarsu (1965)	Formlarına gelince 2. ve 3. eserimin formları aşağı yukarı aynı, kabaca üç büyük bölümden söz edebiliyoruz, bir giriş, ki girişte Rönesans koro müziğinin tekniklerinin modal birtakım renklerle kullanıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz biraz farklı olarak rönesanstan, fakat anlayış ve teknik yaklaşım o tip bir polifonik kullanımıdır. Orta bölme gazel tarzı çalışmadır. Finalleri daha farklıdır. İlk eserim yeniden de ise daha tekli bir yapıdan söz edebiliriz. Form açısından, tipik motto perfetto formu hareket ve tek bir hareketin ivmesi ile giden bir formdan söz edebiliriz.

Semih Korucu (1965)	İkinci soruya verdiğim yanıtın aynısını verirdim
Özkan Manav (1967)	Şarkıların sözel kurgularıyla yakından ilişkili olarak hemen hepsi geleneksel biçimler üzerine yerleşir. Yalnızca – sözün/güftenin bulunmadığı – <i>Kaşık Havası</i> belirgin bir biçimsel özgürlük sergiler. Kesit/bölme ayrımları yine belirgin olmakla birlikte o parçada geleneksel bir biçim kurgusundan söz edilemez, müziksel içerik parçayı özgürce, kendiliğinden (spontane olarak) biçimlendirir.
Yiğit Aydın (1971)	Daha önce üç koro parçamdan söz etmiş ve bunların biçimlerine de atıfta bulunmuştum: Madrigal, Marş ve İlahî. Bu parçalarım hem kendi geleneksel biçimlerinden ayırdedici unsurlar taşıyor hem de belli bir serbestlik içeriyor diye düşünüyorum. Diğer bir deyişle, bu noktada da, parçadan parçaya değişim gösteren ve genellenemeyecek bir durum söz konusu. 2013 yılında Belçika’da seslendirilecek bir vokal topluluk parçasının siparişini de geçtiğimiz günlerde aldım. O da, tahminen, diğerlerinden bambaşka bir biçimsel kuruluş ve çokseslilik tekniği içerecek.
CanA.Akın (1977)	Biçim benim için müziğin kendisidir. Müziği biçime uyacağı dışardan müziğin üzerine biçilen bir öge olarak düşünmüyorum. Ne yazık ki özellikle Koro Müziğinde text’ biçimci bir yaklaşım gösterilmesine olanak sağlıyor. Bunu da kullanıyorum, ancak sanatsal yaratıcılığa daha çok mekan bırakan sözcükleri biçimsel değil. (süre,yükseklik vb.) Anlattıkları veya çağrıştırdıkları duygularla anlatmak benim için daha ilgi çekici. Eğitim Müziğinde biçimsel olarak ‘rondo, veya her türlü şarkı formunu kullandığım koro eserleri besteledim.

Çizelgede görüldüğü üzere biçim konusunda besteciler büyük çoğunlukla söz ögesinin biçimin oluşmasında etkili olduğunu düşünmektedirler.

Korucu, Erdener, Özdil, Acim, Manav ve Akın’ın bu etkeni açıkça belirttikleri görülmektedir.

Korkmaz diğer bestecilerden farklı ve tek olarak; belirli bir biçimin eserlerinde bulunmadığını belirtmektedir. Bu bestecilerin ifadelerinden her eserin kendine özgü biçimini oluşturduğunu anlamaktayız.

Aydın ve Akın’da biçim konusunda belirgin bir tanımlama görülmektedir. Aydın’ın koro eserlerinde; madrigal, ilahi ve marş gibi türler; Akın’da ise; rondo ve şarkı formları görülmektedir. Manav’ın sözsüz olan tek koro eserinde biçimsel bir

esneklik görülmektedir. Çizelgeden hareketle III. Ve IV. Kuşak bestecilerinin biçim konusunda genel olarak, söz ögesinden hareket ettikleri görülmektedir.

Çizelge 4.2.4. III. ve IV. Kuşak Bestecilerin Yirminci Yüzyıl Türk Koro Müziği'nde; Kullanılan Ulusal/Uluslararası Müzik Dilleri Hakkındaki Görüşlerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

	Kuşaklara (I.Kuşak:Türk Beşleri/II.Kuşak:1920-1945 doğumlu besteciler/III.Kuşak:1960-1970 doğumlu besteciler/IV. Kuşak: 1970 ve sonrası doğumlular) göre değerlendirdiğinizde; 20.yy. Türk Koro Müziği'nde; bestecilerin kullandıkları ulusal/uluslararası müzik dilleri bakımından, yaklaşımlar nasıldır?
Turgay Erdener (1957)	Türk bestecilerinin, müzik dilleri bakımından ulusal etkinin ağır bastığı besteciler ve ulusal dışı etkilerin ağır bastığı besteciler ve ayrıca soyut dili benimseyen ve anlaşılır olmayı benimseyen gibi bağlamlarda ele alınmasının doğru olduğunu düşünüyorum. Müzik akımları yoluyla eskisi gibi kalıcı akımlar yaratılabileceğini sanmıyorum. Artık müzik akımlarının bir modadan ibaret kalacağını düşünüyorum. Bunun sebebinin ise bireyselliğin alabildiğine sınırlarını genişletmesi ile ilgili olduğu düşüncesindeyim.
Sıdika Özdil (1960)	Bu konu tamamen Müzikologların yanıtlaması gereken bir konu. Ben yalnızca kendi çalıştığım hocamın yani NECİL KÂZİM AKSES'in bu konuda bir dahi olduğunu düşündüğümü söyleyebilirim. Koro müziği konusunda bana çok şey öğretti ve hâlâ onun öğrettiklerini kullanıyorum
Ertuğ Korkmaz (1960)	Sayısal olarak bu alandaki eser azlığı bir yorum yapmak için yeterli değildir
Server Acim(1961)	Yaşadıkları çağın evrensel koro besteleme tekniği kullanımlarını takip etmişlerdir. Ancak, her bestecinin “kendine özgü” bir müzik dili olduğu/yıllar içinde oluştuğu düşünülürse, kendi müzik dillerinin yapısı doğal olarak koro için yazdıkları müziklerde de etkilidir.
Erdal Tuğcular (1961)	Her bestecinin kendine göre bir üslubu vardır. Birbirleriyle kıyaslanamaz. Zaten bir eser kalıcı olmuş ise söyleyecek bir şey yoktur.
Hasan Uçarsu (1965)	1. kuşak türk bestecilerinin daha ulusal bir çizgiye oturdukları kesin. Ve ulusal türk müziğini bir şekilde cumhuriyet müziğine başlamak için kendilerine merkez aldıkları yerel estetik de Anadolu müziği olduğu için doğrudan bartok modelini de takip ederek, Osmanlı saray müziği de merkeze alınabilirdi ama cumhuriyetin estetiği ve ideolojisi bağlamında halk müziğini merkez alma fikri oluştuğu için o çerçevede hareket ettiler. Ve dolayısıyla bol bol türkü çok seslendirmelerini görüyoruz. O konuda da çok meraklı olduklarını düşünmüyorum,. özellikle saygun çok koro eseri bestelemiştir ama, diğer bestecilerin de türkü besteleri vardır ama bunu çok da estetik kaygılarla yaptıklarını düşünmüyorum, daha çok birtakım okazyonlar sonucunda yaptıklarını düşünüyorum. Onun dışında genelde gözlemediğim sadece 1. kuşak demiyorum hemen hemen Türkiye'deki tüm koro müziği bestesinde ağırlıklı olarak türkü çokseslendirmesi üzerinde yürüyen bir koro müziği repertuarı var. Sayısal olarak bilemiyorum ama dinlediğim kadarıyla böyle. Ya da folklorik yapılar üzerinden yürüyen bir koro müziği anlayışı var. Bunda 1.kuşak türk bestecilerinin ulusal estetiğinin çok belirleyici olduğu ve

	<p>hala yürürlükte olduğunu söyleyebiliriz. Bunda eğitimin de amacı var genelde koroların türkiyede çok fazla eğitim müziği ile iç içe olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Fakat yine de korolar için özgün eserlerin az bestelendiğini, daha çok düzenlemelerin tercih edildiğini görüyoruz. Benzer bir durumu 2. kuşak türk bestecilerinin çalışmalarında da görüyoruz, bu gruba göre en ağırlıklı koro bestecisi herhalde muammer sun'dur onun da üretiminde türkü düzenlemeleri önemli bir yer tutar. Onun dışındaki daha erken ve modernist ekolü oluşturan bestecilerin Bülent Arel, İlhan Usmanbaş gibi bestecilerin de çok fazla koro eserlerine eğildiğini düşünmüyorum, görmedim yeterince. Mutlaka koro eserleri vardır ama bu konuda yaratılarında çok yer tuttuğunu düşünmüyorum, ama bu bestecilerde bir türkü düzenlemesi olacağını pek sanmıyorum. Cengiz tanç'ın kendisi modernist bir besteci olmasına rağmen koro için birtakım türkü düzenlemeleri vardır ama onun dışında orijinal bir koro eseri olduğundan emin değilim.</p> <p>Yani genelde türkü çok seslendirmesi ve orada da kabaca bartok modeli esas alındığı söylenebilir, nedir bu geneldeki gayretlerden biri türkünün orijinal doğasını bozmadan çok seslendirme gayretidir, ikincisi türkü benzeri halk müziği özelliklerinin belli birtakım teknik ve duysal değerlere yansıtılmasıdır. Yani genelde ulusal estetiğin türkü düzenlemesindeki şeyi budur. Genellikle olabildiğince doğal ve yalın olmasına çalışılmıştır. Dolayısıyla çok fazla teknik farklılıklardan söz edilebileceğini düşünmüyorum. Bilemediğim kadarıyla türk müziği bestecilerinin koro bestelemesi konusunda trt'nin siparişleri teşvik edici olmuştur. Bu çerçevede daha özgün koro eseri besteleme süreci gelişmiştir. Burada da farklı teknikler temsil edilmiştir ama görebildiğim kadarı ile çok uç noktadaki avantgard, modernist teknikler biraz da icraya yönelik kaygılardan dolayı çekinilerek pek ele alınmadığını söyleyebiliriz.</p>
Semih Korucu (1965)	<p>1. kuşak için, Oryantalist ve tahakkümcü, II. Kuşak için yeni yollar arayan, araştıran bu arada da bocalayan, III. Kuşak için, benim de dahil olduğum galiba, fazla üretimde bulunmadığımız söylenebilir. Eh, müzik isteyen de yok doğrusu. Yazmış olduklarımız seslendirilmemişken, dahası notalarına dahi bakılmamışken, bir şeyler söylemek saçma olurdu.</p>
Özkan Manav (1967)	<p>Türk bestecilerinin koro müziği üretimleri ağırlıklı olarak halk ezgilerine yaslanmakta ya da halk müziği deyişlerinin yeniden üretimini hedeflemiş olduğundan ulusalcı ideoloji ve bu ideolojinin belirlediği bir estetik egemendir. Daha da ileri giderek 20. yy Türk koro müziğinin, çoksesli Türk müziğinde ulusalcı estetiğin en iyi billurlaştığı alan olduğu söylenebilir. Bestecilerin kişisel üslupları bağlamında ayırmalardan elbette söz edilebilir, yine de ulusalcı estetiğin dışına taşan örnekler (İlhan Usmanbaş'ın ve Ertuğrul Oğuz Fırat'ın birkaç çalışması ilk akla gelenler) yokdenecek kadar azdır. Halk ezgilerinin insan sesiyle (özellikle eşiksiz koroyla) yeniden yaratılmasında/işlenmesinde en başarılı olmuş bestecilerimiz kanımca Saygun, Sun, Erkin ve Tüzün'dür. Türk koro müziğinde bu dağarcık dışında çocuk şarkıları ve marşlar da önemli bir yer tutmaktadır. (Onları da ulusalcı ideoloji ve estetik içinde değerlendirmek gerekir.) Bu yönelimin bu denli ağırlık taşımasında, hiç kuşku yok, bu estetiğin dışına uzanmaya cüret eden yapıtları seslendirebilecek elit koroların bu ülkede hiçbir zaman var olmamış olması da önemli bir etkidir</p>
Yiğit Aydın 1971)	<p>Bu sorunun yanıtı kolay değil gibi, çünkü soru bence çok genel. Öncelikle, benim daha çok tanıdığım ÇTM koro yapıtlarına kısaca değinmek isterim: Türk Beşleri'nin, Muammer Sun'un ve tek türk diğer bestecilerin eserleri. Burada, daha çok tanıdığım ve az çok genelleme yapabileceğin Türk Beşleri ve Sun'un yapıtlarına değinmek isterim. Türk Beşleri'nde, yurt dışında eğitim gördükleri, bestecilik görgüsü kazandıkları ortamlara bağlı olarak; belli bir Fransız (özellikle de kendi dönemlerinin çağdaşı olarak İzlenimcilik) ve Orta Avrupa (Alman-Avusturya ve az çok çağdaşı olarak olarak post-romantizm) etkisinden bahsetmek olası. Diğer yandan, koro müziği bağlamında, hem</p>

	<p>Türk dilinin etkisi hem de genelde atıfta buldukları GTM materyallerinden dolayı; bir tür kendine özgü ÇTM tınısı geliştirdiklerine inanıyorum. Bu aslında koro müziğinin ÇTM açısından, bir yerde, önemini oluşturuyor; çünkü diğer form ve icra kadrolarında (senfoni, vokal olmayan oda müziği vb.) uluslararası etkiler daha kolay göze çarpıyor. Örneğin Saygun'daki İzlenimcilik ve Bartok etkisinin, koro yapıtlarında daha az gözlemlenebileceğini zannediyorum. ÇTM açısından koro müziği, kendi tınısını oluşturabilmek bağlamında, bazı önemli imkânlar sunmuştur bu bestecilere. Beşler'e de hakim olan GTM'ye dayanma paradigmasını sürdüren Sun, yanılmıyorsam ÇTM koro repertuarına en çok katkıda bulunan besteci olsa gerek (o veya Saygun.) Besteciliğinde toplumsal angajmanın her daim var olduğu Sun, bu nedenle, çocuk şarkıları ve eğitim müziğine de önem vermiştir. Sun'un (koro) müziğinde uluslararası – özellikle de çağdaş – bir akımın açık etkisi olduğunu zannetmiyorum; dolaylı etkiler ise muhakkak var olmuş olsa gerek. Nitekim, yukarıda da belirttiğim gibi, Türkçe metin içeren vokal müzik, özellikle de GMT'ye atıfta bulunuyorsa, besteciyi genelde açık uluslararası etkilerden uzak tutuyor. Saygun öğrencisi olan Sun'da Beşler ve çokseslilik üslubu açısından da İlerici'nin (ulusal) etkileri bulunmaktadır. Ancak, müziğinin, genel olarak kendine has bir tınısı olduğunu zannediyorum. Uluslararası etkilerin, özellikle de çağdaş olanların, olmayışı ise hem bir başarı ve özgünlük koşulu hem de, bir yerde, bir sorun teşkil etmektedir, çünkü besteciyi belli bir uluslararası bağlamdan koparmaktadır. Bu görüşlerimin daha derinlemesine nasıl ele alınabileceği Sizin perspektifinize bağlı tabii.</p>
<p>CanA.Akın (1977)</p>	<p>Bu konuda; 1. halk müziğinden çıkan a.düzenleme b. özgün eserler 2. Büyük formlardaki eserler 1. oratoryo, opera vb.3. çağdaş müzik: Özellikle çağdaş müzik Türk koroları tarafından çeşitli sebeplerle yeterince seslendirilmemektedir. Ben de bu sebeple bu eserler hakkında yorum yapmak istemiyorum. Son bir husus 19. yy. Sonu ve 20. yy başındaki Klasik Müzik ekolünde ulusal okulların kazandığı önemdir. Türkiye dede Cumhuriyetkuruluşunda ve arkasından gelen aydınlanma devrinde birçok besteci tarafından 'Türkiye'nin sesi' ni yaratıldığı bir stil aranmıştır. Ortaya çıkan mozaik, bilimsel olarak araştırılması gereken ve sanatçılarında geliştirilmesi gereken bir olgudur</p>

Çizelgeden hareketle; Korkmaz, Tuğcular, Özdil, Acim ve Erdener'in kuşaklar üzerine tespitlerde bulunmadıklarını görmekteyiz. Bunun nedenini; Korkmaz, eser sayısının azlığıyla; Tuğcular, bestecilerin birbirleriyle kıyaslanamayacağıyla; Özdil, bu soruya müzikologların cevap vermesinin gerekliliğiyle; Acim, her bestecinin kendine özgü dili olması ile ve Erdener, Türk bestecilerinin bu tür bağlamlarda ele alınmasının doğru olduğunu ancak artık müzik akımlarının etkisinin kalmadığını, bireyselliğin sınırlarının son derece genişlediğini belirterek açıklamaktadırlar.

Akın, Aydın, Manav, Korucu ve Uçarsu I. Kuşak için; *ulusal* etkilerin ağır bastığını belirterek, ortak tespitte bulunmuşlardır. Ek olarak Aydın, I.kuşakta her ne kadar *izlenimcilik* ve *post-romantizm* etkileri olsa da koro eserlerinde bunlardan çok, *ulusallık* etkilerinin hakim olduğunu belirtmektedir. Uçarsu, I. Kuşağın koro eserlerinde *Bartok modelinin* hakim olduğu tespitinde bulunmaktadır.

Yine çizelgeden hareketle; II. kuşak için Uçarsu, Korucu, Manav ve Aydın'ın tespitlerde buldukları görülmektedir. Uçarsu, II. Kuşakta koro eserleri açısından en göze çarpan bestecinin Sun olduğunu, Arel ve Usmanbaş'ın bu kuşakta önemli besteciler olmalarına karşın daha çok çalgısal eserler bestelediklerini belirtmektedir. Korucu, II. Kuşak için bir önceki kuşaktan farklı olarak “yeni yollar arayan ve araştıran” nitelendirmesini yapmaktadır. Manav, II. kuşakta koro eserleri bakımından Sun ve Tüzün'ün önemini vurgulamaktadır. Aydın ise; II. Kuşak'ta koro müziği bestelemeye Sun'un yerini belirtmektedir.

Besteciler içerisinde sadece Korucu, içinde bulunduğu III. Kuşak'la ilgili, koro eserlerinin çok az bestelendiği tespitinde bulunmaktadır.

Besteciler içerisinde Aydın, koro eserlerinde söz ögesinin bestecileri uluslar arası etkilerden uzak tuttuğunu belirterek, Saygun'daki *izlenimcilik* ve *Bartok* etkisinin bestecinin koro eserlerinde pek fazla görülmediği tespitinde bulunmaktadır.

Manav, Çağdaş Türk Müziği'nde *ulusallık* etkilerinin tam anlamıyla kendisini gösterdiği alan olarak, Türk Koro Müziği'ni işaret etmektedir.

Çizelgeden hareketle, kuşaklarla ilgili, bestecilerden beşinin yorum yapmadığı, diğer beş bestecinin ise yorumlarda buldukları görülmektedir.

Genel olarak bestecilerin, I. Kuşakta ulusallık etkilerinin, II. Kuşak bestecilerinde ise uluslar arası etkilerin hakim olduğu konusunda hem fikir oldukları söylenebilir.

Yine çizelgeden hareketle, bestecilerin II. Kuşak için koro müziği dendiğinde Sun örneğini verdikleri görülmektedir.

Genel olarak, I. Kuşak'ta ulusallık, II. Kuşak'ta uluslar arası ve ulusal, III. ve IV. Kuşak'ta ise, daha çok uluslar arası etkiler görülmektedir denilebilir. III. ve IV. Kuşak'ın ulusal esinlenişli eserlerinde de önceki kuşaklardan farklı olarak, yüzyılın müzik teknik/sistemleri daha çok görülmektedir.

Çizelge 4.2.5. III. ve IV. Kuşak Bestecilerin Türkiye’de Koro Müziği ve Gelişimi Hakkındaki Görüşlerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

	Türk Bestecilerinin, eserleri arasında koro müziğine daha az yer vermelerinin size göre sebepleri nelerdir? Ülkemizde Koro Müziği’nin gelişimi hakkında neler düşünüyorsunuz?
Turgay Erdener (1957)	Koro müziğinin bestecilerimizin eserleri arasında fazla yer almamasının belki önemli bir sebebi koro müziğinin sanki halk türkülerinin çok seslendirilmesi odaklı olarak oldukça fazla kullanılmış olması olabilir. Sanki koro müziği demek halk müziği çökseslendirmesi demek, gibi bir algılamaya yol açılmış. Oysa koro müziğinin gelişimi, özgün eserler üretmekten geçmelidir. Önemli bir başka sebepte birinci sınıf korolarımızın son derece az olması, ayrıca koro şefliği alanına şimdiye kadar hak ettiği yerin verilmemiş olmasıdır. Aslında koro alanında amatör korolar çok önemli bir görev yerine getirirler, ancak az önce söz ettiğim koro şefliğine ilişkin eksikliklerimiz doğrudan amatör koroları etkilemektedir. Besteci olarak vokal müziği son derece önemsemekteyim. Bu ülkede vokal müziğin çok önemli bir yeri vardır. Bu sebeple koro alanında yazılacak güzel müziklerin, müziğimizin ilerlemesinde (Macaristan’daki gibi) lokomotif olacağına inanıyorum.
Sıdıka Özdil (1960)	Türk Bestecilerini Koro yapıtları vermeye yönlendiren bir sistemin olmadığını düşünüyorum. Türkiye’deki Koro sayısı çok az ve çoğu doğru dürüst finanse edilmiyorlar. Ayrıca Kompozitöre eser ısmarlama diye bir kavram gelişmemiş. O zaman neden fazla Koro eseri yazmadıklarının yanıtı da ortada. Kompozitörü kamçılayan, onu eser yazmaya yönlendiren bir arz-talep zincirinin oluşturulması gerek. Buna ek olarak Koroların Türk Bestecilerinin eserlerini sürekli seslendirmeleri ve kompozitörlerle bire bir ilişkiye geçerek onları korolar için yazmaya teşvik etmeleri gerek. Aksi halde Türküleri Çökseslendirmenin ötesinde bir koro müziği yazma anlayışını yaratamazsınız. Koroların da maceracı olmaları, yeni teknikleri zor olsa da öğrenmeleri ve onların üstesinden gelmeleri gerekir. Kültür Bakanlığı’na da yapmadığı görevler düşüyor, burada... Korolar için eserler ısmarlamak, onların seslendirilmelerini teşvik etmek aslında Kültür Bakanlığı’nın da görevi olmalı. En azından Avrupa’nın pek çok ülkesinde sistem böyle olduğu için çok daha fazla eser yazılmış. Koro Müziğinin gelişimi 2 faktöre bağlı. 1- Kompozitörlere parasını ve telif haklarını ödeyerek eser ısmarlamak. 2- Koroların bu eserleri seslendirmeleri ve onların bilgilerini artırmaları, kompozitörleri bu yönde teşvik etmeleri...
Ertuğ Korkmaz (1960)	Sanırım bunun yanıtını eğitim kurumlarımızda aramak doğru olacaktır. Kompozisyon programları besteci adaylarının eğitim süreçleri boyunca akademik çalışmaların yanı sıra sürekli olarak özgün çalışmalar yapmalarını, çeşitli enstrüman ve orkestra çalışmalarının ve mutlaka “koro” için de yazmayı ve bu çok özel disiplini tanımları teşvik edilmelidir. Koro müziğinin ülkemizde gelişimi maalesef konuşulabilecek bir düzeye gelememiştir. TRT kurumunun organize ettiği bir kaç çocuk ve gençlik korusu ve bazı Opera çocuk korolarının dışında bir koro kültüründen söz etmek pek olası değildir. İyi niyetli girişimler bulunmakta ancak yeterli olamamaktadır. Çocuk korusu repertuarı ise tüm iyi niyetli girişimlere rağmen nitelikli eser açısından oldukça zayıf kalmaktadır. İlk öğretim eğitim programlarındaki müzik derslerinin zaman içinde içinin boşaltılmış olması ve çok sesli bir enstrüman yerine sektörel amaçlı blok flüt tercihlerine bir de yetersiz öğretmen düzlemi eklenince müzik olgusu çocukların algısından çıkarılmış ve yerini başka uyarılara bırakmıştır. Sonuç olarak koro müziği geniş kitlesel yapıdan ayrılarak bütünüyle profesyonel bir yapıda yer bulma ve

	daralma, küçülme çizgilerini takip etmiş ve günümüzde bir kaç örneğin dışında neredeyse yaşamdan bütünüyle çekilmiştir. Oysa “Koro” kitlesel yaygınlık gösteren ve daha çok amatör anlamda yaşamda yer alan bir olgudur. Ne yazık ki ülkemizde tam tersi bir durum yaşanmaktadır.
Server Acim (1961)	Türk Bestecilerinin Cumhuriyetimizin kuruluşundan başlayan temel misyonunun “Çağdaş Çoksesli Türk Müziği” dağarına yeni eserler kazandırmak olduğunu biliyoruz. Bu görev onlara bir makamdan “yazılı bir talimat” şeklinde verilmiş olmasa da, onlar eserlerini ortaya koydukça “kendiliğinden ve doğal olarak” bir “Çağdaş Çoksesli Türk Müziği” dağarı oluşmaya başladı. Bu işlev artık 5.kuşak genç besteciler tarafından sürdürülmeye devam ediyor. “Koro Müziği” yazmak, bestecinin içinden gelmelidir. İlk kuşak Türk Beşleri ve onların öğrencileri olan 2.kuşak Türk Bestecileri'nden sonra “Koro” için eser yazan besteci sayısında giderek azaldı. Bunun nedenini bağlayabileceğimiz net bir sebep düşünmüyorum. Ancak, 3.kuşak bestecilerimizden başlayan bir “kendine özgü bir stil geliştirme endişesi”nin giderek ağırlık kazandığını ve bu endişeleri gidermek çabası içinde daha çok çalgı müziği bestelemeye ağırlık verildiğini ve Koro müziği oluşturma konusunda daha “isteksiz” olduğunu söyleyebiliriz belki. Ancak, koro müziği yazmanın bir diğer gerekliliklerinden biri de, “prozodi” bilgisinin kuvvetli olması gerekliliğidir. Bu gereklilik de, besteci için “zorlayıcı” bir unsurdur. Daha çok çaba göstermeyi gerektirir. Ülkemizde koro müziği, “icracılık” açısından “iyi” bir noktadadır. “Koro Eğitimcileri” nin de sayısı ve nitelikleri de azımsanmayacak kadar “çok iyi” bir durumdadır. Daha çok Koro müziği eserleri bestelenmesi konusunda bestecilerin, koro yöneticileri tarafından bilgilendirilmeleri gerekmektedir. Acaba bestecilerimizin yüzde kaç böyle bir talep olduğunun farkındadır? İletişim kurulmalıdır.
Erdal Tuğcular (1961)	Arz-talep olabilir. Veya talebi karşılayacak nitelikte eser üretilmemesi de olabilir.
Hasan Uçarsu (1965)	Genelde koro müziği eğitim müziğinin orta öğretim bir parçası gibi durmaktadır ve öyle değerlendirilmektedir. Ve hep eğitim müziği amaçlı bir kategoriye yerleşmiş durumdadır. Bunun dışına çıkmak gibi çabalarının olması mutlaka gerekir yoksa koro eşittir eğitim müziği durumunda kalacaktır halbuki bu böyle değildir, koro çok daha büyük toplumsal katılımı sağlayan bir ortamdır biliyorsunuz ki koroda söyleyen müzisyenlerin profesyonel olması gerekmez. Dünyanın çok çok iyi korolarında da durum böyledir. Evet koronun şefi, piyanisti profesyonel olabilir, ama söyleyenlerin profesyonel olması gereği yoktur. Ve genelde de amatördür bu açılardan koronun çok büyük bir toplumsal dayanağının olması gerektiğini düşünüyorum, bunun üstüne daha çok gitmek gerekecektir. Ve daha özgün eserlerin daha heyecan yaratacağını düşünüyorum. Tabi birtakım türkü çokseslendirmelerinin ilk başta daha etkili olduğu düşünülüyor çünkü pratik hazırda bilinen bir türkü varken, baştan daha varlığı ispatlanmış, popüler türküleri seslendirmek insanlar da bu estetiği tercih ediyorlar, fakat koro müziğinin gelişimi açısından bakıldığında bir yere düşünmüyorum. koronun bu toplumsal özelliğinin daha fazla üstüne gidilmesi gerekiyor, ve onun yarattığı sinerji, söyleyenlerdeki ortak duygudaşlığın değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyorum. eğitim müziğinde olsa bile onu da doğru bulmuyorum çocukların için agugu tarzı yaklaşımlarla iyi bir sonuç alınabileceğini düşünmüyorum. Faydalı olsa bile yeterli olmadığını düşünüyorum. Zaten modern eğitim anlayışında da altı çizilen bir şey. Çocuklara bir yetişkin gibi davranmak daha doğru bulunuyor. birtakım kelimelere ekler yaparak konuşmanın çok faydalı olmadığı söyleniyor. Dolayısıyla eğitim müziğinin de bu çerçevede olması gerektiğini düşünüyorum. Neden daha az yer veriyorlar dediğim gibi belki de bunu daha çok eğitim müziği çerçevesinde

	<p>düşündükleri için besteciler. Genellikle eğitim müziğine gönül veren bestecilerin daha fazla koro eseri yazdığını görüyoruz ama bunlar da genelde okazyon amaçlı eserler olmanın ötesine gitmiyor ya türkü ya da marşlar, eğitimdeki önemli günler için okazyon müzikleri yapıyorlar, kim bunlar rahmetli cenan akın, muammer sun gibi besteciler. Bence bu özel okazyon müzikleri yine olmalı ama eğitim müziğinin de içerisinde çok farklı şeyler barındırabileceğini düşünüyorum.</p>
<p>Semih Korucu (1965)</p>	<p>Zaman derim. Korolar koro müziklerini seslendirdikçe yenileri yazılacaktır. Korolar iyi birer koro oldukça daha iyi yazılmış müzikleri talep edebileceklerdir. Eğer ki bir memnuniyetsizlik varsa bunun karşılıklı oluştuğunu düşünmekten başka yol gözükmüyor.</p>
<p>Özkan Manav (1967)</p>	<p>Türkiye’de çoksesli koro müziği kültürü bütün çabalara rağmen Avrupa’da bu alanda önde giden İngiltere, Almanya, Avusturya gibi ülkelerdeki düzeyin epeyce gerisinde kalmıştır. Öte yandan bunu belki doğal karşılamak gerekir: Avrupa’da çoksesli (ya da teksesli) şarkı söyleme geleneği ve bu geleneğin gelişimi kilise kültürüyle iç içedir. Çoksesli şarkı söyleme Hıristiyan toplumlarında doğal, deyim yerindeyse kendiliğinden gelişen bir beceridir. Bu durumun son birkaç on yılda değişmekte olduğu ileri sürülebilir de Batı toplumlarında yine de önemli bir koro kültürü birikimi mevcuttur. Bu koşullar altında (seslendirilme, yeniden üretilme, içselleştirilme koşulları) Türk bestecilerinin çoksesli koro müziği üretiminin yine de kayda değer, göz ardı edilemeyecek bir birikim ortaya koyduğu teslim edilmelidir. Ulusalçı ideoloji bağlamında ortaya konan yapıtların çoğunu seslendirebilecek korolar da – sayıları pek fazla olmamakla birlikte – vardır. Bununla birlikte Türkiye’de çoksesli koro müziği dağarının en temel yapıtları bile ses kayıtları ortamında henüz yenice var olmaktadır. Bu alanda çok geri kaldığımız su götürmez bir gerçektir.</p>
<p>Yiğit Aydın (1971)</p>	<p>Benim takip edebildiğim son 20-25 yıllık dönemde, Türk koro müziği yaşantısında kayda değer gelişmeler oldu. Bunlar hem icra hem etkinlik hem de kurumsallaşma temelinde oldular. Bu açıdan beni daha çok heyecanlandıran, özellikle amatör koro müziği açısından olan gelişmelerdir, çünkü koro müziği, dünyanın neresinde olursa olsun, amatörlüğün çok önemli olduğu bir müzik kolu. (Bu açıdan Ankara’da düzenlenen Polifonik Korolar Şenliği bir tür barometre olarak değerlendirilebilir.) Diğer yandan, Türkiye’deki koro müziğinin kapsamı (gerek biçem gerek repertuar gerek formasyon açısından) hâlâ dar, yaygınlığı az ve en önemlisi uluslararası bağlantıları az gelişmiş durumda. Sorunuzun ikinci kısmına 4. sorunuza verdiğim yanıt bağlamında yaklaşıcağım. ÇTM koro eserlerinin bir çoğunun belli bir sosyal angajmanla bestelenmiş oldukları kanısındayım (ör. çoksesli müziğin Türkiye’de yayılması vb.) Diğer yandan, koro müziği besteciliğinin, ÇTM bestecilerinin büyük bir kısmı tarafından, profesyonel bir kariyer veya profesyonel bestecilik kariyerine katkıda bulunan bir uğraşı olarak algılandığını zannetmiyorum. (Burada, Sun gibi istisnaları saymazsak, ÇTM besteciliği ile amatör müzik yaşantısı arasındaki kopukluğu da görmüş oluyoruz.) Neden böyle bir kanı yaygın olabilir? Bence bunun iki nedeni olabilir. İlk paragrafta da belirttiğim gibi, Türkiye’de koro müziği yaşantısının, özellikle de profesyonel olanının, geri olması önemli bir sebep. İkincisi ise, profesyonel koro müziği kurumlarının (opera, devlet ve radyo korolarının) bestecilerle – bestecilerle olduğu kadar eğitimsel ve toplumsal diğer faaliyetlerle de – fazla ilgilenmemeleri, bu sosyal alanlarla fazla ilişki kurmamaları, bu bağlamda kurumsal adımlar atmamaları olarak görülebilir (bunun olumsuz sonuçlarından bir diğeri de ülkemizde yetkin profesyonel koro şeflerinin yetişmemesidir.) Diğer yandan, genel bir sorun olarak, Türkiye’de sanat müziğinin, özellikle bestecilik açısından, daha çok çalgısal müzik olarak algılanması, vokal müziğe fazla bir önem verilmemesine yol açıyor. Halbuki besteciliğin önemli genre’larından yaklaşık yarısı vokal müzikle ilgilidir: Opera, oratoryo ve oda müziğinin önemli bir kısmı (geriye kalan ve yer yer</p>

	vokal müziğe de yer veren diğer iki genre ise senfoni ve konçerto.)
Can A. Akın (1977)	Öncelikle Türkiye’de müzik yayıncılığı ile ilgili ciddi bir sorun vardır. Müzik Yayıncılığı daha emekleme evresindedir. Bu durum basılmayan eserlerin seslendirilmemesinin sebebidir Diğer taraftan, müzik eserlerini yayınlayanlar özellikle yasadışı fotokopi sonucu ciddi bir şekilde faaliyetlerini gözden geçirmek durumunda bırakılmışlardır. Ayrıca korolarda da klasik repertuar dışında yeni eserler icra etmek sözkonusu olduğunda bir isteksizlik olabilir. Bu ve daha birçok etken bilimsel olarak araştırılması gereken ve üzerlerinde düşünülmesi tartışılması gerekmektedir. Cumhuriyetin aydınlanma dönemindeki dinanizmi genel olarak göremiyorum ancak elbette çalışmalarını çok aktif olarak devam ettiren kurumlar, organizasyonlar, STK’lar vardır. İleride bu kurumların daha aktif olduğu, CD-Projeleri, Nota Basımları, Sempozyumlar, Workshoplar, TV/Radyo Konserleri Yarışmalar, Turneler ile daha aktif bir kültür hayatı yaratılmasını dilerim.

Çizelge 4.2.5.’den hareketle, Aydın ve Korkmaz, ülkemizde bestecilik alanında çoğunlukla çalgısal eser verildiğini fakat sözlü eserlerin de teşvik edilmesi gerekliliğini belirtmektedirler. Ayrıca Korkmaz, eğitim kurumlarında kompozisyon öğrencilerinin bu konuda teşvik edilmelerinin önemini vurgulamaktadır.

Manav ve Korkmaz ülkemizde bir çoksesli koro kültürünün henüz oluşmamış olduğunu belirtmektedirler. Manav bunun nedenini, Avrupa’da koro kültürünün kilise kültürü ile içiçe ve yanı sıra yani kendiliğinden gelişmesine, ülkemizde ise bu sürecin henüz tamamlanmamasına bağlamaktadır.

Yine çizelgeden hareketle, Özdil, Erdener, Uçarsu ve Akın, koro müziğinde özgün eser azlığını vurgulayarak, var olan eserlerin türkü çokseslendirmelerinden öteye gitmediğini belirttikleri görülmektedir.

Acim’in prozodi unsurunun bestecileri zorladığını ve bunun da sözlü eser yazımında sayıca azlığa yol açtığını vurguladığı görülmektedir.

Uçarsu, ülkemizde koro müziğinin hep eğitim amaçlı kategoride değerlendirildiğini belirtmektedir.

Erdener’in ülkemizde koro şefliğine gereken önemin verilmediğini belirterek konunun farklı bir yönünü de vurguladığı görülmektedir.

Acim, II. Kuşaktan sonra III. ve IV. kuşakta koro için eser yazan besteci sayısının oldukça azaldığını belirterek, bunu genç kuşak bestecilerin kendi stilini yaratma endişesiyle çalgısal müziğe daha fazla yönelmelerine bağladığı görülmektedir.

Akın, özgün eser icrası konusunda korolardaki isteksizliğin bu alandaki eser sayısını etkilediğini vurgulamaktadır.

Çizelgeden hareketle, bestecilerin genellikle ülkemizde koro müziği kültürünün oluşmadığı yönünde bir fikir bütünlüğü içinde oldukları söylenebilir.

Besteciler ülkemizde koro müziği denince akla türkü çokseslendirmelerinin geldiği konusunda da fikir birliği içindedirler denilebilir.

BÖLÜM 5

5.SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1.Sonuçlar

Araştırma verilerinden elde edilen bulgulara dayalı olarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan I. ve II. Kuşak Besteciler Hakkında Literatür İncelemesine İlişkin Sonuçlar

1-) Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri'nin çoksesli koro eserlerinde, ulusallık etkisinin ön planda olduğu görülmektedir. Kullanılan müzik dilleri besteciden besteciye değişmekle birlikte, aşağıdaki etkilerin eserlerinde belirgin biçimde yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır:

a-Bir bestecide, Klasik Türk Müziği etkileri,

b-Üç bestecide modal kullanımlar,

c-Bir bestecide Bartok etkileri ,

d- Bir bestecide de, ilk yapıtlarında izlenimciliğin etkisi görülmekle birlikte daha sonra Türk Müziğine yönelik özgün bir üslub ve doğu mistisizminin etkileri saptanmıştır

2-) II. Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri'nin çoksesli koro eserlerinde; ulusallık etkisinin ön planda olduğu görülmektedir. Toplam on iki besteci içerisinde sadece dört bestecinin koro eserlerinde çağdaş müzik dillerine yer verdikleri saptanmıştır. Bu diller, izlenimcilik, raslamsallık, minimalizm, atonalizm ve on iki ton müziği olarak sıralanabilir.

a-) Beş bestecide modal kullanımlar,

b-) Bir bestecinin eserlerinde ise Beşler'den, çokseslilik üslûbu açısından da İlerici'nin (ulusal)dörtlü sisteminden, ve yoğun olarak Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği'nin makamsal ve ritmik öğelerinden etkilenildiği ve bu öğelerin, eğitim müziğine yönelik çoksesli koro eserlerinde kullanıldığı saptanmıştır. Dolayısıyla bu bestecide özgünlük arayışının ulusallık yaklaşımları çerçevesinde gerçekleştirildiği sonucuna varılmıştır.

c-) Bir bestecide ise daha ağırlıklı olarak eğitim müziğine dönük çoksesli koro eserleri olduğu saptanmıştır.

Çağdaş Türk Koro Müziği Yazan III. ve IV. Kuşak Bestecilerle Yapılan Yapılandırılmış Görüşmeye İlişkin Sonuçlar

1-) III. ve IV Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri'nin çoksesli koro eserlerinde hem ulusal hem de uluslar arası etkiler görülmektedir. Toplam on besteci içerisinde dört bestecinin koro eserlerinde uluslar arası etkilerin olduğu, üç bestecinin koro eserlerinde ise ulusal etkilerin olduğu saptanmıştır. Bunların dışında kalan üç bestecinin koro eserlerinde ise hem ulusal hem uluslar arası etkiler birlikte görülmektedir.

a-) İki bestecinin, koro eserlerinde minimalizm ve post-modernizm etkileri,

b-) Bir bestecide Schönberg (dışavurumculuk) etkileri,

c-) Bir bestecinin ise eğitim müziği alanına yönelik koro eserleri saptanmıştır.

2-) III. ve IV. Kuşak Çağdaş Türk Müziği Bestecileri'nin çoksesli koro eserlerinde tercih ettikleri biçimsel yapılar açısından aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

a-) Altı besteci, koro eserlerinin biçim yapısının söz ögesine göre belirlendiğini vurgulamaktadır.

b-) İki besteci koro eserlerinde kullandıkları biçimsel yapıları somut olarak ifade etmişlerdir. Bestecilerden biri, madrigal, marş ve ilahi olarak belirtirken diğeri, rönesans koro müziği biçimleri, gazel ve sürekli hareket üzerine kurulu biçimler olarak somutlaştırmışlardır.

c-) Bir besteci ise geleneksel biçimlerini değiştirmediğini belirtmiştir.

3-) III. ve IV. Kuşak ağdaş Türk Müziği Bestecileri'nin, besteci kuşaklarını ulusal ve uluslar arası etkileşimler bakımından nasıl değerlendirdiklerine ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

a-) Beş bestecinin kuşaklarla ilgili tespitlerde bulunmadığı saptandı.

b-) Beş bestecinin I. Kuşak için koro eserlerinde ulusallık etkilerinin hakim olduğu tespitini yaptıkları saptandı.

c-) Dört bestecinin II. Kuşak için koro eserlerinde ulusal ve uluslar arası etkilerin birlikte grldğu tespitini yaptıkları saptandı.

d-) Bir bestecinin kendisinin de içinde bulunduğu III. Kuşak için çok fazla koro eseri vermediklerine dair bir tespitte bulunduğu saptandı.

4-) III. ve IV. Kuşak ağdaş Türk Müziği Bestecilerinin lkemizdeki ağdaş oksesli Koro Müziği zerine yaptıkları değerlendirmelerden aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

a-) İki besteci ülkemizde çoğunlukla çalgısal eser yazıldığı, sözlü eser yazılmasının teşvik edilmesi gerektiği saptamasında bulunmuşlardır.

b-) İki besteci ülkemizde henüz oksesli koro kültürünün oluşmadığı yönünde bir saptamada bulunmuşlardır.

c-) Bir besteci prozodinin besteciler açısından sözlü eser yazarken zorlayıcı bir unsur olduğu tespitinde bulunmuştur.

d-) Bir besteci ise ülkemizde koro şefliği alanına yeterince nme ve destek verilmediği vurgusunu yapmıştır.

e-) Dört besteci ülkemizde oksesli koro müziği bakımından özgün eser azlığı olduğu tespitinde bulunmuşlardır.

5.2.Öneriler

1. Araştırmanın, Profesyonel Koro Şefleri ve Koro Eğitimcilerinin Çağdaş Çoksesli Türk Koro Müziği eserlerini çalıştırırken, bestecilerin kullandıkları dil/yöntem/teknik (üslup) özelliklerini, bestecinin bakış açısını esere daha doğru yansıtabilme ve etkili performanslar gerçekleştirmeleri konusunda yararlı olacağı düşünülmektedir.

2. Çağdaş Türk Koro Müziği'nin gelişmesi, yaygınlaşması ve koro eğitimcilerinin bir perspektif edinmeleri konusunda, Çoksesli Türk Koro Müziği'yle ilgili nitelikli tezlerin ve araştırmaların çoğaltılması önerilmektedir.

3. Araştırmacıların, çoksesli koro müziği yazan Türk bestecilerinin eserleri üzerinde analiz çalışmaları yapmaları önerilir.

4. Günümüz bestecileri tarafından yeterince koro eseri bestelenmediği bilinmektedir. Çağdaş Türk Müziği'nin gelişmesi ve dünya sanatında yer alması, bir ölçüde koro müziğinin gelişimiyle de mümkün olabilecektir. Bu görüşten hareketle besteciler koro müziği yazma konusunda teşvik edilmelidir.

5. Gerek eğitim, gerekse sanat kurumlarında koro eserlerini belirleme ve partiyonlarına ulaşmada güçlükler yaşanmaktadır. Eklerde verilen Koro Müziği Dizininininden yararlanılması önerilmektedir.

6. Ülkemizde korolar, nitelik ve nicelik bakımından geliştikçe, koro eseri talebinde bulunacağından, bestecileri daha fazla koro müziği yazmaya yönlendireceklerdir.

7. Ülkemizde müzik yayıncılığı alanında gereken kurumsallaşmanın sağlanarak, eserlerin basım ve dağıtımının gerçekleşmesi, eserlerin cd-dvd ve vb. formatlarda dağıtımının yaygınlaşması, bestecilere eser siparişlerinin verilmesi ve telif haklarının ödenmesi, koro müziğine olumlu etkilerde bulunacak ve bestecileri koro eseri yazmaya teşvik edecektir.

KAYNAKÇA

AKSOY, B. **Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlı'da Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.

ALTAN, C. M. **Opera Tarihi IV**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.

ARACI, E. **Ahmet Adnan Saygun, Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

BEHAR, C. **Musikiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

BERKİ, O. T. **“Deneyler Çağı 20. Yüzyıl ve Çağdaş Türk Müziği”**, Uluslararası Avrupa ve Türk Cumhuriyetleri’nde Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Kongresi’ne Sunulan Bildiriler, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara, 13–16 Kasım 2002.

BERNARD, J.W. **“The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and Music”**, Perspectives of New Music, Vol.31, No.1, Winter, Seattle, WA. 1993.

Birinci Müzik Kongresi Bildiri Kitabı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 1988.

BORAN-ŞENÜRKMEZ, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

BYRNSIDE, R. **“Musical Impressionism: The Early History of the Term”**, Oxford University Press, The Musical Quarterly, Vol.66, No.4, October, Oxford, 1980.

Cumhuriyet'in Sesleri, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999.

ÇÖLOĞLU, M. E. **Çağdaş Türk Bestecilerinin 20.yy Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kompozisyon, Koro ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı, İstanbul, 2005.

DEĞER, A. Ç. **Çağdaş Türk Bestecilerinin Koro Eserlerine Yönelik Analitik Yaklaşımlı bir Çalışma Modeli**, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, GSE A.B.D. Ankara, 2005.

DIMOND, J. **"Expressionism"**, jonathandimond.com. September, 2009.

ERSOYDAN, M. Y. **Çağdaş Türk Müziği Koro Dağarı'nın Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında Yer Alma Durumu**, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, GSE A.B.D. Burdur, 2009.

FELDMAN, W. **"Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire"**, University of Texas Press, Asian Music, Vol. 22, No. 1, Autumn 1990 – Winter 1991.

İLYASOĞLU, E. **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

İLYASOĞLU, E. **71 Türk Bestecisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.

KAPTAN, S. **Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri**, Ankara, 1998.

KARASAR, N. **Bilimsel Araştırma Yöntemi** (Scientific Research Method), Nobel Yayıncılık, Ankara, 1999

KOSAL, V. **Osmanlı'da Klasik Batı Müziği**, Eko Basım Yayıncılık, İstanbul, 2001.

KÜTAHYALI, Ö. **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbaası, Ankara, 1981.

MEYER-EPPLER, W. **Statistic and Psychologic Problem of Sound**, 1957.

MİMAROĞLU, İ. **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.

ORANSAY, G. **Batı Tekniği ile Yazan 60 Türk Bağdarı**, Küğ Yayını, Ankara, 1965.

ÖZALP, N. **Türk Musikisi Tarihi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000.

PARADISO, J.A. **“Electronic Music”**, Spectrum IEEE, August-Vol.34, New York, 2002.

SAY, A. **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003.

SAY, A. **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.

SAY, A. **Türkiye'nin Müzik Atlası**, Borusan Yayıncılık, İstanbul, 1998.

SAYDAM, A. **Ünlü Müzisyenler**, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 1997.

SELANİK, C. **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayınları, Ankara, 1996.

SÖZER, V. **Müzik-Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

TURA, Y. **Türk Müziği Meseleleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.

YILDIRIM-ŞİMŞEK, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2004.

WOODARD, K. **“Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun”**, Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East, Vol. 27, No. 3, 2007.

EKLER

EK - 1

Koro Eserleri Dizini

Cemal R. REY

Koro Eserleri

- Çayır İnce (dört ses, a cappella)
- Anadolu Halk Türküleri, 1926
- On Halk Türküsü (dört sesli koro ve piyano), 1963
- İki Parça (a cappella kadın korosu), 1936

Operalar

- Faire Sans Dire, 1920
- Jean Marek, 1920
- Sultan Cem, 1922–23
- L'Enchantement, 1924
- Zeybek, 1926
- Köyde Bir Facia, 1929
- Çelebi, 1973

Hasan F. ALNAR

Koro Eserleri

- İki Sesli Türküler, 1936
- İki Koro Türküsü, 1959
- On Mistik Şarkı (metin: Yunus Emre, a cappella),

1960–63

- On Halk Şarkısı (a cappella), 1964
- Goethe'nin Faust'u için müzik (koro ve orkestra),

1944

Ulvi C. ERKİN

Koro Eserleri

- İki Sesli Türküler, 1936
- Yedi Türkü (karışık koro), 1945
- On Türkü, 1963

A. Adnan SAYGUN

Koro eserleri

- Op. 3 Ağıtlar-Birinci Defter (tenor solo, erkekler korusu)1932
- Op. 7 Çoban Armağanı, 1933
- Op. 42 Duyuşlar (üç kadın sesi), 1935
- Op. 18 Dağlardan Ovalardan, 1939
- Op. 22 Bir Tutam Kekik, 1943
- Op. 54 Ağıtlar-İkinci Defter (tenor solo, erkekler korusu), 1974

Operalar

- Öz Soy Destanı, 1934
- Taş Bebek, 1934
- Kerem, 1953
- Köroğlu,1973
- Gılgames (epik dram), 1964
- Yunus Emre (oratoryo), 1942
- Op.5 Manastır Türküsü (soprano, koro), 1933
- Op.19 Eski Üslupta Kantat (solistler ve koro), 1941

Necil K. AKSES

Koro Eserleri

- Çok seslendirilmiş Türküler, 1936
- Eşliksiz Çoksesli Koro Kompozisyonları, 1947
- On Türkü (eşliksiz karma koro), 1964
- İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar (eşliksiz koro), 1983

Operalar

- Mete, 1933
- Bayönder, 1934
- Timur (tamamlanmamış)
- Cumhuriyetimizin Ellinci Yılına (senfonik destan-soprano, koro ve orkestra), 1935.

Ekrem Z. ÜN

Koro Eserleri

- Manastır Türküsü (eşliksiz/a cappella), 1959
- Asya'dan Geliş-Aydın Türküsü (eşliksiz/a cappella), 1971
- Ölüm İçin Ağıt (koro, yaylı ve vurma çalgılar), 1971
- Dağlar (eşliksiz/a cappella), 1979
- Yaslı Düğün, 1979

Bülent AREL

- Üç Madrigal, 1962

İlhan USMANBAŞ

- İki Madrigal, (eşliksiz/ a capella), 1959
- Özgürlükler (koro ve vurmaları), 1970
- Dört Japon Estampı, (kadın korusu ve orkestra), 1956.
- Bir Zar Atımı, (orkestra ve koro), 1959.

- Kareler, (solistler, koro, algılar), 1970.

Ertuğrul O.F.

- Irsal Senfoni (eşliksiz/a cappella),1970–78
- Türkiye (2) (altı yerel ezgi), 1982
- Germencik ığırğaları (çocuk/gençler korosu, eşliksiz 9 parça), 1989
- Eşliksiz Koro İçin ığırğalar (a cappella), 1999/2000

Nevid KODALLI

- Beş Halk Türküsü, 1962
- Koro için Parçalar, 2000

Operalar

- Van Gogh, 1954–55
- Gilgamiş, 1962–

Oratoryo

- Atatürk Oratoryosu, 1950–52.

Ferit TÜZÜN

- Dört Sesli Koro İçin Altı Halk Türküsü, 1964
- Midasın Kulakları, 1966–69.
- Beş Müzikli Çocuk Oyunu, 1967.

Cenan AKIN

- Halk Türküleri, 1974
- Kirtim Kirt (erkek korosu), 1974
- Can Yurdum (karma koro), 1980
- Minyatürler (a cappella), 1982
- Anadolu'nun Sesi (karma gençlik korosu), 1990
- Sevgi Şarkıları (metin: Yunus Emre; a cappella), 1991
- Güzellemeler, 1996
- Yunustan Deyişler, (bas, koro ve orkestra), 1973–1998.
- On Halk Türküsü, (karma koro ve orkestra), 1994.
- GAP Türküsü, (orkestra ve koro), 1990.

Muammer SUN

- Bozlak ve Türkü (tenor solo ve koro), 1959
- Beş Halk Türküsü (karma koro), 1964
- Sultan Gelin (soprano solo ve koro için suit), 1964
- İki Sesli On Dört Türkü, 1966–67
- Gençler İçin Altı Koro Parçası, 1970–72
- Sevda Şarkıları (karma koro), 1988
- Gelenekten Geleceğe (koro ve solo için on halk türküsü), 1989
- GAP Türküleri (karma koro), 1990
- Yiğit iken Ölenlere (solo ve karma koro; Yunus Emre'nin üç şiiiri), 1990
- Sevgiyi Söyleyen Dil Yunus Emre (karma koro), 1991
- Giden Gelmiyor (karma koro), 1991
- Kurtuluş(film müziği, koro ve orkestra süiti), 1992–93.
- Cumhuriyet (film müziği, koro ve orkestra süiti), 1997–98.
- Üç Destan(iki anlatıcı, koro ve orkestra), 2002.
- Nazım Hikmet Destanı (solistler, koro ve orkestra), 2002.

- Delioğlan (koro ve orkestra), 2004.

Cengiz TANÇ

Koro Eserleri

- Sekiz Halk Türküsü (eşliksiz), 1958

Opera

- Deli Dumrul, 1974–75.

Kemal SÜNDER

- Kır'at (uygulama tenor, bariton ve bas sesleri için), 1964
- Op. 17 Çocuklar için 20 Şarkı, 1976
- Op. 21 Üç Koro Parçası, 1980
- Op. 25 Beş Koro Parçası, 1981
- Op. 31/c Yaşam Güzel (soprano, alto, tenor, bas ve koro), 1985
- Op.8 Telli Top (ses, koro ve orkestra), 1966.

Yalçın TURA

- Koro Parçaları, 1967
- Çocuklar ve Gençler için Müzik, 1967–69
- Yeniden Eski Mahabbetleri Tecdid İdelüm, şiirler: Nedim (karma eşliksiz koro), 1976
- Bir Gün Erkenden Uyanın, metin: Y. Tura (4 sesli karma koro), 2002
- Seni Unutmadım Kerkük (erkekler korosu-eşliksiz), 2006
- Karacaoğlan, 2002.
- Üç Şiir (mezzo soprano, koro ve orkestra),

➤ Niyaz-i Mısri'nin İlahileri (koro, solistler ve orkestra için kantat),1972–75.

➤ Dört Kitabın Manası (oratoryo),

➤ Dies Irae (koro, org ve orkestra), 1997.

İlhan BARAN

➤ Eylül Sonu

➤ Ezgi Demeti,1984

İstemihan TAVİLOĞLU

➤ Estergon Kalesi (erkekler korusu),1983

➤ Emmiler (kadınlar korusu ve karma koro), 1983

➤ Bahçalarda Mor Meni (kadınlar korusu), 2005

➤ Menemen (erkekler korusu),2005

➤ Nalbandım (erkekler korusu)

➤ Biz Genciz

Turgay ERDENER

➤ Ninni (sözler: Nazım Hikmet), 2005

➤ Ağ elime mor kınalar yaktılar

➤ Bir Deniz Senfonisi, (orkestra ve koro), 2005.

Sıdıka ÖZDİL

➤ Gözlerimin Bahçesinde (karma koro), 1989

Ertuğ KORKMAZ

➤ Mavi Gezegen, 2000

➤ Dawn of Tides, 2002

Erdal TUĞCULAR**Koro İçin Türkü Düzenlemeleri**

- Yol Havası (1984)
- Suda Balık Oynuyor (1989)
- Vardar Ovası (1997)
- Sular Durulur Derler-Piyano eşlikli (1997)
- Ayvanın İrisine (1997)
- Antalyanın Mor Üzüümü (2002)
- Karada Koçun Boynuzu (2002)
- Sen Bu Yaylaları (2003)
- Kara Üzüm Salkımı (2004)
- Ortacada Evimiz (2004)
- Koro Süiti (2005)- 9 dk.

Koro, Yaylı Çalgılar Orkestrası, Bağlama ve Flüt İçin Türkü

- Yüksek Yüksek Tepelere (1998)
- Kütahya'nın Pınarları (1997)
- Ağasar'ın Balını (2000)
- Arpa Ektim (2002)
- Çalın Davulları (2002)
- Beyaz Giyme (2002)
- Memberi (2002)
- Gemiler (2002)
- Kahve Koydum (2002)
- Osmanım (2002)
- Salında Gel (2002)
- Urfanın Etrafi (2002)

- Yeşil Ayna (2002)

Server ACİM

- Gençliğin Sesi, 2002
- Al Şu Mumu Eline (eşliksiz koro), 2002
- Erzurum Çarşı Pazar (dört sesli koro ve oda orkestrası için koro düzenlemesi), 2005
- Kantata,(koro ve orkestra), 1998.

Hasan UÇARSU

- Üç Rubai,1991
- Yeniden, 1999
- Güzelleme, 2002
- Sen Gülsün Ben Bülbülüm, 2005

Semih KORUCU

- Özgürlük Çocuğu (beş sesli eşliksiz koro),1991
- Ama Sanat Nerededir? (a cappella), 1997
- Streofoni (iki koro ve piyano), 2004
- Halk Şarkıları (a cappella), 2004

Mehmet NEMUTLU

- Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Üç Şiiri (beş sesli eşliksiz koro),1993
- Sen Beyaz, 1997
- İneğe Övgü (karma koro), 1999
- Bakış (karma koro), 1999
- Doğançay'ın Çınarları, (tenor, koro ve orkestra), 2001.

Özkan MANAV

- Kaşık Havası,1990
- Dök Zülfünü Meydâne Gel (çoksesli düzenleme), 1991
- Allam Alam (koro ve vurmaları için çoksesli düzenleme), 1994
- Kız Sen Geldin Çerkeş'ten (çoksesli düzenleme), 2001

Fazıl SAY

- Nazım (solo şarkıcılar, anlatıcı, karma koro, piyano, büyük orkestra ve çocuk müzikçiler), 2001
- Metin Altıok Oratoryosu (solo sesler, karma koro, çocuk şarkıcı, piyano ve orkestra), 2003
- Fenerbahçe Senfonisi (piyano, şan solistleri, koro ve orkestra), 2007

Yiğit AYDIN

- Doğadan...Sevgiye...Barışa (karma koro ve üflemeliler beşlisi için)
- Madrigal/eşliksiz karma koro biçimi de vardır),2005
- 150. Yıl Mülkiye Marşı

Can Aksel AKIN

- Op. 9 Anadolu'dan Ezgiler (dokuz düzenleme),2000–2003
- Op. 10 Yunus'un Dünyası (karma koro için üç şarkı), 2001
- Op. 33 Bulutlar (çocuk korusu ve piyano için 9 şarkı), 1987–2007

EK- 2**Yapılandırılmış Görüşme Formu**

1.Koro eserlerinizde, ulusal/uluslararası müzik dillerinden(akımlarından) daha çok hangilerini kullanmaktasınız? Kullandığınız diller hakkında kısa bir açıklama yapar mısınız?

2.Koro eserlerinizde kullandığınız armonik dil/diller(yöntem/sistem/teknik) hakkında görüşleriniz nelerdir?

3.Koro eserlerinizdeki biçimsel yapı/yapılar hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

4.Kuşaklara *(I.Kuşak:Türk Beşleri/II.Kuşak:1920-1945 doğumlu besteciler/III.Kuşak:1945-1970 doğumlu besteciler/IV. Kuşak: 1970 ve sonrası doğumlular)* göre değerlendirdiğinizde; 20.yy. Türk Koro Müziği'nde; bestecilerin kullandıkları ulusal/uluslararası müzik dilleri bakımından, yaklaşımlar nasıldır? Kısaca anlatır mısınız?

5.Türk Bestecilerinin, eserleri arasında koro müziğine daha az yer vermelerinin size göre sebepleri nelerdir? Ülkemizde Koro Müziği'nin gelişimi hakkında neler düşünüyorsunuz?

EK- 3**Yapılandırılmış Görüşme Formu İçin Belirlenen Örneklem**

Ertuğrul Oğuz FIRAT

Muammer SUN

Yalçın TURA

Turgay ERDENER

Sıdıka ÖZDİL

Ertuğ KORKMAZ

Server ACİM

Erdal TUĞCULAR

Hasan UÇARSU

Semih KORUCU

Mehmet NEMUTLU

Özkan MANAV

Fazıl SAY

Yiğit AYDIN

Can Aksel AKIN

Besteciler doğum yıllarına göre sıralanmıştır. Görüşme sorularına on besteci cevap vermiştir.