

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK BEŞLERİ'NİN ORKESTRA
ESERLERİNDE VURMALI ÇALGILAR
KULLANIMI

Akın DUMAN

2501210587

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Zehra Müge HENDEKLİ

İSTANBUL 2024

ÖZ
TÜRK BEŞLERİ’NİN ORKESTRA ESERLERİNDE VURMALI
ÇALGILAR KULLANIMI
AKIN DUMAN

Bu çalışmada, Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türk Beşleri olarak adlandırılan Cemal Reşid Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses’in bestelemiş oldukları seçili orkestra eserlerindeki vurmali çalgılar partileri incelenmektedir.

Çalışmanın birinci bölümü, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulma aşamasında hükümet tarafından ulusal bir müzik dili yaratmak üzere genç bestecilerin klasik batı müziği eğitimi almaları için Avrupa’ya gönderilmeleri ve sonrasında ülkelerine geri dönerek çok sesli bir Türk müziği geleneği oluşturdukları süreci kapsamaktadır. İkinci bölümde ise Türk Beşleri olarak bilinen bestecilerimizin müzikal karakteristik özellikleri ve stilleri incelenerek seçili eserler üzerinde örnekler ile gösterilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise Türk Beşleri’nin yazmış olduğu orkestra eserlerindeki vurmali çalgılar partilerinden seçilen kesitler incelenerek bu bestecilerin çok sesli Türk müziğine vurmali çalgılar kullanımı açısından getirmiş olduğu katkılar tartışılmaktadır.

Bu çalışmanın hedefleri, Türk Beşleri olarak bilinen bestecilerimizin orkestra eserlerini daha iyi anlamak ve tanımak, sonrasında ise özellikle orkestra seçme sınavlarına hazırlık süreçlerinde vurmali çalgı sanatçılarına, önemli kesitlerden oluşan bir kaynak sunarak onlara çalışmalarında kolaylık sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Beşleri, Vurmali Çalgılar, Çağdaş Türk Müziği, Perküsyon, Batılılaşma

ABSTRACT
THE USE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE
ORCHESTRAL WORKS OF THE TURKISH FIVE
AKIN DUMAN

In this study, various percussion parts from the selected orchestral works of Cemal Reşid Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, and Necil Kazım Akses, who are known as the Turkish Five, will be analyzed.

The first part of this study covers up the founding period of the Turkish Republic in which young gifted composers were being sent to Europe by the government in order to establish a national musical language and their efforts in developing a polyphonic Turkish music tradition after returning to the country. In the second part, the musical characteristics and styles of the composers known as the Turkish Five are discussed through examples from selected works. The third part analyzes selected sections from the percussion parts of the orchestral works composed by the Turkish Five and their contributions to the usage of percussion instruments in polyphonic Turkish music.

The aim of this thesis is to understand and acknowledge the orchestral works of the Turkish Five, and to present a useful study resource for percussionists practicing for orchestra auditions.

Keywords: Turkish Five, Percussion Instruments, Contemporary Turkish Music, Percussion, Westernization

ÖNSÖZ

Konservatuvar eğitim sürecimde ilgimi çekmeye başlayan Türk Beşleri olarak bilinen bestecilerimizin orkestra eserlerinin eğitim müfredatında ve ülkemiz orkestralarının konser programlarında yeteri kadar yer almaması hep dikkatimi çekmiştir. Bu bestecilerimizin vurmali çalgılar kullanımı konusunda repertuvara kattıklarının araştırılması üzerine temellendirdiğim ve seçili eserlerin belirli pasajları üzerine bazı çalışma şekilleri ile örneklendirdiğim bu çalışmanın konusunun şekillenmesinden itibaren bana her daim destek olan, tüm süreç boyunca farklı bakış açısıyla yolumu aydınlatan tez danışmanım, saygıdeğer Prof. Dr. Zehra Müge Hendekli'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca Türk Beşleri ile ilgili kaynakların ve eserlerin notalarının temin edilmesinde bana yardımlarını esirgemeyen değerli Dr. Öğr. Üyesi Boran Mert'e teşekkürlerimi sunarım.

Tez yazma sürecinde karşılaştığım engelleri ve zorlukları, bana güvenen ve desteğini esirgemeyen insanların varlığı sayesinde aşabildim. Bu bağlamda, konservatuvar eğitimim süresince benim her yönde yolumu aydınlatan bütün hocalarıma, çalışma sürecim boyunca desteklerini her zaman hissettiğim tüm aileme minnettarlığımı sunarım.

AKIN DUMAN
İSTANBUL, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
ÖRNEKLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM TÜRK BEŞLERİ

1.1. 19. Yy.'da Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzikte Batılılaşma.....	4
1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi	6
1.3. Cumhuriyet Dönemi.....	9

II. BÖLÜM BESTECİLER VE YAZIM STİLLERİ

2.1. Ahmet Adnan Saygun	19
2.1.1. İzlenimcilik (Empresyonizm)	24
2.1.2. Modalite.....	24
2.2. Cemal Reşid Rey.....	28
2.2.1. Yeni Klasikçilik (Neoklasisizm).....	32
2.3. Necil Kâzım Akses.....	34
2.4. Ülvi Cemal Erkin	39
2.4.1. Ulusalçılık	41
2.5. Hasan Ferid Alnar	44

III. BÖLÜM SEÇİLİ ESERLER

3.1. Ahmet Adnan Saygun - Orkestra için Çeşitlemeler.....	48
---	----

3.1.1. Vurmalı algı partilerinin analizi	49
3.2. Cemal Reşid Rey - Türkiye.....	53
3.2.1. Vurmalı algı partilerinin analizi	53
3.3. Necil Kazım Akses - Orkestra Konçertosu.....	58
3.3.1. Vurmalı algı partilerinin analizi	58
3.4. Őlvi Cemal Erkin - Köçekçe.....	65
3.4.1. Vurmalı algı partilerinin analizi	65
3.5. Hasan Ferid Alnar - Prelüd ve İki Dans.....	70
3.5.1. Vurmalı algı partilerinin analizi	70
SONUÇ	75
KAYNAKÇA	77
EKLER	80

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 11-16. ölçüler arası.....	49
Şekil 2: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 42-45. ölçüler arası.....	50
Şekil 3: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 98-106. ölçüler arası.....	50
Şekil 4: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 155-157. ölçüler arası.....	51
Şekil 5: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 290-298. ölçüler arası.....	51
Şekil 6: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 294-297. ölçüler arası.....	52
Şekil 7: Burçak Tarlası ezgisi	55
Şekil 8: Türkiye, 10. Bölüm, 9-16. ölçüler arası 1. keman partisi.....	56
Şekil 9: Türkiye, 10. Bölüm, 1-4. ölçüler arası	56
Şekil 10: Türkiye, 10. Bölüm, 157-160. ölçüler arası	56
Şekil 11: Türkiye, 10. Bölüm, 1-4. ölçüler arası	57
Şekil 12: Türkiye, 10. Bölüm, 157-160. ölçüler arası	57
Şekil 13: Orkestra Konçertosu, Fantasia Breve I, 45. Ölçü.....	59
Şekil 14: Orkestra Konçertosu, Modo Scherzo, 101-104. ölçüler arası	59
Şekil 15: Orkestra Konçertosu, Modo Scherzo, 150-182. ölçüler arası	61
Şekil 16: Orkestra Konçertosu, Fuga, 409-424. ölçüler arası.....	62
Şekil 17: Orkestra Konçertosu, Fuga, 472-474. ölçüler arası.....	63
Şekil 18: Orkestra Konçertosu, Fuga, 475-485. ölçüler arası.....	64
Şekil 19: Orkestra Konçertosu, Fuga, 513-515. ölçüler arası.....	64
Şekil 20: Köçekçe, Orkestra Süiti, 12-13. ölçüler arası 1. keman partisi.....	66
Şekil 21: Köçekçe, Orkestra Süiti, 1-2. ölçüler arası.....	67
Şekil 22: Köçekçe, Orkestra Süiti, 1-2. ölçüler arası.....	67
Şekil 23: Köçekçe, Orkestra Süiti, 1-2. ölçüler arası.....	68
Şekil 24: Köçekçe, Orkestra Süiti, 105-108. ölçüler arası.....	68
Şekil 25: Köçekçe, Orkestra Süiti, 275-276. ölçüler arası.....	69
Şekil 26: Köçekçe, Orkestra Süiti, 295-296. ölçüler arası.....	69
Şekil 27: Köçekçe, Orkestra Süiti, 295-296. ölçüler arası velvele tekniği ile.....	69
Şekil 28: İki Dans, 1-8. ölçüler arası	72
Şekil 29: İki Dans, 60-66. ölçüler arası	72

Şekil 30: İki Dans, 74-76. ölçüler arası 73

Şekil 31: İki Dans, 333-340. ölçüler arası 73



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Ahmet Adnan Saygun.....	19
Görsel 2: Cemal Reşid Rey	28
Görsel 3: Necil Kazım Akses	34
Görsel 4: Ülvi Cemal Erkin.....	39
Görsel 5: Hasan Ferid Alnar.....	44



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: 3'leme, 4'leme, 5'leme, 6'lama ritmik çalışmaları.....	50
Örnek 2: Gruplandırma çalışmaları	52
Örnek 3: Sekizlik, üçleme ve sekizlik, onaltılık gruplandırma çalışması.....	58
Örnek 4: Çift vuruş çalışması	59
Örnek 5: Staccato egzersizleri	60
Örnek 6: Çift vuruşlarda oktav çalışması	60
Örnek 7: Ritmik aksan çalışması	60
Örnek 8: Timpani üzerinde aksan çalışması	63

KISALTMALAR LİSTESİ

cresc.	: Crescendo
yy.	: Yüzyıl
dim.	: Diminuendo
<i>ff</i>	: Fortissimo
<i>f</i>	: Forte
<i>mf</i>	: Mezzo Forte
<i>mp</i>	: Mezzo Piano
<i>p</i>	: Piano
<i>pp</i>	: Pianissimo

GİRİŞ

Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türk Klasik batı müziğinde Türk Beşleri olarak bilinen ve Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşid Rey, Necil Kâzım Akses, Ülvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar adlı bestecileri kapsayan oluşumun gerçekleşmesinde yapmış olduğu katkılar çok önemlidir. Atatürk, müziği, “yaşamın neşesi, ruhu, sevinci, her şeyidir”¹ olarak tanımlamış ve müzik de dahil olmak üzere sanatın her alanıyla yakından ilgilenmiştir. Kurtuluş Savaşı'ndan itibaren müziğimizin de ulusal olması gerektiğini belirten Atatürk'ün bu alandaki ana hedefi, ulusun öz müziğinin geliştirilerek evrensel boyutlara taşınması ve çok sesliliğin Türk halkına benimsetilmesiydi. Bu da elbette planlı bir müzik eğitimi ve bu eğitimlerin verileceği kurumların oluşturulması ile mümkündü.

Bu hedefler yörüngesinde ilk olarak Ankara'da Osman Zeki Üngör'ün yönetiminde 1 Kasım 1924'te eğitim öğretime başlayan Musiki Muallim Mektebi açıldı. 10 Ocak 1917'de açılan Dârülelhan ise Maarif Vekâleti'nin (Millî Eğitim Bakanlığı) 9 Aralık 1926 ve 22 Ocak 1927 tarihli kararlarıyla İstanbul Belediyesi'ne bağlı bir konservatuvara çevirildi. Yapılandırılan İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Klasik Batı Müziği eğitimine ağırlık verilmiştir.

1 Kasım 1934'te Atatürk'ün TBMM açılış konuşmasında “bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir”² şeklindeki sözleri, gelecekte bu konuda atılacak olan adımların işaretiydi. 26 Kasım 1934'te Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında, bir müzik devrimine yön vermek üzere, aralarında Cemal Reşid Rey'inde yer aldığı sekiz müzisyenin ve Talim Terbiye Kurulu'ndan üç ismin katılmış olduğu bir komisyon toplanmıştır.³ Komisyonda konuşulan konular arasında müzik eğitimi, müzik eserlerinin telif haklarıyla ilgili

¹ Enver Ziya Karal. “Atatürk'ten Düşünceler”, **Çağdaş Yayınları**, 1991, s. 137.

² Türkiye Büyük Millet Meclisi Tutanak Dergisi D. IV, C.25, s. 3.

³ Uğur Küçükkaplan, **Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2022, s.84.

yapılacak düzenlemelerin yanı sıra alaturka müziğin radyolarda çalınmasını kontrol etmek üzere alınan önlemler bulunmaktaydı.⁴ Komisyonunda sanat hakkında tartışılan konular ise; “Musikide ihtisas ihtiyaçları, konservatuvar ve opera ihtiyacı, Türk bestekârlarına düşen vazife”⁵ idi. Bunlara ek olarak ulusal yaratıcılığın geliştirilmesi, iyileştirilmesi ve usta müzisyenlerin yetiştirilmesi için de bir karar alındı.

Bu bağlamda ülkenin yeniden yapılandırılmasının uygulanışına aslında 1925 yılında başlanılmıştı. 29 Ekim 1924’te Maarif Vekâleti aldığı bir kararla ekonomi, mühendislik, hukuk alanlarının dışında sanatçıların da Avrupa’ya eğitime gönderilmesi için düzenlemeler yapmış, 1925 yılında açılan bir sınavla Berlin, Budapeşte, Prag ve Paris gibi şehirlere öğretmen ve sanatçı olarak yetişmek üzere başarılı gençleri seçerek göndermişti. Ekrem Zeki Ün bu amaçla Avrupa’ya eğitime gönderilen ilk öğrencidir. Kendisini, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferid Alnar, Cezmi Erinç, Ekrem Zeki Üngör, Halil Bedii Yönetken ve Nurullah Şevket Taşkıran gibi isimler takip etmiştir. Genç yeteneklerin Avrupa’ya eğitime gönderilmesine 1940’lı yıllarda da devam edilmiştir.⁶

Atatürk’ün teşvik ve desteğiyle uygulamaya giren bu devlet politikasının sonucunda, Avrupa’nın belli başlı müzik akademilerinden mezun olan ve çağdaş müzik eğitiminin olanaklarından faydalanarak eserler veren birçok besteci yetişmiştir. Vincent d’Indy, Arthur Honegger, Joseph Marx, Marguerite Long, Alois Haba gibi dünyaca ünlü müzisyenlerin öğrencileri olarak yetişen bu sanatçıların başında Cemal Reşid Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses geliyordu.

Bu çalışma Türk Beşleri olarak bilinen Cumhuriyet dönemi bestecilerinin orkestra eserlerinde vurmali çalgılar kullanımını üzerine bir araştırma niteliğindedir. Bu bestecilerimizin her biri, etkilenmiş olduğu akımların öncülerini örnek alarak,

⁴ Füsun Üstel. “1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki’ ve ‘Musiki İnkılabı’”, **Defter** 1994.

⁵ Cevad Memduh Altar. “Ankara’daki Büyük Musiki Komisyonu”, **Opus**, 1964.

⁶ Evren Erdoğan. “Müzik Eğitiminde Türk Devrimi: Hasan Ferit Alnar’ın Türk Beşlerindeki Yeri ve Sekiz Piyano Parçası”, **Siirt Eğitim Dergisi**, Cilt:2, Sayı:1, ss. 57-78.

özellikle tezimde inceleyeceğim eserleri de seçmeme neden olan ve ülkemizde o dönemlerde henüz bilinmeyen klasik batı müziği vurmali çalgılarını eserlerinde kullanarak bu çalgıları çağdaş Türk Müziği'ne kazandırmıştır. Türk Beşleri'nin orkestra eserlerinde kullanılan vurmali çalgıların çeşitliliği, bu çalgıların kullanım yerleri ve yazılan pasajların teknik zorluklar içermesi, bu eserlerin günümüzde de icracılar için ne kadar önemli olduğunun birer göstergesidir.

Bu tezi yazmaktaki amacım, uluslararası tanınırlığı olan bu bestecilerimizin ülkemiz için önemini vurgulamak ve icracılar için farkındalığını artırmaktır. Bunların yanı sıra, ülkemizdeki perküsyon sanatçılarına önemli kesitlerden oluşan özgün bir kaynak sunarak kariyerlerine ufak bir katkı sağlamış olmayı dilerim.

Bu çalışmada her bir besteciden vurmali çalgıların çeşitliliğine ve teknik zorluklarına göre birer eser seçilmiştir. Bu doğrultuda, Ahmet Adnan Saygun'un "Orkestra için Çeşitlemeler", Cemal Reşit Rey'in "Türkiye" (Allegro Giocoso bölümü), Necil Kazım Akses'in "Orkestra Konçertosu", Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" ve Hasan Ferid Alnar'ın "Prelüd ve İki Dans" adlı eserlerinin vurmali çalgılar yönünden analizleri yapılmıştır.

I. BÖLÜM

TÜRK BEŞLERİ

1.1. 19. yy.'da Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzikte Batılılaşma

Osmanlı İmparatorluğu'nda müziğin batılılaşması her ne kadar tarihsel süreç olarak geniş bir perdeden ele alınıyor olsa da, bu konuda 19.yy'dan önce gerçek bir hareketin varlığından söz etmek kaynak eksikliğinden dolayı güçtür. III. Selim ile başladığına inanılan Batı müziğine yönelik ilgi, II. Mahmut'un Türk müziğini kurumsallaştırma çabalarıyla hızlanmış ve saray desteğiyle gelişebilecek bir ortam kazanmıştır.⁷ Bu süreç ile birlikte II. Mahmut döneminde Yeniçeri ocağı ve buna bağlı olan Mehterhane'de kaldırılmıştır.⁸ Bundan dolayı çağdaş çok sesli müziğin, 1826 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda Sultan II. Mahmut tarafından Muzikâ-i Hümayûn'un⁹ kurulması ile birlikte başladığı söylenebilir.¹⁰ 1828 yılında İtalya'dan davet edilen besteci Giuseppe Donizetti¹¹, ilk olarak Klasik batı müziği notasyonunu öğretmekle işe başlamış ve eğitmenleriyle birlikte yeni çalgılar da getirtmiştir. II. Mahmut'un ölümünün ardından başa geçen Sultan Abdülmecid'in döneminde batılılaşma artarak devam etmiş, Abdülmecid'in opera ve operete ilgi duymasından ötürü, dönemin en önemli müzik önderlerinden olan Zati Arca tarafından bandoya koro da eklenmiş ve opera temsilleri başlatılmıştır.¹²

1856'da Donizetti'nin vefatının ardından yerine Abdülaziz, V. Murat ve II. Abdülhamit dönemlerinde de görev almış olan Callisto Guatelli gelmiştir. Ardından

⁷ III. Selim'in müziğe olan ilgisini ve müziğin hayatında ne denli bir yer kapladığını ruznamesin'den yani günlük olarak tuttuğu defterinden anlayabiliriz. Bkz. Emine Reyhan Serdaroğlu. "Muzıka-yı Hümayunun kurulmasından günümüze Türkiyede çoksesli klasik batı müziğinin kurumlaşması", 2008. Doktora Tezi s. 7.

⁸ Osmanlı Ordusunda kös, nakkare, zil, zurna ve boru çalanlardan oluşan askeri bando takımı.

⁹ Askeri Saray Bandosu, Saray Orkestrası, Saray Korosu'nu bünyesinde barındıran askeri bir kurum.

¹⁰ Serdaroğlu a.g.e. Doktora Tezi s. 12.

¹¹ İtalyan müzisyen ve bando şefi olan Donizetti (1788-1856), Osmanlı'yı, Batı müziği ile tanıştıran kişidir.

¹² Sela Can Dökmeci. "Veli Kanık", (Çevrimiçi) <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/veli-kanik-1881-1953/> 12 Ocak 2023.

Fernando de Aranda¹³ ile Muzikâ-i Hümâyun'da 1828'den beri egemen olan İtalyan ekolü yerini Fransız ekolüne bırakmıştır.¹⁴ Ek olarak bandonun repertuarı genişletilerek güncellenmiş ve yeni çalgılar da eklenerek bando büyümüştür. Merkezi sistemle yönetilen Muzikâ-i Hümâyun, tarihte örneği az görülmüş oldukça geniş bir kadrodan oluşmuştur. Bu geniş kadroda Askeri Saray Bandosu, Saray Opera Orkestrası, Saray Orkestrası ve Saray Korosu'da yer almaktaydı.

1909 yılında iktidara gelen İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin¹⁵ Türkçülük politikaları dolayısıyla kurumdaki yabancı personel kadro dışı bırakılmıştır. Aranda Paşa'nın da ülkesine dönmesinden ötürü Saffet Atabinen¹⁶ Muzika-i Hümâyun'un başına getirilmiştir. Saffet Bey'in öncülüğünde Muzikâ-i Hümâyun'un senfonik bir orkestra düzeni kazanmaya başlamasıyla birlikte J. Haydn - Askeri Senfoni, L. van Beethoven – Yedinci Senfoni, H. Berlioz – Fantastik Senfoni gibi önemli senfonik eserler seslendirilmeye çalışılmıştır. Aynı orkestra Zeki Üngör'e F. Mendelssohn'un keman konçertosu icrasında eşlik etmiştir. Orkestra'nın Avrupa'ya ilk açılımı ise; 1917 yılında, Talat Paşa öncülüğünde İttihat ve Terrakki Hükümeti tarafından, Kızıl Haç yararına düzenlenmiş olan bir konser turnesi aracılığıyla olmuştur. Orkestra, 1918 yılında çıktığı turnede ise, Berlin, Viyana, Münih, Sofya, Dresden gibi önemli şehirlerde konserler vermiştir.¹⁷ Orkestra'nın bu turneyi gerçekleştirmesi, Avrupa'ya açılım açısından önemli bir başlangıçtır. Turne dönüşünde ise Zeki Üngör, bandoda nefesli saz icra eden sanatçıları orkestraya ekleyerek yeni bir repertuar oluşturmuştur. Bu yeniliğin ardından orkestra L'Union Française¹⁸'de halk konserleri vermeye başlamıştır.¹⁹

¹³ Aslen İspanyol asıllı olan Aranda (1878-1969), Fransa'da yetişmiş bir piyanist ve orkestra şefidir.

¹⁴ CSO Web Sitesi, "Donizetti Paşa'nın Vefatı – Aranda Paşa'nın Katkıları", (Çevrimiçi) <http://cso.gov.tr/orkestra-ankarada/> 9 Ocak 2023.

¹⁵ 1889'da II. Abdülhamit'in uyguladığı baskı rejimine karşı gelmek ve Osmanlı Devleti'nin yıkılmasını engellemek amacıyla kurulmuş gizli ihtilal komitesidir. I. Dünya Savaşı bitimine kadar Osmanlı Hükümeti'nin yönetiminde zaman zaman kesintilerle söz sahibi olmuş siyasal bir örgüttür. Ayrıntılı bilgi için bkz. İhsan Şerif Kaymaz, "İttihat ve Terakki Cemiyeti", (Çevrimiçi) <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ittihat-ve-terakki-cemiyeti-firkasi/> 12 Ocak 2023.

¹⁶ Osmanlı Devleti'nin son döneminde yetişmiş, diplomat ve siyaset adamı.

¹⁷ Serdaroğlu a.g.e. s. 52.

¹⁸ 1896'da Alexandre Vallauri tarafından İstanbul Beyoğlu'nda Meşrutiyet Caddesi üzerine inşa edilen bina.

¹⁹ Serdaroğlu a.g.e. s.53.

Muzikâ-i Hümâyun'un ardından Osmanlı'da konservatuvar eğitimi veren Dârülelhan²⁰ da kurulmuştur. Resmi olarak müzik eğitimi verilen bu kurumda, batı müziği etkisi artırılmış ve müzik alanındaki yenilikler geliştirilerek Cumhuriyet dönemine kadar aktarılmıştır. Cumhuriyet sürecine geçiş döneminde kurulmuş olan Dârülelhan, meydana getirdiği eğitim ve öğretim faaliyetlerinin yanı sıra Türk müziğinin de devam etmesi için önemli derleme ve yayım faaliyetleri göstermiştir.²¹

Cumhuriyet'in başlangıcında Osmanlı dönemindeki müzik de değişime uğramak durumunda kalmıştır. Türk müziği tarihinde, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kültürel alanda bir doğu-batı kutuplaşmasının bir sonucu olarak, geleneksel müziğin giderek dışlanması, 1926'da bu geleneğin müzik okullarındaki eğitiminin elli yıl boyunca yasaklanmasıyla sonuçlanmıştır.²²

Muzikâ-i Hümâyun aşamalarla gelişerek bir konservatuvar niteliği kazanmaya başlamış, marşlar ve opera eserleri çalarak Cumhuriyet'in ilanından sonra çıkan düzenlemelere kadar varlığını sürdürmüştür. Aynı dönemlerde çağdaş çok sesli Türk müziğinin bir ihtiyaç haline gelmesi dolayısıyla temelleri atılmaya başlanmıştır.

1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi

Başlangıçta Osmanlı'nın temel bürokrasisini ve kurumlarını devralan Cumhuriyet, farklı etnik grup ve mezheplerden oluşan Osmanlı'dan laik bir Türk toplumu kurma hedefiyle yola çıkmış ve çeşitli devrimler ile de bu hedefi gerçekleştirmeye çalışmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde özellikle büyük önem verilen kültür ve sanat alanları öncelikli olmak üzere Osmanlı'dan net bir ayrılış

²⁰ Kelime anlamı 'nağmelerin evi' dir. 1917'de, Türk ve Batı müziğini bilen müzik öğretmeni yetiştirmek üzere açılmıştır.

²¹ Olcay Özkaya Duman. "Yüzüncü Yılında Darülelhan'dan Konservatuvar'a Musiki Eğitimi ve Cumhuriyet Dönemi Modernleşme ile Musikinin Millileşme Meselesi "Saray Müziğinden Salon Müziğine"', **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Cilt:61, 2017.

²² Küçükkaplan **a.g.e.** s.68.

hedeflenmiş ve yapılan her eylem buna göre tasarlanmıştır.²³ Erken cumhuriyet döneminde sanat alanlarında batı medeniyetinde yer almak adına halka nüfuz edebilecek değişimlere gidilmiştir.

Bir ulusun diğerlerinden ayrıştığı en önemli unsurlardan biri de müziktir. Bir ulusun korkuları, sevinçleri ve hüznüleri, yani bir ulusu ulus yapan temel duygular o ulusun müziğinde ortaya konulur. Bu bağlamda, Erken Cumhuriyet Döneminde müzik hareketi önemli bir reform olarak yer edinmiştir. Bu dönemde, öncelikli olarak Türk müziğini meydana getiren unsurlar tartışılmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihâl'e göre, Cumhuriyet dönemi müzik devriminin temelini, halk müziğinin yüzyıllardır Anadolu topraklarında dokunulmamış bir şekilde varlığını sürdürdüğü ve Türk'ün kendi müziği olduğu, geleneksel Osmanlı müziğinin ise Arap ve Bizans'ın birleşiminden oluşan bir müzik biçimi olması nedeniyle Türk halkının öz müziği olamayacağı görüşü oluşturmaktadır.²⁴

Atatürk'ün kültür ve sanata ne denli önem verdiğini ve müziğin ulusallaştırılması üzerine görüşlerini, Cumhuriyet'in ilanından önce mecliste yaptığı aşağıdaki konuşmasından anlayabiliriz:

“Efendiler, medeni ve çağdaş bir sosyal topluluğun bilim ve kültür yolunda yalnız bu kadarla yetinemeyeceği şüphesizdir. Ulusumuzun zekâsının gelişmesi ve böylece uygun olan medeniyet düzeyine ulaşması, doğal olarak yüce görevleri yürütecek elemanları yetiştirmekle ve milli kültürümüzü yüceltmekle mümkündür. Bu, ilk ve son iki eğitim aşaması arasında, orta eğitimin gerekliliği tabiidir. Orta eğitimin amacı, ülkenin ihtiyaç duyduğu çeşitli hizmet ve sanat elemanlarını yetiştirmek ve yüksek eğitime aday hazırlamaktır. Orta eğitimde de eğitim ve öğretim yöntemlerinin pratik ve uygulamalı olması temeline uymak şarttır. Kadınlarımızın da aynı öğretim aşamalarından geçerek, yetişmelerine önem verilecektir.”²⁵

“Her bölümü vatan için, milli tarihimiz için, çocuklarımız ve gelecek neslimiz için onurlu olaylarla dolu büyük bir kahramanlık öyküsü oluşturan Anadolu savaşlarının heyecan veren

²³ A.e. s. 99.

²⁴ A.e. s. 111.

²⁵ Türkiye Büyük Millet Meclisi Tutanak Dergisi D. I, C.18, s. 8. (1 Mart 1922)

ayrıntılarını tarihe bırakıyorum. Fakat efendiler, ulusumuz; ulusun sanat ruhu, müziği, edebiyatı ve bütün güzel sanatları bu kutsal savaşın tanrısal namelerini güçlenen bir vatan aşkının coşkusu ile her zaman söylemelidir.”²⁶

Mustafa Kemal Atatürk’ün “Bedenimin babası Ali Rıza, hislerimin Namık Kemal, fikirlerimin Ziya Gökalp’dir”²⁷ sözü bizlere onun fikirlerinin kaynağını kısaca özetlemekte, Türk milliyetçiliğinin en önemli öncülerinden biri olarak kabul gören Ziya Gökalp’in²⁸ hem Atatürk hem de kurmuş olduğu Cumhuriyet üzerindeki derin etkisini açıkça göstermektedir. Bu süreçte Ziya Gökalp’in yalnızca sosyal bilimci kimliğinden değil ek olarak müzik anlayışından da faydalanılmıştır. Gökalp, Klasik Türk Müziği’nin o güne kadar başka kültürlerden çokça etkilendiğini dile getirmiş, Cumhuriyet’in değerlerini Klasik Türk Müziği’nin tasfiyesi ve öncü sayılan batı kültürü müziği ile ulusal kabul edilen halk müziğinin birleşiminden meydana gelen bir müziğin yansıtacağını ileri sürmüştür.²⁹ Gökalp’e göre; “Klasik Türk Musikisi öz itibariyle; Bizans kökenli, Acem ve Arap kırmasıdır. Türk değildir, özetle gayri millidir”.³⁰ Gökalp ayrıca, “Özü milli müzik fikrini ortaya çıkartmak olan bu anlayıştan ötürü toplumda yansıyan müziği, Şark musikisi, Garb musikisi, halk musikisi olarak üçe bölerek hangisi bizim için hangisi millidir?”³¹ sorusunu sormuştur. Bu soruya bir cevap olarak doğu müziği yerine halk müziğini kültürümüze ait olarak kabul etmiş, Batı müziğini ise kurulmak istenen yeni medeniyetimizin müziği olarak ortaya sunmuştur. Bundan dolayı ulusal ve Avrupalı olan müziğimizi ortaya çıkartmak için, halk müziği melodilerinin batı müziğine göre armonize edilmesi gerektiğini söylemiştir. Bu fikirlerin doğruluğu veya yanlışlığı tartışmaya açıktır. Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi’nde bu fikirlerin toplum üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, bunların müzik reformlarının atması gereken adımlar olduğu dile getirilebilir.

²⁶ Türkiye Büyük Millet Meclisi Tutanak Dergisi D. 2, C.1, s. 39. (13 Ağustos 1923)

²⁷ Küçükkaplan a.g.e. s. 52.

²⁸ Ziya Gökalp (1876-1924), Türkçülük akımının nazariyatçısı, fikir insanı, sosyolog ve eğitimcidir. Meclis-i Mebusan ve Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde milletvekilliği de yapmıştır.

²⁹ Nazlı Usta. “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye’de Müziğin Dönüşümü”, **Erciyes İletişim Dergisi**, Cilt:1, Sayı:4 2011, s. 110.

³⁰ A.e. s. 112.

³¹ Küçükkaplan a.g.e. s. 57.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Atatürk TBMM'de müziği de ilgilendiren şu beyanatı vermiştir:

“Pratik ve geniş kapsamlı bir eğitim için, vatan sınırları içindeki önemli merkezlerde, çağdaş kitaplıkların, bitki bahçeleri ile hayvanat bahçelerinin, konservatuarların, enstitülerin, müzeler ile güzel sanat sergilerinin kurulması gerekli olduğu gibi, özellikle bugünkü mülk kuruluşu göz önüne alarak, ilçe merkezlerine kadar tüm memleketin basımevleriyle donatılması gerekmektedir.”³²

Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere Atatürk, sıklıkla sanatın ve müzik eğitiminin geliştirilmesi gerektiğini vurgulayarak, konservatuarların kurulmasının önemine dikkat çekmiştir.

1.3. Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyet'in ilanından sonra, Atatürk gerçekleşen tüm reformlarda olduğu gibi müzik reformunun da her aşamasını bizzat takip etmiştir. Türk müziğinin gelişip, evrensel boyutlara ulaşabilmesinin yalnızca, Cumhuriyet'in yeni felsefesiyle uyumlu ve planlanmış bir müzik eğitimi ile olacağının bilincindedir. Müzik eğitimi sürecinde amaç müzik seven, müzik yapan ve müzik dinleyen insanların yetiştirilmesidir. Bu eğitim süreci sayesinde insanlar, kendi yaşantıları ve barındıkları kültürleri aracılığıyla müziksel davranışlar da kazanabileceklerdir.³³ Bu bağlamda; Makam-ı Hilafet Mızıkası'nın³⁴ 1924'te İstanbul'dan Ankara'ya taşınması ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını alarak Cumhurbaşkanlığı'na bağlanması ile birlikte yeni bir döneme girilmiştir. Yine aynı yıl orta dereceli eğitim kurumlarında Batılı tarzda müzik eğitimi verecek öğretmenlerin yetiştirilmesi için Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması da bir diğer olaydır.³⁵

³² Yakup Kaya. “Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak ‘Musiki İnkılabı’”, **History Studies**, Cilt:4/1, 2012., s. 282.

³³ Nida Bayındır, Seda Bayındır Uluskan. “Atatürk Dönemi Müzik Eğitimi Anlayışı ve Günümüze Yansıyanlar”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Sayı:53 2016. s. 298.

³⁴ Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

³⁵ Küçükkaplan **a.g.e.** s.68.

Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması, Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik eğitimindeki ilk köklü atılımdır. Kuruluşundan iki ay sonra eğitime başlayan bu kurum, önceleri bir yıllık hazırlık ile birlikte toplam beş, daha sonra ise altı yıllık bir müzik eğitimi süresince müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Cumhuriyet'in bu alanda kurulmuş ilk modern okuludur. Osmanlı'dan devralınarak, Cumhuriyet'in temel ilkeleri ve Atatürk reformları çerçevesinde devrimci bir bakış açısıyla daha fonksiyonel ve çağdaş bir görünüm alması için yeniden yapılandırılan Darülelhan ise, yalnızca işlevsel ve kurumsal olarak idari yapılanmada değil eğitim ve öğretim programı açısından da geliştirilmiştir. Böylelikle Batı müziği eğitim sistemine göre şekillendirilen çağdaş bir yapı ile öğretmenler yetiştirilmeye başlanmıştır.³⁶ Köy Enstitüleri ve Halkevleri'nin de Batı müziği eğitimi yaygınlaştırmada önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Bu kurumlarda batılı çalgıları icra etmeyi öğrenen öğrenciler, ulusal ve resmî ideoloji benimsenerek bestelenmiş şarkıları, marşları ve batı müziği kurallarına göre düzenlenmiş yeni halk müziği şarkılarını icra etmeye çalışmışlardır. Musiki Muallim Mektebi'nde yetişmiş olan öğretmenlerin de görev yaptıkları bu iki kurum, istenilen başarıya ulaşamamış olsalar bile batılılaşmada önemli yapı taşları olarak görülmüşlerdir.³⁷

1926 yılında milli eğitimin program ve içeriğini belirlemek üzere kurulan Talim ve Terbiye Dairesi'ne bağlı olan Sanayi-i Nefise Mektebi³⁸ Encümeni'nin çıkarttığı karar doğrultusunda ise Dârû'l-Elhân'ın Türk müziği bölümü kapatılmıştır. 1924 yılında, notaya dökülmek üzere Köy Enstitüleri'nden halk müziği derlemeleri için yardım istenilmiştir. Ancak mevcut eğitimcilerin müzik bilgisi eksiklikleri gibi metodolojik problemler ile karşı karşıya kalınmıştır. Karşılaşılan bu tarz sorunların ardından, Darülelhan bünyesinde 1926'da, Anadolu'ya türküleri derlemek üzere geziler başlamıştır.³⁹ Ardından halk müziği ezgileri derlenip, notaya dökülerek yayıma geçirilmiştir. Aynı zamanda halk müziği derlemeleri üzerinde dil devriminin etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü derlenen eserlerin öz Türkçe

³⁶ Duman a.g.e. s. 126.

³⁷ Usta a.g.e. s. 115.

³⁸ 1982 itibarıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmuştur.

³⁹ Duman a.g.e. s. 128.

olmasına özen gösterilmiştir. Bu sayede, ulusal unsurlardan meydana gelen halk müziğinin batı teknikleriyle birleştirilmesi ve böylece tüm dünyaya tanıtılabilecek değeri yüksek bir müzik oluşturmak hedeflenmiştir. Bunun bir başka sebebi ise Cumhuriyet öncesinde yapılmakta olan klasik Türk müziği'nin belirli bir metot içermemesinden ötürü yaygınlaşamaması ve dünyada karşılık bulamamasıdır. 1925'te Avrupa'ya müzik öğrenimi için gönderilen yetenekli müzisyenler, gezilerden elde edilen malzemeleri ilham kaynağı olarak kullanarak ulusal temalardan oluşan çağdaş eserler yaratabileceklerdir.⁴⁰

1926'da Darülelhan'ın konservatuvara dönüştürülmesinden sonra Anadolu'ya yapılan gezileri İstanbul Konservatuarı sürdürerek çok sesli müziğe temel olması için müzik teorisi kitapları yayımlamıştır.⁴¹ Bu süreç boyunca Türk Halk Bilgisi Derneği⁴², İstanbul Konservatuarı'na yardım etmiş ve bir araya getirilen bilgileri Halk Bilgisi Haberleri adlı süreli bir yayında sunulmuştur. Halkevleri ise derlemelerde elde edilen şarkıları topluca icra ederek, 1929 yılına dek süren bu geziler aracılığıyla birçok türkünün kayıt altına alınmasına katkıda bulunmuştur. Son olarak Avrupa ve çağdaş dönem müzik tarihinin önemli kişilerinden olan Alman besteci Paul Hindemith öncülüğünde Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşuyla birlikte halk müziği üzerine yapılan yoğun çalışmalara bu kurum altında devam edilmiştir.⁴³ 1936 yılına gelindiğinde ise Ankara Halkevi, Avrupa ve Amerika'da ünlü Macar besteci ve piyanist Bela Bartók'u derlemeler için Türkiye'ye davet etmiş ve Bartók bu süreçte Türk ve Macar halklarının müzikleri arasındaki benzer yönleri anlattığı üç konferans vermiştir.⁴⁴

Aynı yıllarda Ankara ve İstanbul radyolarında deneme yayınları başlamışken Atatürk, müzikle ilgili en önemli konuşmalarından birini Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Sarayburnu Park Gazinosu'nda düzenlemiş olduğu, programda hem Caz

⁴⁰ Usta **a.g.e.** s.114.

⁴¹ Bayındır, Uluskan **a.g.e.** s. 298.

⁴² Türkiye'de, folklor çalışmalarının bir resmiyet kazanması için, Ziyaeddin Fahri öncülüğünde 1 Kasım 1927'de kurulan kurum.

⁴³ Usta **a.g.e.** s.114.

⁴⁴ Küçükkaplan **a.g.e.** s. 103.

Band hem de Mısırlı ses sanatçısı Münîretü'l Mehdiye'nin söylediği Arapça şarkılar ile Eyüp Musiki Cemiyeti'nin seslendirdiği fasıl içeren bir konser sonrasında bir değerlendirme olarak yapmıştır:

“Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Münîretü'l Mehdiye Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhâl harekete ve faaliyete geçti. Hepsini oynuyor ve şen, şatırdırlar, tabiatın îcâbâtını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakîkaten Türk, fitraten şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak, kabahatti. İşte, Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir, artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi, artık Türk şendir...”⁴⁵

Atatürk, bu konuşmasında Türk milletinin müzik ihtiyacını karşılayamayan mevcut doğu müziğinin geliştirilip düzenlenmesi gerektiğini vurgulamış ve Türk milletinin müzik ihtiyacını giderecek olan değerler çağdaş batı çok sesli müziği olduğunu belirtmiştir. Bu konuşmadaki anahtar sözcük aslında son cümlede yer almaktadır; “Türk Şendir” sözleri Atatürk'ün Türk ulusu ve genç Cumhuriyet adına geleceğe yönelik temennileridir. Bu konuşma özünde, Türk milletinin silkinip toparlanmasını ve kendi içinde böyle bir özelliği barındırdığına inanmasını sağlayacak bir motivasyon konuşmasıdır.⁴⁶ Böylece buradan yola çıkarak müzikteki uluslaşma yoluna Batı uygarlığının gelişmiş müzik kültüründen faydalanılarak girilecektir.⁴⁷

1927 yılında ise tek sesli müzik eğitimine hem devlet okulları hem de özel okullarda yasak getirilmiştir.⁴⁸ Bunun sonrasında Ali Rıfat Çağatay'ın acemaşiran

⁴⁵ A.e. s. 69.

⁴⁶ A.e. s. 71.

⁴⁷ Duman a.g.e. s. 128.

⁴⁸ Usta a.g.e. s. 113.

makamında bestelediği eski İstiklâl Marşı, Osman Zeki Üngör'ün yazdığı, Edgar Manas'ın ise orkestrasyonunu yapmış olduğu minör tonda yazılan güncel beste ile değiştirilmiştir.⁴⁹ 1934 yılında, bu gibi değişimlerin ardından klasik Türk müziği'ne radyolarda yayın yasağı getirilmiştir. Çoğu kaynakta bu yasağa vesile olduğu varsayılan olay ise Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılında TBMM'de yaptığı, Türk müziğinin yeniden organize olması ve daha hızlı yenilenmesi için daha çok çalışılması gerektiğini vurgulamış olduğu şu konuşmasıdır:

“Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne şekilde ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleşileri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim”⁵⁰

Akabinde ise Muzikâ-i Hümayûn kapatılmış ve günümüz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası haline dönüştürülmüştür. Böylece kurumun zaman içerisinde batı müziği icraları artarak devam etmiştir.⁵¹

Atatürk, müziğin çağdaştırılması sürecinde, dönemin teknikleri ile yorumlanıp çalınması yönünde birçok girişimde bulunmuştur. Bu bağlamda dönemin önde gelen Türk ve yabancı uzmanların görüşlerinden yararlanılmış, bu amaç doğrultusunda bir kongre toplanmış ve çalışmalara başlanmıştır. Bu yabancı uzmanlar arasında Lico Amar, Carl Ebert, Paul Hindemith ve Joseph Marx bulunmaktadır. Bu kişilerin hazırlamış oldukları raporlarda hem Türkiye'de bir Temsil Akademisi ve konservatuvar kurulması hem de Türk müziğinin çoksesliliğe evrilmesi konuları işlenmiştir.⁵² 1934 yılında Milli Musiki ve Temsil Akademisi

⁴⁹ Küçükkaplan a.g.e. s. 72.

⁵⁰ Türkiye Büyük Millet Meclisi Tutanak Dergisi D. 4, C. 5, s. 3. (1 Kasım 1934)

⁵¹ Usta a.g.e. s. 113.

⁵² Duman a.g.e. s. 129.

Kanunu⁵³ çıkartılmıştır. Bir sonra ki sene de Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştur.⁵⁴ Bu gelişmeler, Atatürk'ün tüm reform çalışmalarında kurumsal ve teknik modernleşme konusunun altını önemle çizdiğini ve müzik reformunda da bunu özgün bir biçimde yapmak istediğini göstermektedir. Erken Cumhuriyet dönemi'nden itibaren başlayan ve Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte hız kazanmış çağdaşlaşma sürecinde, Türk Müziği'ni, Batı müziği'ni taklit etmeden, Batı müziği teknikleri ve yöntemleri ile Türk müziğinin özünde bulunan tüm ton ve ezgileri geliştirerek ve aynı zamanda özünü de koruyarak meydana getirmek ve bu anlayış ile devam etmek hedeflenmiştir.⁵⁵

Küçükkaplan'a göre, müzikte yapılmak istenen devrim iki aşamadan oluşmaktadır.⁵⁶ İlk aşamada dönemin yönetim kadrosunda bulunanlar ideolojik fikirleri ile müziğe bir rol biçmiş ve böylelikle belirledikleri hedefleri yürürlüğe koymak istemişlerdir. İkinci aşamada ise bu hedefleri gerçekleştirmek üzere açtıkları sınavlarda başarılı buldukları yetenekli öğrencileri eğitim için Avrupaya göndermişlerdir.

Güzel sanatlar alanlarından çağdaşlaşma adına başta müzik olmak üzere birçok alanda sanatçılar ve öğretmenler yetiştirmek amacıyla Maarif Vekâleti sınavlar düzenlemiştir. Bu bağlamda ülkemizden Avrupa'nın Paris şehrine gönderilen ilk genç yetenek, Ekrem Zeki Ün olmuştur.⁵⁷

Takip eden yıllarda da birçok ülke ve bu ülkelere bağlı bulunan kurumlardan yurtdışında eğitim görebilmek için farklı burslar bulunmuş ve bireysel olarak da yurt dışında eğitime gidebilmek mümkün hale gelmiştir. Sonrasında eğitimlerini

⁵³ 22 Maddeden oluşan bu kanun, 25.06.1934 tarihinde kabul edilmiştir. Detaylı bilgi için; https://www5.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc013/kanuntbmmc013/kanuntbmmc01302541.pdf

⁵⁴ Duman **a.g.e.** s. 130.

⁵⁵ Atatürk evrensel müziği kavramak ve yakalamak için alaturka müziği anlamının önemine vurgu yapmıştır. Ancak, Türk Müziği'nin çağdaşlaşması ve evrensel bir şekile girmesinin koşulu olarak Batı müzikolojisine göre adapte edilmesi gerektiğini söylemiştir. Bkz. Olcay Özkaya Duman, a.e., s. 130.

⁵⁶ Küçükkaplan **a.g.e.** s. 150.

⁵⁷ Erdoğan **a.g.e.** s. 60.

tamamlayan birinci kuşak Türk bestecilerden, Ekrem Zeki Ün ve Ulvi Cemal Erkin 1930'da, Ahmet Adnan Saygun 1931'de, Hasan Ferid Alnar 1932'de, Necil Kazım Akses ise 1934'te yurda dönmüştür.⁵⁸

Türk Müziğine katkı sağlamak ve reformları gerçekleştirmek amacıyla yurt dışına gönderilen Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşid Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferid Alnar yurda döndükten uzun bir süre sonra ilk kez 9 Şubat 1939'da halkevlerinin yedinci kuruluş yıldönümü için düzenlenen Modern Türk Musiki Festivali aracılığıyla bir araya gelmişlerdir. Düzenlenen etkinlikte filarmoni orkestrası eşliğinde Erkin'in Piyano ve Orkestra için Konçerto'su, Rey'in Karagöz Senfonik Süiti, Saygun'un Sihir Raksı, Akses'in Çiftetelli Senfonik Dansı ve Alnar'ında Orkestra Süiti seslendirilmiş ve bu konser canlı olarak radyodan yayınlanmıştır. Aynı dönemde yetişmiş bir eğitimci ve müzik yazarı olan Halil Bedii Yönetken, konserin ardından kendilerini besteci, eğitimci ve araştırmacı kimlikleriyle ön plana çıkaran bu sanatçıları, Rus Ulusal Okulunun kurucuları olan Rus Beşleri'ne⁵⁹ benzetmiştir. Yönetken'in yapmış olduğu bu yakıştırmadan dolayı bu sanatçılar Türk Beşleri olarak anılmaktadırlar.⁶⁰

Aşağıda bulunan tabloda Cumhuriyet'in ilk yılları olan 1925-1928 yılları arasında Avrupa'da müzik eğitimi almış besteci, sanatçı ve eğitimciler belirtilmiştir.

⁵⁸ A.e. s. 61.

⁵⁹ Ulusal bir akım oluşturarak müzik tarihinde yer edinen "Rus Beşleri" (Aleksandre Borodin, Cesar Cui, Milly Balakirev, Modest Musorgski, Nikolay Rimsky-Korsakov), eserlerinde "Oryantalizm" akımıyla bir ekol oluşturarak, geleneksel müzik anlayışı bağlamında Rus klasik müziğini ortaya koyabilmiştir.

⁶⁰ Seda Bayındır Uluskan. "Türk Beşleri", (Çevrimiçi) <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/turk-besleri/> 18 Şubat 2023.

Yıl	Sanatçı	Gittiği Ülke	Okuduğu Okul
1924	Ekrem Zeki Ün (1910-1987)	Fransa	Paris Ecole Normale de Musique
1925	Ulvi Cemal Erkin (1906-1973)	Fransa	Paris Konservatuvarı
1925	Cezmi Rıfkı Erinc (1910-)	Fransa	Paris Ecole Normale de Musique Carl Flesch Berlin
1925	Fuat Koray (1903-1983)	Macaristan	Budapeşte Konservatuvarı
1926	Necil Kazım Akses (1908-1999)	Avusturya	Viyana Müzik Akademisi Prag Konservatuvarı
1927	Hasan Ferid Alnar (1906-1978)	Avusturya	Viyana Müzik Akademisi
1928	Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)	Fransa	Paris Konservatuvarı
1928	Halil Bedii Yönetken (1899-1968)	Çekoslovakya	Prag Konservatuvarı

Tablo: Cumhuriyet Dönemi Yurtdışı Eğitimine Giden İlk Genç Yetenekler⁶¹

⁶¹ Evren Erdoğan. "Müzik Eğitiminde Türk Devrimi: Hasan Ferid Alnar'ın Türk Beşlerindeki Yeri ve Sekiz Piyano Parçası" **Siirt Eğitim Dergisi**, s. 61.

20. yüzyıl Türkiye'sinin zor koşulları içinde yetişmiş olan Türk Beşleri, ülkenin yoksulluk ve yoksunluğa karşı vermiş olduğu mücadeleden sonra Doğu ile Batı arasındaki ayırımı yollarını bulmak zorunda kalmışlardır. Müzik reformu için bahsi geçen görev kendilerine verilmeden önce içinde buldukları dönemin geçiş sürecinin sorunlarıyla baş etmek durumunda kalmışlardır. Bundan dolayı Türk Beşleri, yalnızca kendilerinden istenilen müziği oluşturmak için beslenecekleri ilham kaynaklarını seçerken değil, mesleki kimliklerini bir entelektüel olarak şekillendirirken de oldukça sınırlı bir bölgede hareket edebilmişlerdir.⁶² Nihayetinde birinci kuşak bestecilerimiz harmanladıkları Halk müziği ve Batı müziği öğelerini, Batı müziğinin teknikleri ve Anadolu'nun müzik dokusunu birleştirerek armonize etmiş ve ortaya ustalıklarını gösterdikleri eserler vermişlerdir. Bu besteciler eserleriyle ülkemize özel bir Türk Müziği sistemi meydana getirmiş ve ulusal değerlerimize uluslararası nitelik kazandırarak Türk Müzik kültürünü Batıya tanıtmışlardır.⁶³ İlk başlarda müziklerini her ne kadar modal bir sistem üzerine kurmuş, halk şarkıları ve halk müziği ritimlerini kullanmış olsalar da sonrasında her sanatçı gibi dönemin akımlarından etkilenerek müzikler yazmışlardır.⁶⁴

Türk Beşleri'nin ilk başlardaki ortak amacı, ulusalcı bir kavrayışla yola çıkarak geleneksel Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nin ritmik, melodik ve makamsal yapısıyla Batı Müziği'nin teknik ve biçimlerini kullanarak besteler yapmaktır. Her ne kadar aynı dönemde yaşamaları, klasik müziğe gönül vermeleri, müzik reformlarını gerçekleştirme gayretleri ve öz kaynaklardan ilham almaya öncelik vermeleri gibi benzer özellikler taşısalar bile, yetişmiş oldukları şartlar, kişilikleri ve müzik eğitimi aldıkları farklı çevrelerden kaynaklı bazı stil farklılıkları bulunmaktadır. Uluskan'a göre, bu farklılıklardan ötürü Türk Beşleri, Rus Beşleri'nin aksine kariyerlerinin ilerleyen zamanlarında kendilerine özgün duygu ve

⁶² Küçükkaplan a.g.e. s. 156.

⁶³ Erdoğan a.g.e. s. 62.

⁶⁴ Sirin Akbulut. "' Turkish Five": Their Contributions to Contemporary Piano Music and Piano Education in Turkey", **Online Submission**, Cilt:8, Sayı:3 2011, ss. 354-369.

düşüncelerini ön planda tutarak eserler ortaya çıkarmışlar ve tarz olarak birbirlerinden ayrılmışlardır.⁶⁵



⁶⁵ Seda Bayındır Uluskan. “Türk Beşleri”, (Çevrimiçi) <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/turk-besleri/> 18 Şubat 2023.

II. BÖLÜM

BESTECİLER VE YAZIM STİLLERİ



Görsel 1: Ahmet Adnan Saygun⁶⁶

2.1. Ahmet Adnan Saygun

Ahmet Adnan Saygun, 7 Eylül 1907'de İzmir'de doğmuştur. Okul çağına gelene kadar babası Celâleddin Bey tarafından eğitilen Saygun, ilk olarak Hadıka-ı Sıbyan Mektebi'ne, sonrasında ise çağdaş ve yenilikçi eğitim veren İttihat ve Terakki Numûne Mekteb-i Sultanisi'ne yazdırılmıştır.⁶⁷ Müzik ile ilk tanışması ise sanata ve geleneksel müziğe önem veren ve aynı zamanda Mevlevi tarikatının da bir üyesi olan babası Celâleddin Bey'in kendisine ud dersi aldırması sayesinde olmuştur. Saygun, aynı zamanda İzmir Sanayi Mektebi bandosunun okulda verdiği konserleri düzenli olarak takip ederek Batı müziğiyle tanışmıştır. Bunun yanı sıra, kozmopolit bir liman

⁶⁶ Küçükkaplan a.g.e. s. 158.

⁶⁷ A.e. s. 159.

kenti olan İzmir’de turneye gelen sanatçıların düzenli olarak verdikleri orkestra konserleri, Batı müziği kültürünün şehirde kendini hissettirmesini sağlıyordu. Bundan dolayı Saygun, farkında olmadan Batı’nın müzik kültürüyle temas halindeydi. Ahmet Adnan Saygun’un Batı müziğiyle kurduğu gerçek ilişki İttihat ve Terakki Numûne Mekteb-i Sultanisi’nde, İsmail Zühtü Bey’den aldığı dersler sayesinde başlamıştır.⁶⁸

Besteci, 1922 yılında henüz on beş yaşındayken Fransızca “Marche des oiseaux pour piano par A. Adnan, Op. 4, 20 Sept 1922”⁶⁹ başlıklı ilk eserini yazmıştır. Okul hayatını bitirdikten sonra birkaç yıl boyunca çeşitli işlerde çalışan Saygun, 1925’te Cumhuriyet’in ilanından sonra okullardaki müzik öğretmeni açığını kapatmak için çeşitli kurumların açmış olduğu sınavlara girerek İzmir’e müzik öğretmeni olarak atanmıştır.⁷⁰ Daha sonra devletin sunmuş olduğu haktan yararlanarak, Kasım 1928’de üç yıl sürecek bir eğitim almak üzere Paris’e gitmiştir.

Ahmet Adnan Saygun’un kariyeri için Paris’te eğitim görmek istemesinde hem Fransızca’yı iyi bilmesi hem de şehrin o dönemde sanatta öncü olmasının etkili olduğu söylenebilir. Paris’e ayak bastığında yirmi bir yaşında olan Saygun, şehrin müzik yaşamından, sanatı besleyen entelektüel tartışmalardan ve zengin kültürel dokusundan oldukça etkilenmiştir. Bu şehir, dönemin öncü bir müzik merkezi olmasından ötürü, birçok farklı ülkeden gelmiş genç müzisyenlere de ev sahipliği yapmaktaydı. Aynı dönemde, Saygun’dan önce Paris’e gitmiş olan Ülvi Cemal Erkin ve Ekrem Zeki Ün de orada eğitimlerine devam etmekteydiler.

Schola Cantorum’da ders veren Fransız müzisyen Eugene Borrel⁷¹ ve eşi Madama Borrel⁷², Fransa’da Saygun’a sahip çıkıp ona evlerini açmıştır. İlk olarak Paris’teki Ecole Normal de Musique’de Nadia Boulanger ile bir süre çalışan Saygun,

⁶⁸ A.e. s. 160.

⁶⁹ A.e. s. 161. (Ahmet Adnan tarafından piyano için bestelenen Opus 4 Kuşların Marşı)

⁷⁰ A.e. s. 163.

⁷¹ Ailesinin işinden dolayı çocukluğunu İzmir’de geçiren Eugene Borrel, Saygun’un Paris’de ilk hocası ve yol göstericisi olmuştur.

⁷² Küçükkaplan a.g.e. s. 165.

hükümet tarafından verilmiş olan bursunu verimli kullanabilmek adına Borrel'den destek almış ve çalışacağı hocaları seçerken de kendisine danışmıştır. Bu tavsiyeler ışığında Schola Cantorum'un başında bulunan ve daha önce Cesar Franck'ın öğrencisi olmuş olan Vincent d'Indy⁷³'e bir mektup yazarak bu okula kabul edilmiştir. D'Indy, özellikle Bach ve Beethoven gibi bestecilerin eserlerini eski ve yeni müzik örnekleri olarak ayrı ayrı analiz ettirerek öğrencilerin bu eserleri daha iyi anlamalarını sağlıyordu. Saygun, aldığı bu dersler aracılığıyla barok ve klasik müzik dönemlerine ait eserleri teknik açıdan inceleyerek çağdaş armoni kurallarını ve müzik çeşitlerini de tanıma fırsatı elde etmiştir. Kompozisyon derslerine Vincent d'Indy ile devam ettiği süre boyunca Paul le Flem⁷⁴ ile birlikte kontrpuan çalışmıştır. Aynı dönemlerde Eugene Borrel ve eşi ile armoni, füg ve kompozisyon çalışmalarına devam eden besteci, Paris'te bulunduğu süre boyunca müzikal fikirlerinden oldukça etkilendiği Amedee Gastue ile Gregoryen ezgileri üzerine eğitim almış ve Edouard Souberbielle ile de org çalışmıştır.

Saygun, Paris'te bulunduğu yıllar içerisinde kendisine yalnızca müzik ve müzik kültürü üzerine yatırım yapmamış ayrıca entelektüel bir birey olarak da genel kültürünü geliştirmiştir. Aynı yıllarda Fransa'da düzenlenen birtakım etkinliklerde Claude Debussy, Camille Saint-Saens ve Gabriel Faure gibi kısa bir süre önce hayatını kaybetmiş büyük Fransız bestecilerinin eserleri seslendirilerek bu bestecilerin müziği üzerine konuşmalar yapılıyordu. Bu tarz etkinlikler Saygun'a yeni kazanımlar sağlayarak onun sanatsal ufkunu da genişletiyordu.

Saygun, çocukluk dönemine denk gelen müziklerini resmî opus listesine almamıştır. Ancak çeşitli kaynaklardan kendi başına edindiği armoni ve Batı müziği kuramsal bilgisine verdiği önemi ve bunlara yaklaşım biçimini bestecinin arayış evresinin ürünleri olan çocukluk dönemi eserlerinden anlayabiliriz. Resmî opus listesini ise Paris'te 1930'da başlatarak 1 nolu "Divertimento" adlı eserini

⁷³ Fransız besteci ve müzik eğitmeiisi olan d'Indy (1851-1931), Société Nationale de Musique (Ulusal Müzik Topluluğu)'nın başkanlığını yürütmüş ve Cesar Frank'ın ekolünü devam ettirmiştir.

⁷⁴ Fransız besteci ve müzik yazarı olan Flem (1881-1984), Schola Cantorum'da eğitimlik yapmış ve Bretonya halk şarkılarını kapsayan birçok eser bestelemiştir.

bestelemiştir.⁷⁵ 1931 yılında ise eğitim süresinin dolması üzerine yurda geri dönüş yapmıştır.

Kariyerinin önemli bir aşamasını teknik ve teorik bilgisini artırdığı ve müzikal anlamda besteciliğe yönelme kararı aldığı İzmir'deki gençlik yılları teşkil etmiş olsa da, bu süreç aslında besteci için asıl kariyerine bir hazırlık olarak görülebilir. Gelenek ve göreneklere bağlı, Alman ekolünü benimsemiş, ciddi ve ağır bir eğitim müfredatı üzerine kurulu olan Schola Cantorum, Saygun'un temel eğitiminin üzerine hem teorik bilgisini ilerletmesi hem de kendi müzikal dilini geliştirmesinde büyük bir rol oynamış ve şüphesiz onun özgün müzik dilinin şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Paris'teki en büyük destekçisi olan Eugene Borrel, Mahmud Ragıp'a yazmış olduğu bir mektupta Saygun'un potansiyelini şöyle dile getirmiştir;

"...Nihayet, son zamanlarda Anadolu temleri üzerine bir orkestra parçası yazdı ki iyi genişletilmiş, ince bir şekilde orkestra edilmiş ve içinde fevkalade fikirler bulunan bir yazıdır. Ciddiyetle çalışmakta devam ettiği takdirde Adnan'ın dikkati çekecek eserler meydana getirmesi pek mümkündür."⁷⁶

Bulunduğu çağın akımları ve müzik teknikleri ile yakından ilgilenen ve bu yenilikçi fikirlerden uygun gördüklerini kendi bestelerinde de kullanan Saygun, önemli olanın içerik olduğunu belirtmiş ve geçmişte kullanılmış tekniklerden de gereken durumlarda faydalanılabileceğini söylemiştir. Bu tip söylemlerinden ve Paris'teki eğitimi süresince Fransız bestecilerin müziğinden esinlenerek ortaya çıkarttığı eserlerinden yola çıkıldığında, bestecinin genel anlamda izlenimcilik akımını benimsediği görülür. Saygun, ayrıca, Anadolu'nun etnik malzemeleriyle Batı Müziğinin tekniklerini bir araya getirdiği bir anlayışa dayanan kendine özgü çağdaş bir stil sahibi olmuştur.

Yaratıcılığı ve ilham kaynağı Türk halk ve geleneksel sanat müziği olan Saygun, yaşadığı dönemi anlatabilmek için en uygun müzikal gereçlerin halk

⁷⁵ Ali Cemalcılar. "Ahmet Adnan Saygun ve Yunus Emre Oratoryosu", **Kurgu Dergisi**, Cilt:11, 1992., s. 180.

⁷⁶ Emre Aracı, **Ahmet Adnan Saygun: doğu-batı arası müzik köprüsü**, İstanbul, YKY, 2001, s. 61.

müziğinin ezgi ve ritimleri olduğunu belirtmiştir.⁷⁷ Ulusal müzik değerlerinin, evrensel bir çapta müzik eserlerine dönüştürülebileceğine inanan Saygun, döneminde tüm müzik türlerinde eser ortaya çıkartmış nadir bestecilerden olmuştur. Müzik tarihine Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk operası olarak geçen 'Özsoy' ile ulusal çapta ün kazanmıştır.

Ahmet Adnan Saygun'un müzik kariyeri üç dönemde ele alınabilir. İlk dönem Türkiye'ye geri döndüğü ve kendini bir besteci olarak ispat etmeye çalıştığı 1931-1946 yılları, ikinci dönemi olan olgunlaşma dönemi uluslararası bir statü kazandığı 1946-1958 yılları ve üçüncü dönem ise daha çok eğitimci olarak kendini ön plana çıkardığı ve son eserlerini verdiği 1958-1980 yılları arasındadır.⁷⁸

1931 yılında Türkiye'ye dönen Saygun, yeniden oluşturulan Türk müziğine çağdaş bir besteci olarak yeni renkler katmış ve bu müziğin ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Kompozisyon derslerinde gördüğü eski ve yeni ayrımını Antik Yunan modları ile Türk müziği makamlarını eserlerinde biraraya getirerek ortaya koymaya çalışmıştır. Ancak genellikle eserlerinde kullandığı makam dizilerini bütünüyle değil, içerdiği özelliklerin belirli bir bölümünü kapsayacak motifler halinde kullanarak makamlar ile modal tınılardan oluşan armoniler oluşturmuştur. Eserlerinde üç ses, dört ses ve beş sestten oluşan dizileri ayrı ayrı ve birlikte kullanarak yeni modal diziler ortaya çıkaran Saygun, kontrpuan tekniğini de ustalıkla kullanmıştır. Gençlik döneminde bestelediği eserlerde Fransız izlenimciliğinin etkisi görülen besteci, tonal malzemeler kullanmış ve Türk halk müziğinin özünde barındırdığını düşündüğü pentatonizm ve modal yazı üzerine de yoğunlaşmıştır. Füg yazımında temayı çeşitlemek için kullanılan diminyasyon, imitasyon ve enversyon⁷⁹ gibi yazım tekniklerinden de faydalanmıştır.

⁷⁷ Ezgi Karasu. "Ahmet Adnan Saygun'un besteciliği ve keman için bestelediği eserlerin incelenmesi", 2008. s. 5.

⁷⁸ Küçükkaplan **a.g.e.** s. 199.

⁷⁹ Diminyasyon (Diminution): Eksiltilmiş, İmitasyon (Imitation): Taklit, Enversyon (Inversion): Çevrim

2.1.1. İzlenimcilik (Empresyonizm)

Fransa'da 19. yüzyılın sonlarında resim sanatında başlayan bir akım olan izlenimcilik, bu sanatta gerçek bir devrim olarak kabul görmüştür. Resim sanatındaki etkisi kesin çizgilerden kaçış, birbirinden ayrı gibi duran düzensiz fırça darbelerinin meydana getirdiği bütünlük ve ışıktan gölgelere kayma olarak yansıyan izlenimcilik, müzik sanatında da müziği oluşturan ezgi, armoni ve ritim gibi temel öğelerin belirsizleşmesi gibi benzer etkileri göstermiştir.

Müzikte izlenimcilik, geleneklere bağlı kalmanın aksine, yeni arayışlara yönelirken, yalın ve tınının saflığına öncelik vererek armoniden ziyade ritim, ezgi ve tını öğelerinin bütünlüğüne yer veren sınırlayıcı bir anlayışı sergiler. Tempolarda ılımlı bir düzeyin korunduğu ve hızlı tempolardan kaçınıldığı bu dönemde, Romantik dönem müziğinin aksine müzikte gerilim ve ritmik enerji daha düşüktür. İzlenimci müzikteki en önemli temsilciler Claude Debussy ve Maurice Ravel'dir.⁸⁰ Aracı'ya göre; Saygun'un solo piyano için Sonatina adlı eserinin ilk bölümü Debussy'yi andıran izlenimci bir karakterdedir.⁸¹

2.1.2. Modalite

Mod, herhangi bir ses üzerine kurulan bir sesler dizisidir.⁸² Saygun da müziğinde modlardan oldukça faydalanmıştır. Örnek olarak pentatonizm'i ele alabiliriz. Yunanca penta (beş) kelimesine dayanan Pentatonik terimi, kelime anlamı olarak beş sestten oluşan dizi demektir. Pentatonik müzik ilk olarak Çin'de ortaya çıkıp gelişmiş ve sonrasında tüm dünyada yaygınlaşmıştır.⁸³ Pentatonik bir dizi

⁸⁰ Melisa Okan, Sezin Alicı. "İzlenimcilik Akımı ve İzlenimci Müziğin Morceaux Impose Geleneği ile Flüt Repertuarına Yansımaları", **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:22, Sayı:40 2021, ss. 301-330. s. 308.

⁸¹ Aracı **a.g.e.** s. 101.

⁸² Antik Yunan müziği ile temellendirilen modlar, iki ayrı grup olarak sınıflandırılabilir. Birincisi Antik Yunan ve Ortaçağ modları, ikincisi ise Doğu Müziği modlarıdır. Antik Yunan müziğinde temeli tetrakord (dört telli) teorisine dayanan modlar arasında Doryen, Frigyen, Lidyen ve Miksolidyen sayılabilir.

⁸³ Ülkü Özgür. "Pentatonik müzik ve dünya müziğine etkileri", **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:14, Sayı:1 2001, ss. 85-92. s. 86.

oluştururken herhangi bir sestem başlama zorunluluğu yoktur.⁸⁴ Rastgele seçilen bir sesin üzerine tam beşliler eklenerek bu dizi elde edilebilir.

20. yüzyıl bestecilerinden Debussy, Carl Orff, Stravinsky ve Saygun'un da birlikte çalıştığı Bartok eserlerinde bu diziden yararlanmışlardır. "Pentatonizm Türk'ün musikideki damgasıdır"⁸⁵ diyen Saygun'un Op.4 iki Klarinet için Sezişler adlı eserini pentatonizm kullanımına örnek gösterebiliriz. Mahmut Ragıp Gazimihal de, 55 Opera adlı kitabında Saygun'un ilk operası olan Özsoy'da pentatonik yapının ağır bastığını vurgulamıştır.⁸⁶

Saygun'un pentatonizm ile ilgili 1936 senesinde tekrardan düzenlediği "Türk Halk Musikisinde Pentatonizm" başlıklı raporu ise bestecinin bu konudaki görüşlerini bize göstermektedir. Raporda belirtilenler ise şöyledir:

- 1- Pentatonizm beşeriyetin musiki yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle irki bir hususiyeti vardır.
- 2- Pentatonizm: Türk'ün musikideki damgasıdır.
- 3- Pentatonizm nerede varsa:
 - (a) Orada oturanlar Türk'türler;
 - (b) Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır.
- 4- Pentatonizmin ana yurdu Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır.
- 5- Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.
- 6- Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, anayurttan çok uzakta bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkânlarını bize verecektir.⁸⁷

⁸⁴ A.e. s. 87.

⁸⁵ Aracı a.g.e. s. 105.

⁸⁶ A.e. s. 71.

⁸⁷ A.e. s. 73

Saygun'un ülkeye dönüşü itibariyle verdiği ilk dönem eserleri halkın eğitimi için pedagojik nitelikli yapıtlar ve toplu şarkı söyleme yetisini artırabilmek adına koro için çoksesli hale getirilmiş olan halk türkülerinden oluşmuştur. Bestecinin müzik dilindeki halk müziği etkisi, her zaman kendini açıkça gösterir. Ayrıca, Fransa'da kaldığı dönemde etkilendiği Cesar Frank'ın cyclique⁸⁸ form fikrini büyük formlarda kullanmadan önce dörtlülerinde deneyimlemiş ve bu yazım tarzını atonaliteye kadar uzanan denemeler ile deneysel boyutlara ulaştırmıştır.⁸⁹ Modal anlayışın en sistematik şekilde kullanımı ilk dörtlüsünde görülmektedir. İkinci dörtlüsü ile birlikte tonal merkez anlayışının yok olmaya başlamasından dolayı bu janr'daki yazım tarzının değişmeye başladığı söylenir.⁹⁰

Saygun'un müziği genel anlamda sağlam bir materyal, derinlik ve felsefe üzerine kurulmuştur. Her zaman yazdığı müziğin kalıcı olmasını istemiş ve gösterişten uzak gerçekçi bir mesaj vermesi gerektiğini savunmuştur.⁹¹ Saygun, 1971 yılında "devlet sanatçısı", 1985 yılında ise "sanatçı profesör" unvanını almıştır.⁹²

Batı müziği formunda bestelediği eserlerinde folklorik çalgıları ve yöresel ritimleri kullanmaya dikkat eden besteci, vurmali çalgılar kullanımına özellikle dikkat etmiş ve Türk müziğinde 'usul' denilen ritim kalıplarına da yer vermiştir. Gençlik yıllarının ilk ürünü olan Op. 1 Divertimento adlı eserinin orkestrasyonunda kullandığı darbuka bize bu konuda örnek teşkil edebilir. Anadolu danslarından esinlenerek daha sonra yazmış olduğu Op. 27 1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Op. 29 1. Senfoni gibi birçok eserinde özellikle ritim ve ritimleri vurguladığı çalgılara dikkat çekmiştir. Ayrıca besteci, 1957 yılında bestelediği Op. 30 2. Senfoni'si itibariyle orkestrasyonda vurmali çalgılar ailesine genişçe yer vermiştir. Bu eserden sonra gelen Op. 34 1. Piyano Konçertosu, Op. 39 3. Senfoni, Op. 53 4. Senfoni, Op. 57

⁸⁸ Döngüsel form; herhangi bir motif veya tema aracılığıyla, bölümler arasında mantıksal bir bütünlük sağlama ve önceden duyulmuş olan temanın yeni bölümün karakterine göre şekil almasıdır.

⁸⁹ Aracı **a.g.e.** s. 153.

⁹⁰ Küçükkaplan **a.g.e.** s. 264.

⁹¹ Aracı **a.g.e.** s. 204-205.

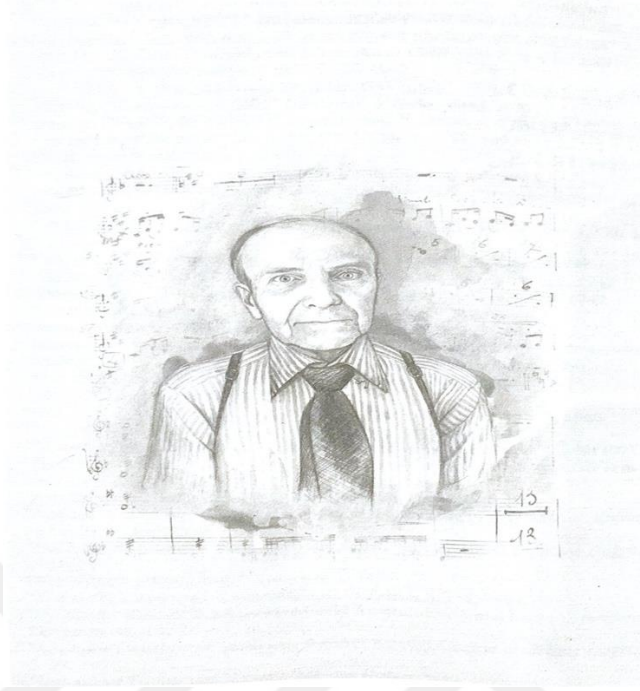
⁹² Turkish Music Portal, The Turkish Five, (Çevrimiçi)

<http://www.turkishmusicportal.org/en/composers/detail/ahmed-adnan-saygun> 6 Temmuz 2023.

Ayin Raksı, Op. 67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan, Op. 70 5. Senfoni, Op. 72 Orkestra İçin eşitlemeler gibi büyük orkestra eserlerinde besteci, vurmali algıları önemli bir unsur haline getirmiş ve düzenli olarak bu algıları kullanmaya devam etmiştir.⁹³ Batı müziği vurmali çalgılarından esinlenerek eserlerinde silafon, gran cassa ve timpani gibi enstrümanları da kullanmış ve böylelikle ülkemiz orkestralarındaki vurmali algılar kullanımını genişletmiştir.



⁹³ Aracı **a.g.e.** s. 191.



Görsel 2: Cemal Reşid Rey⁹⁴

2.2. Cemal Reşid Rey

Cemal Reşid Rey, 25 Ekim 1904’de Kudüs’te doğmuştur. Aristokrat ailesinin kültür ve sanata büyük önem vermesinden ötürü müzik ve edebiyat ile yakından ilgilenerek Türk ve Fransız kültürlerini de tanıma fırsatı bulmuştur. Son derece iyi koşullarda yetişen Rey, Notre Dame de Sion’un anasınıfından sonra Mekteb-i Sultanî’de⁹⁵ eğitimini sürdürmüştür. Müzikal yeteneği ise çok erken yaşlarda farkedilmiş ve müziğe annesi Fethiye Hanım ile birlikte piyano çalışarak başlamıştır.

Rey, ailesi ile 1913 yılında Paris’e yerleşmiş ve burada sık sık opera ve konserlere giderek Paris’in zengin sanat ortamından istifade etmiştir. Aynı yıllarda babasının bir arkadaşı aracılığıyla Romantik dönem Fransız bestecilerinden Gabriel Faure ile tanışarak kariyerinin ilk önemli deneyimini yaşamıştır. Cemal Reşid Rey’i piyanoda dinleyen Faure, babasına dönüp “Oğlunuz hayatta müzikten başka hiçbir

⁹⁴ Küçükkaplan **a.g.e.** s. 291.

⁹⁵ Günümüz Galatasaray Lisesi

şey yapamaz” demiştir.⁹⁶ Gabriel Faure yine bu görüşmede ünlü piyano pedagogu olan Marguerite Long’a telefon açarak “Madam size bir Türk çocuğu gönderiyorum, hiçbir şey söylemiyorum, kendiniz göreceksiniz”⁹⁷ diyerek Rey’in müzik hayatına büyük bir yön vermiştir.

Fransa’dan sonra Cenevre’ye taşınan Rey, daha küçük yaşta olmasına rağmen kendisinden söz ettirmiştir. Bu görüşü aynı yıllarda Cenevre’de yaşamış olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun İkdam⁹⁸ gazetesinde yayımlanmak üzere kaleme aldığı “Cemal Bey’e Hasret” başlıklı yazısından anlayabiliriz:

“Ben bu genci küçük yaştan beri tanımak şerefiyle mübahiyim. Cenevre’de bulunduğum esnada henüz 12-13 yaşında bulunan Cemal Reşid Rey, gerek talebesi olduğu konservatuvarında gerek sair hususî musiki muhitlerinde kendisinden sık sık bahsettirir ve her imtihanda birinciliği daima o kazanırdı. Muâllimleri onun bu harikulâde istidadı karşısında mütebayyirdiler. Avrupa’da bir Türk çocuğunun bu kadar takdir ve hayret uyandırması orada bulunan bütün Türklerin adeta medar-ı iftiharı oluyordu. Ben kendisine nerede rastgelsem, bu küçük Türk sanatçısının kumral ve güzel başı önünde hürmetle eğilmek ihtiyacını duyardım. Cemal Reşid Rey, o zamanlar musiki egzersizleri haricindeki saatleri atlamak ve zıplamakla geçiren kısa pantolonlu, ince sesli, tombul ve beyaz bir mektep çocuğu idi. Laciverte çalan iri yeşil gözlerinin içinde henüz lâhin ve ahenk denilen ilâhî sırlara ermişlere mahsus özelliklerden eser yoktu. Lâkin piyanosunun başına geçtiği zaman ne kadar değişir, ne kadar bambaşka bir insan olurdu. Hepimiz hissederdik ki, bu küçük başın üstünde deha denilen esrarengiz kudretten münevver bir gölge dolaşiyor.”⁹⁹

Cenevre’de normal eğitimine College St. Antonie’ada devam ederken müzik eğitimi için Cenevre Konservatuvarı’na gitmiştir. Piyano derslerini Monsieur Milloud ile, armoni, füğ, kontrpuan, kompozisyon ve org’u Monsieur Montillet ile, solfej ve doğaçlama çalışmalarını ise Mademoiselle Lydie Malan ile sürdürmüştür.

⁹⁶ Küçükkaplan a.g.e. s. 292.

⁹⁷ A.e. s. 292.

⁹⁸ 1894 ve 1928 yılları arasında İstanbul’da yayınlanmış günlük siyasi gazete.

⁹⁹ Küçükkaplan a.g.e. s. 293.

1920 yılında tekrardan Paris'e dönen Rey, buradaki ilk hocası Marguerite Long ile tekrardan çalışmalarına başlamıştır. Kendini her yönden geliştirmeye çalışan besteci, ayrıca Gabriel Faure'den müzik estetiği, Raoul Laparra'dan ise kompozisyon dersleri almış ve Henri Defoss ile de orkestra şefliği çalışmıştır.¹⁰⁰ Yine bu dönemde ağabeyi Ekrem Reşid Rey ile birlikte yapacakları ilk çalışma olan dramatik opera Faire sans dire'yi¹⁰¹ ve üç perdelik opera olan Yann Marek'i yazmıştır. Günümüzde iki eserde kayıptır. Genç bir besteci olmasına karşın opera yazmaya başlayan Rey, 1921 yılında bazı lied denemelerinde bulunmuştur. 1922'de ise Sultan Cem ve L'Enchantement¹⁰² adlı operaları yazmıştır.

Çok yönlü bir eğitim hayatı olan Cemal Reşit Rey'in kariyeri de çağdaşlarından belirgin bir biçimde ayrılmıştır. Kariyerinin en başından beri besteciliğin yanı sıra piyanist ve orkestra şefi olarak da önemli çalışmalarda bulunmuştur. Örneğin, 1921 yılında henüz on yedi yaşında iken Rey'in, şair Jean Lahor'un Fransızca şiirleri üzerine bestelediği İki Melodi isimli eseri yayımlanmıştır.¹⁰³ 1922 yılında Frederic Chopin ve Claude Debussy'nin eserlerini içeren bir piyano resitali vermiştir. Bestecinin 1923 yılında daha on dokuz yaşında iken besteci olarak profesyonel bir sahnede yer alması ise, bariton Roger Bourdin'in Au jardin isimli liedini, Ancien Konservatuvarı'nın salonunda seslendirmesi ile gerçekleşmiştir. Besteci aynı yıl Türkiye'ye dönmüştür.

Cemal Reşit Rey bulunduğu dönemin kültür ve sanatsal akımlarından da etkilenmiştir. Örneğin, gençlik dönemine denk gelen izlenimcilik akımı bestecinin ilk dönem yapıtlarında kendini açıkça hissettirmiştir. Küçükkaplan'a göre; Fransız-İsviçreli orkestra şefi ve piyanist Alfred Cortot'un siparişi olan Enstantaneler ve On İki Anadolu Türküsü adlı eserin ikinci türküsü olan Yonca'da kullanılmış çeşitli akor yapıları ile izlenimciliğe özgü etkiler görülür.¹⁰⁴

¹⁰⁰ A.e. s. 293.

¹⁰¹ Söylemeden yap.

¹⁰² Büyü.

¹⁰³ Küçükkaplan a.g.e. s. 295.

¹⁰⁴ A.e. s. 343.

Gazimihal'e göre; Rey'in besteciliğini, 1923 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırmak gerekir. Birincisi öğrenciliğinin bitimine kadarki bestecilik dönemi, ikincisi ise ülkeye dönüşü itibariyle Anadolu'nun ses kültürüyle temasa geçerek eserlerinde halk müziği unsurlarına yer vermesiyle başlayan dönemdir.¹⁰⁵ Ancak Küçükkaplan'a göre; eldeki kaynak eksiklikleri ve kayıp olan notalardan dolayı bu görüş kesin olarak teyit edilemeyebilir. Bundan dolayı Rey'in 1926 yılında On İki Anadolu Türküsü'nü bestelemesini ilk bestecilik devresinin başlangıcı olarak, o zamana kadarki süreci de müzikal fikirlerinin oluşmaya başladığı, öğrenim sürecini de kapsayan bir hazırlık dönemi olarak kabul etmek gerektiğini belirtmiştir.¹⁰⁶ Mevcut olan kaynaklar doğrultusunda birden çok tarih dile getirilmektedir. Dolayısıyla kesin tarihler verilemese dahi bestecinin hayatının ve eserlerinin incelenmesi ile yakın tarihler verilebilir. Uyar'a göre Cemal Reşid Rey'in eserleri dört ayrı dönemde incelenebilir:¹⁰⁷

1. 1919-1926 arası öğrencilik yılları ve bestelediği Fransızca şarkılardan oluşan dönem.
2. 1926 itibariyle başlayan halk müziği motiflerinden faydalandığı dönem.
3. 1931 yılından itibaren bestelediği operet ve müzikallerin¹⁰⁸ ağırlıkta olduğu dönem.
4. 1950'li yıllara gelindiğinde besteci, ulusal renklere ve halk müziği motiflerinden sadece alıntı yapmayarak bunları kompozisyon stiline ve armonik dokuda kendilerine has bir şekilde kullanmıştır.

Uyar ayrıca Cemal Reşid Rey'in 1950'li yıllardan itibaren yazdığı eserlerin mistik bir özellik taşıdığını dile getirmektedir. Bestecinin bu sebeple yeni klasikçiliğe

¹⁰⁵ A.e. s. 342.

¹⁰⁶ A.e. s. 343.

¹⁰⁷ Tülay Uyar. "Cemal Reşid Rey'in Müzikal Tarihindeki Yeri ve Önemi", **EKEV Akademi Dergisi**, Sayı:68 2016, ss. 351-362. s. 357 – 358.

¹⁰⁸ Bestecinin o dönemde yazdığı operet ve müzikaller, çekici melodileri ve sahnelmeleri sayesinde halkta çok sesli müziğe karşı ilgi uyandırmıştır.

yöneldiğini belirten Uyar, L'appel¹⁰⁹ ve Fatih adlı iki senfonik şiiri, bu anlayışın ürünü olarak örnek göstermiştir.¹¹⁰ Rey ise sonraki dönemde Türk müziği makamlarından yararlanarak, ölüm temasını işlediği eserleri için “kendi fantezi dünyası içinde” çalıştığını dile getirmiştir.¹¹¹

2.2.1. Yeni Klasikçilik (Neoklasisizm)

Yeni Klasikçilik, I. Dünya Savaşı sonrası klasik batı müziğinde ton merkezinin sarsıldığı, çoklukla 12 tonun birarada kullanıldığı bir anlayışa tepki olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Tempo, ölçü, ezgi ve armoninin ortadan kaldırıldığı bir dönemin sonrasında bu akımda abartıdan uzak, yalınlığın ön planda tutulduğu açık ve anlaşılır bir müzik anlayışının yeniden ortaya çıkartılması hedeflenmiştir.¹¹²

Yeni klasikçilik akımı eskiye dönüşü simgeler. Yeni klasik terimi, teknik kurguyu sağlamlaştırmak için Klasik, Barok ve Barok öncesi dönemlere başvuran bestecilerin stillerini anlamlandırmak için kullanılmıştır.¹¹³ Daha uyumlu ve dengeli bir müzik arayışında olan bu besteciler, uyumsuz ezgi ve akorlardan uzak durmuşlardır. Bu akımın öncüleri arasında Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Darius Milhaud ve Arthur Honneger gibi besteciler bulunmaktadır.¹¹⁴

Yeni klasikçi bir besteci, eserlerinde genel olarak melodiye ön planda tutarken melodi hattına ve armoniye önem göstererek belirli bir tona ya da makama bağlı bir yapı sergiler.¹¹⁵

1982 yılında “Devlet Sanatçısı” unvanı ile onurlandırılan Cemal Reşid Rey, Saygun ve Türk Beşleri'nin diğer üyeleri gibi eserlerinde yeni tarz ve stil

¹⁰⁹ Arama.

¹¹⁰ Uyar **a.g.e.** s. 358.

¹¹¹ **A.e.** s. 358.

¹¹² Özlem Doğan. “20. Yüzyıl Müzik Akımlarının Çağdaş Türk Bestecilerinin Piyano Eserlerine Yansımaları”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt:42, 2017. s. 265.

¹¹³ Tuğba Önver. “Klasik Müzikte Çağdaş Dönem, Flüt Repertuarında Çağdaş Dönem Bestecileri ve Eserleri”, **Balkan Müzik ve Sanat Dergisi**, Cilt:1, Sayı:2 2019, ss. 85-92.

¹¹⁴ Oya Çınar. "Ulvi Cemal Erkin'in müzik dili, geleneksel türk müziği ile ilişkisi ve orkestra için “senfonik bölüm” eserinin analizi", **İstanbul Üniversitesi Sanatta Yeterlik Tezi** 2015.

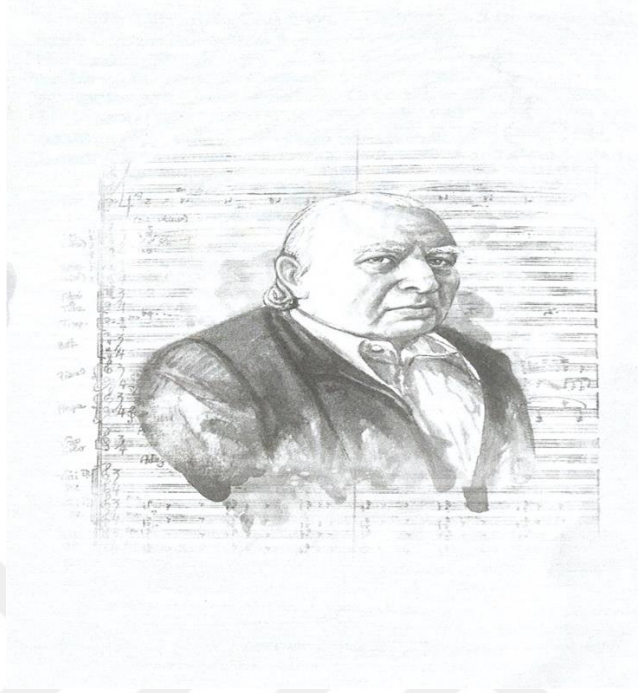
¹¹⁵ Uyar **a.g.e.** s. 358.

yaklaşımlarıyla sanata yön vermiş ve Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat dağarcığına çok değerli eserler eklemiştir.¹¹⁶ Çağdaşlarından farklı olarak popüler müzik alanında da çalışmalarda bulunan Rey'in 'müzikal' olarak nitelendirdiği birçok müzikli sahne yapıtı vardır. Lafonten Baba isimli çalışması bu tarza bir örnek olarak gösterilebilir. Küçükkaplan, besteciyi "müziğe bakış açısı yönünden tartışmasız romantik olan" şeklinde nitelendirmiştir.¹¹⁷

Yapıtlarında yer alan çalgıları dikkatle seçen besteci, vurmali çalgılar kullanımına çok önem vermiştir. Örneğin, Türkiye adlı senfonik şiirinde vurmali çalgıları geniş bir yelpazede kullanarak foyet (kamçı) ve cliquettes (iki ayrı tınlı tahta blok) gibi değişik ve yeni çalgıları orkestraya eklemiştir. Bu eserdeki vurmali çalgılar partisi her perküsyon sanatçısının repertuvarında olması gereken teknik açıdan da önemli bir partidir.

¹¹⁶ A.e. s. 352.

¹¹⁷ Küçükkaplan a.g.e. s. 359



Görsel 3: Necil Kâzım Akses¹¹⁸

2.3. Necil Kâzım Akses

Necil Kâzım Akses, 6 Mayıs 1908’de İstanbul’da doğmuştur. Ailesinin ona sağladığı imkanlar sayesinde huzurlu ve verimli bir çocukluk geçiren Akses, Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşü ve Cumhuriyet’in kuruluşuna tanıklık etmiştir. Annesi Emine Hanım ve iki teyzesinin öğretmen olması, eğitim hayatını da olumlu etkilemiştir. Akses’in müzikle ilk tanışması teyzesi Hatice Hanım’ın müdiresi olduğu Dârû’l-Muâllimat’da¹¹⁹ aldığı özel müzik dersleri sayesinde olmuştur. 7 yaşında İstanbul Sultanisi’nin¹²⁰ ilkokulunda eğitimine başlayan Akses, aynı zamanda kemani Kevser Hanım ile de keman derslerine başlamıştır. Daha sonra annesinin tayin olması dolayısıyla bu derslere kemani Yorgi ile devam etmiştir.¹²¹

¹¹⁸ A.e. s. 374.

¹¹⁹ 1870 yılında Osmanlı Devleti’nde, ilk ve orta öğretim kız okullarına öğretmen yetiştirmek için açılan eğitim kurumu.

¹²⁰ Günümüz İstanbul Erkek Lisesi.

¹²¹ Küçükkaplan a.g.e. s. 376.

İlk başlarda ailesinin yönlendirmesiyle müzikle ilgilenmiş olan besteci, 16 yaşında gitmeye başladığı sessiz sinemalarda çalan küçük orkestralardan çok etkilenmiştir. Burada viyolonsel ile ilk kez tanışması kendisinde bir merak uyandırmış ve bu sayede viyolonsel müziğini araştırmaya başlamıştır. Böylece eğitimini Berlin’de viyolonsel üzerine yapan ve yurda geri dönen Mesud Cemil ile viyolonsel derslerine başlamıştır. Bu derslerde Mesud Cemil, Akses’in besteciliğe olan yeteneğini keşfetmiştir. Akses, “Onunla çalıştığım parçalar benzerinde, çokseslilik manası içinde ama tek sesli olarak parçalar yazmaya başlamıştım”¹²² sözleriyle besteciliğe ilk nasıl adım attığını dile getirmiştir. Daha sonra Dârû’l-Elhân’da görev yapan Sezai Asal ile çalışmaya başlayan Akses aldığı bu dersleri şöyle yorumlamıştır:

“...Sezai Asal gibi hoca, İstanbul’daki yokluklar içinde bir müzik varlığı idi. Viyolonsel derslerime devam ederken yeni yeni besteciler tanımaya başladım; bunlar küçükken kemanda çaldığım bestecilerden farklı kişilerdi. Sezai Asal da benim kompozisyona ilgimi sezdi ve bunun üstüne gitmemi salık verdi. Ben yine Mesud Cemil’e danıştım, ne yapabilirim diye. Mesud Cemil kompozisyon ile bu kadar ilgilendiğimi görünce Dârû’l-Elhân’daki Manas Efendi’yi tavsiye etti. Bir de Paris’ten yeni gelen bir genç var, Cemal Reşid Rey, dedi. O da olabilir, dedi. Bana Cemal Reşid Rey adı daha cazip geldi, kim bilir belki de Türk adı diye. Onun sınıfına yazılmaya karar verdim...”¹²³

Akses, yapılan yönlendirmeler doğrultusunda vakit kaybetmeden harekete geçmiş ve Dârû’l-Elhân’a kaydını yaptırmıştır. Lise yıllarını Dârû’l-Elhân’da donanımlı müzisyenlerin bulunduğu bir ortamda geçiren Akses, buradaki kültür çeşitliliğinden oldukça yararlanmıştır. Batı’nın bestecilerini ve müziğini burada tanıyan Akses, Cemal Reşid Rey’den aldığı derslerin nasıl geçtiğini ise “...Cemal Reşid yepyeni bir ufuk açtı. Empresyonistleri ve ona yönelik bestecileri getirdi. Debussy, Cesar Franck, Gabriel Dupondt’un bir kenteti ki, bugün bile bu besteciden

¹²² A.e. s. 376.

¹²³ A.e. s. 376.

konuştuğumda hâlâ bilene rastlamıyorum...”¹²⁴ diyerek nasıl bir ortamda bulunduğunu dile getirmiştir.

1926 yılında lise eğitimini bitiren Akses, besteciliğe olan ilgisinin peşinden gitmeye karar vermiştir. Ailesinin de desteğiyle 1926 yılının Eylül ayında sekiz yıl sürecek olan yoğun ve verimli geçecek eğitimi için Viyana’ya doğru yola çıkmıştır. Burada Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi’nin sınavlarında başarılı bulunarak Viyana Devlet Operası baş viyolonselcisi Walther Kleinecke ile viyolonsel, Avusturyalı besteci, piyanist Joseph Marx ile de kompozisyon çalışmalarına başlamıştır.¹²⁵ 1931 yılında kompozisyon bölümünü bitirdikten sonra hocası Marx’ın tavsiyesi üzerine ileri kompozisyon bölümüne devam etmiştir. Avrupa’da 19. yüzyılın devamı olan post-romantiklerin ve yeni müzik arayışında olan 20. yüzyıl bestecilerinin ortaya koydukları eserlerin dönemin müzik sanatını geliştirdiği bir ortamda eğitimine devam eden Akses, dönemin tartışılan bir tarzı olan popüler müziğe pek sıcak bakmamış ve ciddi müzik olarak nitelendirilen köklü müzik geleneğinin ardından gitmiştir. Bu konuyla ilgili olarak şu sözleri dile getirmiştir: “Hiç ilgilenmedim. Benim bünyeme hafif geldi. Daha ağırbaşlı, ciddi eserler peşindeyim.”¹²⁶

Viyana’dan sonra Prag Konservatuvarı’na gitme kararı alan Akses bu kararındaki nedeni şöyle dile getirmiştir: “Duydum ki Alois Haba çeyrek tonlar ve altıda bir tonlar üstüne dersler veriyormuş. Bizim makam yapımızın benzeri bir olay. Onun tekniğini öğrenirsem benim birikimimle birleştirip yeni bir yol bulabilirdim”¹²⁷ Prag Konservatuvarı’na girdiğinde Çek besteci ve keman sanatçısı Josef Suk ve 20. yüzyıl Avrupa müziğinin mikrotonal sesler ile tanışmasına öncülük eden Çek besteci ve müzik teoristi Alois Haba ile çalışmaya başlamıştır.¹²⁸

¹²⁴ A.e. s. 377.

¹²⁵ Gülce Sevi. "Türk Beşleri'nin seçili orkestra eserlerindeki 1. keman partilerinin incelenmesi", **Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2019. s. 116.

¹²⁶ Küçükkaplan a.g.e. s. 380.

¹²⁷ A.e. s. 379.

¹²⁸ A.e. s. 380.

Başlangıçta Alois Haba, yarım tonlara dayanan tampere sisteme meydan okuyarak, çeyrek tonlardan oluşan bir sistem oluşturmaya başlamış ve bu müzik sistemini icra edebileceği bir piyano yapmaya başlamıştır.¹²⁹

Mikrotonal müzik, normalde birbirine eşit oniki yarım tona bölünen aralıklar yerine daha küçük aralıkların kullanıldığı bir müziktir.¹³⁰ Mikrotonal müziğin en önemli temsilcilerinden ve baş savunucularından olan Alois Haba, Ferruccio Busoni'nin de önerdiği üzere I. Dünya Savaşı itibarıyla tüm yapıtlarında tam perdeyi dörde ya da altıya bölerek elde ettiği küçük aralıkları kullanmıştır.¹³¹

Akses, her ne kadar Avrupa'ya gitmeden önce Fransız ekolünde eğitim görse de, eserlerinde Alman ekolünün ve genel olarak Orta Avrupa disiplininin etkileri görülmektedir.¹³² Akses'in en büyük özelliklerinden birisi de, popüler müziğe sıcak bakmadığını dile getirmesine rağmen çağının müziğini görmemezlikten gelmemesi ve yeniliklere açık bir besteci olmasıdır.¹³³ Eserlerinde Türk Müziği ve Halk Müziği etkileri görülse dahi, halk müziği unsurlarını kendi tarzına göre yorumlayıp, farklı bir stil ortaya koymuştur ve böylece kuşağının diğer bestecilerinden burada ayrılmıştır.¹³⁴ Çalgan'a göre, Necil Kâzım Akses'in eserleri dört ayrı dönemde incelenebilir:¹³⁵

1. Viyana ve Prag'da yazdığı eserler, Ankara Kalesi, Birinci Dörtlü ve Bayönder operasını kapsayan 1929-1947 yılları arası birinci dönemdir.
2. Ballad isimli eseriyle başlayan ve 1947-1969 yılları arasını kapsayan dönem ikinci dönemdir.

¹²⁹ E. Filiz Duruk, "Modern Müzik Bestecilerinin Yenilik Arayışlarında Geleneğin ve Dinleyici Etkenin Yeri", (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/pub/sbe/issue/23196/247766> 11 Nisan 2023.

¹³⁰ Nilüfer Atılgan. "Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun icra yönünden incelenmesi", **Trakya Üniversitesi Yüksek Lisans**, Müzik, 2005.

¹³¹ **A.e.** s. 5.

¹³² Küçükkaplan **a.g.e.** s. 424.

¹³³ **A.e.** s. 424.

¹³⁴ Sevi **a.g.e.** s. 116.

¹³⁵ Görkem Çalgan. "Necil Kazım Akses' in Yaşam öyküsü Ile" Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi" Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme", **Bursa Uludağ Üniversitesi**, 2007.

3. Itri'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo eseriyle başlayan 1969-1976 yılları arasını kapsayan dönem üçüncü dönemdir.
4. Bir Divandan Gazel eseriyle başlayan 1976 ve sonrası yılları kapsayan dönem dördüncü dönemdir.

Dördüncü ve son dönem olarak bahsedilen süreçte ortaya koyduğu yapıtlarındaki sakinlik ve yumuşaklık açıkça görülmektedir. Bunun yanı sıra bu dönemdeki eserlerinde rastlamsallığa da oldukça yer vermiştir.¹³⁶

Rastlamsal Müzik, icra sırasında çalgıcıya birden fazla seçenek sunan, içinde doğaçlamanın da bulunduğu, herhangi bir tekniğe bağlı kalmadan ortaya koyulan bir müzik türüdür. Genel olarak, tesadüfi veya şans müziği olarak da tanımlanan rastlamsal müzik,¹³⁷ doğaçlama unsurlarının bazı farklı notasyonlar (sembolik, grafik veya metin içeren) kullanarak icracıya neyi çalacağını icra esnasında seçme özgürlüğü verir.

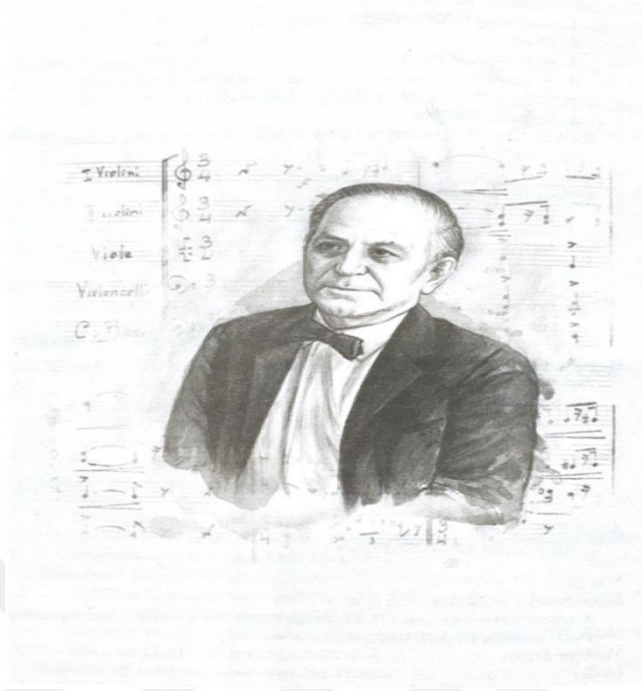
1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanı alan, yurtiçi ve yurtdışında da sesini duyurmuş olan Akses, Batı Müziği formları ile Geleneksel Türk Müziği öğelerini çağdaş tekniklerle sentezlediği elli sekiz yapıt ortaya koymuştur.¹³⁸ Genel olarak solo çalgı yapıtları yerine orkestra müziklerine yönelerek konçerto ve senfoni gibi daha büyük formlarda eserler yazmıştır.¹³⁹ Bu sayede yapıtlarında çok çeşitli vurmali çalgılar kullanarak klasik perküsyon sanatçıları için teknik açıdan yetkinlik isteyen pasajlar yazmıştır. Bazı eserlerinde kullandığı piatti sospeso (ayaklı zil) ve tamburo piccolo (pikolo trampet) gibi perküsyonlar sayesinde senfoni orkestralarımızda kullanılan çalgıların çeşitliliği de artmıştır.

¹³⁶ A.e. s. 5.

¹³⁷ Kutup Ata Tuncer. "20. Yüzyıl Müziği Yeni Notasyon Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme", 2021.

¹³⁸ Çalgan a.g.e. s. 5.

¹³⁹ Küçükkaplan a.g.e. s. 424.



Görsel 4: Ülvi Cemal Erkin¹⁴⁰

2.4. Ülvi Cemal Erkin

Ülvi Cemal Erkin, Mart 1906'da İstanbul'da doğmuştur. Annesi Nesibe Hanım'ın piyano çalması, iki abisinin de keman ile ilgilenmesi onu etkilemiş ve küçükken annesiyle piyano çalışmalarına başlamıştır.¹⁴¹ Erkin, Bakırköy Numûne Mektebi'nde ilkokula devam ederken bir yandan piyano eğitimini ilerletmek üzere önce Fransız eğitimci Mercenier daha sonra da İtalyan piyanist Adinolfi ile çalışmalarına devam etmiştir. Mekteb-i Sultâni'deki lise eğitimi sırasında okul arkadaşlarıyla amatör bir grup kurarak müzik yapmayı sürdürmüştür. O dönemlerde İstanbul, yurtdışından gelen sanatçılar sayesinde çok sesli klasik batı müziğinin, özel dersler ve konserler aracılığıyla yayıldığı bir ortama dönüşmüştü.¹⁴²

Ülvi Cemal Erkin, lise eğitiminin ardından Millî Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavda başarılı bulunarak yurtdışında müzik eğitimi almaya hak kazanmış ve 1925

¹⁴⁰ A.e. s. 432.

¹⁴¹ A.e. s. 434.

¹⁴² A.e. s. 434.

yılında Paris'e gitmiştir. Dil problemi olmayan Erkin, Paris Konservatuvarı'nın zorlu piyano sınavını ise bir buçuk sene süren özel derslerden sonra verebilmiştir. Piyano eğitimine burada Isidor Philipp ve Camille Decreus ile devam etmiştir. Bir süre sonra Ecole Normale de Musique'ye geçiş yapmış ve burada daha çok bestecilik alanına yönelerek ve Nadia Boulanger ile çalışmıştır.¹⁴³ Teori alanında ise Noel Gallon ile kontrpuan, Jean Gallon ile armoni çalışmıştır. İlk yapıtı olan ve orkestra için yazılmış İki Dans isimli eserini bu dönemde besteleyen Erkin, 1930 yılında beş yıllık eğitimini tamamlayarak Türkiye'ye dönüş yapmıştır.¹⁴⁴

Besteci, öğrencilik yıllarında çevresinde müzikte etkin olan görüşlerden ve ilk dönem eserlerinden anlaşılacağı üzere çağdaşları gibi geç-romantizm, ulusalcılık ve izlenimcilik akımlarının etkisi altında kalmıştır.¹⁴⁵ Çınar'a göre; Erkin, eserlerinde kullandığı kanon ve füg gibi yapılara kimi zaman Türk müziği makamlarından hicaz, segâh gibi dizilerden meydana getirdiği temaları ekleyerek geç-romantizm müziğinde kendine özgü yenilikçi bir tarz yaratmıştır.¹⁴⁶

Müzikte yeni arayışlar içinde olan bestecinin, renk, doku ve tını kavramlarına önem vererek klasik armoni kurallarının tersine gitmesi ve pentatonik ve dizi dışı melodiler kullanması, onun Debussy ve Ravel tarzı bir izlenimciliğin etkisinde olduğu görüşünü desteklemektedir.¹⁴⁷

Ûlvi Cemal Erkin'in müzik dilinin, Erik Satie (1866-1925)¹⁴⁸ ve Jean Cocteau'nun (1889-1966)¹⁴⁹ öncülüğünde, müzikte yeniden Fransız ruhunu yaratmak

¹⁴³ A.e. s. 435.

¹⁴⁴ Koral Çalgan, "Ûlvi Cemal Erkin", (Çevrimiçi) http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm 17 Nisan 2023.

¹⁴⁵ Küçükkaplan a.g.e. s. 448.

¹⁴⁶ Çınar a.g.e. s. 29.

¹⁴⁷ A.e. s. 30.

¹⁴⁸ 20. Yy. müziğini kökten etkileyen ve yön veren Fransız besteci.

¹⁴⁹ Sinemanın en önemli avangard yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Cocteau, filmlerinde sembolizm ve gerçeküstü imgeler kullanmıştır.

amacıyla bir araya gelen, çağdaşı olduğu Les Six (Fransız Altılıları)¹⁵⁰ ile bir paralellik içinde olduğu da söylenebilir. Erkin, Debussy ve Ravel'den ziyade Stravinsky'nin müziğinden esinlenen, sanatın gündelik yaşamın içine nüfuz etmesi için çaba gösteren ve eserlerinde yeni klasikçi ve geç izlenimci akımlara ait unsurlara yer veren Fransız Altılıları'nın eserlerini, öğrenciliği süresince canlı olarak dinleme şansını elde etmiştir.

Erkin'in bestecilik anlayışının şekillenmesinde büyük bir öneme sahip olan diğer bir akım ise, 19. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılda Avrupa'daki en yaygın akımlardan biri olan Ulusalçılık'tır.¹⁵¹ Ulusalçılık akımı, Erkin'in besteciliğinde kendi kültüründen olan unsurlara yönelmesini sağlamıştır.¹⁵² Besteci, halk oyunları müziklerinin makam ve ritmik unsurlarını, uzun hava ve türküleri yapıtlarında özgün bir tarzla çoksesli olarak kullanmıştır.

2.4.1. Ulusalçılık

19. yüzyıldan itibaren öncelikle Avrupa'da ortaya çıkan ulusalçılık akımı, özellikle 1. Dünya Savaşı'ndan sonra müzik alanında büyük bir etki yaratmıştır. Rus Beşleri olarak bilinen Mily Balakirev, Cæsar Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov ve Alexander Borodin bu akımın öncüleri olarak bilinir. Rus klasik müziğini zirveye çıkaran bu bestecilerin eserlerinden bazıları ise dünyayı, o zamanlar hayal bile edemeyecekleri kadar büyük ölçüde etkilemiştir.¹⁵³

Ulusalçılık akımının öncü Macar bestecilerden Zoltan Kodaly ve Türk Beşleri için de yerellik anlayışına önemli bir ilham kaynağı olan Bela Bartok, 1905 yılında Slovakya ve Transilvanya'nın köylerini gezerek yerel müzikleri derlemiş ve bunları

¹⁵⁰ Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailleferre ve Georges Auric'in biraraya gelmesiyle kurulan, Wagner, Rus Beşleri ve izlenimciliğe karşı tepki koyan bir Fransız besteciler topluluğudur.

¹⁵¹ Çınar a.g.e. s. 30.

¹⁵² A.e. s. 30.

¹⁵³ Cameron Carr. "Tchaikovsky and the Russian Five's Contemporary Relevance: How Selected Works of 19th Century Russian Composers Have Influenced Popular Culture of the West", **Linfield College**, Music, 2011.

kendi müzikleri ile harmanlamışlardır.¹⁵⁴ Ulusalçılık akımının diğer önemli temsilcileri olan Janacek, Dvorak, Smetana, Sibelius ve Grieg de eserlerinde benzer şekilde yerel unsurlar kullanmışlardır. Çağdaş Türk Müziği'nin temelini atıldığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında da ulusalçılık akımı bestecilere yol gösterici olmuştur.¹⁵⁵

Eserlerinde Batı müziğinin formların özelliklerine sadık kalmaya çalışan Erkin'in, Viyana Klasikleri'nden başlayıp süregelen klasik formlara ve tonal müzik unsurlarına önem verdiği görülür. Buna karşın, Türk müziği unsurlarını klasik müziğin içine katarak yeni bir tarz yaratmıştır. Örneğin en çok bilinen eserlerinden biri olan Köçekçe, yıllar sonra çağdaş Türk müziği adıyla anılan türün sembolü olmuştur.¹⁵⁶

Ûlvi Cemal Erkin'in besteciliği üç ayrı dönemde incelenebilir:¹⁵⁷

1. Öncesinde geç romantik ve izlenimcilik akımının etkisinde olduğu, Türkiye'ye dönüşüyle birlikte ulusalçılık akımının da etkilenmesiyle geçen 1930-1944 yılları arasında kapsayan süreç birinci bestecilik dönemidir.
2. Daha çok senfoni ve konçerto gibi büyük ve hacimli eserlere yöneldiği, müzik dilinin pek değişikliğe uğramadığı, müziğinde renk arayışı ve farklı tınılar arayışında olduğu 1944-1959 yılları arasında kapsayan süreç ikinci bestecilik dönemidir.
3. Genel tonalite kavramından uzaklaşıp kromatisizm kullandığı, anlaşılabilir bir müzik yazmaktansa daha çok çağının müziğini yakalamaya çalıştığı olgunluk dönemi olarak kabul edilen 1960-1969 yılları arasında kapsayan süreç ise üçüncü bestecilik dönemidir.

¹⁵⁴ Evrim Demirel. "Çağdaş Türk bestecilerinde postmodern bir eğilim olarak yeniden yerellik", **Education Sciences**, Cilt:10, Sayı:2 2015, ss. 84-99. s. 85.

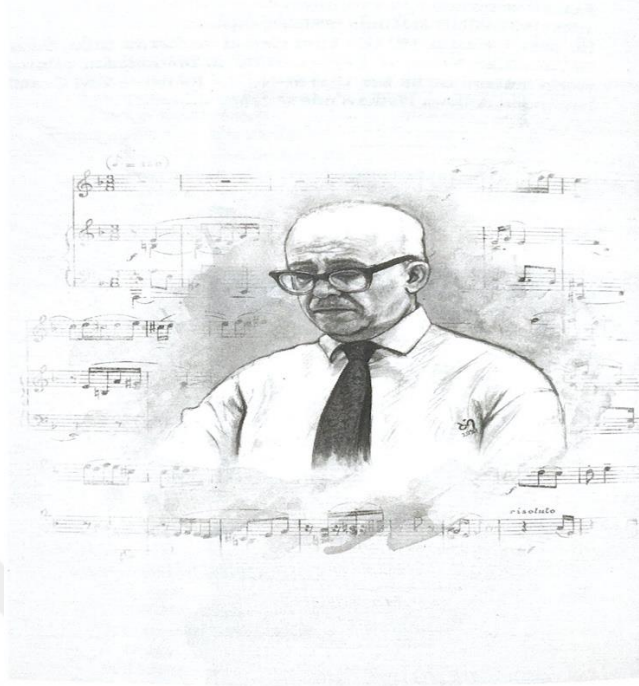
¹⁵⁵ A.e. s. 85.

¹⁵⁶ Küçükkaplan a.g.e. s. 458.

¹⁵⁷ A.e. s. 464-465.

lvi Cemal Erkin, yaşadığı coğrafyanın kendine özgü kültürel özelliklerinin yanı sıra, çağının müzik akımları ile de her zaman temas halinde olmuştur. Devlet Sanatçısı unvanını ilk alanlar arasında olan Erkin, kısa sayılacak ömründe toplam 28 eser ortaya koymuştur. Opera haricinde hemen hemen her türde yazmış olan besteci, genel olarak büyük formlarda eserler bestelemiştir. Erkin, ayrıca, Türk Beşleri arasında tüm eserleri seslendirilip kayıt altına alınmış tek bestecimizdir. Eserlerinde kullandığı parmak zili ve darbuka gibi vurmali çalgıların çeşitliliği sayesinde orkestraya yeni perküsyon çalgıları eklenmiştir.





Görsel 5: Hasan Ferid Alnar¹⁵⁸

2.5. Hasan Ferid Alnar

Hasan Ferid Alnar, 11 Mart 1906'da İstanbul'da doğmuştur. Baba Hüseyin Alnar'ın görevi nedeniyle uzun yıllar aileden uzakta kalması dolayısıyla aileyi amcası Ali Galip Alnar gözetmiştir. Hasan Ferid Alnar, annesi ve amcası sayesinde müzikle çok erken yaşlarda tanışma fırsatı bulmuştur. Anne Saime Alnar'ın ud ve kanun çalması, amcasının da udî olması nedeniyle ilk olarak geleneksel müzik ile tanışmıştır. Kendi isteği üzerine keman çalmak istediği fakat amcasının derslerine engel olacağını düşündüğü için sıcak bakmadığı söylenir. Alnar o zamanlar hakkında şöyle demiştir:

Keman öğrenmek istedim. Amcam “Derslerine engel olur” dedi. On yaşındayken evdeki kanun tellerinin yanında nota isimlerinin yazılı olduğunu gördüm. Bir arkadaşımın Ordumuz Etti Yemin marşının sadece nota isimlerini yazmasını istedim. Bunlarla sesleri arayarak zaten melodi ve ritmi ezbere bildiğim için adı geçen marşı çalmaya başladım. Birkaç parça daha

¹⁵⁸ A.e. s. 472.

çıkardım. Sonra beni her hafta meşk için evimize gelen kanunî Vitali Efendi'ye dinlettiler. Bana ders vermeye başladı...¹⁵⁹

Alnar, evlerinde düzenli gerçekleştirilen söz konusu meşk toplantıları sayesinde dönemin tanınmış müzisyenleriyle de aynı ortamı paylaşma şansını elde etmiştir.¹⁶⁰ On dört yaşına geldiğinde İstanbul'un müzik camiasında kanundaki performansı ve çalgıya hakimiyeti ile adını duyurmuştur. Aynı dönemde besteciliğe ilgi duymaya başlayarak ilk eseri olan tahirbuselik makamındaki longa'yı yazmıştır.

Klasik Batı müziğine Hüseyin Sadeddin Arel'den aldığı armoni dersleri sayesinde yönelen Hasan Ferid Alnar, bir süre sonra Edgar Manas ile üç sene sürecek olan armoni, kontrpuan ve piyano çalışmalarına başlamıştır. 1912'de Fahri Kopuz tarafından kurulan Dârüttâ'lim-i Musiki isimli müzik topluluğu tarafından Alnar'a icracı olarak iş teklif edilmiş ve henüz on altı yaşında iken profesyonel müzik çalışmalarına adımını atmıştır. 1923 yılında, İstanbul Lisesi'ndeki eğitiminin ardından Güzel Sanatlar Fakültesi'nde mimarlık bölümüne girmiş ve basılan ilk eseri On Saz Semaîsi'ni bestelemiştir.

1927'de yurtdışı hayalleri için mimarlık eğitiminden vazgeçerek, kariyerinin şekillenmesinde en önemli basamaklardan biri olan Viyana Müzik Akademisi'ne bestecilik ve orkestra şefliği eğitimi almak üzere kabul edilmiştir. Dönemin önemli eğitmen ve müzisyenlerinden olan Joseph Marx ile bestecilik, Oswald Kabasta ile de orkestra şefliği üzerine çalışmıştır. 1932 yılında buradaki eğitimini başarıyla tamamlayan besteci, bestecilik ve orkestra şefliği alanlarında diplomalarını alarak ülkeye geri dönmüştür.

Ferid Alnar, film müziklerine de ilgi duymuş ve bunun için öğrencilik yıllarında Paris'e gitmiştir. İlk olarak Muhsin Ertuğrul'un (1892-1979)¹⁶¹ yönetmen olduğu, 1931 yapımı ilk sesli Türk filmi olan İstanbul Sokaklarında'nın müziğini

¹⁵⁹ A.e. s. 474.

¹⁶⁰ A.e. s. 473.

¹⁶¹ Türk tiyatrocusu, yönetmen, yapımcı.

bestelemiştir. İlerleyen yıllarda Alnar, film müziği alanındaki çalışmalarına devam etmiştir.

Ülkeye döner dönmez önemli görevlere atanan Alnar, orkestra şefliği kariyeri boyunca sayısız opera, operet ve konser yönetmiş, aynı zamanda ara vermeden beste yapmaya devam etmiştir. Yapıtları arasında orkestra için eserler, konçertolar, oda müziği eserleri, film müzikleri, çok sesli koro eserleri ve şan için yazılmış türküler bulunmaktadır. 1942 yılında dönemin önemli viyolonsel sanatçısı David Zirkin'in siparişi üzerine Viyolonsel Konçertosu'nu bestelemiştir. Bu eser viyolonsel için yazılmış ilk Türk konçertosu olma özelliğini taşımaktadır.¹⁶²

Hasan Ferid Alnar, yapıtlarında Anadolu'dan ve yerel müziklerden beslenen bir bestecidir. Türk Halk Müziği ile Türk Sanat Müziği'nin makam, ezgi, ritm ve usül gibi özelliklerinden yararlanarak, bunları yalın bir armoni ile bir araya getiren eserler yazan besteci, Evren Erdoğan'a göre geleneksel Türk müziğini benimseyerek özgün bir tarz yaratmıştır.¹⁶³ Alnar, ayrıca devraldığı geleneksel müzik mirasına sahip çıkmıştır. Eserlerinin genel yapısında melodiler, Türk müziğine ve halk müziğine dayanır ve bestecinin ilk eserlerinde sıklıkla geleneksel müziğin makamlarına rastlanılmaktadır.¹⁶⁴ Oya Çınar'a göre; Alnar, Türk Beşleri'nin diğer üyelerine göre geleneksel Türk müziği makamlarını ve aksak usullerini daha sık ve gözle görülür bir şekilde kullanmış ve her zaman bu unsurları eserlerinin temel yapı taşları olarak benimsemiştir.¹⁶⁵ Alnar ayrıca kanun için klasik bir konçerto besteleyerek çalgıya klasik batı müziğinde bir statü kazandırmış ve ilk kez yerel bir Türk çalgısını orkestrada solist olarak kullanmıştır. Alnar'ın orkestrasyon tekniği, Türk Beşleri'nin diğer üyelerine kıyasla daha yalın ve klasik formdadır. Erdoğan'a göre; eserlerinde daha basit formlar kullandığı görülmektedir.¹⁶⁶

¹⁶² Köksal Apaydınlı. "Türk Beşleri ve Türkiye'deki Çok Sesli Koro Eğitimine Katkıları", **ERPA International Congresses on Education**, 2017, ss. 255-264. s. 256.

¹⁶³ **A.e.** s. 256.

¹⁶⁴ Erdoğan **a.g.e.** s. 66, 67

¹⁶⁵ Çınar **a.g.e.** s. 25.

¹⁶⁶ Erdoğan **a.g.e.** s. 67.

Alnar'ın, bestecilik stiline genel olarak aynı çizgide devam ettiği söylenebilir. Viyana yıllarında o dönemde yaşayan birçok besteci gibi o da geç romantizm ve izlenimcilik akımlarından etkilenmiştir. Opera haricinde her türden eseri olan Alnar, Türk Beşleri arasında film müzikleri yazan ilk kişidir.¹⁶⁷

Ahmet Adnan Saygun gibi Batı müziği formunda bestelediği eserlerinde folklorik çalgıları ve yöresel ritimleri kullanmaya dikkat eden besteci, vürmalı çalgılar kullanımına özellikle dikkat etmiştir. Vürmalı çalgıları genel olarak müziğe eşlik etmesi için ya da bir yeri vurgulamak için kullanan besteci, Türk Beşleri'nin diğer üyeleri gibi yerel vürmalı çalgıları orkestra içinde bulundurarak çeşitliliği artırmıştır. Yabancı orkestralardan esinlenerek eserlerinde kastanyet ve tam tam gibi çalgıları da kullanarak ülkemiz orkestralarındaki vürmalı çalgılar kullanımını genişletmiştir.

¹⁶⁷ Küçük Kaplan a.g.e. s. 476.

III. BÖLÜM

SEÇİLİ ESERLER

Bu bölümde, Türk Beşleri'nin önemli orkestra eserlerinde yer alan vurmali çalgılar partilerinden seçilmiş bazı pasajların kolay ve doğru icrası için perküsyon sanatçılarına çalışma önerilerinde bulunulacaktır. Tezin kapsamı dolayısıyla her bir besteciden birer eser seçilmiştir. Seçili eserlerde yer alan bu pasajlar, geçtiğimiz yıllarda ülkemizde yapılan senfoni ve opera sınavlarında adayların karşısına çıkmıştır. Ek olarak bu pasajlar teknik ve müzikalite bakımından çeşitli zorluklar barındırdığından, orkestra sınavlarına giren adayların seçilmesinde de önemli bir faktör olmuştur.

Her bestecinin vurmali çalgıları benzer bir şekilde kullandığı gözlemlenmiştir. Kimi zaman bir kesite vurgu yapmak üzere ton içinden bir diziyi tuşlu çalgılar üzerinde kullanmışlardır veya melodiyi daha iyi desteklemek ve yöresel havaları daha iyi hissettirmek üzere vurmali çalgılara ritmik motifler yazmışlardır.

3.1. Ahmet Adnan Saygun - Orkestra için Çeşitlemeler

17 Mayıs 1986'da bestelenen bu eser İhsan Doğramacı'ya¹⁶⁸ ithaf edilmiştir. İlk kez Gürer Aykal'ın yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından 26 Aralık 1987'de Ankara'da icra edilmiştir. Giriş müziğinin Largo bir kesit ile başladığı eser, 1. Allegro ma non troppo,¹⁶⁹ 2. Moderato,¹⁷⁰ 3. Vivo,¹⁷¹ 4. Moderato, 5. Poco piu lento,¹⁷² 6 ve 7. Moderato, 8. Vivo, 9 ve 10. Con passione,¹⁷³ 11. Poco piu mosso¹⁷⁴ olarak çeşitli kesitlerden oluşmaktadır.

¹⁶⁸ Hacettepe Üniversitesi'nin kurulumunda önemli bir rol olan Doğramacı (1915-2010), ilk YÖK başkanı olarak seçilmiştir. Vakıfları aracılığıyla da Türkiye'nin ilk vakıf üniversitesi olan Bilkent Üniversitesi'ni kurmuştur.

¹⁶⁹ Neşeli ama çok fazla değil.

¹⁷⁰ Orta düzeyde, ılıman.

¹⁷¹ Canlı.

¹⁷² Biraz daha yavaş.

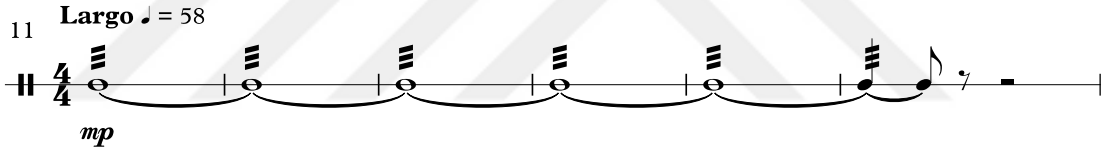
¹⁷³ Tutkulu.

¹⁷⁴ Daha duygulu.

3.1.1. Vurmalı çalgı partilerinin analizi

Op. 72 Orkestra için Çeşitlemeler, Reb majör tonundadır. Eser, tek bir bölümden oluşuyormuş gibi gözükse de aslında birçok farklı kesitin bir araya getirilerek oluşturulduğu ve dolayısıyla içinde birden fazla tempo değişikliğinin bulunduğu bir müziktir. Belli bir yöresel halk ezgisi üzerine temellendirilmemiş olan bu eser, çeşitli motiflerin bir araya getirilmesiyle oluşmuştur.

Prova numarası 1 Largo yazılı kesitte, dörtlük notaya 58 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 1’de görüldüğü üzere, 11. ölçüde tamburo militare (trampet), *mp* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlar ve 16. ölçüye kadar devam eder. Bu pasajın doğru icrası için, trampet üzerinde önce teller (cord) kapalı olacak şekilde, ardından teller açık olarak ağır bir tempo ile *p* tremolo¹⁷⁵ çalışması yapılabilir.



Şekil 1: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 11-16. ölçüler arası

Prova numarası 3 Moderato yazılı kesitin, dörtlük notaya 80 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 2’de görüldüğü üzere, 43. ölçüde glockenspiel, *p* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlar ve 45. ölçüye kadar devam eder. Bu pasajın doğru icrası için, marimba, vibrafon ve silafon da dahil olmak üzere her tuşlu çalgıda olduğu gibi öncelikle hangi el ile başlanacağına karar vermek önemlidir. Ardından 50 metronomdan başlayarak, yavaşça tempo artırarak 80 metronomda, pasaj çalınabilir duruma getirilebilir.

¹⁷⁵ Vuruş sayısı düşünülmeden, ard arda hızlı olarak çalmak.

42 **Moderato** ♩ = 80



çalındığı görülmektedir. Şekil 4'te görüldüğü üzere, 155-157.ölçüler arasında silafon, *f* dinamiğinde yeni bir pasaj çalar. Bu pasajın doğru icrası için, öncelikle çalgı üzerinde çift vuruşlar, bütün aralıklar üzerinde çalışılabilir. Ardından 60 metronomdan başlayarak, yavaşça tempo artırarak 104 metronomda, pasaj çalınabilir duruma getirilebilir.

Vivo ♩ = 104

155



Şekil 4: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 155-157. ölçüler arası

Prova numarası 28 Vivo yazılı kesitin, dörtlük notaya 126 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 5'te görüldüğü üzere, 290-298.ölçüler arasında silafon yeniden *ff* dinamiğinde çalar.

Vivo ♩ = 126

290



Şekil 5: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 290-298. ölçüler arası

Bu pasajın doğru icrası için, öncelikle hangi el ile başlanacağına karar vermek gerekir. Ayrıca, daha önceki pasajlarda olduğu gibi ağır bir tempodan giderek hızlandırılarak çalışılması faydalı olabilir. Elleri hızlandırmak adına örnek 2'de görülen gruplama çalışmaları 60 metronomdan başlayarak, yavaşça tempo artırarak 126 metronoma getirilebilir.



Örnek 2: Gruplandırma çalışmaları

Saygun, bu eserinde trampeti daha çok müziğe bir tür gerilim katmak için tuşlu çalgıları ise bulunduğu kesiti vurgulamak üzere, ton içinde üçleme, onaltılık ve altılamalardan oluşan arpej motifleri üreterek kullanmıştır. Bu arpejlemeler genel olarak kesitte diğer enstrümanların çaldıklarıyla benzerlik göstermektedir. Örneğin 290. ölçüde üçlemeler ile çalmaya başlayan silafona, 292. ölçüde viyolonsel ve kontrbaslar dahil olur. Şekil 6'da görüldüğü üzere, üçlemelerin duyulduğu silafonun üzerine 294. ölçüde timpani, gran cassa dörtlük nota, tam tam ve trambet (tamburo militare) ise sekizlik notalar çalarak grup içerisinde poliritmik bir yapı oluştururlar. Vurmalı çalgıların üzerine aynı ölçü numarasında bas klarinet ve fagotlar sekizlik, yaylı sazlar ise onaltılık bir pasaj çalmaya başlar. Böylelikle tüm orkestranın çaldığı sekizlik, üçleme ve onaltılık notalar üst üste gelerek poliritmik bir ritmik yapı oluşur.

Şekil 6: Orkestra İçin Çeşitlemeler, 294-297. ölçüler arası

Aşağıdaki tablo, bu eserde kullanılan vurmali çalgıları yüzey türlerine göre göstermektedir.

Deri Yüzeyli	Tahta Yüzeyli	Metal Yüzeyli
Timpani	Silafon	Glockenspiel
Trampet		Piatti
Darbuka		Tam Tam
Gran Cassa		

3.2. Cemal Reşid Rey - Türkiye

Bestecinin özel sipariş üzerine 1971 yılında bestelediği “Türkiye” adlı senfonik şiiri¹⁷⁶, bazı yörelere ait karakteristik halk müziği temalarından kesitleri bir araya getirerek sentezlemiştir. Müzisyen ve orkestra şefi olan Hikmet Şimşek¹⁷⁷ bu eser için şu sözleri dile getirmiştir; “Türkiye’nin adeta seslerle çizilmiş coğrafyası niteliğinde olup Trakya’dan Anadolu’ya, Karadeniz’den Akdeniz’e uzanan birçok bölgenin halk müziklerinden esinlenilmiştir”.¹⁷⁸ Türkiye'nin yukarıda bahsi geçen bölgelerini müzik aracılığıyla adeta birer tablo gibi resmeden bu eser, senfonik şiir tanımına tam olarak uymaktadır. İlk kez 1972 yılında Cemal Reşid Rey yönetiminde İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir.

3.2.1. Vurmali çalgı partilerinin analizi

Türkiye senfonik şiiri, toplamda on bölümden oluşmakta ve yaklaşık 30 dakika sürmektedir. Türkiye’nin neredeyse her bölgesinden temalar içeren eserde besteci, her bölümün farklı karakteristik yapısına uygun farklı çalgı veya çalgı grubunu kullanmıştır. Tüm bölümleri attacca¹⁷⁹ olarak birbirine bağlanan bu eserin ilk bölümü

¹⁷⁶ Müzikte, bir konu ya da olay metni üzerine yazılan orkestral bir formdur. Franz Liszt tarafından ilk örnekleri verilen senfonik şiir, Romantik dönemde sıklıkla kullanılmıştır.

¹⁷⁷ Besteci ve şef olan Şimşek (1924-2001), Türk bestecilerinin eserlerini yurt dışında çalarak ve plak kaydederek, Türk bestecilerini dünyaya duyurmuştur.

¹⁷⁸ Ümit Çavuş. "Türk bestecilerin senfoni eserlerinin senfonik trompet sololarının incelenmesi", **Trakya Üniversitesi, Müzik**, 2019. s. 47.

¹⁷⁹ Hemen, beklemeden devam etmek.

Animato ma non troppo,¹⁸⁰ keskin ve canlı bir girişle başlar ve sekizlik notaya 160 metronom ile çalınmalıdır. Eserin başlangıcında 4/8'lik bir tartımla başlayan ilk ölçüyü, 5/8'lik bir tartım takip eder. Bu tartım değişimi 51. ölçüye kadar aynı şekilde devam etmektedir. Bu bölümün 14-20. ölçüleri arasında timpanide sekizlik notalar duyulur. İkinci bölüm Pesante'dir.¹⁸¹ Ağır bir zeybekten¹⁸² oluşan bu bölümde 3/4'lük devam eden ölçülerde, dörtlük notaya 72 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Bölüm boyunca gran cassa ölçünün üçüncü vuruşlarında duyulurken, timpani daha çok triller ile kendini duyurmaktadır. Üçüncü bölüm olan Vivacissimo'da¹⁸³ 6/8'lik olarak devam eden ölçülerde, noktalı dörtlük notaya 160 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Bu bölümde müzik oyun havası¹⁸⁴ tarzındadır ve Geleneksel Azeri müziği temaları içerir. Bu bölümün 9-16. ölçüleri arasında timpani ve triangle'dan duyulan ritmik pasaj müzikteki oyun havası hissiyatını güçlendirir. Aynı pasaj 127-134. ölçüleri arasında da gelmektedir. Dördüncü bölüm Largamente'dir.¹⁸⁵ İzmir yöresinden bir zeybeğin hâkim olduğu bölüm boyunca tartım sürekli değişiklik gösterir. Dörtlük notaya 63 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Bu bölümde gran cassa ve piatti birkaç yerde kendini duyururken timpani ve trampet triller ile müziğe eşlik etmektedir. Finalde ise triangle dim. ile müziği sonlandırır. Beşinci bölüm Allegro Giocoso'dur.¹⁸⁶ Flüt, obua, klarinet ve fagot dörtlüsü için 4/4'lük yazılmış olan bu bölüm, dörtlük notaya 84 metronom ile çalınmalıdır. Altıncı bölüm Lento Molto Espressivo'dur.¹⁸⁷ Yaylı çalgıların çaldığı mistik bir tema üzerine bas klarinetin solo çaldığı bu bölüm de 4/4'lük yazılmıştır ve temposu dörtlük notaya 50 metronom olarak belirtilmiştir. Yedinci bölüm Moderamente Animato'dur.¹⁸⁸ Erzurum yöresine ait "Ha Bu Diyar" isimli halk türküsü temasının üzerine çeşitlemelerin olduğu bu bölüm boyunca 6/8'lik devam eden ölçülerde, noktalı dörtlük notaya 92 metronom ile çalınması

¹⁸⁰ Canlı ama çok fazla değil.

¹⁸¹ Ağır.

¹⁸² Batı Anadolu'ya özgü bir halk oyunu.

¹⁸³ Çok canlı.

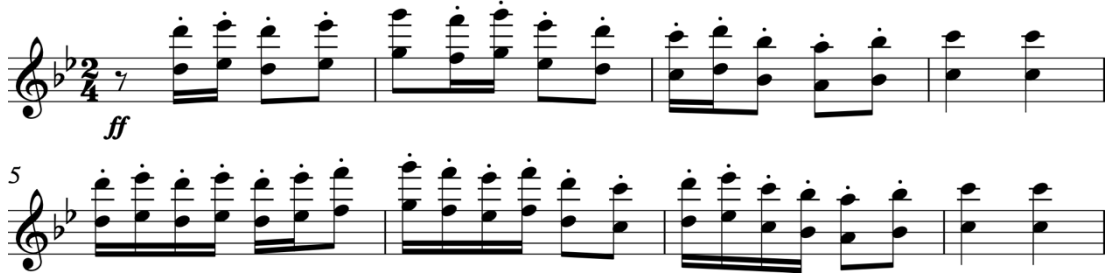
¹⁸⁴ Geleneksel dans ve halk oyunlarına eşlik eden, kıvrak ritimli müzikler.

¹⁸⁵ Geniş.

¹⁸⁶ Hızlı ve oyuncu.

¹⁸⁷ Çok ifadeli ve yavaş.

¹⁸⁸ Orta derece hareketli.



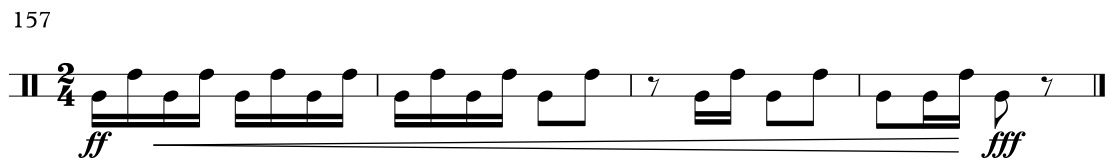
Şekil 8: Türkiye, 10. Bölüm, 9-16. ölçüler arası 1. keman partisi

Cliquettes, şekil 9'da yer alan dört ölçülük pasajı, eserin ilk sekiz ölçüsü boyunca iki tekrar olacak şekilde, *ff* dinamiği ile solo olarak çalar.



Şekil 9: Türkiye, 10. Bölüm, 1-4. ölçüler arası

Aynı pasaj, 9. ölçüde orkestranın da eklenmesi ile birlikte, 16. ölçüye devam etmektedir. 17-36. ölçüler arası *p* dinamiği ile devam eden bu pasaj, 37-40 ölçüleri arasında aniden *ff* olur, 41-48. ölçüleri arası tekrar *p* dinamiğine düşer. 49-56. ölçüler arası tekrar aniden *ff* dinamiğine yükselen pasaj, 57-69. ölçüler arasında *p* başlayıp *cresc.* yaparak kendini duyurur ve son olarak 70- 73. ölçüler arasındaki *dim.* ile giderek kaybolur. 109-116. ölçüler arası tekrardan aynı parti *ff* dinamiği ile duyulur ve 117-136. ölçüler arası *p* dinamiği ile devam eder. 137-156. ölçüler arası orkestra ile birlikte *ff* olarak duyulan aynı pasaj, şekil 10'da görüldüğü üzere 157. ölçüde *ff* dinamiği ile solo olarak başlayarak bir *cresc.* ile eserin son ölçüsü olan 160. ölçüde *fff* dinamiği ile son bulur.

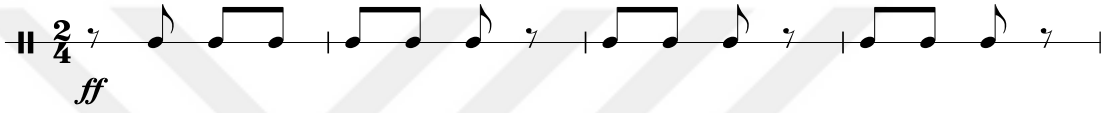


Şekil 10: Türkiye, 10. Bölüm, 157-160. ölçüler arası

Cliquettes'in doğru icrası için öncelikle malet seçimi doğru yapılmalıdır. Mevcut çalgının yüzeyine en uygun maletin kullanılması çok önemlidir. Çalgıya hakimiyet açısından ve pasajın doğru icrası için, 70 metronomdan başlayarak, pasajın tempo artırılarak çalışılması faydalı olabilir.

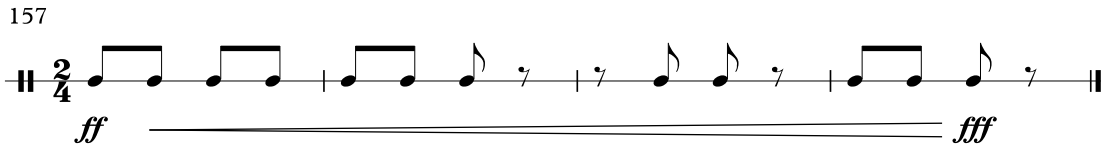
Foyet eserin ilk sekiz ölçüsünü, şekil 11'de bulunan dört ölçülük pasaj, iki tekrar olacak şekilde, *ff* dinamiği ile solo olarak çalar.

Allegro Giocoso ♩ = 108



Şekil 11: Türkiye, 10. Bölüm, 1-4. ölçüler arası

Aynı pasaj, 9. ölçüde orkestranın da eklenmesi ile birlikte, 16. ölçüye dek bu dinamik ile devam etmektedir. 37-40 ölçüler arası aniden *ff* dinamiğinde duyulan foyet, 49-69 ölçüler arası yine *ff* dinamiğinde karşımıza çıkar ve son olarak 70-73. ölçüler arası dim. ile giderek kaybolur. 109-116. ölçüleri arası tekrar *ff* olarak çalınan aynı pasaj, 137-140. ölçüler arası aynı dinamikte çalan orkestra ile birlikte duyulur. 149. ölçüde yeniden orkestra eşliğinde *ff* olarak başlayan pasaj, şekil 12'de görüldüğü üzere 157. ölçü itibariyle solo olarak *cresc.* yapmaya başlayarak 160. ölçüde eserin son ölçüsünde *fff* dinamiği ile çalınır.



Şekil 12: Türkiye, 10. Bölüm, 157-160. ölçüler arası

Foyet'in doğru icrası için öncelikle bu pasaj 60 metronomda dörtlük ve sekizlik notalar ile çalışılabilir. Ardından örnek 3'teki ritmik gruplandırma çalışması her nünasta, 45 metronomdan başlayarak 5'er tempo artırmak kaydıyla 70 metronoma getirilebilir.

♩ = 45 - 70



Örnek 3: Sekizlik, üçleme ve sekizlik, onaltılık gruplandırma çalışması

Rey, bu bölümde cliquettes ve foyet'i, orkestranın çaldığı yöresel türkünün melodisinin kıvrak havasını vermek üzere kullanmıştır. Aşağıdaki tablo, bu eserde kullanılan vurmali çalgıları yüzey türlerine göre göstermektedir.

Deri Yüzeyle	Tahta Yüzeyle	Metal Yüzeyle
Timpani	Foyet	Piatti
Gran Cassa	Cliquettes	Piatti Sospeso
Trampet		Triangle

3.3. Necil Kazım Akses - Orkestra Konçertosu

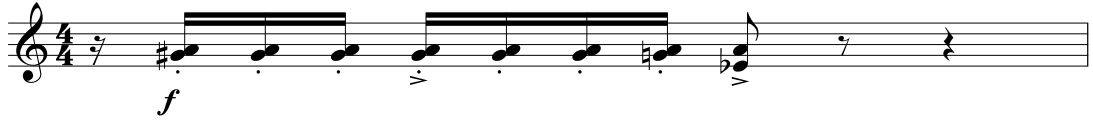
Bestecinin Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın 150. kuruluş yılı için 1976-77 yılları arasında yazdığı bu eserin ilk seslendirilişi 1 Nisan 1977'de Otokar Thrlik'in yönetiminde CSO tarafından gerçekleştirilmiştir.

3.3.1. Vurmali çalgı partilerinin analizi

Orkestra Konçertosu, dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Fantasia Breve I'dir.¹⁹⁶ Moderato bir tempoda olan bu bölümün dörtlük notaya 66 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. İlk ölçüde cresc. tril ile kendini duyurmaya başlayan piatti sospeso'ya 2. ölçünün ilk vuruşunda tam tam, gran cassa, piatti ve brasslar *ff* nüans ile dahil olur. Devam eden ölçülerde ise şekil 13'de görüldüğü üzere, 45. ölçüde silafon, *f* dinamiğinde bir pasaj çalar.

¹⁹⁶ Kısa fantezi.

45

Moderato ♩ = 66

Şekil 13: Orkestra Konçertosu, Fantasia Breve I, 45. Ölçü

Bu pasajın doğru icrası için, örnek 4'deki çift vuruş çalışması her nünasta, 40 metronomdan 5'er tempo artırmak kaydıyla 60 metronoma getirilebilir. Ayrıca, pasajı yavaş bir şekilde çalışarak tempoyu giderek artırmak da faydalı bir çalışma olacaktır.

♩ = 40 - 60

Dörtlük Çift Vuruş



Sekizlik Çift Vuruş



Örnek 4: Çift vuruş çalışması

İkinci bölüm Modo Scherzo'dur.¹⁹⁷ Allegro tempodaki bu bölümün noktalı dörtlük notaya 69 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Bu bölümün ilk 7 ölçüsünde tahta blok ve arp'ın birlikte çaldığı ritmik kalıp, bakır nefeslilerin çaldığı pasaja bir cevap niteliği taşımaktadır. Devam eden ölçülerde timpani, gran cassa, tam tam ve piatti sospeso triller ile bölüme gerilim katarken tamburo piccolo staccato¹⁹⁸ 16'lık notalar ile kullanılan ritimleri belirginleştirmektedir. Şekil 14'de görüldüğü üzere silafon 101-104. ölçüler arasında tekrardan *f* dinamiğinde bir pasaj çalar.

101

Allegro ♩ = 69

Şekil 14: Orkestra Konçertosu, Modo Scherzo, 101-104. ölçüler arası

¹⁹⁷ Şakacı.¹⁹⁸ Kesik kesik çalmak anlamına gelir.

Bu pasajın doğru icrası için, öncelikle hangi el ile başlanması gerektiğine karar verilmelidir. Staccato çalınması istenen notaları daha iyi hissettirebilmek için örnek 5'teki çalışma, 60 metronomda önce normal sonra kesik kesik sıralı vuruşlar halinde yapılabilir. Ardından ağır bir tempodan başlayarak, yavaşça olması gereken tempoya gelene kadar pasaj tekrar edilebilir.

♩ = 60



Örnek 5: Staccato egzersizleri

Bölümün devamında, 150. ölçüde silafon, *f* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlar ve şekil 15'de görüldüğü üzere bu pasaj 168. ölçüden itibaren oktavlarla devam eder. Bu uzun ve zorlu pasajı, orkestra ile birlikte daha güvenle çalmak ve müziği daha iyi yansıtabilmek adına ezberlemek faydalı olacaktır. Örnek 6'da görülen oktav aralıklarda yazılmış çift vuruş (double stop) çalışması *p*, *mf* ve *f* dinamiklerinde, 5'er tempo artırmak kaydıyla 75 metronoma getirilebilir.

♩ = 45 - 75



Örnek 6: Çift vuruşlarda oktav çalışması

Bu çalışmanın ardından örnek 7'de görülen aksan çalışması, pasajın içerdiği vurguların oluşturduğu gizli ritmik motifleri daha ifadeyi çalabilmek adına uygulanabilir. Son olarak ezberlenen pasaj, ağır tempodan başlayarak yavaş yavaş hızlandırılabilir.

♩ = 60 - 80



Örnek 7: Ritmik aksan çalışması

Akses'in bu eseri günümüzde konser programlarında pek yer almasa da, yukarıda bahsi geçen uzun pasaj her klasik perküsyon sanatçısının repertuvarında yer

almalıdır. Ayrıca bu eserin uzun bir süredir çalınmıyor olması, söz konusu pasajın herhangi bir orkestra giriş sınavında sorulmayacağına garanti değildir.

Allegro $\text{♩} = 69$

150

f

158

166

176

Şekil 15: Orkestra Konçertosu, Modo Scherzo, 150-182. ölçüler arası

Üçüncü bölüm Fantasie Breve II'dir. Moderato tempoda olan bu bölümün dörtlük notaya 66 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Bu bölümde timpani müziğin ritmik nabzını oluştururken tam tam ve piatti sospeso ise uzun seslerle müzikte bir gerilim oluşturmaktadır.

Dördüncü ve son bölüm Fuga'dır. Allegro tempoda olan bu bölümün dörtlük notaya 100 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 16'da görüldüğü üzere 409. ölçüde timpani, *ff* dinamiğinde solo bir pasaj çalmaya başlar. Bu orkestra eşliğindeki solo 424. ölçüye kadar önce *mp* sonra *p* dinamiğine düşerek devam eder. Bu pasajın doğru icrası için ilk olarak yapılması gereken en önemli şey doğru timpani maletlerini seçmek olacaktır. Farklı artikülasyonlar (staccato, aksan) içeren bu pasajın çalınması için sert bir malet tercih edilebilir. Malet seçiminin ardından nerede, hangi el ile çalınacağına karar verilebilir. Örnek 8'de görülen aksan çalışması, pasajda yazılı vurguları daha ifadeli çalabilmek adına bütün nüanslarda timpani üzerinde çalışılabilir. Son olarak pasaj, ağır bir tempodan yavaşça hızlandırılarak gereken tempoya getirilebilir.

Allegro ♩ = 100

409



ff *poco a poco dim....* *poco a poco dim....*

mp *p*

417

Şekil 16: Orkestra Konçertosu, Fuga, 409-424. ölçüler arası

♩ = 60 - 80



Örnek 8: Timpani üzerinde aksan çalışması

Aynı bölüm içerisinde bütün orkestranın birlikte çaldığı üç ölçülük bir Allegro Molto Agitato kesit vardır. Şekil 17’de görüldüğü üzere, 472. ölçüye denk gelen bu kesitte silafon, *ff* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlar ve 475. ölçüye kadar devam eder. Bu pasajın doğru icrası için, aksanların hep aynı ele denk gelebilmesi için öncelikle hangi el ile başlanacağına karar verilmelidir. Pasajın deşifresi yapıldıktan sonra çalgı üzerinde hatasız çalınabilecek bir tempo seçimi yapılabilir. Ardından seçilen tempodan başlayarak yavaş bir şekilde olması gereken tempoya getirilebilir.



Şekil 17: Orkestra Konçertosu, Fuga, 472-474. ölçüler arası

Şekil 16’da başlayan solo timpani partisi, 475. ölçüde müziğin tekrardan Allegro’ya dönmesi ile birlikte kromatik değişikliklerle yeniden duyulmaktadır. Şekil 18’de görüldüğü üzere *ff* dinamiği ile başlayan bu solo, orkestranın eklenmesiyle birlikte 485. ölçüye kadar önce *mp* sonra *pp* dinamiğine düşerek devam eder. Bu pasaj daha önceki tekrarı gibi çalışılmalıdır.

Allegro ♩ = 100

475

ff *poco a poco dim...* *poco a poco dim...*

mp *pp*

482

Şekil 18: Orkestra Konçertosu, Fuga, 475-485. ölçüler arası

Eserin son üç ölçüsünde hız Presto olarak belirtilmiştir. Şekil 19’da görüldüğü üzere, 513. ölçüde orkestra ile birlikte *ff* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlayan silafon, 515. ölçüde *fff* olarak son bulur. Bu pasajın doğru icrası için, her zamanki gibi hangi el ile başlanacağına karar verilebilir. Ardından ağır bir tempoda notalar deşifre edilmeli ve sürekli tekrarlarla el alışkanlığı kazanılmalıdır.

Presto

513

ff *fff*

Şekil 19: Orkestra Konçertosu, Fuga, 513-515. ölçüler arası

Akses, bu bölümdeki tuşlu çalgılar partisinde, enstrümanın yoğun partiler içerisinde bile duyulabilirliğini göz önüne alarak müzikteki tansiyonu artırmak için ton içerisindeki sesleri kullanmak kaydıyla çeşitli onaltılık arpejleme ve diziler oluşturmuştur. Timpaniyi ise orkestraya yeni tempoya duyurmak ve yeni gelen kesite dair fikir belirtmek üzere solo olarak kullanmayı tercih etmiştir. Aşağıdaki tablo, bu eserde kullanılan vurmali çalgıları yüzey türlerine göre göstermektedir.

Deri Yüzeyle	Tahta Yüzeyle	Metal Yüzeyle
Timpani	Silafon	Piatti
Trampet	Wood block	Piatti Sospeso
Tamburo Piccolo		Tam Tam
Gran Cassa		

3.4. Ülvi Cemal Erkin - Köçekçe

Erkin, 1943 yılında halk danslarını bir araya getirip bu temaları çeşitleyerek büyük orkestra için “Köçekçe” adlı eserini bestelemiştir. Köçekçe’nin, çeşitli oyun havalarının birbirine bağlanarak büyük bir orkestra için yapılmış bir düzenleme olduğu söylenebilir. 1942 yılında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen ulusal kompozisyon yarışmasında birinci olan bu renkli eser, ilk defa Ankara Radyosu’nda 1 Şubat 1943’te Ernst Praetorius yönetimindeki Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Ulvi Cemal Erkin, en çok seslendirilen ve çok sevilen bu eserin başına şöyle bir not düşmüştür: “Bu sayfaların yazılması fikrini veren ve her satırında dost ve sanatkâr alakasının büyük hissesi bulunan Dr. Vedat Nedim Tör’e, 28 Ekim 1942”¹⁹⁹ tarafından bu not düşülmüştür. 1947’de Prag, 1949’da İsviçre ve farklı zamanlarda Viyana ve Çekoslovakya’da çalınan bu eserin tüm hakları daha sonra Universal Edition tarafından alınmıştır.²⁰⁰ Köçekçe orkestra süiti, Çağdaş Türk müziğine ulusal bir kimlik kazandırmakla kalmayıp uluslararası olarak tanınan ilk Türk eserlerinden biri olarak da müzik tarihinde yerini almıştır.

3.4.1. Vurmalı çalgı partilerinin analizi

Osmanlı İmparatorluğu zamanında görülen köçek geleneğinde, kadınlar ve erkekler ayrı ayrı eğlenirdi. Kadın kılığına girerek müzisyenler eşliğinde dans eden erkeklere de köçek denirdi. Günümüzde daha çok Batı Karadeniz Bölgesi’ne ait köçeklik kültürü, zaman içinde değişime uğramıştır. Erkin, bu eğlencelerde

¹⁹⁹ Çavuş a.g.e. s. 70.

²⁰⁰ A.e. s. 65.

seslendirilen müziklerin barındırdığı Gerdaniye, Hicaz ve Karcığar makamlarını kendine referans alarak enstrümantal ve sözlü köçek havalarının, çeşitli oyun havaları ve taksimlerinin kendine özgü stilde motiflerini birbirine bağlamış ve bunları Dans Rapsodisi adı altında birleştirerek, ana melodisi 9/8’lik olan ve çok sevilen eserlerinden biri olan bu eserini (“Köçekçe” süitini) bestelemiştir.²⁰¹

Besteci, yazdığı ana melodilerin orkestrasyonunu ustalıkla yapmış, yaylı, tahta üflemleri ve bakır üflemleri çalgıları her zaman bir bütünlük içinde duyurmuştur. Orkestranın en büyük grubunu yaylı çalgılar oluşturmaktadır. Hem gerektiği yerde melodileri çalarak hem de eşlik ederek eserin tamamında aktif olarak duyulurlar. Gözlerimizi kapatıp eseri dinleyecek olsak Türkiye’nin tüm bölgelerinden bir ezgi duyabiliriz.

Köçekçe’yi, köçeklerin dans ettiği müziklerin çeşitlemelerinden ve çeşitli yörelerin halk müziklerinden türettiği motiflerden meydana getiren besteci, aksak ritimleri daha iyi hissettirmek, kesitlerin içinde yer alan oyun havası coşkusu daha iyi uygulamak ve nihayetinde esere otantik bir doku vermek üzere vurmali çalgılar grubunda Türk müziği çalgıları olan darbuka’yı ve parmak zili’ni kullanmıştır. Besteci bu eserinde piccolo flüt ve çelestanın yanı sıra korangle ve kontrafagot da kullanmıştır. Şekil 20’de görüldüğü üzere, dörtlük notaya 152 metronom ile çalınması gerekli yazılan eserin ilk 16 ölçüsünde kesit, vurmali çalgıların yoğunluğu ile kendini duyurur. Nota tekrarlarından ötürü ilk iki ölçü örnek verilmiştir.



Şekil 20: Köçekçe, Orkestra Süiti, 12-13. ölçüler arası 1. keman partisi

1-16. ölçüler arasında vurmali çalgılara ait olan pasajlar bütün eser boyunca çeşitlenerek yazılmıştır. Şekil 21’de görüldüğü üzere, 1-16.ölçüler arasında timpani, *f*

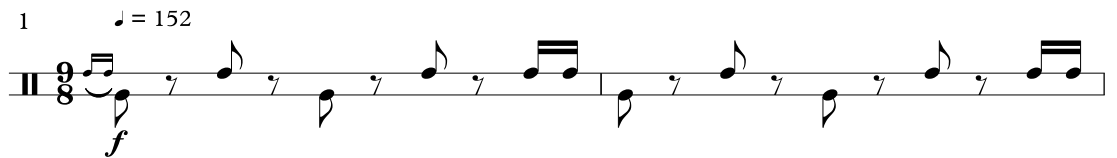
²⁰¹ A.e. s. 70.

dinamiğinde bir pasaj çalar. Bu pasajın doğru icrası için, öncelikle timpaninin akortlamasına dikkat edilmelidir. Ardından ilk sekizlik notaya gelen ön vuruş için çalgıdan uzak metronom eşliğinde pratik yapılabilir. Sonrasında pasaj, çalgı üzerinde ağırdan alınarak yavaşça hızlandırılabilir. Ritmik karakterin oturabilmesi açısından pasaj orkestra partisi ile birlikte çalışılmalıdır. Pasajın devamında notalar birebir aynı olduğu için şekil 21’de örnek olarak yalnızca ilk iki ölçüsü gösterilmektedir.



Şekil 21: Köçekçe, Orkestra Süiti, 1-2. ölçüler arası

Şekil 22’de görüldüğü üzere, 1-16.ölçüler arasında darbuka *f* dinamiğinde bir pasaj çalar. Bu noktada başka bir konu önem kazanmaktadır: her klasik perküsyon sanatçısı darbuka çalmayı bilmiyor olabilir. Örneğin, “Köçekçe Orkestra Süiti” ile karşılaşınca kadar bu kişilerden biri de bendim. Dolayısıyla her perküsyoncu, bu kesiti bireysel olarak çalışmalıdır. Bu pasajı çalışmak için, darbukada kalın (düm-alt çizgi) ve ince (tek-üst çizgi) sesleri doğru bir şekilde çıkarabildikten sonra ilk sekizlik notaya gelen ön vuruş için çalgıdan uzak metronom eşliğinde pratik yapılabilir. Sonrasında pasaj, çalgı üzerinde ağırdan alınarak yavaşça hızlandırılabilir. Daha önce bahsedilen Akses’in Orkestra Konçertosu adlı eserindeki timpani partisi gibi, burada da darbukanın karakteristik özelliğinin doğru bir şekilde yansıtılabilmesi açısından pasaj orkestra eşliğinde çalışılmalıdır. Pasajın devamında notalar birebir aynı olduğu için örnek olarak yalnızca ilk iki ölçüsü gösterilmektedir.



Şekil 22: Köçekçe, Orkestra Süiti, 1-2. ölçüler arası

Şekil 23’de görüldüğü üzere, 1-16. ölçüler arasında parmak zili, *f* dinamiğinde bir pasaj çalmaktadır. Bu pasajın doğru icrası için, ilk önce uygun parmak zili seçimi

yapılmalıdır. Eser boyunca neredeyse durmadan çalmak gerektiği için hafif parmak zilleri ile çalmak önemlidir. Nota üzerinde oklarla gösterilen vuruşlara, ritmik karakterin öne çıkması açısından kuvvetli el ile başlamak önemlidir. Bu pasaj ve eserde bulunan benzer pasajlar için, ağır bir tempodan başlayarak yavaşça hızlandırmak tavsiye edilir. Şekil 23’de parmak zilinin çaldığı ritmik kalıbın ilk iki ölçüsü gösterilmektedir.



Şekil 23: Köçekçe, Orkestra Süiti, 1-2. ölçüler arası

103. ölçüde gelen Vivace kesit ile tartım değişerek 2/4’lük olur. Bu kesitin dörtlük notaya 144 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 24’de görüldüğü üzere parmak zili, 105-154. ölçüler arasında *mf* dinamiğinde pikolo ile birlikte bir pasaj çalar. Bu pasajın doğru icrası için ayrı ayrı her dinamikte ağır bir tempodan başlayarak yavaşça yazılı tempoya kadar metronom eşliğinde çalışılabilir. Aşağıda parmak zilinin çaldığı ritmik kalıbın örnek olarak yalnızca ilk dört ölçüsü gösterilmektedir.



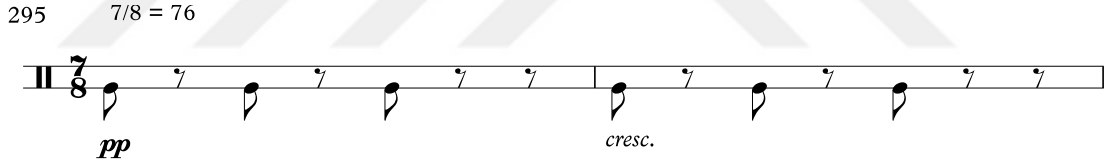
Şekil 24: Köçekçe, Orkestra Süiti, 105-108. ölçüler arası

274. ölçüde gelen Vivo kesitinde tartım 5/8’lik olur. Bu kesitin dörtlük notaya 120 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 25’de görüldüğü üzere parmak zili, 274. ölçüde *f* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlar ve 289. ölçüye kadar aynı kalıpla devam eder. Bu pasajın doğru icrası için, önceki partilerde olduğu gibi kuvvetli vuruşlara dikkat edilebilir. Ağır bir tempoda çalışmak, çalgıya ve pasaja hakimiyeti artıracaktır. Aşağıda bu ritmik kalıbın ilk iki ölçüsü gösterilmektedir.

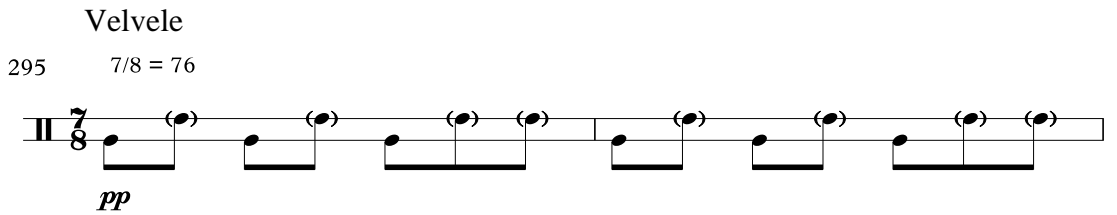


Şekil 25: Köçekçe, Orkestra Süiti, 275-276. ölçüler arası

Son olarak 295. ölçüde gelen Presto kesit ile tartım yine değişerek 7/8'lik olur. Bu kesitin bir ölçüye 76 metronom olarak çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 26'da görüldüğü üzere darbuka, 295. ölçüde *pp* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlar ve 314. ölçüye kadar yükselerek devam eder. Burada nota üzerinde ritmik kalıbın kalın seste yalın bir şekilde çalınması belirtilmiştir. Ancak dinlediğim kayıtlar ve konserlerde darbukada, Şekil 27'de gösterilen 7/8'lik kısımda Türk müziğinde "Velvele" adı verilen ve zayıf zamanlarda bulunan notaların çalınması anlamına gelen bir çalım tekniği uygulanmaktadır. Bu pasajın da, darbuka karakterinin oturabilmesi açısından orkestra partisi ile birlikte çalışılması önerilir.



Şekil 26: Köçekçe, Orkestra Süiti, 295-296. ölçüler arası



Şekil 27: Köçekçe, Orkestra Süiti, 295-296. ölçüler arası velvele tekniği ile

Erkin, tek bölümden oluşan ve yaklaşık 9 dakika süren Köçekçe orkestra süitinde vurmali çalgılar partisini aktif olarak kullanmıştır. Bu eserinde timpaniyi melodik olarak kontrabasların çaldığı armonide bulunan pedal sesleri, ritmik olarak da darbuka ve parmak zilini desteklemek üzere yazmıştır. Müziğin oynak havasını ise darbuka ve parmak zilin kivrak yapısı sayesinde yansıtmıştır. Genelde darbuka

ve parmak zili üzerine kurulu bir vurmali çalgılar partisi olan Köçekçe'de Erkin bu çalgıları özellikle tempo değişimlerinde ve geçişlerinde kullanmıştır. Aşağıdaki tablo, bu eserde kullanılan vurmali çalgıları yüzey türlerine göre göstermektedir.

Deri Yüzeyle	Tahta Yüzeyle	Metal Yüzeyle
Timpani Darbuka Gran Cassa		Parmak Zili Piatti

3.5. Hasan Ferid Alnar - Prelüd ve İki Dans

Hasan Ferit Alnar, Avusturya'da bulunduğu sıralarda kendisinden orkestra için Türk karakterinde bir eser bestelenmesi istenmiştir. 1935 yılında bu sipariş doğrultusunda Viyana'da yazmış olduğu Prelüd ve İki Dans, Viyana'daki Universal Edition yayınevi tarafından basılmıştır. İlk seslendirilişi aynı yıl Oswald Kabasto yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilen bu eser daha sonra Avrupa'da Edinburg, Varşova ve Berlin gibi şehirlerde de çalınmıştır. Prelüd ve İki Dans'ın ilk kaydı ise bestecinin kendi yönetiminde Münih Filarmoni Orkestrası ile 1953 yılında yapılmıştır. Eserin ilk bölümü olan Prelüd yaklaşık 7 dakika, ikinci bölümü olan İki Dans ise yaklaşık 9 dakika sürmektedir

3.5.1. Vurmali çalgı partilerinin analizi

Bestecinin Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nden esinlendiği motifleri çok sesli batı müziği tekniklerini kullanarak yazdığı bu eser, onun en çok bilinen eserlerinden biri haline gelmiş ve yurt dışında da bestecinin en çok seslendirilen eserlerinden biri olmuştur. Eserin ilk bölümü olan Prelüd, ağır bir zeybek ve hareketli bir oyun havasının sentezidir.²⁰² Klasik Türk müziği'nin temel alındığı bu bölüm Mi majör tonundadır. Prelüd'ün Andante Tranquillo ma non Troppo Lento²⁰³ olarak ifade edilen temposu, dörtlük notaya 72 metronom olarak belirtilmiştir. 4/4,

²⁰² A.e. s. 95.

²⁰³ Sakince ama o kadar yavaş değil.

7/8, 3/4, 5/4 ve 6/8 gibi basit, bileşik ve aksak tartım değişimlerinin görüldüğü bu bölümde vurmali çalgılardan timpani, gran cassa, piatti, triangle, tamburin, tam tam, trampet kullanılmıştır.

Eserin ikinci bölümü olan İki Dans, halk müziğinden alıntılanan motifleri içeren ard arda iki farklı danstan oluşmuştur. Bu bölüm üç kesite ayrılarak incelenebilir. İki dansın da sunulduğu 94. ölçüye kadar olan ilk kesit, iki dansın gelişme kısmı olan 254. ölçüye kadar ikinci kesit ve eserin sonuna kadar devam eden tekrar sergi ise üçüncü kesit olarak kabul edilebilir.

Allegro Scherzando olarak başlayan bu bölümün dörtlük notaya 160 metronom ile çalınması gerektiği belirtilmiştir. 2/4'lük ölçü biriminde hareketli ve neşeli bir karakterde yazılmış olan ilk dansa yaylı çalgılar ve vurmali çalgılar birlikte duyulur. Şekil 28'de görüldüğü üzere, 2-30. ölçüler arasında timpani, *ppp* (üç piano) dinamiğinde viyolonseller ile birlikte bir pasaj çalar. Bu pasaj, ilk bakışta basit görülebilir. Ancak partiyon dikkatli bir şekilde incelendiğinde bu timpani partisinin belirtilen yüksek tempoda orkestranın tamamını taşıyan bir temel olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu partiyi çalarken malet seçimine önem verilmelidir. Orta sert, küçük başlı bir malet seçimi uygun olacaktır. Ardından çalışma temposu olarak ağırdan alınıp kademeli bir şekilde olması gereken tempoya getirilerek çalışılmalıdır. Şekil 28'de timpaninin çaldığı bu motifin ilk yedi ölçüsü gösterilmektedir.

Timp.
fa, do

Tamburino

Allegro scherzando $\text{♩} = 160$

1. Viol.

2. Viol.

Vla.

Vlo.

Eb.

Şekil 28: İki Dans, 1-8. ölçüler arası

Prova numarası 19'da ise kastanyet kendini göstermektedir. Şekil 29'da görüldüğü üzere, 60-66. ölçüler arasında kastanyet, *mf* dinamiğinde bir pasaj çalmaktadır. Her ne kadar kastanyet bize doğrudan notaları duyurmasa da, iki farklı vuruş noktası olduğu için kendi içerisinde farklı sesler üretir. Bu durum, orkestraya eşlik eden bu pasajda oldukça dikkat edilmesi gereken bir husustur. Dolayısıyla, Şekil 29'da okla gösterili olan vuruşların kuvvetli el ile çalınması önemlidir.

60

mf

Şekil 29: İki Dans, 60-66. ölçüler arası

Şekil 30'da görüldüğü üzere, 74. ölçüde moderato marciate e pesante²⁰⁴ olarak yaylı çalgılar ile başlayan ikinci dans, ağır bir zeybek teması üzerine yazılıdır ve burada timpaninin eşliği de duyulur. Moderato bir 9/8'lik ölçü biriminde olan ikinci dans ilk dansın aksine ağır bir tempoya sahiptir.

²⁰⁴ İlimli ve ağır.

21 Moderato marciale e pesante
 $\frac{9}{8} \cdot \frac{4}{8} + \frac{5}{8} = 108$

Şekil 30: İki Dans, 74-76. ölçüler arası

Prova numarası 47 yazılı Allegro molto vivace²⁰⁵ yazılı kesitte, ikilik notaya 112 metronom ile çalınması gerektiği yazılmıştır. Şekil 31’de görüldüğü üzere, 333. ölçüde tamburin, *p* dinamiğinde bir pasaj çalmaya başlar ve 340. ölçüye kadar devam eder. Bu pasajın doğru icrası için, yazılı trillere daha fazla dikkat edilebilir. Bu pasajı hızlı bir tempo ve az sesli bir dinamikte çalmak zor olacağından, öncelikle ağır bir tempoda uzun süren tremololar şeklinde bir çalışma yapılabilir.

333

Şekil 31: İki Dans, 333-340. ölçüler arası

²⁰⁵ Çok canlı ve neşeli.

Alnar, bu eserinde timpani partisini tempo değişikliklerini duyurmak üzere armoninin tonik ve dominant seslerini kullanarak ritmik bir yürüyüş fikriyle yazmıştır. Finalde gelen gran cassa ve piatti, zayıf zamanlara vurgu yaparak ritmik gerilime katkıda bulunur. Kastanyet partisinin rolü ise, timpani ile benzer şekilde hem müziğe farklı bir renk katmak hem de melodiyi vurgulamaktır. Aşağıdaki tablo, bu eserde kullanılan vurmali çalgıları yüzey türlerine göre göstermektedir.

Deri Yüzeyli	Tahta Yüzeyli	Metal Yüzeyli
Timpani Gran Cassa Tamburin Tamburo Rullante	Kastanyet (Castagnetti)	Triangle Piatti Tam Tam

SONUÇ

Yapılan bu araştırmada, ilk olarak Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar meydana gelerek gelişmekte olan Türk Müziği'nden bahsedilmiştir. Ardından Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte ulusal müziğimizin de oluşturulması için birçok yetenekli gencin, müzik eğitimi almaları için yurt dışına gönderilmeleri üzerinde durularak Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimine değinilmiştir. Bu çalışmanın esas amacı ise, yurtdışında farklı bestecilik ekolleri üzerinde çalışmış olan Türk Beşleri'nin önemli orkestra eserlerindeki vurmali çalgılar kullanım şekillerine dair bir analiz yapmaktır.

Çalışmaya katkıda bulunması adına Türk Beşleri'nin ulaşılabilinen eserlerinin şef partileri dikkatlice incelenmiştir. Bu doğrultuda eserler arasından vurmali çalgılar kullanımının müzikal karaktere en çok katkıda bulunduğu ve vurmali çalgılar açısından teknik zorluklar içerenler tespit edilmiştir. Ardından her bir bestecinin senfonik eserlerinden vurmali çalgılar kullanımı açısından en karakteristik olanları belirlenerek, bu eserlerin orkestra partilerine ulaşılmıştır. Çalışmada bahsi geçen partiler tarafımca bir müzik programında yazılarak, vurmali çalgılar yönünden analizleri yapılmıştır.

Türk Beşleri'nin seçili senfonik eserlerinde, vurmali çalgıları *ppp* dinamiğinden *fff* dinamiğine kadar geniş bir aralıkta kullanmış oldukları gözlemlenmiştir. Ayrıca genel olarak staccato, legato, aksan gibi artiküle çalım tekniklerini kullanmışlar ve süsleme notalarından (ön vuruş, çarpma vs.) da faydalanmışlardır.

Bu konu üzerine çalışmak istememin nedeni, bu alandaki kaynaklarda gördüğüm ve karşılaştığım eksikliklerdir. 2021 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın İstanbul Devlet Opera ve Balesi Orkestrası için açmış olduğu vurmali çalgılar sınavına hazırlanırken yabancı bestecilerin yanında kendi bestecilerimizin de

eserlerini çalışmak istemiştim. Ancak birçok konservatuvarın ve orkestranın kütüphanesine başvuru yapmama rağmen istediğim notalara ulaşım sağlayamadım. Bunun sonucunda ise sınavda notasını bulamadığım bir eser olan “Ferit Tüzün Midas’ın Kulakları” ile karşılaşmış ve hazırlıksız yakalanmıştım. Böyle bir olayı yaşadıktan sonra bu konu üzerinde bir araştırma yapmak için kesin kararımı vermiş bulundum.

Gelecek nesillerin böyle bir çalışma ile Türk Beşleri’nin eserlerine daha farklı bir bakış açısından yaklaşacaklarını ve bu çalışmanın onlara bu süreçte faydalı olacağını ön görmekteyim.

Bir sonraki aşamada bu çalışmamı temel varsayarak ileride hazırlamak istediğim doktora tezimde, Türk bestecilerimizin hepsini kapsayacak bir çalışma hazırlamayı ve nihayetinde bir metot haline getirmeyi hedeflemekteyim.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Sirin: "' Turkish Five": Their Contributions to Contemporary Piano Music and Piano Education in Turkey", **Online Submission**, Cilt:8, Sayı:3 2011, ss. 354-369.
- Altar, Cevad M.: "Ankara'daki Büyük Musiki Komisyonu", **Opus**, 1964.
- Apaydınlı, Köksal: "Türk Beşleri ve Türkiye'deki Çok Sesli Koro Eğitime Katkıları", **ERPA International Congresses on Education**, 2017, ss. 255-264.
- Aracı, Emre: "Ahmet Adnan Saygun: doğu-batı arası müzik köprüsü", **YKY**, 2001.
- Atılğan, Nilüfer: "Yalçın Tura'nın viyola konçertosunun icra yönünden incelenmesi", **Trakya Üniversitesi Yüksek Lisans**, Müzik, 2005.
- Bayındır Nida, Uluskan Seda: "Atatürk Dönemi Müzik Eğitimi Anlayışı ve Günümüze Yansıyanlar", **The Journal of Academic Social Science Studies**, Sayı:53 2016.
- Carr, Cameron: "Tchaikovsky and the Russian Five's Contemporary Relevance: How Selected Works of 19th Century Russian Composers Have Influenced Popular Culture of the West", **Linfield College Music**, 2011.
- Cemalcılar, Ali: "Ahmet Adnan Saygun ve Yunus Emre Oratoryosu", **Kurgu Dergisi**, Cilt:11, 1992.
- Çalgan, Görkem: "Necil Kazım Akses' in Yaşam öyküsü Ile" Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi" Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme", **Bursa Uludağ Üniversitesi**, 2007.
- Çavuş, Ümit: "Türk bestecilerin senfoni eserlerinin senfonik trompet sololarının incelenmesi", **Trakya Üniversitesi**, Müzik, 2019.
- Çınar, Oya: "Ulvi Cemal Erkin'in müzik dili, geleneksel türk müziği ile ilişkisi ve orkestra için "senfonik bölüm" eserinin analizi", **İstanbul Üniversitesi Sanatta Yeterlik Tezi** 2015.
- Çokamay, Bahadır: "Türk bestecilerin senfonik eserlerindeki korno sololarının incelenmesi", **Trakya Üniversitesi**, 2016.
- Demirel, Evrim: "Çağdaş Türk bestecilerinde postmodern bir eğilim olarak yeniden yerellik", **Education Sciences**, Cilt:10, Sayı:2 2015, ss. 84-99.

- Doğan, Özlem: “20. Yüzyıl Müzik Akımlarının Çağdaş Türk Bestecilerinin Piyano Eserlerine Yansımaları”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt:42, 2017.
- Duman, Olcay Ö.: “Yüzüncü Yılında Darülelhan’dan Konservatuar’a Musiki Eğitimi ve Cumhuriyet Dönemi Modernleşme ile Musikinın Millileşme Meselesi “Saray Müziğinden Salon Müziğine””, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Cilt:61, 2017.
- Erdoğan, Evren: “Müzik Eğitiminde Türk Devrimi: Hasan Ferit Alnar’ın Türk Beşlerindeki Yeri ve Sekiz Piyano Parçası”, **Siirt Eğitim Dergisi**, Cilt:2, Sayı:1, ss. 57-78.
- Karasu, Ezgi: "Ahmet Adnan Saygun'un besteciliği ve keman için bestelediği eserlerin incelenmesi", **Ankara Üniversitesi**, 2008.
- Kaya, Yakup: “Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak ‘Musiki İnkılabı’”, **History Studies**, Cilt:4/1, 2012.
- Küçükkaplan, Uğur: “Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası”, İstanbul, **Ayrıntı Yayınları**, 2022.
- Okan Melisa, Sezin Alıcı: “İzlenimcilik Akımı ve İzlenimci Müziğin Morceaux Impose Geleneği ile Flüt Repertuarına Yansımaları”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:22, Sayı:40 2021, ss. 301-330.
- Önver, Tuğba: “Klasik Müzikte Çağdaş Dönem, Flüt Repertuarında Çağdaş Dönem Bestecileri ve Eserleri”, **Balkan Müzik ve Sanat Dergisi**, Cilt:1, Sayı:2 2019, ss. 85-92.
- Özgür, Ülkü: “Pentatonik müzik ve dünya müziğine etkileri”, **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:14, Sayı:1 2001, ss. 85-92.
- Serdaroğlu, Emine: “Muzıka-yı Hümayunun kurulmasından günümüze Türkiyede çoksesli klasik batı müziğinin kurumlaşması”, **Msgsü Açık Bilim Sanat Arşivi**, 2008.
- Sevi, Gülce: "Türk Beşleri'nin seçili orkestra eserlerindeki 1. keman partilerinin incelenmesi", **Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, 2019.
- Tuncer, Kutup Ata: “20. Yüzyıl Müziği Yeni Notaston Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme”, **Journal of Social**, 2021.
- Usta, Nazlı: “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Türkiye’de Müziğın Dönüşümü”, **Erciyes İletişim Dergisi**, Cilt:1, Sayı:4 2011, s. 110.

- Uyar, Tülay: “Cemal Reşit Rey’in Müzikal Tarihindeki Yeri ve Önemi”, **EKEV Akademi Dergisi**, Sayı:68 2016, ss. 351-362.
- Üstel, Füsun: “1920’li ve 30’lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı’”, **Defter**, 1994.
- Atatürk, M. Kemal: Türkiye Büyük Millet Meclisi Tutanak Dergisi, (Çevrimiçi) https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm, 25 Mayıs 2023.
- Dökmeci, Sela Can: “Veli Kanık”, (Çevrimiçi) <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/veli-kanik-1881-1953/>, 12 Ocak 2023.
- CSO Web Sitesi: “Donizetti Paşa’nın Vefatı – Aranda Paşa’nın Katkıları”, (Çevrimiçi) <http://cso.gov.tr/orkestra-ankarada/>, 9 Ocak 2023.
- Kaymaz İ. Şerif: “İttihat ve Terakki Cemiyeti”, (Çevrimiçi) <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ittihat-ve-terakki-cemiyeti-firkasi/>, 12 Ocak 2023.
- Uluskan, Seda: “Türk Beşleri”, (Çevrimiçi) <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/turk-besleri/>, 18 Şubat 2023.
- Turkish Music Portal: "The Turkish Five", (Çevrimiçi) <http://www.turkishmusicportal.org/en/composers/detail/ahmed-adnan-saygun>, 6 Temmuz 2023.
- Duruk, Filiz: “Modern Müzik Bestecilerinin Yenilik Arayışlarında Geleneğin ve Dinleyici Etkenin Yeri”, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/pub/sbe/issue/23196/247766>, 11 Nisan 2023.
- Çalgan, Koral: “Ûlvi Cemal Erkin”, (Çevrimiçi) http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm, 17 Nisan 2023.

EKLER



Trampet



Glockenspiel



Silafon



Timpani



Cliuquetes



Foyet



Darbuka



Parmak Zili



Kastanyet



Tamburin



Tam Tam



Piatti



Piatti Sospeso

