

TC
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANATTA YETERLİK

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK
BESTECİLERİNİN SOPRANO İÇİN
YAZDIKLARI
ESERLERDE FOLKLORİK ÖGELER**

EZGİ ÖZBEY

DANIŞMAN:
PROF. LEYLA PINAR

İSTANBUL
2016

TC
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANATTA YETERLİK

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK
BESTECİLERİNİN SOPRANO İÇİN
YAZDIKLARI
ESERLERDE FOLKLORİK ÖGELER**

EZGİ ÖZBEY

DANIŞMAN:
PROF. LEYLA PINAR

İSTANBUL
2016

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Türk Müzikleri..... Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi
.....Fazıl Özbeçer..... tarafından hazırlanan
"Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerinin
Soprano İçin Yazdıkları Eslerde Folklorik Öğeler
adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 09/06/2016

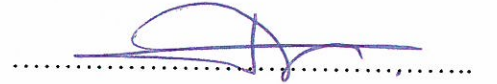
(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası:

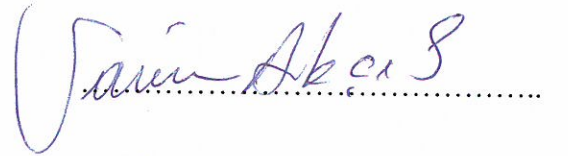
Jüri Üyesi: Prof. Leyla Pınar Tanser
Danışman:.....Üniv.ASD Öğr.Üyesi



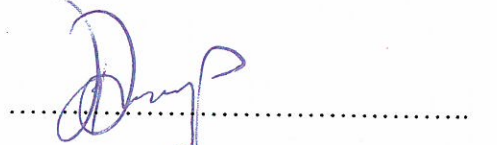
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Kamile Ferun Akşir
.....Üniv. ASD Öğr. Üyesi



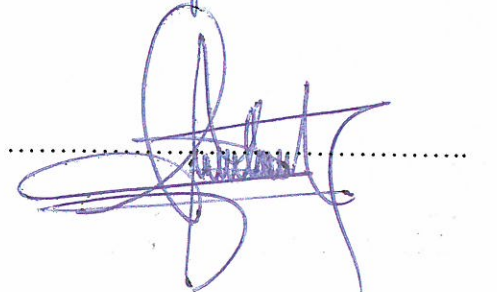
Jüri Üyesi: Prof. Selim Akal
.....Üniv. ASD Öğr. Üyesi



Jüri Üyesi: Doç. Dr. Duygu Altınkaya
Marmara.....Üniv. Muz. Öğr. ASD Öğr. Üyesi (Yedek)



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Salim Halıcı
Marmara.....Üniv. Muz. Öğr. ASD Öğr. Üyesi (Yedek)



ÖNSÖZ

“Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerinin Soprano İçin Yazdıkları Eserlerde Folklorik Ögeler” isimli çalışmam T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi olarak hazırlanmıştır.

Tezimin fikir aşamasından itibaren bu çalışmanın oluşumunu en yürekten destekleyerek, yapıcı ve cesaretlendirici kişiliğiyle bana güç veren çok sevgili hocam Prof. Leyla Pınar TANSEVER sonsuz teşekkürlerimi bir borç biliyorum.

Araştırmamın iki önemli aşamasının hazırlıklarında bana kaynak ve yardımlarıyla destek vererek yalnız bırakmayan, hem akademik hem sanatsal tecrübelerinden yararlandığım, Sayın Aytül BÜYÜKSARAÇ, Nazan AKIN, Perihan ÖNDER, Kadir KARKIN, İlteriş SUN, Nilgün ONAT, Melih DUYGULU ve Mesut İKTU'ya teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Ayrıca bana manevi güç vererek desteklerini hiç esirgemeyen sayın Özkan AĞIŞ, Cihan BİÇER ve iyi ki o benim çekirdek ailem dediğim annem Jale ÖZBEY ve babam Mustafa ÖZBEY'e en içten sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2016

Ezgi ÖZBEY

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
KISALTMALAR LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1.GİRİŞ	1
2.FOLKLORUN TANIMI	3
2.1. Müzik Alanında Folklorun Kullanımı	4
2.2. Ulusalçılık Akımı	6
2.2.1. Ulusalçılık Akımının Müzikle İşlevi	6
2.2.2. Müzikte Ulusalçılık Okulları ve Besteciler	7
2.3. Cumhuriyet Türkiye'sinde Folklor Çalışmaları	8
3. CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK KÜLTÜRÜ	10
3.1. Ulusal Türk Müziği Devrimi	12
3.1.1. Cumhuriyet Döneminde Derleme Çalışmaları	18
3.1.2. Bela Bartok ve Adnan Saygun'nun Derleme ve Folklor Çalışmaları	20
3.2. Türk Beşleri'nin Oluşumu	23

3.3. Türk Beşleri'nden Sonraki Kuşak Türk Besteciler	28
4. BULGULAR VE YORUM	
4.1. Türk Bestecilerinin Eserlerinde Folklorik Ögelerin Kullanımı	33
4.2. Soprano İçin Yazılmış Folklorik Öge Taşıyan Eserlerden Örnekler	35
4.2.1.Cemal Reşit Rey	35
4.2.1.1.Aydın On Dördü	38
4.2.2. Ulvi Cemal Erkin	40
4.2.2.1. Çamdan Sakız Akıyor	43
4.2.3. Ahmed Adnan Saygun	45
4.2.3.1. Dilek	47
4.2.4. Ferit Hilmi Atrek	49
4.2.4.1. Evlerine Vardım	49
4.2.5. Ekrem Zeki Ün	51
4.2.5.1. Şol Cennetin Irmakları	52
4.2.6. Sabahattin Kalender	54
4.2.6.1. Çiğ Köfte	56
4.2.7. Cenan Akın	58
4.2.7.1. N'olisar	59
4.2.8. Yalçın Tura	60

4.2.8.1. Mentefe'li	62
4.2.9. Kadir Karkın	65
4.2.9.1. Deyiş	65
4.2.10. İlteriş Sun	67
4.2.10.1. Tutam Yar Elinden	68
5. SONUÇ, TARTIşMA VE ÖNERİLER	70
6. KAYNAKÇA	73
7. ÖZGEÇMİş	78
8. İNCELENMİş ESERLERİN NOTALARI, EKLER	

ÖZ

19.yy sonunda Avrupa'da gelişen ulusalcı akımla beraber hızla yayılan milliyetçi romantizm düşüncesi, bestecileri kendi halklarının ezgilerini kullanmaya yöneltmiştir. Bu amaçla folklor öğelerini de işleyerek Avrupa müzik akımları doğrultusunda eserler üreten besteciler için halk kaynakları önemli malzemeler olmuştur. 20. yy müziğinde folklor ögesi, müziğin yeni bir boyutu olarak benimsenmiş olsa da günümüzde de hala etkin bir malzeme olarak kullanılmaktadır. Halk müziği kaynaklarının ve folklorik tüm öğelerin iç içe gelişen birçok akımla beraber müziğe boyut kazandırdığı görülmektedir.

Bu çalışmada folklorun bir araç, malzeme olarak yeniden işlenişini, çoksesli müziğin sınırları içinde bazen ritmik, bazen edebi bazen de müzikal bir yapı olarak kullanımını incelenecektir.

Cumhuriyet sonrası besteciler tarafından özellikle soprano için bestelenmiş piyano veya orkestra eşlikli eserlerde geçen folklorik temalı eserlerden örnekler tespit edilerek bir konser programının oluşturulması amaçlanmıştır.

ABSTRACT

Emanating from the nationalistic movement at the end of the 19th century, the concept of nationalistic romanticism that spread rapidly across Europe led the composers into using the melodies of their own people. As a result of this, folkloric sources became significant material for those composers who produced works by treating folkloric elements in accordance with European musical movements. Although the element of folklore in 20th century music was regarded as a new aspect of music, currently it is still used as an effective material. It is observed that together with the entwined development of various movements, references of folk music including all possible folkloric elements add new dimensions to music.

In this research, the rehandling of folklore as a tool as well as a component, and the usage of it as a rhythmical, literary and musical structure within the boundaries of polyphonic music will be examined.

Accordingly, the aim is to formulate a concert program based on examples of works with folkloric themes chosen from those that are especially composed by post-Republic Turkish composers for soprano voice accompanied by either piano or orchestra.

KISALTMALAR

TDK: Türk Dil Kurumu

TTK : Türk Tarih Kurumu

TRT : Türkiye Radyo Televizyon

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

SACEM: Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (Ulusal Müzik Eserleri Meslek Birliği)

Bkz.: Bakınız

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 4.1.	39
Şekil 4.2.	39
Şekil 4.3.	44
Şekil 4.4.	44
Şekil 4.5.	50
Şekil 4.6.	50
Şekil 4.7.	57
Şekil 4.8.	57
Şekil 4.9.	57
Şekil 4.10.	58
Şekil 4.11.	60
Şekil 4.12.	60
Şekil 4.13.	63
Şekil 4.14.	64
Şekil 4.15.	64
Şekil 4.16.	66
Şekil 4.17.	67

1. GİRİŞ

İfade kültürünün yaratım biçimlerinden birisi olarak müzik, toplumların geleneksel ya da halk (folk) müziği, kullanılarak üretimi yoğun bir entelektüel çaba gerektiren sanata dönüşmesidir. İster halk ister geleneksel veriler yaratıcılar tarafından üretildiğinde bu üretimin sonucu olarak müziksel yaratı olarak adlandırılır.

Folklorun bireyden bireye bazen dolaysız bir biçimde sözle ya da davranışla, bazen de aralarında hiç bir ilişki bulunmayan insanlar arasında örneğin bir halk sanatçısının bir başka halk sanatçısının bitmiş ürününden geleneksel bir biçimi kopya etmesi gibi dolaylı olarak aktarıldığı görülmektedir. Bir ülkede yaşayan halkın kültür ürünlerini, sözlü edebiyatını, geleneklerini, törelerini, inançlarını, mutfağını, müziğini, oyunlarını, inceleyerek bunların birbirleriyle ilişkilerini belirten, kaynak, evrim, yayılım, değişim, etkileşim vb. sorunlarını çözmeye, sonuç, kural, kuram ve yasaları bulmaya çalışan bilim dalı olan folklor, türkçe de “halk bilimi” halkiyat olarak tanımlanmıştır.

Sanatı ya da müzik üretimini harekete geçiren unsurların başında, sanatçının hayal gücünü canlandıran ve yönlendiren ilhamın varlığının sanatçının kendi kültür ve birikimi, yaşadığı toplumun kültürel sosyal ve fiziksel özelliklerini aktardığı ifade biçimi olduğunu düşünürüz. Sanatçı müziğin temelinde ve oluşumunda kendi halk kültürünü bir araç olarak kullanırken folkloru bazen bir tema ya da motif olarak yansıtıp geliştirerek bir ifade biçimi olarak işler.

Bir toplumda meydana gelen sosyal ve siyasal değişimlerin sanatsal ve kültürel üretimlerdeki yansımalarını belirgin bir şekilde hissettirmesi kaçınılmaz sosyolojik bir olgudur. Örneğin Romantik milliyetçilikle birlikte ulusal kimliklerin şekillenmeye başladığı 19. yüzyıldan itibaren kültürel belleğin tarih, dil gibi önemli bir taşıyıcısı olan folklor ürünleri, başta sosyal bilimler olmak üzere ideolojik ve edebî akımların üzerinde durdukları bir alan olarak karşımıza çıkmıştır. Özellikle 20. yüzyıl dünyasında, folklor ürünleri kültür politikalarında önemli işlevler üstlenmiştir. Folklor ürünlerinin üslubu, taşıdığı kültürel kodlar ve işlevsellikleri bu yaklaşımda

etkin unsurlar olmuştur. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde edebiyatta, müzikte ve sanatta 1930'lardan sonra halk anlatıları, halk şiiri ve halk edebiyatı ürünlerine yönelişle başlayan süreç, 1940'lardan sonra giderek hızlanır ve bu eğilim edebiyatı ve sanatı besleyen önemli kaynaklardan biri haline gelir. Bu noktada Türk folkloruna ait destan, halk hikayesi, masal, efsaneler, sanat ve edebiyatın içinde yer alarak önemli eserler de yeni bakış açıları ve teknikleri ile topluma sunulur.

Bu çalışmanın kapsamında; cumhuriyetten günümüze folklorik temaları eserlerinde farklı yöntemleri kullanarak yansıtmış bestecilerimiz incelenmiş ve özellikle bu bestecilerin soprano sesine yönelik çalışmalarından birer örnek eser analiz edilmiştir. Bu eserleri değerlendirirken gerek form gerek edebi açıdan değerlendirmelerle yaklaşılmış bestecilerimizin halk kaynaklarını kullanmasına yönelik çalışmaları değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın sonrasında incelenmiş bestecilerinden eserlerinden birer örnek ile açıklamalı bir konser programı oluşturulması planlanmıştır.

2.FOLKLORUN TANIMI

Folklorun tanımlanması üzerine çabalar, William Thoms'un 1846'da bu kavramı ortaya atmasıyla başlar. Folklorun malzemesi köken, yapı, taşınma ve işlevsellik ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Folklorun doğası konusunda sadece farklı ülkelerdeki folklorcular değil, aynı ülkenin folklorcuları da farklı görüşler öne sürmüşlerdir. "Standard Dictionary of Folklore", "Mythology and Legend" in ilk cildindeki yirmi bir farklı tanım bu çeşitliliği ortaya koymaktadır. Belki de tanımlardaki en ortak ölçüt folklorun taşınırılığıdır. Özellikle folklorun sözlü gelenek olduğu ya da sözlü geleneğin bir parçası olduğu söylenir.

Folklorun tanımı TDK'da şu şekilde verilmektedir:¹

"Bir ülkede yaşayan halkın kültür ürünlerini, sözlü edebiyatını, geleneklerini, törelerini, inançlarını, mutfağını, müziğini, oyunlarını, halk hekimliğini inceleyerek bunların birbirleriyle ilişkilerini belirten, kaynak, evrim, yayılım, değişim, etkileşim vb. sorunlarını çözmeye, sonuç, kural, kuram ve yasaları bulmaya çalışan bilim dalı, folklor, halkiyat."

"The Study of Folklore" isimli makalesinde Alan Dundes²; her topluluğun kendi folkloru olduğunu ve folklorun içinde mitlerin, destanların, halk masallarının, atasözlerinin, bilmeceler, ninniler, büyüler, dualar, inançlar, yeminler, incitmeler, atışmalar, kinayeler, tekerlemelerin vb. yer aldığından söz eder. Folklor aynı zamanda halk adet ve törelerini, halk dans ve tiyatrosunu, halk sanatını, halk inancını (ya da batıl inancını), halk müzik ve şarklarını içerir. Folklor listesinin içeriği daha da uzayabilirken halk oyunlarını, işaretleri, yemeklerini, simgeleri, dinsel inançsal sözcükleri, şakaları, halk etimolojisini, süslemelerini vb. içerir.

20. yy'da milli devletlerin oluşumunda, folklor bazı ideolojiler tarafından, toplumsal yapının oluşumunda birtakım işlevler yüklenmiştir. Batı'da ulusalcı (Almanya, İtalya, İspanya), Doğu'da ise sosyalist (Sovyetler Birliği, Çin) ideolojiler için önemli bir unsur olmuştur. Folklor, düşüncelerin kitlelere benimsetilmesi için bir fonksiyon olarak kullanılmıştır.

¹ <http://www.tdk.gov.tr> (31.01.2009)

² London: Prentice-Hall, 1965, s. 1-3'te Türkçe çevirisi Folklorla Doğru (Kasım 1983, Sayı: 55, s. 15-18) dergisinde yayımlanmıştır.

19. yy'da folklorun milli kimlikle arasındaki ilişkisini tespit etmek amacıyla halk kültürü bilimsel olarak analiz edilmeye başlanmıştır. Folklorun milli kimlikle ilişkisi, 19.yy'dan itibaren teorisyen ve araştırmacıların ilgi alanı olmuştur. Bir toplumda hızlı sosyal değişmelerin olduğu dönemlerde, toplumun yeni sosyal şartlara uyumunda, folklorun fonksiyonları gözden geçirilmiştir (Reich 1971: 233).

Wendy Reich, “Yeniden Canlandırma Hareketlerinde Folklorun Kullanımı” (Reich 1971: 233) isimli çalışmasında, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde folklorun önemini açıklamaya çalışılmıştır.

Richard M. Dorson, 20. yy'da folklorla olan söz konusu politik yaklaşımları “İdeolojik Folklor Kuramı” (Dorson 2007:25) çerçevesinde değerlendirmiştir. Halk şiirinin ulusal kimliği ön plana çıkaran rolüne dikkat çeken folkloristler yerel ağzlarla söylenen halk masalları ve halk şarkılarında, halkbilimi (folklor) konularını geliştiren edebiyatta ve milli kahramanları anlatan tarih eserlerinde açığa çıkan halk ruhunu aramışlardır. (Çobanoğlu 1999). 20. Yüzyılda Almanya'sında Hitler, Sovyetler Birliği'nde Lenin ve Stalin, İtalya'da Musolini, İspanya'da Franco, folkloru yeni kuralacak toplumun inşasında araç olarak kullanmışlardır.

Folklor tümüyle halkın kendisidir ve halkı temsil eder. Halk kültürünün milli manevi değerlerinin yapısını oluşturur. Geçmişten günümüze ulusal değerler, adetler, yöresellikler, gelenekler, müzik ve söz folklorun içeriğidir.

2.1. Müzik Alanında Folklorun Kullanımı

Her ne kadar halk müziğinin asıl ulusal bir bağlam içinde kullanımı 19. yüzyılda Romantik dönem içinde ortaya çıkmış olsa da, halk müziği, Avrupa çoksesli müzik kültürünün başlangıcından beri bir malzeme olarak kullanılmıştır (Yöre, 2000).

16. yy'dan günümüze çeşitli ulusların feodalitenin doğurduğu sorunlar ile mücadele etmesiyle beraber ulusal kültürler yavaş yavaş doğmaya başlamıştır. Öte yandan, ulusal kültürlerin bu gelişimine bir ulusun öteki uluslar üzerinde kendi ekonomik, siyasal ve kültürel egemenliğini kurması sırasında ulusal kültürlerin ezilmesi de eşlik etmiştir. Batı müziğinde folklorun kullanımı ulusalcılık akımı ve ulusal kültürlerin doğuşu ile 16. yy'dan günümüze müzik tarihinde sürekli bir süreci oluşturmuştur.

Ulusal müzik de tıpkı ulusun kendisi gibi sürekli bir değişim ve gelişim içindedir. Ulusallaşma mücadelelerini yansıtan bestelerin kaynakları ise folk müziğine dayanır. Alman Lutheryan koralleri, İngiltere de Elizabeth çağı şarkılarıyla, Handel'in madrigal ve ezgileri, Avusturya'da Haydn ve Schubert'in şarkıları, Chopin'in Polonya halkı için bestelediği şarkılar o ulusun ürünleridirler.(Finkelstein, 1999)

Batı dünyasında müzik yaratıcılığı kapsamlı bir ulusal kültür hareketinin ayrılmaz parçasıydı; katıksız ulusal müzik oluşturma yolunda yararlanılacak gereçler için halka dönülmeli görüşü dönemin ruhunu yansıtır. Sanatı bu temel üzerine inşa ederken, geçmiş tarihi yeniden inceler, ulusal bilinci oluşturma yolunda folklorun izi takip edilir.

19. yy'da Napoleon savaşları ulusların kimliğinin gelişmesinde ve bestecilerde ulusal bilincin kökleşmesinde etkili olmuştur. Doğu Avrupa uluslarında 19. yy'ın ikinci yarısında Smetana, Dvorák, öncesinde Liszt, İskandinav ülkelerinde Grieg ile başlayan ulusalcılık akımının ürünleri, bestecilerin yerel kültürlerin izlerini taşır. Ulusalılık aynı zamanda romantik dönemin son bestecilerini de etkileyerek bestecilerin hem kendi halk müziklerine, hem de daha uzak uygarlıkların kültürlerine yönelmelerini sağlamıştır. Mussorgski, Rimski Korsakov ve Borodin gibi Rus bestecilerinin bu temeller üzerine kurulu üretimlerinden çok etkilenen Fransız besteci Debussy'nin başka kültürlere, özellikle de Güney-Doğu Asya uluslarının kültürlerine yönelmesi, batı müzik dilinde sadece bir renk çeşitliliğinden çok daha önemli bir sonuç ortaya çıkarmıştır: Geleneksel dilin öğeleri ve ilişki düzeni yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Bu sürecin batı müzik tarihinde yarattığı etkilerden en önemlisi, özellikle doğu uluslarının kültürel malzemelerini ve ulusal müzik dillerini kullanarak klasik batı müziği üretimine önemli sonuçlar ortaya çıkarmalarını sağlamaları olmuştur.

Ulusalılık akımı ve çağdaş Türk müziğinin serüveninin başlaması arasında ciddi bir ilişki görülür. Bu sürecin Batı müzik tarihinde yarattığı etkilerden, yeniden doğu uluslarına dönersek, kendi kültürel malzemelerinin klasik batı müziği üretimine böylesi bir sonuç yaratarak dahil olabildiğini gören ikinci kuşak Doğu Avrupalı besteciler, kültürel malzemelerini, kendilerine yabancı ve zorlayıcı bir tonal düzen yerine ulusal müzik dillerinin esinlediği ve koşulladığı ses gereciyle oluşturmaya başlamışlardır. Modernizmin serüveninde bir değişim noktası olarak gördüğümüz

yeni dizisel (modal) malzemelerin ve bu dizilerden türeyen yeni armoni sistemlerinin ilk kuşak Türk bestecilerde de kendi geleneksel müziklerinin içerdiği dizisel malzemenin yeniden yorumlanması olarak belirlediğini tespit edebiliriz. Doğu Avrupalı ve Türk bestecilerin arasındaki bu benzerlikle birlikte, Doğu ve Kuzey Avrupa kökenli ulusalcılık akımı ile Türkiye’deki ulusalcılığın eşzamanlı değil, 40-50 yıllık bir farkla başladığını, Türkiye’deki ulusalcılık akımının bu sürecin sonuna denk geldiğini görüyoruz. Türk bestecilerdeki modernist eğilimlere bu yüzden, Batı’daki ulusalcılık akımının son temsilcilerinden Béla Bártok ile Ahmed Adnan Saygun arasındaki yakın ilişki ve yaklaşım benzerliği üzerinden bakmaya başlanabilir.

2.2. Ulusalcılık Akımı

Ulusalcılık kavramının sözlük anlamı, “Maddi ve manevi açılardan millet ve ülkesinin çıkarlarını her şeyin üstünde tutma anlayışı” olarak tanımlanır.

Cambridge Dictionary’e göre ulusalcılık ise, “kendi ulusuna duyulan büyük bir sevgi” ve “ülke veya ulus için siyasi bağımsızlık elde etmek isteği ve girişimi” olarak siyasi bir şekilde tanımlanır (<http://dictionary.cambridge.org/>).

Guibernau’ya göre (1997: 88) ulusalcılık, “bir toprağa, ortak dile, ideallere, değerlere ve geleneklere bağlanma duygusunu ve bir grubun onu diğerlerinden ‘farklı’ kılan semboller (bayrak, belirli bir şarkı, bir müzik parçası veya tasarım) ile özdeşleşmesi”ni kapsar. (Aktaran: Hülür ve Akça, 2007: 315)

İmparatorluktan ulus-devlet anlayışına geçen her ülkenin kendi kültürel unsurlarını birbirinden ayırmasının temelinde ulusalcılık anlayışı olduğu ve bu anlayışın 14. yy’da Avrupa ülkelerinin ulusal sınırlarını çizmeye başlamasıyla ortaya çıktığı görülmektedir. (Hülür ve Akça, 2007: 315)

2.2.1. Ulusalcılık Akımının Müzikle İşlevi

Ulusal çoksesli müzik, bir ülkenin yerel ve/veya geleneksel müzik öğeleriyle, uluslararası çoksesli müzik tekniklerinin birleştirilerek, ulusalcılık ideolojisi temelinde bestelenen çoksesli müzik olarak tanımlanabilir. [18]

18. yy’dan itibaren oluşan ulusalcı akım, özellikle Orta Avrupa ve Rusya’da

belirgin olarak kültürel unsurlara ve sanata yansımıştır. 19. yy'da ise milli temele dayanan ve daha çok edebiyat ve müziğe yansıyan bir sanat anlayışı ortaya çıkmış ve Batı Avrupa dışındaki ulusların çoksesli müziklerinin de gelişiminde kendini göstermiştir.

Batı Avrupa'da 10. yy'dan itibaren Orta Çağ'da başlayan müzikte çokseslilik olgusu, (Say, 2006: 78; Selanik, 1996: 49), başta İtalyan olmak üzere Fransız ve Alman egemenliğinde gelişerek, ancak 19. Yüzyılda Batı Avrupa dışına yayılmıştır. "Avrupa ülkeleri, 14. yy'dan itibaren ulusal devletlere bölünmeye başlamış (Say, 2006: 95), bu ülkeler stillerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Avrupalı besteciler, müzik stillerini yaratmada, daha çok halk müziklerinden yararlanmışlardır. Avrupalı ünlü besteciler, çoksesli müzik eserlerini halk müziği temaları üzerine kurmuşlardır." (Say, 2006: 432-453; Selanik, 1996: 186; Yöre, 2000: 37-43).

"19. yy, tüm Avrupa ülkelerinde ulusal akımların yayıldığı bir dönemdir. 19.yy'a kadar müziği gerçek anlamıyla İtalyan, Fransız ve Alman okulları temsil ederken bu yüzyılda ise gelişen düşünsel ve siyasal akımlar, hemen tüm ülkelerde ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve ulusalcılık kültür/sanat alanında yankısını bulmuştur" (Say, 2006: 432).

2.2.3. Müzikte Ulusalçılık Okulları ve Besteciler

Ulusal çoksesli müzik bir akıma dönüştükten sonra, çeşitli ülkeler ve besteciler çoksesli müzikte ulusalcılık okulu çerçevesinde tanımlanmışlardır. Müzik eleştirmeni Sidney Finkelstein (1995: 20), "Vaughan Williams ve Jean Sibelius'un yanı sıra, Çekoslovakya'dan Leos Janacek, Macaristan'dan Belá Bartók, ABD'den Roy Haris, Aaron Copland, George Gershwin ve Virgil Thomson, İspanya'dan Manuel de Falla, Sovyetler Birliği'nden Sergey Prokofyev ve Aram Hacıaturyan, Brezilya'dan Heitor Villa-Lobos ve Meksika'dan Carlos Chavez bu tür müziği besteleyen müzikçilerdir. ABD yurttaşlığını benimseyen İsviçre doğumlu Ernst Bloch, bestelerinin çoğunda, Yahudi ulusal duygularını dile getirmeye çaba göstermiştir" diyerek eserlerinde halk müziğinden yararlanan veya ulusal çoksesli müzik akımı içinde yer alan bazı bestecileri belirlemiş ve "Bu bestecilerin yapıtları, çağımızın müzik yaşamında sağlam bir yer kazanmışlardır ve ulusal karakterleri bu yapıtların evrensel olarak kabul görmesine hiçbir engel oluşturmamıştır" diyerek de

çoksesli müzikte ulusal malzemelerin kullanılarak da evrensel olabileceğini savunmuştur.

“Sonuçta, ulusalcı sanat akımları, dıştan gelen kültürel baskıları kırmaya ve kendi kültürel varlıklarını ön plana çıkarmaya eğilim göstermişlerdir. 19. Yüzyıl bir yönüyle Rus, Çek, İspanyol, İngiliz, Polonya’lı, Norveç’li, Danimarka’lı, Macar, Finlandiya’lı vb. bestecilerin ulusal kimlikleriyle çoksesli müzik dünyasına katıldıkları bir çağdır” (Say, 2006: 433).

McCrone (1998: 55), Chopin, Liszt, Dvorak, Bartok, Elgar, Verdi, Wagner, Grieg ve Sibelius örneklerinde olduğu gibi birçok sanatçının ulusal kültürle eş anlamlı olduğunu (Aktaran: Aydın, 2000b: 79) söylemiştir.

2.3. Cumhuriyet Türkiye’sinde Folklor Çalışmaları

Folklor terimi ilk kez Rıza Tevfik Bölükbaşı’nın 20 Şubat 1913 tarihli “Folklor” başlıklı yazısında kullanılmış, 19.yy’ın ikinci yarısında halkın çoğunluğu tarafından anlaşılabilir ortak bir milli dilin oluşturulması amacıyla önem kazanmıştır.

1839’da Tanzimat reformları ile saf Türkçe olan halkın dilini kullanarak yeni bir edebiyat yaratmak için, halk bilimi ve halk edebiyatı ile ilgilenilmiş, pek çok şair, romancı, oyun yazarı ve entelektüeller tarafından 1860 ile 1900 yılları arasında bu akım önem kazanmıştır.

Cumhuriyet’e geçiş sürecinde, imparatorluğun son yıllarında ortaya çıkan Batıcılık, Türkçülük, İslamcılık gibi düşünce akımları arasında bir sentez yapmaya çalışan aydınlar ülkemiz koşullarını göze alarak sosyal ve siyasal düşünceleri Türkiye’ye uyarlamışlardır.

Türkiye’de özellikle ilk dönem folklor çalışmalarında, bu alanın tanınmasında ve yerleşmesinde Avrupa deneyiminden ve yol göstericiliğinden yararlanılmıştır. Örneğin Türkçeye önce “halkiyat” ve “halkbilgisi” daha sonra “halk bilimi” olarak çevrilen ve yerleşen folklor terimi, Ziya Gökalp, Köprülüzade Mehmet Fuat ve Rıza Tevfik’in çalışmalarında hissedilir.

Çok uluslu Osmanlı Devletinin bir dönem Milliyetçilik fikrinin vurgulandığı bu akımdan korkup çekindiği folklor disiplininin tanınması ve ilgili çalışmaların yapılması Batıdaki örneklerin takip edilmesiyle başlamıştır.

“Mehmet Fuat Köprülü’nün “Yeni Bir İlim Halkiyat: Folklore” başlıklı yazısında Türk kültürü üzerine çalışan Rus Türkologlar Wilhelm Radloff ve Gerlevski gibi Macar araştırmacılar Ignác Kúnos ve Doktor Giz’den bahseder. Ayrıca, Osmanlı Devletinin son dönemlerinde Türk folkloru üzerine araştırmalar yapan Alman bilim adamı Georg Jacob ile İstanbul hakkındaki Osmanlı halk âdetleri ve efsaneleri üzerine eser veren Fransız araştırmacı Henry Carnoy önemli araştırmacılar arasındadır.” (Öztürkmen 2006: 306).

Cumhuriyet sonrası Türkiye’de folklor çalışmaları Türkçülük hareketine bağlı olarak gelişmeye başlamıştır. “Türk Derneği” adını taşıyan dernek Türk kültürünü ortaya çıkarmak amacıyla kurulmuş ve çıkardıkları dergi ile beraber okuyucularından derleme, eski türkü, atasözleri ve hikayelerin toplanıp, yazılmasını, böylece genel folklor bilgilerinin kaydedilmesini istemişlerdir.

1930 yılında TDK ve TTK’nın kurulması Türkiye genelinde folklor çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Özellikle TDK’nin tarama ve derleme sözlükleri büyük öneme sahiptir.

1938 de Türk halkbilimi arşivi kurulmasında büyük önemi bulunan P.Naili Boratav’ın Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’deki “Folklor ve Halk Edebiyatı” adlı bağımsız bir folklor dersi açması ile başlamıştır. Fakat 1948 yılında derslerin ideolojik sebeplerle kapatılması gibi olumsuz gelişmeler, halkbilimi çalışmalarının 1960’ların sonuna kadar durağan sürece girmesine sebep olmuştur.

1961 de Ankara da kurulan “Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü” ve “Türk Kültürü Dergisi”, kuruluşundan günümüze kadar yayınıni sürdürmesi bakımından önemli bir yere sahiptir.

1966’da kurulan “Milli Folklor Araştırma Enstitüsü”, günümüzde Kültür Bakanlığı’na bağlı “Halk Kültürlerini Araştırma” ve Geliştirme Genel Müdürlüğü” adıyla devamlılığını korumaktadır.

3.CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK KÜLTÜRÜ

Türk müzik kültürü bir kültür mirası olarak binlerce sene yaşamış olması M.Ö. 4000’li yıllara uzanan bir zaman dilimine yayılmış, yığmsal yapısıyla birçok aşamadan geçmiştir. Ali Uçan, Türk müzik kültürünü kendi evrimi içerisinde şu aşamalar halinde ele almaktadır: (Uçan, 2000).

- Hunlar öncesi dönemde Türk Müzik Kültürü
- Orta Asya Türk Devletleri döneminde Türk Müzik Kültürü
- Orta-Batı Asya Türk Devletleri döneminde Türk Müzik Kültürü
- Ön Asya (ve Avrasya) Türk Devletleri döneminde Türk Müzik Kültürü
- Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri döneminde Türk Müzik Kültürü

Buna göre; Türk müzik kültürünün çeşitli coğrafyalarda değişik zaman dilimlerinde gelişerek ve değişerek sürekli bir devinim içinde bulunduğunu düşünebiliriz.

Cumhuriyet dönemi öncesi müzik alanında yenileşme dönemlerinden biri olarak II. Mahmud döneminde Batı müziği kültürünün önce orduda ve sarayda başlatılmış olması, neredeyse bir asır boyu bu sanatın halktan ziyade öncelikle bu çevrelerde benimsenmesine sebebiyet vermiştir. Örneğin aynı dönemlerde Rusya’da Balakireff, Borodin, Cui, Mussorgsky ve Rimsky-Korsakof gibi bestecilerin önderliğinde ortaya çıkan ulusal müzik Cumhuriyet’e kadar oluşmamıştır.

Son halife Abdülmecid Efendi’nin çok sesli müziğe oldukça değer vermesi ve saray orkestrası konserlerinde de senfonik repertuarın büyük ve önemli eserlerine yer verilmesi ve hatta idare de yabancılardan ziyade zaman içerisinde yetişen Saffet Atabinen ve Zeki Üngör gibi beylerin idare ettiği bu orkestra I. Dünya Savaşı yıllarında Avrupa’ya bir turne düzenlemiştir. Osmanlı’da yaylı orkestra anlayışının en önemli yansıması olan bu orkestra 1922’de Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından "halife-i müslimîn" seçilen Abdülmecid Efendi'nin makamına bağlanmış ve adı da “Makam-ı Muâlla-yı Hilâfetpenâhî Musîki Heyet-i Orkestrası” olarak

değiştirilmiştir. Ardından da Atatürk'ün emriyle Ankara'ya getirilerek “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” kurulmuştur. Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilk resmi orkestrası padişahlık döneminin yetiştirdiği bu saray orkestrasıdır. Londra'da yayınlanan *The Musicial Gazette* dergisinden anlaşıldığına göre sultanın haremünde sadece hanımlardan oluşan mükemmel bir orkestra bulunmakta, piyano bulunmayan harem odası bulunmamaktadır. Aynı şekilde opera temsillerinin de sarayda oynandığı bilinmektedir. Saffet Bey (Atabinen) ve Zeki Bey (Üngör) sarayda yetişen ve saray orkestrasını çalıştıran isimler arasındadır. 1918 yılında Muzika-i Humayun orkestrası Kızılhaç yararına, Orta Avrupa'da konser vermeye gitmiştir. Daha sonrada İstanbul'da düzenli konserler vermeye başlamıştır. (Küçüköncü, 2004).

Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk'ün doğrudan etkide bulunduğu bu hareketinin ilk temelleri 1826'dan itibaren atılmaya başlanmıştır.

Avrupa müziğine kapsamlı bir yönelme, Atatürk'ün öncülüğünde 1923'te modern Türkiye'nin kuruluşuyla başlanmıştır. Eski devlet kurumları, geçmişteki yapılarından tamamen farklı biçimde, yepyeni düşüncelerle Avrupa'daki örnekler göre yeniden yapılandırılmış ve ilk olarak Anadolu kentlerinde görev yapmaları öngörülen öğretmenleri yetiştirmek üzere, 1924'te “Musiki Muallim Mektebi” kurulmuştur. Darülelhan 1924'te İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak çağdaş bir müzik kurumuna dönüştürülmüştür. Cumhuriyet'in kuruluşundan kısa bir süre sonra, bazı yetenekli genç müzisyenler Avrupa'nın çeşitli kentlerine müzik öğrenimlerini sürdürmek üzere gönderildiler. Belirtilen tarihler arasında bestecilik eğitimi alan Cemal Reşit Rey (1924-1930), Ulvi Cemal Erkin (1925-1930), Necil Kazım Akses (1926-1934), Ferit Alnar (1927-1932), Ahmed Adnan Saygun (1928-1931) ülkeye döndüklerinde modern Türk besteciliği çizgisini oluşturmaya başlamış, Türk Beşleri olarak anılan bu beş besteci çağdaş Türk müziğinin gelişiminde önemli rol oynamalarının yanı sıra, konservatuarlarda eğitimci olarak da etkin görevler almışlardır (Aydın, 2003).

Bütün bu gelişmeler, belli düşüncelerin ışığında gelişmeye başlamıştır. Uçan, bu gelişmeleri “Osmanlı döneminde III. Selim'in 1794'ü izleyen yıllardaki belli girişimlerinden sonra II. Mahmut'un önderliğinde 1826'da başlayan ve yaklaşık 100 yıl süren ‘müzikte Batılılaşma’ süreci, Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün önderliğinde çok daha ileri bir aşamaya ulaşarak, ‘müzikte çağdaşlaşma’ sürecine dönüşmüştür.” diyerek özetlemektedir. Ona göre, müzikte çağdaşlaşma, kısaca, müzikte çağın tutumuna, anlayışına ve gereklerine uymaktır. Bu uyum müzikte

evrenselleşmeye giden yolu açar. Müzikte çağdaşlaşma bitimsiz bir süreç olup, koşullar gerektirdikçe kendi kendini yenileme ve aşma özelliği taşır. (Uçan, 2000).

Dile getirilen tüm bu gelişmelerin temelinde Atatürk devrimlerinin olduğu söylenebilir. Atatürk yeni çağdaş Türk müziğinin oluşması için düşüncelerini açıklamış, değişikliklerin kaynağını sunmuştur.

1934'te "Türk ulusal mûsikisini genel son müzik kurallarına göre işlemek gerekir; çünkü bu sayede yükselip evrensel musikide yerini alabilir" diyen Atatürk'ün düşüncelerine dayanan Türk müzik inkılabını, Uçan tüm kapsamıyla şöyle özetlemektedir: Türk müzik inkılâbı, Türk ulusal müziğinin ve müzik yaşamının kapsam, boyut, içerik, biçem, biçim, araç, yöntem ve teknikler bakımından 'eski-geleneksel' yapısının köklü, hızlı ve kapsamlı bir değişimle 'yeni-çağdaş-modern, bir yapıya dönüşümü' olarak tanımlanabilir (Uçan, 2000).

3.1. Ulusal Türk Müziği Devrimi

Cumhuriyetin kökenindeki milli devlet olma fikri, milli musikiye kaynaklık etmesi için Anadolu gibi karmaşık bir coğrafyada etnik ve kültürel açıdan saf bir "Türk" olgusu aranmaktadır. Ziya Gökalp meselenin çözümünü şöyle belirtmiştir: "Milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle, Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır (Gökalp, 1972).

Atatürk'ün müzikal fikirlerinin oluşumunda Ziya Gökalp'in yanı sıra Fransız düşünür Montesquieu'nun da büyük etkisi görülmektedir ve yeni müziğin oluşumunda bestecilerimizin Batı'nın müzik birikiminden ve ileri müzik tekniğinden yararlanmasını istemiştir.

"Halk Müziğimiz; Orta-Asya'dan getirdiğimiz müziğimiz ile binlerce yıllık Anadolu uygarlıklarından bize miras kalan müziğin birleşmesinden oluşan, gerçek anlamda ulusal müziğimizdir." (Kodallı, 1988).

Türkiye'deki müzik kültürünün oluşturulması için görüşleri alınmak üzere davet edilen Paul Hindemith ve Bela Bartok da aynı yönlendirmeyi yapmışlar. Bu görüşmelerde besteci Hindemith, "*Her çeşit musikinizi dinledim. Sanat musikisi dediğiniz alaturkada üstat sanatçılar gelmiş, geçmiş. Fakat bu sanat yolu, kapalı bir çevre içinde kendini tekrarladığı için yaratıcılık gücünü yitirmiş. Ne yaparsanız gelişmez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi bizim Bach'dan önceki musikimiz gibi tarihi bir yadigar olarak muhafaza edersiniz. Sizin esas hazineniz halk musikisi*

olarak adlandırılan musikidir. Pek az millete nasip olacak kadar engindir. Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. Unutmayınız ki Batılı birçok büyük besteci de bu yoldan geçmiştir’ şeklinde fikirlerini sunmuştur.” (Katoğlu, 2009: 118).

Bu düşünürlerin katkıları ile netleşen genç cumhuriyet aydınları ve 1934 yılında Adnan Saygun’un 1961 yılında kaleme aldığı “Atatürk ve Musiki” adlı eserinde de yer aldığı gibi Atatürk “Bize yeni bir musiki lazımdır ve musiki özünü halk musikisinden alan çokslesli bir musiki olacaktır” şeklinde görüşlerini sunmuştur. (Saygun, 1961).

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasından sonra, Atatürk önderliğinde çokslesli klasik batı müziğini devlet çatısı altında kurumlaştırmak üzere önemli adımlar atılmaya başlanmıştır.

Çokslesli müziği Batılı örneklerden yola çıkarak ve aynı zamanda da ulusal sanat müziğinin oluşturulması için çok yönlü bir çalışma içine girilmiştir.

Cumhuriyet’in kuruluşundan hemen sonra ulusal müzik devrimi 1940’lı yıllara kadar sürmüştür.

- 1924’te, Muzika-i Hümayun (kuruluşu 1826) Ankara’ya taşınması, ‘Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti’ kurulması.
- 1924’te Musiki Muallim Mektebi’nin kurulması.
- 1925’den başlayarak, genç yeteneklerin Avrupa’ya müzik eğitimi almaya gönderilmesi.
- 1926’da aralarında Ahmed Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Ulvi Cemal Erkin’in bulunduğu genç müzisyenlerin Anadolu’da derleme gezilerine çıkması.
- 1932’den başlayarak, Batı’nın J.Marx, P.Hindemith, B.Bartok, E.Zuckmayer gibi Avrupa’nın önemli bestecileri, müzik eğitimcileri, orkestra Türkiye’ye çağırılması.
- 1932’de Halkevlerinin kurulmasından sonra, burada açılan kurslar ve kurulan bandolar, orkestralar ve korolar yoluyla çokslesli müziğin halkla iç içe olmaya başlaması.
- 1934’de Ahmed Adnan Saygun, Atatürk’ün yönlendirmesi ile ilk Türk operası olan Özsoy’u bestelemesi.

- 1936’da müzik alanında sanatçı yetiştirmek üzere Ankara Devlet Konservatuvarı kurulması.
- 1937’de müzik öğretmeni yetiştirmek üzere Musiki Muallim Mektebi’nin yerine, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü kurulması.
- 1940’da Köy Enstitülerinin kurulmasıyla birlikte, Batı müziği parçaları yanında, geçen on altı yılda oluşan çoksesli Türk müziği dağarcığının temellenmesi.
- 1949’da Devlet Opera ve Tiyatrosu’nun kurulmasıyla, çoksesli müziğin Türkiye’de yapılanmasını sağlayacak tüm temellerin atılması.

Ulusal müzik devriminin temeli Türk kültürüne dayalı bir değişimin oluşturulmasıdır. Geçmişten gelen Türk geleneksel müziklerinin geliştirilmesi ile beraber batı teknikleriyle oluşturulacak yeni bir müzik türüdür.

Atılan bütün adımlara, Gökâl ve Atatürk’ün tariflerine rağmen, “ilk kuşak Türk bestecileri, çokseslilik konusunda Batı’nın geçtiği yollardan ve aşamalardan geçmeden, beşyüz yıllık bir gecikmeyle kendilerini 20. yüzyıl müzik akımlarının içinde bulmuşlardı. Bunun için büyük bir sürece gereksinim varken uygar ülkelerin yüzyıllar boyu elde ettikleri deneyim ve birikimi Türk sanatçıları olarak bir yerde yakalayabilmek kolay iş değildi. Nasıl bir müzik yaratıcılığı konusunun gündeme gelmesi ve heyecanla tartışılması, bu gecikmişliğin doğal sayılabilecek sonuçlarıydı. Târihe mâl olmuş Divan müziğinden mi yararlanılacaktı, Batı’ya öykünerek, Batılılar gibi yazma özentisi içinde mi olunacaktı, yoksa, 19. Yüzyıl ile 20. Yüzyıl başlarında yer alan ulusal bestecilerin yaptığı gibi halk müziğinin zengin kaynaklarından mı yararlanılacaktı? Tüm bu soruların yanıtlarını, ortaya çıkan yapıların içeriğinde bulmak olasıydı” (Çalgan, 1991: 26).

Müzik devrimi sürecini yaşamış olan Cemâl Reşit Rey (1963: 12’den 2007: 17), “*Mânevî devrimler, maddî devrimlerden çok daha zordur. Bâhusus, müzik, doğrudan doğruya duyguya hitap ettiğine göre, bu sahada geceyi gündüz yapmak hiç de kolay değildir. Nitekim tam olamadı, fakat yapılanlardan bir kısmı da kaldı [...] Bu da gösteriyor ki, bu nevi devrimler kısa zamanda olamaz. Bunu bilmekle beraber, bu yolda ‘devrim işâretini’ verebilmek büyük ve cesurâne bir harekettir! İşte Ata’nın büyüklüğü ve önderliği buradadır*” diyerek bu sürecin zor ve uzun olacağını eleştirel bir bağlamda vurgularken, ancak Atatürk’ün bunu bilerek mûsikî devrimini başlatmasını da takdir etmiş ve mûsikî devriminin başlangıç sürecini şöyle

anlatmıştır: “Atatürk’ün direktifi üzerine, bir müddet sonra (1934’te), Maarif Vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevat Memduh Altar, Halil Bedi Yönetken, Hasan Ferid Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemâl Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi [Erinç] ve ben) Ankara’da kongreye davet etmişti. [...] Maarif Vekili, sevimli şivesiyle bizlere; ‘Ey hadi bakalım, mûsikî inkılâbı yapacaktıysanız, bunu nasıl yapacağız?’ demesi üzerine, kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı, dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra, Abidin Özmen heyecanla bizlere: ‘Paşa Çankaya’dan birkaçtır telefon ettiriyor. Mûsikî inkılâbı ne yoldadır diye soruyor’ dedi. Biz, büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi karar alınacağını, bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet, hatırlamadığım birisi, ‘memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesini teklif etti!’ Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki; ‘Bir çoban, faraza davalarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?’ Nihayet bu tasavvur eriyip gitti. Bundan sonra, kongre dağıldı. Encümenler kuruldu ve pek yerinde kararlar alındı. Ezcümle, Güzel Sanatların müstakil bir Umum Müdürlük haline getirilmesi, Mûsikî Muallim Mektebi’nde, müzik pedagoji şubesi, Devlet Müzik ve Tiyatro Akademisi kurulması gibi...” (Rey, 1963: 12’den 2007: 19).

“O halde, millî mûsikîmiz, memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizâcından [kaynaşmasından] doğacaktır” diyen Ziya Gökalp gibi, Atatürk de Cumhuriyet Türkiye’si’nin yeni mûsikî kültürünün halk mûsikîsinden kaynaklanması gerektiğini düşünmekte, bu yoldaki çalışmaları teşvik etmekteydi” (Refiğ, 1997: 9). Bu bağlamda, önce Darü’l-Elhân’da Rauf Yekta Bey başkanlığında Türk müziği Tesbit ve Tasnif Heyeti ile Darü’l-Elhân’ın Müdürü Yusuf Ziya (Demirci) Bey’in öncülüğünde de Anadolu’dan halk müziği derleme çalışmaları başlamıştır (Bkz. Paçacı, 1999: 16-17).

Türk bestecileri tarafından milli müzik kapsamında yaratılan eserlerde, sadece melodide değil, armonide de bir millilik uygulamasından söz edilebilir. Çünkü, Türk çoksesli müziği bestecileri eserlerinin ana melodilerinde yatay olarak kullandıkları makam seslerini, dikey olarak da kullanarak farklı bir armoni anlayışı içine girmişlerdir. Hatta, bir milli armoni yaratma çabası, kuramsal olarak ilk defa Kemal İlerici tarafından yapılmış, İlerici 1950’li yıllardan başlayarak zaten var olan dörtlü

armoni sisteminin makamlara uygunluğunu ispatlamaya çalışmış ve bu kuramını 1970’te yayınlanan “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” adlı kitabında ortaya koymuştur. İlerici’nin dörtlü armoni kuramı, kendisinden özel ders alan üçüncü kuşak Türk bestecilerinden itibaren kullanılmaya başlanmış, hatta bu kuramı doğrudan en fazla uygulayanların başında hocası Saygun’dan daha ulusalcı olan Prof. Muammer Sun (1932), Necdet Levent (1923) ve de Prof. Ertuğrul Bayraktar (1951) gelmektedir. Ancak, dörtlü armoni kuramı, Türk milli mûsikîsi’nin kurucuları ve zaten kendi bestecilik stillerini de oluşturmuş olan Türk Beşleri tarafından biraz da kıskançlıkla benimsenmemiştir: M.Sun durumu şöyle açıklamıştır; *Ulvi C. Erkin ve Necil K. Akses’in, Kemal İlerici’e karşı oldukları biliniyordu; fakat Adnan Saygun karşı olduğunu söylemiyordu [...] Ayrıca, Türk Beşleri’nin her biri çağdaş Türk mûsikîsi’nin kurucusu olması iddiasındaydı. Türk mûsikîsi armoni sistemini kendileri dışında bir başka adamın bulması düşüncesi etkiliyordu gibi geliyor bana* (Aktaran: Ergur ve Aydın, 2004: 147) diyerek, İlerici’nin dörtlü armoni kuramını, Türk Beşleri’nin neden benimsemediğini yorumlamıştır.

1927 yılında halk bilimi alanında ilk dernek olma özelliğini taşıyan Halk Bilgisi Derneği kurulmuştur. Merkezi Ankara’da olan dernek ilk iş olarak bir halk bilimi kılavuzu hazırlayıp “Maarif Vekaleti”ne sunmuş böylece bu kılavuzdan Anadolu’da bu alanın ilgililerinin yararlanması sağlanmıştır. Özellikle halk edebiyatına ilişkin bilgilerin toplanması amacıyla Halk Bilgisi Derneğince Anadolu’da üç derleme gezisi düzenlenmesi, 1929 yılında Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzurum, Erzincan, Hasankale’ye ve ardından; 1930 yılında Gaziantep ve yöresine; 1932 yılında ise Balıkesir, Sındırgı ve Dursunbey’de gerçekleştirilmesi folklore adına yapılan önemli çalışmaların yapılmasının ilk adımlarıdır.

Halk Bilgisi Derneği kuruluşunda müzikle ilgili kuramsal çalışmaların yanısıra halk müziğinin bölgesel halk çalgılarıyla seslendirilmesi, halk müziği topluluklarının oluşturulması türkülerin çokseslendirilmesini başlanmasını sağlamıştır.

1930’lu yıllarda başlayan ulusal çoksesli müzik yaratma çabaları Atatürk’ün ölümüne kadar bir heyecan içinde devam etmiştir. Bu bağlamda, Oransay (1983: 1520-1524), Türkiye’de mûsikî devrimi sürecini üç evrede incelemiştir:

- Birinci evre (1924-1934), Atatürk’ün Türk ulusal mûsikîsi konusundaki

görüşleriyle, Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen aylarda, ulusal mûsikî konusunun bir devlet politikası olması ve bu konuda ilk uygulamaların yapılması,

- İkinci evre (1935-1950), ulusal mûsikînin geliştirilmesi ve Avrupaî müzik kurumlarının oluşturulması amacıyla Avrupa'dan uzmanlar getirilmesi ve Avrupa'da eğitim almış ancak, fazla deneyimi olmayan Türk müzikçilerden yabancı uzmanların gözetiminde yararlanılması,
- Üçüncü evre (1950'den günümüze) ise, 1950'den itibaren siyasi iktidarın değişimiyle mûsikî devriminin devlet politikası olmaktan çıkarılması ve çoksesli müziğin sadece bir Batılı ülke görünümü vermek üzere popüler anlamda kullanılması şeklindedir.

Çok sesli müzik "Milli Müzik" politikalarının temelini oluşturur. Çok sesli müzik çalışmalarında "Türk Beşleri", "Musiki Muallim Mektebi" en önemli çalışmalar arasında yer alır. Milli müzik politikaları çerçevesinde Türkiye'ye çok sayıda yabancı müzik adamı çağırılmıştır. Bu isimlerden biri olan Paul Hindemith önemli ve etkin çalışmalarda bulunmuştur.

Ulusalcılık akımı ve çağdaş Türk müziğinin serüveninin başlaması arasında ciddi bir ilişki görülür. Bu sürecin Batı müzik tarihinde yarattığı etkilerden, özellikle doğu uluslarının kendi kültürel malzemelerini klasik batı müziği üretimine dahil eden ikinci kuşak Doğu Avrupalı bestecileri, kültürel malzemelerini, kendilerine yabancı ve zorlayıcı bir tonal düzen yerine ulusal müzik dillerinin ses gereçleriyle oluşturmaya başlamışlardır.

3.1.1. Cumhuriyet Döneminde Derleme Çalışmaları

Milli müziğin, ulusal kaynaklardan beslenerek folklorik malzemenin belirlenmesi, kayıt altına alınıp, kullanıma sunulması amacıyla, 1920 yılında Milli Eğitim Bakanlığının bünyesinde halk müziğinin söz ve ezgilerini derleme işi ele alınmıştır.

Anadolu gezilerinde bine yakın türkü derlenmiş ve on iki defter halinde yayımlanmıştır. Darülelhan derlemelerini içeren iki kitap da, Mahmut Ragıp Bey tarafından yayımlanmıştır. Şenel'in (1999) makalesinde yer vermiş olduğu şekliyle: "Bunlardan biri, Darülelhan'ın ilk üç derleme gezisini içeren "Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" (1928), diğeri ise, dördüncü derleme gezisinin bir raporu sayılabilecek olan "Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları" (1929)'dır.

Darülelhan, Cumhuriyet'ten sonra nota yayımlayan ilk resmi kurum olmuştur. Derlenen ezgiler "Darülelhan Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları" adı altında yedi fasikül olarak yayımlanmıştır (1927–1928). Her fasikülde 40–50 kadar ezgi (türküler, oyun havaları ve uzun havalar) bulunmaktadır. Fasiküllerin yayını "Halk Türküleri" adı altında 8–15. sayıya kadar devam etmiştir.

15. defter de "Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon" adıyla Adnan Saygun tarafından yayımlanmıştır. Kitabın önsözünde, çalışmanın ilk olarak konservatuvar arşivinden yararlanılarak yapıldığını ve doğrudan plâklardan yazılarak meydana getirildiğini açıklayarak önceki on dört defterden farkını da belirtmiştir.

Yusuf Ziya Bey'in müdürlüğü döneminde İstanbul'a gelen mahalli sanatçılardan da türküler toplanarak arşive alınmış ve bir kısmı çoğaltılarak satışa çıkarılmıştır. Darülelhan adına yapılan resmi ve özel derlemelerde toplanan ve yayımlanan türküler, o zamanda çok ilgi görmüştür. Klasik Türk Müziği sanatçıları da bu ilk örneklerden plâklara okumuşlardır. "Columbia" firmasında 78 devirli olarak doldurulmuş bu taş plâklar halk türkülerinden, klasik musikinin en büyük beste şekillerinden şarkılara kadar büyük bir repertuarı dinleyiciye sunmuştur. Columbia plâk şirketinin Türkiye temsilcileri Blumenthal Biraderler, Türk musikisi ve kültürüne önemli hizmetlerde bulunmuştur. Önce Odeon, sonra kurdukları Orfeon ve yine temsilcisi oldukları Columbia, Darülelhan ile işbirliği içinde olmuştur. Ayrıca bu taş plâklar, isteklilere beş kuruş karşılığında verilmiştir. Darülelhan adına yapılan bütün çalışmaların amacı, Darülelhan ilmi heyeti tarafından şu şekilde açıklanmıştır: Şenel'in (1999) makalesinde yer verdiği şekliyle şöyledir: *Musikimizin*

değerli eserlerini saklayıp koruyarak, bunların devamını sağlama ve milli musikimizi layık olduğu olgunluk derecelerine yükseltmek (...) Milletimizin ruhundan fıskıran dünyanın en zengin Halk Musikisini ve Oyunlarını toplayarak bunları, ilmi bir şekilde incelemek ve tespit etmek, yarının çok sesli özel Türk Musikisi ile Türk Balesinin doğmasına çalışmak.

1953 yılına gelinceye dek konservatuvarda halk müziği ve folklor ile ilgili bağımsız bir çalışma görülmemiş, bazı türkü ve ezgiler Türk Müziği İcra Heyeti tarafından “Milli Anadolu Havaları” ve “Milli Raks Parçaları” adları ile seslendirilmiştir. Plâkların yarısı halk türküleri, geriye kalanı ise koronun okuduğu sözlü eserler olmuştur. Pek az sayıda saz eseri yayımlanmıştır. Konservatuvar için doldurulan bir de ticarî olmayan plâklar vardır. Bunlardan çoğu bir plâğa sığmayacak kadar uzun olan ayin, kar, murabba, semai gibi nazım şekillerinde bestelenmiş eserlerdir. Bu plâklar büyük olasılıkla Columbia stüdyolarında kaydedilmiş ve özel olarak numaralandırılmış, konservatuvar arşivi için az sayıda basılmıştır. Bu dizi plâkların amacı, en yetkili kaynaklardan derlenip notaya alınan eserlerin en iyi hanende ve sazendelerce en doğru biçimde okunması ve plâklarla gelecek kuşaklara aktarılması olmuştur.

Derleme gezilerinin en büyük amacı, bestecilere esin kaynağı olacak folklorik malzemeleri sağlamanın yanı sıra Cumhuriyetle birlikte oluşturulmaya çalışılan ulusal kimliği güçlendirilmesi ve etnografik bilgi ve belgelerin de bu yolla sağlanabileceğinin düşünülmesidir.

Cumhuriyet Dönemi’nde “Halk Bilgisi” adıyla anılan çalışmaların Atatürk’ün önderliğinde öncelikle Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından desteklendiğini görülmektedir. “Ana Dilden Derlemeler” bu destek ile oluşturulmuş önemli bir eserdir. Bunun ardından Türk Dili Tetkik Cemiyeti Sözlük ve Türkçe gramer kitapları ile halk bilimi çalışmalarına yeni boyutlar kazandırmıştır. 1924’de kurulup, 1926 yılından itibaren ilk ürünlerini vermeğe başlayan İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü halk bilimi ve halk müziğimize kaynaklık eden eserleri bu alana kazandırmaya hedeflemiştir.

Bu eserlerden bazıları: Gevheri, Erzurumlu Emrah, Pir Sultan Abdal, On Altıncı Asır Sonuna Kadar Saz Şairleri, Kayıkçı Mustafa ve Genç Osman Hikayesi, Bektaşilik Tetkikleri, Türk Aşiretleri, Melamilik ve Edebiyatı, Köroğlu Destanı’dır.

Türkiye’de halk müziği derlemeleri ile ilgili en verimli çalışmalar 1937 –

1951 yılları arasında yapılmış, “8960” adet melodi ya da halk türküsü derlenmiştir.

1967 yılında düzenlenen “Derleme Gezileri” bu alanda yapılan son çalışmaların en önemlilerinden biri olarak görülmektedir. “1738” adet melodi ve halk türküsünün derlendiği bu gezilere: Muammer Sun, Gültekin Oransay, İlhan Baran, Kemal İlerici, Cengiz Tanç, Ferit Tüzün, Veysel Arseven, Ahmet Yürür, Sarper Özsan, Halil Oğutürk, Erdoğan Okyay ve Cenan Akın katılmışlardır.

Sonuç olarak başlangıcından itibaren günümüze kadar olan devrede yapılmış olan çalışmalar sonunda “15.000” onbeşbin kadar halk melodisi derlenmiştir.

Tümü Halk türküsü olmamakla birlikte, ilgili plak firmalarınca Etnoğrafya Müzesine gönderilen, sonradan da Milli Folklor Enstitüsüne devredilen “2508” adet plaktaki melodiler de bu sayının içinde yer almaktadır.

3.1.2. Bela Bartok ile Adnan Saygun’un Derleme ve Folklor

Çalışmaları

19. yüzyıl sonunda Avrupa’da gelişen ulusalcı akım, kıtanın merkezi dışında kalan Macaristan, İspanya gibi birçok ülkesini etkilemiştir. Bu ülkelerin bestecileri otantik halk müziklerini, Avrupa müzik akımlarının doğrultusunda işlemişlerdir.

Yirminci yüzyıl müziğinde folklor ögesi, diğer yenilikçi akımlar gibi müziğin yeni bir boyutu olarak benimsenmiştir. Halk müziğinin renkleri ve ritmik dokusu çağ başında iç içe gelişen birçok akım gibi yeni müziğe boyut kazandırmıştır. Bunu Macar besteci Bartok da Türkiye’de yaptığı çalışmalarında aktarmaya çalışmıştır.

Ünlü Macar Besteci, piyanist ve müzikolog Bela Bartok 1936 yılı Ekim ayının son günlerinde Ankara Halkevi Başkanlığı’nın davetlisi olarak Türkiye’ye gelmiş ve Macar halk müzikleri üzerine üç konferans vermiştir. (Şenel, 2000)

Bela Bartok, Macar müziğinde en esaslı vasfın beş sesli sistem olduğunu ve Çinlilerden çok Türk tesiri ile Volga-İdil Çeremislerinin ve Kuzey Türklerinin melodilerinin beş sesli vasıfları itibarıyla Macar Musikisine kaynak olduğunu belirtmektedir. Bu sistem Bering Boğazı kanalı ile Eskimo, Aztek İnka müziğini, sistem melodi ve enstrüman açısından etkilemiştir. Dolayısıyla Adnan Saygun “Beş Sesli Musiki Türk’ün musikisindeki damgasıdır” diyerek bütün dünyaya orijin bir hakikatı ilan etmiştir.

Aynı yıl içinde Bela Bartok’la birlikte Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin’in de katıldığı Güney Anadolu’da bir müzik derleme gezisi

düzenlendi. Bu geziden 90 kadar halk melodisi notaya veya plağa alınmak suretiyle derlenmiştir.

Bartok'un Türkiye'de yaptığı gezilerde, kendisine daha çok besteci Ahmed Adnan Saygun eşlik etmiştir. Bartok'un Türkiye'ye davet edilmesinin sebebi Türkiye'deki Halk müziği ve derleme çalışmalarının sistemli bir biçimde yapılması idi. Çünkü o dönemde, eldeki imkanlar doğrultusunda Avrupa'dan kayıt cihazları ve ekipmanları alınmış ve bunun için bir ekip kurulmuş fakat Anadolu'nun o zengin halk kültürü ve halk müziğini, derleme çalışmaları doğrultusunda yürütecek bilgi ve birikime sahip olan müzikolog ve mevcut çevrede yoktu. Bartok'un kendi ülkesinde ve başka ülkelerde yaptığı halk müziği araştırma ve derlemeler onun Türkiye'ye davet edilmesindeki en büyük etkenlerden biri olmuştur.

Bartok, Saygun ile beraber bu gezilere başladığında ilk olarak Güney Anadolu'nun Suriye sınırına yakın bir yöresine gidilmiştir. O yöreyi seçmelerindeki sebep, yazı Toros dağlarındaki yaylalarda geçiren kışınsa Akdeniz kıyılarına inen göçebe Türk aşireti olan Yörüklerdi. Yörükler ilkel sayılabilecek şekilde yaşayan topluluklar oldukları için eski musikinin bütün temel özelliklerini taşıdıkları varsayımıyla hareket etmişlerdi.

Çalışmaların merkezini Adana ili olarak seçen ekip, sırasıyla Mersin ve Osmaniye'de çalışmalara devam etmiş ve iyi sonuçlar almışlardı. Osmaniye'de ki çalışmalarda yine Yörük olan "Ulaş" aşiretinin konuğu olmuş ve buradaki çalışmalar Bartok'u çok etkilemişti. Öyle ki aşiretin en yaşlılarından biri olan Bekir adında yaşlı bir adamın söylediği ezgi Bartok'u hayretler içinde bırakmış, çünkü söylediği ezgi bir Macar ezgisinin bir varyantı gibi gelmiş ve bu türküyü iki bütün silindire (makara) kaydetmiştir.

Bartok'un Türkiye'ye gelmesindeki amaçlardan birisini kendisi şu şekilde ifade etmiştir: "*Çoktan beri Türk Halk Müziği'ni ilk elden incelemeyi, özellikle eski Macar Müziği ile eski Türk Halk Müziği arasında birtakım ilişkiler olup olmadığını ortaya çıkarmak istiyorum*".

O tarihlerde, etnomüzikologlar arasında çok gündemde olan pentatonizm 5 sesli diziler veya eksik tonlu diziler üzerinde çalışmalar yapmak istediğini belirtmiştir. Çünkü Çeremisler'de (Mari'lerde), Kazan Tatarlarında, belki de onun

deyimi ile Fin Ugar³ kökünden geldiklerini söylediği Kazan Tatarları arasında pentatonik müziklere çok rastlamış, Macar Halk Müziğinde de bu ezgiler var, acaba Türkler’de bu tarz müzikler bulabilirmiyim, diye düşünmüş, Macaristan’da Szekely adı verilen bir halk topluluğunun, o tarihlerde bulunmuş olan bazı yazmalarının Orhun Kitabeleri’ndeki harflerle yazılmış olması onu bu düşünceye daha çok sevk etmiştir. Dolayısıyla Macarlarla Türkler arasındaki ilişki ilgisini çekiyor ve hatta bu ilişki için Avusturya’daki, Universal Edition’a bağlı müzikçilere, Hitlerciler tarafından bir anket formu verilmiş, işte atalarınızı nereye kadar götürebilirsiniz, içinizde Yahudi kanı var mı? “Aryan” mısınız? diye. Bartok ona şu cevabı veriyor: *“Ne münasebet! Lügata baktım, Aryan: “Hint – Avrupa kökeninden / ailesinden”, demekmiş. Halbuki biz Macarlar, Fin– Ugar kökündeniz. Belki de biraz Kuzey Türkleri ile akrabalığımız var. Onun için biz Hint – Avrupalı değiliz, öyleyse Aryan’da değiliz”* demistir. (Şenel 2000)

Bartok’un Türkiye’de yaptığı derlemelerde izlediği yol ve yöntemler çok önemli ve ileride yapılacak olan çalışmalara da ışık tutmuş, yol göstermiştir. Bartok’un uyguladığı yöntemin iki yönü vardı.

1. Disiplinlerarası (çok – yönlü yaklaşımı)

2. Masabaşı çalışmaları

Bartok bir folklorcu ve derlemeciden beklediği gereken donanımı şöyle sıralamıştır: (Şenel 2000)

- Bugüne kadar derlenen bütün malzemeyi gözden geçirip daha önceki araştırmalarda ne gibi eksikler, boşluklar bulunduğunu görmek.
- Araştırma bölgesinin seçimi, yörenin tarihi, etnografik özelliklerini dikkate alınması, yabancılardan en az etkilenmiş köylere öncelik tanınması,
- Ezgilerin yerinde, köyün içinde kaydedilmesi; köyünden ayrılmış kimselerden malzeme toplanmaması (Çünkü bunlar o yerin musiki geleneklerinden kopmuş, icra tarzları değişmiş, yeni yerleştikleri yerin musiki tarzından etkilenmiş olabilirler).
- Halk ezgilerinin mutlak, değişmez bir bestesi olamaz. Halk ezgisi söylendiği anda varolur. Bestecilik ve icracılık iç içedir burada. Bu bakımdan, halk musikisinin yazılı musiki anlayışıyla kavranması mümkün değildir. Derleyici, derlediği ezginin belli bir coğrafi bölgede ve belli bir tarihi andaki durumu

³ Ugar: Doğu Avrupa coğrafyasında yaşamış olan bir kavim. www.trakya.edu.tr Düzeltilmiş

bilmelidir.

Bu önemli ve çok değerli yöntem Bela Bartok sayesinde Türk folklorcuları tarafından öğrenilmiş ve bu yöntemden yararlanılmıştır. Derleme ekibinde bulunan Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin bu yöntemi (derleme işinin nasıl uygulandığı) öğrenen önemli şahsiyetlerdir.

3.2.Türk Beşleri'nin Oluşumu

20.yüzyılda Türkiye'de, Cumhuriyetin ilanından sonra eğitim politikası gibi kültür politikası da ulusalcı anlayışla gelişmeye başlamıştır. Atatürk'ün öngörüsüyle 1925-26 yıllarından itibaren ülkedeki yetenekli gençler müzik eğitimi görmek üzere Avrupa ülkelerine gönderilmeye başlanmıştır. Bu kişiler arasında;

Cemal Reşit Rey (1904-1985),

Hasan Ferid Alnar (1906-1978),

Ulvi Cemal Erkin (1906- 1972),

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)

Necil Kazım Akses (1908-1999) yer almaktadır.

Saygun'un da belirttiği gibi, Türk Beşleri nitelemesi, Rus Beşleri'nde olduğu gibi bilinçli olarak yapılan ortak sanat anlayışlarından değil, sadece aynı kuşak bestecileri olmalarından dolayıdır. Türk Beşleri kadar büyük boyutlu eserler yapmış olsalar veya olmasalar da, onlardan önce ve onlardan sonra doğup, Cumhuriyet'in ilk çoksesli müzik yapısını, eserlerini ve eğitimini birlikte oluşturan birçok besteci bulunmaktadır. Gerek bir arada gerekse ayrı ayrı Türkiye'de çoksesli müzik yaratımı, tüm bu besteciler ve eğitimciler tarafından sağlanmıştır.

Bu besteciler çeşitli Avrupa ülkelerinde müzik eğitimi gördükten sonra yurda dönmüş ve 1923'de yurda dönen Cemal Reşit Rey ile birlikte Cumhuriyet döneminin ilk besteci kuşağını meydana getirerek Çağdaş Türk Müziği'nde eserler vermeye başlayarak Türk müziğine yeni bir boyut kazandırmışlardır. "Beşler" eserlerinde öncelikle ulusalcılığı korumuş, Türk halk ve geleneksel sanat müziğinin melodik, makamsal ve ritmik gereçlerini kullanmışlardır.

Bu beş besteci kendi geleneksel birikimlerini Batı'dan öğrendikleri beste teknikleriyle birleştirerek yeni bir sentez yaratmaya çalışmışlar, eğitim gördükleri ülkelerin müzik anlayışından etkilenmişlerdir. Örneğin, Cemal Reşit Rey, Paris ekolünden Empresyonizm (izlenimcilik), Necil Kazım Akses, Viyana ekolünden

Postromantizm akımlarından etkilenmişlerdir.

Halil Bedîî Yönetken'in "Pazar Postası" başlıklı dergideki bir yazısında yakıştırdığı Türk Beşleri tanımı, Rus Beşleri'ne bir öykünmedir. Rus Beşleri: A. Borodin, C. Cui, M. Mussorgsky, N.R. Korsakof ve M. Balakireftir. Amaçları ülkelerinin yerel sanatını batı tekniği içinde işlemektir. Türk Beşleri'nin de başlangıçtaki ortak amacı, Batı müziği yapısı içinde geleneksel Türk müziğinin renklerini kullanmaktır. Ancak bu beş üye, Akses'in deyimiyle manada ve ruhta birlik içindedir ama hiçbir zaman bir araya gelerek aynı çatı altında bir amaç için birlikte olmamışlardır.

Türk Beşleri, yalnız besteci olarak değil aynı zamanda Cumhuriyetin müzik kurumlarının kurulmasında öncülük etmiş kişilerdir. Örneğin: Cemal Reşit Rey, İstanbul'daki 1926 yılında yeniden kurulan Dar-ül Elhan'a konservatuvar şekli vererek Batı eğitiminin yerleşmesine, İstanbul Şehir Orkestrası'nın kurulmasına, Radyoda klasik müziğin başlamasına ve ilk düzenli konserlerin oluşmasına öncülük etmiştir.

Necil Kazım Akses, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin kurulmasına önyak olmuştur.

Piyanist olarak etkinlik göstermiş olan Ulvi Cemal Erkin, Ankara Konservatuvarı'nın ilk müdürlerinden ve piyano hocalarındandır.

Hasan Ferit Alnar ve Adnan Saygun da bu kurumun ilk hocalarından, aynı zamanda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın şeflerindedir.

Türk Beşlerinin kişisel çalışmalarındaki ortak amaç, Türk müziğinin makamsal, Halk müziğinin ezgisel ve ritimsel yapısından kaynaklanarak batı biçim ve tekniği içinde besteler yapmaktır.

Türk beşlerindeki arayışların, modernizm yaklaşımlarının tonal dilin öğelerine bir tepki olarak değil, halk ve geleneksel müziğin sunduğu gereçlerden yararlanma eğilimi olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Türk beşlerinin modernizmle olan ilişkilerini ulusalcılık kanalı üzerinden kurduğu söylenebilir.⁴

Türk beşleri Cumhuriyet'in çağdaşlaşma hamlesi çerçevesinde Avrupaya'ya eğitim amacıyla gönderilmesi ve Türkiye'ye geri döndüklerinde her birinin izlediği yol diğerinden farklı olsalarda, çağdaşı oldukları diğer Türk bestecilerle kültürümüzün malzemelerinden yararlanmada hem fikir olmuşlardır. Saygun'un halk

⁴ İlhan Mimaroğlu, Müzik Tarihi.s.147

müziğine müzikolojik ve araştırmacı bir tutumla yönelmesini, Kemal İlerici'nin çok seslendirme de bir çözüm olarak önerdiği "4'lü armoni sistemini" halk müziğinden türetmiş olması, C.R.Rey'in eğitim gördüğü Paris'ten taşıdığı izlenimci etkiler çerçevesinde halk müziğine yönelmesini, aralarındaki yaklaşım farklarına örnek gösterilebilir. C.R.Rey tonaliteye yakın durduğu erken dönem müzik üretiminin ardından 1926 yılından sonra, Türk müziği kaynaklarına yönelmeye başlamıştır.

Çağdaş çoksesli Türk müziğinin ilk yurt dışında seslendirilen eseri Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı ve hemen o yıl Paris'in Pleyel salonunda seslendirilip Heugel Matbaası tarafından yayınlanan "12 Anadolu Türküsü"dür. Bu ilk çalışmalarda Türk halk ezgilerinin otantik yapısı hiç bozulmadan yalın bir armonizasyon ile batı tekniğine aktarılmıştır. Türk bestecilerinin sonraki kuşakları, ya da ilk kuşak bestecilerin daha sonraki dönemlerindeki çalışmaları, doğrudan doğruya tanıdık bir halk ezgisinden kaynaklanmak yerine, geleneksel müziği soyutlayarak polifonik (çoksesli) bir yapı ve çağdaş yöntemler doğrultusunda işlemişlerdir. Ama Türk beşleri her zaman kendilerinden sonra gelen kuşaklara bir temel oluşturmuştur.⁵

Türk Beşleri'nin ilk eserlerinin oluşmaya başladığı dönemlerde, Akses, Rey'le başladığı kompozisyon eğitimini sürdürmek için önce Viyana'ya ve ardından Prag'a gitmiştir. Besteci Prag'da Josef Suk ve modernist dilin önemli malzemelerinden bir olan çeyrek perdelerin kullanımı konusunda ilk çalışmaları yapan Alois Hába ile çalışmıştır. Besteci yine bu dönemde Berg'in *Wozzeck* operasını ilk kez dinlemiş ve çok etkilenmiştir. Necil Kazım Akses'in, Prag ve Viyana'da ki atonal müzikle tanıştığı yıllar, Akses'in birinci kuşağın öbür bestecilerinden farklı bir yola yönelmeye başlamasına neden olmuştur. Kullandığı teknikler, Akses'in dönemindeki birçok bestecinin asla yaklaşmadığı teknikler olmuştur.

Hasan Ferit Alnar'ın besteciliğini ise Ruhi Ayangil'in bir sözü şu şekilde açıklamaktadır. Ayangil'e göre, Alnar "geleneksel sanat müziğinin yenilikçilerindedir, onun modern yüzüdür. Çağdaş Türk bestecilerle karşılaştırıldığında ise adeta klasik bir anlayışa sahiptir. [...] Makamları soyut bir tarzda değil, orijinale bağlı kalarak kullanmıştır."

⁵ BAHAR 2012 / SAYI 61 • Yöre, Gökbudak, Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği...

Türk Beşleri'nden besteci Adnan Saygun için ulusalcı çoksesli müziğin temel yaratım özü olan halk kültürü ve özellikle halk müziğidir.

Çoksesli müziğin özünün halk müziği olduğunu savunan Saygun, bir ulusal kaynak olarak halk müziği özü olmadan çoksesli müziğin biçimlenemeyeceğini belirtmiştir.

Saygun, “Müzik, her dönemde halk ezgilerinden yararlanmıştır. 16.yy’da Luther halk ezgilerini, yeni mezhebinin duâları hâline getirmişti. Yine o yüzyılda ünlü İtalyan besteci G. Palestrina, “Mahzunum, çünkü sevgilimi kaybettim” diye başlayan bir halk ezgisinden bir kilise eseri çıkarmıştı. L.V. Beethoven’ın kuartetlerinin birinde Rus teması vardır” diyen Saygun (1945: 40), bestecilerin her dönemde halk müziğini kullandığını örneklendirip kendi ulusalcı düşüncelerini Avrupa müzik tarihi örnekleriyle desteklemiştir.

Fransızların *Divertimento*’yla ilgilenmeleri Saygun’a göre, eserinin, doğrudan öykünmediği geleneksel Türk müziklerine ilişkin çeşitli öğelere sahip olmasıyla ilgilidir. Saygun, bu ilk ve önemli deneyiminin sonuçlarını, ileride daha kesin bir bestecilik anlayışına dönüştürerek 1930’lu yıllar boyunca hem çeşitli halk türkülerinin ezgilerini hem de kendi tematik fikirlerini kullandığı kompozisyonlar yapmıştır (Aydın, 2004: 32).

Saygun’un müziğine yansıttığı Anadolu ve Türk halk kültürü ve müziği ile ilgili etnomüzikolojik çalışmalarına 1930’lu yıllardan itibaren başladığı görülür. “İşte Saygun, bu halk verilerini, besteciliğin yanında, ‘insanı ve toplumu tanımak’ için de kullanmak gerektiğini, yâni bugünkü çağdaş etnomüzikolojinin geldiği noktayı daha o yıllarda (1930’lu yıllar) işâret etmişti” (Duygulu, 2004: 73).

“Saygun, yazılarında ve konuşmalarında ‘gelenek, milliyet ve müzik’ gibi kavramlara öncelik verir, çağdaş bir düşünceyle bu kavramlara nasıl yaklaşılması gerektiği konusuna önemle eğilirdi” (Çalgan, 1991: 20).

Saygun, “Yurdun İstanbul dışındaki geniş topluluğuna yabancı olan teksesli geleneksel müzik yerine çoksesli çağdaş bir Türk müziğinin, bütün millete benimsetilebilmesi için önce halk şarkılarımızdaki yapısal karakterin saptanması gerektiği düşüncesiyle” (Bilgen, 1991: 38), Anadolu’da halk müziği araştırmaları ve derlemeleri yapmıştır. Saygun’un en büyük isteği, “[...] çoksesli Türk müziğinin, tıpkı Çek, İtalyan, Alman, Fransız, İsveç ve Norveç gibi millî müzikleri gibi yaratılıp topluma benimsetilmesi idi. İşte çoksesli müziği halka tanıtmak anlayışı genellikle

paylaşıldığı içindir ki, Saygun da çağdaş bir Türk bestecisi olarak yapıtlarında Türk halk [müziği] temalarına, onların ritmik özelliklerine geniş yer vermiştir” (Bilgen, 1991: 40-41).

“Saygun’un halk kültürüne yakınlığı çocukluk ve ilk gençlik çağlarına uzanır. ‘*Halk kültürünün üzerine bina edilecek bir ulusal kültür ve bunun evrensel açılımı*’ fikri, onu dâimâ heyecanlandırmıştır. Okuduğu okul (İttihat Terakkî Mektebi) ile aile çevresi bu fikirlerin gelişmesinde etkin rol oynamıştır. Halk kültürü ürünlerine ve bilhassa halk müziğine sempatik bakma, dönemin düşünce ortamında da kabul gören bir eğilimdir. 1928 yılında Paris’e gittiğinde hocalarının da bu yönde düşünen insanlar olduğunu gören Saygun, artık çağdaş dünyada da benimsenen bu fikirleri iyice içselleştirecek, yurda döndüğünde (1931) bu alandaki görüşlerini çeşitli biçimlerde dile getirecektir. Bu görüşlerin bilimsel temelini ise, ‘*her ulusun kendi değerlerine sahip çıkması*’ fikrinden hareket eden *Folklor* disiplinine bağlayacaktır” (Duygulu, 2004: 71).

Saygun, ölümünden birkaç ay önce, 10 Kasım 1990 Atatürk’ü anma töreninde kendi dönemindeki müzikle ilgili gidişatı eleştirip, kendi müzik anlayışını yansıtarak şöyle demiştir: *Kültürün millî oluşunu sağlayan unsurlar nelerdir? Gelenekler, görenekler, âdetlerimiz mi? Güzel sanatlarda ortaya konan eserlerimiz mi? Türküler, ağıtlar, deyişler, destanlarımız mı? Elbette bütün bunlar ve daha başkaları. Ve asıl bütün bunların meydana getirdiği sentez...* (Tanç, 1991: 50). Bu görüş, O’nun her zamanki ideolojisini yansıtan ulusal kültür öğelerinin birleşiminden oluşan bir modern sentez yaklaşımıdır.

Bu örnekler, Saygun’un Anadolu halkıyla ve onun yarattığı müzikle bütünleştiğini gösterir. Nitekim besteci, Ergican Saydam’ın Ankara Filarmoni Dergisi [1973, Sayı 86] için kendisiyle yaptığı bir konuşmada, halkın ruhunu anlamak ve onu yansıtmak amacıyla, Anadolu’yu sürekli dolaştığını, köylerde yaşadığını, böylece halk müziğimizi ayrıntılarıyla incelediğini söyler; ‘*Halkın ruhuna nüfuz edebilmek için, onun psikolojisini anlamam için ve dolayısıyla kendimi anlayabilmem için, kendi problemlerimi anlayabilmem için, insanı, köyümüzü, Anadolu’yu anlamam lazım geldiği kanaatine vardım ve devamlı dolaştım, köylerde yaşadım. Bu beni modal çalışmaya götürdü ve benim yazılarımın temelinde [...] inşa unsuru işte budur. Yani Anadolu...* (Aktaran: Kütahyalı, 1987: 12-13; Kütahyalı, 2004: 100).

3.3. Türk Beşleri'nden Sonraki Kuşak Bestecileri

Türk Bestecilerinin gruplandırılmasının cumhuriyet sonrası veya günümüz çağdaş Türk bestecileri olarak ayrılmasının zorluğu, kimi müzik teorisyenini ve tarihçiyi bu tip gruplandırmaları oluştururlarken farklı açılardan değerlendirme zorunluluğu kıldırmıştır.

Örneğin kimi teorisyenler bu ilk kuşak bestecileri “Beşler” ile aynı kuşaktan olan olarak gruplandırmıştır; Cumhuriyet'in ilk kuşak çoksesli müzik bestecileri doğum yıllarına göre şöyle sıralanabilir:

Seyfeddin Asal (1901-1955), Sâdi Karsel (1902-?), Fehmi Ege (1903- 1978), Fuad Koray (1903-1996), Necip Celâl Anel (1908-1957), İbrahim Özgür (1908-1959), Nuri Sami Koral (1908-1996), Kemal İlerici (1910-1986), Ferit Hilmi Atrek (1908-2006), Raşit Abed (1910-1968), Cezmi Erinç (1910-1992), Samim Bilgen (1910-2005) ve Ekrem Zeki Ün (1910-1987) ile yine 1910 yıllarında doğan Faik Canselen (1911-2009), Bülent Tarcan (1914-1991), Mithat Fenmen (1916-1982).

1920'li ve 1930'lu yıllarda doğan besteciler olarak ele aldığımızda ise Türk halk ve geleneksel sanat müziğinde olmak üzere bestecileri iki gruba ayırabiliriz:

1. Sabahattin Kalender, Nedim Otyam, Necdet Levent, Cenân Akın, Muammer Sun, Nevit Kodallı Ferit Tüzün, Kemal Sünder, Yalçın Tura, Kemal Çağlar, Çetin Işıközlü, Sayram Akdil, Okan Demiriş, Sarper Özsan, İstemihan Taviloğlu, Nazife Güran

2. Ali Doğan Sinangil, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, İlhan Mimaroglu, Cengiz Tanç, İlhan Baran, Ertuğrul Oğuz Fırat, Turgut Aldemir, Ahmet Yürür, Necati Gedikli, Ali Darımar

1950 sonrası doğan genç kuşak bestecilerimiz ise, Turgay Erdener, Betin Güneş, Mehmet Aktuğ, Kamran İnce, Perihan Önder Ridder, Nihat Atlığ Atay, Sıdika Özdil, Server Acim, Mehmet Nemutlu, Özkan Manav, Aydın Esen, Hasan Uçarsu, Semih Korucu, Fazıl Say'dır.

Bazı araştırmacılar ise Türkiye'nin özgün soluşunu yansıtmak isteyenler (Türk halk ve geleneksel müziğimizden esinlenenler) ve Batının yeni müzik akımlarını, tekniklerini kullanarak özgür arayış içinde olanlar olarak iki grup olarak ayırmış ve tarihsel anlamda kuşaklara bölmüştür.

Türk beşleri sonrası birinci kuşak olarak nitelendirilebilecek besteciler arasında, Ekrem Zeki Ün, Bülent Tarcan, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, Nevit Kodallı, İlhan Mimaroglu, Ferit Tüzün sayılabilir.

Arel, Usmanbaş, Fırat ve Mimaroglu, 1950’li yıllarda yeni denemeler yolu ile batılı çağdaşlarının çizgisindeki eserlere yönelirken, Kodallı ve Tüzün geleneksel çizgilerini korumuşlardır.

Çoğunlukla gruplandırmaların oluşumunda bestecilerin birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmadığı ve bestecilerin her iki anlayışta da eserler verdiği görülmektedir.

İlk dönem bestecilerimizin yetiştirdikleri yetenekli gençler, Cumhuriyet çağının ikinci kuşak bestecilerini oluşturur. Bu bestecilerden Mithat Akaltan ve Sabahattin Kalender’in yöneldiği ulusal karakterli çalışmaları çoksesliliği yayma yolunda olup yine aynı amacı taşıyan Fuat Koray ve Nuri Sami Koral’ın eserleri ise teknik yönden alışılmış yöntemlerle işlenmiştir. Aynı kuşaktan Nevit Kodallı ise her türden verdiği eserlerle evrensel bir üslup ile ulusal konuları batı tekniğiyle işlemiştir.

Besteci Bülent Tarcan, folklor kaynağını esas alarak “Ulusal Rus Okulu” anlayışıyla kurulu sade ve içtenlikle kullanabilen bir sanatçımızdır.

İlhan Usmanbaş ile denemelerine elektronik müzik yöntemlerini kullanan Bülent Arel kendilerinde Yeni Viyana Okulunun oniki tona dayalı sistemine özgü bir anlatım alanı bulmuşlardır.

Makamsal yapıyı, aksak ritimleri açık olarak belirten ilk kuşak bestecilerden sonraki kuşaklar, eğitim gördükleri ülkenin etkisinde kalarak ve üzerine geleneği de ekleyerek yansıtmışlardır.

Türk bestecilerin üretimlerinde 20.yy boyunca birbirlerinden fikir olarak ayrılan farklı birçok estetik anlayışa dayalı eser çalışması vardır.

1920'ye dek doğan besteciler doğrudan doğruya bir halk ezgisini kaynak alamak yerine, soyutlama yöntemini tercih etmiştir. Cumhuriyetin birinci kuşak bestecilerinin yaratıcılık dönemleri devam ederken sonraki kuşaklar da yetişmeye başlamış, 1940'lı yılların sonlarında ve 1950-60'lı yıllarda etkin olan ikinci kuşak besteciler müziğe bir önceki kuşaktan farklı bir bakış açısı kullanmıştır. Kemal İlerici, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Cenan Akın, Ferit Tüzün, Muammer Sun, Kadir Karkın gibi isimler Türk Beşleri'nin izinden giderek eserlerinde Türk halk

müziği ve klasik Türk müziği öğelerini kullanmışlardır.

İkinci kuşak besteciler geleneksel yazı biçimini kullanmayarak çağın avantgarde (öncü) dilini kullanmışlardır. İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Ertuğrul Oğuz Fırat, Bülent Arel, Ali Doğan Sinangil, gibi besteciler soyut müziğe yönelmişlerdir.

İkinci kuşaktan Bülent Arel ve İlhan Mimaroglu evrensel müzik tarihinde elektronik müzik laboratuvarlarının kuruluşuna ve kullanımının yaygınlaşmasına öncülük etmişlerdir. Aynı kuşaktan Ferit Tüzün (1919-1977) ve Nevit Kodallı (1924-2009) geleneksel kalıpları çeşitlendirerek yelpazeyi genişletmişler; Muammer Sun (1932) ve Cenan Akın (1932-2006) eğitim müziğine önem vermiş, çocukların seslendirebileceği halk ezgilerinin temeline dayanan şarkılar yazmışlar, korolar kurmuşlardır. Sun, ayrıca çocuk ve gençlik müziği konusunda bir kültür politikası saptanması için yoğun çalışmalar yapmıştır. Aynı kuşağın üyelerinden Cengiz Tanç (1933-1997) ulusal araçları çağdaş düşünce dizgelerine bağlı olarak uluslararası düzeye getirebilme amacını gütmüştür. Yerel kültür ile çağdaş sistemin birleşmesinden bir sentez doğacağına inanmış, böylece satır aralarındaki yerelliği çağın soyut müzik diliyle birleştirmiştir. Usmanbaş gibi, Batı'da gelişen yeni akımlardan etkilenmiştir aynı zamanda soyutlaşmış folklorik öğeleri de içinde barındıran özgün üslubunun örneklerini oluşturur. 1970'li yılların sonunda elektronik müziğe, özellikle yeni gelişmekte olan synthesizer tekniklerine ilgi duymuştur.

Ali Doğan Sinangil de Doğu ve İslam felsefesini soyutlama yoluyla müziğine aktarmış, atonal ve dizisel yöntemleri kullanmıştır. Yalçın Tura eserlerin otantik özelliğini kaybettirmeden çok seslendirmiş, geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla işlemiş, büyük orkestra yapıtlarının yanı sıra çok sayıda film ve tiyatro müziği de üretmiştir. Çetin Işıközlü geleneksel müziğin renkleriyle atonal kavramları birleştirmiştir. Okan Demiriş modal yapıda ve özgün folklorik renkler içindeki yöntemiyle operalar bestelemiştir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğan besteciler üçüncü kuşak olarak ele alındığında, her birinin kendi bestecilik tekniğini oluşturduğu görülür. Çoğunluğunun gelenekselliği çağdaş yöntemlerle birleştirmeyi başardığı bu besteciler 1950'lerden bugüne kadar kariyerlerini gerek yurtiçinde, gerek yurtdışında hala sürdürmektedirler. Özellikle bunların arasında Fazıl Say, Aydın Karlıbel, Meliha Doğuduyal, Sıdika Özdil, Perihan Önder, Kamran İnce, Server Acim, Hasan Uçarsu, Mehmet Nemutlu, Onur Türkmen, Ayşe Önder, Tolga Özdemir, Berkant Gençkal,

Can Aksel Akın gibi genç besteciler, çağdaş çoksesli Türk müziğinin 21. yüzyıldaki geçerli örneklerini ortaya koymaktadırlar.

İlk kuşak Türk bestecilerinin üretimlerinde, önce kendi kültürel geçmişleri üzerine yerleşmeye çalışan bir müzik görülür. Bu açıdan değerlendirildiğinde Türk Beşleri'nin (Rey, Alnar, Erkin, Saygun, Akses) üretimlerinin ulusalcılık akımı çerçevesinde başladığı ve modernist anlayışı takip ettiği görülür.

Yüzyılın ikinci yarısıyla beraber Türk Beşleri ve ardıllarından kimileri, ikinci kuşağın radikal dilinin etkisiyle kendi dillerini belli ölçüde değiştirmişler, bu anlayışı daha doğrudan hedefleyen kimi eserler bestelemişlerdir.

1930 ve 40'lı yıllarda ikinci kuşak besteciler, halk kaynaklarından yararlanma yerine, çağın güncel uygulamalarına yakınlık göstermeye başlamıştır. Türk Beşleri'nin öğrencileri olan ikinci kuşak bestecilerinin hocaları modernizme istekli fakat pek de bilgili olmayışı ve dönemin zor şartları, bu bestecilerin çağın müziğiyle ancak öğrenciliklerinde çok sınırlı imkânlarla karşılaştıkları partiyon ve plaklar aracılığıyla ilişki kurmalarına neden olmuştur.

İlhan Usmanbaş, *Orkestra* dergisinin 103. sayısında, kendi yapıtları üzerine söz aldığı “Yapıtlarım ve Öyküleri” adlı yazısında, Türkiye’de politik ve kültürel beklentilerin dönemin müziği üzerinde oluşturduğu talebe karşı kuşak olarak duydukları rahatsızlığı ve modernizme yönelişlerini şu sözlerle açıklamıştır: “*Kültür olarak daha evrensel meraklarımız vardı; kendi kültürümüzün bölgesel yanı üzerinde çok az duruyorduk. Kaldı ki yerel müziğimiz üzerinde ciddi ve sağlam, inandırıcı çalışmalar da yoktu. Yerel senfoniler yazıp bunun bir son olduğunu düşünecek kadar da saf değildik. Oysa çevremizdeki bütün müzikçiler, müzikseverler böyle bir ‘Türk Müziği’ bekliyorlar, bunu marifet sayıyorlardı. Sağlam bir eleştirisel ortam yokluğu, gerçek dünya ilişkilerinin azlığı iki arada kalmamıza neden oldu, fakat ucuzluğa da düşmemeye çalıştık.* Usmanbaş, aynı makalenin devamında, Türk Beşleri'nin yapıtlarından beslendiklerini, ancak bunların tanıdık bildik yapıtlar değil, daha az benimsenmiş, politik misyonu bir yana bırakan yapıtlar olduğundan söz etmektedir. Öte yandan, ikinci kuşağın yeni arayışlar içeren üretimlerinin ardından, birinci kuşak bestecilerimizin de bu üretime şu ya da bu ölçüde yaklaştığı görülür. “*Kaldı ki bizim kuşakta folklor etkilerini doğrudan doğruya aktarmaya karşı çıkan bir eğilim vardı (hiç değilse bende). Bu yüzden Türk Beşleri'nin bir yanıyla soyut sayılabilecek yaratılarına doğru gidiyorduk. Örneğin Köçekçe yerine Erkin'in Piyanolu Beşli'si;*

Saygun'un Yunus Emre'si yerine İki Klarinet için Sezişler'i; Akses'in Minyatürler'i yerine Antigone, Kral Oidipus sahne müzikleri.... Bu belki kaçınılmaz bir tepki idi. Bizden önceki kuşak doğa modellerine çok fazla yönelmişti. Bizim kuşak neo-klasik anlayışın biçimsel yönüne sığınmıştı."

İlk kuşak gibi, ikinci kuşak da yurtdışı eğitim olanaklarıyla çağın müziğinden haberdar olmuştur. Ancak eğitimlerini ilk kuşak gibi devlet yardımıyla değil, kendi imkânlarıyla sağlamışlardır. Usmanbaş, Arel ve Mimaroglu'nun daha "sivil" bir müziğe yönelmiş olmaları biraz da bu durumla ilişkili olabilir.

İkinci ve üçüncü kuşağın üretimi, sanat anlayışı yönünden iki büyük grupta toplanabilir:

1. Türk Beşleri'nin devamı olan bir yazıyı benimseyenler: Sabahattin Kalender, Nedim Otyam, Nevit Kodallı, Cenan Akın, Muammer Sun, Kemal Sünder, Yalçın Tura, Çetin Işıközlü, Sayram Akdil, Okan Demiriş, İstemihan Taviloğlu

2. Batılı çağdaşlarının izinden giderek, olgunlaşmaya başlayan modernist anlayışın öğelerinden yararlanmaya yönelenler: Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, İlhan Mimaroglu, Cengiz Tanç, İlhan Baran (daha çok ilk dönem yapıtlarıyla), Ali Doğan Sinangil, Turgut Aldemir, Ahmet Yürür, Ali Darmar.(Aydın: *Türk Beşleri*,s:24)

Sonraki kuşaklarda modernist anlayışın giderek yaygınlaştığı görülür. Üçüncü kuşak ve 1960'lı, 1970'li yıllarda doğan dördüncü kuşak bestecilerimiz, birinci ve ikinci kuşağın üretimleriyle, kısa ve yoğun ivmeli çoksesli müzik tarihimizin örneklerini görmekte ve tartışmakla birlikte, yüzyılın ikinci yarısının iletişim imkanlarını sınırlarına kadar genişleten ve hızlandıran teknoloji yoluyla, yaşadıkları dönemin batılı ve doğulu meslektaşlarının üretimlerini izleyebilme şansını yakalamışlardır. İlerleyen süreç ve yıllarda gelişen teknoloji ile beraber bilgi paylaşımının sınırsız hale gelmesi izleyen kuşaklardaki etkileşim sürecini daha etkin kılmasına olanak sağladığı görülür.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Türk Bestecilerinin Yazdıkları Eserlerde Folklorun Kullanımı

Türk Beşleri ve içinde olmayan ama yine birinci kuşağın içinde değerlendirilen diğer tüm besteciler için ortak olan özellikler 4 açıdan ele alınabilir.

1-Ritmik açıdan: Türk folklorunun özelliği olan ikişerli üçerli ölçülerin aksak isimle müzik literatürüne Adnan Saygun tarafından kazandırılmıştır. Bu aksak ölçüler $5/8, 7/8, 8/8, 9/8$ ve bunlardan birinin $4/8$ ile iki $5/8$ 'in aralarında birleşmesinden oluşan ölçülerdir. Örneğin: $5/8$ ile $4/8$ 'in birleşmesinden doğan ikiye ayrılmış büyük bir $9/8$ ' lik ölçü, Bir $7/8$ 'lik ölçü ile bir $4/8$ 'lik ölçünün devamlı ardarda gelip sanki bir $11/8$ 'lik ölçü çiftinin oluşması. $5/8, 7/8, 8/8, 9/8$ 'lik ölçüler eserin karakter ve hızına göre $5/16, 7/16, 8/16, 9/16$ veya $5/4, 7/4, 8/4, 9/4$ olabilirler. Tüm bu ölçülere aksak denmesinin nedeni bir ölçü içinde iki ayrı değerde süre biriminin bulunmasıdır. Örneğin: bir $7/8$ ölçüde süre değerleri değişik iki ayrı sürede süre birimi vardır. Bunlardan biri dörtlük nota diğeri ise noktalı dörtlük notadır. Bir $7/8$ ölçü bir dörtlük+bir dörtlük+ noktalı dörtlük süre biriminden oluşur aynı zamanda 2 sekizlik+2 sekizlik+3 sekizlik nota değerlerinden oluşur. Horon formu kemeçe eşliğinde horon oyunu izlenirken ritim özelliği ile dikkati çeker. $7/8$ horon ölçüsündeki son 3 sekizliğin toplam süresi yazılı notaların toplam süresinden çok daha kısadır.

2-Melodik açıdan: Genelde melodi modal yani folklor kökenli ise; Hüseyini, makamsal yani Türk müziği kaynaklı ise; Hicaz, Nihavent ve Saba makamları sık sık kullanılır.

3-Armonik açıdan: Modal yapının gerektirdiği armoni tekniği kullanılır. Dörtlü ve beşli aralıkların kullanılması ile akor oluşur. Akorlar Do-Fa-Sol veya Do-Sol-Re şeklinde kurulur. Bu şekilde batı anlamındaki majör, minör tonal duygusu yok olur. Sansibl sesi tonik duygusu yaratacağından bu sestem kaçınılır. Fakat daima bir orta ve bir son durak duygusu vardır. Akorlar zaman zaman dört sesli yada 5 sesli Do-Re-Fa-Sol veya Do- Re-Fa-Sol-La gibi kullanılarak zenginleştirilir. Bu şekilde küme veya salkım akorlar oluşur. Bu armoni sistemi tüm çağdaş Türk bestecilerinin

eserlerinde kullanılmıştır.

4-Form açısından: Form olarak folklor köklü alanlarda Türkü, Uzun hava, Zeybek, Horon, Deyişler ⁶ en çok kullanılan formlardır. Örneğin Cemal Reşit Rey'in Anadolu Türküleri "Türkü" formunu temel almaktadır. Çoğu zaman "Horon", konçerto ve sonatların son bölümlerinde yazılmıştır. Örneğin Ulvi Cemal Erkin'in piyano konçertosunda bu formu görmekteyiz.

Türkiye'de çoksesli müziğin ilk ürünü olan Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı 12 Anadolu Türküsü Türk halk ezgileri otantik yapısı korunarak yalın bir armonizasyon ile batı armoni tekniği en iyi şekilde uygulanarak bestelenmiştir. Türk beşlerinden sonra gelen kuşaklar yine bu öğeleri kullanmış ancak kendilerine özgü bir yolla aktarmışlardır. Sonraki kuşakların yapıtlarında, ya da ilk kuşağın daha sonraki dönemlerdeki çalışmalarında doğrudan doğruya, tanıdık bir halk ezgisinden kaynak almak yerine, geleneksel müziği soyutlayarak polifonik bir yapı ve çağdaş yöntemler doğrultusunda işlenmişlerdir.

İlk kuşak besteciler geleneksel öğeleri açık olarak aktarırlarken, eğitim gördükleri ülkelerin akımlarından da etkilenmişlerdir. Örneğin, Necil Kazım Akses'in eserlerinde Orta Avrupa müziğinin etkisi, ya da o dönemin pek çok bestecisinde empresyonizmin etkileri görülür. Necil Kazım Akses, Post-romantizmden etkilenmiş, geniş soluklu senfonik yapıtlar bestelemiştir. Makamsal müziğin ezgi ve ritimlerini aktardığı halde yoğun kromatik doku, politonalite ve raslamsallık gibi yeni yöntemlere açık olmuştur.

Türk Beşleri'nin dışında ama yine ilk kuşaktan Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Bülent Tarcan (1918-1990) gibi bestecilerin ortak noktası; Batı müziği kalıpları içinde klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinin renklerinden, makam ve usûl yapısından esinlenmektir. Bu teknik Batı'daki 19. yy sonu ulusçuluk akımının beste tekniğidir.

⁶ Deyiş; terim olarak XIII. yüzyılda ilk kez karşımıza çıkan ve Anadolu'da hemen hemen her yörede çeşitli isim ve anlamlarla bilinen ancak daha çoğunlukla Alevî- Bektaşî inanç sistemi çerisinde hayatietini sürdüren işlediği konularda çoğunlukla dinî bir içerik barındıran, hayatın hemen her alanında yer alan konuları işleyerek öğütler veren ve toplumsal birlik ve beraberliği güçlendiren müzikal ve edebi bir yapıttır.

Deyişler genel itibari ile inançsal bir içeriğe sahip olduğu için ait olduğu toplumun değerlerine destek olmak ve bu inancın ve felsefinin kaybolmadan kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayarak, ait olduğu toplumda varlığını sürdürmesine yardımcı olmak. Oldukça geniş bir dağara sahip olan deyişler çeşitli âşıkların şiirleri ve onlara ezgileriyle ayrı bir ruh katan halk âşıklarının ortak üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2. Soprano İçin Yazılmış Folklorik Öge Taşıyan Eserlerden Örnekle

4.2.1. Cemal Reşit Rey (1904- 1985)

Kudüs'te doğan ve henüz ilkokul döneminde soprano sesiyle arkadaşlarının ve öğretmenlerinin dikkatini çeken Rey çocukluk yıllarında ağız mızıkasıyla şarkılar çalmayı ve annesinden öğrendiği kadarıyla da piyano çalmaya başlamıştır. Küçük parçalarda besteleyen Rey 1913 yılında ailesiyle birlikte Paris'e göç etmiş ve Paris'te ünlü besteci ve Paris Konservatuvarının müdürü olan Gabriel Fauré ile tanışarak onun vasıtasıyla ünlü müzik pedagogu piyanist Marguerit Long'un öğrencisi olmuştur.

Ecole Cuchcet'de öğrenim gören Rey 19 yaşındayken İstanbul Konservatuvarında piyano ve kompozisyon öğretmeni olarak görev almış burada bir konservatuvar orkestrası ve çoksesli konservatuvar korosu kurmuştur.

Cemal Reşit Rey 1925 – 26 yılları arasında eserlerine konu olarak seçtiği Türk Halk Müziğine gittikçe artan bir ilgi duymaya başladı. 1925'de halk müziği gereçlerinin kullandığı, ses ve piyano için "12 Anadolu Türküsü"nü yazdı. 1926 ilkbaharında tekrar Paris'e döndü. Orada daha önce öğretmeni olan Raoul Laparra'ya adadığı "12 Anadol Türküsü"nü göstererek görüşlerini almak istedi. Bu arada eser Paris'te "Heugel Edition" tarafından basıldı ve Pasde Loup Orkestrası tarafından 1927 yılının Ocak ayında Paris Magador Tiyatrosunda seslendirildi. Türküler, Trio der Familie Kedroff üyesi olan tenor, bariton ve soprano tarafından yorumlandılar. Bu konser Paris'te ilgi uyandırdı. Le Menestrel müzik dergisi 12 türküden biri olan "Evlerinin Önü Yonca"yı, 1927 Ocak ayında "Le Roseux" adı altında 6 sayfa halinde yayınladı. Türkiye'de kısa bir kalıştan sonra aynı yılın sonbaharında tekrar Paris'e giden Rey, 12 Anadolu Türküsü'nü bu kez Ecole Normale de Musique salonunda Paris halkına sundu. Rey'in halk müziği gereçlerini kullandığı eserlerinden biri de, senfonik şiir olarak tasarlanmış "Bebek Efsanesidir."

Bebek senfonik şiirinin ezgisi İstanbul Konservatuarı tarafından bir araştırma gezisi sırasında derlenmiştir. "Elmalıdan çıktım yayan, bebek oy, dayan hey dizlerim, dayan nenni nenni bebek oy sözleriyle başlayan Afşar ezgisi, Elmadağ'ının sık ormanları arasından geçilirken bir çam ağacına beşiğiyle asılı kalan bebeğin hüznünlü öyküsünü anlatır. Üç bölümden oluşan eserin ilk bölümü bir aşiret düğününü canlandırır. İkinci bölümde ise kervan ormandan geçerken bir çam ağacına beşiğiyle

asılı kalan bebeğin yırtıcı kuşlar tarafından parçalanışı betimlenir. Kervanı simgeleyen motif yine bir halk ezgisidir. Üçüncü bölümde ise, çıldırmış olan anne, çocuğunun parçalanmış cesedini kollarına alarak ona Afşar ezgisi “Elmalıdan çıktım yayan bebek oy’u söyler. Bu bölüme tamamen “Bebek” ezgisi egemendir.

Cemal Reşit Rey’in halk müziği esintili, özellikle aksak ritimleri kullandığı bir başka eseri de “Zeybek” operasıdır. Bu operadan sonra Rey, altı Anadolu halk dansından oluşan piyano parçası “Türk Sahneleri”ni besteledi. Rey besteciliğinin ilk döneminde Avrupa izlenimci akımını yakından takip ederek sanki bir ferdiymiş gibi kompozisyonlar üretmiştir. Özellikle yurda döndükten sonra İstanbul Saray müziği ve Anadolu Türkülerinden çokça etkilenmiş ve özellikle ezgisel anlamda titasyonu tercih etmiştir (birebir alıntı). Ancak 1930’lardan sonra “Devinen” yazı tekniğini geleneksel Osmanlı ve Halk Müziğinin temelleriyle kaynaştırmış ve öznel ifade şekline ulaşmıştır.

Cemal Reşit Rey’in, çağdaş çoksesli Türk müziğine katkıda bulunmak isteğiyle yazmış olduğu yüze yakın eser arasında, operalar, başka türdeki müzikal sahne eserleri de (operetler, revü ve müzikaller) önemle yer almış bulunmaktadır. Müzikal sahne eseri librettoları vererek, sanatçının en büyük yardımcısı, kendi ağabeyi Ekrem Reşit Rey (1900-1958) olmuştur.

Cemal Reşit Rey’in soprano için yazdığı eserler:

Bestecinin orkestra, oda müziği ve piyano eşlikli şan eserlerini incelediğimizde özellikle belirli bir ses türü ve ses aralığı belirtmediğini insan sesi üzerine, her ses tipinin icra edebileceği eserlerin ağırlıkta olduğunu görülmektedir.

Bestecinin sanat anlayışının 1. evresinde ses ve piyano için yazdığı “12 halk Türküsü” büyük önem taşımaktadır. Bu eserde besteci tüküleri işlerken bir fon yaratmaya çalışmıştır. Türk halk ve ezgi ve ritimlerinden esinlenerek yazdığı bu yapıt, Paris’te Fransızca olarak basılmıştır. 1931 ve 1950 yılları arasında C.R.Rey’in 2. evre olarak tanımlayabileceğimiz yaratma sürecinde İslam mistizminden ve geleneksel Türk müziğinden etkilendiği görülmektedir. İslam mistizmine duyduğu yakınlıkla “etape mystique” dediği aşamaya geçmiş, bu dönemde izlenimcilikle ilgisi kalmamış ve orkestra renkleri koyulaşmıştır.

‘Anadolu Türküleri’ 1926 (1-Urfalı 2-Yonca 3-Karşı be, karşı (Zeybek) 4-Kozanoğlu 5-Köroğlu 6-Yaylada 7-Sarı Zeybek 8-On ikidir, Efeler)

12 Anadolu Şarkısı'ndan 4 türkü tiz partilere yazıldığından tenor veya soprano tarafından icra edilmiştir. Örneğin: Kel Emin-Tenor, Ak Koyun Meler Gelir, Çeşme, Ayın On dördü ise soprano için yazılmıştır.

Soprano için olanlar besteci tarafından soprano Suna Korat'a ithaf edilmiştir. Bu türkülerin ilk seslendirilişlerini de bariton, tenor ve soprano yapmıştır.

Anadolu Türküleri (1926) Chants d'Anatolie; ilk kez 16 Ocak 1927 bariton, tenor ve sopranodan oluşan Kedrofflar'ın solistliğinde Paris Mogador Tiyatrosunda, Albert Wolff yönetimindeki Padeloup orkestrası tarafından seslendirilmiştir. 12 Anadolu Türküsü şan ve piyano için yazılmış, arasından dört parça orkestraya uyarlanmıştır. Raoul Laparra'ya ithaf edilmiştir. Şan ve piyano için özgün dört şarkı Paris'te Heugel Basımevi tarafından basılmıştır.

İki Türkü (1930) Şan ve küçük çalgı topluluğu için; "Yağmur, Tutam Yar Elinden". Mustafa İktu'ya ithaf edilmiştir, İstanbul Filarmoni Derneği'nde bulunmaktadır.

Mistik (1938) Şan ve orkestra için şiir. Mystique; Mevlana'nın Mesnevi Mukaddimesi. Farsça'dan Türkçe'ye çeviren: Asaf Halet Çelebi. Ekrem Reşit Rey tarafından Fransızca'ya çevrilmiştir.

Vokaliz-Fantezi (1975) Kâtibim Çeşitlemeleri'nden esinlenerek şan ve orkestra için yazılmıştır. Yine Suna Korat'a ithaf edilmiştir, ilk kez 5. İstanbul Festivali'nin açılış konserinde 20.6.1977 tarihinde C.R. Rey yönetiminde İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ve Suna Korat'ın solistliğinde seslendirilmiştir.

Üç Anadolu Türküsü (1976) On iki Anadolu Türküsünden üç parça; Ayın On dördü, Akkoyun, Çeşme bu eserler yine Suna Korat'a ithaf edilmiştir, ilk kez 14 Ocak 1974'de bestecisi yönetiminde ve Suna Korat'ın solistliğinde İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir.

ANADOLU ŞARKILARI (1926)

L'Homme du pays d'Ourfa (Urfalı)

Les Roseaux (Yonca)

Chant de Zeibek. Viens par ici, compagnon... (Karşı be, karşı...)

Lamentation (Kel Emin)

Clair de Lune (Ayın on dördü)

Au Pays Heureux (Kozanoğlu)

Sur les Sommets des Monts (Köroğlu)

Sur mon Plateau (Yaylada)

Sur les Monts l'echo repete... (Ak koyun meler gelir)

Chant de Zeibek. Le blond Ze'ibek... (Sarı Zeybek...)

A la fontaine (Çeşme)

Chant de Zeibek. Ils sont douze les moulins (On ikidir, efeler)

4.2.1.1. Ayın Ondördü

Eser Adı: Ayın Ondördü

Besteci: Cemal Reşit Rey

Söz: Anonim

Eser Sözleri: Bugün ayın ondördü kız saçını kim ördü
Ördüyse efem ördü, ay karanlık kim gördü
Ay aydıdır duramam, dile destan olmam
Ay buluta girince dile destan olamam

“Bugün ayın ondördü” Rey’in “12 Halk türküsü” adlı albümünün 5. numaralı parçasıdır. Çoksesliliği melodi unsurunu ön plana çıkararak, bir bütün halinde kullanmıştır. Melodi unsurunun geri plana atıldığı dönemde besteci büyük melodiler yaratmaya çabalamıştır. Cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda, İstanbul Anadolu ile kaynaşmaya yeni yeni başlamış zengin halk kaynakları değerlendirilmeye başlanmıştır. Mersin türküsü olan ve Nevit Kodallı ile Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen türkünün orjinali aşağıdaki gibidir.



1) BU GÜN A YIN ON DÖR DÜ KIZ SA ÇI NI Kİ MÖR DÜ MAYMANA MAT LI
2) ÖR DÜY SE YA RIM ÖR DÜ İS BAT BÉTİR KİN GÖR DÜ
KIZ LAR TAT LI FIR LEY Lİ FIR FIR LEY LI PEŞ TE MA LI PÜS KÜ LÜ
Ö PÜS KÜ LÜ BEN TAK TIM KO NU NOM ŞU DAN GİZ Lİ YAY
2 AY DOĞAR AŞMAK İSTER AL YANAK YAŞMAK İSTER SU BENİM BARIP GÖNLÜM YARE KAVUŞMAK İSTER (MAY MANA MATLI BAĞLANTI)
3 ÇARŞIDA BANA DURA SARARDIM DURA DURA CAHİL ÖMRÜM ÇÜRÜDÜ BAĞRIMA VURA VURA BAĞLANTI

Şekil 4.1. : “Ayn Ondördü” Türkü notasyonu

Darülelhan’dan Rauf Yekta, Besim Tektaş, Muhittin Sadak gibi isimlerde Anadolu’yu dolaşarak halk türkülerini toplamış, Rey’de bu türkülerini incelemiş ilk olarak “Sarı Zeybek”i bestelemiştir.

1927’de ilk kez seslendirilen “Ayn ondördü” Modagar salonunda, Albert Wolff yönetiminde Pastdeloup orkestrası tarafından yorumlanmıştır. Madam Efimovsky adlı beyaz Rus olan bir soprano tarafından seslendirilmiştir.

4 kısımlı cümleden oluşan eserde 5/4’lük ritim kullanılmış, iki zamanlı kısa bir girişten sonra 1. ve 2. sözleri söyleyerek tekrar edilmiştir.

Yapıt “Hüseyni” makamından oluşmuştur. Melodi yönünden tonal akorlarla, modal bir etki yaratılmıştır.



Yerinde İnci Hüseyni Makamı Düzisi
Hüseyni’de Uşak 4 lüsü Yerinde Hüseyni 5 lüsü
T S K T T S K

Şekil 4.2. : Hüseyni makamı dizisi

Kontrpuantal yazım olanaklarından yararlanılmış, piyano eşliği ile şan partisi kontrpuantal biçimde yazılmıştır.

Eserde heceler 2’ye bölünmüş lento temposunda hece bağlarıyla sesler

arasında bir cümle bütünlüğü sağlanmıştır.

Bu eser ve ait olduğu 12 Halk türküsü adlı eser grubunun tamamı izlenimci eğilimle yazılmış olmasına rağmen besteci türkünün sözlerinin etkisi içinde, özgür bir armonileme anlayışı ortaya koymuştur.

Şan ve piyano eşliği birbirini tamamlayan bir üsluptadır. Eser piyano solo ile son bulur. Ezgi ve piyano eşliği oktav pasajlarla çok ifadeli ve parlak bir biçimde biter.

Besteci orjinal türküyü büyük oranda sadık kalmaya çalışmıştır. Düzenlemeye ilk göz attığımızda ilk göze çarpan şey orjinal notadaki sözlerin birebir düzenlemede kullanılmasıdır.

Türk halk müziği notasyonunda nüans işaretleri kullanılmamakta iken, diğer eserlerinde de olduğu gibi besteci bu eserinde de nüanslar eklemiştir.

Armonik analiz bakımından bu türküyü ele alırken “Klasik armoni” tekniğini kullanmış ve derece ilişkilerini gözönünde bulundurarak armonize etmiştir.

4.2.2. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

Türk Beşleri’nden biri olan ulusal besteci Ulvi Cemal Erkin’in amacı; eserlerini, Türk folklorunun zengin ritim ve melodilerinden yola çıkarak Batı bilim ve tekniğiyle birleştirmek, böylece ulusal müziğimizin gelişmesine ve tanınmasına katkı sağlamaktı (Saydam, 1985, s.203).

14 Mart 1906’da İstanbul’da doğan Ulvi Cemal Erkin müziğe piyano eğitimi ile başlamış ve ilk derslerini annesinden almıştır. Erkin, Merciner isimli bir Fransız müzisyenden daha sonra İtalyan müzisyen Adinolfi’den piyano eğitimi alarak müzik eğitimine devam etmiştir. Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra 1925’te kazandığı devlet bursuyla Paris’e gönderilmiştir.

Eğitimini Paris’de sürdüren Erkin, yurda döndükten sonra 1930 yılında müdürlüğünü Zeki Üngör’ün yaptığı Musiki Muallim Mektebi’nde piyano ve armoni öğretmenliğine atanmıştır.

Müzik sanatının çağdaşlaşması hareketini başlatarak Erkin bu süreçte önemli yol almamızı sağlayan “Türk Beşleri” nin de üyesi olmuştur.

Erkin’in yaratıcılığının en belirgin özelliği, halk ezgilerini başka bir deyişle özümüzü, soyluluğumuzu, uygarlığımızı ve tüm bunların içeriğini çağdaş Batı tekniğiyle birleştirmiş olmasıdır.

Halk Müziği'ni her yönüyle özümsemek, ondaki stil, karakter ve tekniklerin derinliklerine inerek sentezini yapabilmek, ancak ondan sonra bir yapıta malzeme olarak düşünmek, Ulvi Cemal Erkin'in benimsediği bir yol olmuş, Halk Müziği'nin zengin kaynaklarından yararlanıp, aksak ritimli yapının arasına ya da üstüne taksim gibi bir bölme yerleştirerek değişik hava yaratmak Ulvi Cemal Erkin'in hemen her yapıtında başarıyla uyguladığı bir teknik olmuştur. (Çalgan, 1991, s.176).

Erkin'in eserlerinde ağırlıklı olarak geleneksel halk müziğimizin makamlarına, ezgilerine ve ritimlerine rastlanmaktadır. Batı müziği ile geleneksel müziğimizin makamsal ve ritmik öğelerini birleştirerek, eserlerini ulusal birleşime ulaştırmıştır. Ses yürüyüşlerindeki bitişik hareketler, arpejlerden çok dizi figürleri, dörtlü beşlilerden oluşan akorlar, Karadeniz tartımlarına bağlantı, Türk müziğinden gelen doğaçtan çalma (taksim) ve Fransız izlenimciliğinin etkisi, bestelerindeki özellikler arasında yer almaktadır. Biçimsel yönden genellikle klasik düzene bağlı kalmıştır. Sonat, senfoni ve konçerto türü eserlerinin ilk bölümlerinde genellikle batı müziğinin etkileri görülmektedir. Ağır bölümleri ağıt karakterinde, son bölümleri ise köçekçe ya da horon karakterindedir. Opera dışında hemen hemen bütün formlarda yapıtlar vermiştir (Aydın, 2003, s.94).

“Melodi zenginliği ve ritim canlılığı ile Ulvi Cemal Erkin, tüm yapıtları seslendirilmiş tek Türk bestecisidir” (İlyasoğlu, 1999, s.282).

66 yaşında vefat eden besteci geriye 27 yapıt bırakmıştır ve bu yapıtlarla, çağdaş Türk müziğinin oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur. Koral Çalgan, Erkin'i anlatan “Duyuşlar” adlı kitabında şu değerlendirmeyi yapmıştır. “Yapıtlarında saf, el değmemiş ninnilerini, ağıtlarını, sevdalar ve yakarışlarını, onların eşsiz güzellikteki renklerini evrensel bir anlatım gücüyle vermiştir. Yaratıcılığının en belirgin özelliği, halk ezgilerini başka bir deyişle özümüzü çağdaş bir teknikle yoğurmuştur.” (Çalgan, 1991, s.176)

Erkin, Anadolu'nun geçmişten günümüze uzanan otantik ses yelpazesini Batı tekniği ile harmanlamış ve bunu da eserlerinin yapı taşlarında ustalıkla uygulamıştır. Birçok eserinde göze çarpan, aksak ritimli bir yapının üzerine taksim niteliğinde bir bölüm yerleştirmesi onun yaratıcı sanat yeteneğinin ürünüdür. Aldığı eğitim sonrası ortaya çıkan ilk ürünlerde izlenimciliğin etkisi görülmüştür. Ancak zamanla kendi stilini yaratarak bestecilik alanında tarzını oluşturmuştur.

Erkin bestelerinde çoğu zaman klasik formları kullanmış, özellikle büyük formlardaki eserlerinin son bölümlerinde “horon” (“Yaylı Sazlar Kuarteti” dördüncü bölüm, “Piyano Konçertosu” üçüncü bölüm) “köçekçe” gibi halk müziği motiflerini işlemiştir. Aynı zamanda eserlerinde ulusal müziğin renkliliğini sergilemesi bakımından oldukça önemlidir. Erkin’in yapıtlarında stil olarak kontrpuan yerine armonik kuruluşu tercih ettiği görülmektedir. Bu anlamda Ulvi Cemal Erkin, kendisi ile çağdaş olan Adnan Saygun’la farklı çizgilerde bulunmaktadırlar.

Ünlü müzik eleştirmeni Mahmut Ragıp Gazimihal, Ulvi Cemal Erkin’in müzik anlayışı hakkında 15 Mart 1938 tarihli Varlık Dergisindeki yazısında şunları söylemiştir: “Çığırı derinliğe ve mistiğe doğru gitmiyor. Satıh üzerinde yayılıyor; ince veya zarif, coşkun veya yanık tezatlarını seviyor. Bol sesliliği, canlı ritimleri seviyor. Majör ve minör kaygısına bel bağlamamasına rağmen mutlak surette tonal olan bir yazı; klasik tonalitenin dışına “atonal yoluna sapsmış olmak üzere” çıkmıyor. Belki bilmeden Türk tonalite zevkine yaklaşmak kaygısı ile çıkıyor. Çığırı her yer için orijinaldir; çünkü Anadolu sesini esas tutuyor yurdumuzdan olmayana da yepyeni gelecek renkler veriyor. Bu orijinallik bizler için milliliğin ta kendisidir, Türk müziğinin damgasıdır.

Ulvi Cemal Erkin’in besteleri Türk halk dansları, geleneksel modlar ve İslam felsefesinin öğelerinden kaynaklanıp Batı müziği kurallarıyla birleşir. Melodi zenginliği ve ritim canlılığı ile Erkin tüm yapıtları seslendirilmiş tek Türk bestecidir. Erkin’in eserleri doğu zevkinin Batıya açılan penceresi gibidir. Anadolu kokusunun hissedildiği eserlerinde Batının tekniği ile geleneksel kültürümüzün öğelerini iç içe kullanması onun yaratıcılığının ürünüdür.

Erkin’in yaratıcılığı ile ilgili Bülent Tarcan, “Türk Kuartetleri” adlı Orkestra Dergisi için yazdığı yazıda bir besteci olarak kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üstüne oturtan bir besteci olduğu görüşünü belirtmiştir.

Ulvi Cemal Erkin, yapıtlarının tümünde, Türk ezgilerinin çekiciliğini ön plana çıkarmaya çalışmış, Türk Halk Müziği’ne ince bir besteci duyarlılığıyla duyduğu sevgiyi, içtenlikle belirtmiştir. Türk folklorunun zengin ritim ve melodilerinin yanında bazı Türk folklorundan esinli eserlerini, batı tekniği ile geliştirmiştir. (F.Yener, 1950)

Opera hariç tüm formlarda çalışmaları bulunan Ulvi Cemal Erkin'in piyano ve orkestra eşlikli şan eserlerinin kronolojik olarak sıralanışı şöyledir:

1932: Bülbül ve Ayın On dördü (Soprano ve küçük orkestra için)

1935-1936: Yedi Halk Türküsü (Ses ve piyano için)

1963: On Türkü

1936-1939: Yedi Halk Türküsü (Basbariton ve orkestra için)

4.2.2.1. Çamdan Sakız Akıyor

Eser Adı: Çamdan Sakız Akıyor

Besteci: Ulvi Cemal Erkin

Söz: Anonim

Eser Sözleri: Çamdan sakız akıyor

Kız nişanlın bakıyor

Şu yana da dönder sar beni

Bu yana da dönder sar beni

Sağ yanımda yarem var

Sol yana dönder beni

Saçının örgüleri

Tel tel olmuş kokuyor

1935-1936 yılında Yedi Halk Türküsü (Ses ve piyano için) başlığında 7 türkü uygulamasının 3. türküsüdür.

Kahramanmaraş'a ait bu türkünün asıl notasına sadık kalınarak nakaratla süslenmiştir. 12 ölçülük bir piyano girişinden sonra 17 ölçülük bir ses piyano bölümü vardır. Besteci, piyano girişini, 8. ölçüde, türkünün aslını ele alarak ve ona nakarattı ilave ederek oluşturmuştur. Böylece piyano girişinde 9. ölçüden itibaren olan ve 4 ölçüden oluşan kısım nakarattır.

Eserde kullanılan akorlar, belirli bir ton merkezi etkisi yapmakla birlikte tonal müzikte kullanılan akor biçimlerinden farklıdır. Piyano ile elde edilen çok seslilik, melodiye çok uygun olmasına karşın, süprizli bir ilişki aranmıştır.

Parçanın A bölümü ritmik bakımdan düzdür. B bölümü ise daha hareketlidir. Kontrast hareketlerin de bulunduğu yapıtın bir oktavlık olması türkünün gelişmişlik özelliğinin bir diğer belirtisidir.

Besteci temel olarak, alt tetrakord kullanmış, fakat üst tetrakordun seslerine de uğramıştır. Türkü hicaz dizisinden oluşmuştur.



Şekil 4.3. : Hicaz dizisi

Yapıtın sözlerinin anlamı, aşkla ilgilidir ve türkünün yapısı bakımından neşeli bir hava taşımaktadır.

TRT. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM. No: 325 - 9. 6. 1973

YÖRESİ
ELBİSTAN

KİMDEN ALINDIĞI
ÖZER DOĞUÇ

SÜRE

DERLEYEN
MUZAFFER SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISOZEN

ÇAMDAN SAKIZ AKIYOR
(HALAY HAVASI)

ÇAM DAN SA KIZ A KI YOR ÇAMDAN SA KIZ A KI YOR
KIZ Nİ ŞAN LIN BA KI YOR OY ZA LIM NEN Nİ NEN Nİ
ES Kİ DE Nİ ŞAN LIN GEL MİŞ ES Kİ DE Nİ ŞAN LIN GEL MİŞ
BUR CA BUR CA KO KU YOR OY ZA LIM NEN Nİ NEN Nİ
O YA NA DÖN DER BE Nİ BU YA NA DÖN DER BE Nİ
SAĞ YA NIM DA YA RAM VAR SOL YA NA DÖN DER BE Nİ

1
ÇAMDAN SAKIZ AKIYOR
KIZ NİŞANLIN BAKIYOR
ESKİDE NİŞANLIN GELMİŞ
BURCA BURCA KOKUYOR

2
DAMA BULBUR SERERLER
ÇIKMA BOYUN GÖRERLER
SAÇIN İBRİŞİM TELİ
HANÇERE BAĞ ÖRERLER

BAĞLANTI
O YANA DÖNDER BENİ
BU YANA DÖNDER BENİ
SAĞ YANIMDA YARAM VAR
SOL YANA DÖNDER BENİ

Şekil 4.4. :Eserin orjinal türkü notası

Erkin, orjinal türküyü düzenlediğinde genel olarak aslına bağlı kalmayı tercih etmiştir. Ölçü birimi, sözlerin kullanımı, melodik yapı, melodi akışı, röpriz ve dolap kullanımı bakımından orjinal türküye bağlı kalmaya çalışmıştır.

Orjinal notada metronom ibaresi bulunmasa Ulvi Cemal Erkin eserin aslına sadık yorumlanması için metronom süresini düzenlemenin başına eklenmiştir. Türk halk müziği notalarında yer almayan nüans işaretlerini eserde belirtmiştir. Şive farkını görmezden gelip düzenlemesinde günümüz türkçesini kullanmıştır.

4.2.3. Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)

Ahmed Adnan Saygun, etnomüzikolog ve eğitimci olarak Türk müzik tarihinde çok önemli bir rol oynamıştır. Geleneksel makamlar, Yunan ve İran makamları, Asya modları ve pentatonik yapıya ilgi duymuş, yapıtlarında Türk halk müziği renkleriyle halk edebiyatını ve dini ilahileri polifonik bir kurguda birleştirmiştir.

Adnan Saygun hem besteci olarak hem eğitimci yönü ile hem de etnomüzikolog olarak ülkesine hizmet etmiş ilk devlet sanatçısıdır. Ayrıca ulusal müzik literatürüne ilk olarak: Büyük opera türünde yazdığı 2 opera, 1 epik dram ve ilk iki opera ile katkıda bulunmuştur. Din bilimciler yetiştirmiş İzmir kökenli bir aileden gelen Adnan Saygun'un müziğinde tasavvuf yapıda şiirler librettolar etkisini göstermektedir.

Ahmed Adnan Saygun, 1922 yılından itibaren de çalışmalarını Macar Tefik Bey'in öğrencisi olarak sürdürmüş, 1923 yılında da Hüseyin Sadettin Arel ile armoni öğrenimi görmüştür. 1925 yılında Fransız La Grande Encyclopedie'den müzikle ilgili makaleleri çevirerek birkaç ciltlik büyük bir Musiki Lügat'ı meydana getirmiştir onun ülkemizdeki önemli hizmetleri ve bu hizmetlere başladığı yıllar kronolojik sıraya göre şunlardır: Riyaseti Cumhur Orkestrası şefliği (1934), İstanbul Belediye Konservatuarı öğretmenliği (1936), Halkevleri müfettişliği (1939), Ankara Devlet Konservatuarı kompozisyon ve modal müzik öğretmenliği (1947). CSO şefi olduğu dönemde devlet başkanı Atatürk'ün talebiyle, Türkiye'yi ziyaret edecek olan İran Şahı şerefine ilk Türk operası olan Op.9 Özsoy Operasını bir ay gibi çok kısa bir sürede yazmıştır. Bu opera, Türk Milleti'nin doğuşunu, İran ve Türk milletlerinin kökü uzak tarihe dayanan kardeşliğini anlatmaktadır. Saygun, devlet

konservatuvarlarında etnomüzikoloji bölümleri açılması yönünde çalışmalar yapmış, ancak bunlar Atatürk'ün desteğine rağmen maalesef ilgili kurumlarca hayata geçirilememiştir. Saygun, 1934 yılında yine Atatürk'ün talebiyle “Taşbebek” operasını bestelemiş, bu operada yeni Cumhuriyet insanının doğuşunu anlatmıştır.

Adnan Saygun 1936'da ülkemize gelen Macar besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok'a Anadolu gezisinde eşlik etmesiyle birlikte özellikle Osmaniye dolaylarından derledikleri türkülerini notaya almışlardır. Çalışmaları, Bela Bartok'un Türkiye'deki Halk Müziği Araştırmaları başlıklı bir kitap haline getirilerek 1976 yılında Macar Bilimler Akademisi tarafından İngilizce olarak bastırılmıştır.

Saygun'un 1931 yılından bu yana etnomüzikoloji alanında yapmış olduğu çalışmalar ve bu alanda yazmış olduğu eserler, yurt dışında büyük yankılar uyandırmıştır; sanatçının, büyük Macar bestecisi Bela Bartok'un 1936'da Türkiye'ye gelişinin 40. Yıl dönümüne rastlayan Budapeşte'deki müsveddeleri, Ahmed Adnan Saygun tarafından yazılan bir değerlendirme yazısı ile birlikte, “Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey” adı ile Budapeşte'de yayınlanmıştır.

Ahmed Adnan Saygun'un, sürekli bir gelişmenin çabası içinde olan çağdaş çoksesli Türk müziği üzerindeki düşünceleri kısaca şöyledir: "Sanat her zaman, kökü içinden çıktığı toprağa bağlı kaldıkça gelişmiştir. Sanat, kökünden ayrılınca ölür... Çok sesliliği müziğe tabiat ve fizik kanunları getirmiştir. Halk musikisinde, ilkel olarak çok sesliliği ve armoniyi benimseyen bir arayış sezilir... Edebiyatımız nasıl bir değişmeye girmişse, musikimiz için de paralel olarak bir değişme kaçınılmaz olmuştur. İkinci Mahmud'un mehteri kaldırıp, yerine bandoyu koyması, bu değişme ihtiyacının bir belirtisidir. Osmanlı toplumundaki bütün yeni yol arama çabaları gibi...". Türk müzik tarihinde 1947 de ilk perdesi 1952 de dünya prömiyeri yapılan Kerem Operası ile ilk “Büyük Opera” stilinde eser veren Saygun, sahne sanatları için de aynı değerde eserler vermiştir.

Adnan Saygun'un soprano için yazdığı eserler:

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

Şiir: Behçet Kemal Çağlar ‘Karanlıktan Aydınlığa’

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

Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan, 1981-1982 (Solistler, Koro ve Büyük Orkestra için On Beş Deyişli Kantat)

Op.60 İnsan Üzerine Deyişler 1 (Soprano/Mezzosoprano ve Orkestra), 1977 1-
Ağıt 2-Üç Kuş 3-Dönsem 4-Hasret 5-Dilek

Beş Şarkı (Soprano/Mezzosoprano ve Orkestra) Bestecinin kendi orkestrasyonu.

Op.26 Yunus Emre Oratoryosu'ndan 'Ağlamaktır Benim İşim' Nr.3 Arya, Alto
Solo, Obua, English Horn, Org veya Yaylılar, 1942

4.2.3.1. Dilek

Eser Adı: Dilek

Besteci: Ahmed Adnan Saygun

Söz: Ahmed Adnan Saygun

Eser Sözleri: Hak yolunda buluşalım, Bir ekmeği bölüşelim

Gönül gönle bilişelim, Aşk oduna tutuşalım, Dost

Bir ekmeği bölmek gerek, Gözyaşını silmek gerek

Gönüller bilişmek gerek, Hak yolunu bulmak gerek, Dost

Yağan balçık gayrı dinsic, Gece aydın güne dönsün

Gönüllere ışık sinsic, Yer sevinsic gök sevinsic, Dost

Aşk odunu söndürme gel, Ağuya el sundurma gel

Yüreğini yandırma gel, Dost

Hak yolunda bir ekmeği, Gönül gönle bölüşelim

Hak yolunda buluşalım, Hak yolunda buluşalım

Hak yolunda buluşalım, Bir ekmeği bölüşelim

Gönül gönle bölüşelim, Aşk oduna tutuşalım

Hak yolunda buluşalım, Aşk oduna tutuşalım, Dost!

Bestecinin "İnsan Üzerine Deyişler" 1. Defterden soprano için yazılmış 5 numaralı eseridir. Saygun'un ses ve piyano için yazdığı birinci albümü oluşturan "İnsan Üzerine Deyişler" tasavvuf kültürü ve anlayışında bir dünya görüşüyle yazılmıştır. Bu şarkıda besteci dinler karmaşasına ithafen gelin dost olalım çağrısında bulunur. Son sözler bize Mevlana'nın dizelerini anımsatır ve "Sevgi" kavramının altını çizer.

Eserin formuna bakıldığında serbest özgür bir mod anlayışı soyut olarak kullanılmıştır. Türk müziği makamı kullanılmadan eser metin bakımından ise mistik ve ilahi aşka yönelik bir anlayış sergilemektedir.

Ritmik yapıda recitative söyleme yakın bir uslub ile yazılmış olan eser A-B – köprü- C -Köprü - A' formunda yazılmıştır. A bölümünde 1. ve 7. ölçüler arası a cümlesi, 8. ve 14. ölçüler arası b cümlesi olarak kurulmuş. B bölümünde 15-20 arası yeni bir cümleden sonra 21. ve 25. arası köprü kurularak 26. ve 37. ölçüler arası C bölümü gelmiştir.

Eserin 38-40 arası olan ölçülerde yeniden köprü kurularak son bölüm 41. ve 58. ölçüleri arası A' bölümü gelerek final bölümü oluşturulmuştur.

1977 de tamamlanmış, ilk icrası Işın Güyer tarafından yorumlanmış eser, sözlerini bestecinin yazdığı ve insana ait olguların işlendiği beş şiirden oluşmaktadır. Saygun'un Op. 60 numaralı bu eserinde 5. Şarkı olan "Dilek" bir tür derviş tekerlemesi gibi resitatif şekilde başlar ve cümle sonları "dost" deyişiyle noktalanır. Mevlana'nın mısralarını anımsatan anlatımla, tüm kargaşadan uzaklaşıp hak yolunda buluşmayı önerirken hep sevgiyi vurgular. Dilek yine bir resitatifle, tek notanın tekrarıyla biterken ısrarla yükselen Dost ile Tanrı katına ulaşmış gibidir. (Aktüze:1989)

A.Saygun'un 6 farklı "İnsan Üzerine Deyişler" defterinden ilkinde yer alan şarkı deyiş uslubunda düşünülmüştür. Bugün Anadolu toprakları üzerinde hemen her inanç ve kökenden halkın kullanmakta olduğu Deyiş sözcüğü, geçmişten günümüze bazen Babaî, Bektaşî, Hayderî, Kalenderî gibi heterodoks tarikatların tekkelerinde, çoğu zamanda halk arasında oluşturulan edebiyatın ve müziğin temel terimlerinden biri haline gelmiştir. Daha sonraki yüzyıllarda anonim halk edebiyatı ve âşık edebiyatı metinlerinin üzerine bu sözcüğün: deniş, deyš veya değiş imlasıyla yazıldığı görülmektedir (Duygulu, 1997: 2).

Deyiş ilk dönemlerinde âşık müziği ve edebiyatı içerisinde yer alan fakat sonraları Alevî-Bektaşî inancı içerisinde kendisine çok özel bir anlam yüklenen son derece önemli bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Besteci soprano veya tenor sesin olanaklarını iyi kullanmış, türkçenin güzel kullanımını öne çıkararak prozodi ritim uyumu yaratmıştır. Ritmik ögeler prozodinin gereğine göre oluşmuştur.

4.2.4.Ferit Hilmi Atrek (1908-2006)

1908 yılında Yugoslavya'nın İstip kentinde doğan besteci 1921 yılında İsmail Zühtü Kuşçuoğlu ile piyano derslerine başlamıştır. 1923-1924 ders yılında İstanbul Konservatuvar'ına girerek, Cemal Reşit Rey'in piyano ve kompozisyon sınıflarına devam etmiştir. 1929 yılında Ankara'da, Musiki Muallim Mektebi'ni bitirmiş daha sonra Balıkesir ve İzmir Muallim Mektepler'inde müzik öğretmenliği yapmıştır.

Atrek, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'e gidip, Ecole Normale de Musique'de Cesar Frank Müzik Okulu'nda kontrapuan, müzik tahlili ve eğitimi, müzik tarihi, piyano ve kompozisyon sınıflarına devam etmiştir. Yurda döndükten sonra, Ankara Atatürk Lisesi'nde müzik öğretmeni, daha sonra Milli Eğitim Bakanlığında müzik müfettişi olmuştur.

Atrek, yaşamının son yıllarında yalnızca okul müzik kitapları yayımıyla ilgilenmiştir.

Piyano eşlikli şan yapıtları:

- Piyano eşliğiyle şarkılar ve halk türküleri “Lied’ler” -1968, Melodi Albümü
- Eleji-Op.II, No.3 (Söz: Kemal Bilbaşar)

4.2.4.1. Evlerine Vardım

Eser Adı: Evlerine Vardım

Besteci: Ferit Hilmi Atrek

Söz: Anonim

Eser Sözleri : Evlerine vardım geldim eyelendim

İftiradır dilden dile söylendim.

Ben yârimin kaşlarına imrendim,

Yol vermenmi başı dumanlı dağlar

İkeli böğründe bir gelin ağlar

Eh hele eh hele simdim sindim sindim

Gel aman kaçalım tez gel

Ah, üç günlük yolları aşa ben geldim.

Of, del oldum dağlara düşe ben geldim.

Bestecinin piyano eşliğiyle şarkılar ve halk türküleri “Lied’ler” adlı albümünde yer alan 3. yapıttır. Giriş (piyano)-A-köprü- B – köprü – B’(piyano) A B formundaki bu eserin ayrıntılı analizi aşağıda ölçü numaraları ile belirtilmiştir.

Giriş: 1-6

A: 7-8 a , 9-12 b

Köprü*: 13-15

B: 16-17 c, 18-20 d

Köprü: 21-24

B' : 25-32

Eser halk müziği tarzında yazılmıştır. Mikrotonal seslerin olmayışı dikkate alınmaksızın açıklanacak olursa Türk Halk Müziği Sistemi’ne göre Yahyalı Kerem Dizisi, Türk Sanat Müziği Sistemi’ne göre Uşşak Makamı görülmektedir.

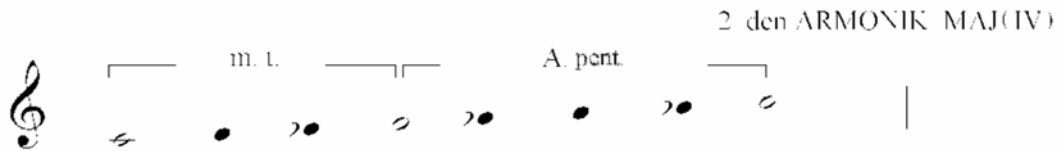
Türk Halk Müziği Sistemi’nde ayrıntılı analiz yapılmadan genele bakılır. Fakat Türk Sanat Müziği Sistemi ile ayrıntılı analiz yapacak olursak aşağıdaki gibi olacaktır.

Piyano girişi Uşşak Dizisi ile başlanmıştır;



Şekil 4.5: Uşşak Dizisi

A bölümü ve köprü yine Uşşak Dizisi ile devam etmiştir. B bölümünde Karcıgar Dizisi kullanılmıştır.



Şekil 4.6: Karcıgar Dizisi

4.2.5. Ekrem Zeki Ün (1910-1987)

23 Kasım 1910 yılında İstanbul'da doğan besteci, ilk keman derslerini, o sırada Muzika-ı Humayun şefi ve ilk Türk usta kemancısı olan babası Osman Üngör'den almıştır.

Ekrem Zeki Ün 1930 yılında Ecole Normal de Musique'i bitirip yurda döndüğünde, Ankara'da Riyaset-i Cumhur Orkestrası şef yardımcısı ve Musiki Muallim Okulu'nda keman öğretmeni olarak görev yapmış daha sonra 1945 yılında atandığı İstanbul Belediye Konservatuvar'ında yaptığı keman, viyola ve orkestra sınıfı öğretmenliğiyle, uzun yıllar Türk müzik evrenine hizmet etmiştir.

Yetiştirdiği keman sanatçıları yanında, eğitim alanında bilgi ve becerilerini aktardığı sayısız öğrencilerine, Türkiye'de müzik kültürünün gelişmesinde çaba göstermeleri için yön vererek, teksesliliğin dar olanaklarından kurtulma ve evrendeki sanat akımlarına paralel bir çalışmayı öngörerek, eserler vermiştir.

Türk folklorünün gerek melodik, gerek ritmik alandaki özelliklerini belirten ulusal karakterdeki yapıtların yanında, yeni araştırmalara dayanan ve dinleyeni zihinsel çaba göstermeye yönelten eserler bestelemiştir.

Paris'te başladığı besteciliğine, ömrünün sonuna dek devam eden Ün, toplam 61 yapıt bırakmıştır.

Ekrem Zeki Ün'ün "Piyano eşlikli Şan" yapıtları şunlardır:

La flüte de Jade - 1928 - Paris.(Çince'den aynı adla çevrilmiş sözler üzerine bestelenmiştir)

Les Chanson de Bilitis - 1928 (Bilitisin Şarkıları) - Paris (Fransızca sözlü yapıtlar).

Kel Emin Türküsü - 1932. (Anadolu'dan derlenmiş bir ezgi üzerine bestelenmiştir).

Yosmanın Türküsü - 1932.(Anadolu ağzıyla kendi bulduğu bir ezgiyi kullanmıştır).

Zile Türküsü - 1933. (Anadolu'dan derlenmiş bir ezgi üzerine bestelenmiştir).

İki Melodi, 1934- Ninni, Hüzün ("İki Melodi" ilk kez Verda Ün eşliğinde, Lamia Andy tarafından 1 Mayıs 1944 Pazartesi günü, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda seslendirildi).

"Ses ve Piyano için Üç Parça", 1933. Asker türküsü.

Nefes - 1971 (Tasavvufla ilgili müzik türü), Çağrı, Şol cennetin ırmakları
Karlı dağlar başında

Üç türkü – 1972 Kozanoğlu, Köroğlu, Dadaloğlu

4.2.5.1. Şol Cennetin Irmakları

Eser Adı: Şol cennetin ırmakları (Basım :1971)

Besteci: Ekrem Zeki Ün

Söz: Yunus Emre

Eser Sözleri : Şol cennetin ırmakları

Akar Allah deyü deyü

Çıkmış İslam bülbülleri

Öter Allah deyü deyü

Salınır tuba dalları

Kur'an okur hem dilleri

Cennet bağının gülleri

Kokar Allah deyü deyü yaşı

Pür nur olur içi dışı

Gezer Allah deu deyu

Şol cennetin ırmakları

Akar Allah deyü deyü

Çıkmış İslam bülbülleri

Öter Allah deyü deyü

Bestecinin “3 Nefes” adlı yapıtının ikinci parçasıdır. Soprano ve piyano için yazılmıştır.

Türk müziğinin makam ve ritm özellikleri gösterir. Konuları bakımından ise Türk müziği ve halk müziği ve ritim özellikleri bakımından ayrılır. Örneğin, geleneksel Türk müziğindeki aşk insansa, tasavvuf müziğinde ise Tanrı'ya yöneliktir ve bu Tanrı aşkı (tasavvuf dışındaki Tanrı bağlılığına göre), insanla ve dünya ile özdeşleşen bir Tanrı anlayışıdır.

Yunus Emre'deki anlatım da, diğer tasavvufçulara göre, halk deyişlerine yaklaşıp. Bu anlayışın müzikteki yansıması da, geleneksel Türk müziği ve halk

müziğine oranla, materyal bakımından daha gelişmiş bir özellik gösterir. Bu nedenle tasavvuf müziğinin biçim ve ölçüler bakımından gelişmiş, komplike ritm ve makam anlayışının, bestecinin anlatım ve yorumunda büyük önemi olmuştur.

Besteci "Şol Cennetin İrmakları" adlı yapıtında, biçimsel, ritmik ve makamsal özellikleri, soyut bir biçimde özgürce kullanmış, bu ilişkilerden doğan akorlar da aynı şekilde ele alınmıştır. Ekrem Zeki Ün, kendine özgü, kendine göre bir mistik atmosfer elde etmeye çalışarak, sözleri yeniden bestelemiştir.

Eserin genel biçim özelliği:

"Şol Cennetin İrmakları", 30 ölçüden oluşmuştur ve ABA formundadır. Besteci on tane dörtlükten oluşan şiirin, sırasıyla 1., 2., 6., 1. ve 5. dörtlüklerini ele almıştır.

Şiirdeki dörtlükler, müziğin biçimsel bölünmeleriyle karşılaşmayıp, daha çok şiirin bütünsel ifadesine göre, şan ve piyano bu ifadenin etkilerini dışa vuruyor gibidir. Melodi ise, tamamen soyut, modal bir etki yapmaktadır.

Yapıttaki kısa piyano girişi, şana hazırlık safhasını oluşturmuştur. Akorlar inici ya da çıkıcı arpejlerle verilmiştir. Yapıtta, akorların yoğun etkileriyle, bestecinin tasavvuf kavrayışı hissedilmektedir. İlk ölçüde görüldüğü gibi, tonal müzikte kullanılan biçimdeki akorlar dikkati çekmektedir. Sağ ve sol ellerde, birbirinden farklı akorların özgür, politonal veya polimodal birlikteliğiyle elde edilen etki, melodinin soyut modal çizgisini yoğun bir şekilde örtmektedir. Bu arpejlerin iniş çıkışları ve yoğunlukları, bestecinin şiiri yorumlanmasına göre biçimlenmiştir.

Bu çok akorlu yazı, yapıtın 10. ölçüsünde başlayan "Hakka aşık olan kişi" kısmında, yerini yanaşık makamsal etkili eşliğe bırakmaktadır. Bu kısım, yani yapıtın "B" kısmı, öncekine göre kontrapansal bir özellik gösterir. Bu bölümde makamsal etki, birden çok eksenli özellik göstermekte ve kısa zamanlarda çok eksen değişimi de söz konusu olmaktadır. Yapıtın son ölçüsünde seslerin uzaması 1/4 lük ölçü içine bırakılmış, soyut bir bitiş duygusu oluşturmaktadır.

Yapıt kromatizme dayalıdır. Besteci böylece geleneksel halk müziğine tamamen zıt bir davranış içindedir.

	Söz-kafiyesheması	Müzik biçimi şeması
8	Aydan arıdır yüzleri a	a2
7	Misk amberdir sözleri a	b1
8	Cennette huri kızları a	d
8	Gezer Allah deyu deyu b	d'nin devamı

Yapıtın her mısrası bir dizin, her iki mısrası ise, bir dönüm niteliğindedir. Dizinler ise bazen 3 bazen 4 cümleden oluşmuş iki motiften meydana gelmiştir. Yapıtta özel bir cümle bölünmesi olmamakla beraber, ikişer sestem oluşan cümleler ardarda gelerek, sözcüklerle tamamlanan motifleri ve dizelerle tamamlanan dizinleri oluşturmaktadır.

Besteci ritm açısından 2/4, 3/4, 4/4 ve 1/4 lük gibi değişen ölçüler temeline dayalı bir ritm uygulamıştır. "Değişen ölçüler" dizelerin bestelenişine göre kullanılmıştır.

Besteci eserin sonunda bitirişi soyut bir etki yaratmak amacıyla fa bekarı kullanmıştır.

Eserin bütünü serbest bir anlayış içinde yapılmıştır. Besteci, prozodiyi, hecelere ve kelimelere melodi bütünlüğü taşıyan değerler vermiştir. Bu nedenle yapıttaki prozodi anlayışı da, soyut bir özellik göstermektedir. Gerek söz, gerekse ifade vurgularının, eski tasavvuf ve halk müziğindeki prozodi anlayışı gibi, müzikteki ölçü vurgularıyla denk düşmesi düşünülmemiş, sözün ifade vurguları da soyut bir şekilde ele alınmıştır.

Besteci şan açısından ses sınırlarını zorlamamış ağır bir tempo ile söz içeriğinin yorumu ön plana çıkarmak istemiştir.

4.2.6. Sabahattin Kalender (1919- 2012)

15 Nisan 1919'da İstanbul'da doğan Sabahattin Kalender müzik öğrenimine Ankara Müzik Öğretmen Okulu'nda başlamış ve sonraları, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda bestecilik ve orkestra şefliği bölümlerini bitirmiştir. S. Kalender, Ankara Devlet Konservatuvarı'na öğretim görevlisi olarak tayin edilmiş ve bir süre Ankara'da bazı müzik topluluklarını yönetmiştir. Daha sonraki yıllarda, Milli Eğitim Bakanlığınca açılan konkuru kazanarak Paris'e gönderilmiş bulunan Sabahattin Kalender, altı yıl süre ile Arthur Honegger ve Darius Milhaud gibi büyük bestecilerin

yanında çalışmış ve kompozisyonda yüksek eğitim yapmıştır. Kalender, ayrıca Jean Fournet'nin yanında orkestra şefliği eğitimi de görmüş ve yurda döndükten sonra, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde görevlendirilmiştir. Müzik sanatının hemen her türünde eser vermiş olan Sabahattin Kalender, şu operaları bestelemiştir: Nasrettin Hoca (komik-opera, 4 tablo), Karagöz, Deli Dumrul ve Cem Sultan.

Besteci yapıtlarını daha çok coşkulu ve nüktedan bir yorumla ele almıştır bu stil özellikle “Boncuklar, Cıncıklar, Nasreddin Hoca, Karagöz” gibi eserlerinde göze çarpar. Ayrıca halk danslarının ve türkülerinin canlı ritimlerini kullanarak orkestrasyon ve armoni düzeni kurmayı amaç edinmiştir.

“Köy Odaları” adlı yapıtında modal ve nükteli anlatımlar dikkati çekmektedir. Bu yöndeki başarısı ile özellikle operalarında belirgindir ayrıca çok sayıda sahne müziği vardır.

Sabahattin Kalender'in şan için eserleri:

Opera :

“Deli Dumrul”, 1958 Libretto: Suat Taşer

“Nasrettin Hoca”, 1962 Libretto: Gülümser Kalander

“Opera'da Karagöz”, 1975–1976 Libretto: Gülümser Kalander

“Cem Sultan”, 1999 Libretto: Osman Güngör Feyzoğlu

Şan ve Orkestra :

“Halk Dansları”, 1964

“Ateş ve İnanç–Kurtuluş Savaşı Destanı”, (Oratoryo)

Şan ve Piyano :

Şair Yunus Emre'nin Şiirleri Üzerine:

1-Bu can gövdeye konuktur

2-İnsan vatanına konuktur

3-Cüretli nesnedir aşk

4-Allah'ı buldum ise ne oldu?

5-Taştın yine deli gönül

6-Ya ilahi gel sual et sen bana

7-Sırat kıldan incedir

8-Hak Cihana doludur

9-Bir Sinek bir kartalı (Mezzosoprano ve Piyano için)

Gülümser Kalender'in Şiirleri üzerine;

1-Ben Kadınım

2-Yahşi Meral

3-Yaşlanıyorum

Bu şiirlerin ilk seslendirilişini Sabahattin Kalender'in kızı Mezzosoprano Ecehan Kalender Piyanist Jaap de Roon Hertoge eşliğinde gerçekleştirmiştir. (2005)

4.2.6.1. Çiğ Köfte

Eser Adı: Çiğ Köfte

Besteci: Sabahattin Kalender

Söz: Sabahattin Kalender

Eser Sözleri: Çiğ köfteler ne acı da ayran bunun ilacı

Çok yoğur gelin bacı da ille canım çiğ köfte

Dum ba da duma duma dum bada duma duma

Yoğur yoğur gelin bacı

Çiğ köfteler dama kaçtı ayran peşine düştü

Çok yedim karnım şişti ille canım çiğ köfte

Dum ba da duma duma dum bada duma duma

Güm be de güme güme güm bede güme güme

Yoğur yoğur gelin bacı yoğur yoğur vırç vırç

Çiğ köfteler ne acı da ayran bunun ilacı

Çok yoğur gelin bacı da ille canım çiğ köfte

Çiğ köfteler ne acı da

17.02.1965 yılında Suna Korat'a ithaf edilmiş bu eserin girişi piyano ile başlayan bu şan piyano eserinin form analizine bakıldığında A-A'-B-A''-C- Final (Kadans) bölümü olduğu görülmektedir.

A-B-A-C formundaki bu eserin ayrıntılı analizi aşağıda ölçü numaraları ile belirtilmiştir.

1-4 ölçülerinde piyano ile giriş yapılmış, A bölümünde 5. ile 12 ölçü arasında a cümlesi, 13-16 b cümlesi A' 'de 17-24 ölçüleri arası a, 25-32 ölçüleri arası d

cümlesi kurulmuştur.

Eser halk müziği tarzında yazılmıştır. Mikrotonal seslerin olmayışı dikkate alınmaksızın açıklanacak olursa Türk Halk Müziği Sistemi'ne göre Kerem Dizisi, Türk Sanat Müziği Sistemi'ne göre Uşşak Makamı görülmektedir.

Türk Halk Müziği Sistemi'nde ayrıntılı analiz yapılmadan genele bakılır. Fakat Türk Sanat Müziği Sistemi ile ayrıntılı analiz yapacak olursak aşağıdaki gibi olacaktır.

Piyano girişi "Uşşak Çeşnisi" ile yapılmış ve A ile A' bölümü yine Uşşak dizisi ile devam etmiştir.



Şekil 4.7 : Uşşak Çeşnisi

B bölümde ise makamsal bir yapı görülmemektedir fakat yine de Türk Sanat Müziği Sistemi'ne göre açıklanacak olursa 3-35. ölçüler arası (Hüseyini'de Buselik Çeşnisi) ile 36-37. ölçüleri arası Eviç'te Buselik Çeşnisi kullanılmıştır.



Şekil 4.8: Hüseyini'de Buselik çeşnisi



Şekil 4.9: Eviç'te Buselik Çeşnisi

Köprü "Uşşak Dizisi" ile kurulmuş yeniden tekrarlanan A'' bölümü 49-53. ölçüler Neva'da Buselik Dizisiyle 54-56 arası ölçüler Karcıgar Dizisi ile

armonilenmiştir.



Şekil 4.10 : Neva'da Buselik Çeşnisi

Final (Kadans) Uşşak Dizisi ile tamamlanmıştır.

Sabahattin Kalender'in bu bestesi Türk halk danslarının ritmik karakterini ve Türk müziğinin motiflerini taşımakla beraber yöresel nitelikteki farklılıkları bu türkü uyarlamasında kullanmıştır. Düzenlemesinde halk müziğinin yakınlığını ve coşkusunu korumaya özen göstermiştir. Aslen Adana kökenli olan besteci nükteli bir üslupla Güneydoğu mutfağına özgü bir yemek olan çiğ köfteye atfen yazılmış bu türküyü kendi folklorunun bir parçası olduğu için özellikle seçmiştir.

4.2.7. Cenan Akın (1932-2006)

20 Şubat 1932 Şebinkarahisar doğumlu besteci ilkokulu bitirdiği yıl İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Raşit Abel ile armoni, Ferdi Statzer ile bestecilik çalışmanın yanı sıra burada keman, piyano ve vurmali çalgılar dallarında eğitim görmüştür. 1955 yılında mezun olunca solfej öğretmeni olarak aynı kuruma atanmıştır. 1960'lı yılların başına dek İstanbul Şehir Orkestrası'nda vurma çalgılar grubunda görev almış, 1963 yılında Hamburg'daki koro yönetmenliği kursunda, Kurt Thomas'ın öğrencisi olmuştur. T.R.T çok sesli korosunu, Türkiye genelinde açılan sınavında ses taraması ve T.R.T adına Van yöresi türkü derlemesi yapmıştır. T.R.T Çok Sesli Çocuk Korosu kurucularından olan bestecimiz İstanbul Devlet Konservatuarı Armoni ve Kontrpuan yüksek bölümünü dışarıdan sınav vererek bitirmiş, ardından aynı kurumda armoni, koro ve çalgı bilgisi derslerini vermiştir.⁷

Şan ve Orkestra için yazdığı eserler:

- “Gap Türküsü” 1990
- “Op. 10 Yunus'tan Deyişler” 1993

⁷ Evin İlyasoğlu, Çağdaş Türk Bestecileri, Yaylacık Matbaası, Pan Yayıncılık, İstanbul, Eylül 1998, s.124 Düzeltilmiş

- “10 Halk Türküsü” 1994

4.2.7.1. N’olisar

Eser Adı: N’olisar

Besteci: Cenan Akın

Söz: Yunus Emre

Eser Sözleri : Nolur ise ko ki olsun nolisar

Tek gönül Mevlayı bulsun nolisar

Aşk denizi gene taşmış kan akar

Aşk-ı biçare dalsın nolisar

Bu denize düşen ölür dediler

Ölür ise ko ki ölsün nolisar

Aşk gelicek cümle eksikler biter

Bitmez ise ko ki kalsın nolisar

Akibet sol göze toprak dolisar

Bu gün öpdün ko ki dolsun nolisar

Bu dünyanın nasiplerin izzetin

Yunus kodu alan alsın nolisar

İlk seslendirilişi 29 Ekim 2000 olan “Yunus’tan Deyişler” adlı eserin soprano için yazılmış N’olisar adlı eserinin form analizine bakıldığında yapıtın A- B – A’ ve Final (Kadans) bölümlerinden oluştuğu görülür.

Ayrıntılı analizi ise ölçü numaraları ile belirtilmiştir. A: 1-9 a cümlesi, 10-25 b cümlesidir. B bölümünde ise 26. ve 33. ölçüler arası c cümlesi , 34. ve 37 ölçüsü d cümlesidir. A’ bölümünde 38-45 a’ cümlesi yeniden başlar. 46. ve 54. Ölçüleri arası Final (Kadans) ile son bulur.

Batı müziği sistemine göre La Majör donanımı almış ve 3. Derecesi olan Do#

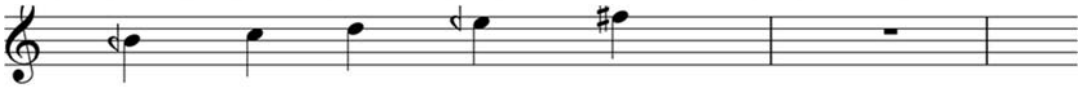
ekseninde yazılmıştır. Yani eser batı müziğine göre C# Phrygian Modunda yazılmıştır. Mikrotonal seslerin olmayışı dikkate alınmaksızın açıklanacak olursa Türk Sanat Müziği Sistemi'ne göre de Segah Makamı denilebilir. Çünkü eserin final bölümünde açıkça Segah makamının yapısına özel bir bitiş olan eksik segah çeşnişi görülmektedir.

Türk Sanat Müziği Sistemi ile ayrıntılı analiz yapacak olursak aşağıdaki gibi olacaktır.

Eser genel olarak bize Uşşak Dizisini hissettirmektedir. A – B ve A' bölümünde Segah Dizisi, Final (Kadans) bölümünde Segah Çeşnişi (46-49) - Eksik Segah Çeşnişi (50-54) duyulmaktadır.



Şekil 4.11: Segah Dizisi



Şekil 4.12: Segah Çeşnişi

4.2.8. Yalçın Tura (1934-)

23 Mart 1934 İstanbul doğumlu sanatçı Klasik Türk Müziğine ilgi duyulan bir ortamda yetişmiş, küçük yaşta keman, piyano çalmayı öğrenmiş ve babasından Türk Müziği dersleri almıştır. Galatasaray Lisesinde okuyan Yalçın Tura burada Seyfettin Asal ile keman, Hulusi Öktem ile solfej çalışmış okul dışında da müzik eğitimini Cemal Reşit Rey ile kontrpuan, füg, orkestrasyon ve form çalışarak Demirhan Altuğ ile armoni ve piyano çalışarak sürdürmüştür. 1960'ta İstanbul Üniversitesi felsefe bölümünü bitirmiştir. Yalçın Tura SACEM'in Türkiye icra komitesi üyeliğini; Mesam'ın bilim kurulu başkanlığını, TRT'de çeşitli zamanlarda jüri üyeliği danışma kurulu üyeliği yapmış, beşinci beş yıllık kalkınma planı hazırlık komitesinde Türk Müziği Başkanı olmuştur. 1976'dan 1997 ye kadar İTÜ Devlet

Konservatuvarının öğretim kadrosuna yer almıştır.⁸

Yalçın Tura, geçmişten günümüze ulaşan birikimini yeni bir birleşim içinde değerlendirmek, ulusal niteliğe sahip, yeni ve kişisel bir müzik yaratmak amacıyla olan bir bestecidir. Buna bağlı olarak, kişisel bir ezgi çizgisi ve zengin, arınmış bir armoni, ele alınan gerecin çeşitli yönlerinin ve boyutlarının işlendiği karmaşık bir kontrpuan, canlı ritmik bir yapı, renkli orkestralama yapıtlarının başlıca özelliklerini oluşturmuştur.

Yalçın Tura'nın müzik serüveni, geçmişin derin duygularını dile getiren ezgilerden yararlanarak "bizim olan"ı bulmak tutkusu biçiminde özetlenebilir. Özgün bir kavrayışı olan besteci, yeni bir müzik dilinin peşinde değildir. Söylenmemiş bir müzik yazısının geleneksel müzik dilimizle gerçekleştirileceği inancındadır. Bu açıdan bestelediği tüm çalgı, ses, çocuk müzikleri ile tiyatro ve film müziklerinde geleneksel kaynakları değerlendirme kaygısıyla davranmıştır.

Yapıtlarında pek çok kaynaktan yararlandığı görülür, geleneksel makamlardan halk müziğine, cazdan senfonik müziğe ve hafif müziğe, dizisel yöntemden elektronik müziğe kadar etkisinde kaldığı bir çok alan vardır.

Şan için yazdığı eserler:

- Üç Şiir - Oflazoğlu'nun Şiirleri (mezzo soprano, karma koro, orkestra)
- Şeyh Galip'e Saygı (soprano, tenor, solo, koro ve orkestra için kantat) 1972-1975
- Niyaz Mısır'nin İlahileri (koro, solistler ve orkestra için kantat) 1978
- Dies İrae (karma koro, org ve orkestra) 1997
- Vatanım (ses ve piyano için beş parça)
- Koro Parçaları 1967
- Çocuklar ve Gençler için Müzik 1967- 1969
- Yeniden Eski Mahabbetleri Tecdid İdelüm (Nedim'in Şiirleri Üzerine Üç Parça) (karma, eşliksiz koro) 1976

4.2.8.1.Menteşe'li

Eser Adı: Mentese'li

⁸ Evin İlyasoğlu,a.g.e., s.148 Düzeltilmiş

Besteci: Yalçın Tura

Söz: Alime Hoca

Eser Sözleri: Menteşeli menteşeli

Del oldum derde düşeli
Üç gün oldu yar gideli
Tükenmez derdim yalnız, yalnız

Lorostan bir bulut ağdı
Sulu sepken karlarda yağdı
Yolcularım hanlarda kaldı
Kaldım evlerde yalnız, yalnız.

Derviş olsam giysem hırka
Kimsem yok'ki verse arka
Götürdüler Şam'aşarka
Kaldım çöllerde yalnız yalnız.

Yalçın Tura'nın "Anadolu Türküleri" Albümü'dendir. Türkünün güftesi kadın hocalarımızdan Alime Hoca (1860-1943)'ya aittir. Alime hoca kocası ölmüş, damadı Galatalı Mahmut ve oğlu Alişan'ı da Osmanlı Rus harbinde (seferberlikte) Elazığ'da şehit vermiş şehit analarımızdandır. Şehit anası Alime hoca torunları, gelini ve yaşlı haliyle kalakalmıştır. Konya'nın Ulurmak mahallesi Maraş sokak'ta yaşamıştır. Kadınlara vaaz vererek, mevlid okuyarak ve kadın hoca olarak çalışmış torunlarını yani şehit çocuklarını büyütüştür. Yoklukla, fakirlikle yani yiyecek yok yakacak yok v.s. ağır kış şartları ile çok büyük zorluklar çekmişlerdir. Menteşeli türküsünü Menteşoğullarından (Muğla-Aydın yöresinden) bir komşusuna itafen yazmıştır.⁹

Türkünün hikayesi şuna dayanmaktadır. Menteşe'li ailesi Mengene yöresinde mütevâzı haliyle yaşayan mutlu bir ailedir ve dönem savaşların ve isyanların yaşandığı yıllardır. Seferberlik dolayısıyla eli silah tutanlar askere alınır ve Mengen ailesinden, Fatma ana, kocasını, oğlunu ve damadını büyük bir yüreklilikle askere

⁹Kaynak: Alime Hoca torunu Abidin Özlüoğlu

uğurlar. Kendisi, kızı, gelini ve torunlarıyla başbaşa kalır.

Fatma ana aile reisi olur ailenin hayatta kalması için olanca gücüyle kol kanat açar ve yaşamaları için çalışır. O yıl Konya’da çetin bir kış yaşanmıştır. Kurtlar açlıktan şehire sarmışlar ve bir çok aile bu dönemde, çocuklarını ve yaşlılarını kaybetmiştir. Fatma ana aileyi bu çetin şartlarda ayakta tutabilmiş fedakarlıktan ve mücaleden yılmamıştır. Ne hazindir ki askere giden, eşi oğlu ve damadını göremeden ölmüştür.¹⁰

Halk müziği açısından büyük bir olgunluk örneği olan Menteşeli Türküsü: Kocasını oğlunu ve damadını seferberlik yıllarında Yemen'e gönderen; Fatma ananın yakmış olduğu içli bir ağıttır.



Şekil 4.13. : Eserin orjinal türkü notası

Şekil (4.5)’de Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş ve notaya alınmış, kaynak kişisi Silleli İbrahim olan “Menteşe’li” Konya türküsünün orjinal notası yer almaktadır.

Yalçın Tura’nın armonilediği M. Sarısözen notasyonuna göre Menteşe’li türküsünün giriş bölümünden bir örnek olarak yer aldığı notasyon şekil 4.5. de görülmektedir.

Eserin form analizine bakıldığında giriş piyano ile yapılmış A- B –B (tekrar) – Final (piyano) bölümü olarak yazılmıştır.

A- B formundaki bu eserin ayrıntılı analizi aşağıda ölçü numaraları ile belirtilmiştir.

¹⁰,Mehmet ÖZBEK’a ait “Folklor ve Türkülerimiz”, derlemeler

İntro: 1-2 a , 3-4 b , 5-6 a' , 7-8 b'

A: 9-10 c , 11-12 a' , 13-14 c , 15-16 a'

B: 17-19 d , 20-21 e , 22-23 a'

B(Tekrar): 24-26 d , 27-28 e ,

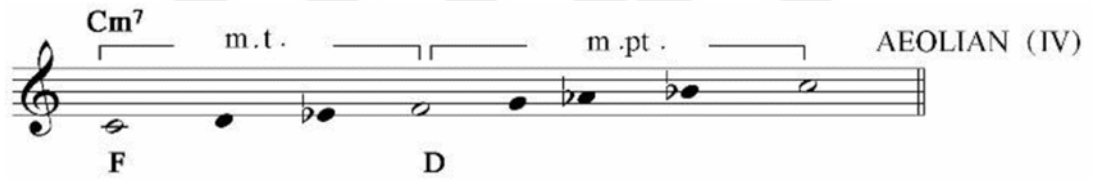
Final*: 29-36

*Final ile piyanodaki giriş müziği aynı düzenlenmiştir.

Eserin makam analizi yapıldığında ise eser halk müziği tarzında yazılmıştır. Mikrotonal seslerin olmayışı dikkate alınmaksızın açıklanacak olursa Türk Halk Müziği Sistemi'ne göre Yahyalı Kerem Dizisi, Türk Sanat Müziği Sistemi'ne göre Uşşak Makamı görülmektedir.

Türk Halk Müziği Sistemi'nde ayrıntılı analiz yapılmadan genele bakılır. Fakat Türk Sanat Müziği Sistemi ile ayrıntılı analiz yapacak olursak aşağıdaki gibi olacaktır.

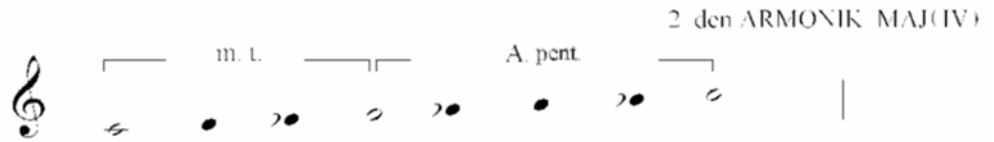
İntro: Uşşak Dizisi



Şekil 4.14 : Uşşak Dizisi

A: Uşşak Dizisi

B: Karcığar Dizisi



Şekil 4.15: Karcığar Dizisi

B(Tekrar): Karcığar Dizisi

Final: Uşşak Dizisi

4.2.9.Kadir Karkın (1944-)

1944 yılında Osmaniye'nin Düziçi yerleşkesinde doğan bestecimiz önlisans eğitimini Atatürk Eğitim Enstitüsü'nde 1973 yılında tamamlayarak 1983 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Bölümünü bitirmiştir. 1987 yılında aynı üniversitenin yardımcı doçent kadrosunda yer almış, 1994'de Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'nde profesörlük ünvanını almıştır.

Akademisyenliğinin yanı sıra 1973'de Sinop Kız Öğretmen Okulu'nda müdür yardımcısı olarak idari görev almış, 1979-1982 yılları arasında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde 1989-1994 yılları arasında ise İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde müzik bölümü başkanı olarak görev almıştır. Ardından Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Bölümü Başkanlığı görevini sürdürmüş ve aynı üniversitede dekan vekili olarak üniversiteye değerli katkıları olmuştur.

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanlığını ve Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin dekanlığını yapmıştır.

2010 yılından itibaren kurucu dekan olarak sürdürmekte olduğu Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki görevinin yanı sıra bestecilik çalışmalarına devam etmektedir.

Ses ve piyano için yazılmış eserleri:

Piyano Eşlikli Şarkılar Albümü

Orkestra Albümü (kapsamında çoğu Süit ve solo çalgılar için olmak üzere 17 eser)

Türküler Halkın Aynasıdır

4.2.10.1.Deyiş

Eser Adı: Deyiş

Besteci: Kadir Karkın

Söz: Karacaoğlan

Eser Sözleri: A hey evvel bahar yaz ayları gelende
Bahçede açılan güller öğünsün

A hey boyu uzun kaşı kara ceylanın

Çırpınıp çıktığı yollar öğünsün
A hey bitişin çiğdemler gelişin yazlar
Göllere dökülen yar yar ördekler kazlar

A hey aksaya bürünmüş yar yar gelinler kızlar
Ak yüze dökülen teller öğünsün hey

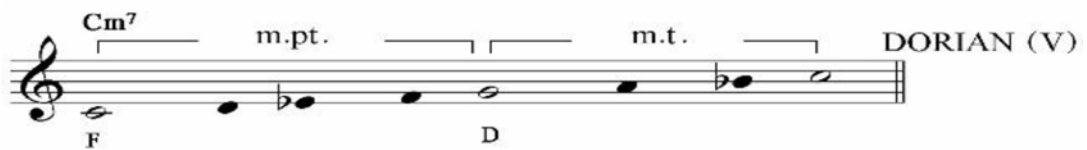
Değişler de birçok müzik türünde olduğu gibi dinî ve dindışı konular işlenmiştir. (Duygulu, 1997: 46).

Anadolu'da yaygın kullanım alanı bulan deyiş teriminin (Bknz: syf,51) bizimle ilgili olan türkü, mani, şarkı, gazel, beste, makam gibi anlamlarına bakacak olursak şöylesi bir durumla karşılaşırız: Örneğin deyiş başlığı ile söylenen türkü, mani, şarkının, aşk, sevgi, gurbet, askerlik, ölüm, mizah gibi çeşitli konularda oluştuğu görülmektedir. (Duygulu, 1997: 4-5).

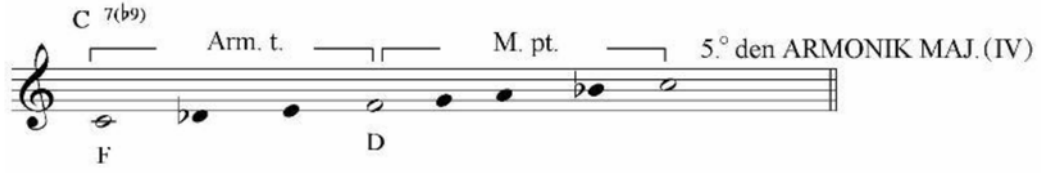
Bu eserde besteci Karacaoğlan'ın genel türküleme formuna yakın bir çizgide deyiş bestelenmiştir. Karacaoğlanın genel olarak bestelenen eserlerinde ortak özellik olarak bu yapıtların hüseyini veya hicaz dizisinden oluştuğu görülmektedir. Yine aynı makamlar dizisinden oluşan bu eser Karkın'ın ait özgün bestedir.

Türk müziği armonisine uygun özgünlükte ve İlerici'nin 4'lü armoni sistemine uygunlukta yatay ve dikey olarak armonizelenmiş bu eserde ilk giriş re hüseyini makamıyla başlayıp 12. ölçüden itibaren sol hicazla devam ederek yeniden final bölümü 81. Ölçüde hüseyini dizisi ile son bulmuştur.

Eserin özgün alanlarında emitasyon, ve motif çeşitlemelerinin yapıtı zenginleştirerek bir halk türküsünü çağrıştırdığı hissedilmektedir. Soprano için rahat bir ses aralığı düşünülmüş olan eserde özellikle besteci 49. ölçünün başladığı cümlede uzun hava etkisinin verilmesini icracıdan beklemektedir.



Şekil 4.16: Hüseyini Dizisi



Şekil 4.17: Hicaz Dizisi

4.2.10. İleriş Sun (1961-)

1961 Ankara’da doğmuş olan bestecimiz, 1971’de Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü’ne girdi. Mithat Fenmen ve Prof. Kamuran Gündemir’in öğrencisi oldu. 1974’de İzmir Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü’ne girdi. Babası olan besteci Prof. Muammer Sun ile armoni, kontrpuan ve füg çalıştı. 1979’da İzmir Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü yüksek devreden mezun oldu. 1991 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans devresinden mezun oldu.

1979 yılında mezun oldu. 1991’de Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Ana Sanatdalı Yüksek Lisans devresi, Prof. İlhan Usmanbaş’ın sınıfından mezun oldu. 1979-1980 Öğretim yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanatdalı öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2008 yılında başlamış olduğu Haliç Üniversitesi Konservatuvarındaki öğretim elemanı olarak görevini halen sürdürmektedir.

Ses ve piyano için yazılmış eserleri:

1995 - Büyük Ork. İçin Süit (Dört Bölüm) 1997 - Bariton ve Piyano İçin çok seslendirilmiş “7 Türkü”

Viyolonsel ve Piyano için 2 Türkü

2003 - Bariton ve Orkestra için çok seslendirilmiş “Fidayda-Ankara Türküsü”

4.2.10.1. Tutam Yar Elinden

Eser Adı: Tutam Yar Elinden (10.02.2006)

Besteci: İlateriş Sun

Söz: Erzurumlu Emrah

Eser Sözleri: Tutam Yar Elinden Tutam

Çıkam Dağlara Dağlara

(Vay Ağam Ey Şahım Ey Eyvah Eyvah Ey)

Birin Bilir Birin Bilmez

Bu Dünya Kimseye Kalmaz

(Vay Ağam Ey Şahım Ey Eyvah Eyvah Ey)

Emrah der ki; bu günümdür

Arşa çıkan tütünümdür ey

(Vay Ağam Ey Şahım Ey Eyvah Eyvah Ey)

Yare gidecek günümdür

Düşem yollara yollara ey

(Vay Ağam Ey Şahım Ey Eyvah Eyvah Ey)

Bu güzel türküye 2006 yılında “7 Türkü” adı altında bir albümde Piyano ve Bariton için yazan besteci daha sonraları bu 7 Türküyü diğer seslere de transpoze etmiştir. Derleyen: Suat Işıklı, Raci Alkır, Mükerrerem Kemertaş

Sözleri Ercişli Emrah (Erzurumlu Emrah)’a ait olan “Tutam Yar Elinden” türküsünün eşliğini yazarken İ.Sun, türkünün orijinal haline hiç müdahale etmeden (sadece yalınlaştırarak) sade bir eşlik yazmaya çalışmış, piyano yazısını asla ön plana çıkarmadan ozanın sözlerinin ve melodisinin önüne geçmemesine özen göstermiştir.

Bas partisinde (piyanonun sol eli partisinde) “sürekli bas” diye adlandırabileceğimiz bir tekrar ve monotonluk vardır. Bu hareket bize, sözlerin yaşamın acımasızlığı karşısındaki çaresizliği, çözümsüzlüğü işaret etmektedir.

Piyanonun sağ eli ise türkü başlayıncaya kadar solo melodi ile türküyü hazırlar, türkü başladığı andan itibaren ozanın bahsettiği dağları, rüzgarları, akan dereleri nehirleri tasvir etmektedir. Ozan yollara düşmüş ve gitmektedir.

Türkünün ikinci sözlerinden önce piyano, ara müzikte (ikinci sözleri hazırlamak için) türkünün havasından, motiflerinden yararlanarak bestelenmiş hüznü,

çaresizliği, isyanı (Bas partisi forte, sol el oktav ve forte) tasvir etmek için yazılmış ön plana çıkmış ve sonrasında yine sözü ozana bırakmıştır.

Erzurum yöresine ait olan bu türküyü yeniden armonize ederken besteci sözleri de orjinalinde olduğu gibi kullanmayı tercih etmiştir. Ne bir kıta çıkarmış ne bir kıta eklemiştir. Şive değişiklikleri yapılmamıştır.



5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türk bestecileri tarafından müzik devrimi kapsamında yaratılan eserlerde, hem melodide hem de armonide folklorik özellikli uygulamalardan söz edilebilir. Cumhuriyet sonrası Türk bestecileri özellikle halk ezgilerini yeniden ele almışlar ve eserlerinin ana temasında yatay olarak kullandıkları makam seslerini, dikey olarak da kullanarak farklı bir armoni arayışı içine girmişlerdir. Hatta, bir milli armoni yaratma çabası ile 1950'li yıllarda kuramsal olarak ilk defa Kemal İlerici tarafından yapılmış olan dörtlü armoni sistemi ile İlerici'nin makamlara uygunluğunu ispatlamaya çalışmasıyla Prof. Muammer Sun (1932), Necdet Levent (1923) ve de Prof. Ertuğrul Bayraktar (1951) gibi ulusalcı besteciler bir çok eser vermişlerdir.

Folklor kısaca tanımlandığında, sosyal bilimlerin hepsiyle ilişkide olması ve gerektiğinde bu bilimlerin yöntemlerinden yararlanması, yerel, ulusal ve evrensel olmayı hedefleyerek insanlığın ortak kültürüne katkıda bulunması gibi özellikleri ortaya çıkar.

Folklor; bir kültür topluluğunun ortak malıdır ve millidir. Adet, gelenek ve göreneklerini, inançlarını, müziğini, efsanelerini, oyunlarını kısaca bütün kültür verimlerini inceleyen ve bunlardan sonuçlar hükümler çıkarmaya çalışan bilim dalıdır.

Türk ulusunun evrensel sanat müziğine katkısı, geçmişteki tarihi tek sesli müzik mirasının üzerine kurmasıyla başlamıştır ve bu süreçte Türk bestecileri kullandıkları teknik form ve üsluplarda tarihi değerlerimizden yararlanarak çağdaş teknik ve beğeni doğrultusunda evrensel yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu yapıtlar her yönüyle ulusaldır ve folklorik öğelerle bezelidir.

Türk toplumu çok çeşitli kültürlerin sentezini yapmayı başarmıştır. Doğu ve Batı müziklerinin kökünde taşıdıkları pek çok ortak noktaları müziğimizde yansıtabilmeyi başarabilmişizdir. Batı'dan aldığımız sanat bilinci ve bu kavramın genişliği ve kültürel gelişmemizde oynadığı rol bestecilerimizin yapıtlar yoluyla getirdiklerinden daha önemli ve geniş kapsamlıdır.

İlk kuşak bestecilerimizin getirdiği örneklerden Cemal Reşit Rey'in (Enstantaneler 1931) Türk ezgisini yeni bir tını içinde vermesi ve müzik yapıtında resimsel bir anlatımı kullanması, Saygun'un Yunus'un felsefi ve hümanistlik içeriğini dramatik bir gelişim içinde anlatması (Yunus Emre Orotoryosu 1946), Akses'in Ankara şehrini müziğiyle çizmesi (Ankara Kalesi 1942) gibi bu yapıtlar geleneksel müziğimizin sanat felsefesi çerçevesine sığmayacak kadar ötede, devrimsel ve folklorik özellikli yapıtlardır.

Müzik devriminin önemi ve folklorun kullanımı Türk toplumunun değişen çağa ve yeni sosyo-psikolojik ve politik koşullandırmalara göre önemli bir gereksinim olmuştur. Türk kültür devriminin ana ögesi toplumumuzun dinamik karakterine uymayan her türlü yoz ve tutucu öğeyi terk ederek tarihsel süreç, coğrafi konum ve ilişkileri yönünden var olan değişimler süreci içerisinde öz kaynaklarından gelen kendi düşünce tarzını tam bir Batılı anlamda içine yerleştireceği yeni bir sentezi her şeyden önce kendi toplumuna kazandıracak yolları bulmak olmalıdır.

Türk Beşleri'nden sonra gelen ve yapıtlarını 20. yüzyılın ikinci yarısında vermiş olan yeni kuşaklar, Türkiye'de besteciliğin gelişimini şu şekilde yorumlamışlardır.

“Evrensel diye başka akımların ya da bizdendir diye yerel değerlerin taklitçisi olan sanatçı gerçek sanatçı olmadığı gibi, yaratılan yapı da eğer taklit ve özenti niteliğini aşmıyorsa gerçek sanat yapıtı değildir.”(Sun, 1969)

“Zira çağdaşlık artık daha fazla geç kalmadan öğrenmeliyiz ki, başka bir kültürün çağlar boyu uğraşıp kendi ihtiyaçları için geliştirdiği kurumlar, konfeksiyon elbise gibi sırtına giyip kendini komik aynalarda seyretmek değil asli değer ve gelenekleriyle kendini, kendinden utanmadan çağa sunabilmektir.” (Tanrıkorur, 2001)

Müziğin kültürel bellek, kimlik ve değerlerin taşıyıcısı olması, korunması ve sonraki değerlere aktarılmasında önemli rol oynaması müziğin kültürün tüm alanlarıyla kesişmesini sağlamıştır. Müziğin kültürel belleğe yönelik işlevi ise antropolog Herskovits'in, Afrikalı Dahomey toplumuna ilişkin çalışmasında en somut biçimiyle örneklendirilmiş ve şu şekilde açıklanmıştır: Şarkılar bu yazısız halklarda en önemli ve temel tarih taşıyıcısıdır. Şarkıcının kayıt tutucu yanı şarkıları bilgi kaynağı olarak kullanmalarını sağlamış, toplumsal yaşamda sözle, görsel ve dokunsal unsurlarla karışarak, ninniler, küçük bir çocuğa mırıldanan doğaçlama şarkı, çocuk oyunları, danslar, ritüeller ve bunun gibi “kültürleme

mekanizmaları” bireye yalnızca müziksel davranışı öğretmekle kalmayarak, aynı zamanda onun dünya görüşünü ve değerler sistemini biçimlendirmiştir.

Müzik kültürü ait olduğu toplumun kültürel kimliğinin yalnızca bugünü değil geleceğini de yansıtan bir ayna ve bu geleceğin oluşumunda rol oynayan bir etkidir. Bu öze dayanarak; yerelden evrensel ve evrenselden yerele sanat yoluyla ulaşmanın temelinde Türkiye kültürel kimliğinin iyi tanınmasına yönelik çalışmaların artırılması büyük önem taşımaktadır. Cumhuriyet devriminden sonraki önem kazanan ulusal kimlik bilincini desteklemeye yönelik çalışmaların güncellenerek yeniden araştırma alanlarına girmesi ve müzik devrimi adına yapılan büyük ve ilerici adımların sürdürülmesi ve bu yönde yapılacak , yapıcı ve ilerici her türlü akademik ve sanatsal çalışmaya destek verilmesi kültür ve sanat politikası adına büyük önem taşımaktadır. Bu uğraşta yapılacak araştırmaların, kurulacak enstitü ve okulların önem ve değeri olmakla beraber, kültürlerarası vizyonun sosyolojik boyutuna kazandıracığı etkileri muhakkaktır.

Müzikteki folklor araştırmalarının gelecekteki evrensel sanat müziğine katkısı ve kültürel değerlerin önemini ortaya koyması açısından öncelikli olarak değerlendirilmelidir. Geçmişteki müzik mirasımızın, kültürel ve folklorik değerlerimizin üzerine kurularak başlayan ve tarihi değerlerimizden yararlanarak evrensel olmayı başarabilmenin yolu budur. Bu yolda yapılacak araştırma ve sanat ürünlerinin çağdaş teknik ve beğeni doğrultusunda olması ile beraber içinden çıktığı toplumun geçmiş mirasının değerlerini de kullanması sanatçının kimliğini ve kültürel zenginliğini ortaya koymaktadır. Çünkü sanat içinden çıktığı toplumun değerlerini hangi tekniği kullanırsa kullansın eserlerinde hissettirmektedir.

KAYNAKÇA:

- Aydın, Yiğit (2004). Ahmed Adnan Saygun'un Yaşamöyküsü İle Besteci ve Müzikolog Kimlikleri. Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 21-67.
- Aydın, Yiğit (2000). "Repercussions of Nationalist Thought on Music During the Early Republican Period in Turkey". Master Thesis, The Middle East Technical University, Ankara.
- Alçioğlu Esin (32 Eylül – Ekim 2012) Akademik Bakış Dergisi Sayı: Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi "Türk Halk Edebiyatının ve Halk Biliminin Koca Çınarı Pertev Naili Boratav"
- Aracı, Emre. (2006): Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, Y. (2003): Türk Beşleri, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Aydın Y. (2011) Türk Beşleri; Türkiye'nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Işığında, Müzik Ansiklopedisi yay. Ankara 2011
- "Being a Foreigner": Foreign Folklorists in Turkish Folklore History, (Dr. Selcan GÜRÇAYIR TEKE)
- Bilgen, Ahmed Samim (1991). Büyük Saygun'un Ardından İdealist Bir Özlemin Öyküsü. 1990- Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan. (1. Baskı). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 35-47.
- Calhoun, Craig (2009). Milliyetçilik. (2. Baskı). (Çeviren: Bilgen Sütçüoğlu). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cavidan Selanik, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk yay. Ankara
- Connerton, Paul (1999). Toplumlar Nasıl Anımsar? Çev. Alaeddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yay.

- Çalgan, Koral (1991). Saygun Aynı Zamanda Bir Bilim Adamıydı. 1990-Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan. (1. Baskı). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 19-34.
- Çobanoğlu, Özkul (1999). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş. Ankara: Akçağ Yay.
- Duygulu, Melih (2004). Ahmed Adnan Saygun'un Folklor ve Etnomüzikoloji Çalışmaları Üzerine. Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 69.
- Duygulu, Melih, (1997), Alevî Bektâşi Müziğinde Deyişler, Sistem Ofset, İstanbul. Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü, (1948), TDK Yayınları, Ankara.
- Dorson, Richard M. (2007). Günümüz Folklor Kuramları. Çev. Selcan Gürçayır ve Yeliz Özay. Ankara: Geleneksel Yay.
- Erdoğan Okyay (1996) "Türküler'den Oratorya'ya" 1998 Ankara
- Hülür, Himmet ve Akça, Gürsoy (2007). İmparatorluktan Cumhuriyete Siyasal Bütünlük ve Ulusalcılık Söylemi. S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 22, 311-335.
- Atak Papatya (2007) İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı Sanat Yönetimi Tez Prof. Mesut İktu Yüksek Lisans - Ağustos "Çağdaş Opera Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi"
- İlhan Mimaroglu, Müzik Tarihi, s. 147.
- İlyasoglu, E. (1999). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- İlyas Ceran, Cumhuriyet Döneminde Müzikte Modernleşme Süreci, İstanbul, 2010

- Katoğlu M. (1992) Türkiye Tarihi-4 : Çağdaş Türkiye (1908-1980), Cem Yayınevi, İstanbul
- Kocatürk, U. (2007). Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri Üçüncü Baskı, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi Yay.
- Kodallı, N. (14-18 Haziran 1988). Günümüzde Milli Müzik Anlayışımız, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü I. Müzik Kongresinde Sunulan Bildiri, Ankara.
- Katoğlu, M. (1992). Türkiye Tarihi 4- Çağdaş Türkiye 1908-1980, (Yayın Yönetmeni: Sina Akşin) İstanbul, Cem Yay.
- Kütahyalı, Önder (1987). Ulusal ve Evrensel Yönleriyle Saygun. Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). İzmir: İzmir Filarmoni Derneği Yayınları, 12-14.
- Kütahyalı, Önder (2004). Saygun'un Yapıtlarında Modal Ya da Makamsal Etmen. Biyografya 5 / Ahmed Adnan Saygun (1. Baskı). (Yayın Yönetmeni: Ayşegül Yaraman). İstanbul: Bağlam Yayınları, 95-104.
- Küçüköncü, Y., (2004): Türkiye'de Genel Müzik Kültürüne Etkileri Bakımından Cumhuriyet Döneminde Müzik Eğitimi ve Müzik Öğretmenleri, Isparta: 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi.
- McCannon, John (1998). Red Arctic: Polar Exploration and the Myth of the North in the Soviet Union, 1932 – 1939. Oxford: Oxford University Press.
- E.R. Serdaroğlu, (2008) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı “Muzika-yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumsallaşması” (doktora tezi) Danışman^[1]Doç. Mehmet Nemutlu, İstanbul
- Mümtaz Levent Akkol, (2008) “Türkiye'de Modernleşme Sürecinde Müzik”, Gazi Üniv.

- Ortakale, G. (2007). Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ozankaya, Ö.(1999). Cumhuriyet Çınarı, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.
- Öztürkmen, Arzu (1998). Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik. İstanbul: İletişim Yay. Reich, Wendy (1971). “The Uses of Folklore in Revitalization Movements”. Folklore 82 (autumn): 233-244.
- Paçacı, Gönül (1999). “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”. Cumhuriyetin Sesleri. (Editör: Gönül Paçacı). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 10-29.
- Refiğ, Gülper (1997). Atatürk ve Adnan Saygun, Özsoy Operası. İstanbul: Boyut Yayıncılık ve Tic. A.Ş.
- Sanat Dünyamız, Ses Tını Gürültü, YKY, 79
- Say Ahmet, Müzik tarihi, Müzik ansiklopedisi yay.1997 Ankara
- Say A. Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi yayınları, Ankara s.690
- Saydam, A. (1985). Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktuk. Ankara: Doğu Matbaacılık.
- Selanik, Cavidan (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Şenel, Süleyman, 2000, “Bela Bartok”,Panel Bildirileri, İst. Pan Yayıncılık.
- Seveda Cenap And “Müzik Sanatımız ve AB süreci”
- Sun, M. (1969). Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları. Ankara: Ajans Türk Kültür Yayınları.
- Yarman, O. (2001) “Türk Musikisi ve Çokseslilik” Yüksek Lisans İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon Bölümü Tezi
- Başgöz İ. “Türkiye’de Folklor Çalışmaları ve Milliyetçilik” Çev. Uğurlu S. “Ahmed Adnan Saygun- Doğu Batı Arası Müzik Köprüsü- Emre Aracı- 2. Baskı, Mart 2007, Yapı Kredi yay.

- Uçan, Ali. (2000): Türk Müzik Kültürü, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ulusalçılık Söylemi. S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 22, 311-335.
- Yıldırım, Dursun (1998). “Sözlü Kültür ve Folklor Kavramları Üzerine Düşünceler”. Türk Bitiği. Ankara: Akçağ Yay. 37-42.
- Orbay Öznur (2005) “Yirminci Yüzyılda Değişen Müzik ve Gelişen Akımlar” Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eseri Raporu Çalışması, Ankara, Ocak
- Yener F. , Müzik Ansiklopedisi, TTKBK yay. No.1
- Yeşim Akardaş, (2006) “Bir İcra Biçimi Olarak Türk Halk Müziğinde Konser Olgusu ve Seçilmiş Konser Dinleyicilerinin Sosyal Profili”, Haliç Üniversitesi,
- Yöre, Seyit (2000). Uluslararası Sanat Müziğinde Halk Müziğinin Etkisi. Orkestra, (310), 37-43.

Elektronik Kaynakça:

- <http://www.millifolklor.com> 129
- <http://www.millifolklor.com> 127 Milli Folklor, 2005, Yıl 17, Sayı 65
- <http://www.millifolklor.com> Milli Folklor, 2005, Yıl 17, Sayı 65
- <https://www.turkuler.com/hikayeler/menteseli.asp>, Mehmet ÖZBEK, Folklor ve Türkülerimiz, Ötüken Neşriyat İstanbul 1994

ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Kırklareli’nde doğan Ezgi Özbey müziğe 1998 yılında girdiği TRT Çok Sesli Gençlik Korosu’nda başladı. Aynı yıllarda Haliç Üniversitesi Tiyatro bölümünde burslu oyunculuk eğitimi aldı. 2002 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik Toplulukları Şan ana dalında Remziye Alper, Prof. Yıldız Dağdelen ve ardından Ezgi Saydam ile çalışmaya başladı. 2010 yılında aynı üniversitenin master programından mezun oldu. Öğrencilik döneminde Semaver Kumpanya’nın sahnelemiş olduğu Purcell’ın Dido ve Aenas operasında rol aldı. Çiğdem Erken’in müzik direktörlüğünü yaptığı Üç Kuruluşluk Opera müzikalinde Lucy karakterini seslendirdi. Şirin Pancaroğlu gözetiminde arp ve şan için yazılmış eserler üzerine çalıştı. 2004-2005 Yıldız Teknik Üniversitesi akademik açılış töreninde Türk bestecilerinden oluşan bir program sundu. Prof. Türkan Saylan üstün hizmet ödül töreninde bir dinleti gerçekleştirdi. Gary Berling ile Rönesans dönemi koral ve solo eserler üzerine çalıştı ve çeşitli konserler verdi. 2005 yılında İstanbul Goethe Enstitüsünden aldığı dil bursunun ardından bir lied kaydı gerçekleştirdi. Avusturya kültür ofisinin düzenlemiş olduğu Prof. Sebastian Vittucci ve Stephan Delavey’in yapmış oldukları Lied Masteclass’ına aktif olarak katıldı. 2006 yılında kurulan Yeditepe Üniversitesi Oda Orkestrası’nın ilk canlı performansında solist olarak yer aldı. 2011 yılında Cornelis Witthoef ile Lied Master Class’ına katıldı. İstanbul’da özel bir giyim firmasının sosyal sorumluluk projesi kapsamında başlattığı “Opera Geceleri” başlıklı konser programlarını yedi yıl boyunca düzenleyerek bu programlarda solist olarak yer aldı.

⑤ - CLAIR DE LUNE

AYIN ON DEURDU

Lent *p* **espressivo**

CHANT

1^{er} Couplet { Vois! clai - re - luit la lune au - ciel,
 Bou - gune - a - yinn on - deur - du -

2^d Couplet { La - nuit m'ef - fraie, je ne puis res - ter,
 Ay - ay - dinn - dir dou - ra - mam

PIANO

Lent
pp très doux

Tes che - veux, fil - le, sont d'or - pur!
 Kiz sa - tchi - ni - kim eur - du?
 Ne veux être ob - jet de mé - pris!
 di lé dés - tîn o - la - mam!

S'ils sont si blonds et si longs
 Eur - du sé, é - fem eur - du
 Si la lu - ne se ca - chedans un nu - a - ge
 Ay bou - lou - ta - gui - rinn - djé

pp lointain

1.

c'est pour lui que j'ai me!
 Ay ka ran lik kim gueur du
 n'y pour rai te nir
 bâ la sa lar

pp *pp très doux*

2.

vo le rai vers toi!
 dou ra mam

p un peu en dehors

pp *cédez*

آیک اون دوردی

(۲)

آی آبدیندر دورامام
 دیله دستان اولامام
 آی بلوطه کیرنجه
 باخلاسه لر دورامام

(۱)

بوکون آیک اون دوردی
 فیز صاچکی کیم اوردی
 اوردیسه افتم اوردی
 آی قرالیق کیم کوردی

Ulvi Cemal Erkin - Altı Halk Törküsü

6

Çamdan sakız akıyor.

(♩ = 88)

ff p ff

poco Allarg.

8va 3 3

Fine.

1. Çam-dan sa-kız a - kıyor Çam - dan sa-kız a - kıyor kız ni-şan-lın ba-ki-yor.

2. Sa - şı-nın ör - gü - le-ri Sa - şı-nın ör - gü - le-ri Tel tel ol-muş ko-ku-yor.

poco a poco accel.

1. kız ni-şan-lın sa-ki-yor 1. Su yana da dön-der sar-be-ni Bu yana da dön-der sar-be-ni

2. tel tel ol-muş xo-ku-yor 2. İlyas

poco a poco accel. e cresc.

poco Allarg.

Sağ yanında yarım var — Sol ya na dön — der be — ni

poco Allarg.

D.C. al Fine.

Türkmeni

1. — Ah — ey ha.va.yı da da li — gönül ha.va.yı A — li — ci ku.şu da —

2. — Ah — ey yü.rü dil ber yü.rü da — yolun dan kal ma Her yü ze gü le ni

yüksek ya par yü va — yı Ah — ey Tür ken ki zi da ka lar ta — mı z ma ya — yı

dost — o — lursan ma 8^{va} Ah — ey ö.lü men korkup ta — sen ge ri dur ma

f *col canto* *p* *mf* *esspress.* *f*

İnsan Üzünce Desiçler

Dilek

N. Adnan Saygun

1. Defter

İlker İnan İsm Güyer

İlah gı-lın-da bu-lu-şa-lım, Bir ek-me-ği bö-lü-se-lim, Gö-nül fın-la ki-li-se-lim,

Aşk o-du-na tu-tu-şa-lım, dost. Bir ek-me-ği bö-lmek-rek,

İy-ga-sı-ne sil-mek fe-rek, Gö-nül-ler bi-li-mek fe-rek, İlah gı-lı-nu bul-mek fe-rek,

Poco lento

Dost. —————

ya - fan bal - ık ja - ru din - sin,

cresc.

f

P

cresc.

ge - ca ay - din gi - ne dön - sün, jö - nü - le - ve i - şle sin - sin, yer se - vin - sin, jö - le se - vin - sin,

cresc.

triplato

f Dost! —————

ff

p

ask o-du-nu sön-dür-me gel,

P

A-ju-ga el sız-dür - ma gel, gö-nül-le - ri sız -

cresc.

- der - ma gel, - gü-re-ti - ni yan-dır - ma gel, -

Dost!

f

Lento (poco libero)

p Hak go-lu-da, - kir ek-ne-ji, gö-nül gö-nü-le, - Bâ-lu-se-

colle parte

- lü, Hak go-lu-da - bü-lu-sa - lü, Hak go-lu-da-bü-lu-sa - lü,

Moderato *accelerando poco a poco*

Flax go-lu-da tu-tu-sa-lim, Bir ek-ke-ji bi-tu-sa-lim, go-nul joi-ke ti-ti-sa-lim,

Cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

ask o-du-na tu-tu-sa-lim, Flax go-lu-da tu-tu-sa-lim, ask o-du-na tu-tu-sa-lim,

ask o-du-na tu-tu-sa-lim, ask o-du-na tu-tu-sa-lim, Dost!

A. Adnan Beygünlü
İstanbul 21 Mart 1977

Evlerine Vardım

(Halk Türküsü)

I Went to tehir Home

(Turkish melody popular)

Au Seuil De Ma Dulcinée

(Melodie populaire Turque)

OP. 23 - No : 3

Yorükçe (Allegretto)

43

Piano

Piano introduction for the first system, measures 43-46. The music is in 8/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Ses

Vocal line for the first system, measures 43-46. The melody is in 8/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Ev le ri ne — vardım gel dim
Benya ri min — kaş la rı na

Piano

Piano accompaniment for the second system, measures 43-46. The music is in 8/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Vocal line for the second system, measures 43-46. The melody is in 8/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes.

ey len — dim — İf ti ra — dır — dil den — di — le —
im ren — dim — Yol ver men — mi — ba şı — du — man —

Piano accompaniment for the third system, measures 43-46. The music is in 8/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Vocal line for the third system, measures 43-46. The melody is in 8/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes.

söy len dim — İ ke li böy — ründe — bir ge — lin ağ lar —
lı dağ lar —

Piano accompaniment for the fourth system, measures 43-46. The music is in 8/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Eh he le eh he le de sim dim sin dim sin dim sin — dim gel — gel a man —

ka ça — lım — tez — gel — Ah
Of

Üç gün lük — yol — la rı — a — şa — bengel dim. —
Del ol dum — dağ — la ra — dü — şe — bengel dim. —

f

p *pp* *ppp* 8

ŞOL CENNETİN IRMAKLARI

Ekrem Zeki Ün

Ağır $\text{♩} = 40-42$

1 *p* Sol cen ne tin ir mak la rı a kar

legato
p sürekli tınılamalar

3 *Al* lah de yu de yu *cresc.* çık mıs is lām bül bül le ri

cresc.

5 *mf* ö ler *Al* lah de yu de yu sa li nır Tu ba dal ta rı

7 *mf* *p* *cresc.* *animato*

kurano kur_ hem dil_ le ri cen nel ba ği nin gül le ri

This system contains measures 7 and 8. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a 4-measure rest in measure 7 and a 3-measure rest in measure 8. Dynamics include *mf*, *p*, and *cresc.*. The tempo is marked *animato*. There are handwritten annotations: a circled '6' in the piano part of measure 7 and a circled '3' above the vocal line in measure 8.

9 *f* *ritard* *molto* *a Tempo* *mp* *geniş arpejleyiniz*

ko kar Al lah de yu de yu a Hak ka a şık o lan

This system contains measures 9, 10, and 11. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a 4-measure rest in measure 9 and a 2-measure rest in measure 10. Dynamics include *f*, *mp*, and *geniş arpejleyiniz*. The tempo is marked *ritard*, *molto*, and *a Tempo*.

12 *cresc.* *ff*

ki ş i a kar göz le ri min ya sı

This system contains measures 12, 13, and 14. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a 4-measure rest in measure 12 and a 2-measure rest in measure 13. Dynamics include *cresc.* and *ff*.

daha ağır

icli (..)

pur nur o tur *ici di sı* *pp* ge xer Al lah de yu de yu *molto rit.*

daha ağır *mp* *pp*

16

Tempo I.

p Sol cen ne lin ir mak la ri a kar

yumuşak

21 *p*

cresc.

Al lah de yu de yu *cresc.* cik mis is lam bü l bü l le ri

23

mf

ter Al lah de yu de yu ay dan a ri dir yüz le ri

25

Detailed description: This system contains measures 25 and 26. The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are "ter Al lah de yu de yu ay dan a ri dir yüz le ri". There are triplets in the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a 3/4 time signature and a 4/4 time signature.

p *cresc.* *animato* *molto espressivo*

misk am ber dir söz le-ri- cen nel te hu-ri kız la ri

27

Detailed description: This system contains measures 27 and 28. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and an *animato* marking. The lyrics are "misk am ber dir söz le-ri- cen nel te hu-ri kız la ri". The piano accompaniment includes a 4/4 time signature and a 3/4 time signature. There are triplets and a 6-measure rest in the piano part.

f *ritard* *molto*

ge zer Al lah de yu de yu

29

Detailed description: This system contains measures 29 and 30. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a ritardando (*ritard*) and a *molto* marking. The lyrics are "ge zer Al lah de yu de yu". The piano accompaniment includes a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. There are triplets and a 9-measure rest in the piano part.

Gip Köfte

111

(San ve Piano)
1927

Muzik - SABAHATTİN
KALENDER

Aleseli. Comla 108

Gip Köfte ler

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'mp'. There are also some handwritten annotations and a circled number '108' in the upper left corner of the system.

me a u da ayran bu nun isla u Cak yu gunde linc bace da

The second system of the handwritten musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music includes various notes, rests, and dynamic markings. The lyrics 'me a u da ayran bu nun isla u Cak yu gunde linc bace da' are written above the notes in the top staff.

acikla ayraniz

ilke Canım çif köf te Dum bada duma dume Dum bada duma duma

Handwritten musical notation for the first system, including a vocal line and piano accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system, including a vocal line and piano accompaniment. Includes lyrics: "Lokusa pax", "Gajna", "Pikiv (Bace)", "çif köf telor dama kaç te".

Handwritten musical notation for the third system, including a vocal line and piano accompaniment. Includes lyrics: "ay ran pezi me düştü", "Gokye dim kar nimis ti".

il le Camion cipki te du m ba da du ma du ma du m ba da du ma du ma

Koruşur

şim be de şim me şim ne şim be de şim me şim ne Yu ğur Yu ğur se li x Ba cı

yu ğur yu ğur virs virs virs A. (Vocal)

yu ğur yu ğur virs virs virs trmp

A. (vocal)
1/E

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line has a melodic line with some lyrics written above it. The piano line features complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings such as *mf* and *fz*. The bass line provides a rhythmic accompaniment with various note values and rests.

Handwritten musical score for the second system. It includes three staves. The vocal line contains the lyrics: "Hop... (circled) No... (circled) Cij kuf teler na e d". The piano line has dynamic markings like *mp* and *fz*, and the word "cusc" is written above the staff. The bass line continues the accompaniment. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals throughout the system.

Handwritten musical score for the third system. It features three staves. The vocal line has the lyrics: "ay. ram bu nun i la e" and "Gok yugur fe l... ba ce da". The piano line includes a dynamic marking of *mf*. The bass line continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb).

le le camm di ky te

hey

A (Vocal ite)

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "le le camm di ky te" and "hey". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music includes various dynamics like *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. A "Ped." (pedal) marking is present at the bottom of the system.

Rit... Poco A F

f cresc...

This system contains three staves of piano accompaniment. The key signature remains two sharps. The time signature is 4/4. The music features a *f* (forte) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a *Rit...* (ritardando) and *Poco A F* (poco accelerando) marking.

A. tempo

Rit...

Molto più...

Subito P

This system contains three staves of piano accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#). The time signature is 4/4. The system begins with a *Rit...* (ritardando) marking and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. It then transitions to *A. tempo* (Allegretto tempo) and *Molto più...* (Molto più mosso). The system ends with a *Subito P* (subito piano) marking.

mp Gıp köfteler ne a u da

6₄

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on three staves. The vocal line begins with the lyrics "Gıp köfteler ne a u da". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *fp*, along with performance instructions like "8va" and "Molto cresc". A circled chord is visible in the piano part.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics "a c c e e". The piano accompaniment features dynamic markings like *mf* and *fp*, and includes performance instructions such as "Molto cresc". The system concludes with a circled chord.

Ambar
17-I-1965

Abatuhia

N'olisar

Yunus Emre
Cenan Aktin

Moderato (ad libitum)

0 5

Piano
legato

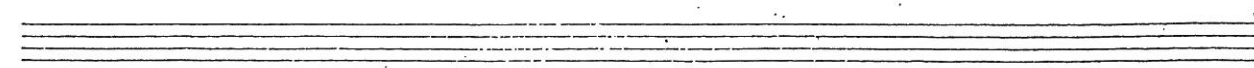
1

0

6

0 0

12



Musical notation for the first system, including treble and bass staves. A 'rit.' marking is present above the treble staff.

8va bass

al tempo

Musical notation for the second system with lyrics: Yar yar yar Aşk denizi gene taşmış Bu denize düşen o'lu' Aşk gelecek cum le eksikler

25

Musical notation for the third system with lyrics: Kıvılcık dedi-ler bir bi-ter Aşk denizi gene taşmış Bu denize düşen o'lu' dedi-ler Aşk gelecek cum le eksikler bir bi-ter

31

8va bass

Loco

3. söz: Aşk gelecek cum le eksikler bir bi-ter (diye olacak)

Yar- yar, yar — , yar- yar yar — yar- yar- yar — rit.

37

rit...
A, sı ki, bi ça re, dalsın n'oli sar?
Ölür i, se ko ki, ölsün " " "
Bitmezi se ko ki, kal, sın " " "

43

1,3,5 2,4 6, BİTİRİŞ

N'oli sar n'o — Li sar? sar? n'o — Li sar?

49

17 Eylül 1982



ANADOLU TÜRKÜLERİ

1. Mentеше'li

Armonileyen : YALÇIN TURA

Allegretto $\text{♩} = 176$

Pianoforte



f



mf

1. Men - te - 'şe' - li,
2. Lo - ras' - dan bir
3. Der - viş ol - sam,

mf



f

Men - te - 'şe' - li,
bu - lut ağ - di,
giy - sem hir - ka,

13

Del' - ol - dum aş - ka - dü - şe - li,
 Su - lu sep - gen kar - lar yağ - di,
 Kim - sem yok ki ver - sin ar - ka,

16

mp

Üç gün ol - du yâr gi - de - li,
 Yol - cu - la - rım han - de kal - di,
 Gö - tür - dü - ler Şa - m'a, Şar - ka,

16

p

19

Tü - ken - mez der - dim ya - li - niz, ya - li - niz,
 Kal - dım cv - ler - de ya - li - niz, ya - li - niz,
 Kal - dım çöl - ler - de ya - li - niz, ya - li - niz.

19

22

mf

Üç gün ol - du
 Yol - cu - la - rım
 Gö - tür - dü - ler

22

f

mf

25

yâr gi - de - li, Tü-ken - mez der - dim ya - lı - nız,
han - de kal - dı, Kal-dım ev - ler - de ya - lı - nız,
Şa - m'a, Şar - ka, Kal-dım çöl - ler - de ya - lı - nız.

28

ya - lı - nız
ya - lı - nız
ya - lı - nız

31

34

DEYİŞ

Kadir KARKIN

Söz: Karacaoğlan

Moderato

Ses

Piyano

5

5

9

A - hey - - - - ev-vel-ba-haryaz-ay-la-ri ge-len - de

13

rit. a tempo

ge-lende - ge-lende - ba-çe-de-a-ç HangüHer-öğün-sün -

17

a - hey - - - -

21

a - hey

boyu-uzurka-şkara - cey - la-nın

25

çırpınıp - çık - tı - ğı -

29

yol-lar - ö - ğü - sün - - - - yol-lar - ö - ğün - sün - - - -

33

yol-lar - ö - ğün - sün - - - - yol-lar - ö - ğün - sün - hey -

33

37

37

41

41

45

a - hey - - - -

49

a - hey - - - -

53

bi-ti-şin-çiğ - dem - ler - - - - ge-li-şin-yaz - lar - - - -

57

göl-e-re - dö - kü - len - yar - yar -

61

ördek-ler-kaz - lar

65

a - hey - - - - aksaya - bü - rün-müş-yar - yar -

D. KAYA

69

gelinler - kız - lar - - - gelinler - kız - lar - - -

73

ak - yü - ze - dö - kü - len - - - tel - ler - ö - ğün -

76

sün - - - tel - ler - ö - ğün - sün - - -

79

tel - ler - ö - ğün - sün

79

CODA

81

tel - ler - ö - ğün - sün - hey

81

84

rit.

tel - ler - ö - ğün - sün

84

rit.

7-Tutam Yar Elinden

Adagio e rubato

legato e misterioso

pp

Red. Red.

Musical notation for measures 1-2. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The piece begins with a whole rest in the treble and a half note in the bass. The melody in the treble starts in measure 2 with a half note, followed by quarter notes. The bass line consists of half notes. A dynamic marking of *pp* is placed above the bass line. Below the staves, there are two horizontal lines with the word "Red." written below them, spanning measures 1 and 2.

Musical notation for measures 3-4. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The melody in the treble continues with quarter notes and half notes. The bass line continues with half notes.

5

Tu tam

colla parte.

sempre' p

Musical notation for measures 5-6. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. Measure 5 starts with a fermata over a whole note. The melody in the treble begins in measure 6 with a quarter note, followed by eighth notes. The bass line continues with half notes. A dynamic marking of *sempre' p* is placed below the bass line. A section symbol is placed above the treble staff at the start of measure 6. The text "Tu tam" is written below the treble staff in measure 6. The text "*colla parte.*" is written above the treble staff in measure 6.

7

yar e lin den

sempre legato

Musical notation for measures 7-8. Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The melody in the treble continues with quarter notes and half notes. The bass line continues with half notes. A dynamic marking of *sempre legato* is placed below the bass line. The lyrics "yar e lin den" are written below the treble staff in measures 7 and 8.

9

tu tam çı kam dağ

11

la ra dağ la

13

ra vay. A ğam

15

ey şa him ey ey vah

17

ey yey

legato e misterioso

f

mp

19

21

23

Bi rin

colla parte.

mp

p

25

bi - lir - bi - rin -

sempre legato

27

bil - mez - Bu dūn ya -

29

kim - se - ye - kal -

31

maz - vay. - A ğam -

33

ey şa - him - ey - ey - vah

35

ey - ey - ey

gliss...

37

1

rit.....

39

2

Loco

pp