

**TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI**

**AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP.59
VİYOLA KONÇERTOSU'NUN
ÇALIŞMA TEKNİKLERİ VE
YORUM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS ESER METNİ)

**Hazırlayan:
20126021 Füsün Naz ALTINEL**

**Danışman:
Doç. Aslı ÖZBAYRAK ÇİVİCİOĞLU**

İSTANBUL-2014

**TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI**

**AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP.59
VİYOLA KONÇERTOSU'NUN
ÇALIŞMA TEKNİKLERİ VE
YORUM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS ESER METNİ)

**Hazırlayan:
20126021 Füsün Naz ALTINEL**

**Danışman:
Doç. Aslı ÖZBAYRAK ÇİVİCİOĞLU**

İSTANBUL-2014

Füsun Naz ALTINEL tarafından hazırlanan **Ahmed Adnan Saygun'un Op.59 Viyola Konçertosu'nun Çalışma Teknikleri ve Yorum Açısından İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 10 / 09 / 2014

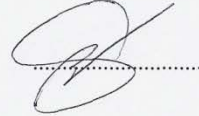
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

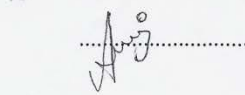
Jüri Üyesi : Doç. Aslı ÖZBAYRAK ÇİVİCİOĞLU (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Çiğdem İYİCİL



Jüri Üyesi : Öğr.Gör. Ani İNCİ (İ.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
KISALTMALAR LİSTESİ.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ	1
2. AHMED ADNAN SAYGUN'UN HAYATI	4
3. 20.YÜZYILDA ÇIKAN DÜNYA SAVAŞLARININ ETKİSİYLE MÜZİKTE OLUŞAN YENİ YÖNELİMLER	11
3.1 Halk Kaynaklarına Yönelim	15
4. AHMED ADNAN SAYGUN VE ÇAĞDAŞLARI	20
4.1 Cemal Reşit Rey	23
4.2 Ulvi Cemal Erkin	24
4.3 Hasan Ferit Alnar	26
4.4 Necil Kazım Akses	28
5. VİYOLA KONÇERTOSU HAKKINDA BİLGİ	30
6. VİYOLA KONÇERTOSUNUN FORMU.....	32
7. AHMED ADNAN SAYGUN'UN ESERLERİ.....	59
8. KONÇERTO İÇİN GENEL ÇALIŞMALAR.....	64
9. GENEL ÇALIŞMALARIN KONÇERTO ÜZERİNDE UYGUNLANMASI.....	84
10. SONUÇ	96
11. EKLER.....	97
12. KAYNAKLAR	155
13. ÖZGEÇMİŞ	157

ÖNSÖZ

Cumhuriyet Döneminin en önemli bestecilerinden biri olan Ahmed Adnan Saygun'un 1977 yılında yazmış olduğu Viyola Konçertosu hem viyolanın ses rengini karakteristik biçimde kullanımı hem de icracı için barındırdığı teknik güçlüklerden dolayı 20.yy viyola repertuvarında önemli bir yere sahiptir. Eser aynı zamanda orkestrasyonu (geniş kadro kullanımı),armonik dili (modal veya halk müziğinden esinlenen temalar), aksak ölçü kullanımları, sunulan yaylı çalgı teknikleri (sul ponticello,ricochet,yapay flajöle vb.) açısından da oldukça zengin bir eserdir.

Hazırlanmış olan bu eser metni, A. A. Saygun'un Viyola Konçertosunu çalışmak isteyen viyolacılara eseri öğrenirken karşılaşılabilecekleri teknik zorluklar hakkında bilgi verirken aynı zamanda eserin müzikal bütünlüğünü bozmadan bu zorlukların üstesinden gelinebilmesi için yardım alınabilecek genel çalışma tekniklerini sunmak üzere oluşturulmuştur.

“Ahmed Adnan Saygun'un Op.59 Viyola Konçertosunun Çalışma Teknikleri ve Yorum Açısından İncelenmesi” adlı bu çalışmanın oluşmasında değerli fikirleriyle bana yol gösteren Prof. Çiğdem İYİCİL'e ve bu çalışmanın hazırlanması sırasında her daim yanımda olan ve yardımlarıyla bana yol gösteren danışmanım Doç. Aslı ÖZBAYRAK ÇİVİCİOĞLU'na teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca bu eserin çalışılması sırasında bana yardımcı olan sevgili hocam Doç. Hande ÖZYÜREK'e de teşekkürlerimi borç bilirim.

Füsun Naz ALTINEL

ÖZET

20.yüzyılın en önemli Türk bestecilerinden biri olan, gerek eserleri gerek değerli araştırmalarıyla Türkiye’de ve dünya çapında tanınmış olan A. A. Saygun’un Viyola Konçertosu üzerine hazırlanmış olan bu eser metni; bestecinin hayatı ve konçertonun yazılmış olduğu dönem hakkında bilgi vermektedir. Dönemin bestecinin müzik dili üzerinde yaratmış olduğu etkiler de göz önünde bulundurularak konçertonun incelenmesi yapılmış, gerekli nota örnekleriyle yorumcuya eserin formu ve teknik yapısı hakkında bilgiler sunulmuştur. Ayrıca eserin teknik zorluklar içeren bölümleri belirlenerek yorumcuya bu teknik zorluklarla ilgili çözümler önerilmektedir.

Bu eser metni, A. A. Saygun’un Hayatı, 20.yüzyılda çıkan dünya savaşlarının etkisiyle müzikte oluşan yeni yönelimler, A. A. Saygun ve çağdaşları, viyola konçertosu hakkında bilgi, viyola konçertosunun formu, A. A. Saygun’un eserleri, konçerto için genel çalışma teknikleri ve bu tekniklerin konçerto üzerinde uygulanması ile ilgili başlıklardan oluşmaktadır.

ANAHTAR KELİMELEER: Ahmed Adnan Saygun, Op.59 Viyola Konçertosu, Çalışma Teknikleri.

SUMMARY

This study prepared on viola concerto op. 59 was written by one of the most important Turkish composers in 20th century Ahmed Adnan Saygun, who was also known as an ethnomusicologist with his valuable research of Turkish folk music which brought him a world-wide reputation. This study is designed to give information about the composer's life, the period of time it was written and how it effected his musical language. There are also appropriate examples given from the score in order to explain the form of the piece to help performers to define the challenging passages by suggesting possible solutions.

This study will consist of nine sections containing information about A. A. Saygun's life, brand new trends of music in the light of the world wars in 20th century, A.A Saygun and his colleagues, general information about his viola concerto, form of the concerto, composer's works, general techniques to study viola and the practice of these techniques on the concerto.

KEY WORDS: Ahmed Adnan Saygun, Viola Concerto Op.59, Study Techniques

KISALTMALAR LİSTESİ

“ I, II, III ” : Konçertonun bölümlerini,

“ 1, 2, 3, 4 ,5 vs.” : Ölçü sayılarını işaret eder.

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.1 A. A. Saygun'un İzmir'de ders verdiği okulda çekilmiş fotoğraf
- Resim 1.2 Ünlü Fransız Besteci ve müzik hocası Vincent d'Indy, 1922
- Resim 1.3 A.A. Saygun'un Paris'te okuyup mezun olduğuna dair Paul Le Flem tarafından imzalanmış ve Schola Cantorum damgası taşıyan belge
- Resim 1.4 Atatürk'ün kurduğu Musiki Muallim Mektebi'nin ilk hoca kadrosu
- Resim 1.5 Saygun Bakü'deki konseri yönetiyor. Şubat 1963
- Resim 1.6 Başbakanlıkta çoksesli müzik konusunun tartışıldığı toplantılardan biri
- Resim 1.7 Solda: Paris'te Salle Pleyel konser salonunda Yunus Emre Oratoryosu'nu yönettiği konserin afişi
- Resim 1.8 Sağda: 1986'da Macaristan Kültür ve Eğitim Bakanlığı tarafından A. A. Saygun'a verilen onur diploması
- Resim 1.9 İnönü Armağanı Diploması
- Resim 1.10 Devlet Sanatçısı Kimlik Kartı
- Resim 3.1 Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun Osmaniye'de, 1936
- Resim 3.2 Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun'un Türkiye gezisindeki bulgularının yayımlandığı kitaplar

1.GİRİŞ

20.yy da yaşanmış olan iki büyük dünya savaşının (1914-1918 ve 1939-1945) etkisi o güne kadar var olan yaşamı ve dolayısıyla müziği kökünden değiştirmiştir. Bu büyük bunalım döneminde yaşamış olan her besteci yıkımın ardından yeni bir müzik türü yaratmaya uğraşmış, bu uğrasın sonucunda ise birçok değişik akım ortaya çıkmıştır. 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Osmanlı İmparatorluğunun ardından bağımsızlık ilan edilerek Cumhuriyetin kurulduğu ülkemizde ise ulusal bir kültür oluşturma çabalarına gereksinim duyulmuştur.

Ahmed Adnan Saygun, müzik tarihi ve ülke tarihi açısından baktığımızda çok zorlu geçen bu dönemde yaşamış olmasına rağmen çok yönlü kişiliği ve hayatının son dönemine kadar süren başarıları ile dikkat çekmiştir. Atatürk'ün evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte ulusal bir Türk müziği bestelenmesi arzusunu kendine görev bilmiş, bu uğurda ise Macar besteci Bela Bartok'un da benimsemiş olduğu Halk Kaynaklarına yönelim akımını benimsemiştir.

A. A. Saygun, Cumhuriyetin ilanının ardından yeniden yapılanan ülkemizde yaşamış olduğu için müzik alanında yapılan birçok ilke imza atma imkânını bulmuştur. 1928'de devlet sınavı ile burs kazanarak Paris'e gitmiş, aldığı eğitim doğrultusunda Türkiye'deki sanat hayatına yaptığı çalışmalar ile katkıda bulunmuştur. Türkiye'nin profesyonel eğitim veren ilk müzik kurumunda (Ankara Devlet Konservatuarı) kompozisyon dersleri vermiş, klasik müziği yaygınlaştırmak amaçlı korolar kurmuş (Ses ve Tel Birliği), idari kurumlarda görev yapmıştır (Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı). Bu çalışmalarının yanı sıra ülkenin çeşitli yörelerini dolaşarak halk müziğinin yerel ritim

ve ezgilerini derlemiş, Folklor araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olmuştur. Etnomüzikolog kişiliği ile de öne çıkan A. A. Saygun, 1936 yılında ölkemize gelen Bartok ile Macar ve Türk müziği arasındaki bağları araştırmış, ölkenin çeşitli yörelerine gezilerde bulunmuştur. Bu bağlamda iki besteci aynı akımın iki farklı ölkedeki temsilcileri olmuştur.

A. A. Saygun, eğitimli, aydın bir aileden gelmekte ve Cumhuriyetçi kişiliğiyle göze çarpmaktadır. Eserlerinin çoğunluğu modal yapıda olmasına karşın; müzik alanında yaptığı çalışmalardan da görölebileceği gibi halk ezgilerini, modal müziği, Arap makamlarını incelemiş ve bunların sentezinden oluşan ulusal bir müzik oluşturmaya gayret etmiştir. Hemen her türde eser vermiş olan besteci yeni müzik költürünü oluşturabilmenin eskiyi iyi bilmekten geçtiğine inanmıştır. Vokal müzik alanında da çokça eseri bulunan A. A. Saygun, halk ezgileri kadar halk masalları, destanlar ve İşlam ilahileri üzerine de eserler vererek Türk tarihindeki önemli kişiliklerin hayatları ve halk ozanlarının eserlerini konu almıştır.

Attığı her adımda yaptığı işlerdeki titizliği ve kararlılığı ile ortaya çıkan A. A. Saygun, yeni kurulmuş olan ölkemizde müzik adına önemli gelişmelere imza atmış, kısa zamanda büyük bir miras bırakmıştır. Saygun eserlerinde kullandığı orkestrasyon ve enstrüman seçimleri ile de Türk kimliğini vurgulamış, Avrupa'daki çağdaşları ile olan farkını ortaya koymuştur. "Türk Beşleri" olarak anılan A. A. Saygun ve çağdaşlarının başlatmış olduğu ulusal Türk müziği oluşturma girişimi 2. kuşak Türk bestecileri tarafından devr alınmıştır.

1977 yılında yazılmış olan viyola konçertosu, bestecinin onar yıl arayla yazmış olduğu üç yaylı çalgı konçertosundan biridir. İlk seslendirilişi 28 Nisan 1978'de Ankara'da Gürer Aykal yönetimindeki CSO eşliğinde Devlet Sanatçısı Ruşen Güneş tarafından yapılmıştır.

Konçertonun iki CD kaydı bulunmaktadır. İlki, 1994 yılında Gürer Aykal`ın yönetimindeki Londra Filarmoni orkestrası tarafından yine Ruşen Güneş`in yorumu ile yapılmış, ikincisi ise 2007 yılında Howard Griffiths yönetimindeki Bilkent Senfoni orkestrası tarafından Mirjam Tschopp`un yorumu ile kaydedilmiştir. Bestecinin olgunluk yıllarında yazılmış olan konçerto, gerek teknik gerek müzikal anlamda Viyola repertuarı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir.

2.AHMED ADNAN SAYGUN'UN HAYATI

7 Eylül 1907'de İzmir'de dünyaya gelen ve Türk Beşlerinin de üyesi olan A.A. Saygun, bestecilik, etnomüzikoloji¹ ve eğitim alanlarında Türk müzik yaşamına hizmet etmiştir. Babası Celal Bey matematik öğretmenidir. İlk müzik derslerini İzmir'de İttihat ve Terakki Okulu'nda okurken İsmail Zühtü'den almış, on üç yaşında Rosati'nin öğrencisi olmuştur. 1922'den sonra piyano çalışmalarını Macar Tevfik Bey ile sürdürmüş, bu arada kendi kendine armoni² ve kontrpuan³ bilgisini geliştirmiştir. A. A. Saygun, 1924-25 yıllarında İzmir ilkokullarında müzik öğretmenliği yapmış, 1926'da aynı görevi İzmir Lisesi'nde sürdürmüştür.



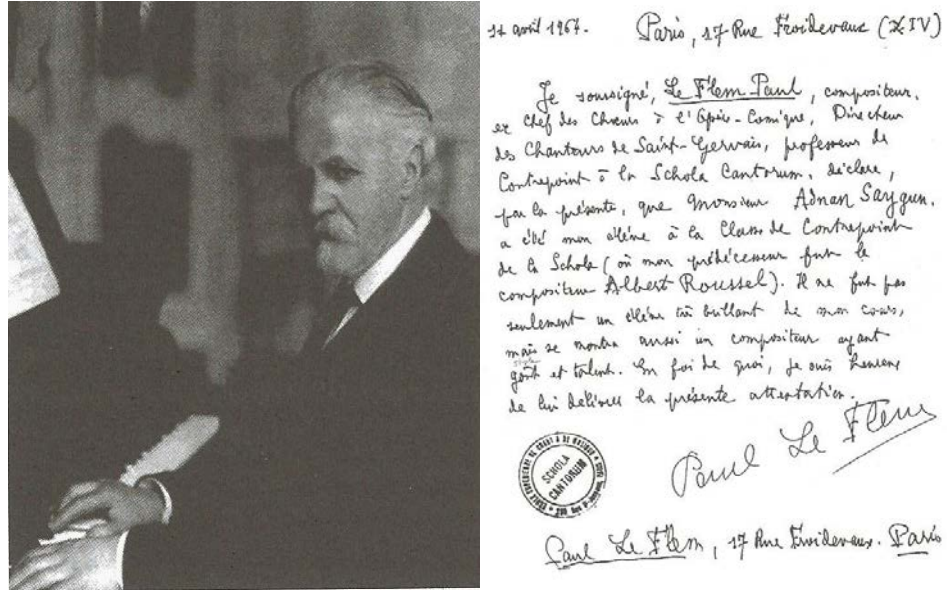
Resim 1.1 Tarihi ve künyesi belli olmayan bu fotoğraf büyük olasılıkla A. A. Saygun'un İzmir'de ders verdiği okulda çekilmiş. A. A. Saygun ikinci sırada solda.

¹ Müziği kültürel bağlamında irdeleyen müzik bilimi.

² Seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat.

³ En az iki ezginin kendi bağımsız yolunda belli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturduğu polifonik yöntem.

1928’de devlet sınavı ile burs kazanarak Paris’e gitmiş, Schola Cantorum’da önce Madame Eugène Borrel’in armoni ve kontrpuan derslerini izlemiş; sonra Vincent d’Indy’den kompozisyon, Monsieur Borrel’den füg⁴ ve kompozisyon, Souberbielle’den org müziği ve Amedée Gatoe’dan Gregor ezgileri⁵ dersleri almıştır.



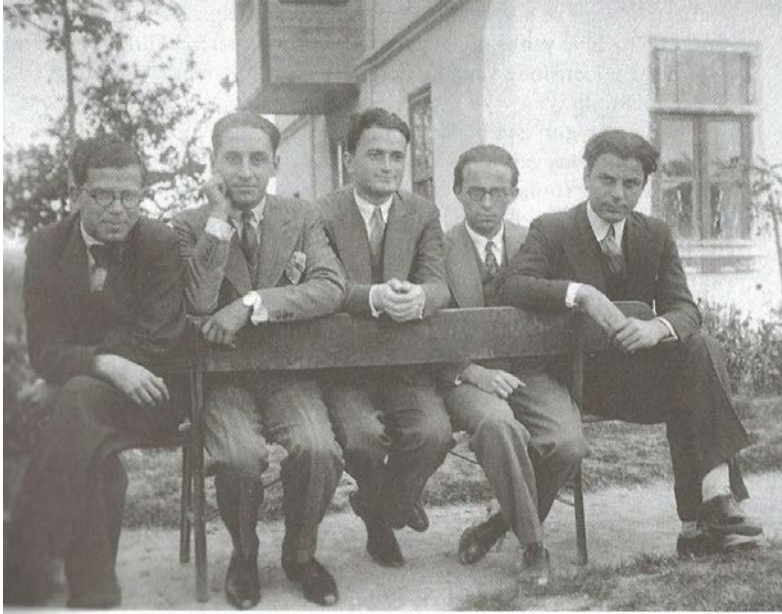
Resim 1.2 Solda: Ünlü Fransız Besteci ve müzik hocası Vincent d’Indy, 1922

Resim 1.3 Sağda: A.A. Saygun’un Paris’te okuyup mezun olduğuna dair Paul Le Flem tarafından imzalanmış ve Schola Cantorum damgası taşıyan belge.

1931’de yurda dönen A.A. Saygun, Ankara Musiki Muallim Mektebi’nin kontrpuan öğretmenliğine atanmış, 1934’te bir yıl kadar Riyaset-i Cumhur Orkestrası’nı yönettikten sonra İstanbul’a geçmiş ve 1936’da İstanbul Belediye Konservatuarı’nda öğretmenliğe başlamıştır.

⁴ Özünde taklit (imitation) sanatına dayalı, armoninin olanaklarından yararlanarak kontrpuan tekniği ile yazılmış olan müzik biçimi.

⁵ Katolik kilise müziğinin modal dizgeye dayalı dinsel tören şarkıları.



Resim 1.4 Atatürk'ün kurduğu Musiki Muallim Mektebi'nin ilk hoca kadrosu. Soldan: Ekrem Zeki [Ün], Cezmi [Ersöz], A. A. [Saygun], Necdet Remzi (Atak), Ulvi Cemal [Erkin].



Resim 1.5 Saygun Bakü'deki konseri yönetiyor. Şubat 1963.

1936'da ÷lkemize gelen ünlü Macar besteci Béla Bartok ile Adana'nın Osmaniye ilçesinde incelemeler yapan A. A. Saygun, birçok halk ezgisini notaya almıştır. Aynı zamanda İstanbul Belediye Konservatuarı'nın arşivindeki çalışmalarıyla Karadeniz oyun havalarını da notaya aktarmıştır.

1939'da Halkevleri müfettişliği ve Cumhuriyet Halk Partisi müzik danışmanlığı görevinde bulunmuş; müfettişliği süresince ülkenin çeşitli yörelerini dolaşarak halk müziğinin yerel ritim ve ezgilerini derlemiştir. 1940 yılında kurduğı “ Ses ve Tel Birliğı” adlı dernekte, koro konserleri düzenlemiştir. 1955'te Ankara'da kurulan Folklor araştırmaları Kurumu'na kurucu üye olmuştur.



Resim 1.6 Başbakanlıkta çoksesli müzik konusunun tartışıldığı toplantılardan biri. Solda: Rahmi Apak, F. Köprölü, K. Ünal, A. A. Saygun, Dr. Ragıp Tüzün, C. Kerim İnce, Nafi Atuf Kansu, İsmet İnönü.

A. A. Saygun 1964 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon dersi vermeye başlamış ve bu görevini 1972'ye dek sürdürmüştür. Aynı kuruluştaki modal müzik dersleri de vermiş ve bölüm şefliği yapmıştır. Besteci 1960 – 1965 yıllarını kapsayan dönemde Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliğı ve 1972-1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliğı görevlerini sürdürmüştür. 6

Ocak 1991'deki ölümüne dek İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda etnomüzikoloji ve kompozisyon dersleri vermiştir.

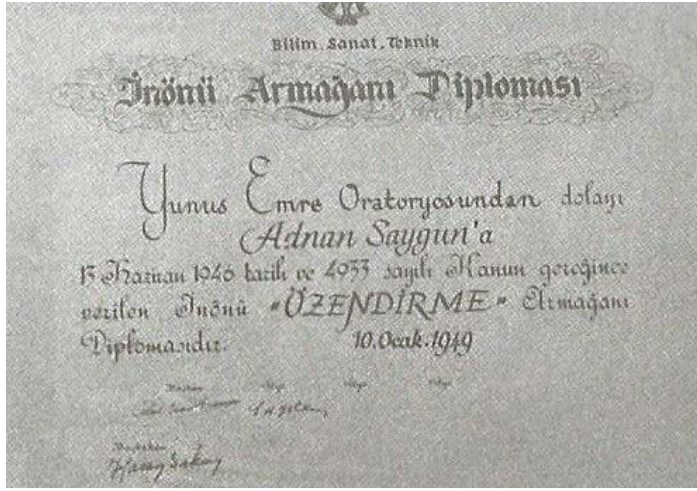
A. A.Saygun'un ülke sınırları dışında adını duyurmasını sağlayan ilk olay, 1947'de Paris'in Pleyel salonunda Lamoureux Orkestrası tarafından *Yunus Emre Oratoryosu*'nun seslendirilmesidir. Aynı yıl International Folk Music Council'e yönetim kurulu üyesi seçilmiştir. Sanatçı, 1949'da Fransa Milli Eğitim Bakanlığı'nın Palmes Academique nişanını; 1955'te Federal Almanya'nın Frederich Schiller Madalyası'nı; 1958'de İtalya'nın Stella Della Soliderieta nişanının birinciliğini ve aynı yıl İngiltere'nin Harriet Cohen Uluslararası Müzik Ödülü'nün Jean Sibelius Kompozisyon Madalyası'nı almıştır. Macar besteci B. Bartok ile yaptığı çalışmalar dolayısıyla Macaristan Hükümeti tarafından 1981'de Budapeşte'de Bartok Armağanı'na değer bulunmuştur. 1986 yılında Bartok'u Anma Komitesi tarafından düzenlenen Pro Cultura Hungarica Ödülü'nü almıştır.



Resim 1.7 Solda: Paris'te Salle Pleyel konser salonunda Yunus Emre Oratoryosu'nu yönettiği konserin afişi.

Resim 1.8 Sağda: 1986'da Macaristan Kültür ve Eğitim Bakanlığı tarafından A. A. Saygun'a verilen onur diploması.

A. A. Saygun'un yurt içinde aldığı ödüller ise; 1948'de İnönü Armağanı; 1971'de "Devlet Sanatçılığı"; 1978'de Ege Üniversitesi fahri doktorası; aynı yıl Anadolu Üniversitesi fahri doktorası; 1981'de Atatürk Sanat Armağanı; 1984'de Kültür Bakanlığı Büyük Ödülü; Mimar Sinan Üniversitesinin Kuruluşunun yüzüncü yılında "Osman Hamdi Onur Belgesi"; 1990 Sevda Cenap And Vakfı Altın Onur Madalyası'dır.



Resim 1.9 İnönü Armağanı Diploması



Resim 1.10 Devlet Sanatçısı Kimlik Kartı

A. A. Saygun, 1931 yılından başlayarak etnomüzikoloji alanında pek çok inceleme yapmış; mod-öncesi ve mod-içi müzikler üstüne yaptığı araştırmalar bugün ülkemizdeki çoksesli müzik çalışmalarına ışık tutmuştur. Modal müziği ve geleneksel Türk müziği makamlarını İran - Yunan müzikleriyle karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bestecinin bütün çalışmaları modal yapıdadır. Anadolu halk müziğinin de Asya türküleri, Ural türküleri gibi; Macar ve Fin halk müziğinde görülen pentatonik yapıları araştırarak yayılışlarını incelemiştir.

A. A. Saygun, Atatürk'ün evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte, ulusal bir Türk müziği yazılması arzusunu, kendine ilke edinmiştir. Besteci, sanatın her zaman kökünden ayrılmadan gelişeceğine inanmıştır. A. A. Saygun bestecilik sürecinin ayrı dönemler halinde incelenmesini uygun bulmamıştır.

1934'te yazdığı *Taşbebek* ve *Özsoy* başlıklı tek perdelik operaları bu dalda çok sesli Türk müziğinin ilk örnekleridir. Bestecinin bundan sonraki opera ve oratoryo çalışmalarında ve sahne kantatlarında genellikle gerçeği arayan insanın çilesi ve gerçeğe varışı konu alınmıştır. A. A. Saygun Türkçenin kendine özgü söyleyiş ve seslenişini göz önünde tutarak tüm vokal yapıtlarında doğru prozodi⁶ kullanımına özen göstermiştir. A. A. Saygun'un bestelerinde halk ezgileri kadar halk masalları, destanlar ve İslam ilahileri de yer alır. Yapıtlarının bir kısmının yayın hakkı SACEM'e ait olduğu gibi, bir kısmı Southern Music Publishing Co. (New York) ve bir kısmı da Peer Musikverlag'a (Hamburg) aittir.

⁶ Ses müziğinde sözlerle müziğin vurgu, deyiş ve anlam bakımından uzlaştırılmasını ve doğal bir kaynaşma içinde olmasını ön gören yöntem.

3. 20.YÜZYIL'DA ÇIKAN DÜNYA SAVAŞLARININ ETKİSİYLE MÜZİKTE OLUŞAN YENİ YÖNELİMLER

Sanatın tarihine baktığımızda gelişen her akımın temelinde kültürel ya da sosyopolitik bir olayın var olduğunu görürüz. Örneğin; Ortaçağ'ın son bulmasıyla Rönesans, kilisenin ve kralların güç kazanmasıyla Barok Dönem, Aydınlanma Çağının yaşanmasıyla beraber Klasik Dönem, Fransız Devrimi'yle beraber Romantik Dönem, Sanayi Devriminin ardından gelişen teknolojiyle beraber 1. ve 2. Dünya Savaşlarının yaşanmasıyla 20.yüzyıla geçildiğini görürüz.

Her yeni dönemin ya da akımın kendine özgü belirleyici özellikleri, felsefeleri vardır. Bunları şu şekilde özetleyebiliriz: Rönesans “Hümanizm”, Barok Dönem “gösteriş, zenginlik, tanrısallık”, Klasik Dönem “sadelik, oran, uyum”, Romantik Dönem “ben” bilincinin gelişmesiyle beraber tutkulara yönelim ve edebiyat alanında gelişmeler, 20. yüzyıl ise belirli bir kavramla tanımlanamasa bile iki büyük Dünya Savaşının etkisiyle yıkımı sembolize eder. Var olan bu parçalanmanın sonucunda “Çoğulculuk” felsefesi ortaya çıkar. 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları her yönüyle kendinden önce gelen sanat akımlarına karşı adeta bir devrim niteliğindedir. Bunun sebebi 20. yüzyılda yaşanan 1. ve 2. Dünya Savaşlarının maddi ve manevi bakımdan kayıplarının çok fazla olmasıdır. Yaşanan savaş sonucunda sanat artık güzellik, uyum, oran gibi kavramlardan uzaklaşmış ve hayatın çirkin yönlerini de konu almaya başlamıştır. Müzik açısından bakıldığında uyumsuz seslerin devreye girdiği görülmektedir. Daha önce var olan her türlü ideolojiye tam tamına zıt bir sanat yaratılmaya başlanmıştır. Eserler artık Romantik dönemdeki gibi duyularla değil akıla dayalı olarak yazılmaktadır. Estetik kaygılar geride bırakılmıştır.

Savaş sonrası döneme genel olarak bakarsak, Avrupa'da gittikçe artan bir gerilim yaşanmaktaydı. Güçler dengesi değişime uğruyordu, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu yıkılmıştı. Çekoslovakya, Macaristan, Yugoslavya ve Romanya Avrupa'nın bağımsız devletleri arasına katılmışlardı. Rusya'da Bolşevikler 1917'de Çarlık rejimini devirip iktidara geçmişlerdi. Benito Mussolini ve faşistler de 1922'de İtalya hükümetini ele geçirdiler. Almanya'da Adolf Hitler ve nasyonal sosyalistler (Naziler) zayıflayan Weimar Cumhuriyet'inde (1918-1933) hızla güçleniyorlardı. Hitler seçimleri kazandı ve ülkenin başına geçti. Bu dönemde pek çok Alman entelektüeli, sanatçısı ve bilim adamı başka ülkelere göç etti. 1936-39 arasında İspanya'da yaşanan iç savaş da kötü sonuçlanmıştı. Francisco Franco'nun diktatörlük yönetimiyle İspanya 1970'lerin sonuna kadar Avrupa'daki gelişmelerden kendini uzak tutmaya çalıştı. Birbirine komşu olan ülkeler bile kapalı siyaset anlayışı benimsiyorlardı buna bağlı olarak her ülke müzik bakımından da pek çok farklı üslup geliştirmekteydi.

Avrupa derinden sarsılmış ve parçalanmış durumdaydı. Savaşın sonunda büyük ölçüde yıkılmış olan Avrupa'nın yıkıntıları içinden yeni bir Avrupa oluşuyordu. Savaş Avrupa'da sadece toplumsal ve siyasal yapıyı değil, düşünce dünyasını ve sanat anlayışlarını da kökten değişime uğrattı. Savaşta endüstrinin yok edici gücü devreye girmiş ve daha önceki hiçbir savaşta görülmemiş bir yıkım Avrupa'yı sarsmıştı. Kitleli imha silahları dehşet kavramını yeni bir boyuta ulaştırmıştı. Artık eskisi gibi olmayan bir Avrupa'da sanat da şüphesiz eskisi gibi olamazdı. Savaşın getirdiği yıkım ve parçalanmanın etkisiyle beraber sanat alanında bugüne kadar var olan simetri, uyum, oran, güzellik gibi kavramlar yerini uyumsuz, asimetrik, çirkin gibi kavramlara bıraktı. Bu özellikler 20. Yüzyılın sanat anlayışının temelini oluşturacaktı. Ayrıca 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren (teknolojinin gelişmesiyle beraber), kitle iletişim araçları, kompakt disk, bilgisayar, ses kaydeden cihazlar vb. elektronik aletlerin de icat edilmesiyle müzik alanında birçok gelişme olacaktı.

Müzik tarihi açısından da bakacak olursak 20. yüzyılda var olan bu kökten değişimin hazırlığını 19. yüzyılın sonunda var olan Post-Romantik akımda görebiliriz. Romantik akımın 19. yüzyıl sonlarına doğru geliştirdiği ve gelişim süreci boyunca kullanılan kromatik armoni Richard Wagner, Gustav Mahler ve Richard Strauss gibi Post-Romantik bestecilerin bestelerinde sınırlarını zorlamaya başlamıştır. Bu besteciler eserlerinde tonal alt yapıya bağlı kalmakla beraber ton duyusunun yitirildiğini düşündürtecek kadar özgür biçimde eserler vermişlerdir. Başlatılmış olan bu yeni hareket 300 yıldan beri kullanılan (yaklaşık 1600-1900) *tonalite*⁷ kavramının sorgulanmasına neden olmuş ve bestecileri yeni bir arayışa sürüklemiştir.

Bu konuda ilk çalışmaları Fransız Empresyonist besteci Claude Debussy gerçekleştirmiş tonalite için birer kilit noktası olan ve temel dereceleri oluşturan tonik, sub-dominant ve dominant akorları arasındaki ilişkileri göz ardı ederek yeni bir ses dünyası yaratmıştır ayrıca ard arda kullanılan dörtlü akorlarda dönemine kadar var olan beşli akorlar sistemini temelden sarsarak tonalitenin kırılması yolunda büyük bir adım atılmıştır. Yapılan bu çalışmayla beraber 20. Yüzyıl müziğine geçiş sürecinde yer alan ilk müzik akımı olan Empresyonist akım oluşmuştur. C. Debussy'nin girişimleriyle başlamış olan tonaliteyi yıkmaya girişimleri 20. Yüzyılda oluşan sanat akımlarının önünü açmıştır. Başlatılmış olan bu girişimle beraber tonalitenin yıkımı konusunda bu süreçten sonra her besteci kendine özgü farklı bir yol arayışına girmiştir.

20. yüzyıl diğer dönemlerden farklı olarak çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Stil çoğulculuğu içinde, dönemim düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve hızla değişen çarpıcı bir süreçtir. Bu biraz da 20. Yüzyılda gelişen teknolojiyle beraber tüketim çağına da

⁷ Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşu.

girilmesiyle ilgilidir. 20. Yüzyıl müziğine genel olarak baktığımızda 10'ar yıl arayla birçok yeni akımın türediğini görürüz. Bu bakımdan 20.yüzyılda var olan müzik akımları 1950 öncesi ve sonrası olarak iki ayrı döneme ayrılır. Aşağıda akımlar ve başlıca temsilcileri yer almaktadır.

1950 öncesi akımlar;

- 1920 Tonsuzluk (Atonalite)
- 1920 12 ton tekniği, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern
- 1920 Halk Kaynaklarına yönelim, Bela Bartok
- 1920 Erken Elektronik Müzik
- 1920 Yeni Klasikçilik (neoclassicism), Igor Stravinsky
- 1920 Deneysellik
- 1920 Gelecekçilik (Fütürizm) ve Gürültücülük (Bruitizm)
- 1920 Mikrotonal Müzik
- 1920 Anlatımcılık, Arnold Schönberg
- 1930 İşlevsel Müzik (Gebrauch Musik) , Paul Hindemith
- 1940 Dizisel Müzik, Anton Webern

1950 sonrasında oluşan akımlar;

- 1950 Dışavurumculuk
- 1950 Minimalist Müzik, La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley
- 1950 Somut Müzik (Music Concrete) Shaeffer, Xenakis, Varése, John Cage, Pierre Boulez, Olivier Messiaen.
- 1950 Elektronik Müzik Stockhausen, J. Cage
- 1960 Darmstadt Ekolü Geç Dizisel Müzik (Seriyalizm) P. Boulez, Stockhausen, O. Messiaen

- 1960 Rastlamsallık (Aleatory) , Edgard Varése, J. Cage, Henry Cowell, Krzysztof Penderecki, Györgi Ligeti
- 1960 Açık Biçim (Open form)

Bu noktada bu eser metninin yazılış amacından yola çıkarak 20.yüzyılda var olan bu akımlar arasından A. A. Saygun'un da benimsemiş olduğu "Halk Kaynaklarına Yönelim" 'i açıklamak uygun olacaktır.

3.1 Halk Kaynaklarına Yönelim (Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun)

20. yüzyıl'ın ilk yarısında besteciler yeni bir müzik ortaya koyma arayışına girmişken halk kaynaklarından yararlanılması düşüncesi bestecilere daha önce denememiş oldukları bu yeni kaynağı işlemeye yöneltti. Her ülkenin kendine özgü ve yıllar boyu çeşitlenerek gelişmiş olan yöresel müzikleri besteciler için hem bestelerinde işleyecekleri yeni ham maddeyi oluşturmuş hem de müziklerdeki çeşitlilik açısından birçok alternatif sunmuştu. Kayıt teknolojisi ve iletişim alanında ortaya konulan çalışmalar, geleneksel kültürlerdeki farklılıkları ortaya koymak ve incelemek imkânını doğurmuştu. Bu gelişmelerin ışığında yerel müzikleri arşivleme, kopyalama ve ses kaydı yapmak olanağı mümkün olmuştu. Besteciler bu yolla geleneksel müzikler üzerinden kendi tonal ve ritmik dünyalarını kurgulama imkânı bulmuşlardı.

"Halk türkülerinin armonize edilmesi fikrini ise Zoltan Kodaly şu sözleriyle özetlemişti; '*daha geniş kitlelerin, türkülerini yakından tanımalarını sağlamak*' ve bu uygulamayı köyden şehre gelirken ezgilere içlerinde rahat edebilecekleri birer kıyafet giydirmeye benzetmişti."⁸

⁸ Emre ARACI, **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, 117

Bu alanda ilk çalışmaları Macar Besteci ve etnomüzikolog B. Bartok ortaya koymuştu. Macaristan'ın gerçek halk müziğini aramaya 1905 yılında başlamıştır. Konservatuvardan arkadaşı Z. Kodaly ile birlikte, gerçek Macar müziğinin, Franz Liszt'in tanıttığı Çingene ayrılığını ortaya koymak üzere köylere gidip Macar halk melodilerini toplamaya başlamıştı. Halk müziği toplama çalışmalarını daha sonra çevre ülkelerde de sürdürdü. Macaristan, Yugoslavya, Romanya ve Türkiye'de çalışmalar yapmış olan B. Bartok iki binden fazla geleneksel müzik derlemesi yaptı. Bunlar üzerine kitaplar ve makaleler yazmanın yanı sıra derlediği melodileri yapıtlarında da ele aldı.

"1935 senesinde A. A. Saygun ve Gazimihal, Macar müzikolog Bence Szabolci'nin yayımlamış olduğu bir makalede verilen haritada Anadolu'nun Arap ve İran etnolojisi altında gösterildiğini fark ederler. Bunun üzerine Macar müzikoloğa durumun böyle olmadığını göstermek için Gazimihal'in, başlığı *Türk Halk Müziklerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi* olan, yayımlanmış makalesini yollarlar. Yazı, Türk müziğinin sadece Arap müziğinin etkisi altında olduğunu zanneden Macar besteci B. Bartok'un ilgisini çeker; hatta makalede Türk halk müziğindeki pentatonik yapı hakkında verilen bilgiler ve örnekler onu Macar halk müziği ile Türk halk müziği arasındaki olası bağlantıları düşünmeye sevk eder. B. Bartok o sıralarda Ankara Üniversitesi Hungaroloji kürsüsünde bulunan Profesör Laszlo Rasonyi'ye yazdığı bir mektupta şunları dile getirir:

*Macar halk musikisiyle Türk halk musikisi arasındaki ilişkiler hakkında gerçekten hiçbir şey bilmiyoruz; benim dinlediğim eski Türk musikisi köken bakımından hep Araplarınkine daha yakın bir musikiydi. Mahmut Ragıp asıl Türk musikisinde birçok pentatonik ezgi olduğu sonucuna varmış; bu ezgilerin bazılarını da Budapeşte'de bulunan birine göndermiş, ama gönderdiği malzeme o kadar azdı ki, bundan herhangi bir sonuç çıkaramazdık."*⁹

⁹ A.g.k., 103.

"A. A. Saygun'un vesilesiyle Halkevlerinin davetlisi olarak 2 Kasım 1936 günü trenle İstanbul'a varır. Vardığı gün A. A. Saygun ve B. Bartok Belediye Konservatuarı'ndaki halk müziği koleksiyonu üzerinde çalışmak üzere arşive giderler. Burada His Master's Voice ve Columbia şirketlerine yaptırılmış altmış beş adet çift taraflı plak kaydı bulunmaktadır; Macaristan'da kendi arşivlerinde bulunan dört plak kaydı ile karşılaştığında bu durum B. Bartok'u çok etkiler. A. A. Saygun arşive yapılan bu ziyareti şöyle anlatır:

Halk müziği derlemesi ile kendisine Türkiye'de bir eşi daha olmadığını söylediğimiz plak derlemesini çok ilginç buldu. Birkaç türkümüzü not aldı. Dahası, Karadeniz halk müziğinde çok sık kullanılan, daha sonra batı dünyasına 'Bulgar ritmi' diye tanıttığı 7'li ritmi bu plaklarda tanıdı.

A.A.Saygun ve B. Bartok Ankara'ya doğru yola çıkarlar. 5-11 Kasım tarihleri arasında B. Bartok burada üç konferans verir. Saygun'un anlattığına göre;

*Konuşmaların ilki Macar halk müziğinin özellikleriyle bunun Türkiye'nin kuzeyinde yaşayan halkın müziğiyle ilgisi üzerineydi. İkinci konuşmasında usta halk ezgilerinin neden derlenmesi gerektiği, bunların bilim adamları, tarihçiler, bestecilere yararlarını uzun uzun ve büyük bir yetkiyle anlattı. Türü yaratıcı düşüncelerle halk müziğine dayanarak yapılan bu tür bir bestenin önemiyle yasallığını vurguladı. Üçüncü konuşmasında Bartok bilimsel bir çalışmanın gereklerine uygun halk müziği derleme yöntemleri ile bu derlemede yapılması gereken incelemeler üzerinde durdu."*¹⁰

¹⁰ A.g.k., 104

"B. Bartok daha sonra incelemeler yapmak üzere A. A. Saygun'la beraber Adana'nın Osmaniye ilçesine gelir ve A. A. Saygun ona hem tercümanlık yapar hem de birçok halk ezgisini notaya aktarmasında yardımcı olur. B. Bartok Türkiye ziyaretinden memnundur, merak ettiği konuda yeterince veri toplayabilmiştir. Türk halk müziği ile Macar halk müziği arasındaki benzerliklere, hatta aynı melodilere rastlamıştır. Ziyareti hakkında sonradan İngilizce olarak yayımlanan bir raporda şöyle demektedir;

Kulaklarıma inanamıyordum, duyduğum türkü aynen eski bir Macar melodisinin çeşitlemesine benziyordu. Büyük bir mutluluk içerisinde Bekir'in şarkısını iki silindire kaydettim."¹¹



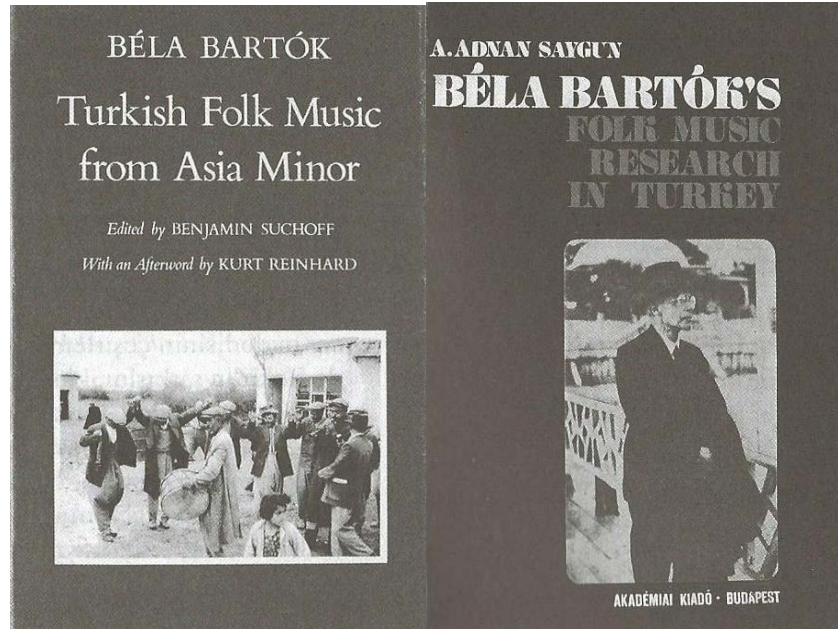
Resim 3.1 Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun Osmaniye'de, 1936

¹¹ A.g.k., 105-106

“A. A. Saygun’un notlarından da aynı sonuç çıkmaktadır;

Yolculuğumuz sırasında 93 ezgiyi kaydedebildik. Usta bunlarla Macar ezgilerini karşılaştırdı. Bana coşkuyla ezgilerden dördünün Macar halk ezgileriyle aynı olduğunu söyledi. 6 ezgi çeşitlemelerdi; 11’i de belli Macar tipleriyle aynı yapıdaydı.

B. Bartok’un Türkiye gezisindeki bulguları ölümünden sonra 1976 senesinde iki ayrı kitap olarak çıkar. Bunlardan ilki, A. A. Saygun’un kendi notlarını da ekleyerek hazırladığı ve Macaristan Kiado Akademisi tarafından yayımlanan *Bela Bartok’s Folk Music Research* adlı kitaptır. İkincisi ise Benjamin Suchoff tarafından hazırlanan ve A. A. Saygun’un görmediği bazı materyalleri de içeren *Turkish Folk Music from Asia Minor* başlıklı kitaptır.”¹²



Resim 3.2 Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun’un Türkiye gezisindeki bulgularının yayımlandığı kitaplar

¹² A.g.k., 106

4.AHMED ADNAN SAYGUN VE ÇAĞDAŞLARI

1923-29 yıllarını içine alan süre yeni kurulan Cumhuriyet ile birlikte ülkenin yeniden yapılandırıldığı yıllardır. Müzik konusunda yapılacak reformlarda da Ziya Gökalp'in ortaya koymuş olduğu fikirlerden yola çıkıldığı görülmektedir.

"Buna göre; Z. Gökalp'in 'hasta musiki' sözleri ile tanımladığı, bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza eden, diğer cihette armoniden hala mahrum bulunan 'Şark Musikisi'nin yerine milli değerlerin çağdaş metotlarla işlendiği' yeni bir müzik dili oluşturmaktır."¹³

Atatürk'ün de Z. Gökalp'in bu görüşlerinden çok etkilendiği, müzik reformları konusunda söylediği sözlerden açıkça anlaşılmaktadır:

*"Osmanlı Musikisi Türkiye Cumhuriyet'indeki büyük inkılâpları terennüm edecek kuvvette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. [...] Arkadaşlar güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü iletilmesini istediğinizi bilirim. Ancak burada en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni 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, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir."*¹⁴

¹³ A.g.k., 75.

¹⁴ A.g.k., 76

Bu yeni görüşler çerçevesinde 1924'te yürürlüğe giren musiki ve Temsil Akademisi Kanunu oluşturulmuştur. Aynı yıl musiki Muallim Mektebi açılır. 1925'te devlet sınavlarıyla öğretmen ve sanatçı olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli merkezlerine yetenekli öğrenciler gönderilir. 1928 yılında sınavın tekrar yapılmasıyla beraber daha sonra Türk Beşleri diye anılacak olan Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar da bu kapsamda yurt dışında eğitim almaya gönderilir. Cemal Reşit Rey de kendi olanakları sayesinde yurtdışında eğitim almaya gider. Bu besteciler yurda döndüklerinde Ankara musiki Muallim Mektebi'nin öğretmen kadrolarına atanırlar.

Atatürk'ün isteği üzerine A. A. Saygun Halk Evleri Müfettişliğine getirilir. Bu görevi sırasında yaptığı çalışmalarının amaca ise şöyle açıklamaktadır:

“Parti'mizin, Halkevlerinin musiki çalışmalarında intihab ettiği yol malumdur; çok sesli musikiye mümkün olduğu kadar yer vermek ve böylece ses terbiye ve itiyadının kökleşmesine çalışmak; bunun yanında halk sanatına bilhassa ehemmiyet vererek halkın kendi sanatıyla kendini terbiye etme yollarını aramak.”¹⁵

A. A. Saygun'un bu konuda yaptığı bir diğer çalışma ise musiki Muallim Mektebi'nden öğrencilerini bir araya getirerek Türk Müzik Birliği Korusu adında bir koro oluşturmaktır. Bu grup aynı zamanda Ses ve Tel Birliği olarak da bilinmektedir.

Saygun Ses ve Tel Birliği'nde yapmış olduğu çalışmaları anlatırken şöyle der;

“ O zaman birçok şeyler yaptık. Amacımız Batılı bestecilerin koro için yazmış oldukları eserleri tanıtmak ve bizim halk türkülerini koro için çok sesli hale getirmek. Bu suretle halkın dikkatini konuya çekmek, çok sesli müzik terbiyesini kazandırmak istedik.”¹⁶

¹⁵ A.g.k., 118

¹⁶ A.g.k., 112

A. A. Saygun'un Cumhuriyet için yapılan yeni müzik politikasındaki bir başka önemli rolü ise Yunus Emre Oratoryosu'nu yazarak yeni Türk Musikisinin yurtdışına açılmasını sağlamak olmuştur. Bunun haricinde Atatürk'ün isteği üzerine Cumhuriyet döneminin ilk operaları olan “Özsoy” ve “Taşbebek” i bestelemiştir.

A. A. Saygun ve çağdaşları “Türk Beşleri” olarak anılmaktadırlar. A. A. Saygun bunu şu şekilde açıklamıştır;

“Bu söz ilk defa 1939 yılında merhum Halil Behdi Yönetken tarafından kullanılmıştır. Bir gün Ankara Radyoevi'nde o zaman orada görevli olan, Cemal, Ulvi, Necil, ben, Halil ve belki Mesut Cemil sohbet ediyorduk. Söz nasıl geldi hatırlamıyorum. Halil ‘Siz de Rus Beşleri gibi, yeni musiki yolunda beş kişisiniz (Cemal, Ulvi, Necil, Ferit ve Ben). Size de Türk Beşleri demek lazım’ dedi. [...] Bu nitelemenin doğru olup olmadığına gelince: Vallahi biz 1904-1908 yıllarında dünyaya gelmişiz. Birbirimizden biraz önce biraz sonra eser vermeye başlamışız ve çağdaş kompozisyonda ilk kuşağı oluşturmuşuz. Konuyu böyle ele alırsak doğru!”¹⁷

Türk Beşleri yeni oluşan musiki yolunda önemli eserler vermiş ve kendileri ardından gelen birçok önemli besteciye yol göstermişlerdir. Bu besteciler arasında Kemal İlerici, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenani Akın, Muammer Sun gibi isimleri saymak mümkündür.

¹⁷ A.g.k., 109

4.1 Cemal Reşit Rey (1904-1985)

Türk Beşleri arasında yaşça en büyük olan C. R. Rey babasının bölge valiliği görevi nedeniyle bulunduğu Kudüs'te doğdu. Bir süre sonra, babasının buradaki görevi sona erince, İstanbul'a döndüler, fakat yine babasının görevi nedeniyle ülkenin çeşitli bölgelerini dolaştılar. 1913'te, birtakım siyasal nedenlerden dolayı ailece Fransa'ya göç ettiler. C. R. Rey 9 yaşında gittiği Avrupa'da, küçük yaşta annesiyle başladığı piyano derslerini ciddi biçimde değerlendirme imkânı buldu; o dönemde Paris Konservatuvarında müdürlük görevi yapmakta olan ünlü Fransız besteci Gabriel Fauré'nin (1845-1924) tavsiyesi üzerine Marguerite Long ile piyano derslerine başladı. Ne var ki 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine, 1914'te, İsviçre'ye geçtiler. 1919'da aile yurda döndükten sonra C. R. Rey Paris'e giderek Long ile piyano çalışmalarına devam etti.

1923'te Türkiye'de cumhuriyetin ilanının hemen ardından, Darülelhan'ın (Konservatuvar) kurulduğunu haber alan C. R. Rey, G. Fauré ile Long'un itirazlarına aldırmadan, İstanbul'a döndü ve Darülelhan'da ders vermeye başladı. C. R. Rey çağdaş çoksesli müzikte ilk adımlarını bu yıllardan itibaren atmaya başladı. Yaratı alanında olduğu kadar kültürel etkinlikler alanında da sayısız girişimlerde bulundu. Kendisiyle aynı dönemde Darülelhan'da ders veren Muhittin Sadak, Mesut Cemil, Seyfettin Asal, ve Sezai Asal ile birlikte öğrenciler yetiştirdi, bunun yanı sıra Union Française, Halep Çarşısı'ndaki sinema ve Beyoğlu'nda Majik Sineması gibi İstanbul'un çeşitli yerlerinde konserler verdi

C. R. Rey'in eserleri arasında operalar, operetler, koro eserleri, senfoniler, konçertolar, piyano eserleri, oda müziği eserleri ve marşlar yer alır. O çağdaş çoksesli Türk müziğinin ilk örneklerini meslektaşları olan Türk Beşleri'nin diğer fertleriyle aynı dönemde yaratmaya başladı. Eserlerinin çoğunda Türk halk

ezgilerinden yararlandı. Bu, aslında, Türk Beşleri'nin önemli bir ortak özelliğidir. Bu yalnız ezgilerde kısıtlı kalmayıp eserlerin konularına da yansımakta, gerek operalarına, gerek orkestra eserlerinin başlıklarına bakıldığında bu özelliği görmek olasıdır: Operalarından *Cem Sultan* (1922-23), *Zeybek* (1929), *Çelebi* (1942-73), çalgısal eserlerinden *Türk Manzaraları* (1927 piyano), *10 Halk Türküsü* (1963, dört sesli koro) örneklerden yalnızca birkaçıdır. C. R. Rey'in ve Türk Beşleri'nin halk müziği kullanmalarının nedeni, bir yandan Batı çoksesliliğini benimseyerek çağdaş Türk müziğini uluslararası düzeye ulaştırırken kendi kökenimiz olan halk müziğini de göz ardı etmeme isteğidir. Bu şekilde, uluslararası standartlara ulaşmış çağdaş çoksesli Türk müziğine kendi kişiliğini kazandırmak mümkün olacaktır.

C. R. Rey'in yaratı alanı etkinlikleri söz konusu olduğunda, kuşkusuz ilk aklı gelen, operet alanındaki çalışmalarıdır. Kardeşi Ekrem Reşit Rey'le birlikte birçok operet'e imza atan C. R. Rey bu alanda en çok eser veren Türk besteci olarak anılır. Ekrem Reşit ile birlikte yazdığı operetleri arasında *Üç Saat* (1932), *Lüküs Hayat*, *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936), *Havacıva* (1937) yer alır. Bu operetlerden *Üç Saat*, *Maskara* ve *Havacıva* bugün kayıptır.

4.2 Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

U. C. Erkin Düyun'ı Umumiye müdürü Mehmet Cemal Bey'in oğludur. Türk Beşleri arasında yer alan ve çağdaş çoksesli Türk Müziğinin ortaya çıkmasında öncülük eden bestecilerden biridir. Çocukluğunu doğduğu Bakırköy'de geçiren U. C. Erkin Osmanlı terbiyesiyle yetişmiş ve gençliğinde piyano dersleri almış olan annesinden ilk piyano eğitimini alarak müzik hayatına başladı. U. C. Erkin'in yanı sıra ağabeyleri Feridun Cemal ve Adnan Cemal de keman dersleri alıyordu. Ne var ki, her iki ağabey de farklı meslek gruplarına yöneldiler ve müziği meslek olarak seçen tek kardeş U. C. Erkin oldu.

U. C. Erkin, annesinin piyano derslerinin ardından önce Mercenier, sonra da o dönemin ünlü piyano hocalarından Adinolfi ile müzik eğitime devam etti. Liseyi Galatasaray'da okuyan U. C. Erkin bu okulun kültürel atmosferinden de yararlanarak kendisi gibi sanatla uğraşan arkadaşlar edindi. Önemli arkadaşları arasında, çoksesli Batı müziğine gönül vermiş gazeteci-yazar Nadir Nadi, yıllar sonra aynı kurumda birlikte piyano öğretmenliği yapacakları piyanist Fuat Turkay ile kendilerinden yaşça daha büyük Ekrem Besim, Afif Bektaş, Muhittin Sadak gibi müzikle uğraşan gençler vardı. Galatasaray Lisesindeki bu gençlerin oluşturdukları çeşitli toplulukların verdiği konserler U. C. Erkin'in müzik sevgisini canlı tutan etkenlerden biri olmuştur.

Bir yandan lise derslerini, bir yandan da piyano derslerini yürüten U. C. Erkin her alanda başarılı bir gençti. 1925'te, devletin gençleri yurtdışında okutmak amacıyla açtığı sınavı kazanarak müzik eğitimini yurtdışında, Fransa'nın Paris kentinde sürdürme imkânı buldu. Paris Konservatuvarında ve daha sonra Müzik Öğretmen Okulu'nda eğitim gördü. Isidor Philip ve Camille Decreus'den piyano, Jean Gallon'dan armoni, Noel Gallon'dan kontrpuan, Nadia Boulanger'den kompozisyon dersleri aldı.

U. C. Erkin Paris'teki eğitimini tamamladıktan sonra, 1930'da Türkiye'ye döndü ve C. R. Rey gibi o da konservatuvarda öğretmenliğe başladı. Çağdaş çoksesli Türk müziği alanındaki ilk verimlerini de bu dönemde almaya başladı. Besteciliği kadar piyanistliği de virtüozite derecesinde olduğundan, Türkiye'ye döndükten sonra düzenlenen çoğu konserde solist olarak yer aldı ve ilk konserini 1931'de verdi. Aynı yıllarda, bugün hala birçok piyanist tarafından icra edilen *Beş Damla* başlıklı piyano yapıtını besteledi. 1932'de Ankara'da halkevi kurulduktan sonra düzenlenen ilk konserde *Beş Damla*'nın ikinci icrası gerçekleştirildi. Bu yıldan sonra beste çalışmalarını yoğunlaştırdı. *Bülbül ve Ayın ondördü* (1932), *Yaylı Sazlar dörtlüsü*

(1935), *Yedi Türkü* (1936) ve *İki Sesli Türküler* (1936) başlıklı gençlik dönemi eserlerini besteledi.

1938’de Cumhuriyet Halk Partisi’nin düzenlediği bir beste yarışmasına iki besteye katıldı. Bunlardan biri, daha sonra Almanya’da icra edilecek olan *Piyano Konçertosu*, diğeri de en çok beğenilen ve icra edilen eserlerinden biri olan *Köçekçe* süitiydi. Yarışmayı *Piyano Konçertosu*’yla kazandı. Eserin 1943’teki ilk icrasının ardından, konseri izleyen Alman Büyükelçisi Von Papen eserin Almanya’da da çalınmasını önerdi. Böylece, aynı yıl, savaş ortasında, *Piyano Konçertosu* eşi Ferhunde Erkin’in solist olarak katıldığı Almanya konserinde icra edildi ve büyük başarı elde etti.

U. C. Erkin’in kültürel etkinlikleri arasında en önemlilerinden biri 1949’da gerçekleşti; Necil Kazım Akses’in konservatuvar müdürü olarak görev yaptığı dönemde öğrenci orkestrası kuruldu ve şef olarak U. C. Erkin görevlendirildi. N. K. Akses ile birlikte, bugün hala dillerde dolaşan *Konservatuvar Marşı*’nı da besteledi. Şefliğini yaptığı öğrenci orkestrasıyla kendi eserlerini de icra ettiği birçok konser verdi. 1951’de, öğrencilerin icra edebileceği bir eser olarak *Sinfonietta*’yı besteledi, fakat eserin zorluk derecesi profesyonel müzisyenleri bile zorlayacak düzeydeydi.

4.3 Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

H. F. Alnar Türk Beşleri grubunun diğer üyelerinden birçok açıdan farklı bir müzisyendi: Genç yaşta köklü bir Türk müziği eğitimi almış, kanun çalmayı öğrenmiş, ilk eseri olan operetini 1922’de cumhuriyetin ilanından bir yıl önce, tek sesli olarak bestelemişti. Bütün çağdaş meslektaşları gibi, F. H. Alnar da çağdaş

çoksesli Türk müziğinin destekleyicisi oldu ve önderleri arasında yerini aldı. Ancak genç yaşta aldığı Türk müziği eğitiminin etkileri olgunluk çağında bestelediği eserlerinde belirgin biçimde göze çarpmaktadır.

F. H. Alnar 1972’de Viyana devlet Müzik Akademisine girdi ve N. K. Akses’le birlikte Joseph Marx’dan kompozisyon, Oswald Kabasta’dan orkestra şefliği dersleri aldı. 1932’de yurda döndükte sonra çeşitli görevlere atandı, ilk olarak İstanbul Şehir Tiyatrosunda orkestra şefliğine ve konservatuvarda müzik tarihi öğretmenliğine getirildi. Bu yıllarda *Romantik Uvertür* (1932), *Yalova Türküsü* (1932), *Sarı Zeybek* (1932), *Yaylı Dörtlü* (1933), *Prelüd ve İki Dans* (1935) gibi eserlerini besteledi.

1936’da gittiği Ankara’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının şef yardımcılığına atandı. H. F. Alnar’ın Türkiye’deki kültürel etkinliklerde aktif rol alması 1937-46 arasında Ankara Devlet Konservatuvarında kompozisyon öğretmenliği yaptığı yıllara rastlar. Bu yıllarda, Praetorius ve Ebert ile birlikte ilk opera icralarının gerçekleşmesi için girişimde bulundu. 1952’den itibaren konservatuvarda armoni, form bilgisi ve orkestrasyon dersleri verdi ve vefatına kadar bu görevini sürdürdü.

H. F. Alnar’ın bestelerinin büyük ölçüde geleneksel Türk müziği etkileri taşıdığı kuşku götürmez. Besteci, gençliğinde aldığı Türk müziği eğitiminin de etkisiyle, makamsal etkilere ve geleneksel çalgılara her zaman ilgi duydu. Kendisinin de çaldığı kanunu bestelerinde kullanmayı tasarladı ve 1944-51 arasında ünlü *Kanun Konçertosu*’nu (yaylı orkestra ve kanun için) besteledi. Her ne kadar, U. C. Erkin’in bundan bir yıl önce, 1943’te, bestelediği *Köçekçe* adlı eserinde de Batı orkestrası içinde darbuka gibi geleneksel bir çalgıya rastlansa da H. F. Alnar kanunu solo çalgı olarak kullanarak farklı bir yaklaşımda bulunmuştur.

H. F. Alnar'ın eserleri arasında film müziklerine de rastlanır (1931'de *İstanbul Sokakları*, 1949'da *Namık Kemal* ve 1953'te *Halıcı Kız*). Ayrıca, Batı tarzında, ama Anadolu öğeleri taşıyan çoksesli bestelerinin yanı sıra salt geleneksel Türk müziği besteleri de vardır. Bunların arasında 10 *Saz Semaisi* (1926), *Bayatı Araban Peşrev* (1927), *Bayatı Araban Saz Semaisi* (1927) ve *Segâh Peşrev* (1927) yer almaktadır. Ne var ki, bu eserlerin tarihlerine bakıldığında hepsinin 1927 ve öncesine, yani H. F. Alnar'ın Viyana'ya gidip Batı tarzında kompozisyon eğitimi almadan önceki döneme ait olduğu görülür.

4.4 Necil Kazım Akses (1908-1999)

Türk Beşleri grubunun en genç bestecisi olan N. K. Akses İstanbul'da doğdu. Müziğe ilkokul yıllarında keman çalarak başladı. Daha sonraki yıllarda Mesut Cemil'den viyolonsel dersleri aldı. İstanbul Erkek Lisesine devam ederken Darüelhan'da C. R. Rey'in armoni derslerine başladı.

1926'da, kendi gayretleriyle Viyana'ya müzik eğitimini sürdürmeye gitti ve orada H. F. Alnar'la birlikte besteci Joseph Marx'ın öğrencisi oldu. Mezun olduktan sonra Prag'a giderek Devlet Konservatuvarına girdi. Burada Joseph Suk ile ileri kompozisyon ve Alois Haba ile çeyrek ses dizileri üzerine çalıştı.

N. K. Akses yaratı ve kültür alanındaki etkinliklerine 1933'te Türkiye'ye döndükten sonra başladı. Yurda döner dönmez bir opera yazmakla görevlendirildi. Atatürk'ün 27 Aralık 1934'te Ankara'ya gelişini kutlamak amacıyla tek perdelik üç opera bestelenmesi görevi N. K. Akses'in yanı sıra Saygun'a ve U. C. Erkin'e de verildi. N. K. Akses *Bayönder*, Saygun da *Taşbebek* operalarını çok dar bir zaman

içerisinde bestelediler. (U. C. Erkin ise zamanın kısıtlılığı nedeniyle bir opera besteledi). Bayönder operası N. K. Akses'in ikinci opera çalışması oldu (ilki 1933'te yazdığı *Mete* adlı operasıydı.)

Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün yapılmasını istediği başka bir yenilik, Türk bestecilerinin Türk operaları bestelemelerinin yanı sıra Batılı bestecilerin yazmış olduğu operaların Türkçeye çevrilerek ülkenin çeşitli yerlerinde icra edilmesi idi. Böylece operaların Türkçeye çevrilerek temsiller düzenlenmesinde N. K. Akses önemli bir rol oynadı.

N. K. Akses ile Paul Hindemith bir süre köyleri dolaşarak birlikte Anadolu müziği üzerine incelemeler yaptılar. N. K. Akses – P. Hindemith ve Ebert'in de işbirliğiyle Ankara'da açılacak konservatuvarın kuruluş girişimlerini başlattı ve 1948'de bu kurumun müdürü oldu.

N. K. Akses'in yaratıcılık yönü olduğu kadar yöneticilik kişiliği de göze çarpıyor. Çeşitli tarihlerde, çeşitli alanlarda yöneticilik görevlerine atandı. 1948'deki konservatuvar müdürlüğünün yanı sıra 1949'da Güzel Sanatlar genel müdürlüğü, 1954'te Bern'de, 1955'te Bonn'da kültür ataşeliği görevlerine getirildi. Konservatuvar müdürü görevini yaptığı yıllarda, Praetorius tarafından kurulan, fakat ölümünden sonra devam etmeyen öğrenci orkestrasının üç yıllık aradan sonra yeniden kurulmasını sağladı ve şef olarak U. C. Erkin'i görevlendirdi.

N. K. Akses eserlerini -özellikle 1933'te Türkiye'ye döndükten sonra- büyük ölçüde Anadolu müziği etkisi altında yazdı. A. A. Saygun'un da belirttiği gibi, uluslararası düzeye çıkarken kendi kimliğini de belirleyen bu eserler N. K. Akses'in Anadolu'da P. Hindemith'le yaptığı gezilerin etkisini de doğal olarak taşımaktadır.

5.VİYOLA KONÇERTOSU HAKKINDA BİLGİ

VİYOLA KONÇERTOSU, Op.59

***Moderato *Scherzando *Lento-Allegro Moderato**

A. A. Saygun'un 1976 Aralık ayında başladığı ve 10 Şubat 1977'de tamamladığı Viyola Konçertosu ilk kez 28 Nisan 1978'de Ankara'da şef Gürer Aykal yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde Ruşen Güneş tarafından seslendirilmiştir. Klasik formlara bağlı olmayan, modal yapıdaki konçerto, her biri kendi içinde sürekli gelişimde olan üç bölümden oluşur. Bu gelişimdeki belli temalar bölümlerin ve dolayısıyla konçertonun bütünlüğünü hazırlar. Teknik güçlüklerle yüklü viyola partisine karşın eser yine de dengeli orkestrasyonu nedeniyle senfonik yapısını yitirmez.

Konçertonun en uzun kısmı olan 1.Bölüm orta (Moderato) hızda viyolanın egemen girişiyle başlar. Düşünceli karakterdeki, vurma çalgılarla da renklenen bölüm, A. A. Saygun'un ilk piyano konçertosunu da anımsatır. Viyolaya sonoritesini duyurma olanağı da sağlanan bölüm zaman zaman hızlanarak, güçle yükselerek renklenir, viyolaya virtüöz görevler de verilir. Bölüm yavaş tempoda viyolanın solosuyla biter.

Şakacı (Scherzando) yapıdaki hızlı 2.Bölüm ise çeşitli aksak ritimlerle daha da vurgulanarak scherzo karakterini güçlendirir. Girişteki vurma çalgılar hemen aksak ritmi duyurur. Viyolanın canlı pasajlarıyla aralanan bu kısa Scherzando'da Karadeniz kemençesi de taklit edilir. Viyolanın uçucu geçişleriyle de renklenen bölümün sonunda viyolanın uzunca melodisi arka plandaki aksak ölçüler eşliğinde takip edilir.

3.Bölüm ağır ve gururlu (Lento) tempoda solo viyolanın 24 ölçülük uzun kadansı ile başlar. Önce uzaktan duyulan orkestranın giderek güçlenmesiyle, daha canlı tempodaki finale geçilir. Ilımlı bir Allegro (Allegro Moderato) tempodaki bu kısım biraz gizemli, biraz izlenimci karakterde olmasına karşın halk danslarını da içerir: Macar, Balkan ve Anadolu renklerini, dört notalık bağlayıcı unsuru da sık sık duyurarak yansıtır. Eser viyolanın uzun soluğuyla sakın sona erer. (Süre 25')

6.VİYOLA KONÇERTOSUNUN FORMU

Orta hızda (**Moderato**) olan eserin birinci bölümü birçok istisna içermesine karşın sonat allegrosu formuna benzetilebilir. Göze çarpan ilk fark birincil temanın alışlagelen şekilde kahramanca ve enerjik karakterde olması yerine lirik bir yapıda olması, buna karşıtlık olarak da ikincil temanın tutkulu ve acı dolu bir karakterde sergilenmiş olmasıdır. Bir başka istisna ise, ikincil temanın sergi ve yeniden-sergi kesitlerinde gözlemlenen dominant-tonik ilişkisinin eserde görülmemesidir. Bunun yerine ikincil tema yeniden sergide aynı tondan getirilmiştir. Birinci bölümde kullanılan açılış teması aynı sesin ritmik çeşitlemeler ile tekrar edilmesi, üst ve alt sesler ile işlenmesi özelliklerinden dolayı **ağta** benzemektedir.

SERGI: Ölçü 1-77

Birincil tema: Klarinet ile viyolanın kontrpuantal bir düet yapmasıyla oluşturulmuştur. Bu tema birinci bölümün kadansında, kodada ve üçüncü bölümün sonunda tekrar karşımıza çıkmakta olup eserin kompozisyonel anlamda bütünlüğünü de sağlama görevi üstlenmektedir. (Ölçü 1-12)

Köprü: Ölçü 12-56

Birinci cümle: Konçertonun geri kalanında da göreceğimiz üzere köprü kemanların tremoloları ve ksilofon kullanımı ile başlar. Viyola da ana tema unsurlarından türetilen cümle (tekrar eden nota, üçleme ve noktalı sekizlik-onaltılık) oktav atlamaları ile çeşitlendirilmiştir. Daha sonra tekrar duyacağımız 4 notalık fa-mi-re-do diyez motifi ise ilk kez burada dinleyenlere tanıştırılmıştır. (Ölçü 12-34)

İkinci cümle: "**Poco Animato**" (biraz heyecanlı) tempo değişimi ile gösterilirken, viyolonseller ve timpaninin ritmik figürü ile de dinamik bir karakter kazanmıştır. Tahta üflemelilerin altılama hareketiyle devam ettirilerek viyolanın girişini hazırlar. Ayrıca bestecinin her yeni motifi tanıştırdığında bunu tempo veya ifade değişiklikleri ile belirtmesi de eserin bir başka özelliğidir. (Ölçü 35-56)

İkincil tema: “Moderato” ile ifade edilmiş olan bu tema, mi-re diyez-do diyez-si diyez-la aralıkları (artmış ikili) ile Türk makamlarını andırmaktadır. (Ölçü 57-69)

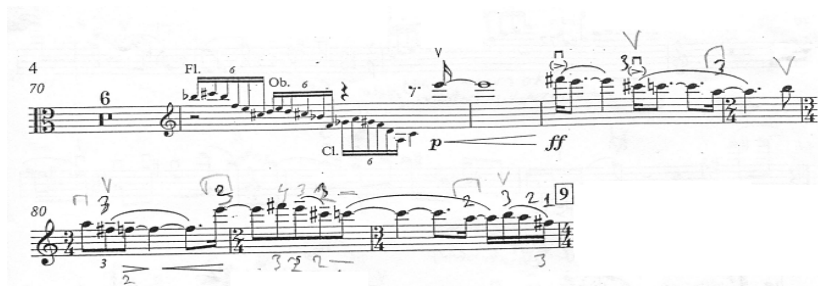


İkincil temanın ardından **“Piu vivo”** (daha canlı) tempo terimi ile ifade edilen kısa bir geçiş cümlesi gelir. Bu cümle orkestrasyon açısından ilk köprüdeki kullanımı taklit eder. (Ölçü 69-76).

GELİŞİM: Ölçü 77-254

Gelişim bölmesi bestecinin çeşitli kompozisyon tekniklerini yeni ve daha önceden kullanmış olduğu temalar ile harmanladığı, bir nevi yeni buluşlar içeren kesittir. Bu kesitte besteci kullandığı her yeni fikri birbirine köprü cümleleri ile bağlamıştır.

Kesit 1: Viyolanın tiz perdelerinde duyurulan lirik tema ile gelişim kesitinin ilk cümlesi başlar. (Ölçü 77-82)



Köprü: Gelişim kesitinin ilk cümlesinin ardından gelen köprü oldukça uzundur. (Ölçü 83-102).



Kesit 2: Viyolanın on altılık notalarıyla başlatmış olduğu fa-mi-re-do# motifi kemanlar tarafından devralınarak kanonik bir yapı oluşturur. 112. ölçüden başlayarak kendi içerisinde ufak bir köprü yapan cümle gelişim kesitinin 3. cümlesini hazırlar. (Ölçü 103-122)

11 subito più vivo (♩ = ca. 96)

110

113

115

117 13

mf

pizz.

Kesit 3: Ard arda gelen çekerek yayların oluşturduğu aksanla elde edilen yay tekniğinin kullanılmış olduğu cümle, gelişim kesitinin üçüncü cümlesidir. Saygun viyola da sunmuş olduğu bu yeni fikri, tahta üflemeliler ve timpaniyi de dâhil ederek yapmış olduğu orkestrasyon ile soru-cevap ilişkisi şeklinde kurgulamıştır. (Ölçü 123-141)

14

arco

ff

128

Kesit 4: Bu kesit 3 ayrı cümleden oluşmuştur. Besteci, gelişim kesiti içerisinde şu ana kadar kullanmış olduğu materyalleri birbiri ile kombine etme yoluna gitmiştir.

Birinci cümle: Darbukanın yaptığı tremolo efekti kadans öncesi soliste hazırlanan bir alt yapı niteliği taşımaktadır. Viyolanın ağır tempodaki altılı çift seslerden oluşan teması, orkestrasyonda da kemanların ikincil temayı çalması ile desteklenmiştir. (Ölçü 142-159)



İkinci cümle: Daha önceden 123. ölçüde duymuş olduğumuz ard arda gelen çekerek yay efektinden oluşan motif, “**ricochet**” (yay’ın çekerek hareketle tel üzerinden sektirilmesiyle ard arda notaların oluşması) yay tekniği ile kombine edilmiştir. (Ölçü 160-175)



Üçüncü cümle: Konçertonun bu noktasına kadar viyolaya eşlik görevinde olan orkestra bu cümle ile ilk kez senfonik bir görev üstlenerek tutti çalma fırsatı bulur. Tutulan do notasının üzerine bakır enstrümanların birer birer eklenmesi ile gerilim arttırılarak 180. ölçüde gelecek olan kemanların teması hazırlanır. Ayrıca 192-194 ölçülerde fagot, viyolonsel ve kontrbaslarda gelen büyük yedili aralık ile gerilim ve beklenti hissi yaratılmış olur. (Ölçü 176-194)

Kadans: Birincil temanın kullanmasıyla başlayan kadans, arpın “**glissando**” (bir notadan öteki notaya kayma) efekti üzerine temanın çift seslerle işlenmesi ile devam eder. (Ölçü 205-208). 210. ölçüde başlayan “*ağıt*” tarzı melodi ise kornonun (fa-la bemol notalarıyla) viyolada gelen ezginin motifsel şekilde desteklemesi ile zenginleştirilir. 217. ölçüde klarinet de gelen çıkıcı gam hareketi ise (bkz. Ekler) konçertonun giriş cümlesindeki ile aynıdır. Kadans hakkında ilgi çekici olabilecek bir diğer nokta ise bestecinin viyolanın bilinen ses sınırı olan la notasını aşarak re bemole kadar çıkmasıdır. (Ölçü 195-228)

Köprü:

Birinci cümle: Önce flüt-obua-korangle sonra da trompetlerin onaltılık üçleme figürleriyle oluşturulan cümle viyolanın girişini hazırlar. (Ölçü 229-236).

İkinci cümle: 245. ölçüde orkestra da gelen ritmik motif, sergi kesiti 35. ölçüdeki motif ile paralellik gösterir.

24

237 con sord.

pp

senza sord.

241

p

crescendo

243

25

245

(f)

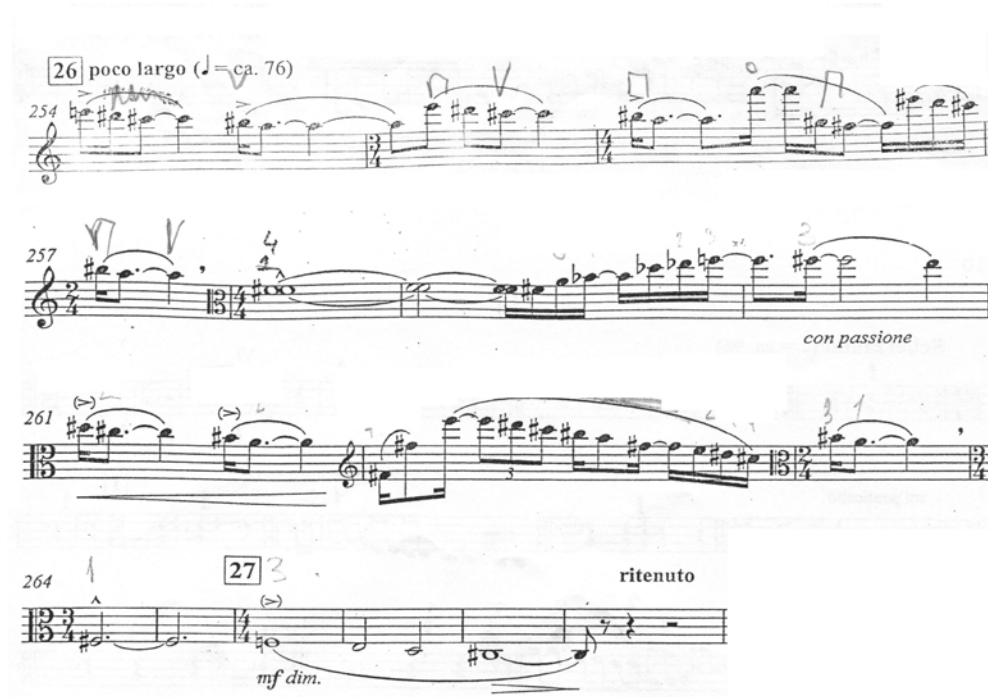
248

251

253

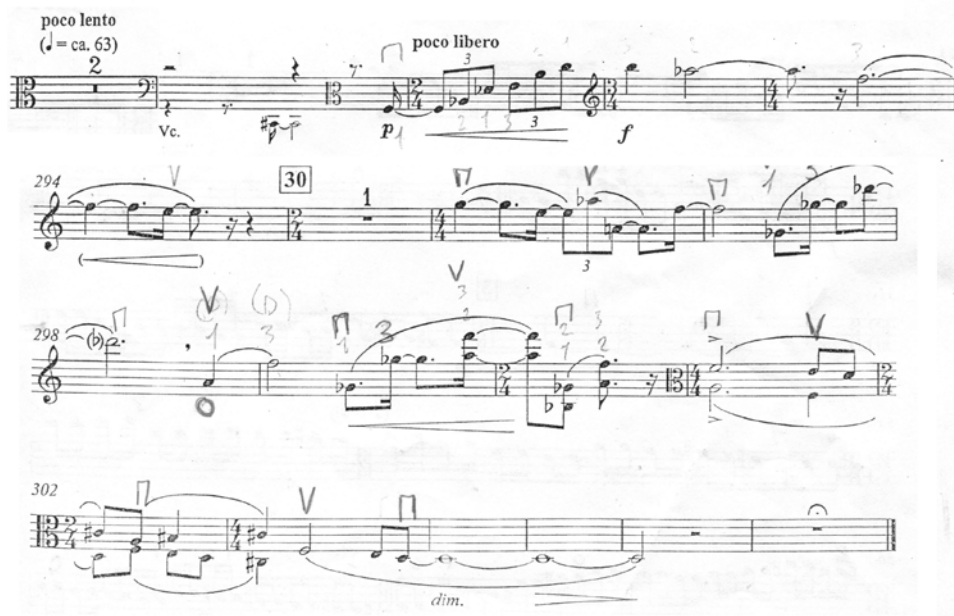
YENİDEN SERGİ: Ölçü 254-307

İkincil tema: Klasik sonat-allegrosunda alışıla gelenden farklı olarak, dönüş köprüsü ardından birincil tema yerine ikincil tema direk olarak gelir. (254-269). “**Con passione**” (tutkulu) terimi ile ifade edilmiş olan ikincil tema, oktav veya küçük yedili atlamalar ile sergidekine oranla daha dramatik hale bürünmüştür. Bu özelliklerinden dolayı da klasik sonat allegrosundaki ikincil tema anlayışına olan zıtlığını net bir şekilde ortaya koymaktadır.



Köprü: Kodadan önce gelen bölümün ikinci tuttisidir. İkincil temanın bitiminin ardından korangle ile duyurulan (fa-mi-re-do#) motifi kemanlar tarafından devr alınır. 279. ölçüde ise bölümün kapanışından önce ikincil tema son bir kez daha vurgulanmış olur (Ölçü 268-291)

Koda: 287. ölçünün ikinci vuruşunda kornoda başlayan 4 ölçülük fa-mi-re-do diyez motifi ile başlar. Viyolada gelen üçleme hareketlerinin devamında ise birincil tema kapanıştan önce bir kez daha duyurulmuş olur. Çello-kontrbas ve ksilofonun hava da asılı kalan büyük yedili aralığı sayesinde bölüm mistik bir atmosfer ile biter. (Ölçü 288-307)



Konçerto 2. Bölüm

“**Scherzando**” (şakacı) teriminden de anlaşılabilceği üzere hareketli veya kıvrak diyebileceğimiz tempoda olan bu bölümde sık sık değişen ölçü numaraları ve aksak ritimler dikkat çeker. Darbuka kullanımı ise bu ritmik altyapıyı desteklemekte ve 9 8’lik roman havası etkisini yansıtmaktadır. ABA-CB(A) formunda kurgulanmış olan bölümün klasik rondo formuna olan ilk istisnası C temasının ardından tekrar gelmesi beklenen A teması yerine direk B temasına geçilmiş olmasıdır. İkinci istisna ise bölümün son 7 ölçüsündeki ritmik yapının A kesitinin girişi ile aynı olmasıdır. Bu sayede bölüm kurgusal olarak rondo formuna benzer bir yapıya bürünmüştür. Ayrıca bölümün sonunda B temasının içerisinde (180-182. ölçüler) gelen viyolanın küçük çaptaki kadansı melodik ve ritmik açıdan birinci bölümdeki ikincil tema ile aynıdır. Bu tema üçüncü bölümde de kullanılarak eserde bütünlüğü sağlayan ikinci tema olacaktır.

A KESİTİ: Ölçü 1-59

Birinci cümle: Orkestra altı ölçümlük ritmik girişi duyurur. Ardından viyola “**sul ponticello**” (köprü üzerinde çalma) efekti ile temayı başlatır. (Ölçü 7-14)



İkinci cümle: Sol notası ile başlayarak dominant üzerinden gelir. Kendi içerisinde uzama yaparak devam eder. (Ölçü 22-28)



Köprü: Çello ve kontrbasların aşağıda gösterilmiş olan motifiyle başlar. (Ölçü 46-59)



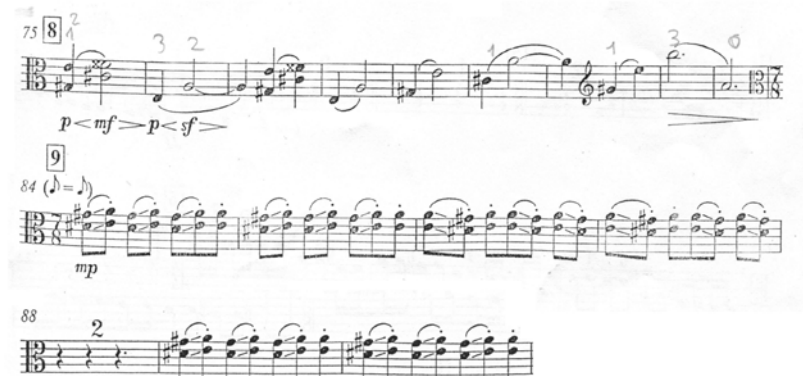
B KESİTİ: Ölçü 60-138

Birinci cümle: Öncül ve soncul olmak üzere birbirini tamamlayan iki cümleden oluşur. Her iki cümlede çift seslerden oluşan lirik bir melodi ile başlar.

Öncül cümle: Lirik tema ile başlayan cümle sol diyez-la-si-do notaları etrafında kurgulanır. (Ölçü 60-74)



Soncul cümle: Yine lirik melodi ile başlayan cümle ard arda genel dörtlülerin 7 8'lik ölçü ritmi kullanılması ile Karadeniz **horonuna** benzemektedir. (Ölçü 84-91)



Köprü: Soncul cümle melodisinin (7 16'lık ölçü birimi ile iki kat hızlandırılmış olarak) orkestrada duyurulması ile başlar. Keman, trompetler ile geliştirilerek de B kesitinin ikinci cümlesine hazırlık yapılmış olur. (Ölçü 92-115)



İkinci cümle: solist ve orkestranın soru-cevap şeklindeki diyalogundan oluşmaktadır. Solistin çeşitli yay tekniklerini kombine etmesine (*ricochet* ve ard ard çekerek yayların kullanımı), orkestranın horon tipi ezgiyle karşılık vermesi bize hala B kesitinin içerisinde olduğumuzu göstermektedir. (Ölçü 116-125)

Köprü: Yine bir önceki cümlelerin materyalinden türetilmiştir. Orkestranın altılıma hareketleri ile devam ederek tekrar gelecek olan A kesitini hazırlar. (Ölçü 126-138)



A KESİTİ: 137-155

Bölümün girişinde olduğu gibi ritmik hareketler tekrar duyurulur. Viyolanın ilk cümlesinin orkestra tarafından çalınması ile A kesiti başlar. (Ölçü 139-146)



Köprü: Bu noktaya kadar hep bir önceki cümlenin materyalinden faydalanan köprü ilk kez orkestranın yeni gelecek C kesiti materyalini tanıtmayı ile oluşturulmuştur. (Ölçü 146-155)

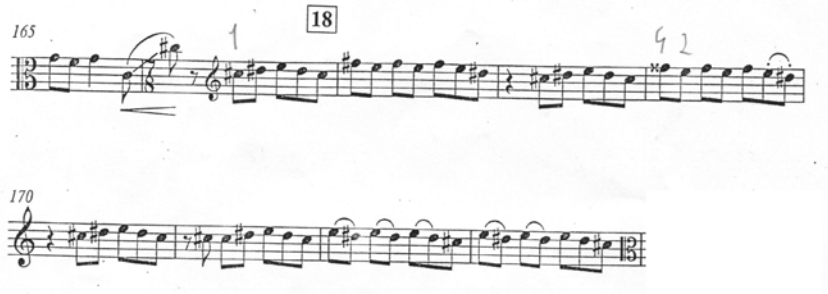


C KESİTİ: 156-173

Birinci cümle: Viyolanın glissando'suyla başlayan cümle halk ezgisini çağrıştırmaktadır. (Ölçü 156-165)



İkinci cümle: Artmış dörtlü aralık (triton) yukarıdan gelen cümle birinci cümle ile melodik anlamda benzerlikler taşımaktadır. (Ölçü 166-173)



B KESİTİ: Tek cümleden oluşur. İlk bakışta bölümün sonundan önce viyolanın küçük çaptaki kadansı gibi görünen bu cümle, orkestra eşliğindeki akorlar ve melodik yapıya bakıldığında B kesitine yapılan geri dönüş net olarak anlaşılır. (Ölçü 174-184)



(A) **KESİTİ:** Daha çok koda yapısına uygun olan 7 ölçümlük kapanış, başlangıçtaki ritmik girişin duyurulması ile rondo formunu tamamlamak için gerekli olan A kesiti görevi görmüştür. (Ölçü 185-191)



Konçerto 3. Bölüm

Ağır tempoda (**Lento**) olan bölüm sonat-allegrosu formunda olmasına karşın birinci bölümdeki kadar net bir şekilde bu yapıyı takip edebilmek mümkün değildir. Konçertonun bu bölümü, birinci bölüm içerisindeki ana temalardan yararlanır. Bu yolla eserin genelinde temasal bütünlük ve denge sağlanmış olur.

SERĞİ: 1-57

Birincil tema: Viyolanın 27 ölçü süren kadansı yapısındaki ağırlık ve hüznü dolayısıyla “ağıt”ı andırır. Üç cümleden oluşur, melodik ve ritmik açıdan birinci bölümün birincil temasından yararlanılmıştır.

Birinci cümle: Ana sesin (ilk iki ölçü için “la”, son dört ölçüde ise “sol”) üst ve alt sesler ile işlenmesinden oluşturulmuştur. (Ölçü 1-9)

III

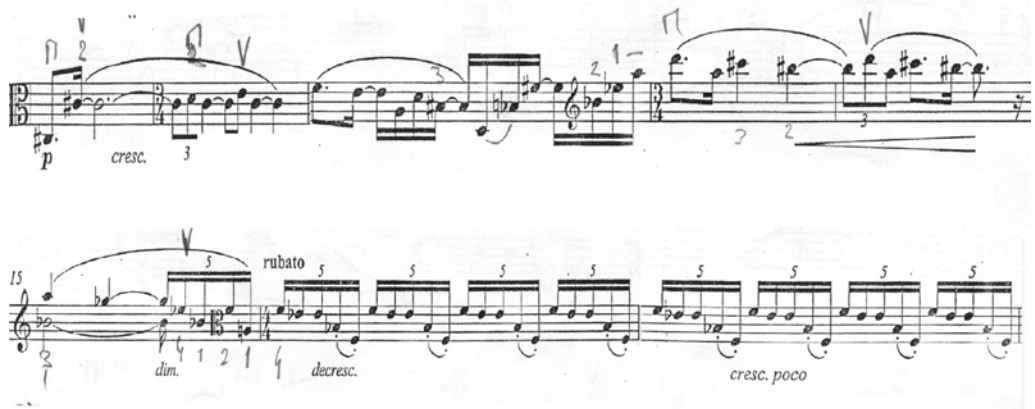
Lento (♩ = ca. 50)
come una cadenza

f < > cresc. dim.

7

pp

İkinci cümle: Aynı yapı ile başlayan cümle, viyolanın tiz seslerine çıkarak devam eder. “**Rubato**” (serbest çalma) terimi ile gösterilen figür 8 kere tekrar edildikten sonra üçüncü cümleye bağlantı yapılır. (Ölçü 10-17)



Üçüncü cümle: yapı olarak yine ilk cümleye benzeyen bu cümle, birinci bölümün 7-12. ölçüleri ile melodik açıdan paralellik gösterir. (Ölçü 18-24)

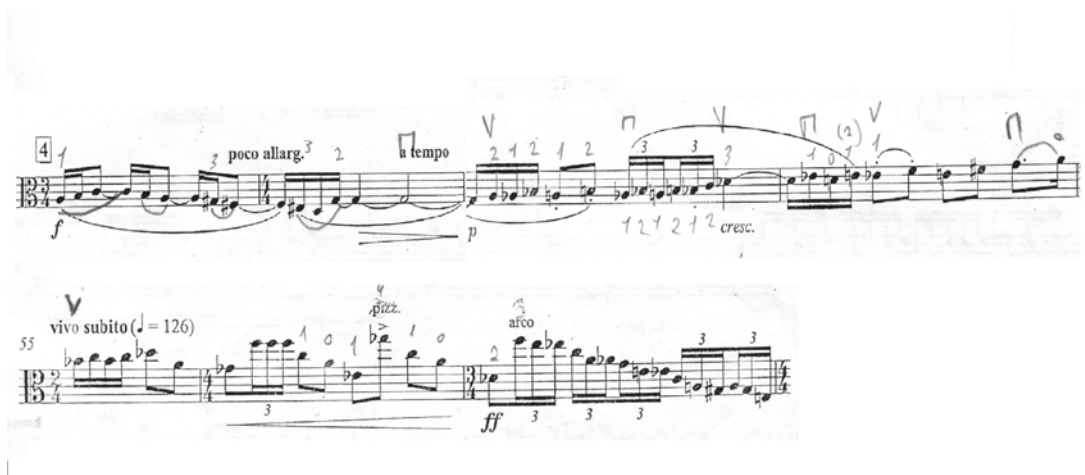


Köprü: Tremolo hareketi ile başlayan ve altılamalarla devam eden köprü, orkestrasyon açısından birinci bölümün ilk köprüsü ile aynı yapıdadır. Ölçü 25-40 (Bkz. Ekler)

İkincil tema: Üçüncü bölümün ilk cümlesi gibi kadans tarzında olan ikincil tema, melodik açıdan sol bemol-re bemol-fa notaları üzerine kurulmuştur. (Ölçü 41-50)



Köprü: Sık sık değişen tempo terimleri “**poco allargando**” (sesi biraz kuvvetlendirirerek ve ağırlaşarak), “**a tempo**” (ilk tempo), “**vivo subito**” (aniden canlı tempo) ve onaltılık hareketler ile gelişim kesitini hazırlar. (Ölçü 51-57)



GELİŞİM: Ölçü 58-145

Kesit 1: Do diyez notası üzerine eksilenmiş olan (aksan, çarpma ve noktalı sekizlikler içeren) cümle orkestra ve viyolanın diyalogundan oluşur. (Ölçü 58-69)



Kesit 2: “Con passione” terimi ile ifade edilmiş olan bu cümle melodik açıdan (oktav atlaması) hem birinci bölümün ikincil teması hem de üçüncü bölümün 18. ölçüsü ile paralellik gösterir. (Ölçü 70-81).



Ayrıca cümlenin devamında bestecinin yapay armonikleri kullanması da dikkat çekicidir. (Ölçü 81-91)



Köprü: Daha önceki köprülere oranla kısa olan bu köprü, alışık olduğumuz üzere altılama hareketleri ile başlar. (Ölçü 91-99) (Bkz. Ekler)

Kesit 3: Ard arda çekerek yaylar ve “**ricochet**” tekniğini kombine ederek oluşturulmuş olan bu cümle, altılı akorlarda kullanılan “**glissando**”lar ile de zenginleştirilmiştir. (Ölçü 100-110)



Köprü: Ard arda kullanılan onaltılık hareketlerden oluşturulmuş ve her vuruş başı nota arpej oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Ayrıca aynı notanın (sol bemol) iki farklı telde aynı anda çalınması tekniği de göze çarpmaktadır. (Ölçü 111-128)



Kesit 4: Fa diyez notası üzerine oluşturulmuş olan cümle, 136. ölçüde bestecinin kullandığı ritmik çeşitlendirmeler ve bağların yer değiştirmesi ile (ikili bağlar ve üçlemenin ikinci onaltılığında gelen es) daha kıvrak, dans ifadeli bir karaktere bürünmüştür. (Ölçü 129-138)

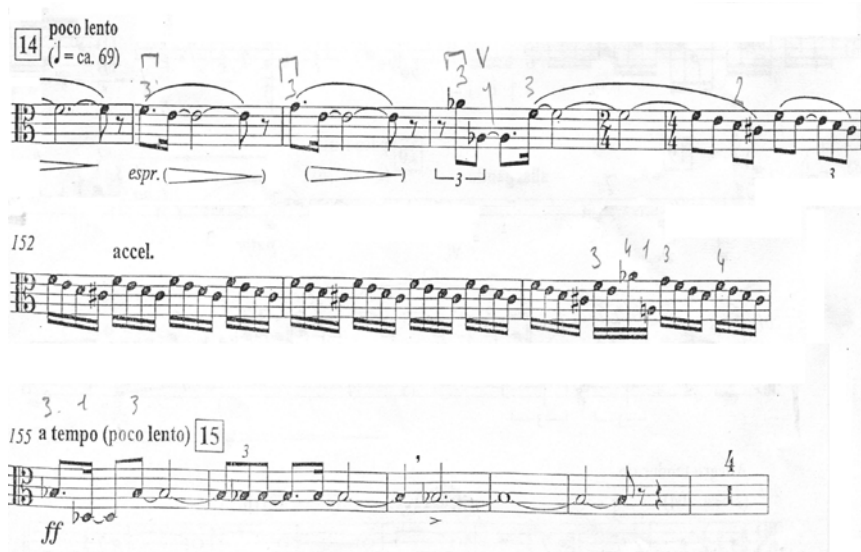


Köprü: Aynı ritmik hareket ile başlar. Oktav atlamaları ile renklendirilmiş olmasına karşın birinci bölümün ritmik ve melodik yapısından faydalanır, “**allargando**” terimi ile de konçertonun ana temasına bağlantı yapılır. Ölçü (139-145)



YENİDEN SERGİ: 146-213

Birincil tema: Konçertonun birinci bölümünde olduğu gibi orkestranın re bemol-la bemol akoru üzerine eserin ana teması yeniden duyurulur. (Ölçü 146-163)



İkincil tema: Birinci bölümde de olduğu gibi tonal anlamda klasik sonat-allegrosuna yapılmış olan istisna (dominant-tonik ilişkisi yadsınması) bu cümlede de görülür. Sol bemol-si bemol-re bemol-fa yedilisi üzerine kurulmuş olan tema, ard arda çekerek yayların kullanımı ile marş karakterine bürünmüştür. (Ölçü 164-169)



Cümlelerin devamı ise bölümün başında olduğu gibi kadans havasındadır. Kullanılan büyük yedili akoru 5. ölçü ile paralellik gösterirken, pasajın ritmik hareketi ise birinci bölüm 144-148. ölçülerden esinlenilmiştir. Bir başka kayda değer nokta ise eserde ilk kez orkestra içerisinde keman ve çello sololarının kullanımıdır. (bkz. Ekler: Pişano partisi 176-179 ölçüler)

Ölçü 170- 178



7. AHMED ADNAN SAYGUN'UN ESERLERİ

Opera / Opera

Op.9 Özsoy (tek perde / one act), 1934

Op.11 Taşbebek (tek perde / one act), 1934

Op.28 Kerem (üç perde / three acts), 1947-52

Op.52 Köroğlu (üç perde / three acts), 1973

Op.65 Gılgamış, 1983

Bale / Ballet

Op.17 Bir Orman Masalı / A Forest Tale (koreografik süit / choreographic suite), 1939-43

Op.75 Kumru Efsanesi / A Legend, 1986-87

Şan ve Orkestra / Voice and Orchestra

Op.3 Ağıtlar / Laments (tenor solo ve erkekler korusu / tenor solo and male chorus), 1932

Op.6 Kızılırmak Türküsü / Folk Song (soprano), 1933

Op.16 Masal / Lied (bariton solo / Baritone solo), 1940

Op.19 Eski Üslupta Kantat / Cantata in Old Style (solistler ve koro / soloists and chorus), 1941

Op.21 Geçen Dakikalarım (bariton solo/ baritone solo), 1941

Op.23 Dört Türkü / Four Folk Songs, 1945

Op.26 Yunus Emre Oratoryosu / Yunus Emre Oratorio (solistler, koro, orkestra / soloists, chorus, orchestra), 1946

Op.41 On Türkü / Ten Folk Song, 1968

Op.54 Ağıtlar – İkinci Defter / Laments – Book II (tenor solo, erkekler korusu / tenor solo, male chorus), 1974

Op.60 İnsan Üzerine Deyişler I / Mediations on Men I, 1977

Op.61 İnsan Üzerine Deyişler II / Mediations on Men II, 1977

Op.64 İnsan Üzerine Değişler IV / Mediations on Men IV, 1978

Op.66 İnsan Üzerine Değişler V / Mediations on Men V, 1978

Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan / Epic on Atatürk and Anatolia, 1981

Op.63 İnsan Üzerine Değişler III / Mediations on Men III, 1983

Op.69 İnsan Üzerine Değişler VI / Mediations on Men VI, 1984

Orkestra / Orchestra

Op.1 Divertimento (darbuka ve saksofonlu büyük orkestra / large orchestra with saxophone and darbuka), 1930

Op.13 Sihir (ya da Büyü) Raksı / Magic Dance (Taşbebek Operası'ndan bölüm / movement from the Taşbebek Opera), 1934

Op.14 Süit / Suite, 1936

Op.24 Halay, 1943

Op.10/b İnci'nin Kitabı / İnci's Book (orkestra uyarlaması / symphonic arrangement), 1944

Op.29 Birinci Senfoni / Symphony No.1, 1953

Op.30 İkinci Senfoni / Symphony No.2, 1958

Op.39 Üçüncü Senfoni / Symphony No.3, 1960

Op.49 Değiş / Dictum (yaylı çalgılar / strings), 1970

Op.53 Dördüncü Senfoni / Symphony No.4, 1974

Op.57 Ayin Raksı / Ritual Dance, 1975

Op.62 Concerto da Camera (yaylı çalgılar / strings), 1978

Op.70 Beşinci Senfoni / Symphony No.5, 1985

Op.72 Çeşitlemeler / Variations, 1985

Solo Çalgı ve Orkestra / Concerto

Op.34 Birinci Piyano Konçertosu / Concerto for Piano No.1, 1952-58

Op.44 Keman Konçertosu / Concerto for Violin, 1967

Op.59 Viyola Konçertosu / Concerto for Viola, 1977

Op.71 İkinci Piyano Konçertosu / Concerto for Piano No.2, 1985

Op.74 Viyolonsel Konçertosu / Concerto for Violoncello, 1987

Oda Müziği / Chamber Music

Op.4 Sezişler / Intuitions (iki klarinet / two clarinets), 1933

Op.8 Vurma Sazlı Kuvartet / Percussion Quartet (klarinet, saksofon, vurma çalgı, piyano / clarinet, saxophone, percussion instrument, piano), 1933

Op.12 Sonat / Sonata (piyano ve viyolonsel / piano and violoncello), 1935

Op.20 Sonat / Sonata (piyano ve keman / piano and violin), 1941

Op.27 Birinci Yaylı Sazlar Kuvarteti / String Quartet No.1, 1947

Op.33 Demet (keman ve piyano için süit / suite for violin and piano), 1955

Op.35 İkinci Yaylı Sazlar Kuvarteti / String Quartet No.2, 1957

Op.37 Trio (obua, klarinet, arp / oboe, clarinet, harp), 1966

Op.43 Üçüncü Yaylı Sazlar Kuvarteti / String Quartet No.3, 1966

Op.46 Nefesli Sazlar için Kentet / Quintet for Wind Instruments, 1968

Op.50 Üç Prelüd / Three Preludes (iki arp / two harps), 1971

Op.55 Trio (obua, klarinet, piyano), 1975

Op.68 Dört Arp için Üç Türkü / Three Folk Songs for Four Harps, 1983

Op.78 Dördüncü Yaylı Sazlar Kuvarteti / String Quartet No.4 (iki bölüm / two movements), 1990

Şan ve Piyano / Voice and Piano

Op.32 Üç Balad / Three Balades, 1955

Op.48 Dört Ezgi / Four Melodies, 1977

Piyano / Piano

Op.2 Süit / Suite, 1931

Op.10/a İnci'nin Kitabı / İnci's Book, 1934

Op.15 Sonatina, 1938

Op.25 Anadolu'dan / From Anatolia, 1945

Op.51 Küçük Şeyler / Short Things, 1950-52

Op.38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd / Ten Etudes on "Aksak" Rhythms, 1964

Op.45 Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd / Twelve Preludes on "Aksak" Rhythms, 1967

Op.47 Aksak Tartılar Üzerine On Beş Parça / Fifteen Pieces on "Aksak" Rhythms, 1967

Op.56 Ballade (iki piyano / two pianos), 1975

Op.58 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak / Ten Sketches on "Aksak" Rhythms, 1976

Op.73 Üç Piyano için Poem / Poem for Three Pianos, 1986

Op.76 İki Piyano için Poem / Poem for Two Pianos, 1989

Op.77 Piyano Sonatı / Piano Sonata, 1990

Solo Çalgı / Solo Instrument

Op.31 Partita (viyolonsel / violoncello), 1954

Op.36 Partita (keman / violin), 1961

Koro / Chorus

Op.5 Manastır Türküsü / Folk Song, 1933

Op.7 Çoban Armağanı, 1933

Op.42 Duyuşlar / Impressions (üç kadın sesi / three female voices), 1935

Op.18 Dağlardan Ovalardan, 1939

Op.22 Bir Tutam Kekik, 1943

Kitaplar / Literature

Türk Halk Musikisinde Pentatonizm / Pentatonism in Turkish Folk Music, İstanbul, 1936

Rize, Artvin ve Kars Havalisi, Türkü, Saz ve Oyun Havaları / Some Local Instruments and Folk Dances, İstanbul, 1937

Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon / Seven Folk Songs and a Folk Dance From the Black Sea, İstanbul, 1938

Halkevlerinde Musiki / Music in “Halkevleri”, Ankara, 1940

Yalan (sanat konuşmaları / discussion in the field of art), Ankara, 1945

Karacaoğlan, Ankara, 1952

Lise Müzik Kitabı (1-2-3) / Music Books for Lycée (three volumes) (Halil Behdi Yönetken ile / with Halil Behdi Yönetken), Ankara, 1955

Musiki Nazariyatı / Theory of Music (dört cilt / four volumes), Ankara devlet Konservatuvarı Yayını, I (1958), II (1962), III (1964), IV (1966)

“La Musique Turque”, Pleyel Edition, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Tarihi Serisi Cilt I, Paris, 1960

“La genie de la melodié” (Zoltan Kodaly’ın Yüzüncü Yılı Nedeniyle / About Zoltan Kodaly), Budapeşte / Budapest, 1964

Töresel Musiki, Ankara, 1967

Toplu Solfej / Solfeggio (iki cilt / two volumes), Ankara, 1968

Folk Music Research in Turkey (Bela Bartok ile birlikte / with Bela Bartok), Budapeşte / Budapest, 1976

Atatürk ve Musiki / Atatürk and Music, Sevda Cenap And Vakfı Müzik Yayınları, Ankara, 1981

Pedagoji Alanında Çalışmalar / Works About Music Instruction

8. KONÇERTO İÇİN GENEL ÇALIŞMALAR

A. A. Saygun'un viyola konçertosunu çalışırken yorumcuya uygulaması önerilen çalışma yöntemlerini şöyle sıralayabiliriz:

- 1) Entonasyon çalışması,
- 2) Çift ses çalışması,

I / 52-53

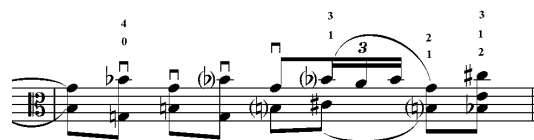


- 3) Üç sesli akor çalışması,

I / 53



I / 88



4) Dört sesli akor çalışması,

I / 119



I I I / 187-188

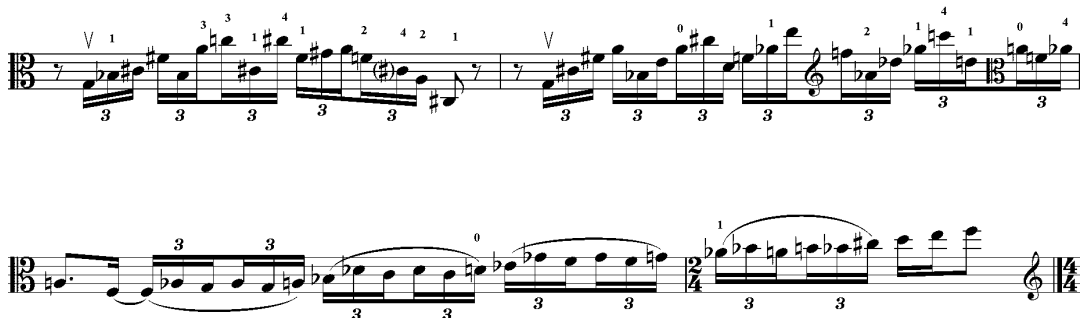


5) Ritmik eşitlik gerektiren pasajların çalışılması,

I / 115-116

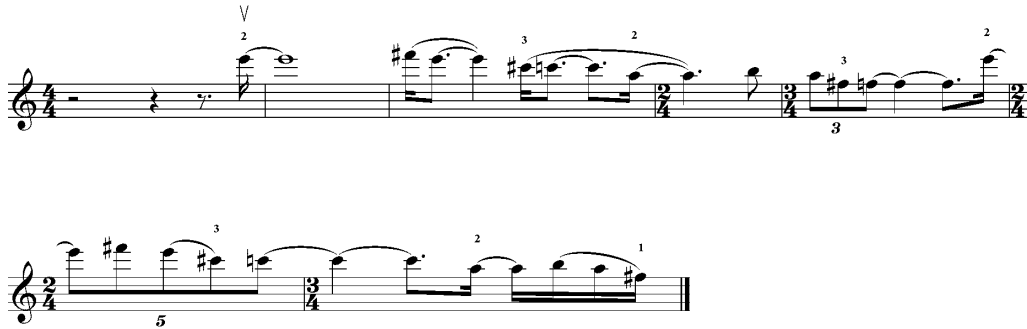


I / 48-51

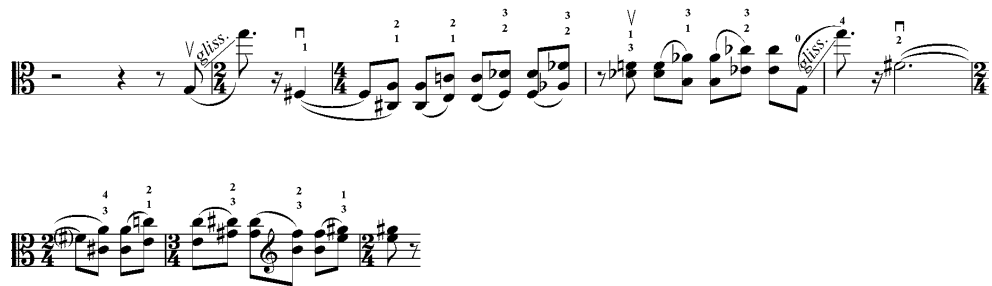


6) Tek ve çift ses pozisyon değişimlerinin çalışılması,

I / 76-82



I / 142-149

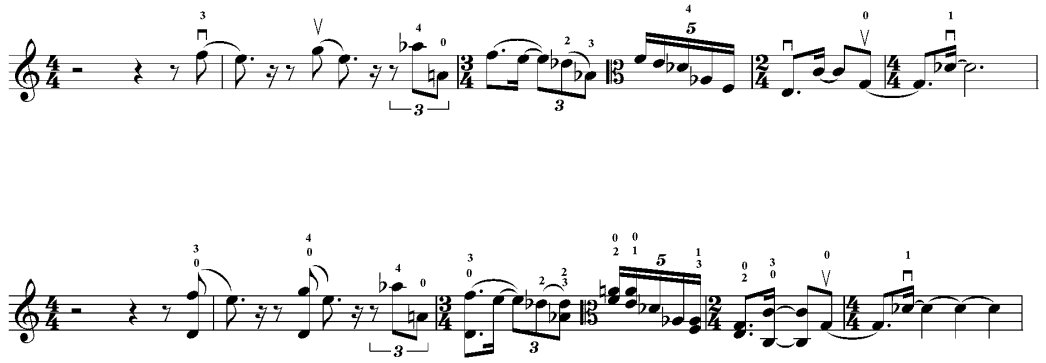


8.1 Entonasyon Çalışması İçin Önerilen Yöntemler

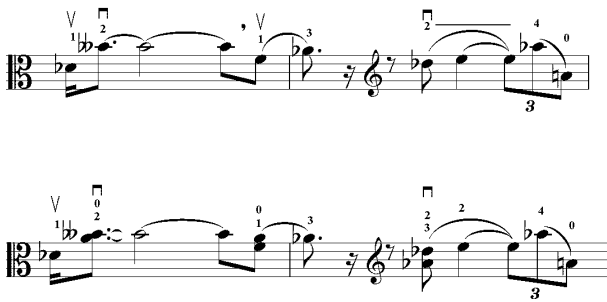
Entonasyon çalışması konçertonun her bölümünde uygulanması gerekli olan temel çalışma türüdür. Farklı pasajlara göre değişik entonasyon çalışmaları uygulanabilir. Bu çalışmalar uygulanırken esas dikkat edilmesi gereken nokta çalışılan pasajın, çalışan kişinin sesleri dinleyip düzeltebileceği bir hızda ve piyano nüansında çalışmasıdır.

8.1 a) Entonasyon zorluğu ierin pasajlar l, dörtlü, beşli, altılı ve sekizli (oktav) aralıklarla ve boş teller ile kontrol edilerek çalışılmalıdır.

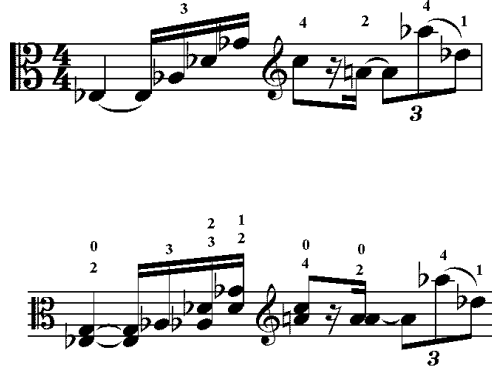
I / 1-6



I / 8-9



I / 20



8.1 b) Bir diğer entonasyon çalışması ise aynı pozisyon içerisinde 4 parmağı farklı kombinasyonlar ile çalıştırarak seslerin temizlenmesi üzerine dayanır. Aşağıda verilmiş olan parmak egzersizleri entonasyon sıkıntısı yaşanabilecek pasajlarda uygulanmalıdır.

1234	4321	2134	4312
1243	3421	2143	3412
1324	4231	2314	4132
1342	2431	2341	1432
1423	3241	2413	3142
1432	2341	2431	1342
3124	4213	4123	3214
3142	2413	4132	2314
3214	4123	4213	3124
3241	1423	4231	1324
3412	2143	4312	2134
3421	1243	4321	1234

I / 29

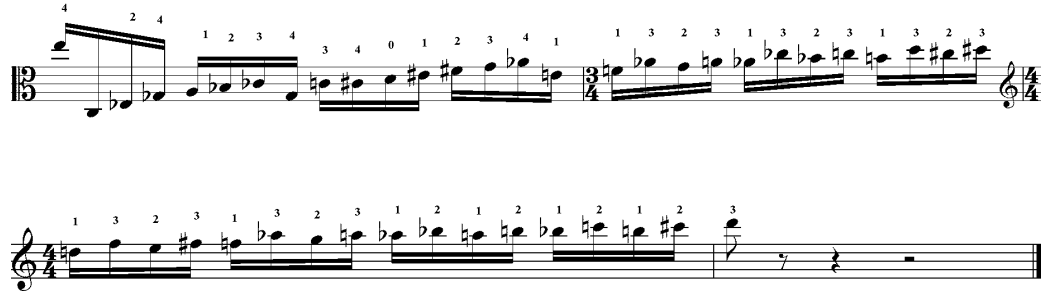


I / 103

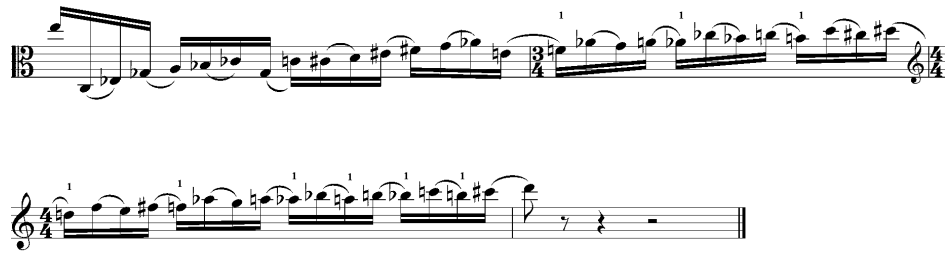


8.1 c) Arka arkaya onaltılıkların geldiği pasajlarda entonasyon zorluğu ve tel geçişlerini aynı anda çalışabilmek için değişik bağ çeşitleri uygulanmalıdır.

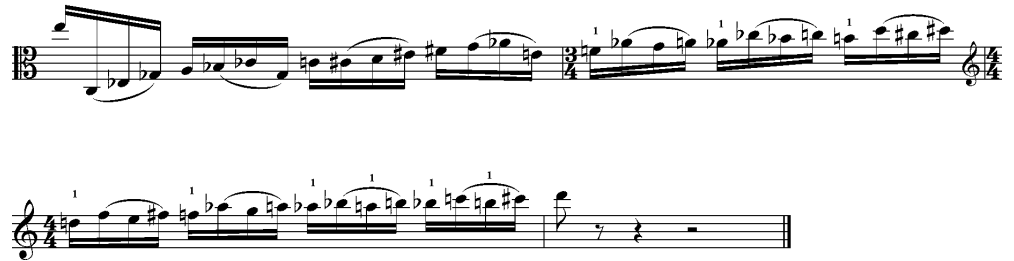
I / 242-245



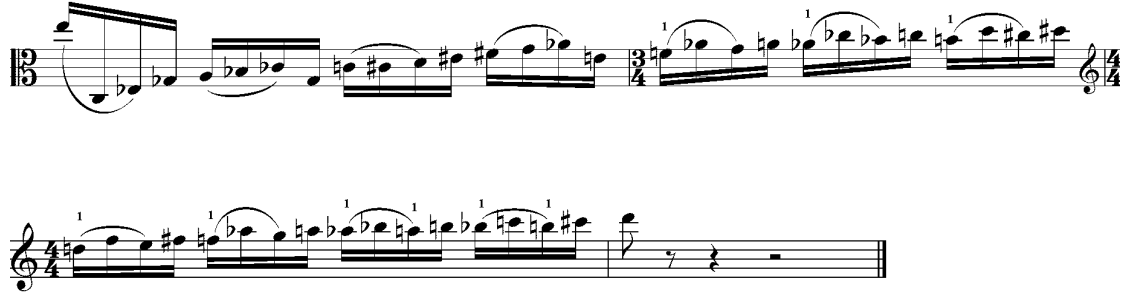
- İlk nota ayrı devamı iki bağlı



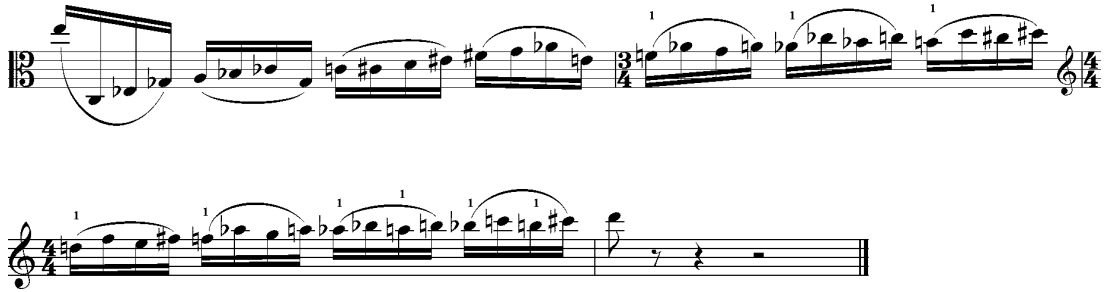
- Bir ayrı, üç bağlı



- Üç bağlı, bir ayrı



- Dört bağlı



8.1 d) Ayrıca entonasyon açısından zor olan bütün pasajlarda “gidiş-dönüş” olarak bilinen, pasajı önce olduğu gibi sonra da tersten çalarak uygulanan çalışma türüyle zor olan pasaj birkaç defa tekrarlanılarak düzeltilebilir.

I / 246



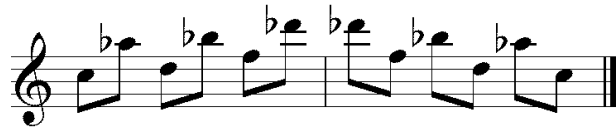
8.2 Çift Ses Çalışmaları için Önerilen Yöntemler

8.2 a) Çift sesli akorlarda akorun sesleri önce ağır tempoda tek tek çalınarak temizlenmelidir. Akorlar arası geçişlerde entonasyonu düzeltmek için yapılacak çalışma sadece üst ve alt sesleri dinlemek olmalıdır. Eğer akorun üst sesi çalışılıyor ise alt sesin parmağı tuşeye basılı olmalı ancak yay ile çalınmamalıdır. Aynı yöntem alt sesin çalışılması sırasında da geçerlidir. İki sesin de doğru olduğundan emin olunduktan sonra sesler aynı anda uzun arşe çalışılmalıdır.

I / 52-53



8.2 b) Çalışılan pasajın sesleri tek ses olarak arka arkaya çalınarak da entonasyon problemi düzeltilebilir.



8.2 c) Entonasyon çalışması için önerilen yöntemler kısmının “d” şıkkında gösterilen çalışma da bu tür çift sesli pasajlarda uygulanabilir.



8.3 Üç Sesli Akor Çalışmaları İçin Önerilen Yöntemler

8.3 a) Çift sesli akorlarda olduğu gibi üç sesli akorlarda da sesler önce tek tek detaché yay şekliyle çalınarak temizlenmeli, bu çalışma yapılırken parmakların hepsi sanki üç ses aynı anda çalınacakmış gibi tuşede bulunmalıdır. Daha sonra sesler yine tek tek ama aynı bağ içinde çalınmalıdır.

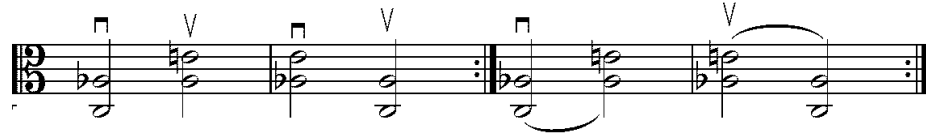
I / 53



8.3 b) Üç sesli akorlar çalışılırken değişik ritim kalıplarından faydalanılarak tel geçişlerinde oluşabilecek sıkıntılar çözülür.



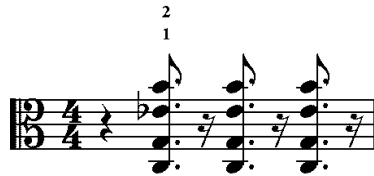
8.3 c) Üç sesli akorun orta sesi tekrar edilerek akor çift ses haline getirilerek bağısız ve bağlı olarak çalışılır.



8.4 Dört Sesli Akor Çalışmaları İçin Önerilen Yöntemler

8.4 a) Akorun sesleri çift ses ve üç sesli akorlarda olduğu gibi önce ayrı olarak çalınıp dinlenilmeli sonra arpej gibi kalından inceye ve inceden kalına doğru bağlı olarak çalışılmalıdır.

I / 119



8.4 b) Dört sesli akorun notaları iki ayrı çift sesmiş gibi arka arkaya çalınmalıdır. Bu çalışmalar yapılırken parmaklar tuşede bulunmalıdır.



8.5 Ritmik Eşitlik Gerektiren Pasajların Çalışılması İçin Yöntemler

8.5 a) Ritmik eşitlik gerektiren pasajlar aşağıda verilmiş olan ritim kalıpları uygulanarak çalışılmalıdır.



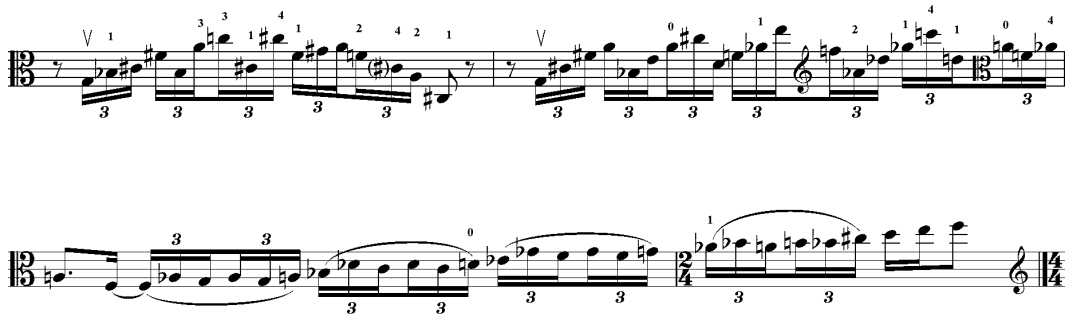
I / 115-116





8.5 b) Çeşitli bağlar ve tekrarlı notalarla çalışmak eşitlik gerektiren pasajlarda uygulanabilecek bir başka yöntemdir.

I / 48-51



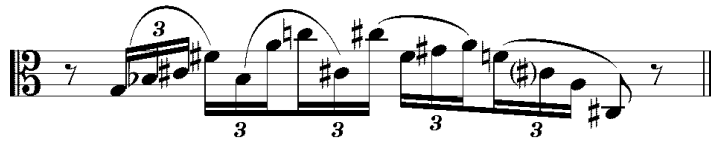
• İki bağlı



- Üç bağlı



- Dört bağlı



- Beş bağlı



- Altı bağlı



- Yedi bağı



- Üç bağı üçüncü notalar tekrar



- Dört bağı dördüncü notalar tekrar



- Beş bağı beşinci notalar tekrar



8.6 c) Pozisyon değişimlerinde pilot parmak yönteminin aşığıdaki ritimlerle çalışılması faydalı olur.



8.6 d) Çift ses pozisyon geçişlerinde de, tek ses pozisyon geçişlerindeki pilot parmak yöntemi geçerlidir. Ayrıca çift sesleri çalışırken entonasyon çalışmaları kısmının “d” şikkında verilmiş olan çalışmalar ile ritmik eşitlik gerektiren pasajlar için çalışmalar kısmının “a” şikkında verilmiş olan ritim kalıpları birleştirilerek faydalı bir çalışma oluşturulabilir.

I / 142-149



9. GENEL ÇALIŞMALARIN KONÇERTO ÜZERİNDE UYGUNLANMASI

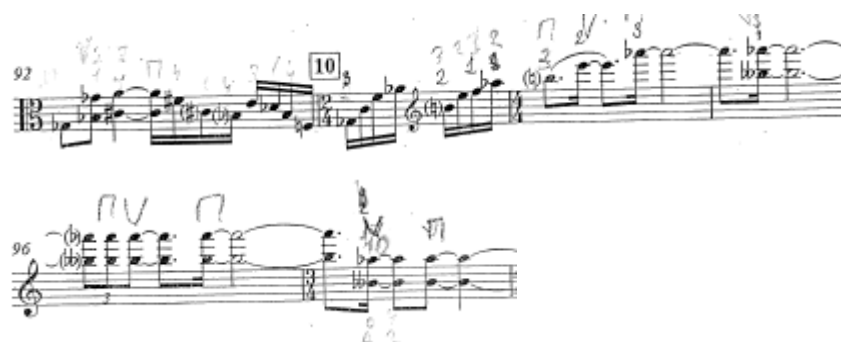
Hazırlanan bu eser metninin dokuzuncu bölümünde, bir önceki bölümde detaylı olarak açıklanmış çalışma şekillerinden hangilerinin A. A. Saygun'un Op. 59 viyola konçertosunun hangi pasajlarında çalışılması gerektiği nota örnekleriyle gösterilecektir.

9.1 Konçerto için genel çalışmalar bölümünün “a” şikkında yer alan (üçlü, dörtlü, beşli, altılı, sekizli (oktav) aralıklar ve boş teller ile kontrol ederek çalışmak) çalışmanın konçertonun geri kalanında uygulanabileceği pasajlar.

I / 27-35

The musical score for Violin I, measures 27-35, is presented in three staves. The first staff (measures 27-30) includes triplets and a dynamic marking of *f*. The second staff (measures 30-32) features sixths and a dynamic marking of *fff*. The third staff (measures 32-35) includes a decrescendo marking, a dynamic marking of *pp*, and a tempo marking of *poco animato* (♩ = ca. 96). The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

I / 92-97



I / 59- 62



I / 154-155



III / 1- 6



III / 12



III / 71



III / 182



9.2 Konçerto için genel çalışmalar bölümünün “b” şikkında yer alan parmak egzersizlerinin uygulanabileceği pasajlar.

II / 34



II / 71-72



II / 166- 167

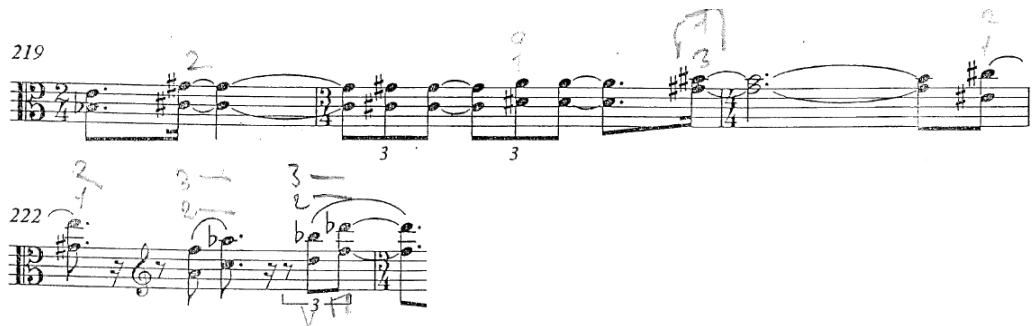


9.3 Konçerto için genel çalışmalar bölümünün çift sesler için çalışmalar kısmında gösterilen yöntemlerin uygulanabileceği pasajlar.

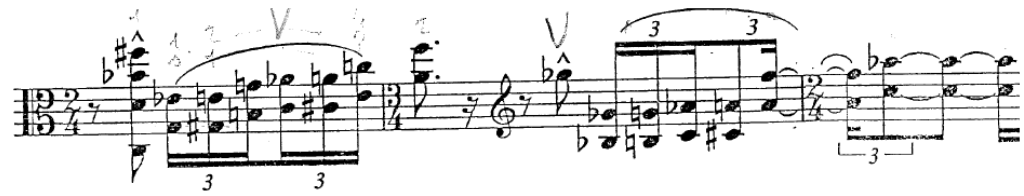
I / 204- 209



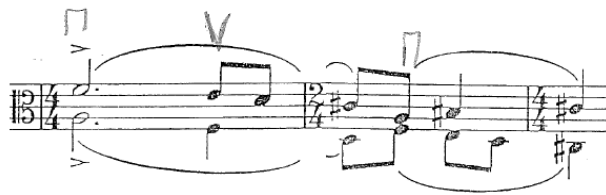
I / 219- 222



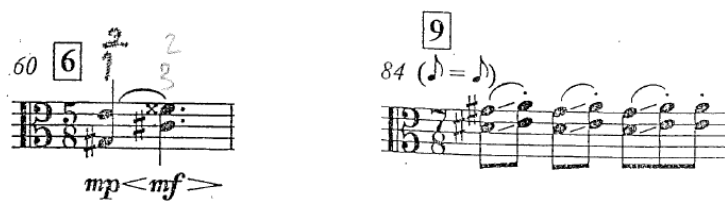
I / 249- 251



I / 301- 302



II / 60 ve 84.ölçüler



III / 104 -105



III / 137- 138



III / 173- 175



9.4 Konçerto için genel çalışmalar bölümünün dört sesli akorlar için çalışmalar kısmında gösterilen yöntemlerin uygulanabileceği pasajlar.

III / 113 ve 187- 188

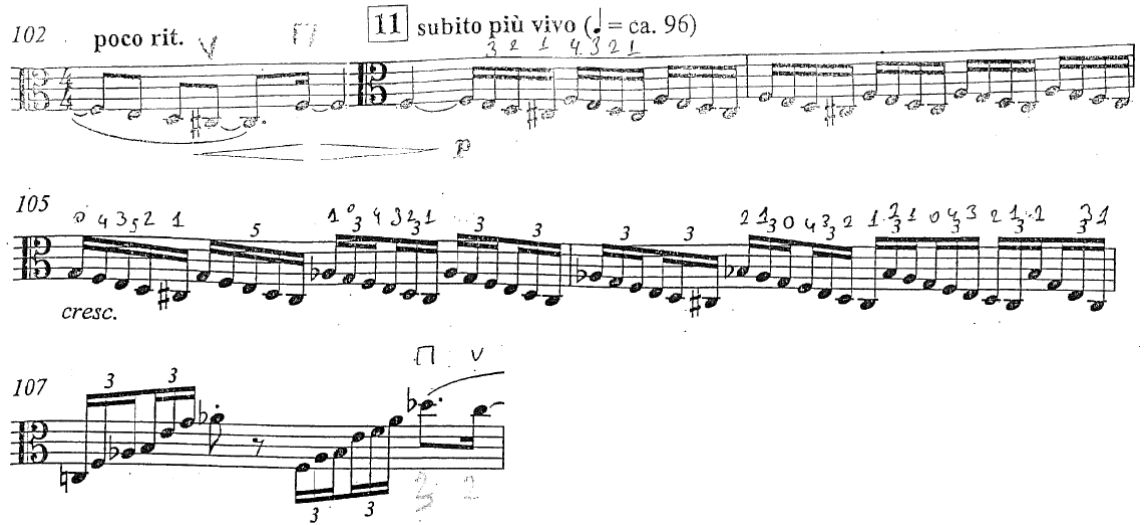


9.5 Konçerto için genel çalışmalar bölümünün ritmik eşitlik gerektiren pasajların çalışılması için yöntemler kısmında verilmiş olan ritim kalıpları ve bağ şekillerinin uygulanabileceği pasajlar.

I/ 92 – 93



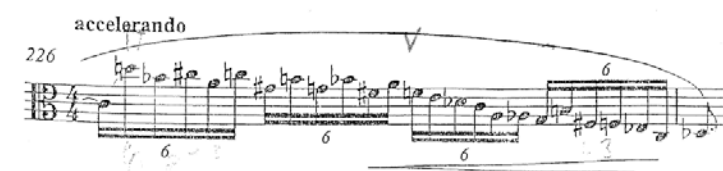
I/ 103 - 107



I/ 154 – 156



I / 226 ve 241



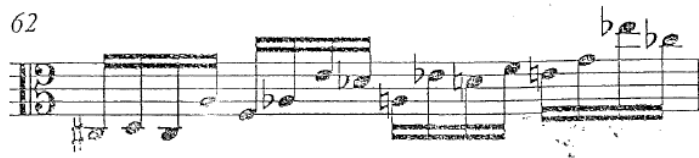
I / 251- 253



II / 128 -131



III / 57, 62, 106 ve 124. Ölçüler



III / 110- 112

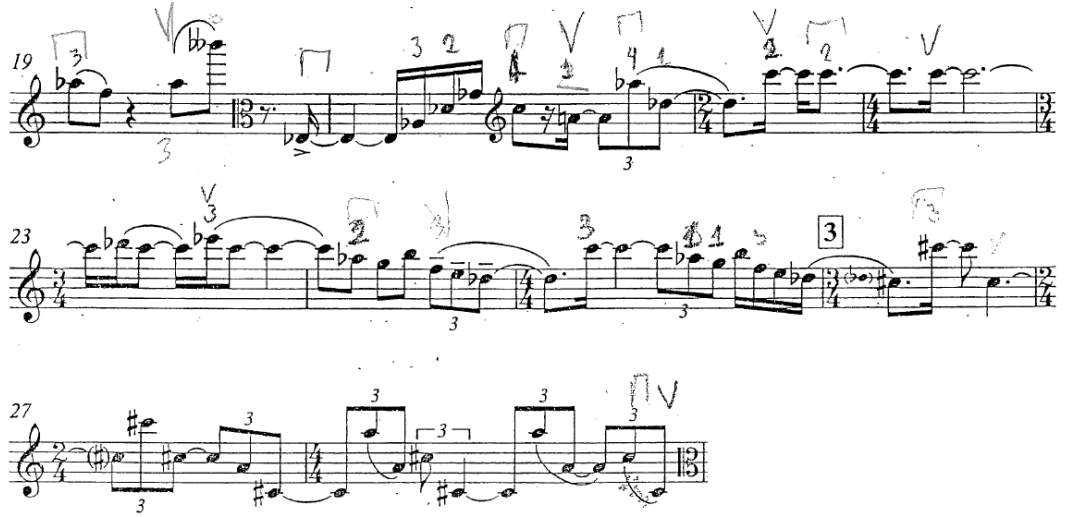


III / 185 – 186



9.6 Konçerto için genel çalışmalar bölümünün tek ve çift ses pozisyon değişimleri için çalışmalar kısmında verilmiş olan pilot parmak tekniğinin uygulanabileceği pasajlar.

I / 19 – 28



I/ 254 – 257

26 poco largo ($\text{♩} = \text{ca. } 76$)

254

257

I/ 261 – 263

261

I/ 290- 293

290

Vc.

poco libero

p

f

III / 10 – 13

p

cresc.

III / 70 - 77



9.7 Buraya kadar anlatılmış olan çalışma türleri arasından çift sesler, tek veya çift ses pozisyon geçişleri ve ritmik eşitlik gerektiren pasajlar ayrıca konçerto için genel çalışmalar bölümünün “d” şikkında yer alan gidiş-dönüş çalışmasıyla da birleştirilerek uygulanabilir.

10. SONUÇ

A.A. Saygun yaşamış olduğu dönem ve benimsemiş olduğu vizyon bakımından Çağdaş Türk müziğı açısından ilerici atılımlarda bulunmuştur. İki dünya savaşının olduğu dönemde yaşamış, yeni kurulan Cumhuriyet döneminde eserlerini vermiştir. Kendi döneminden önce var olan akımların yanı sıra çağdaşlarının eserlerini de inceleme fırsatı bulmuş, bu doğrultuda halk kaynaklarından yola çıkarak evrenselliğe ulaşacak seviyede ulusal bir Türk müziğı bestenmesi açısından öncü rol oynamıştır. 1977 yılında yazmış olduğu Viyola Konçertosu müzikal dili ve içerdığı teknik anlamdaki zorluklar açısından ele alındığında uluslararası standart da bir eserdir.

Bu çalışma da kısıtlı olan viyola repertuarına alternatif sunan bu eserin detaylı incelemesi yapılmış olup bestecinin yaşadığı dönem ve eserin yapısı detaylı olarak incelenmiştir. Ayrıca eserin çalışılması sırasında ortaya çıkabilecek potansiyel zorluk içeren pasajlar belirlenerek gelecekte eseri öğrenmek isteyen meslektaşlarım için teknik açıdan yazılı bir çalışma klavuzu oluşturulması amaç edinilmiştir.

11. EKLER

Bu bölümde çalışmaya esas olarak alınan Saygun'un Op. 59 Viyola Konçertosu'nun nota metni (Peer Music, Classical Newyork-Hamburg) sunulmuştur.

viola Concerto op. 39

I

A. Adnan Saygun (1907 - 1991)

Moderato ($\text{♩} = \text{cca. } 76$)

Viola

espr. V

p

3

cresc.

5

Piano

pp

4

4

3

2

4

4

5

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff is for the vocal melody, the middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The score includes a key signature change from one flat to two flats (B-flat and E-flat) in the middle section. The piano part features a prominent bass line with a 7-measure rest in the middle section. The vocal part includes a melodic line with a 7-measure rest in the middle section. The score is written in a clear, legible hand.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The music features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mp'. There are also some handwritten annotations and a large '2' and '4' in the middle of the score.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on three staves. The first staff is a vocal line in treble clef, 7/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a box containing the number "1". The second and third staves are piano accompaniment in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. The piano part features a prominent bass line with many accidentals (flats and naturals) and a right-hand part with chords and moving lines. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is marked with a large "1" in a box at the beginning and a large "3" over a "4" in the middle, possibly indicating a measure or section number.



3

p

(con Ped.)

f *cresc.* *ff* *decres.*

4 Poco animato (♩ = cca. 96)

p *cresc.* *f*



Handwritten musical score for a piano piece, page 102. The score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system has a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with chords and eighth notes. The second system continues with similar notation, including triplets and dynamic markings like 'p' and 'f'. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with sustained chords. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a 4/4 time signature and a 'f dim.' marking. A bracketed number '6' is above the first measure of the fourth system. The page is numbered '-5-' at the bottom.

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains a melody with time signatures 3/4, 4/4, and 3/8. The bass staff has a simple accompaniment with time signatures 4/4 and 4/4. The tempo marking "allargando" is written above the treble staff.

Handwritten musical score for the second system. The tempo marking "Moderato (♩ = ca. 69)" is written above the treble staff. The treble staff has a complex melody with time signatures 3/4, 3/4, and 3/8. The bass staff has a simple accompaniment with time signatures 3/4 and 4/4. A "Ped." marking is present below the bass staff.

Handwritten musical score for the third system. The treble staff has a melody with time signatures 3/4 and 4/4. The bass staff has a complex accompaniment with time signatures 3/4 and 4/4. A boxed number "7" is written above the treble staff.

Handwritten musical score for the fourth system. The treble staff has a melody with time signatures 3/4 and 4/4. The bass staff has a complex accompaniment with time signatures 3/4 and 4/4. A "pp" marking is present above the treble staff.

Handwritten musical score for piano, measures 1-3. The music is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 1 contains a triplet of eighth notes in the bass and a quarter note in the treble. Measure 2 has a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 3 has a half note in the treble and a quarter note in the bass. The word "cresc." is written above the first measure.

8 Più vivo (♩ = ca. 104)

Handwritten musical score for piano, measures 4-5. The music is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 4 contains a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 5 contains a half note in the treble and a quarter note in the bass. The word "Ped." is written below the first measure.

Handwritten musical score for piano, measures 6-7. The music is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 6 contains a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 7 contains a half note in the treble and a quarter note in the bass. The word "dim." is written above the first measure.

Handwritten musical score for piano, measures 8-9. The music is in 3/4 time and features a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 8 contains a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 9 contains a half note in the treble and a quarter note in the bass. The word "p" is written below the first measure.

Handwritten musical score system 1. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a bass line with a dynamic marking of *p* (piano). There are handwritten annotations above the staves, including a circled '9' and some illegible text.

Handwritten musical score system 2. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a bass line with a dynamic marking of *p* (piano). There are handwritten annotations above the staves, including a circled '9' and some illegible text.

Handwritten musical score system 3. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a bass line with a dynamic marking of *p* (piano). There are handwritten annotations above the staves, including a circled '9' and some illegible text.

Handwritten musical score system 4. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a bass line with a dynamic marking of *p* (piano). There are handwritten annotations above the staves, including a circled '9' and some illegible text.

Handwritten musical score on page 106, featuring four systems of music. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking. A circled section in the bass staff contains a half note and a quarter note.

System 2: Treble staff has a triplet of eighth notes. Bass staff has a circled section containing a half note and a quarter note.

System 3: Treble staff has a measure number **10** in a box. Bass staff has a forte (*f*) dynamic marking.

System 4: Treble staff has a circled section containing a half note and a quarter note. Bass staff has a circled section containing a half note and a quarter note. The system ends with a double bar line and a circled section containing a half note and a quarter note.

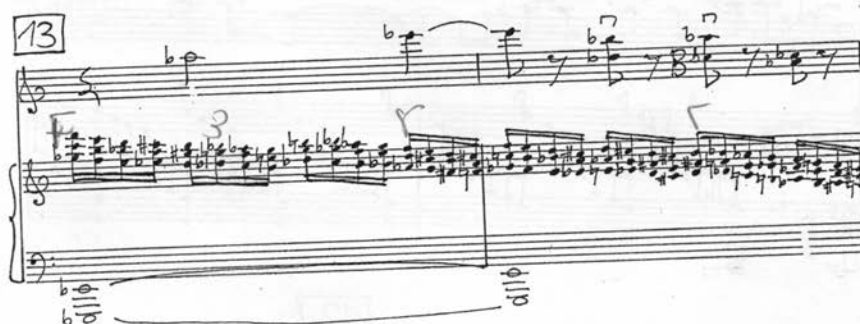
Poco larg.
(♩ = ca. 76)

Poco rit.

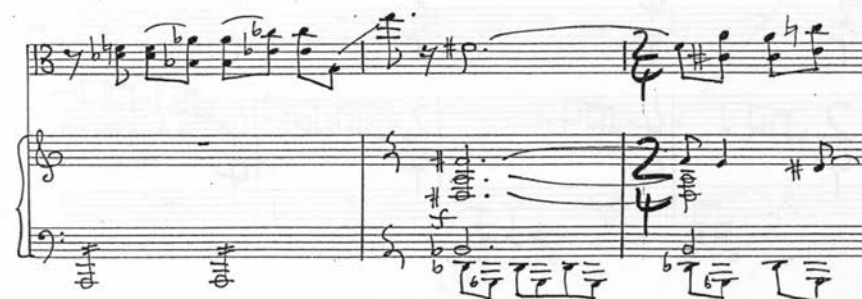
11 subito più vivo (♩ = ca. 96)

cresc.





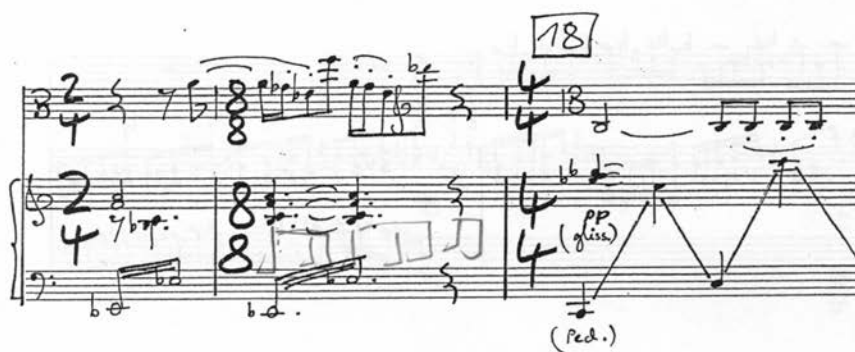


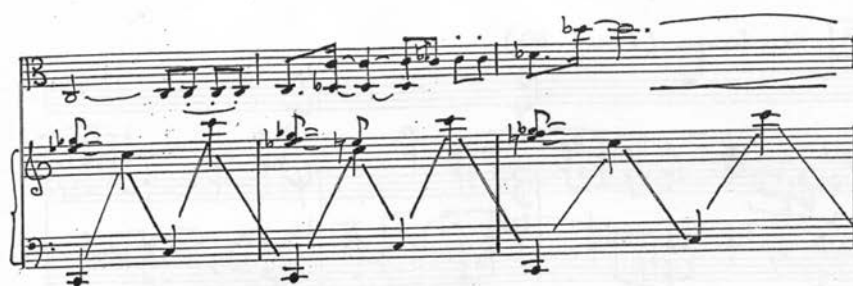


The image shows a handwritten musical score on page 112, consisting of four systems of music. Each system typically has a treble staff and a bass staff, with some systems including a third staff or additional notation.

- System 1:** The treble staff begins with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a measure with a 2/4 time signature. The bass staff also has a 3/4 time signature and contains notes with a 4/4 time signature indicated below it.
- System 2:** The treble staff starts with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The bass staff has a 2/4 time signature and includes a piano (p) dynamic marking.
- System 3:** The treble staff has a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The bass staff has a 2/4 time signature and includes a forte (f) dynamic marking. A box containing the number "17" is placed above the treble staff.
- System 4:** The treble staff has a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The bass staff has a 2/4 time signature and includes a forte (f) dynamic marking.

The score is written in ink on a piece of paper with a decorative, wavy border on the left side. The handwriting is clear and legible.





19 Poco largo ($\text{♩} = \text{cca. } 80$)

Handwritten musical score on page 116, featuring piano and organ parts. The score is written on five systems of staves.

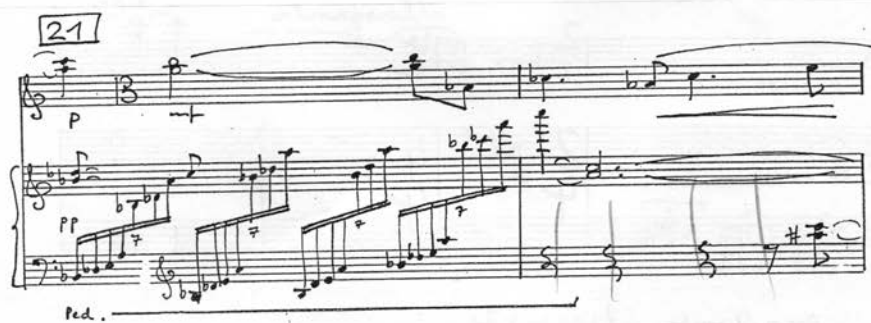
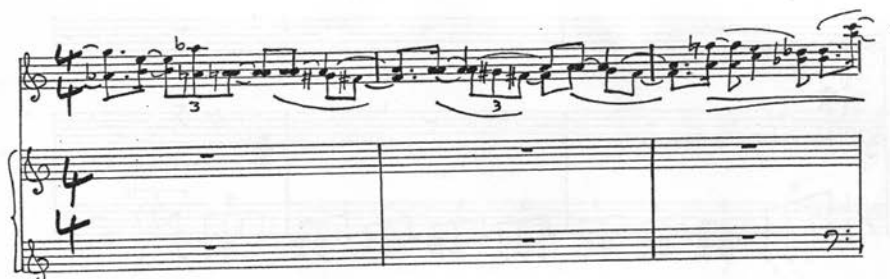
System 1: The piano part (treble and bass clef) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The organ part (treble clef) has a few notes. A handwritten "64" is written below the piano part.

System 2: The organ part begins with a crescendo ("p cresc.") and a tempo change to "allargando". The piano part continues with a similar rhythmic pattern. A handwritten "4" is written below the piano part.

System 3: The organ part continues with a tempo change to "Poco Lento (♩. cca. 63)". The piano part continues with a similar rhythmic pattern. A handwritten "4" is written below the piano part.

System 4: The organ part continues with a tempo change to "decresc.". The piano part continues with a similar rhythmic pattern. A handwritten "4" is written below the piano part.

System 5: The organ part continues with a tempo change to "P". The piano part continues with a similar rhythmic pattern. A handwritten "Ped." is written below the piano part.





23

Piu vivo (♩ = ca. 96)





senza sord.

[25]



Handwritten musical score for a piece, likely a piano solo. The score is written on four systems of staves. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The third system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The fourth system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "con passione" and "ritenuto". The piece concludes with a double bar line and a final chord.



28 Poco vivo (♩ = cca. 92)



Handwritten musical score system 1. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations, including a '3' above a measure and a '4' below a measure.

Handwritten musical score system 2. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations, including a '5' above a measure and a '4' below a measure. A box containing the number '29' is written above the staff.

Handwritten musical score system 3. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations, including 'Poco. libero' above the staff, 'P' below a measure, and 'colla parte' above a measure. A bracket on the left side of the system is labeled 'fresh horn'.

Handwritten musical score system 4. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations, including a '4' below a measure and a '2' above a measure.



II

Scherzando (♩.cca.96)



Handwritten musical score for piano, page 126. The score consists of four systems of music. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with a 'Ped.' marking. The third system includes a first ending bracket and a 'Ped.' marking. The fourth system features a 3/8 time signature change and a 'Ped.' marking. The score is written in a single key signature with various dynamics and articulations.

Handwritten musical score for piano, page 126. The score consists of four systems of music. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with a 'Ped.' marking. The third system includes a first ending bracket and a 'Ped.' marking. The fourth system features a 3/8 time signature change and a 'Ped.' marking. The score is written in a single key signature with various dynamics and articulations.

Handwritten musical score for piano, measures 5-9. The score is written on two staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measure 5 has a tempo marking of 5/8. Measure 10 has a tempo marking of 10/8 and a dynamic marking of *p*. Measure 9 has a tempo marking of 9/8. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for piano, measures 10-14. The score is written on two staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measure 10 has a tempo marking of 10/8. Measure 11 has a tempo marking of 9/8. Measure 12 has a tempo marking of 8/8. Measure 13 has a tempo marking of 8/8. Measure 14 has a tempo marking of 8/8. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for piano, measures 15-19. The score is written on two staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measure 15 has a tempo marking of 8/8. Measure 16 has a tempo marking of 6/8. Measure 17 has a tempo marking of 6/8. Measure 18 has a tempo marking of 8/8. Measure 19 has a tempo marking of 8/8. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for piano, measures 20-24. The score is written on two staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 8/8. Measure 20 has a tempo marking of 8/8. Measure 21 has a tempo marking of 8/8. Measure 22 has a tempo marking of 8/8. Measure 23 has a tempo marking of 8/8. Measure 24 has a tempo marking of 8/8. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The notation is highly detailed, featuring numerous accidentals, slurs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The time signatures vary throughout the piece, including 7/8, 5/8, 3/4, 6/8, and 7/16. The first system begins with a 7/8 time signature and includes a *ff* marking. The second system features a 5/8 time signature and a *f* marking. The third system starts with a 6/8 time signature and includes a *ff* marking. The fourth system begins with a 7/16 time signature and includes a *f* marking. The score is written in a fluid, handwritten style, with some corrections and annotations visible. The page number 129 is printed in the top right corner.

6

mp < *cresc.*

(Ped.)

7 a tempo

poco allargando

pp

cresc.

ff

ff

8



(Ped.)



9



1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Second system of musical notation, starting with a measure number 10 in a box. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a piano (p) dynamic, a crescendo (cresc.) marking, and a pedal point (Ped.) marking.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a piano (p) dynamic, a crescendo (cresc.) marking, and a fortissimo (ff) marking.

Fourth system of musical notation, starting with a measure number 11 in a box. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a fortissimo (ff) marking.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a single line with a treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music features a fortissimo (ff) marking.

12

Poco Largo

Tempo I

12 3 4 5 6 7

f

(Ped.)

16

pp

13

Poco Largo

Tempo I

8

ff

16

p

Poco Largo

Tempo I

8

ff

5

mp

f

14

Handwritten musical score for measures 14-16. Measure 14: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 15: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 16: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Dynamics include 'p (stacc.)' in measure 16.

Handwritten musical score for measures 17-19. Measure 17: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 18: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 19: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major.

Handwritten musical score for measures 20-22. Measure 20: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 21: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 22: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major.

15

Handwritten musical score for measures 23-26. Measure 23: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 24: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 25: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major. Measure 26: Treble clef, 3/8 time, key of B-flat major. Bass clef, 3/8 time, key of B-flat major.

Handwritten musical score for measures 14 and 15. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 14 features a forte (*ff*) melodic line in the treble and a piano (*p*) accompaniment in the bass. Measure 15 continues the melodic line with a crescendo hairpin.

Handwritten musical score for measures 16, 17, and 18. Measure 16 is marked with a box containing the number 16 and a key signature change to one flat (B-flat). The tempo/mood is marked *Stringendo*. Measures 17 and 18 continue the melodic and accompanimental lines.

Handwritten musical score for measures 19, 20, 21, and 22. The tempo/mood is marked *largamente e poco libero*. Measure 19 has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). Measures 20, 21, and 22 show changes in the time signature from 3/4 to 2/4 and then to 4/4.

Handwritten musical score for measures 23, 24, 25, and 26. Measure 23 is marked with a box containing the number 17. The tempo/mood is marked *ff*. Measures 24, 25, and 26 show changes in the time signature from 3/4 to 2/8 and then to 7/8.

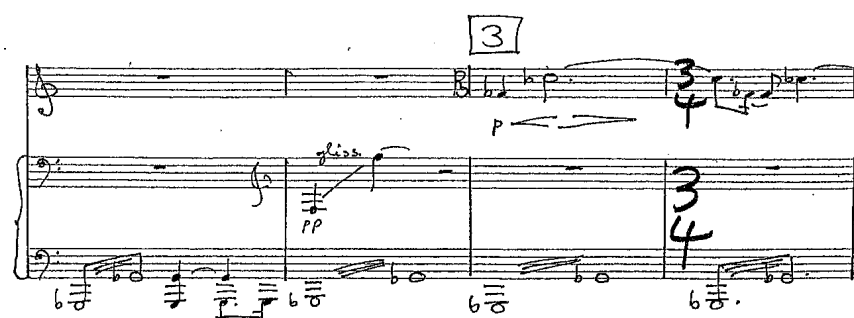
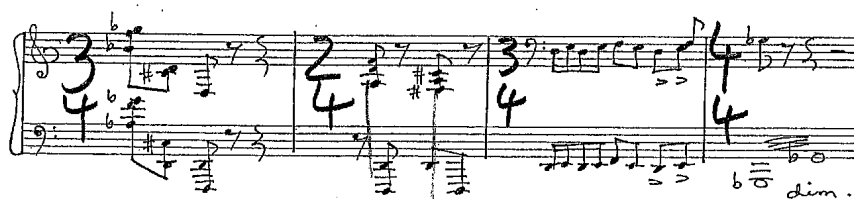
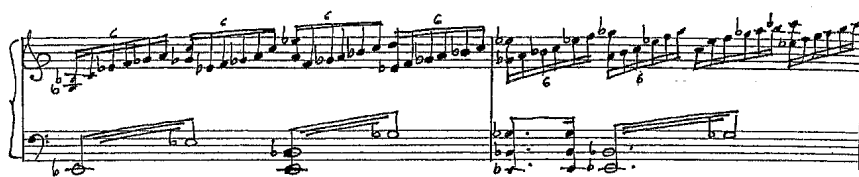
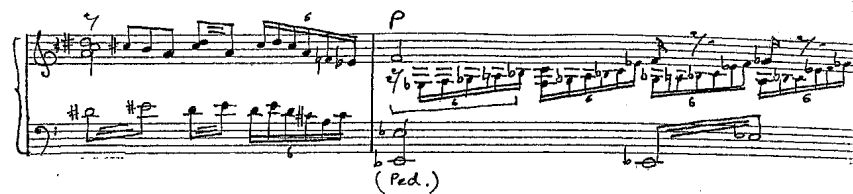
accelerando *Tempo I* (♩ = ca. 96)

Measures 1-17 of the musical score. The score is written for piano and violin. The piano part includes a 'cresc.' marking. The violin part includes a 'Tempo I' marking and a tempo indication of approximately 96 beats per minute.

[18]

Measures 18-21 of the musical score. Measure 18 is marked with a box containing the number 18. The score continues with complex rhythmic patterns and accidentals in both parts.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Debussy, measures 45-52. The score is in G major, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a descending chromatic line in the right hand and a more active line in the left hand. The melody is in the right hand, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. The score includes dynamic markings like "f" and "dim.", and a tempo change to "Tempo I" at measure 51. The piece ends with a final chord in measure 52.



Handwritten musical score for a piano piece, page 140. The score consists of four systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and accompaniment lines. The third system features a change in tempo and dynamics, with a "poco allarg. a tempo" marking and a "cresc." marking. The fourth system shows a final melodic phrase and a complex bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo).

[illegible]

The image shows a handwritten musical score on page 142, consisting of three systems of music. The notation is in black ink on aged paper.

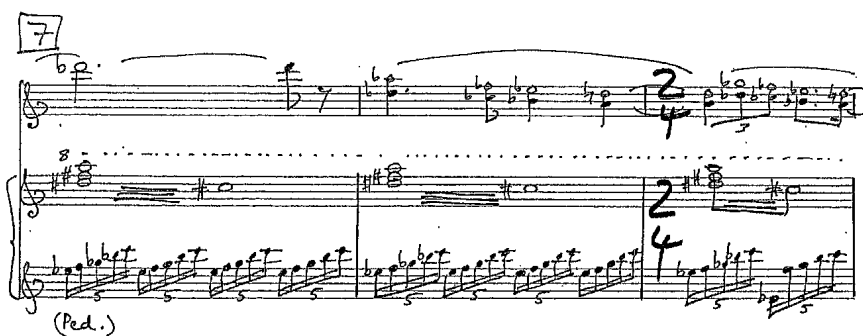
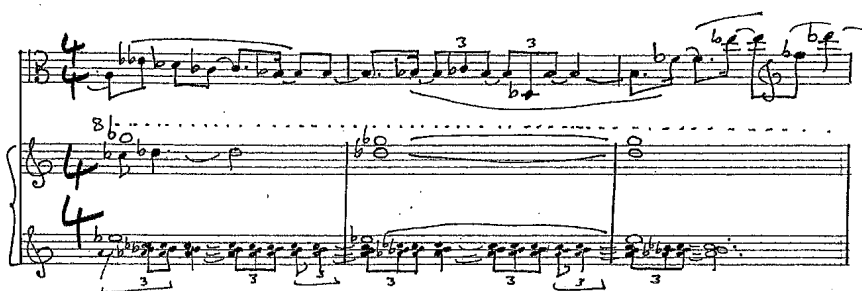
System 1: The first system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, flowing style with many accidentals.

System 2: The second system also consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, flowing style with many accidentals. Above the first staff, there is a circled number "6".

System 3: The third system consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, flowing style with many accidentals. Above the first staff, there is a circled number "6".

Performance Instructions:

- con passione* (written above the first staff of the third system)
- Poco allarg. a tempo* (written above the second staff of the third system)
- con passione* (written above the third staff of the third system)



Handwritten musical score system 1. The system consists of two staves. The top staff is in 3/4 time, key of B-flat major, and contains a melody with a trill. The bottom staff is in 3/4 time, key of B-flat major, and contains a complex accompaniment with triplets and slurs. The dynamic marking *pp* is present.

Handwritten musical score system 2. The system consists of two staves. The top staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a melody with a trill. The bottom staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a complex accompaniment with triplets and slurs. The dynamic marking *pp* is present. The word *decresc.* is written above the top staff.

Handwritten musical score system 3. The system consists of two staves. The top staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a melody with a trill. The bottom staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a complex accompaniment with triplets and slurs. The dynamic marking *p* is present. The number 8 is written above the top staff, and 16 is written below the bottom staff.

Handwritten musical score system 4. The system consists of two staves. The top staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a melody with a trill. The bottom staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a complex accompaniment with triplets and slurs. The dynamic marking *p* is present.

Handwritten musical score on page 145. The score is written on two staves, likely piano and violin. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A section is marked with a circled '9'. The dynamics include *ff*, *mp*, *p*, *mf dim.*, *dim.*, *f*, *poco allarg.*, *a tempo*, *fp*, and *f*. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The first system includes a treble and bass staff with a 3/8 time signature. The second system includes a treble and bass staff with a 3/8 time signature and a box containing the number 10. The third system includes a treble and bass staff with a 3/8 time signature and a box containing the number 10. The fourth system includes a treble and bass staff with a 3/8 time signature and a box containing the number 10. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score for piano, page 147. The score consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first system features a complex melodic line in the treble with triplets and a steady eighth-note accompaniment in the bass. The second system continues the melodic development with some rests. The third system introduces a more active bass line with triplets and a "Ped." (pedal) marking. The fourth system features a "ff" (fortissimo) dynamic and more complex rhythmic patterns. The fifth system concludes with a "f" (forte) dynamic and a final melodic flourish. The manuscript is written in ink on aged paper.

12

Handwritten musical score for measures 12 and 13. Measure 12 is in 4/4 time, key of D major. Measure 13 is in 2/4 time, key of D major. The score includes piano (p), fortissimo (f), and pianissimo (pp) dynamics, as well as pedal markings.

13

Handwritten musical score for measures 14 and 15. Measure 14 is in 2/4 time, key of D major. Measure 15 is in 2/4 time, key of D major. The score includes piano (p) and pianissimo (pp) dynamics, as well as pedal markings.

Handwritten musical score for piano, featuring complex triplets and dynamic markings. The score is written on four systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with triplets and a piano (p) marking. The second system continues the triplet patterns and includes a forte (f) marking and a glissando (gliss.) instruction. The third system features a crescendo (cresc. poco) marking and a piano (p) marking. The fourth system includes an allargando marking and a box containing the number 14, followed by the text "poco Lento" and "cca. 63". The score concludes with a piano (p) marking and a final chord.

accel. e cresc.

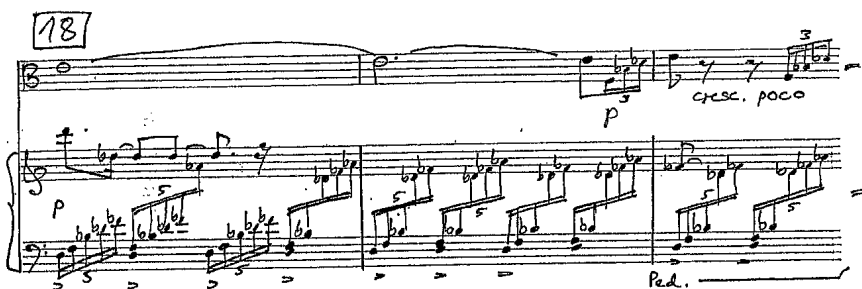
15
a tempo (poco lento)

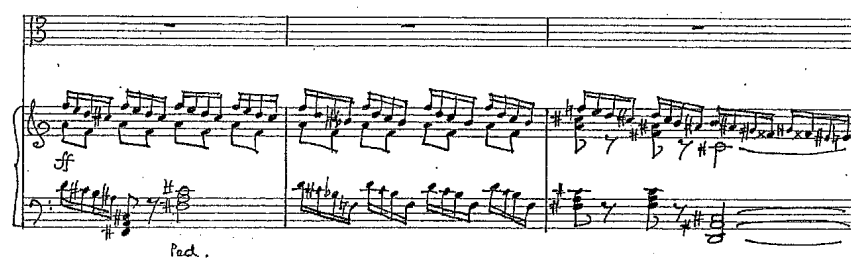
16

17

17 Allegro moderato ($\text{♩} = \text{cca. } 104$)

18





20 Poco lento (♩.cca. 76)

Handwritten musical score for measures 20-24. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Poco lento' with a quarter note equal to approximately 76 beats per minute. The first measure (20) starts with a piano (p) dynamic. The music consists of a single melodic line in the right hand and sustained chords in the left hand.

Handwritten musical score for measures 25-28. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows a change in the left hand accompaniment. Measure 25 has a 2/4 time signature, and measure 26 has a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to approximately 104 beats per minute. The music is marked with 'accel.' and 'ff' (fortissimo) dynamics.

Handwritten musical score for measures 29-32. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows a change in the left hand accompaniment. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The music is marked with 'fp' (fortissimo piano) and 'rit.' dynamics.

Handwritten musical score for measures 33-36. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows a change in the left hand accompaniment. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The music is marked with 'pp' (pianissimo) and 'P' (piano) dynamics. The piece ends with a 'Ped.' (pedal) marking.

12. KAYNAKLAR

Kitaplar:

AKTÜZE, İrkin, **Müziği Okumak**, Cilt-4, Pan Yayıncılık, 2003, İstanbul

ARACI, Emre, **Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü**, Yapı Kredi Yayınları, 2007, İstanbul

BARTOK, Bela, **Turkish Folk Music from Asia Minor**, Princeton University Press, 1976, London

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

İLYASOĞLU, Evin, **Çağdaş Türk Bestecileri (Contemporary Turkish Composers)**, Pan Yayınları, 1998, İstanbul

SAY, Ahmet, **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002, Ankara

ULUÇ, Murat Özden, **Müzik İşaretleri ve Terimleri Sözlüğü**, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara

İnternet:

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Etnom%C3%BCzikoloji>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Tempo>

http://en.wikipedia.org/wiki/Violin_technique

<http://en.wikipedia.org/wiki/Glissando>

http://en.wikipedia.org/wiki/Sul_ponticello#sul_ponticello

<http://www.italyancasozluk.net/index.php?word=passione&dil=ittr>

Tezler:

İNÇİ, Volkan (2007), **Bela Bartok Viyola Konçertosu`nun Çalışma Teknikleri ve Yorum Açısından İncelenmesi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GENÇ, ÖZKÖK, Göknıl (2006), **Max Reger (1873-1916) op. 131d üç solo viyola süiti için yoruma yönelik teknik çalışma kılavuzu**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

13. ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında İstanbul’da doğan Fusun Naz Altinel, 2001 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yetenek sınavlarını geçerek viyola bölümüne kabul edilmiş ve Prof. R. Nuri İyicil ile okumaya hak kazanmıştır. 2006-2007 yıllarında MSGSÜ Senfoni Orkestrasında Gürer Aykal ve Erdem Çöloğlu yönetimindeki konserlerde yer almıştır. 2006 yılında “İznik Uluslararası Viyola Kamp”ına katılarak Prof. Tatjana Masurenko ve Betil Başeğmezler ile solo repertuar üzerine çalışma fırsatı bulmuştur. 2007 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarına geçiş yaparak Ani İnci ile lisans eğitimine başlamış ve şubat ayında Viyana’daki “Universitat für Musik und Darstellende Kunst” üniversitesinde Profesör olan Siegfried Führlinger ‘in verdiği masterclass’a aktif olarak katılmıştır. Aynı sene Cem Mansur yönetimindeki “Ulusal Gençlik Senfoni Orkestrası” nda çalmaya hak kazanmış ve viyola grubu üyesi olarak bu orkestrayla beraber yurt içinde birçok konserlerde bulunmuştur.

2008 yılında Amerika’nın Minnesota eyaletinde yapılan “Sieur Du Luth Summer Arts Festival’inde konserler vermek üzere seçilen üç Türk’ten biri olarak davet edilmiş ve İtalyan şef Gaetano Colajanni ve Fransız şef Pierre Calmelet yönetiminde konserler vermiştir. 2010-2011 dönemi içerisinde Edirne’de düzenlenen “14. Uluslararası Genç Müzisyenler Oda Müziği Yarışması”na okulda oluşturdıkları Trio Intense ile katılarak Mansiyon ödülünü almaya hak kazanmışlardır. Aynı yıl “Noesis” oda müziği topluluğuyla “Bosch Genç Klasikçiler” festivalinde dünyaca meşhur film müziklerinin icrasında yer almıştır. 2010 yılının kasım ayında Cem Mansur yönetimindeki Alman-Türk orkestrasına seçilmiş , “Essen Young Euro Classic” festivaline katılmış ve Essen Filarmoni’de konserler vermiştir. 2011 yılında ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestrasıyla birlikte Fransa’nın Belfort ilinde yapılan “Festival International de Musique Universitaire “ etkinliğinde Rimsky Korsakov’un “Scheherazade” adlı Senfonik Süitinin başarılı icrasında yardımcı grup şefi

olarak yer almıştır. Aynı yılın haziran ayında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarından ikincilik derecesiyle mezun olan Fusun Naz Altinel, ağustos ayında düzenlenen Kapadokya'daki “Klasik Keyifler” masterclass'ına katılarak University of Maryland School of Music'de Viyola Profesörü olan Katherine Murdock'la ustalık sınıfı çalışmalarında bulunmuştur.

2011 yılının ekim ayında 3.kez Cem Mansur yönetimindeki “Türkiye Gençlik Filarmoni Orkestrası”na seçilerek Avrupa ve Avusturya turnesinde yer almış Linz'deki “Brucknerfest”, “Wiener Konzerthaus” ve “Essen Filarmoni”de başarılı konserler vermiştir. Ayrıca 2011-2012 yıllarında Yeditepe Oda Orkestrası ve İstanbul Film Müzikleri Orkestralarının viyola grup şefliğini üstlenmiştir. 2012 yılının şubat ayında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Doç. Hande Özyürek ile yüksek lisans çalışmalarına başlamış tır. 2013-2014 yılında ise Erasmus değişim programıyla İngiltere'deki “Royal Northern College of Music” de Post Graduate Diploma programında Asdis Valdimarsdottir ile çalışma olanağı bulmuştur.

Bu çalışmalarına ek olarak İngiltere'deki eğitim süresi boyunca Nobuko Imai, Thomas Riebl, Henk Guittart, Vicci Wardman ve Annette Isserlis gibi birçok dünyaca tanınan viyola solisti ile de masterclass çalışmaları yapma fırsatı bulmuştur. 2014 eylül ayında İngiliz viyolacı Garth Knox ile çalışmak üzere aynı kurumda Master programına kabul edilmiştir.