

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**CUMHURİYET DÖNEMİ KLASİK BATI MÜZİĞİ
VE NECİL KAZIM AKSES'İN VİYOLA ESERLERİNİN
FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Mustafa Can ACAR

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞÜKRÜ ÖNER DİNÇ

EDİRNE – 2021

Tezin Adı: Cumhuriyet Dönemi Klasik Batı Müziği ve Necil Kazım Akses'in Viyola Eserlerinin Form Açısından İncelenmesi

Hazırlayan: Mustafa Can ACAR

ÖZET

Bu araştırmada erken Cumhuriyet döneminin müzik inkılabını oluşturan isimler incelenmiştir. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında, çağın unsurlarını yakalayıp “Milli Sanat” bilincine ulaşmayı amaçlayan Mustafa Kemal Atatürk’ün çabaları, Hindemith’in önerileri, Türk Beşleri olarak anılan bestecilerimizin hayatları ve sürece katkılarından bahsedilmektedir. Çağdaş Türk Müziği’nin önemli bestecilerinden olan Necil Kazım Akses’in seçilen eserlerinin form analizi yapılmıştır.

Cumhuriyet dönemi klasik Batı müziğini oluşturmaya çalışan Türk Beşleri, Avrupa’nın çok sesli müziğini kopyalamak yerine bize ait olan müziği yüceltiler. Yeni müziğimiz, özü bize olan halk ve sanat müziği unsurları ile çağdaş güncel besteleme teknikleri içeriyordu.

Necil Kazım Akses, Türk Beşleri’nin en genç bestecisi. Türk müzik inkılabı uğruna adanmış bir ömür, son nefesine kadar eserler üretmeyi sürdüren tutkulu bir besteci ve öğrencileriyle bu inkılabın ateşini diri tutan bir öğretmen. Hiç şüphesiz ki oluşturulan bu yeni kültürde en büyük paya sahip olan isimlerin başında geliyordu.

Çalışmamın sonunda dönemin müzikal özellikleri sergilenmiş ve Necil Kazım Akses’in seçilen eserlerinin dönemin müzik dilini yansıttığı saptanmıştır. Böylece tezin günümüz araştırmacılarına, viyola icracılarına yardımcı olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Viyola, Konçerto, Kapriçyo, Analiz, Türk Beşleri

Name Of Thesis: Republican Era Classical Western Music and the Investigation of the Viola Works of Necil Kazım Akses In Terms of Form

Prepared by: Mustafa Can ACAR

ABSTRACT

In this study, the people who led the music revolution of the Early Republican Era have been investigated. The research also includes the efforts of Mustafa Kemal Atatürk who aimed to reach an understanding of ‘National Art’ to meet the requirements of the era, the proposals of Hindemith, the lives of the national composers named ‘the Turkish Five and their contributions to the process. Moreover, the form analysis of the selected works of Necil Kazım Akses, one of the most important composers of Contemporary Turkish Music, was conducted.

The Turkish Five, who tried to create Republican Era Classical Western music, dignified the Turkish music which already belonged to us instead of copying Europe’s polyphonic music. Our new music consisted of the components of Turkish folk and Turkish classical music as well as modern composing techniques, of which the core is ours.

Necil Kazım Akses, the youngest of the Turkish Five, spent his whole life for the revolution of Turkish music. He was a dedicated composer who continued to produce pieces of art till the last moment of his life, and a teacher who kept the revolution fresh with his students.

At the end of the study, musical features of the related era have been presented and it has been revealed that the selected works of Necil Kazım Akses reflected the musical language of that time. Thus, the current study is expected to guide the researchers and viola players of today.

Key words: Viola, concerto, capriccio, analysis, the Turkish Five

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değerlendirilmesinde engin bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner Dinç'e, Kültür ve Turizm Bakanlığı Klarinet Sanatçısı Cihangir Nuvasil'e, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Orkestralar Müdürlüğü Klarinet Sanatçısı Merve Nuvasil'e ve Türk müzik devriminin şekillenmesinde etkin rol oynayan değerli müzik insanı Necil Kazım Akses'in oğlu olan Sayın Ahmet Akses'e ve de desteğiyle varlığını hep yanımda hissettiğim eşim Mine Acar'a teşekkürlerimi sunarım.

Mustafa Can Acar

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER	iv
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1 Problem	2
1.2 Amaç	3
1.3 Önem.....	4
1.4. Sınırlılıklar	4
1.5. Tanımlar	4
BÖLÜM II	7
YÖNTEM.....	7
2.1. Araştırma Modeli	7
2.2. Evren ve Örneklem	7
2.3. Verilerin Toplanması	7
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	8
BÖLÜM III.....	9
BULGULAR ve YORUMLAR.....	9
3.1. Türk Müziğinin Çokseslilikle Tanışması	9

3.2. Cumhuriyetle gelen Müzik İnkılabı ve Müziğin Kurumsallaşması	11
3.2.1 Hindemith'in Türk Müziğine Katkıları.....	14
3.3. Türk Beşleri	15
3.4. Cemal Reşit Rey (1904-1985)	17
3.4.1 Cemal Reşit Rey'in Yapıtları.....	25
3.4.1.1. Opera Eserleri.....	25
3.4.1.2. Operetleri	25
3.4.1.3. Revü Eserleri.....	26
3.4.1.4. Orkestra Eserleri.....	26
3.4.1.5 Şan ve Orkestra Yapıtları.....	28
3.4.1.6. Şan ve Pişano İçin	28
3.4.1.7. Konçerto Eserleri.....	29
3.4.1.8. Konçertanları.....	29
3.4.1.9. Oda Müziğı Eserleri	30
3.4.1.10. Koro Eserleri.....	30
3.4.1.11. Pişano Eserleri.....	31
3.4.1.12. Film Müzikleri ve Sahne Müzikleri.....	31
3.4.2. Cemal Reşit Rey'in Müziğı	32
3.5. Hasan Ferit Alnar (1906 – 1978).....	37
3.5.1. Hasan Ferit Alnar'ın Eserleri.....	39
3.5.1.1. Orkestra Eserleri.....	39
3.5.1.2. Konçertolar	40

3.5.1.3. Koro Eserleri.....	40
3.5.1.4. Oda Müziği Eserleri	40
3.5.1.5. Solo Çalgı Eserleri	41
3.5.1.6. Film ve Sahne Müzikleri.....	41
3.5.1.7. Marşlar	42
3.5.1.8. Geleneksel Müzik Eserleri.....	42
3.5.2. Hasan Ferit Alnar'ın Müziği	43
3.6. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972).....	44
3.6.2 Ulvi Cemal Erkin'in Eserleri	51
3.6.2.1. Orkestra Eserleri.....	51
3.6.2.2. Opera Uyarlamaları	51
3.6.2.3. Solo Çalgı ve Orkestra Eserleri.....	52
3.6.2.4. Şan ve Orkestra Eserleri.....	52
3.6.2.5. Konçertoları	52
3.6.2.6. Oda Müziği Eserleri	53
3.6.2.7. Piyano Eserleri.....	53
3.6.2.8. Koro Eserleri.....	53
3.6.2.9. Sahne Müzikleri.....	54
3.6.3. Ulvi Cemal Erkin'in Müziği.....	54
3.7. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)	57
3.7.1. Ahmet Adnan Saygun'un Eserleri	64
3.7.1.1. Operaları	64

3.7.1.2. Orkestra Eserleri	64
3.7.1.3. Oda Müziği Eserleri	66
3.7.1.4. Bale Eserleri	67
3.7.1.5. Şan ve Piyoano Eserleri	68
3.7.1.6. Konçerto Eserleri.....	68
3.7.1.7. Koro Eserleri.....	68
3.7.1.8. Solo Çalgı Eserleri	69
3.7.2. Ahmet Adnan Saygun'un Müziği.....	70
3.8. Necil Kazım Akses (1908-1999)	73
3.8.1 Necil Kazım Akses'in Eserleri	80
3.8.1.1 Operaları	80
3.8.1.2. Şan ve Orkestra Eserleri.....	81
3.8.1.3. Orkestra Eserleri.....	81
3.8.1.4. Oda Müziği Eserleri	82
3.8.1.5. Koro Eserleri.....	83
3.8.1.6. Sahne Eserleri	83
3.8.1.7. Şan ve Piyoano Eserleri	84
3.8.1.8. Konçertoları	84
3.8.1.9. Solo Eserleri	84
3.8.1.10. Necil Kazım Akses'in Unvan ve Ödülleri.....	85
3.8.2. Necil Kazım Akses'in Müziği.....	85
4.1. Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu Analizi.....	90

4.1.1.Giriş.....	90
4.1.2.Birinci Bölüm Form Analizi.....	92
4.1.3. İkinci Bölüm Form Analizi	103
4.1.4. Üçüncü Bölüm Form Analizi	108
4.2. Viyola Kapriçyosu	116
BÖLÜM IV	125
SONUÇLAR ve ÖNERİLER.....	125
KAYNAKÇA.....	128
ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR	131

TABLÖLAR

Tablo 1. Viyola Konçertosu enstrümantasyonu.	56
Tablo 2. Viyola Konçertosu tempo, ölçü ve form tablosu.	57
Tablo 3. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm form analiz tablosu.	58
Tablo 4. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm form analiz tablosu.	69
Tablo 5. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm form analiz tablosu.	74
Tablo 6. Viyola Kapriçyosu, form analiz tablosu.	83



ŞEKİLLER

Şekil 1. 1. Bölüm yaylı grup 1-3. ölçüler arası	93
Şekil 2. 1. Bölüm flüt, klarnet partileri 5. ölçü, aleatorik tekrar kutusu	94
Şekil 3. 1. Bölüm, 1. Tema viyola partisi	94
Şekil 4. 1. Bölüm, 2. Tema trompet partisi.....	95
Şekil 5. 1. Bölüm, 2. Tema viyola partisi	96
Şekil 6. 1. Bölüm, Geçiş Köprüsü, korno partisi	97
Şekil 7. 1. Bölüm, Geçiş Köprüsü, viyola partisi	97
Şekil 8. 1. Bölüm, 1. Temanın viyolada işlenmesi	98
Şekil 9. 1. Bölüm, viyola kadans (107-126. ölçüler)	100
Şekil 10. 1. Bölüm, viyola kadans devamı (127-143. ölçüler)	101
Şekil 11. 1. Bölüm, viyola kadans devamı (144-160. ölçüler)	102
Şekil 12. 2. Bölüm, yaylılardaki ostinato, 1-4. ölçüler	104
Şekil 13. 2. Bölüm, A Bölmesi solo viyola partisi 1-26. ölçüler	105
Şekil 14. 3. Bölüm, Sergi, Tema I, yaylılar 7-16. ölçüler arası	109
Şekil 15. 3. Bölüm, Sergi, Tema II, solo viyola partisi, 25-61. ölçüler arası ..	110
Şekil 16. 3. Bölüm, Sergi, Tema I ikinci gelişi, yaylılar 62-70. ölçüler arası ..	111
Şekil 17. 3. Bölüm, Sergi, Tema III, viyola 80-106. ölçüler arası.....	112
Şekil 18. 3. Bölüm, Yeniden Sergi, Tema I-II, 175-181. ölçüler arası.....	114
Şekil 20. Viyola Kapriçyosu, 1-3. ölçüler	117
Şekil 21. Viyola Kapriçyosu, 4-19. ölçüler	118
Şekil 22. Viyola Kapriçyosu, 20-28. ölçüler	119
Şekil 23. Viyola Kapriçyosu, 29-60. Ölçüler	120
Şekil 24. Viyola Kapriçyosu, 61-95. Ölçüler	121
Şekil 25. Viyola Kapriçyosu, 96-110. ölçüler	122
Şekil 26. Viyola Kapriçyosu, 111-136. ölçüler	123
Şekil 27. Viyola Kapriçyosu, 137-150. ölçüler	124

BÖLÜM I

GİRİŞ

Toplumlar kültürel olarak farklılıklar gösterirler. Her kültür kendi müziğini oluşturur. Müzik, kişiliğin benliğın, akıldakilerin dışı aktarılmasıdır. Kişinin ait olduğu toplumun dilini, tarihini ve diğerkültürel yapıtaşlarını yansıtır. Bu sebeptedir ki toplumda değıştirilmeye çalışılan yaşam tarzı ve sosyal yapı veya değıştirilmeye çalışılan herhangi bir düzen, o toplumun doğrudan müzik kültürüne nüfuz edecektir.

Kıvılcımı Fransa’da çakılan devrim ateşinin alevleri tüm Avrupa’ya yayıldığı sırada Osmanlı İmparatorluğu çağın yeniliklerini yakalamak ve batılılaşma amacıyla pek çok alanda yaptığı gibi müzik alanında da büyük yenilikler yaptı. Bu yenilikler, özgün bir müzik kültürü oluşturmaktan ziyade batı müziğinin kopyalarını uygulamaktan öteye geçemedi.

“Avrupa müziğine kapsamlı yönelme, Atatürk’ün öncülüğünde 1923’te modern Türkiye’nin kuruluşu ile başladı. Eski devlet kurumları, geçmişteki yapılarından tamamen farklı biçimde, yepyeni düşüncelerle Avrupa’daki örneklere göre yeniden yapılandırıldı.”¹

Artık cumhuriyet kurulmuştur. Birçok yenilik birbirini izlerken, eski müzik kurumları kapatılıp köklü değışikliklerle yeni müzik kurumları açıldı ve bu kurumlarda verilecek eğitimler hakkında yurtdışındaki önemli isimlerden destekler alındı. Birbirinden yetenekli beş genç, müzik eğitimlerini geliştirmek için Avrupa’ya gönderildi. O dönem

¹ Yılmaz Aydın, *Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s.19.

Avrupa'nın ulus bilincinde zirve yaptığı yıllardır. Eskinin kalıntılarından ve Osmanlı'nın son dönemindeki kopya zihniyetinden uzak yepyeni bir müzik kültürü oluşturmak için tüm şartlar elverişlidir.

Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses, ülkeye döndüklerinde batı müziğinin tekniklerini Türk Müziğinin makam ve ezgileriyle harmanladılar ve cumhuriyet döneminin ilk çağdaş besteci kuşağı oldular. Müzik inkılabında katkısı olan isimlere, Türk Beşlerinin hayatlarına ve çalışmalarına da değinildiği bu araştırmada Necil Kazım Akses'in iki eserinin form analizinin bulguları yer almaktadır.

Araştırmamda yer alan Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosunun form analizi, bu konçertoyu icra etmek ve incelemek isteyenlere yardımcı olmak amacıyla geniş bir biçimde incelenmiştir. Bestecinin kullandığı teknikler, viyola ve orkestranın işlediği temalar ve ezgiler hakkında bilgiler sunulmuştur. Konçertonun ardından yine Necil Kazım Akses'in solo viyola için bestelediği Kapriçyosunun form analizine yer verilmiştir. Tüm yönleriyle bakıldığında bu çalışma, dönemi araştırarak olanlara veya adı geçen iki esere programlarında yer vermek isteyen müzisyenlere karşılaşacakları zorlukları aşabilmeleri konusunda ışık tutması amacıyla kaleme alınmıştır.

1.1 Problem

Cumhuriyet dönemi Klasik Batı Müziği'ni keşfetmenin yolu, o dönemde oluşturulmaya çalışılan yeni müzik akımına katkı sağlayan isimleri tanıyarak bu bestecilerin yaşam öykülerini, üretme süreçlerine ulaşıncaya kadar kat ettikleri meşakkatli yolların farkında olmaktan geçer.

Dönemin ilk yıllarında klasik batı müziğini şekillendiren isimleri, Batı müziğini Türk müziğiyle harmanlayan beş çağdaş dönem bestecisini araştırmak ve onlardan biri olan Necil Kazım Akses'in eserlerini incelemek o dönemin özelliklerine ışık tutacağından, Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu ve Viyola Kapriçyosunun form analizine de araştırmamda yer vermiştir.

Türkiye'nin milli müzik, milli sanat bilincini kurmaya çalıştığı o yıllar ile ilgili pek çok kaynak bulunmaktadır fakat bu kaynakların iç dünyasına inmeye başladığımızda bazı problemler bizi bekler. İnceleyeceğimiz kaynakların çoğu genelde bestecilerin yaşam öykülerinden öteye gitmez. Döneme ait bestecilerinin eserleri hakkındaki bilgilerin ve eserlerin analizlerinin yapıldığı kaynakların sayısı oldukça azdır. İracılar, yorumlayacakları eserin bestecisinin ustalaşma evresinde ilerlediği yolda attığı adımları anlamalı, dönemin özelliklerini ve çalma stilini bilmeli, bestecinin kafasının içinde bu eserin nasıl yorumlandığını anlamalıdır. Bu dönemle ilgilenen müzisyenlerin bestecilerimizin yalnızca hayat hikâyelerinden yola çıkarak bütün bu yönleri hakim olmaları pek mümkün gözükmemektedir.

Cumhuriyet dönemi batı müziğinin oluşum süreci hakkındaki bulgularımın yer aldığı bu tezde Akses'in Viyola Konçertosu ve Viyola Kapriçyosu'nun analizinin yer alması bu problemlerin aşılmasında yol gösterici olup katkı sağlayacaktır.

1.2 Amaç

Cumhuriyet dönemi klasik Batı müziği ve Necil Kazım Akses'in viyola eserlerinin form açısından incelenmesi; geleneksel müzikten çok sesli Batı müziğine geçişte katkısı olan isimlerin yaptığı çalışmalar ve bu çalışmalar sonucu yaşanan değişimlerin ortaya konması bakımından önemlidir. Dönemin müzikal kesitinin bir parçası olan Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu ve Viyola Kapriçyosunu icra

edecek violistlerin, bu eserlerle ilgili sınırlı sayıda kaynak bulunması durumu da göz önünde bulundurulduğunda karşılaşılabilecek zorlukları kolaylıkla çözümlemeleri ve bu eserleri özümseyerek icra etmelerini sağlaması bu araştırmanın temel amaçlarını oluşturmaktadır.

1.3 Önem

Yeni Türkiye'nin evrenselliği yakalamaya çalıştığı yıllarda inkılapların ve bestecilerin müzik kültürümüze etkileri, Türk Beşleri ve Türk Beşleri'nden Necil Kazım Akses'in en verimli döneminin meyvesi olan Viyola konçertosu ve Viyola Kapriçyosu eserleriyle dönemin icrasına getirdiği yenilikleri gözlemlemek için bu iki eserin incelemesi, araştırmayı önemli kılmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu ve Viyola Kapriçyosunun form açısından incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Türk Beşler: Müzik eğilimleri, gayeleri birbirleriyle benzerlikler gösteren, aynı dönemi temsil eden beş Türk bestekârdan oluşan grup.

Form: Sanat yaratılarının dış görünüş ve yapısal niteliğidir. Biçim, şekil.²

² Nurhan Cangal, *Müzik Formları*, 4. baskı, Ankara, 2011 s.1

Glissando: Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme. Müzikte piyanoyla olduğu kadar arpla da özdeşleşmiş bir teknik terim.³

Kadans: Türkçeye batı dillerinden giren bu terim, iki anlamda kullanılır: Birincisi “Kalış” anlamındadır: Müzikte cümlelerin sonunda yer alan melodik ve armonik konfigürasyon. İkincisi, konçerto formunda solistin ustalığını sergilemesine olanak açan ve solo olarak yorumlanan gösterişli kısa parça anlamındadır.⁴

Kapriçyo(Capriccio): Geçici istek, ansızın akla gelen buluş ya da esinti anlamında. Düşsel özellikle özgür biçimde yazılmış eser.⁵

Koda: Bir çalgı müziği eserinde, özellikle yapısı sıkıca belirlenmiş füg ve sonat gibi formlarda eserin sonunda yer alan özet parça.⁶

Konçerto: Genellikle bir, kimi zaman iki, üç hatta dört solocu ile orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri eser.⁷

Lied: Biçim açısından Lied, gelişkin, olgun biçimiyle üç bölmeli şarkıyı temsil eder ve A-B-A formu olarak anılır.⁸

Sergi: Füg ve sonat formlarında bir bölme.⁹

³ Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, 2. Basım, Ankara 2005, s225

⁴ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.282

⁵ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.92

⁶ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.104

⁷ Nurhan Cangal, *a.g.e.*, s.176

⁸ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.323

⁹ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.475

Sonat: Bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eser.¹⁰

Tremolo: Bütün müzik türlerinde kullanılan bir süsleme biçimi: İki notanın birbiri ardı sıra çok hızlı şekilde seslendirilmesi.¹¹

Tutti: Çalgı ya da ses sanatçılarının hep birlikte seslendirmeye geçmesi.¹²

¹⁰ Nurhan Cangal, *a.g.e.*, s.137

¹¹ Ahmet Say, *a.g.e.*, s526

¹² Ahmet Say, *a.g.e.*, s.535

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada durum tespitine yönelik olmak üzere betimsel tarama ve kaynak taraması modeli kullanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Türkiye Cumhuriyetin ilk yıllarında klasik batı müziği temeliyle yeniden yapılandırılan çağdaş Türk müziğinin oluşum ve gelişimi sürecinde bestelenen bütün eserler, örneklemi ise Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu ve Viyola Kapriçyosu oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki verilere, Cumhuriyet dönemi klasik batı müziğinin ortaya çıkışı, stili ve genel özelliklerinin araştırılmasıyla başlanmış, daha sonra çağdaş dönem bestecilerinden Türk Beşleri'nin hakkında bilgiler veren kitap, dergi, tez, makale, internet siteleri gibi kaynaklar incelenmiştir. Necil Kazım Akses'in hayatını ve dönem özelliklerini anlatan kaynaklar bulunarak incelenmiş ve Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu ile Viyola Capriccio 'sunun notaları inceleme yapmak üzere araştırılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen bulgular sentezlenerek cumhuriyet dönemi klasik batı müziğinin ülkemizde nasıl şekillenmeye başladığı ve gelişim sürecine Türk Beşleri'nin katkıları daha iyi gözlemlenmiştir. Türk Beşleri'nin üyesi olan ülkemizin en değerli bestecilerinden Necil Kazım Akses'in besteleme yöntem ve stilini anlamaya örnek olması için bestecinin Viyola Konçertosu ve Viyola Kapriçyosu'nun form analizi yapılmış ve araştırmacılara yardımcı olacak şekilde yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR ve YORUMLAR

3.1. Türk Müziğinin Çokseslilikle Tanışması

Geçmişten günümüze kadar uzanan süreçte Batı müziği ve Türk müziği, aynı kalıp ve kurallar bütününde hiçbir zaman buluşamamıştır. İslamiyet öncesi Türklerde Şamanizm inancıyla temelleri atılan vurmali çalgılar kültürünün oluşturduğu askeri müzik geleneği Osmanlı'da Mehteran gibi köklü bir kurumun oluşmasını sağlamıştır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinin ardından Arap toplumlarıyla edebi ve musiki alanında yaşanan kültür alış verişlerinin sonunda günümüze kadar uzanan halk müziği ve sanat müziği gelişimlerini sürdürmüştür.

Batı müziğinin temelini oluşturan çoksesliliğin Türk müziğiyle tanışması ise baya geç ve meşakkatli olmuştur. Kültürel, politik ve sosyal yönden yapılan ıslahatlar ile ayakta kalmaya çalışan Osmanlı Devleti'nin batılılaşma çalışmaları müzik alanında da çok büyük değişimlere gebeydi. Özellikle müzisyen yönüyle ve entelektüel yapısıyla bilinen Sultan III. Selim'in tahta çıkmasının ardından yaptığı yenilikler, Sultan I. Mahmut ile Sultan Abdülhamit döneminde görülen Batılılaşma çalışmalarını daha ileriye götürmüştür.

Osmanlı ordusunun temelini oluşturan Yeniçeri Ocakları'nın 1826 yılında kapatılmasıyla beraber yaklaşık beş yüzyıldır savaşlarda ve zaferlerde önemli bir yeri

olan, kökeni 8. Yüzyıla kadar dayanan Mehteran Takımı'nın da çalışmaları son bulmuştur. İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrasındaki Türk kültüründen müzikal öğeleri bir arada bulunduran mehteran, yerini batı müziği temelleri üzerine kurulmuş Mızıka-i Hümayun'a bıraktı. Giuseppe Donizetti'nin bu kurumun başına getirilmesiyle Batı müziği ile eğitim Osmanlı Devleti'nde başlamış oldu.

“Giuseppe Donizetti, “ Osmanlı Saltanat Muzıkları Baş Ustakârı” olarak, batı müziği yöntemlerine göre bandoyu eğitmiş ve geliştirmiştir. Muzıka-i Humayun, aynı zamanda bir “müzik okulu” özelliği kazanmıştır. Flüt, piyano, armoni ve çalgılama derslerini Donizetti vermiş, Avrupa'dan hem çalgı öğretmenleri, hem de çalgılar getirtmiştir. Sultan III. Selim'in isteği üzerine Hamparsum Limoncuyan (1768-1839) tarafından geliştirilen ve Hamparsum Yazısı adıyla bilinen geleneksel Türk müziği yazısı Muzıka-i Humayun'da kullanılmamış, batı müziği yazısı benimsenmiştir.”¹³

Donizetti'nin ardından İstanbul'a getirtilen Guatelli, Arenda gibi sarayda çalışmalarını yürüten bestecilerin bando ve yaylı çalgı toplulukları alanında birçok eser sergilemeleri, 19. Yüzyılın sonlarına doğru opera topluluklarının İstanbul'da da temsiller vermesi Osmanlı halkında batı müziği beğenisi oluşturmaya başlamıştı. Sergilenen konserler saraydan çıkıp halka yönelmeye başlasa da halk içinde zenginlere hitap etmekten öteye geçemedi. Müzikte batılılaşma etkisinin bir kesim toplum tarafından da benimsenmeye başladığı bu dönemde, Hamparsum notası kullanılarak yazılan eski geleneksel müziklerimizden de birçok eser batı müziği notasyonu ile yeniden kaleme alındı.

¹³ Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 6. Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 6. Basım, Ankara 2006, s.510

İkinci Meşrutiyet'in 1908 yılında açıklanmasının ardından Mızıka-i Hümayun'da çalışan tüm yabancı müzisyenler ülkelerine gönderildi ve kurumu yönetmeleri için Zati Arca ile Saffet Atabinen gibi usta isimler atandı.

Bu arada bazı yabancı sanatçılar Saray'ın ve İstanbul'un üst düzey kültürlü sınıfının öğretmenleri olarak ün yapmışlardır. İstanbul'daki zengin ve kültürlü aileler çocuklarını, piyano ve keman dersleri aldirtarak, Batı dünyasının normları eşliğinde yetiştirmeye başlamışlardır. 20. Yüzyılın başlarında İstanbul'da Saray dışındaki özel konaklarda ve derneklerde klasik müzik konserleri verilmiştir.¹⁴ (Evin İlyasoğlu, s.269)

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yürütülen ve yeniliği amaçlayan müzik yaklaşımları ne yazık ki plan ve programdan uzaktı. 1870 yılında müzik dersinin İstanbul Muallim Mektebinin eğitim programlarında yer almasıyla ülke genelinde bir planlama yapılması amaçlansa da Osmanlı'nın büyük şehirlerinden çıkıp Anadolu'ya baktığımızda müzikal ve birikim anlamında yetersiz öğreticilerin çabalarıyla yürütülmeye başlanan müzik eğitimi, düzenli bir kalıba oturtulamamıştır.

3.2. Cumhuriyetle gelen Müzik İnkılabı ve Müziğin Kurumsallaşması

1923 yılında Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasının ardından Fransız ihtilalinin bir sonucu olan ulusalcılık akımı ve aydınlanma felsefesi askeri, siyasi, hukuki, eğitim, sosyal ve kültürel alanda yapılacak inkılapların temelini oluşturmuştur. Müzik artık zenginlerin ve sarayın himayesinde bir eğlence ürünü olmaktan çıkmış, 1924 yılında yayınlanan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile planlanarak eğitim programlarının arasındaki yerini almış ve Anadolu'nun her köşesine ulaşması amaçlanmıştır. Türk toplumunun oluşacak bu yeni müzik kültürünü benimseyip sahip çıkması diğer unsurlara da bağlıydı.

¹⁴ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s.296.

Çevre faktörü, yaşam tarzı, gelenek ve görenek, geçmiş ve yaşanmışlık gibi etmenler bir ulusun müziğini doğrudan etkilemektedir. Osmanlı’da yapılan bir ıslahat sadece bir kesimi kapsar ve genellikle o yeniliğin kendisi alınır, yeniliği hazırlayan etkenler, yaşam tarzı ve kültürü ülkede uygulamaya konmazdı. Ulu önder, bu hataya düşmemek için yaptığı devrimleri her alanda ve keskin bir biçimde gerçekleştirdi.

“Atatürk’ün öngördüğü çağdaş Türk müzik kültürünün evrenselleşmesi konusunda özde ulusallık, biçimde yenilik, anlatımda bireysellik, yaklaşımda özgürlük, yöntemde çağdaşlık, bütünlükte sağlamlık ve küresellik gibi yedi maddeden oluşan ilkeler esas alınmıştır.”¹⁵

Kökleri 1917 yılına dayanan, müzik eğitimi vermesi için kurulan ve 1921 yılında kapanan, tarihimizdeki halka açık ilk müzik okulu olan Darülelhan’a 1923 yılında İstanbul’da batı müziği eğitimi vermesi amacıyla yeniden hayat verildi. 1924 yılında müzik öğretmeni yetiştirmesi amacıyla Ankara’da Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur ki bu kurum pek çok yeni kuşak bestecinin yetişmesine yardımcı olmuştur. Yine aynı yıl içinde Mızıkâ-i Hümayun Ankara’ya taşındı ve adı Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti olarak değiştirildi. Bu orkestra klasik Batı müziğinin önemli bestecilerinden seçme eserler seslendirerek düzenli olarak konserler düzenliyordu. Bu ekibin yanı sıra önemli sanat müziği bestekâr ve sanatçılarından oluşan Riyaset-i Cumhur Fasıl Ekibi büyük umutlarla bir araya getirilmelerine rağmen gerek halkın gerek devletin klasik Batı müziğine olan ilgileri sebebiyle aktif bir dönem sürdüremediler. 1926 yılında konservatuara dönüştürülen Darülelhan, İstanbul Belediyesi’nin bünyesine girmiş ve İstanbul Belediye Konservatuarı adını almıştır. Kuruluşu 1924 olan Riyaset-i Cumhur Bandosu da faaliyete geçmede sıkıntılar yaşasa da 1935 yılından itibaren sağlanan imkanlarla ve doğru bir yönetimle başarılı bir ekip haline geldi. Bu ekip 1960larda Askeri Mızıkâ Armoni Bandosu olarak şekil değiştirecekti. Bu kurumlarda görev yapan eğitmen ve sanatçılar

¹⁵ Ali Uçan, *Türk Müzik Kültürü*, 2. Basım, Evrensel Müzikevi, Ankara 2005, s. 232.

Türk halkına gidişatı anlatmak, gözlemlerini paylaşmak için gazetelerde ve dergilerde sık sık yazılar ve raporlar kaleme aldılar. Tabi ki de bu yeni kültürü benimsemek tarih kitaplarında ve belgelerinde bahsedildiği gibi kolay ve sancısız olmadı. Halkın önde gelen tanınmış kişilerinin çıkardığı çatlak sesler ve yarattıkları Türk müziği nasıl olmalı tartışmaları bazı kesimleri etkilese de Atatürk'ün bu konudaki sert ve net tavrı yeniliklerin kesintiye uğramasına engel oldu.

1928 yılında Arap alfabesinin terk edilerek çağdaş medeniyetlerin kullanmış olduğu Latin harflerinin kullanılmaya başlayacağı ilan edilince kısa bir bocalama dönemi yaşansa da ortak kullanılacak olan Latince terimler ve uluslararası geçerliliği olan öğelere erişimin kolaylaşması Türk müziğinin Batı rayına oturma sürecini hızlandırmış oldu.

Mustafa Kemal Atatürk'ün yaptığı müzik devriminin öncesinde çoksesli müzik alanında yoğun çalışmalar yapılsa da, kayda değer fazla esere rastlamamaktayız. Düzenli ve etkili bir biçimde izlenen müzik politikaları sonucu yurtdışına eğitim almaları için gönderilen yetenekli gençlerin eğitimlerini tamamladıktan sonra ülkeye dönerek yürüttükleri çalışmalar önemli ürünlerin ortaya çıkmasına olanak sağladı. Hindemith'in görüşlerinden yola çıkarak Musiki Muallim Mektebi 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarına dönüştürüldü ve kurumun başına da Eduard Zuckmayer getirildi. Bu kurum Batı müziği esintileriyle eserler verecek ikinci, üçüncü kuşak bestecilerin yetiştirilmesine olanak sağlamıştır.

Cumhuriyetin kuruluşunun ardından yapılan atılımlar ilk dönemde bir nevi zemin hazırlama, yeniliklerin köklü biçimde benimsenmesi için hazırlık çalışmalarıdır. Geçmişte yapılan yeniliklerin havada kalmasına neden olan yanlışlardan uzaklaşılacak istenmiştir. Devrimlerin tabanın her köşesine yayılması bu sebeple önemlidir. Halk, benimsemediği kültürün devamlılığını getirmek istemeyecektir. Bu yüzden saraydan, zengin büyük şehirlerden çıkarak Anadolu'nun bütün hücrelerine nüfuz etmek çok önemlidir. Uzun bir süre kısıtlı ve yetersiz konservatuar sayısına rağmen buralarda yetişen sanatçılar

peşlerinde bir müzik mirası bırakmak için büyük uğraşlar vermişlerdir. 1930lardan sonra Anadolu'nun hemen hemen her yerinde açılmaya başlanan Halkevleri sadece müzik değil el sanatları, resim, meslek edindirme kursları, tiyatro gibi pek çok alanda millete hizmetler vermiştir.

Tekdüze ilerleyen, yeniliklere kapalı ve evrensellikten uzak olan geleneksel müziği savunanlara karşı müziğin çağdaşlaşması gerektiğini savunanların Cumhuriyetin ilanı ile başlayıp yaklaşık yirmi yıl boyunca sürdürdükleri bu kavga, günümüze kadar uzanan köklü bir kültür yarattı.

Hayata geçirilen Müzik devriminin sonucu olarak büyük bir hızla dallanıp budaklanan bu yeni müzik kültürü, Atatürk'ün vefatının ardından izlenen yanlış ve değişken atılımlar, birbirleriyle kader ortaklığı yapan ve araları daima samimi olan birinci kuşak bestecilerin ardından yetişen yeni müzisyenlerin aralarındaki kopukluklar, sanat okulu ve konservatuar sayısının yetersizliği gibi etkenlerle dengesiz bir ilerleme grafiği çizmeye başlasa da günümüze gelene kadar eksikliklerin çoğu giderildi. Halen uluslararası alanda müziğimiz ve bestecilerimiz ve orkestralarımız kendilerinden sıkça söz ettirmekte ve başarılı ürünler, konserler sergilemektedir.

3.2.1 Hindemith'in Türk Müziğine Katkıları

Alman müzik ekolünün yetiştirdiği önemli bestecilerden biri olan Paul Hindemith (1895-1963), yeni klasikçiliğin önemli temsilcilerindendir. Kaynakların çoğunda yaşadığı dönemin en faydalı bestecilerinden biri olarak kabul edilen Hindemith, ülkesinde çok önemli eserler yaratmasına rağmen hayat arkadaşının Yahudi olması sebebiyle ırkçı yaklaşımlara maruz kalmış ve 1935'te Türkiye'den yapılan daveti kabul ederek Ankara'ya gelmiştir. Yaşamı boyunca müziğin her dalında eserler üreten bu önemli bestecinin Türk müzik inkılabının kalkınmasına yönelik katkıları çoktur.

Hindemith yaptığı gözlemler ve yürüttüğü çalışmaların ardından Milli Eğitim Bakanlığına; yürütülen müzik çalışmalarının halk tarafından benimsenmesi, Ankara Devlet Konservatuarının kurulma aşamasına öneriler, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına materyal sağlamak için yapılabilecek çalışmalar ve orkestranın yeniden inşa edilmesi konularındaki görüşlerini ayrı ayrı raporlar halinde ilettiler. Bu raporun ardından orkestrada, operada ve müzik eğitiminde yürütülecek çalışmalarda faydalı olmaları amacıyla Hindemith'in önerisi doğrultusunda yeni müzisyenler davet edilmiştir.

Hindemith, çokseslendirilecek Türk müziği cümlelerinin sanat müziğinden değil de Türk Halk Müziğinden seçilmesini istiyordu. Ona göre kurulacak konservatuar kurumunun temelinde sanatçı yetiştirmenin yanı sıra müzik öğretmeni yetiştirmesi ve tiyatro ile operayı da muhakkak barındırması gerekiyordu. 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi, batıdaki konservatuar normlarına göre planlanan Ankara Devlet Konservatuarına çevrildi. Konservatuarın Opera bölümünün başına sonralarda Türkiye'de opera kültürünün temellerini atacak olan ve gelişiminde büyük pay sahibi olan Carl Ebert getirildi. Aynı yıl içinde, senfoni orkestrasını biçimlendirmek ve geliştirmek amacıyla yine Hindemith'in tavsiyesiyle getirtilen Ernst Praetorius yıllarca bu kurumun şefliğini başarıyla üstlendi.

Hindemith'in tavsiyesiyle 1938 yılında müzik öğretmeni yetiştirmesi amacıyla Gazi Enstitüsü kurularak kurumun başına Eduard Zuckmayer getirildi. Zuckmayer'in yaptığı özverili çalışmalarla Gazi Eğitim Enstitüsü, kısa sürede Batı'nın çağdaş kriterlerinin başarılı bir şekilde uygulandığı güzide bir kurum halini aldı.

3.3. Türk Beşleri

Cumhuriyetin ilk yıllarında yaşanan müzik devriminin sonucunda ortaya çıkan kurumlarda eğitim gören, yeteneklerini fark ettirdikten sonra hükümetin başarılı

politikalarıyla sahip çıkılan ve desteklenerek yurt dışına gönderilen ve dönemin ilk kuşak bestecilerinden olan bu beş müzisyen, ülkelerine döndüklerinde yeni şekillenmeye başlayan bu çok sesli müzik kültürünü yüceltecek ve gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında kendi isimlerinden sıkça bahsettireceklerdir. Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Rus Beşlerinden feyz alarak Türk beşleri ismini almışlardır. O zor yıllarda ülkeleri için müzik kurumları kurdular, yeni kuşak besteciler yetiştirerek hocalık yaptılar, orkestralar kurdular ve yönettiler, virtüözlük yaptılar ve pek çok konserler verdiler. Kısacası onlar bu müzik inkılabının her şeyiydiler. Kendi özgün yorum, bestecilik stillerini ve temalarını geliştirinceye kadar ulusalcılık akımının etkisiyle verdikleri eserler ve kader yoldaşı olmaları, aralarındaki bağı daha da kuvvetlendirmiştir. Batıda öğrendikleri klasik müzik teknikleri ve unsurlarıyla besteleme yapan Türk Beşleri'nin müziklerine baktığımızda Türk müziği makamları ve temalarından izler taşıdığını kolaylıkla görürüz. Bu türün ilk örneğini halk müziği temalarını sade bir klasik müzik armonisiyle harmanlayan Cemal Reşit Rey bestelemiş ve bu çalışmaya 12 Anadolu Türküsü adını vermiştir.

Cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri önlerinde hiçbir örnek olmaksızın yolculuğa çıkmışlardı. Bir yandan hocalık yapıyorlar, bir yandan yeni kurumların oluşmasını sağlıyorlar, bir yandan yorumculukla uğraşıyorlar, bir yandan yöneticilik yapıyorlar ve bu arada sonraki kuşaklara örnek olacak bestelerini yazıyorlardı. Bu arada kendi günlerinde Avrupa'da bestelenen müziği de yabancı radyo kanallarından öğrenmeye çalışıyorlardı. Besteledikleri yapıtları konserlere yetiştirmek için partileri elle yazıp çoğaltıyorlardı.¹⁶

Onlar, sergiledikleri ürünlerle, hayat verdikleri kurumlarla yetiştirdikleri öğrenci ve yeni kuşak bestecilerle müziğe gönül veren birçok kişiye örnek ve idol olmuşlar ve Türk müziğinin uluslararası alanda adından bahsettirmesini sağlamışlardır.

¹⁶ Evin İyasoğlu, *a.g.e*, s.298

3.4. Cemal Reşit Rey (1904-1985)

25 Eylül 1904'te Kudüs'te dünyaya gelen Cemal Reşit Rey, Türk Beşleri'nin yaşça en büyüğüdür. Rey, çok başarılı bir piyanist, usta bir öğretici ve zorlu bir orkestra şefidir. Ortaya çıkardığı ürünleri icra etmek hiçte kolay değildir. Klasik batı müziği temelli çok sesli Türk müziğinin ülkemizdeki ilk temsilcilerindendir. Babası Ahmet Reşit dönemin önde gelen şair ve diplomatlarındandır.

“Cemal Reşit Rey'in anne tarafından dedesi İbrahim Ethem Paşa sadrazamdı. Taif'e sürgüne gönderilen Mithat Paşa'nın orada öldürülmesinden sonra, Mithat Paşa'nın yerine sadrazam olmuştu. Aslında o zaman ki padişahın yani II. Abdülhamid'in ve Sultan IV. Murad'ın Fransızca hocası olması onu şehzadelere çok yakınlaştırmış, bu yakınlık sonucu sadrazamlığa kadar yükselmişti. Cemal Reşit'in annesi Sadrazam İbrahim Ethem Paşa'nın torunuydu. İbrahim Ethem Paşa'nın dört oğlu vardı. Büyük oğlu ressam ve Arkeoloji Müzesi kurucusu Osman Hamdi Bey'di. Küçük oğlu Halil Ethem Bey de hayatını sonuna doğru müze müdürlüğünde bulunmuştu. Üçüncü oğlu Galip Bey, Sedat Hakkı Eldem'in babasıydı. Dördüncü oğul Mustafa Bey ise idari görevlerde bulunmuş, sanatla ağabeyleri kadar ilgilenmemiş. İşte Cemal Reşit'in annesi bu Mustafa Hamdi Bey'in kızı Fethiye Hanım.”¹⁷

Rey, 5 yaşında iken ailesiyle birlikte İstanbul'a taşınırlar. Cemal Reşit Rey'in müziğe karşı olan ilgisi daha o yıllarda çok küçük yaşına rağmen gözle görülür seviyededir. İlkokul eğitimine Galatasaray Lisesinde başlar ve yeteneğiyle kendini hemen fark ettirir. Annesinin piyano çalmayı bilmesi ve ona dersler vermesi Rey'in müzikal altyapısının oluşmasında büyük önem taşır. Küçük yaşına rağmen besteleme çalışmaları yapar ve henüz sekiz yaşında iken ilk eserini üretir. Babasının işleri nedeniyle yeniden

¹⁷ Filiz Ali, *Cemal Reşit Rey Unutulmaz Marşın Büyük Bestecisi*, Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1996, s.15.

taşınmaları gerekmektedir ve dokuz yaşlarında iken ailesi ile birlikte Parise yerleşirler. Cemal Reşit Rey orada da yeteneği ve babasının politik ilişkileri sayesinde kısa sürede çok önemli insanlarla tanışır. Konservatuar Müdürü Gabriel Faure onu Marguerite Long’a tavsiye eder ve Long, 1914 yılında Cemal Reşit Rey ve annesi Cenevre’ye yerleşinceye kadar Rey’in müzik eğitimiyle yakından ilgilenir.

Cenevre’de eğitimine konservatuarda devam eden Cemal Reşit Rey, lise eğitimini burada tamamlar. Bu kez Rey’e İstanbul yolları görünür ve yine babasının işlerinden dolayı 1919 yılında İstanbul’a taşınırlar. Babası İstanbul’da Rey’i geliştirecek ve katkı sağlayacak bir müzik öğretmeni arar lakin bulamaz. İstanbul’a taşınmalarından bir yıl sonra Rey’ i eğitime devam etmesi amacıyla tekrar Marguerite Long’un yanına Paris’e gönderir.

Bu kısa İstanbul süreci sırasında Rey’in anlattıklarına göre Osmanlı Devleti’nin son döneminde Sultan Abdülmecit Dolmabahçe’de opera binası inşa ettirmiş ve o binada Avrupa’nın meşhur operalarını halka sergiletmış. Bir konuşmasında Cemal Reşit Rey o dönemi şöyle anlatıyor: “... *Tabi bütün operacılar, şefler, orkestra müzikçileri, sahne solistleri Avrupa’nın muhtelif memleketlerinden gelip gidiyorlardı. İstanbul halkının kültür sahibi ecnebi lisanlara vakıf olan kısmı bu tiyatroya mütemayildir (yatkındır). Tiyatroda ayrıca trajediler, komediler de temsil edilir, konserler verilirdi. Liszt gibi büyük bir piyanist ve dahi kompozitör İstanbul’a gelmiştir. Velhasıl İstanbul öyle bir kültür merkezi olmuştur ki, burada yetişen sanatkarlar isimlerini dünyaya duyurmuşlardır. Mesela ressam Osman Hamdi Bey gibi...*” Rey’in izlenimlerine göre Osmanlı’nın son dönemlerinde bile devlet adamları engin kültür sahibiydiler.¹⁸

Fransa’ya yeniden dönüş, Cemal Reşit Rey’ in müzikal yönünü başarıyla yükselteceği yıllar olacaktır. Long’un yanı sıra Raoul Laparra, Henri Defosse , Faure gibi

¹⁸ Filiz Ali, *a.g.e.*, s.22-23

önemli isimlerle çalışır. Aldığı bu eğitimle uluslararası müzikal kalıplara ve yeni geliştirilen çağdaş tekniklere fazlasıyla hakim olmaya başlar ve besteci kimliğiyle ilk önemli eserlerini üretir. Cumhuriyetin ilan edilişinden çok kısa bir süre önce Paris'teki eğitimini başarıyla tamamlayan Rey, Darülelhan 'da klasik müzik eğitimi vermek üzere davet alır ve Paris'teki öğretmenlerinin kalmasına yönelik ısrarlarına rağmen gelecekte pek çok eserine ilham kaynağı olacak olan aşık olduğu şehir İstanbul'a geri döner ve genç yaşına rağmen sonraları İstanbul Konservatuarına dönüşecek olan Darülelhan' da öğretmenlik yapmaya başlar.

1922de Madam Long'un sınıfından mezun olması ve akabinde Darülelhan için gelen davet ile birlikte İstanbul'a dönüşünü Rey şöyle anlatıyor:

“1923 senesi benim hayatımın mühim bir senesidir. Tahsilimi henüz bitirmiş Paris'teydim. Uşakizade Halit Bey'den (Halit Ziya Uşaklıgil) –ki kendisi o zaman Şehremaneti Sanayi-i Nefise Encümeni reisiydi- (Belediye Güzel Sanatlar Daire Başkanı) bana bir telgraf geldi. Ben bu telgrafi alır almaz sevinçten çılgına döndüm. Doğru piyano hocam Madam Marguerite Long'a hücum ettim. Koştum evine ‘Madam böyle bir mektup aldım. Beni istiyorlar. Ders vereceğim bir konservatuvar, bir Darülelhan açılıyor. Buna bir alafranga kısmı ilave edilmiş. Darülelhan'da bana kompozisyon ve piyano sınıfları veriliyor. Beni çağırıyorlar’ der demez, Madam Long avazlar kopardı. ‘Olacak şey değil. 19 yaşında bir genç ders verir mi? Bu ancak 45-50 yaşından sonra olur. Sen daha kariyer yapacaksın, konserler vereceksin. v.s. Böyle işlerle meşgul olunur mu? Hadi ordan’ diye beni adete oradan kovdu. Ben oradan çıktım. Bu sefer kompozisyon hocamdan aynı terane. Aman efendim, kıyametler. Sonradan öğreniyorum; pederime bir mektup yazmış. Birinci cümlesi şu: ‘Oğlunuzu kurtarınız’. Tabii bunu kaale almadım. Ondan sonra trene atlayıp İstanbul'a geldim... 1923 senesi sonunda veyahut 24 senesi başında Darülelhan'da bir koro toplandı. Bu koronun görünüşü ilginçti. İçinde genç kızlar vardı, delikanlılar vardı, biraz daha yaşlı erkekler ve çarşafli hanımlar vardı. Bu

koroyu ben ele aldım ve çalışmaya başladık. Birkaç hafta, belki bir iki ay çalıştıktan sonra Mozart'ın Requiem'ini baştan sonra çıkardık...”¹⁹

Türk müziğinin klasik müzikle harmanlanarak çoksesleştirilmeye çalışıldığı yıllarda, etrafındaki müzisyenlerle beraber birçok klasik müzik konserleri sergilerler. Görev yaptığı okuldaki öğrenciler ve gönüllü müzisyenlerden oluşan bir orkestra kurar ve yönetimini yapar. Bu orkestra çalgı çeşitliliğinin arttırılıp gerekli enstrüman ve materyallerin temin edilmesinin ardından İstanbul Şehir Orkestrasına dönüşecek ve şimdiki İstanbul Devlet Opera ve Bale Orkestrasının temelleri atılacaktır. 1925 yılından itibaren yeni eserlerini üretirken ilham aldığı Türk halk müziği temaları sayesinde Türk müziğiyle yakından ilgilenmeye başlar.

Ziya Gökalp'in Türkçülük akımı müziği de etkilemeye başlamıştır ama Halil Bedi Yönetken'e göre Rey'in halk müziğinin renklerinden esinlenmeye başlaması daha eskilere dayanır. On yedi yaşında iken bestelediği Sultan Cem operasının 7. Tablosuna baktığımızda bir zeybek dansı ve aynı tabloda yer alan “Turnanın Gelişi Antep çölünden” sözleriyle başlayan halk türküsünü görürüz. Aynı eserde Cem'in ölüm tablosunda “Ey Gaziler” ezgisi kullanılmıştır. Rey o dönemde Paris'te yaşamaktadır ama bahsi geçen halk ezgilerini İstanbul günlerinden aklında kalan Türk müziği ezgileri olarak adlandırabiliriz.²⁰ 1926 yılında Rey ve Darülelhan müdürü Musa Süreyya'nın da aralarında bulunduğu bir heyet ile Maarif Vekâleti tarafından Ankara'da bazı toplantılar yapıldı. Buradan çıkan sonuçlar ile Türkiye'deki tüm okullarda alaturka müzik öğrenimi yasaklanarak batı metotlarına göre müzik eğitime geçildi ve Darülelhan isminin yerine konservatuar isminin kullanılmasına karar verildi.²¹

¹⁹ Filiz Ali, *a.g.e.*, s.26.

²⁰ Evin İlyasoğlu, *Cemal Reşit Rey Müzikten İbarete Bir Dünyada Gezintiler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.110.

²¹ Olcay Kolçak, *Cemal Reşit Rey*, Kastaş Yayınevi, İstanbul 2006, s.23.

Cemal Reşit Rey, Türk halk müziğinin etkisi altına girmeye başladığı dönemin anılarından şu şekilde bahsediyor:

“Bir kütüphane memurumuz vardı. Rahmetli Fazıl. Güçlü kuvvetli bir adamdı. Birgün kütüphanede oturuyorum ve elimde nota kağıdı piyanoda bazı şeyler mırıldanıyorum. Bir motif bulmuş olacağım ki onu kaybetmemeye uğraşıyorum. Kapı açıldı, Fazlı geldi. Bir dakika dinledikten sonra ‘Baksana Avrupalı, artık yeter bu Avrupa müziğinden illallah. Bu kadar halk türkülerimiz var, biraz onlarla meşgul ol, onlarla birşeyler yapsana bakalım’ dedi. Söylemeye hacet yok, birden kafamda şimşekler çaktı. (...) Bu sefer bir eşref saatime tesadüf etti, türkülerin bir tanesini ‘Sarı Zeybek’i piyano için yazdım. Sonunda da bir zeybek raksı vardı. Tuttum Darülelhan’a geldim. Fazıl’a ‘gel’ dedim. Kütüphaneye gittik ‘bak’ dedim ‘Sarı Zeybek’i yaptım, dinle. Bakalım hoşuna gidecek mi? Gözleri fal taşı gibi açıldı. Oturmuş dinliyor. Hem şarkı söyledim hem de arkasından piyano kısmını da çaldım. Bitirir bitirmez o pehlivan kollarıyla beni belimden yakalayıp, havaya kaldırıp, omuzuna oturtmasın mı? ... Birkaç ay sonra Paris’e gittim... İstanbul’da Sarı Zeybek gibi bir-iki parça daha yazmıştım ve bir cilt, mecmua halinde bunların ismini 12 Anadolu Türküsü koydum.”²²

1930 ve 1931 yılları Cemal Reşit Rey’in hayatı için önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönemden itibaren Rey, iki çeşit birikimini de sergilemeye başlayacaktır. Halk müziğinin temalarını sade ama gösterişli yapılarını Batı müziğinin tekniğiyle halka sevdirmeyi başarabilmiş ve bu tür ile Türk halkının tamamına hitap edebilmeyi başaran eserlerini popülerliğini arttırmak uğruna dramatik anlatımların hakimiyetine bırakmamıştır. Rey, her iki türü de bir arada yürütmeyi seçer. 1926 ya dek yazdığı eserleri bi kenara bırakırsak 1926-31 arası sanat hayatının birinci evresi, 1931-50 arası ise ikinci evresi olarak adlandırılabilir.²³

²² Filiz Ali, a.g.e., s.34-35.

²³ Evin İlyasoğlu, Cemal Reşit..., s.136-137.

Cumhuriyet gazetesi, 8 Kasım 1934 tarihinde “Konservatuvar Konserleri Başlıyor” başlığı ile Muallim Cemal Reşit Beyin idaresinde Konservatuvar hocalarından mürekkep Konservatuvar orkestrası konserleri orkestranın “Milli musikide büyük bir inkılap yapmağa hazırlandığımız bugünlerde halka garp eserlerinin yüksek zevkini aşlamak gibi müstesna bir hususiyeti de vardır” şeklinde vurgulayarak konseri ilan etmiştir.²⁴

1934 yılında arkadaşlarının da katkıları ile beraber İstanbul Filarmoni Derneğini kurdular ve Cemal Reşit Rey derneğin başkanlığı görevini üstlendi.²⁵ Bu dernek aracılığı ile ülkemize pek çok önemli sanatçı getirilerek önemli konserler düzenlendi. 1956 yılında, daha sonra süreklilik kazanacak olan Uluslararası İstanbul Festivalinin ilk örneklerinden biri düzenlendi. İstanbul Filarmoni Derneğinin onuncu yılı dolayısıyla düzenlenen etkinlikler kapsamında İtalya’dan gelen Floransa Palazzo Pitti Orkestrası İstanbulda dört, Ankara’da iki konser verdi. Bu konserlerin bir bölümünde orkestranın başında İtalyan Şef Francesco Mander ve Ottavio Zino bulunurken bir bölümünde ise orkestrayı Cemal Reşit Rey yönetmiştir. Turne programında Vivaldi’nin Dört Mevsim’i, Cemal Reşit Rey’in Çağrılış isimli senfonik poemi, Beethoven ve Schumann gibi birçok önemli bestecinin önemli eserleri seslendirilmiştir.²⁶

“Ne var ki Cemal Bey’in İstanbul’da yarattığı müzik ve sanat merkezi olma ortamına ilk çelme İstanbul Belediyesi’nden geldi. 1962 yılında İstanbul Belediyesi’nin aldığı bir karar Filarmoni Derneği’nin çalışmalarına çok kötü bir darbe indirmişti. Bu Kararla orkestra yalnız konservatuvar konserlerine hazırlanacak, dernek konserlerine katılmayacaktı. Bu durum, Kontiya’nın konser angajmanlarını ciddi biçimde etkilemiş,

²⁴ Sinem Özdemir, “Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası”, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, Derleyen: Fırat Kutluk, H2O yayıncılık, İstanbul 2018, s.190

²⁵ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara 1996, s.301

²⁶ Filiz Ali, *a.g.e.*, s.63.

resitaller verimsiz duruma gelmişti. Ama dernek asıl darbeyi Fűrümet Tektaş'ın genç yaşta ölmesi üzerine aldı."²⁷

1968 yılında Cemal Reşit Rey kalp krizi geçirdi ve bir süre çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı. Rey'in bir süre için inzivaya çekilmesi şehir orkestrasının da gittikçe zayıflamasına sebep oldu. Orkestra, varlığını devam ettirebilmek için devlet çatısı altına girdi ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'na dönüştü. Rey, ara sıra konuk şef olarak orkestranın konserlerini yönetmeye devam etti.²⁸

Besteciliğinin ilk bölümü yaşam sürdürdüğü yerlerden dolayı tamamen batı müziği etkisindedir. Sonraları halk müziğiyle tanışmasıyla ve eserlerinde halk müziği esintilerine sık sık yer vermiştir. Zihin olarak olgunlaşmaya başladığı dönemden itibaren ise Rey, eserlerinde etnik unsurlardan arınıp, birikimlerini, iç dünyasını, duygu ve düşüncelerinin yansımaları ortaya koymaktadır. Cemal Reşit Rey, ağabeyi Ekrem Reşit Rey'in de katkılarıyla Türkiye'ye klasik müziği sevdirmek için büyük uğraşlar vermiştir. Müziğin her alanında eserler üreten Rey, ikişer yıl Ankara ve İstanbul'da radyolarda müzik yayınlarının yöneticiliğini yapmıştır. Seksenli yıllara kadar besteci sıfatıyla eserler üretmeye devam eden Cemal Reşit Rey 1980 yılında dinlenmeye çekilmiş sadece eğitimciğe vakit ayırmıştır. Ailesinin bütün fertlerini kaybetmesi, yaşadığı güçlüklerle maddi problemlerin de eklenmesi gibi etkenler Cemal Reşit Rey'in sanat dünyasından giderek uzaklaşmasına sebep oldu. Bütün bu şartlara rağmen o dönemde eğitimciğe hiç ara vermedi. 1981 yılında Devlet Sanatçısı unvanı ile onurlandırılan Rey, 1982 yılından hayata veda edeceği 1985 yılına kadar Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarında kompozisyon dersleri vermeye devam etti. Büyük besteci ve müzik adamı, 7 Ekim 1985 yılında hayata gözlerini yumdu.

²⁷ Filiz Ali, *a.g.e.*, s.63.

²⁸ Olcay Kolçak, *a.g.e.*, s.37.

Devlet Sanatçılığı unvanı ona uzun yıllar aradan sonra verilmişti. Türk Beşleri diye adlandırılan bestecilerden olduğu halde bu unvanı hepsinden sonra kazanması üstü kapalı da olsa İstanbullu olmasının ve Ankara'da suyun başında olmamasının bir cezası gibiydi. Hayatının son evresini evine gelen birkaç sadık öğrencisi ve dostu ile konservatuvarda verdiği derslerle geçiren Cemal Reşit Rey, son nefesine kadar asaletini sürekli korudu.²⁹

Sevenleri, yakınları, öğrencileri ve meslektaşları Cemal Reşit Rey'in asilzade bir konak yaşamından sonra sıradan bir mahalledeki sefil yaşamına çok üzölmüşlerdi. Eski bir hizmetkarı, önünde çöp bidonları dizili bir apartman dairesini Cemal Bey'e yakıştıramamıştı. Güzel, şık giyinmeye meraklı olan Rey, artık kıyafetlerine gerekli özeni gösteremiyordu. Bakıcısı Rıfkı'nın dilsiz kızını bir evlat gibi sevmiş ve bağrına basmıştı. 1958 yılında henüz yirmi yaşında iken ailenin yanına giren Rıfkı Ergün Ekrem Reşit Rey'e de hasta olduğu bir yıl boyunca baktı ve Rey'in ölümünden sonra da konakta yaşamaya devam etti. Konak dağıldıktan sonra da 1967 yılında Cemal Reşit ile birlikte apartman dairesine taşındılar. Rey bütün mirasını Ergün'e bırakmaya karar vermişti.³⁰

*Ölümünden sonra ona en bağılı kişiler hayattaki en eski öğrencileri olmuştur: Masume Batu, Rana Erksan, Vecihe Koray, Anjel Agopyan, ve Jülide Saygun. Yıllarca mezarına gidip çiçek bırakmışlar ve ölüm gününde dua okutup onun için lokma döktürmüşler. Ve hocalarının adının bir sokağı, bir konser salonuna veya bir kütüphaneye verilmesi için bıkip usanmadan gerekli makamlara mektuplar göndermişler. En sonunda Cemal Bey'in ölümünden dört yıl sonra İstanbul Belediye'sinin yaptırdığı Harbiye'deki konser salonuna Cemal Reşit Rey adı verildi.*³¹

²⁹ Filiz Ali, *a.g.e.*, s.74.

³⁰ Oktay Kolak, *a.g.e.*, s.39.

³¹ Evin İlyasoğlu, *Cemal Reşit...*, s.295.

3.4.1 Cemal Reşit Rey'in Yapıtları

3.4.1.1. Opera Eserleri

	La Geicha. (İki perde)
1920	Faire sans dire. (Tek perde. Metin: Ekrem R. Rey)
1920	Yann Marek. (Libretto: X. Fromentin)
1923	Sultan Cem. (Libretto: Ekrem R. Rey)
1924	L' Enchantement (2 perde)
1926	Zeybek. (Libretto: Ekrem R. Rey, 1926)
1929	Köyde Bir Facia. (Metin: Ekrem R. Rey)
1942-45	Çelebi. (Libretto: Ekrem R. Rey, 4 perde)

3.4.1.2. Operetleri

1920	Le Petit Chaperon. (Kırmızı Başlıklı Kız, 2 Tablo)
1932	Üç Saat. (3 Perde, 27 Tablo)
1933	Lüküs Hayat. (3 Perde)

1934	Deli Dolu. (3 Perde)
1935	Caz Saz. (3 Perde)
1936	Maskara. (3 Perde)
1937	Hava – Civa. (3 Perde)
1969-70	Yaygara 70. (3 Perde)
1971	Uy Balon Dünya. (2 Perde)
1972	Bir İstanbul Masalı. (2 Perde)

3.4.1.3. Revü Eserleri

1934	Adalar.
1936	La Fontaine Baba.
1941	Alabanda.
1942	Aldırma.

3.4.1.4. Orkestra Eserleri

1928	Bebek Efsanesi.
------	-----------------

1928 Orkestra İçin Üç Parça.

1928 Türk Sahneleri.

1930 Karagöz.

1931 Enstantaneler.

1931 Güneş Manzaraları.

1935 Initiation.

1941 1. Senfoni.

1950 Çağrılış.

1953 Fatih.

1963 Senfonik Konçerto.

1969 2. Senfoni.

1971 Türkiye.

1973 50. Yıla Giriş.

3.4.1.5 Şan ve Orkestra Yapıtları

1926	Anadolu Türküleri.
1930	İki Anadolu Türküsü.
1930	Şan ve Küçük Orkestra İçin İki Parça.
1938	Mistik.
1970	Üç Anadolu Türküsü.
1975	Vokaliz Fantezi.
	Şan ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Düzenlemeler.

3.4.1.6. Şan ve Piyano İçin

1919	Je me demande.
1920	Üç melodi.
1921	Initiales sur un banc.
1922	Chanson du printemps.
1923	Au Jardin.

1923 L' Offrande Lyrique.

1925 Nocturne.

1926 12 Anadolu Türküsü.

1930 Vatan.

1956 Dört Melodi.

3.4.1.7. Konçerto Eserleri

1932 1. Piyano Konçertosu.

1939 Keman Konçertosu.

1947 2. Piyano Konçertosu.

1962 Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler/ Kâtibim.

1978 Gitar Konçertosu.

3.4.1.8. Konçertanları

1928 Introduction and Dance.

1955 Pieces Concertantes.

1967 Andante ve Allegro.

3.4.1.9. Oda Müziği Eserleri

1928 Anadolu İzlenimleri.

1932 Kentet.

1934 Ondes Martentot ve Yaylı Çalgılar için Poem.

1935 Yaylı Çalgılar Kuarteti.

1936 Kısa Parça. (Keman ve piyano için)

1939 Piyanolu Kuartet. (Keman, viyolonsel, viyola, piyano)

1939 Sextour.

1957 Sazların Sohbeti.

3.4.1.10. Koro Eserleri

1926 Anadolu Halk Türküleri.

1936 İki Parça.

1963 10 Halk Türküsü.

3.4.1.11. Piyano Eserleri

1912	Vals.
1924	Sonat. (İki piyano için)
1928	Türk Manzaraları.
1928	Sonatin.
1931	Güneş Manzaraları.
1941	Hatıradan İbaret Kalan Şehirde Gezintiler.
1948	Fantezi.
1959	İki Parça.
1967	10 Halk Türküsü.
1969	12 Prelüd ve Füg.
1989	Improvisation.

3.4.1.12. Film Müzikleri ve Sahne Müzikleri

1933	Özyurt.
------	---------

1934	Bataklı Damın Kızı Aysel. (Film Müziği)
1934	Machbeth.
1936	Kral Lear.
1936	Hamlet.

3.4.2. Cemal Reşit Rey'in Müziği

Avrupa'da gördüğü eğitim sayesinde Batı müziği tekniklerine son derece hakim olan Rey, yurtiçinde olduğu kadar yurtdışında da kabul görmüş ve dünyaya açılan önemli eserler üreten ilk Türk bestecisi olmuştur. Halkın klasik müziği sevmesi ve kabullenmesi için operet ve revüler bestelemiştir. Stravinski'nin bestelerinden esinlendiği armonik yürüyüşler ve tema örgülerini kendi eserlerinde de uygulamıştır.

“Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler- İlk yorumu: 1965 Viyana. 1960-1961 yıllarında bestelenmiş olan eser 21 çeşitlemeden kuruludur ve tümü piyano konçertosu olarak kabul edilebilecek bir yapı teşkil eder. Eserin teması “Üsküdar’a giderken aldı da bir yağmur...” dizesiyle başlayan ünlü İstanbul türküsünün melodisidir. Çağdaş Güney ve Kuzey Amerika dans ve caz müziği ritimlerine de yer verilen genel örgü şu biçimde istiflenmiştir. 11 çeşitlemeden kurulu birinci bölüm. Ana “tema” 1-4 çeşitleme boyunca sunulur, ikinci “tema” ya dek gelişir. 3 çeşitlemeden kurulu “Samba” ve “Blues” la işlenmiş üçüncü bölüm ve 2 çeşitlemeyle son bölüm. Bu coşkun ve neş’eli bitişe

bir ara Mozart'ın "Türk Marşı" da katılır, yeniçeriler belirir uzaklardan ve İstanbul'a özgü ışık ve renk kaynaşimleri eseri sonuçlandırır."³²

Cemal Reşit Rey'e göre kendi müziği dört döneme ayrılır. İlk dönem 1915-1926 yılları arasında ürettiği Fransızca ağırlıklı eserlerden oluşur. Pariste geçen başarılarla dolu klasik müzik kökenli eğitim hayatının ardından batılı formda verdiği bu eserler gayet doğaldır. 1925 yılından itibaren Türk müziğiyle yakından ilgilendiği ikinci dönem başlar. Bu süreçte Rey'in ulusalcılık akımını fazlasıyla sahiplendiğini söyleyebiliriz.

1923 yılının sonlarında bitirdiği Sultan Cem operası, 1926 yılında bestelediği Zeybek operası ve 1928de bestelediği Bebek Efsanesi isimli orkestra eserine baktığımızda halk müziği ve Anadolu'nun anonim ezgilerini batı müziği armonisi ile birleştirdiğini açıkça görürüz. Cemal Reşit Rey'in eserleri Türkiye'de olduğu kadar Fransa'da da büyük beğeni toplayınca besteci tutturduğu bu üretim stilini bozmadan aynı makamsal yapı ve armonik unsurların etrafında dolanmaya devam eder.

*"Enstantaneler, İstanbul'un değişik köşelerinde çekilmiş fotoğraflar gibi ele alınmış minyatür yapıda betimsel parçalardır. Her biri kendi içinde ayrı bir gizem ve coşku taşır. Bunlardan sonuncusu olan "Bayram" adlı bölümde şerbetçinin çingirakla satış yapıp, bayram şenliğine katıldığını duyarız.*³³ *Enstantaneler; Rey'in Fransız müziğinin etkisinde, "izlenimci" (empresyonist) ve makam elementlerini birlikte kullandığı bir sentez niteliğindedir. Beş parçadan oluşan Enstantaneler, İstanbul'un çeşitli semtlerini resimleyen müzikal minyatürlerdir. 1) Balıkçılar Ağ Çekiyor. 2) Ama Dilenci Kadın. 3) Eyüp Güvercinleri. 4) Boş Caminin İçi. 5) Bayram.*"³⁴

³² Faruk Yener, *Müzik Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, Ankara, 1970, s.210

³³ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde...*, s.300

³⁴ Yılmaz Aydın, *Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2003, s.34

1930 ile 50li yıllar arasında ise Rey'in olgunlaşma sürecini yansıtan soyut bir derinlik eserlerinde hissedilir. Bu dönemde insanlar üzerinde derin etkiler yaratan geleneksel müzik makamlarını ve dini unsurları eserlerine ustalıkla işlemiş, dörtlü be beşli aralıkları karakteristik bir yapıyla kullanmıştır. Ürettiği müzik cümleleri sade ama karmaşık olmasına rağmen insanlar tarafından fazlasıyla sevilir.

“Özetlersek Cemal Reşit Rey, 1926-1931 yılları arasında Türk folklorundan esinlendiği eserleri ortaya koydu. Ancak daha sonraki çalışmalarında folklorun coşkusu ve canlı ritimleri yerini daha sakin ve düşünceye yönelik projeler yer aldı. Otuz yaşına kadar neşeli, esprili bir çocukluk sergileyen Cemal Reşit mistik ve gizemli bir döneme girdi. Artık kullandığı araçlar arasında Türk Sanat Müziği, İslam Felsefesi ve doğunun gizemli renkleri yer alıyordu. Enstantaneler adlı senfonik şiiri bu dönemin ürünüdür. Bu dönem 1950’li yıllara kadar sürer.”³⁵

1950’den sonra ise yeni klasikçilik akımına yönelen, daha kapalı, gizemli, tasavvuf felsefesine eğilen yapıtlar yazmıştır. Çağrılış ve Fatih adlı senfonik şiirleri , bu anlayışın örneklerindendir. “Piyano ve orkestra için” Katibim çeşitlemeleri (1961) Rey’in tanınmış yapıtlarındandır.³⁶

“ÇAĞRILIŞ- İlk yorumu: 1950 Paris. Bestecinin eski bir masalın konusundan esinlenerek yazdığı eser “Senfonik Şiir” türünde ilk büyük denemesidir. Müziğin, anlamını başarıyla belirttiği masalı şöyle özetleyebiliriz. “ İçinde sürekli ölüm korkusu duyan biri bu korkudan kurtulmak için yurdunu bırakır. Amacı ölümün olmadığı bir ülke bulmaktır. Boşuna uğraşır; gittiği her yer ölümü hatırlatan görüntülerle doludur. Yıllar geçer, ölüm artık hayatının ayrılmaz yoldaşısıdır. Sonuçta onun varlığını belirtecek hiçbir izin bulunmadığı tatlı yüzlü insanlarla dolu bir ülke bulur, ölümü sorar, şu cevabı alır: ‘Biz böyle bir şey bilmeyiz. Yalnız şu tepe ardından zaman zaman bir ses duyulur, birimizi

³⁵ Oktay Kolçak, a.g.e., s.45.

³⁶ Ahmet Say, Müzik Tarihi..., s.519

çağırır adıyla. Çağrılan tepenin ardına gider, dönmez bir daha...’ Kalır o ülkede, fakat ses bir gün onu da çağırır, bu kardeşçe çağrılışa doğru ağır ağır yürür. Senfonik şiir genellikle gölgeli, yer yer karanlık bir fırçayla işlenmiş, ölüm fikrini, kaderin değişmez sonucunu, bu sonuca doğru yürekli gidişi ustaca anlatmıştır.”³⁷

“Diğer yandan, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinde Rey, modern Türk müziğinin doğuşunda besteci olarak öncü rol oynamıştır. Besteciliğinin geç döneminde de uluslararası renklerle, post romantizm ve izlenimcilik etkileri taşıyan senfonik eserler, oda müzikleri ve solo piyano için parçalar yaratmıştır.”³⁸

Cemal Reşit Rey, insanların dillerine dolanan müzik cümlecikleri sayesinde konser salonlarını tıklım tıklım doldurur. Atatürk’ün “Türk müziğinin uluslararası müziklerin arasında yerini alması” amacıyla yaptığı çalışmalara katkısı çok fazladır. Tüm bulgu ve yorumlara bakıldığında armonisi ustaca inşa edilen, icrası zor ve güçlü olarak adlandırılan Rey’in müziği her şeye rağmen anlaşılır, temiz ve akılda kalıcıdır.

“FATİH- İlk yorumu: 1953 Paris. İstanbul’un 500’üncü alınış yıldönümü nedeniyle yazılan senfonik şiir Türk temalarının katıldığı yapısı, parlak orkestralamasıyla ilgi çekmiş, tanınmıştır. Eserin başları genç padişahın kişiliğindeki iki karşıtı yansıtan iki tema ile işlenmiştir; yürekli bir savaşçı, büyük bir komutan olması yanında; büyük kültürlü, şair ruhlu, hoşgörü sahibi oluşu. Fatih’in kişiliğini İstanbul’un kuşatılması konusundaki kaygı ve kuşkular izler. Sultan girdiği bu savaşta yardımcı olması için Tanrıya yakarır. Yapı tam bir gürleyişle Bizans’a saldırıyı haberler, kısa süre sonra Türk askeri yıkılan surlardan girecek, kentin göklerinde mehter sesleri yankılanacaktır. Sultan ülküsüne ulaşmış, keman soloda insan yönü belirmeye koyulmuştur. Sanatçı ruha sahip yüce Fatih, bir çağı kapatıp bir çağı açmış, barışa, inançlara ve insanlığa olan saygısını

³⁷ Faruk Yener, a.g.e., s.209

³⁸ Yılmaz Aydın, a.g.e, s.31

*açıklamıştır. Eser, coşkun sevinç şarkısı ve yapılan iyiliklere karşı kıvancını çanlarla belirten yenilmişlerin aynı şarkıya katılışıyla biter.”*³⁹

1968 yılında iki piyano için bestelediği 12 Prelüdün on numarasına baktığımızda Rey’in bu eserde Karadeniz yöresindeki bir halk türküsü olan Yavuz Geliyor Yavuz’dan esinlendiği görülmektedir. Füg bölümünde türkünün tamamı sergilense de ona gelene kadar duyulan temaya hazırlama kısmında melodi, varlığını gizliden gizliye hissettirmiştir. Prelüd kısmı keskin duyulan sekizli akorlar ile başlar. Uzayan bu akorlar sahildeki balıkçıların ağlarını toplayışlarını betimler.⁴⁰

Müzikteki son gelişmeleri, yeni çalışmaları özetlerken biraz karamsar ve üzgündür Cemal Bey. Çünkü müziği oluşturan temel unsurlardan biri olan melodi ögesini kaybetme tehlikesi baş göstermiştir. Bu durum Cemal Reşit Rey’e göre büyük bir tehlikedir. Hatta o kadar ileri gider ki dünyanın sonu olarak nitelendirir melodisizliği ve bunun sorumluları sadece müzisyenler değil bir de bilim adamlarıdır.⁴¹

Cemal Reşit Rey pop müzik alanında bile eserler üretti hatta dönemin popüler yarışmalarından olan Eurovision yarışmasına bile katıldı. Rey, cumhuriyet dönemindeki devriminden çok daha öncelere dayanan bir süreçte Türk motiflerini batı tekniği ile harmanladı.⁴² Sonuç olarak müzik inkılabı yolunda da pek çok yeniliklere imza atan Cemal Reşit Rey’in müziğinden bahseden bütün bestecilere göre onun müzik dili güçlü, zor ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Eserlerinin armonik yapısını çözebilmek için geniş vakit ayırmanız ve çabalamanız gerekir. Yıllar boyu durmadan üreten bu müzik dehası 1973 yılında son kez ürettiği “50. Yıla Giriş” eseri ile bestecilik hayatını sonlandırmıştır.

³⁹ Faruk Yener, *a.g.e.*, s.209

⁴⁰ Filiz Ali, *a.g.e.*, s.99.

⁴¹ Evin İlyasoğlu, *Cemal Reşit...*, s.249.

⁴² Olcay Kolçak, *a.g.e.*, s.44

3.5. Hasan Ferit Alnar (1906 – 1978)

11 Mart 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. Enstrüman çalmayı bilen ve Türk Sanat Müziğini çok seven bir ailenin çocuğu olan Alnar'ın babası memur, annesi ise ev hanımıdır. Alnar, ailesinden dolayı ilk olarak kendini Türk sanat müziğinin içinde bulur ve annesi ile kanun çalışmalarına başlar. Müzikte olduğu kadar diğer derslerinde de yetenekli, başarılı olunca Alman Okuluna gönderilir. Burada yabancı dil temelli eğitim alan Hasan Ferit Alnar, ders vakitlerinin dışında çalışmalarını yürüten okul korosuna katılır. Alnar, Klasik müzikle ilk kez burada tanışır. Bir gün, annesi İstanbul'daki cemiyetlerde ve konaklardaki fasıl dinletilerinde kanun çalan Vitali'ye oğlunun yeteneklerinden bahseder ve Alnar'ın ondan ders almasını sağlar. Aldığı derslerle çok hızlı ilerleme gösteren Hasan Ferit Alnar, henüz on iki yaşında iken isminden sıkça söz ettirir olmuştur. İlk eseri olan Longa'yı ürettiğinde henüz on üç yaşındadır. Bu eserinden birkaç yıl sonra da sanat müziği formunda olan bir operet bestelemiştir.

1922 yılında gencecik bir delikanlı iken o dönem isminden sıkça söz ettiren Darüt-talim i Musiki topluluğundan davet alır. Bu ekiple beraber çok sayıda konser veren Alnar, virtüözlüğünün yanı sıra besteciliğini de ustalaştırma imkanı bulmuştur. Yine de küçük yaşında tattığı onca başarıya rağmen Hasan Ferit Alnar'ın müzikal hayatının kırılma noktası Hüseyin Saadettin Arel ile tanışmasıdır. Arel'den aldığı dersler sayesinde klasik müziği keşfetme imkanı bulur. Ardından Edgar Manas'tan uzun bir süre klasik müzik hakkında dersler alır. O artık piyanosu kuvvetli ve armoni-kontrpuana hakim bir müzisyendir ve üreteceği eserlerini de artık çokseslilik ile zenginleştirmek ister. İstanbul'da mimarlık bölümü öğrencisi olan Alnar, sevdiği işin mimarlık değil de müzik olduğunu fark edince bölümünü tamamlamadan müzik alanında eğitim görmek için 1927 yılında Viyana'ya gider. Joseph Marx ile kompozisyon üzerine çalışmalar yapan Alnar, Viyana Yüksek Müzik Okulu'nda eğitim görmeye başlar. Öğrenimi boyunca şeflik üzerine de eğitim alan Alnar, 1932 yılında okuldan başarı ile mezun olur.

Ülkesine geri döndükten sonra 1932’de İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun müzik yönetmenliği görevini üstlenir. Bu arada konservatuarda da derslere girmektedir. 1936 yılında ise Ankara’ya taşınır ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında Şef Ernst Praetorius’un yardımcısı olarak görev yapmaya başlar. Bir yandan da Ankara Devlet Konservatuvarı’nda da piyano ve kompozisyon derslerine girmiştir. C.S.O.’nun yurtdışındaki önemli operaların uyarlamalarını başarı ile sergilediği ve uyarlamaların çok sevildiği, büyük beğeni topladığı o dönemde Alnar’ın bu başarısının hazırlanmasında büyük emekleri vardır. Orkestranın şefi olan Praetorius hayatını kaybedince bu göreve 1946 yılında Hasan Ferit Alnar layık görülür.

Hasan Ferit Alnar şeflik yıllarında bir yandan konserleri yönetirken bir yandan da opera temsillerini yönetir. Bu yoğun tempo Ankaralı sanatseverlerin gözünde Alnar’ı popüler hale getirir ve onun konserlerine büyük bir rağbet başlar. Hasan Ferit Alnar, yine 1946 da yönettiği Verdi’nin Maskeli Balo operasının temsilinden sonra orkestradan ayrılıncaya kadar bir daha hiç opera temsili yönetme şansı bulamaz.⁴³1952 yılında yaşadığı sağlık problemleri dolayısıyla orkestradan ayrılarak konservatuardaki görevine geri döner.

Özel hayatı zorluklar ve trajedilerle dolu olan bestecimiz Hasan Ferit Alnar, 1953 Yılında babasını, ardından oğlunu kaybeder. Bu kayıplar onu derinden etkiler ve 1955 yılından sonra Viyana’ya yerleşir ve önemli orkestraların konuk şefliğini yapar. Avrupa’da geçirdiği başarı dolu dokuz yılın ardından Hasan Ferit Alnar, 1964 yılında yeniden Ankara’ya taşınır. Yaşlılık ve hastalık sebebiyle hayatının son dönemlerinde verimli bir süreç geçiremede de sağlığının müsaade ettiği müddetçe C.S.O ve Devlet

⁴³ Esin Antep, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası*, Elma Yayınevi, Ankara 2017, s.181.

Operasının eserlerini yönetti. 1975 yılında çok sevdiği annesini de kaybedince sağlığı tamamen bozulmuştur.⁴⁴

Türk Beşlerinin diğer üyelerine nazaran ürettiği eser sayısı bazında alt sıralarda kalmıştır fakat Türk müziğine katkı sağlayacak çok önemli müzisyenler eğitip yetiştirmiştir. Eğitimci, orkestra şefi, besteci ve Türkiye’de klasik müziğin tanınmasında payı büyük olan usta sanatçı, 27 Temmuz 1978’de öldü.

3.5.1. Hasan Ferit Alnar’ın Eserleri

3.5.1.1. Orkestra Eserleri

1932	Orkestra İçin Üç Oyun Havası.
1932	Romantik Üvertür.
1935	Prelüd ve İki Dans.
1936	Türk Suiti.
1938	İstanbul Suiti.
1948	Üç Türkü. Soprano ve Orkestra için.

⁴⁴ Çağdaş Alapınar Gençay, “Çağdaş Türk Müziğinde Hasan Ferid Alnar ve ‘Sekiz Piyano Parçası’nın Yeri”, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/475881>, (13.04.2020), s.64.

1973 50. Yıl İçin Senfonik Parça.

3.5.1.2. Konçertolar

1943 Viyolonsel Konçertosu.

1958 Kanun Konçertosu. (Kanun ve yaylı çalgılar için)

3.5.1.3. Koro Eserleri

1936 İki Sesli Türküler.

1959 İki Koro Türküsü.

10 Mystische Lieder. (Söz: Yunus Emre)

3.5.1.4. Oda Müziği Eserleri

1929 Trio Fantezi.

1930 Keman ve Piyano için Suit.

1933 Yaylı Çalgılar Kuarteti.

1966 Trio. (Piyano, viyolonsel ve keman için)

3.5.1.5. Solo Çalgı Eserleri

1925-27	Piyano için Fügler.
1927	Piyano için Üç Etüt.
1927-28	Piyano Parçaları.
1932	Oyun Havaları. (Piyano için beş parça)
1935	Sekiz Piyano Parçası.
1961	Prelüd ve Füg. (Piyano için)

3.5.1.6. Film ve Sahne Müzikleri

1931	İstanbul Sokakları. Film müziği.
1932	Yalova Türküsü.
1932	Sarı Zeybek.
1944	Goethe'nin Faust'u Üzerine Müzik.
1949	Namık Kemal. Film müziği.
1953	Halıcı Kız. Film müziği.

3.5.1.7. Marşlar

1933	İstanbul Marşı.
1943	Gençlik ya da Yarın Marşı.
	Yolumuz Marşı.

3.5.1.8. Geleneksel Müzik Eserleri

1922	Kelebek Zabit. (Tek sesli operet)
1926	10 Saz Semaisi.
1927	Beyati Araban Peşrev.
1927	Beyati Araban Saz Semaisi.
1927	Segâh Peşrev.
	İki Parça.

3.5.2. Hasan Ferit Alnar'ın Müziği

Besteci Alman Okulu ile birlikte klasik müzikle tanışır, çok önemli isimlerden armoni, kontrpuan, kompozisyon gibi klasik müziğin güçlü ayakları olan dersleri alır ve ustaca uygular fakat küçüklüğünden beri içinde olan o sanat müziği esintileri, verdiği eserlerin hepsinde hissedilir. Bazı müzik tarihçilerine göre Alnar, klasik müzik gölgesinde bir Türk müziği oluşturmak yerine geleneksel sanat müziğini yenilemeye çalışan bir bestecidir. Hasan Ferit Alnar, Türk Beşleri içinde müzik eğitime geleneksel sanat müziğiyle adım atan tek bestecidir. Bu yüzdendir ki ürettiği eserlerinde sanat müziği makam ve yapılarına diğer dört bestecilerden daha fazla yer ayırmıştır. 1942'de viyolonsel için bestelediği konçertonun ilk ve üçüncü bölümüne baktığımızda eserin hicaz makamının temaları ile örüldüğünü görürüz. İlk eserlerini sanat müziği formunda vermiştir. Benimsediği geleneksel müziğimizin modal yapısını klasik müzik formlarıyla kaynaştırma konusunda gayet başarılı olan bestecimiz halk müziğinin tarzından da esintiler sunmuştur.

“Hasan Ferid Alnar eserlerinde, Türk Müziği öğelerini aslına sadık kalarak kullanmıştır. Türk Müziği geleneğinden geliyor olması nedeni ile, makamları ve tek sesli ezgileri olduğu gibi almış, batılı armonilerle sentezlemiştir. Halk müziğimizle de yakından ilgilenmiş ve birçok Türkü armonilemeleri de yapmıştır. Yalın bir dille bestelediği eserleri arasında, piyano dağarcığına kattığı “Sekiz Piyano Parçası” ne yazık ki az tanınmaktadır. Öğretmeni Hüseyin Sadettin Arel'e ithaf ettiği bu eserinde, makamsal öğelere yer veren Hasan Ferid Alnar, her parçada değişik diziler kullanmıştır.”⁴⁵

1922 yılında Türk müziği makamlarını kullanarak bestelediği tek sesli bir operetle bestecilik hayatına başlayan Alnar, bir süre sadece Türk müziği eserleri verdi. 1930 yılından sonra yine Türk müziğinden faydalanarak özellikle kanun için birçok

⁴⁵ Çağdaş Alapınar Gençay, a.g.e., s.65.

taksim besteledi. Bu dönemde Alnar'ın bestelediği saz semailerinde Sadettin Arel'in etkisi görülür.1946 yılında bestelemeye başladığı Kanun Konçertosuna baktığımızda batı müziği orkestrası ve tekniği ile bir Türk müziği çalgısını bir araya getirdiğini görürüz. Eserde kullandığı tema ve bazı öğeler de Türk müziğinden alınmıştır.⁴⁶

3.6. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)

14 Mart 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası bürokrat, annesi ise kendini geliştirmiş, donanımlı bir ev hanımıdır. Babası Mehmet Cemal Bey'in yoğun çalışma temposu sebebiyle Erkin ve iki ağabeyinin bakım ve yetiştirme vazifesi anneleri Nesibe Hanım'ın üzerindedir. Annesinin piyanoyu iyi bilmesi ve ağabeylerinin de keman öğrenmeye başlaması, Ulvi Cemal Erkin'in müziğe yaklaşmasına vesile olur. 1913 yılında Mehmet Bey'in vefatının ardından çocuklarıyla baş başa kalan Nesibe Hanım, çocuklarının iyi eğitim almaları için büyük uğraşlar vermiştir.

Erkin, yedi yaşında iken İstanbul'un tanınmış piyano eğitimcilerinden dersler almaya başlar. İlk olarak Mercenier, ardından Adinolfi ile çalışan Erkin, daha o yıllarda piyanosunu ilerletir ve geliştirir. Müzik hayatının yanı sıra derslerinde de başarılı bir öğrenci olan Ulvi Cemal Erkin, ortaokuldan sonra eğitimini Galatasaray Lisesi'nde sürdürür. Buradaki müzik öğretmenleri Avrupa'da iyi eğitim görmüşlerdir ve Erkin'in yeteneğini fark edince onunla yakından ilgilenmeye başlarlar. Bu dönemde Erkin, klasik batı müziği ile olan ilişkisini ilerletme fırsatı bulur. O yıllarda Mercenier, Mahmut Ragıp Gazmihal ve Feridun Cemal Erkin gibi isimlerin bulunduğu bir grup oluşturarak haftada bir konser sergilemeye başladılar. Hiç şüphesiz ki Galatasaray Lisesi'nde geçirdiği yıllar

⁴⁶ Beyaz Tarih, Hasan Ferit Alnar, <http://beyaztarih.com/ansiklopedi/hasan-ferit-alnar>, (13,04,2020)

Erkin'in hayatında müzik birikimi ve kültürünü oluşturmaya başladığı önemli bir dönemdir. Ulvi Cemal Erkin o dönemi şu şekilde kaleme almıştır:

“Arada bir Mozart’a ilişkin elime ne geçerse okuyor, okul müsamerelerinde de sınıf arkadaşım Fuat Turky’la birlikte Mozart’ın değişik piyano-keman sonatlarını çalıyorduk. O yıllarda okulumuzda Klasik Batı Müziği’ne önem veren bir akım vardı. Bu akımı bizden önceki ağabeylerimiz başlatmışlardı. Ekrem Besim, Afif Tektaş, Muhittin Sadak ve arkadaşları başlatmışlardı. Bizim dönemimizde küçük bir yaylı çalgılar orkestrası kurulmuştu. Bununla müzik öğretmenleri Seyfettin ve Sezai kardeşlerin yönetiminde kimi uvertürler, serenatlar çalınır, öğrencilerin müzik zevki geliştirilmek istenirdi. Yaylı çalgılar orkestrasından seçilen gençlerle bir de dörtlü (kuartet) oluşturulmuştu. Arkadaşım Fuat’ın (Sonradan Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürü) katılmasıyla dörtlümüz kimi zaman beşli olur, Haydn, Mozart, Schubert’ten çeşitli oda müziği yapıtları çalardık.”⁴⁷

Lise öğrenimini sürdürdüğü sırada Cumhuriyet ilan edilmiş, her alanda yapılan devrimlere müzik te dahil edilmiştir. Atatürk’ün başarıyla yürüttüğü kurumsallaşma ve müzik politikaları çalışmaları sonucunda, belirlenen yetenekli gençlerin Avrupa’nın önemli müzik merkezlerinde eğitim almalarının devlet tarafından desteklenmesine yönelik çalışmalar 1925 yılında uygulamaya konmuş ve yapılan sınavı kazanan kişilerden biri de Ulvi Cemal Erkin olmuştur. Ardından Paris Konservatuvarı sınavına giren Erkin, bu sınavı da başarıyla geçerek okula girmeye hak kazanmıştır. Burada piyano, armoni ve kontrpuan dersleri alan Erkin, Jean Batella, Isidor Philipp ve Noel Gallon gibi isimlerden eğitim alma fırsatı bulmuştur.

1930 yılında ülkeye dönmesinin ardından müzik öğretmeni yetiştirmesi amacıyla kurulan Musiki Muallim Mektebi’nde ders vermeye başlamıştır. Erkin bir yandan ülkesi

⁴⁷ Koral Çalgan, *Duyuşlar Ulvi Cemal Erkin*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1991, s.23.

için yeni müzik öğretmenleri ve müzisyenler yetiştirirken bir yandan da klasik batı müziğinin Türkiye’de sevilmesi ve geliştirilmesi için çok çaba sarf ediyordu.

*“... Avrupa eğitiminden sonra Musiki Muallim Mektebi’nde görev alan ilk öğretmen Ulvi Cemal Erkin’dir. Ondan sonra 1931 yılında Ahmet Adnan (Saygun), Ferhunde Remzi (Erkin), Necdet Remzi (Atak), 1932 yılında Mahmut Ragıp (Gazmihal), 1933’de Halil Bedii (Yönetken), 1934’de Necil Kazım (Akses), Musiki Muallim Mektebi’nin öğretim kadrosuna katıldılar...”*⁴⁸

Ulvi Cemal Erkin öğretmenliğinin ilk yıllarında bir yandan piyano bir yandan da bestecilik çalışmaları nedeniyle yoğun bir dönem geçiriyordu. 6 Mart 1931 yılında hayatında ilk kez orkestranın eşliğiyle solist olarak bir konser verdi. Zeki Üngör yönetimindeki Riyaseti Cumhur Orkestrası eşliğinde Musiki Muallim Mektebi Salonunda düzenlenen konserde Mozart’ın bir piyano konçertosunu icra etmiş, daha sonraları da aynı salonda 30 Aralık 1932 yılında Cesar Franck’in Senfonik Çeşitlemelerini seslendirdiği ikinci konserini düzenlemişti.⁴⁹

1932 yılında Musiki Muallim Mektebi’nde piyano eğitimliği yapan Ferhunde Remzi ile evlendi. Müziği üretme ve icra etme konusunda Erkin’e destek olan ve çok yardımı dokunan Ferhunde Hanım, Erkin’in ürettiği eserlerin de ilk icralarını yapmıştır. Türkiye ve Avrupa’nın önemli kentlerinde konserler veren Erkin Çifti, klasik Batı Müziğinin Türkiye’deki temsilcileri olarak eğitim ve üretme yönünden büyük hizmetler vermişlerdir.

Ulvi Cemal Erkin Türkiye’ye döndükten birkaç yıl sonra henüz 28 yaşındayken “Bayram” adlı bir orkestra parçası besteledi. Bu eser, önce 1934 yılında Ulvi Cemal

⁴⁸ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal Erkin*, Kastaş Yayınevi, İstanbul 2008, s.16.

⁴⁹ Koral Çalgan, *a.g.e.*, s.36.

Erkin'in yönettiği Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası ile Ankara'da, ardından Zeki Üngör yönetimindeki Moskova Filarmoni Orkestrası tarafından Bakü'de seslendirildi. Bu eser yurtdışında seslendirilmiş ilk Türk senfoni eseridir. Ayrıca Erkin, yine bir ilke imza atarak ilk oda müziği eseri olan 'Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü besteledi. 1935 yılında yazmaya başladığı bu eser 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın salonunda arka arkaya iki kez çalındı.⁵⁰

Atatürk'ün ölümünün ardından tek partili dönemle devam eden siyaset döneminde hükümet tarafından müziğin kurumsallaşmasına gereken özen gösterilmese de CHP'nin sanatı ve sanatçıyı desteklemek için yaptığı yarışmalar devrimleri canlı tutmaya çalışıyordu. 1943 yılında Ulvi Cemal Erkin'in de aralarında bulunduğu 16 bestecinin katılımıyla düzenlenen yarışmada Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Hasan Ferit Alnar gibi önemli isimleri de geride bırakarak birinciliği kazanıyordu. Ulvi Cemal Erkin Köçekçe ve Piyano Konçertosu ile yarışmaya katılmış lakin ona birinciliği getiren eser Piyano Konçertosu olmuştu. Yarışmada Ahmet Adnan Saygun (Yunus Emre Oratoryosu ile) ikinciliği, Hasan Ferit Alnar ise (Viyolonsel Konçertosu ile) üçüncülüğü alıyordu. Lakin eserlerin arasında büyük farklılıkların olmaması sebebiyle birincinin kazanacağı para ödülünün ilk üçe bölüştürülmesine karar veriliyordu.

Yarışmada beş kişiden oluşan seçici kurulda Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası Şefi Dr. Ernst Praetorius, Ankara Devlet Konservatuvarı Keman Öğretmeni Lico Amar, İstanbul Belediye Konservatuvarı Keman Öğretmeni Ali Sezin, Gazi Eğitim Enstitüsü Bölüm Başkanı Eduard Zuckmayer, orkestra şefi ve piyanist olan Ferdi Statzer bulunuyordu.⁵¹

⁵⁰ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal...*, s.18.

⁵¹ Koral Çalgan, *1991 Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1992, s.19.

Ulvi Cemal Erkin'e piyano konçertosu yazma önerisi 1938 yılında ülkemize konser vermek üzere gelen ünlü Fransız piyanist Alfred Cortot'dan verilmişti. Ankara Devlet Konservatuvarını ziyaret eden Cortot, Erkin ile okulu gezerken, 22-23 Nisan 1938 tarihlerinde dünyada ilk çalınışı yapılacak olan Yaylı çalgılar Dörtlüsünün bir provasında, daha sonra da aynı yapıtın çalındığı konserlerde bulunmuştu. Erkin'in bu yapıtını ilgiyle dinleyen ve çok beğenen Cortot, yapıtla ilgili görüşlerini açıkladıktan sonra bir piyano konçertosu yazmasını önermişti. Konçertoyla ilgili ilk çalışmalar o günlerde başlamış, fakat yapıt 1942 yılına kadar bir taslak halinde kalmıştı. Cumhuriyet Halk Partisi'nin açtığı bu yarışma nedeniyle yapıt yeniden ele alınmış ve sekiz aylık bir çalışma sonucunda 1942 yılının sonlarına doğru tamamlanmıştı.⁵² Ulvi Cemal Erkin bu eserini daima onun yanında duran ve en büyük destekçisi olan eşi Ferhunde Hanım'a adamıştır.

“Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği beste yarışmasının sonuçları açıklandıktan sonra düzenlenen konserde, Ulvi Cemal Erkin'in yarışmaya katılan iki eseri de seslendirildi. Piyano Konçertosu'nun ilk çalınışında dinleyenler arasında bulunan Alman Büyükelçisi Von Papen konçertonun Almanya'da da çalınmasını önerdi. İkinci Cihan Savaşı'nın o karışık günlerinde Ulvi Cemal Erkin, Ferhunde Erkin ve Necil Kazım Akses macera ve korku dolu bir yolculuktan sonra prova bile yapamadan kendilerini Berlin'de sahnede buldular. Konserin ilk yarısı Türk sanatçılara ayrılmıştı. Necil Kazım Akses'in 'Ankara Kalesi' adlı eseri ile Ulvi Cemal Erkin'in piyano konçertosu çok büyük ilgi topladı. 20 Nisan 1946 tarihinde Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nın Devlet Konser Salonu'nda verdiği konserin tamamı Erkin'lere ayrılmıştı. Programda yer alan bestecinin yirmi ayda tamamladığı Birinci Senfoni ilk defa seslendirildi. Piyano konçertosunu her zamanki gibi Ferhunde Erkin yorumladı. Program da Köçekçe Suiti de yer alıyordu... ”⁵³

⁵² Koral Çalgan, *Duyuşlar Ulvi...*, s.124-125.

⁵³ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal...*, s.20.

1947 yılında Erkin için önemli bir gelişme yaşandı. Dünya çapında düzenlenen müzik festivalleri arasında en önemlilerden biri olan Prag Bahar Müzik Festivali'nin konser programına Ulvi Cemal Erkin'in Birinci Senfoni de eklendi. Üstelik eseri yönetmesi için şefliği de kendisinin yapması istendi.

Bu haberi 15 Şubat 1947 tarihli Sanat ve Edebiyat Gazetesinde kaleme alan Halil Bedii Yönetken büyük bir heyecanla cümlelerini sıralıyordu: *“Güzel ve mutlu haberlerin en yenisi, Ulvi Cemal Erkin'in Senfonisinin baharda Prag'da çalınacağıdır. Değerli bestecimiz Prag Devlet Orkestrası tarafından, önümüzdeki Mayıs ayının sekizinden yirmisekizine kadar sürecek olan “1947 Prag Baharı Müzik Festivali”nde senfonisini bizzat idare etmek üzere, resmen Prag'a davet edilmiştir. Bu haber her Türk'ü sevindirir, övündürse yeridir...”*⁵⁴ Erkin yönetimindeki Prag Filarmoni Orkestrası'nın 'Birinci Senfoni' performansı büyük beğeni topladı ve konser uluslararası basında da geniş yer aldı. Bu sayede Birinci Senfoni adlı eser ilk kez Türkiye dışında icra edilmiş oldu.

Ulvi Cemal Erkin'in Birinci Senfoni adlı eseri yurtdışında icra edilen ilk Türk senfonisidir. İkinci Senfoni adlı eseri ise kayıt altına alınan ilk Türk senfonisi olarak tarihe geçmiştir. İlk kez 2 Temmuz 1958 yılında Karl Oehring'in yönettiği Münih Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilen eser Bavyera Radyosu'nda da yayınlanmıştır. 1959 yılında ise yine Erkin'in şefliğini üstlendiği Fransız Radyo Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Eserin ülkemizde ilk kez seslendirilmesi ise üç yıl aranın ardından 13 Şubat 1962 yılında şefliğini Henry Swoboda'nın yaptığı Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrası tarafından yapıldı.⁵⁵ Yurtdışındaki birbirini izleyen bu müthiş konserler serisinden yurtiçinde yerli basınımızda da gururla bahsedilmekteydi. Ülkeyi gururlandıran bu seri, Erkin'in de ününe ün katmaktaydı.

⁵⁴ Koral Çalgan, *Duyuşlar Ulvi...*, s.137.

⁵⁵ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal...*, s.23.

Ulvi Cemal Erkin'in besteci, yorumcu ve eğitimci olmak üzere üç farklı kişiliği vardı. Bu üç ayrı kişiliğin özelliklerine baktığımızda çoğu zaman birbirini tamamlayan, bazen de biri diğerinin önüne geçen yönde bir seyirleri vardı. Ama çağdaş ve evrensel Türk müziğinin yaratılması, halk tarafından benimsenmesi konusundaki amacı tekti. Tüm yönleriyle bu uğurda yaşamı boyunca mücadele verdi ve sadece bu amaca hizmet etti.⁵⁶ Erkin, yapısı gereği sürekli kusursuzluk arayışı içinde olan, zor beğenen, beğendiği zaman ise karşılığını fazlasıyla veren bir eğitmendi. Ders yaparken iyi veya kötü olsa da dönütlerini o an hemen gösterirdi ve büyük bir heyecanla ders işlerdi.⁵⁷

Ülkemizi büyük başarılarla gururlandıran ve müzik devrimine hayatını adayan sanatçımızın sağlığı yetmişli yıllara geldiğimizde gün geçtikçe bozulmaya başlamıştı. Özellikle 1971 yılında küçük damadı Doç. Dr. Cem Sar'ın ölümü onu fazlasıyla sarsmıştı. Bu üzüntüsünün üzerine bir de kalp hastalığı eklenince daha fazla dayanamadı.⁵⁸ Erkin önemli operaları dilimize çevirmiş, müziğe yeteneği olan küçük çocuklara bile eğitim vermiş, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda aktif olarak görev almış ve 1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanını almaya layık görülmüş ve 15 Eylül 1972 de aramızdan ayrılmış, ölümünden iki gün sonra sevenlerinin katıldığı tören ile sonsuzluğa uğurlanmıştır. Ulvi Cemal Erkin'in ölümünün ardından 19 Eylül 1972 tarihinde Metin And, Yeni İstanbul Gazetesi'nde "Büyük Bestecimizin Ardından" başlığı ile şu yazıyı kaleme alıyordu:

*"Ulvi Cemal Erkin'in ulusal kültürümüzde yeri öylesine büyüktür ki, onun heykelini diksek, bir konser salonuna adını koysak bile az gelir. En iyisi bıraktığı eserleri sık sık dinleyelim, bu eşsiz eserleriyle o hep aramızda yaşasın."*⁵⁹

⁵⁶ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal...*, s.26.

⁵⁷ Koral Çalgan, *Duyuşlar Ulvi...*, s.178.

⁵⁸ Olcay Kolçak, *a.g.e.*, s.28.

⁵⁹ Koral Çalgan, *a.g.e.*, s.185.

3.6.2 Ulvi Cemal Erkin'in Eserleri

3.6.2.1. Orkestra Eserleri

1930	İki Dans. Büyük Orkestra İçin. (1930)
1934	Bayram. (1934)
1943	Köçekçeler. (1943)
1944-46	1. Senfoni. (1944-1946)
1948-51	2. Senfoni. (1948-1951)
1968-69	Senfonik Bölüm. Büyük orkestra için (1968-1969)
1971	Senfonik Parçalar. Tamamlanamayan eser. (1970-1971)

3.6.2.2. Opera Uyarlamaları

- 1- Cavalleria Rusticana, Pietro Mascagni. (U.C. Erkin, F. Turkay)
- 2- Carmen, Georges Bizet. (U.C. Erkin, N.K. Akses)
- 3- Faust, Charles Gounod. (U.C. Erkin, N.K. Akses)
- 4- Il barbiere di Siviglia, G. Rossini. (U.C. Erkin, N.K. Akses)

- 5- Il tabarro, G. Puccini. (U.C. Erkin, H.B. Yönetken)
- 6- Othello, G. Verdi. (U.C. Erkin, N.K. Akses)
- 7- Fidelio, L.Beethoven. (U.C. Erkin, N.K. Akses)
- 8- Salome, R. Straus (U.C. Erkin , S. İkesus)

3.6.2.3. Solo Çalgı ve Orkestra Eserleri

- 1932 Konçertino – Piyano ve orkestra için. (1932)
- 1966 Senfoni Konçertant – Piyano ve orkestra için (1966)

3.6.2.4. Şan ve Orkestra Eserleri

- 1932 Bülbül ve Ayın Ondördü.
- 1936 Yedi Halk Şarkısı. (Şan ve Piyano İçin)
- 1936 Yedi Halk Türküsü.

3.6.2.5. Konçertoları

- 1942 Piyano Konçertosu.
- 1947 Keman Konçertosu.

3.6.2.6. Oda Müziği Eserleri

1935-36 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü.

1943 Piyanolu Beşli.

1951-59 Sinfonietta.

3.6.2.7. Piyano Eserleri

1929 Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü. (Keman ve Piyano İçin)

1931 Beş Damla.

1937 Duyuşlar.

1946 Sonat.

1965 Altı Prelüd.

3.6.2.8. Koro Eserleri

1936 İki Sesli Türküler.

1945 Yedi Halk Türküsü.

1963 On Türkü.

3.6.2.9. Sahne Müzikleri

1940 Karagöz. Çocuk oyunu.

1950 Keloğlan. Bale.

3.6.3. Ulvi Cemal Erkin'in Müziği

Besteciliğinin yanı sıra başarılı bir piyano icracısı olan Erkin, sade ama akılda kalıcı temaları eğlenceli ve bir o kadar da görkemli armonik cümlelere sığdırmayı başarabilmiş bir sanatçıdır. Erkin'in müziğinde ritmik unsurlar ve aksatılmış tempo başroldedir.

Besteciliğinin ilk dönemi Debussy ve Ravel izlenimciliğinin etkisi altına gelişmiştir.⁶⁰ Eserlerini bestelemeye başladığı ilk dönemde geleneksel müziğimizin melodik yapı ve renklerini klasik batı müziğinin dikey çok seslendirme kurallarıyla birleştirmiş ve uzun olmasa da gösterişli eserler üretmiştir.

Erkin'in yaş ve müzikal olarak olgunlaşmaya başladığı dönemde dördü ve beşli akor kalıplarını daha sık kullandığını, keşfedilmemiş akorları keşfedip eserlerinde duyurmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bunları yaparken ürettiği eserlerin ilk bölümüne klasik müzik kural ve tınılarıyla başlayıp diğer kısımlarda ise kendisine daima zengin bir esin kaynağı olarak gördüğü geleneksel müziğimizin benliklerine yer vermek Erkin'in olgun bestecilik dönemdeki stilini oluşturur. Son yıllarında ise bilgi ve tecrübelerinin birikimi olarak karşımıza çıkan eserleri daha temkinli ve ağırbaşlıdır.

⁶⁰ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal...*, s.29.

“Ulvi Cemal Erkin, Halk müziğini her yönüyle özümseyerek, oradaki stil, karakter ve teknikleri çok iyi analiz etmişti. İşte bu bulgularını, bestelediği eserlerin yapıtaşları olarak kullandı. Özellikle aksak ritimli bir yapının arasına veya üstüne taksim gibi bir bölme yerleştirerek değişik bir hava yaratma tekniğini hemen her bestesinde başarı ile uyguladı. Renkli iç dünyasını ince bir zevk süzgecinden geçirip notaya aktaran, biçimlendiren bir yaratıcı olarak çok akıllı sentezler yaptı. Kişiliğini yansıtan üstün eserler meydana getirdi.”⁶¹

Erkin, 1931 yılında bestelediği ve müzik inkılabının etkisiyle gelişen çok sesli Türk müziğinin ilk eserlerinden biri olan “Beş Damla” parçasını piyano için yazmıştır. İlk sergilendiği dönemde bölümlerinin adıyla, yani oyun, kayabaşı, şiir, şaka, oyun gibi adlarla anılsa da daha sonra eserin adı Beş Damla olarak kalmıştır. Tempoları sırasıyla çok canlı (animato), ağır (lento), sakin (Tranquillo), çok canlı (energico), sakin (moderato) bölümlerinden oluşur.⁶² Eser majör veya minör değil modal forma sahiptir. Temaları Anadolu’dan esintiler taşır. Eserin bölümleri ABA formunda yazılmıştır.

“1. Senfoni” eserinde ise bestecimiz hala Türk müziğinin modal ve ritmik yapısından esinlendiği bir dönemdedir. Bu eserde kompozisyon tekniği ve orkestrasyon ustaca kullanılmıştır. İlk bölüm olan “Allegro aperto” sonat allegrosu formundadır. Ana tema ve yan tema tiz ve pes seslerdeki iki enstrüman grubu arasında bir diyalog içinde sunulur. Gelişme kısmında melodi tüm orkestraya yayılır. Koda kısmında ise iki tema da artık beşli akorların oluşturduğu arpej sesleri ile beraber duyurulur. İkinci bölüm olan “Adagio” kısmı üç bölümlü şarkı formundan oluşmuştur ve daha sakin, lirik özellik taşır. Üçüncü bölüm ise 3/8lik ölçüde bir “Scherzo”dur. Son bölüm yavaş yavaş yükselen final, yaylı çalgılar ve timpaninin tremololarıyla güçlü bir şekilde sonra erer.⁶³

⁶¹ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal...*, s.26.

⁶² Koral Çalgan, *Duyuşlar Ulvi...*, s.193.

⁶³ Yılmaz Aydın, *a.g.e.*, s.100.

1948 yılında başladığı “2.Senfoni” adlı eserini de yaklaşık on yılda bitiren Ulvi Cemal Erkin, senfoniye üç bölümde tasarlamıştır. Birinci bölüm sonat formunda olup genellikle Türk müziği makamları hakimdir. İkinci bölümde ise Mevlevi ayinlerinin mistik havasını andıran ezgiler bizi karşılar. Üçüncü bölüm ise “Köçekçe” yani Türk danslarının ezgi ve ritimleriyle dokunan final kısmıyla eser sona erer.⁶⁴

2.Senfoni bölümüne ayrıntılı olarak baktığımızda birinci bölüm ağır (adagio) tempodadır. Bölümün ilk teması Türk sanat müziği, ikinci teması ise Türk halk müziğinden izler taşır. Mistik bir hava yaratan ikinci bölüme baktığımızda 10 ölçülük ana temayı viyolonsel ve kontrbasların sergilediğini görürüz. Mevlevi ayinlerin dinsel motiflerini taşıdığı tema tam olarak budur. Çok hafif (pianissimo) ile başlayan bölümün teması eser ilerledikçe geliştirilerek sekiz farklı varyasyona kadar çıkar. İkinci varyasyon yani kodadan sonra başladığı gibi bölüm biter. Son bölümdeki Köçekçe, neşeli (allegro) tempodadır. Final bölümünde ana tema 9/8lik ritim ile sürekli olarak tekrarlanır. Aralarda ise yavaş tempolu bir zeybek, klarnet solo ve 7/8lik bir dans baş gösterir. Eserin toplam süresi 27 dakikadır.⁶⁵

Bülent Tarcan, Ulvi Cemal Erkin’in müzik dilinden şöyle bahseder:

*“Ulvi Cemal Erkin, kompozitörlerimiz içinde kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak bunları zevkli bir armoni üzerine oturtan kompozitörümüzdür. Stili armonik kuruluşa dayanır. Polimelik olarak yazdığı zaman daima sezgişlerine kapılarak kompoze eder. Bu bakımdan stili bir kontrpuan ustası olan Adnan Saygun ile tam tezat halindedir. Bu tezat kelimesini bir karakterin ifadesi olarak kullanmıyorum. Zira Ulvi korolarda bile çizgisel tarzı, armoniden çıkarır”*⁶⁶

⁶⁴ Faruk Yener, *a.g.e.*, s.101.

⁶⁵ Olcay Kolçak, *Ulvi Cemal...*, s.46.

⁶⁶ Olcay Kolçak, *a.g.e.*, s.29.

3.7. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)

7 Eylül 1907’de İzmir’de hayata gözlerini açan sanatçı, çağdaş, ileri görüşlü ve kültürlü bir ailenin çocuğu olarak sanat ve bilim ışığında yetişti. Babası Mehmet Celal Bey Nevşehir’den, annesi Zeynep Seniha Hanım’ın ailesi de Konya’dan gelip İzmir’e yerleşmişlerdi. Babasının aile büyükleri din bilimi eğitimi verirlerdi dolayısıyla Celal Bey din bilgini olarak yetişti. Matematiğe olan merakı sebebiyle İzmir’in ünlü matematik hocası Albay S. Saip Bey’den özel matematik dersleri almıştır. Ölünceye kadar İzmir’de bir kütüphane kurup okuma sevgisini aşılatabilmek için çok çabaladı. Zaten Ahmet Adnan Saygun’un küçük yaşta bilimin ışığında yetişmesine sebep olan ve kişiliğindeki üstün değerlerin temelini atan unsurların bütünü babasını örnek alma duygusunun sayesinde.⁶⁷

İlköğretim hayatında müzik öğretmeni İsmail Zühtü Bey’in dikkatini çeken Saygun, Okul bandosu, çok sesli koro gibi oluşumlarla konserlere katılmıştır. Zühtü Bey öğrencilerine solfej, çalgı eğitimi, teori gibi çok önemli dersler vermiştir. Bu süreç Ahmet Adnan Saygun’un müzik temelini oluşturmaya başladığı dönemin bir başlangıcıdır.

“İsmail Zühdü Bey, İzmir’de çok sesli müzik eğitiminin yaygınlaşması, okullarda koro ve bandoların kurulması gibi önemli atılımların yanısıra, bestelediği sonatlar, Hamidiye Zırhıslı için senfonik şiir, bir senfoni, Abdülhak Hamit’in “Tezer” adlı oyununun opera haline getirilişi gibi eserler ile, Batı tekniği ile çalışan ilk Türk bestecisi olarak, Türk müziğinde öncü olan bir sanatçıdır. İsmail Zühdü’nün, Sanayi Mektebi’nde hocalık yaparken kurduğu bandonun akşamüzeri okulun bahçesinde verdiği konserler,

⁶⁷ Gülper Refiğ, *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.1.

küçük Saygun'un etkilendiği, yaşadığı müddetçe hatırladığı ilk çok sesli müzik örnekleridir. ⁶⁸

Henüz on üç yaşına yeni girdiği dönemde ilk eserini üreten Saygun, öğretmeninin tavsiyesi üzerine profesyonel bir piyanist olan Rosati ile çalışmaya başlamıştır. Bir yandan da Fransızca öğrenen Saygun, lise eğitimini tamamladıktan sonra Macar Tevfik Bey'den piyano eğitimi almaya başlar. O yıllarda bir yandan yabancı kaynaklardan armoni çalışırken biryandan da önemli isimlerden eğitim görme şansı olur. Tek isteği büyük ve gösterişli eserler üretmektir fakat babasının baskıları ve o dönemde halkın bakış açısı sebebiyle müzik alanında istediği atılımları bir türlü gerçekleştiremez.

1923 yılında babasının zorlamalarına boyun eğen Saygun, postanende memurluk işine başlar. Ardından Su şirketinde memurluk, baharatçı dükkanında şişe doldurmak gibi işler de yapar. Bir yıl içinde 15-20 iş değiştiren babası da Saygun'un üzerinde baskı kurmaktan vazgeçer. Bir gün onu çok mutlu edecek bir olay gerçekleşir ve Saygun'un çok arzuladığı nota ve kitap satan bir dükkan açılır. Dükkanda kendini işe aldırın bestecimiz nota almak isteyenlere çalmak için piyanosunu dükkana taşır. Her sabah 7 de işbaşı yapan Saygun gece yarısına kadar dükkandan ayrılmaz lakin açılışından bir yıl sonra 1924 yılında kitapçı dükkanı kapanır. Ardından Milli Kütüphanede memurluk yapmaya başlar ve aynı zamanda da ilkokul öğretmenliği de yapmaktadır. ⁶⁹

1926 da Musiki Muallim Mektebi'nin düzenlediği sınavları geçerek İzmir Lisesi'nde göreve başlar. 1928 yılında müzik alanında yetenekli gençlerin Avrupa'ya gönderilerek eğitimlerinin desteklenmesi amacıyla Milli Eğitim Bakanlığının açtığı sınava girer ve kazanınca eğitim almak üzere Paris'e yollanır. Saygun Paris'te önce Ecole Normale de Musique'de ardından ise eğitimiyle Avrupa'da ün yapan Schola Cantorum'da eğitim görür. Saygun burada kendisi için çok önemli bir hoca olan ve klasik Batı müziğini

⁶⁸ Gülper Refiğ, a.g.e., s.2.

⁶⁹ Gülper Refiğ, a.g.e., s.4.

çözümleyip yorumlama yeteneğinin gelişmesinde büyük payı olan Vicent d' Indy'den ders alma imkanı bulur. Okulda Paul le Flem, Eugene Borrel, A. Gastoue ve Edouard Souberbielle gibi isimlerden dersler alır. Bu dönemde barok döneminin önemli bestecilerinden eserleri inceleyip icra eden Saygun, dikey çok seslendirmenin yanı sıra yatay çok seslendirme yani kontrpuan konusunda da kendini geliştirme imkanı bulur. Avrupa'nın önemli kültür merkezlerinden olan Paris, Ahmet Adnan Saygun'a sadece müzikal olarak değil hayatının her alanında çok yönlü gelişme ve aydınlanma fırsatı sağlıyordu.

1931 yılında opus 1 sıra numarası verdiği Divertimento adlı eseriyle Paris'te bir yarışmaya katılan Saygun, yarışmayı kazandığını Paris'ten ayrılıp İstanbul'a döndüğünde Paris'teki ev sahibesinin yolladığı bir mektupla öğrenir. Ayrıca Saygun'un Paris'teki evine gelen bir mektupta Colonne Orkestrası şefi ve jüri başkanı olan G.Pierne'nin Divertimento adlı eseri çok beğendiği ve orkestra ile seslendirmek istediği yazmaktadır. Saygun o dönem Paris'e gitme imkanı bulamaz ama eseri önce Paris'te ardından da Varşova'da icra edilir.⁷⁰

Eğitimi başarıyla tamamlayan Saygun, 1931 yılında Türkiye'ye döner ve hız kazandırdığı bestecilik çalışmalarının yanı sıra Musiki Muallim Mektebinde öğretmenlik yapmaya başlar. Bu süreçte Saygun'un ürettiği Özsoy Operası ilk Türk operası olma özelliğini taşır.

Ahmet Adnan Saygun opera teklifinin kendisine gelişini şu şekilde anlatır:

“1934 yılı Haziran ayında Türkiye'yi o zamanki İran şahının ziyareti sırasında Atatürk ile Şah'ın huzurlarında temsil edilmek üzere bir “opera” yazmamı Cumhuriyet Halk Partisinde devrin Halkevleri bürosu başkanı merhum Necip Ali (Küçka), merhum

⁷⁰ Gülper Refiğ, a.g.e., s.5.

Münir Hayri (Egeli), aracılığı ile istedi. Necip Ali'nin söylediğine göre konuyu bizzat Atatürk vermişti. Bu operanın Haziranın yirmisine doğru temsili de gerekiyordu. Buna göre “opera”nın yazılmasında bir aydan bir az fazla bir zaman vardı. Doğrusunu söylemek gerekirse büyük tereddüt içindeydim; zira, hatta zamanı da bir yana bırakırsak, “opera” denilen şeyi kimlerle, hangi koro, hangi orkestra ile yapabilecektim? Her şeyden önce eserin Münir Nuri tarafından yazılmış metnini okumak istedim. Gördüm ki, yazının uzunluğu ve kalabalık bir solist topluluğunu gerektirmesi bakımından konuya bir başka türlü eğilmem uygun olacaktır...”⁷¹

O yıllarda bir opera temsilinin sahnelenebileceği ne bir koro ne de solistler vardı. Riyaseti Cumhur Orkestrasının şefi olan Zeki Üngör ise aralarındaki husumetten dolayı orkestrayı Saygun'a vermiyor ve işlerin ilerlemesine engel oluyordu. Bir gün provalarda Mustafa Kemal Atatürk te bu sürtüşmelere şahit olunca çok sinirlendi ve “Bu bir inkılap hareketidir” diye çıkışarak Zeki Üngör'ü görevden aldı ve Saygun'a başka bir orkestra kurması için görev verdi. Saygun önce İstanbul'dan Cemal Reşit Rey'in kurduğu yaylı sazlar orkestrasını getirtti ve bu ekibi Ankara'daki askeri bando ile birleştirdi. Son olarak Ankara Kız Lisesi, İsmet Paşa Kız Enstitüsündeki kız öğrenciler ve Beden Terbiyesi bölümündeki erkek öğrencilerin katılımlarıyla dört sesli bir koro kurularak orkestraya dahil edildi. Ayrıca Ankara'daki solist sayısı yetersiz olduğu için İstanbul'dan Nimet Vahit ve Semiha Berksoy görevlendirildi.⁷² Saygun'un söylediklerinden bildiğimiz kadarıyla Zeki Üngör ile aralarında ders konusundan çıkan bir husumet vardır ki, sonraları Ahmet Adnan Saygun'un kompozisyon derslerinin kaldırılması ve Milli Eğitim Bakanlığına bağlı çalıştığından dolayı tayininin Muş'a çıkması olaylarının Zeki Üngör Tarafından yaptırıldığını söylemektedir.⁷³

⁷¹ Ahmet Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987, s.38-39.

⁷² Gülper Refiğ, *a.g.e.*, s.6-7.

⁷³ Ersin Antep, *a.g.e.*, s.145.

Gelelim Özsoy Operasına. Operanın iki kahramanı vardır. Tur ve İraç. Operanın sonunda oyunu okuyan Ozan sahneye çıkar ve “Tur nerede? İraç Nerede?” diye sorar ve sahnenin önüne gelir. Atatürk ve İran Şahını işaret ederek bütün salona “işte ikisi de buradalar” deyince İran Şah’ı Atatürk’e sarılarak ağlamaya başlar. Bu, hiçte kolay kolay unutulacak bir an değildir ve Atatürk’ün sevinci kelimelerle tarif edilemeyecek bir noktadadır.⁷⁴

Bir devletin devrimlerle küllerinden yeniden doğmaya başladığı süreçte Saygun’un bu başarısı Atatürk’ü de mutlu eder ve Saygun’un Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın şefliğine atanması olayını beraberinde getirir. Orkestranın şefliğini üstlendiği süreç kısa sürecektir zira aynı yıl içinde Bela Bartok ile anonim eserleri kayıt altına almak ve türküleri derlemek için Anadolu’yu gezecekleri sürecin başlangıcını yapar. Bu yolculuk Saygun’un yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır.

Ahmet Adnan Saygun’un Bartok ile olan yakın arkadaşlığının yanı sıra o dönem Ankara’da olan çoğu müzisyen Hindemith’in etrafında toplanmıştır. Hindemith’in görüşleri doğrultusunda konservatuar kurulmasının çalışmaları yürütülürken Saygun bir kulak rahatsızlığı geçirir ve İstanbul’a giderek ameliyat olur. 1935 yılının Eylülünde aylar sonra Ankara’ya döndüğünde işlerin terse döndüğünü görür. Kendisine hiçbir sebep belirtilmeden Saffet Arıkan tarafından bakanlık emrine atanmış ve Ankara Halkevi ona sahne gerisindeki makyaj odalarından birini vererek geçimini sağlaması için de 30 lira maaş bağlamıştır. Bütün bunlar da yetmezmiş gibi bir de isterse İstanbul Konservatuarına gidebileceği kendisine bildirilir. 1932 yılında Halkevlerinin kuruluşundan beri pek çok görevde bulunan Saygun’a el çektirilmek istenmektedir. O sıkıntılı günlerde Atatürk’ün hastalığı ilerlemekte ve musiki konusuna eskisi gibi ilgi gösterememektedir.⁷⁵

⁷⁴ Süleyman Tarman, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 2. Basım, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara 2013, s.110.

⁷⁵ Gülper Refiğ, *a.g.e.*, s.9-10.

O günlerde Maarif Vekaletinde tercüman olarak çalışan Sabahattin Ali, Saygun’a Hindemith’in kendisinin aleyhinde yazdığı bir raporu gösterir. Saygun’un bizzat okuduğu raporda şöyle yazmaktadır: “*Gençleri etrafında bayrak gibi toplayıp, ihtilalin başı gibi dolaşan Saygun’un tam musiki reformunun yapılacağı sırada, Ankara’dan uzaklaştırılması lazım.*”⁷⁶

1939 yılında Halkevleri müfettişliği ve CHP’nin müzik danışmanlığı görevlerini üstlenir. 1942 yılında, büyük ses getirecek olan Yunus Emre Oratoryosunu tamamlar ve dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün büyük beğenisini toplayan bu eser Saygun’un yaklaşık on yıl boyunca göremediği değeri yeniden kazanıp ustalığının da ispatı niteliğindedir. 1947 yılında Yunus Emre Oratoryosu Paris’te sahnelenir ve Saygun, ismini ülke dışında da duyurmaya başlar.

Saygun, O döneme ait bir anısını anlatıyor:

“Burada, ibret olsun diye bir anımı anlatacağım. Solistler, koro ve orkestra için yıllar önce yazmış olduğum bir eser, Yunus Emre Oratoryosunu, ilk defa verildiği Ankara’da gördüğü büyük ilgi üzerine üst üste altı defa konser salonunda, iki defa da radyoda yönetmiştim. Kısa bir süre sonra yurdun değişik yerlerinden, şehirlerden, kasabalardan ve köylerden takdir dolu mektuplar aldım. Demek ki bu yazım, sadece “aydın” dediğimiz insanlara değil, orkestrayı hatta ömründe görmemiş ve bu türlü bir “çok sesli ve yer yer oldukça karmaşık” bir eser dinlememiş insanlara ve hele köylülere bile hitabedebilmiş, seslenebilmiş, onları heyecana getirebilmişti. Bu benim için büyük bir mükafat idi. Aradan bir yıl geçmeden bu eserimi Paris’te bir defa radyo’da ardından bir defa da büyük bir konser salonunda yönettim. Eserimin aynı heyecanla karşılandığını halkın olumlu karşılayışından ve gazete ve dergilerde yayınlanan kısa tenkid yahut uzun makalelerden anladım. Aynı olumlu karşılanışa mesela Amerika’da veya Budapeşte’de de

⁷⁶ Gülper Refiğ, a.g.e., s.10.

tanık oldum... Türkiye'ye dönüşümde eserimin Paris Radyosu'ndan aldığı plakları yanımda idi. Aradan kısa bir zaman geçtikten sonra, çok sayılan bir musiki üstadı ile görüşmemiz sırasında bu eserimi dinleme arzusunu izhar etti; "İyi ama, nim hicaz ve segah perdeleri bizim musikideki gibi değil." Demek ki dedim onun için mesele köylüsünden kentlisine, cahilinden aydınına, müslümandan müslüman olmıyanına kadar insan'a insan gönlüne seslenmek bir şey ifade etmiyor. İlla segâh perdesi..."⁷⁷

Yunus Emre'nin bereketinden sonra kaybettiği itibarını daha yükseklerle taşıyan Ahmet Adnan Saygun, artık yurt dışında da sürekli konser ve kongreler için davet alır. Gel gelelim Saygun'un eserlerine aynı değeri kendi ülkesindeki kurumlarının göstermesi uzun zaman alacaktır. 1971 yılında Devlet Sanatçısı unvanını alan Saygun 1972 yılında emekli olmuş fakat İstanbul Devlet Konservatuarındaki öğretmenliğini sürdürmüştür. 1985 yılında profesör unvanı alan Saygun, etnomüzikoloji konusunda da çalışmalar yürütmüştür. Yaşamının son evresinde kanserle mücadele içinde olan sanatçımız verdiği yaşam savaşını kaybederek 6 Ocak 1991 tarihinde aramızdan ayrılmıştır.

O acı gün geldiğinde yanında eşi Nilüfer Saygun, yakınları ve öğrencileri vardı ve Saygun son anlarında başucunda bulunan öğrencisi Gülsin Onay'dan Almanya'da basılmakta olan "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd" adlı eserinde yapılan bir yanlış düzeltilmesini istedi.⁷⁸ Dünya müzik sahnesinde eşine rastlanmayan pek çok özelliği bir arada taşıyan Ahmet Adnan Saygun hiç şüphesiz ki Türk kültür tarihinin de en büyük isimlerinden biri ve bu ülkenin gerçek gurur kaynağıdır. Ne yazık ki uzun yıllardır azim ve sabırla sürdürdüğü çalışmalarına genç yıllarında verilmeyen değer kendisi yaşlandığında gösterilmeye başlanmıştır.

⁷⁷ Ahmet Adnan Saygun, *a.g.e.*, s.74-75.

⁷⁸ Gülper Refiğ, *a.g.e.*, s.131.

3.7.1. Ahmet Adnan Saygun'un Eserleri

3.7.1.1. Operaları

1934	Op.9 Özsoy. (Tek perde)
1934	Op.11 Taşbebek. (Tek perde)
1947-52	Op.28 Kerem. (3 perde)
1973	Op.52 Koroğlu. (3 perde)
1964-70	Op.65 Gılgamış. (3 Perde)

3.7.1.2. Orkestra Eserleri

1930	Op.1 Divertimento
1932	Op.3 Ağtlar. (Solo tenor, erkek korusu ve orkestra için)
1933	Op.6 Kızılırmak Türküsü. (Soprano ve orkestra için)
1934-44	Op.10/b İnci'nin Kitabı
1934	Op.13 Sihirli Dans
1937	Op.14 Suit

1940	Op.16 Masal. (Bariton ve Orkestra için)
1941	Op.19 Eski Üslupta Kantat. (Solistler, koro ve orkestra için)
1941	Op.21 Geçen Dakikalarım. (Bariton ve orkestra için)
1943	Op.24 Halay
1945	Op.23 Dört Türkü. (Bas ve orkestra için)
1946	Op.26 Yunus Emre Oratoryosu. (Solistler, koro ve orkestra için)
1953	Op.29 1.Senfoni
1958	Op.30 2.Senfoni
1960	Op.39 3.Senfoni
1968	Op.41 On Türkü. (Bas ve orkestra için)
1974	Op.53 4.Senfoni
1974	Op.54 Ağıtlar II. (Tenor, erkek korosu ve orkestra için)
1975	Op.57 Ayin Raksı
1977	Op.60 İnsan Üzerine Deyişler I. (Şan ve piyano, şan ve orkestra)

1977	Op.61 İnsan Üzerine Deyişler II. (Şan ve piyano, şan ve orkestra)
1983	Op.63 İnsan Üzerine Deyişler III. (Şan ve piyano, şan ve orkestra)
1978	Op.64 İnsan Üzerine Deyişler IV. (Şan ve piyano, şan ve orkestra)
1978	Op.66 İnsan Üzerine Deyişler V. (Şan ve piyano, şan ve orkestra)
1981	Op.67 Epos, Atatürk ve Anadolu'ya Destan. (Solistler, koro, orkestra)
1984	Op.64 İnsan Üzerine Deyişler VI. (Şan ve piyano, şan ve orkestra)
1985	Op.70 5.Senfoni
1985	Op.72 Orkestra İçin Çeşitlemeler

3.7.1.3. Oda Müziği Eserleri

1933	Op.4 Sezişler. (İki klarnet için)
1933	Op.8 Klarnet, Saksafon, Piyano ve Vurmalılar için Kuartet.
1935	Op.12 Sonat. (Viyolonsel ve piyano için)
1941	Op.20 Sonat. (Keman ve piyano için)
1947	Op.27 1. Yaylı Sazlar Kuarteti.

1956	Op.33 Süit. (Keman ve piyano için)
1957	Op.35 2. Yaylı Çalgılar Kuarteti
1960	Op.37 Trio. (Obua, klarnet ve arp)
1966	Op.43 3.Yaylı Çalgılar Kuarteti
1968	Op.46 Nefesli Çalgılar Beşlisi.
1970	Op.49 Dictum (Yaylı çalgılar için)
1971	Op.50 Üç Prelüd (İki arp için)
1975	Op.55 Trio. (Obua, klarnet ve piyano)
1978	Op.62 Oda Konçertosu. (Yaylı çalgılar için)
1983	Op.68 Üç Halk Türküsü. (Dört arp için)
1990	Op.78 Kuartet. (Yaylı çalgılar için)

3.7.1.4. Bale Eserleri

1939-43	Op.17 Bir Orman Masalı.
1986-87	Op.75 Kumru Efsanesi.

3.7.1.5. Şan ve Piyano Eserleri

1955 Op.32 Üç Ballad

1977 Op.48 Dört Lied

3.7.1.6. Konçerto Eserleri

1957 Op.34 1.Piyano Konçertosu.

1967 Op.44 Keman Konçertosu.

1977 Op.59 Viyola Konçertosu.

1985 Op.71 Piyano Konçertosu.

1987 Op.74 Viyolonsel Konçertosu.

3.7.1.7. Koro Eserleri

1933 Op.5 Manastır Türküsü.

1933 Op.7 Çoban Armağanı.

1935 Op.42 Duyuşlar.

1939 Op.18 Dağlardan Ovalardan.

1943 Op.22 Bir Tutam Kekik.

3.7.1.8. Solo Çalgı Eserleri

1931 Op.2 Süit. (Piyano)

1934 Op.10/a İnci'nin Kitabı. (Piyano)

1938 Op.15 Sonatine. (Piyano)

1945 Op.25 Anadolu'dan. (Piyano)

1958 Op.31 Partita. (Viyolonsel)

1960 Op.36 Partita (Keman)

1964 Op.38 Aksak Tartılar Üzerine 10 Parça. (Piyano)

1967 Op.45 Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd. (Piyano)

1971 Op.47 Aksak Tartılar Üzerine 15 Etüd. (Piyano)

1975 Op.56 Ballade. (İki piyano için)

1976 Op.58 Aksak Tartılar Üzerine 10 Taslak. (Piyano)

1986 Op.73 Poem. (Üç Piyano İçin)

3.7.2. Ahmet Adnan Saygun'un Müziği

Saygun'un besteci kimliğinin yanı sıra bir araştırmacı, yazar ve etnomüzikolog olması eserlerini de doğrudan etkilemiştir. Bestelerinde etnik unsurları, halk müziğimizin ritmik ve karakteristik yapısını başarılı bir şekilde klasik müzikle kaynaştırmıştır. Saygun'un eserlerini romantik olarak adlandıranlar olsa da ona göre önemli olan eserin etkileyici ve ritmik yapı, tema ve müzik gibi unsurlarıyla bütünsellik içinde olmasıdır. Bu uğurda gerektiğinde eski akım ve bestecilik tekniklerinden faydalanmaktan kaçınmamıştır.

Önder Kütahyalı 'ya göre Ahmet Adnan Saygun'un Müzik inkılabı ile inşa edilecek Türk müziğinin temellerinde Anadolu'nun evrenselleşmesi kavramı olmalıdır. Bu kavram ile Anadolu'nun geçmişten günümüze kadar olan birikimleri, folklor ve makamları dikkate alınarak gerçekleştirilmelidir.⁷⁹

Türk müzik kültürüne büyük katkılar yapan Saygun, halk müziği makamlarını yatay çok seslendirme ile ince ince işlerken dikey çok seslendirmenin yeni tekniklerini aralara serpiştirir gerekirse eski çağlardaki müzik modlarından ve hatta Orta Asya'daki Türk müziğinin kökeninde olduğunu düşündüğü pentatonizmden bile yararlanmıştır. Fransa'daki yıllarından başlayarak eserlerini inceleyecek olursak 1930 yılından itibaren on beş yıllık bir süreci kapsayan dönemlerde uluslararası yenilikler, teknikler ve besteleme akımlarından etkilendiğini ve bu durumu eserlerine de yansıttığını görürüz. Bu dönemde bestecilik kimliğini arayış içinde olan sanatçı zamanla yetişkinliğe erdiği dönemlerde yaşanan savaş ve insanları yaşamlarındaki güçlüklerden de etkilenerek eserlerinde daha somut konular işlemeye başlar. İnsan hayatı, gündelik olaylar, pastoral temalar kullanmasına rağmen çoğu müzik bilimciye göre Saygun yeterince çağdaş ve yaratıcıdır.

⁷⁹ Yılmaz Aydın, *a.g.e.*, s.123.

Türk müziğini derleme çalışmaları sayesinde güçlü bir birikime ulaşan Saygun, efsaneler, destanlar ve masallar gibi pek çok edebi unsurlardan da esinlenerek eserler üretmiştir.

Ahmet Adnan Saygun'un müzikal yaşamı üç döneme ayrılır. 1930-46 yılları arasında yazılan eserleri bestecinin ilk dönemini oluşturur. İlk dönem 1930 yılında büyük orkestra için yazdığı ve op.1 numarasını verdiği Divertimento ile başlar. Saygun'un ilk dönem eserlerinde Fransız müziğinin etkisi de açıkça görülmektedir. Pentatonizmden dolayı halk müziği gereçleri de açıkça hissedilmektedir.⁸⁰ İkinci Dönem ise 1946 ile 1958 yılları arasında kalan dönemdir.

“Önceki dönemleriyle karşılaştırıldığında Saygun'un olağanüstü denebilecek üçüncü yaratıcılık dönemi “2. Yaylı çalgılar dörtlüsü” ile başlar. Bu dönemde eserlerinin orkestrasyon teknikleri üst düzeye ulaşmıştır. Makamların işleniş biçimi daha soyut bir anlayışın ürünüdür. Müziğinde belirgin bir olgunluk görülür. Üç (Trichord), dört (Tetrachord), ve beş sestten (Pentachord) oluşan ‘yeni’ modal diziler yaratması, üçüncü dönemin önde gelen özelliklerindendir...”⁸¹

Paris'te eğitim gördüğü okul olan Schola Cantorum ve özellikle kompozisyon öğretmeni olan Vincent d'Inly, Ahmet Adnan Saygun'un müzikal ifade dili üzerinde kalıcı izler bırakmıştır. Alman ekolüne, Wagner ve C.Franek'e hayran olan Paris'teki hocası gibi Saygun da ciddi ve alay kaldırmaz bir bestecidir; doğal olarak müziği de ciddiyet ve ağırlığını her zaman korur. Örneğin Cemal Rey'in eserlerinde görülen nükteli ve eğlenceli ifade tarzı veya operetler, Ahmet Adnan Saygun'un müzik ve besteleme anlayışına göre çok uzaktır. Nitekim bizler Saygun'u, Mozart'ın “Rondo Alla Turca”sından kısa bir pasaj

⁸⁰ Yılmaz Aydın, *a.g.e.*, s.123-124.

⁸¹ Yılmaz Aydın, *a.g.e.*, s.136.

olarak “İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler”e ekleyen Cemal Reşit Rey gibi neşeli, eğlenceli ve şakacı bir karakter içinde asla göremeyiz.⁸²

Ahmet Adnan Saygun’un İstanbul’a döndükten sonra bestelediği ilk eserlerden biri olan Op.2 Piyano Suitinin bölümlerine baktığımızda *Preludio*, *Canzone*, *Ostinato*, *Canone* ve *Tema con Variazioni* gibi başlık isimleri olduğunu görürüz. Barok dönem özellikleri barındıran bu eserlere *Schola Cantorum*’un etkilerinin birer ürünüdürler. Saygun’un müziğinin genel bir karakteristik özelliği, Türk makamlarından yola çıkması ancak Avrupa kilise modlarından da etkilenecek modal bir anlayışla kaleme alınmış olmasıdır. Bu modal müzik etkisini yine Paris’teki okulunda kazanmıştır. Bilhassa orta ve geç bestecilik döneminin özelliği ise bölümler arası tematik ve motifsel bağlar yoluyla parçanın içerisindeki mantıksal bütünlük içermesidir.⁸³

Ahmet Adan Saygun, müzik eleştirmeni ve viyoliste olan Faruk güvenç ile bir sohbetinde makam konusunda şunları söyler:

“Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimden altından kaçırırdı. Madem makam benim için sadece bir renk, bir araç öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano elimden altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski müziğimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel potanın içine oturtmuş olabilirim.”⁸⁴

⁸² Emre Aracı, *Ahmet Adnan Saygun Doğu-Batı Arasında Müzik Köprüsü*, 2.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s.25.

⁸³ Emre Aracı, *a.g.e.*, s.65.

⁸⁴ Emre Aracı, *a.g.e.*, s.144.

3.8. Necil Kazım Akses (1908-1999)

6 Mayıs 1908’de İstanbul’da dünyaya gelen Akses’in annesi Emine Hanım öğretmen, babası Mehmet Kazım Bey ise posta müdürüydü. Aydın görüşlü bir ailenin çocuğu olarak yetişen Necil Kazım Akses’in Samim adında bir de kardeşi vardır. Osmanlı’nın savaş verdiği dönemde karargahlar arası haberleşmeyi sağlamak gibi önemli bir görevi olan babası yoğun bir tempoda çalışıyor hatta bazı günler evine hiç uğrayamıyordu. Bu yoğun tempo ile babasını zaten çok az gören Akses, ilkokul yıllarına geldiğinde babasını kaybeder. Babasının vefatının ardından annesi gibi öğretmen olan teyzeleri ve annesinin emekleriyle yetişmiştir. İlkokul eğitimine İstanbul Sultanisi’nde başlayan Akses, yedi yaşında iken Kevser Hanım’dan keman dersleri almaya başlar. Akses ilk kez Batı müziği ile bu sayede tanışmış olur.

Necil Kazım Akses o dönemleri şöyle anlatıyor:

“Yedi yaşında İstanbul Sultanisi’ne girdim. Bir yandan da ilk ciddi keman derslerimi almaya başladım. Tabii ki Kemani Kevser Hanım’dan. Birlikte Şehzadebaşı’na, Şamlı İskender’e gittik. Bana bir keman, reçine filan alındı. Başladım kemana. Kevser Hanım bana alaturka değil, alafranga öğretiyordu. Tuhaftı, bu ikisini çalanlar birbirinden etkilenir. Kevser Hanım, alafranga gibi alaturka çalardı ama alafrangaya alaturkayı karıştırmazdı. (O yaşta bunu gözlemlemesi ilginçtir.) Birkaç yıl sürdü bu dersler.”⁸⁵

Akses’in ergenlik yaşlarına ilerlediği lise yıllarında dünyayı kasıp kavuran sinema furyası İstanbul’a da giriş yapıyordu. Film perdeye yansır ama teknoloji gelişmediğinden görüntüde ses eksiktir. Küçük bir ekibin oluşturduğu orkestra bu

⁸⁵ Evin İlyasoğlu, *Necil Kazım Akses Minyatürden Destana Bir Yolculuk*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 1998, s.20.

sahnelere eşlik eder. İşte o müzikler Akses'i adeta büyülemiş ve özellikle ekipte yer alan viyolonsele ilgi duymasına sebep olmuştur. 16 yaşının verdiği heyecan ve cesaret duygusunun da yardımı ile Necil Kazım Akses artık enstrümanını seçmişti.⁸⁶

1924 yılında Mesut Cemil'den viyolonsel dersleri almaya başlar. Aynı yıl Akses'in eğitim gördüğü liseye Darülelhan'dan atanan Sezai Asal ile viyolonsel eğitimine devam eder ve bir yandan da kendi çapında besteleme çalışmaları yapmaktadır. O süreçte tavsiye üzerine ülkeye dönen Cemal Reşit Rey ile tanışır ve Rey'den kompozisyon dersleri alır. Gelecekte Türk Beşleri olarak anılan⁸⁷ grupta birlikte yer alacak olan bu ikilinin ilk karşılaşması da hoca-öğrenci ilişkisi sayesinde gerçekleşir. Akses, Rey sayesinde klasik müziği, bestecileri, akımları ve çalışmalarını yakından tanıma şansı bulur.

Akses, o dönemden şöyle bahsediyor:

“Lisenin ikinci sınıfındayım. Kafama koydum, Darülelhan'a gidip Cemal Reşit Rey'in sınıfına kayıt olacağım. Lisedeki boş ders saatlerini ayarlayıp izin alacağım. Tam o izin aldığım saatlere de öbür taraftaki derslerim tesadüf etmeli. Nasıl ayarlanacak bunlar? Müdür, Musa Süreyya Bey, Berlin'de eğitim görmüş. Şikayet diye bir parçası vardı. Hem alaturka hem alafranga bilirdi. Hissettim ki Musa Süreyya Bey ile temas etmeliyim. Küçük teyzem vasıtası ile haber gönderdim. Musa Süreyya, aman gelsin, demiş. Kompozisyon sınıfına kaydım hususu olumlu karşılandı. Beni müdür muavini, folklor araştırmaları yapan bir zata teslim etti. İdari işlere o bakardı. İyi de “kompozisyon” diye bir ders yok ki! Ama Cemal Reşit Rey'in armoni kurları var. Ben de kendimi aylar evvel İstanbul Lisesi'nde hazırlamıştım bu kurlara. Sınıf arkadaşım Ferit Alnar, Batı armonisi üzerine eğitim görmüştü. Onun notlarını okuyarak hazırlık yaptım.”

⁸⁶ Olcay Kolçak, *Necil Kazım Akses*, Kastaş Yayınevi, İstanbul 2006, s.13.

⁸⁷ Evin İlyasoğlu, *Necil Kazım...*, s.24.

1926 yılında lise mezuniyetinin ardından müzik eğitimini ilerletmek için Avrupa'nın önemli kültür merkezlerinden biri olan Viyana'ya doğru yol alır. Viyana Müzik Akademisinin sınavlarını başarıyla atlatan Akses burada Joseph Marx'tan dersler almaya başlar. İstanbul yıllarında Cemal Reşit Rey'den aldığı Fransız temelli armoni derslerinin ardından burada Alman ekolü temeliyle yeni armoni sistemini tanımaya başlar. Buradaki eğitimlerini başarıyla tamamlayan Akses 1931 yılında Hüseyin Saadettin Arel'in kızı olan Naciye Hanım ile evlenir ve önce beraber Viyana'ya dönerler ardından ise 1932 yılında yükseköğrenim için Prag Devlet Konservatuarı'nın sınavlarını kazanmasını takriben Prag'a yerleşirler. 1934 yılında Josef Suk ve Alois Haba'nın sınıflarındaki derslerden de başarıyla mezun olur. Hiç şüphesiz ki bu üç önemli müzisyenden ders alması ve Avrupa ekolüne hakim olması Akses'in müzikal ve bestecilik yönünü geliştirmesi için büyük bir imkan yaratmıştır.

Prag'ın Necil Kazım Akses'in hayatında ayrı bir yeri vardır. Genç bir öğrenci olarak o yıllarını çılgınca, doludizgin yaşama coşkusuna kapılmıştı. Ailesi ile yaşarken katı bir disiplin ile yetişmesi, Viyana yıllarında maddi sıkıntılar çekmesi ve çok çalışmak zorunda olması önceki hayatının disiplinli ve durağan geçmesinin başlıca nedenlerindendi. Ama Prag başkaydı ve burada tüm dünyayı sanki yeniden keşfediyordu. Yıllar sonra bile öğrencilerine o günlerden bahsettiğinde gözleri parlardı. 1980 yılında oğlu Ahmet Akses müsteşarlık görevi ile Prag Büyükelçiliğine atanınca kendisi de sonraları çeşitli sebeplerle birkaç kez Prag'a seyahat etmiş ve bu durum onu fazlasıyla mutlu etmişti.⁸⁸

Avrupa'daki eğitimini başarıyla tamamlayan Akses, 1934 yılında ülkesine dönmüş ve Musiki Muallim Mektebinde klasik Batı müziği esaslı derslere girerek öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Aynı yılın kasım ayında Atatürk'ün isteği üzerinde (Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yılı sebebiyle) Bayönder operasını besteleyecek ve

⁸⁸ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.17.

27 Aralık 1934 tarihinde Saygun'un Taşbebek operası ile beraber sahnelenen Bayönder operası büyük beğeni toplayacak ve bu durum Atatürk'ü çok sevindirecektir.

“Atatürk'ün dediği şuydu ; “Bu memlekette opera oynamalı. Türkçe oynamalı, ecnebi operalar oynamalı. Nasıl ben ataşemiliterken Sofya'ya operaya gittiğim vakit İtalyan operası oynuyor Latin kökenli ama dil Slav kökenli Bulgarca. Aida oynuyor Bulgarca, Alman operaları oynuyor Bulgarca. Türkçe niye olmasın ?” Dediği doğru bunun bir ilmi vardır. Prozodi ilmiyle kısmen yani yüzde doksan hallolunuyor bu iş...

Derken oynandı (27 Aralık 1934). Giresun milletvekili Hakkı Tarık Us ki benim soyadımı verendir. Lise edebiyat hocamdı, beni çok severdi. Geldi “Atatürk seni çağırıyor” dedi. Ben yirmialtı yaşındayım o vakit. Başladım mı titremeye? Aldı götürdü beni. Halkevinin o kendi locasının önündeki taşlıktaydı Atatürk. Ben elini öpmek istedim ve öptüm. O öptürmezmiş, çekermiş elini. Bana öptürdü. Aldılar etrafımızı bakanlar. “Nasıl buldun” dedi bana Atatürk. Ne diyecem? İyi buldum, kötü buldum. Elimden geleni yapmaya çalıştım paşam dedim. Atıldılar hemen “Zaten prozodi ilmi...” kimler? Yağcılar hepsi birbirlerinin sözünü keserek konuşmaya çalışıyorlar. Atatürk durdu, durdu, durdu, “Siz susun” diye gürlledi. “Söyle Necil” dedi “Akses” yok o vakit. Ben de söyledim, anlattım işte böyle”⁸⁹

1935 yılında Türk müziğinin kurumsallaşması çalışmaları kapsamında Türkiye'ye gelen P. Hindemith'e yardımcı olarak tayin edilmiştir. Müzik konusundaki yardımlaşma ve fikir alışverişi ile başlayan bu dostluk hikayesi özel hayata da yansımış, Akses onu evinde ağırlamış hatta o zamanki eşinin babası olan Sadettin Arel ile

⁸⁹ Nejat Başeğmezler, *Necil Kazım Akses'e Armağan*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1993, s.29-30.

tanıştırmıştır. 1936’da Konservatuar eğitim hayatına geçtiğinde ise Akses burada öğretmenlik görevini üstlenir.

Necil Kazım Akses, 1938-1939 yıllarında askerliğini İstanbul’da yapar. Askerde olduğu dönemde de besteler yazmaya devam eder. Hafta sonları ise Eşi ve kızı ile birlikte kayınpederi olan Sadettin Arel’in Şişli’deki evinde ailesiyle bir aradadır. Ancak askerlik görevini bitirir bitirmez yeniden Ankara’daki görevinin başına dönmesi Naciye Hanım ile giderek uzaklaşmalarına ve sonunda boşanmalarına neden olacak bir süreci beraberinde getirecektir. O dönemde Gazi Eğitim Enstitüsü ve Devlet Konservatuarında teori derslerine girmektedir. Ulvi Cemal Erkin ve çocukluktan beri samimi arkadaşı olan Hasan Ferit Alnar, en yakın dostlarıdır.⁹⁰

1939 yılının şubat ayında ise Ankara’da çağdaş müziğimizin önemli bestecilerini bir araya getiren önemli bir konser organizasyonu düzenlenir. “Modern Türk Musikisi Festivali” Bu konserde ilk kez Türk Beşleri’nin Senfonik eserleri bir arada çalınır. Riyaseti Cumhur Orkestrasının seslendirdiği bu eserleri Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar ve Ahmet Adnan Saygun gibi önemli isimler yönetmiştir.⁹¹

1941 yılında Naciye Hanım ile boşanmasının ardından kısa bir süre sonra aynı yılın 10 Kasım tarihinde Saadet Hanım ile dünya evine girer. Nikâh şahitlerinden biri eski arkadaşı ve ilk hocalarından olan Mesut Cemil, diğeri ise yakın arkadaşı Ulvi Cemal Erkindir. Bestecimizin üç çocuğu oldu. İlk eşinden olan kızı sevil de Necil Bey’in yanında büyüdü. İkinci kızı Okşan ile oğlu Ahmet’e müzisyen olmaları için hiçbir zaman baskı yapmadı lakin oğlu Ahmet Akses sonraları müziğe karşı büyük bir tutku yaşadı.⁹²

⁹⁰ Evin İlyasoğlu, *Necil Kazım...*, s.78.

⁹¹ Gös.yer.

⁹² Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.26.

Bir süre konservatuarın müdür muavinliği görevinin ardından 1948 yılında kurumun müdürlüğünü yapmaya başlar ama yakın dostu olan Hindemith ile haberleşmeyi hiçbir zaman kesmez. Hatta 1949 yılında onu ziyaret etmek için Almanya'ya gider.

Akses, Konservatuar müdürlüğü yaptığı dönemde çok başarılı çalışmalar yürütür. Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin gibi isimlerin de aralarında bulunduğu bir heyet ile konservatuar müfredatını hazırladı ve düzenledi. Konservatuarda bir oda müziği orkestrası kuran Akses, konservatuar orkestrasının başına ise Ulvi Cemal Erkin'i getirmiştir. Darülelhan 'da Cemal Reşit Rey'den ders alırken gördüğü Rey'in operayı hem çalıp söyleyip ardından da yaptığı analizler çok hoşuna giderdi. Kendisi de ilk olarak konservatuar müfredatına müzik analiz dersini ekledi ve orkestra şefliği bölümü kurdu.⁹³

Osmanlının çöküşü, iki dünya savaşı ve yoktan var edilen bir ülke olan Türkiye Cumhuriyeti'nin devrimlerle şahlandırılışına tanıklık etmiş bir besteci olan Akses, Atatürk'e olan hayranlığını her fırsatta dile getirmiş, kendini ona karşı daima borçlu görmüş ve onun izinde Türk müziği kültürüne kullanışlı miraslar bırakmak için çok çalışmıştır. Türkiye Cumhuriyeti ve Atatürk'e duyduğu sevginin bir ürünü olarak bestelediği Ellinci Yıl Marşı, Sesleniş, Senfonik Destan ve Barış için Savaş eserleri Aksesin vatansever ve Atatürkçü yönünü de gözler önüne sermektedir. Bestecilik ve öğretmenlik sürecinin yanı sıra, kısa süreli olsa da MEB Güzel Sanatlar Müdürlüğü, İsviçre ve Almanya gibi ülkelerde ise kültür elçiliği görevlerini üstlenmiştir.

Necil Kazım Akses, 1954 yılında Kültür Elçiliği yapmak için İsviçre'nin Bern şehrine görevlendirilir. Burada görev yaptığı bir yılın ardından 1955 yılında Kültür Elçiliği ve Öğrenci Müfettişi görevlerini yürütmesi için Almanya'nın Bonn kentine atanır.

⁹³ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.26.

Burada kaldığı süre içinde böbrek ameliyatı geçiren bestecimiz 1958 yılında ülkeye geri dönerek Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde müdürlük makamına getirilir.⁹⁴

*“Bu arada, 1959 yılında annesi Emine Akses Ankara’da ölür. O disiplinli öğretmen, Kandilli Kız Lisesi’ne yıllarca müdürlük yapmış, Atatürk’ün ilk kadın eğitimcilerinden birisi olan Emine Hanım. Ölünceye dek de disiplinini korumuş. Gül Önet yakından tanımış onu: “Son derece otoriter, hiç gülmeyen bir insandı.” Ama Emine Hanım hem anne, hem baba olarak yetiştirdiği iki oğlunu da okutmuş ve bir yerlere geldiklerini görmüştür.”*⁹⁵

14 Haziran 1971 yılında ilk kez taktim edilen “Devlet Sanatçılığı” unvanına layık görülür. Bu arada Necil Kazım Akses’e yeniden Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü teklif edilir lakin oğlu Ahmet Akses bu tarz yöneticilik görevlerinin babasını yıpratmış ve bestecilik çalışmalarına engel olduğu gerekçesiyle, yapılan tekliften şikayetçiydi. Necil Kazım Akses görevi kabul eder ancak Devlet Bakanlığındaki Kültür Müsteşarı ile anlaşamayınca 64 yaşındayken 1972 yılında emekli olur.⁹⁶

Necil Kazım Akses, Beşinci Senfoni’sini bestelediğinde 80 yaşındadır ve bir daha yeni bir eser üretmeyeceğini söyler. Ama kendisini, bilinçaltını notalara dökmekten alıkoyamayan bestecimiz bu sözünün ardından bir Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve yeni bir senfoni yazmak için çalışmalar yürütür. 1990 yılına geldiğinde Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsünü bitirir. 1991 yılında Yücelen Kuvartet ile bir Avrupa turnesine çıkar. 1992’de Sevda Cenap And Altın Onur Madalyasını kazanır ve bir yıl ardından 1993 yılında Altıncı Senfonisini bestelemek için çalışmalar yürütür.⁹⁷

⁹⁴ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.27.

⁹⁵ Evin İlyasoğlu, *Necil Kazım...*, s.151.

⁹⁶ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.32.

⁹⁷ Evin İlyasoğlu, *Necil Kazım...*, s.222

“... Bir yüz yıla yakın ömrü içinde eserler yarattı. Ama son zamanlarda morali biraz bozuktur. Öğrencilerine “ Artık Türkiye’de bestecilik devri kapandı. Yeni yollar arayın. Sosyal açıdan ölüm. Telif alamazsınız, eserleriniz çalınmaz, onu duyamazsınız. Boşuna uğraşırsınız. Benim onca eserim ya çalınmadı, ya da bir kere çalınıp rafa kalktı ” diyordu Oysa aslında oldukça şanslı sayılırdı. Osmanlı İmparatorluğunun en çalkantılı dönemini ailesi sayesinde sıkıntısız geçirmiş. Avrupa’daki eğitimden dönüşte yeni kurulan Cumhuriyet coşkusu, gururunu yaşamış ve paylaşmıştı... Mete Operası’nın dışındaki tüm eserlerinin orijinal notaları ve kayıtları oğlu Ahmet Akses tarafından derlenerek muhafaza edildi.⁹⁸

Uluslararası müzik dünyasında da tanınan bestecimiz yurtiçi ve yurtdışında çok önemli ödüller kazanmıştır. Başarılarla dolu bu yoğun tempolu hayatında bir yandan da özveriyle üç çocuk yetiştirdi. Ürettiği bütün eserler büyük ölçüde seslendirildi, yurtiçinde olduğu kadar yurtdışında da sahnelendi ve kaydedildi. Klasik batı müziğini Türk müziği unsurlarıyla başarılı biçimde harmanlayan bestecilerimizden Necil Kazım Akses, 16 Şubat 1999 da vefat etti. Usta sanatçı yarattığı eserlerle ve bıraktığı bu eşsiz kültür mirasıyla saygı ve sevgi ile yaşatılmaya devam etmektedir.

3.8.1 Necil Kazım Akses’in Eserleri

3.8.1.1 Operaları

1933	Mete. (Tek perde)
1934	Bayönder. (Tek perde)

⁹⁸ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.40.

1956 Timur (tamamlanamayan eser)

3.8.1.2. Şan ve Orkestra Eserleri

1935 Şiir ve Müzik. (Basbariton ve orkestra için)

1973 Senfonik Destan. (Soprano, koro ve orkestra için)

1974 Solocular Geçidi. (Soprano, mezzo soprano, bariton ve orkestra için)

1976 Bir Divan Gazel. (Tenor solo ve orkestra için)

3.8.1.3. Orkestra Eserleri

1934 Çiftetelli. (Senfonik dans)

1942 Ankara Kalesi. (Senfonik şiir)

1947 Ballade. (Büyük orkestra için)

1960 Eskilerden İki Dans. (Orkestra uyarlaması)

1966 1. Senfoni.

1970 İtri'nin Nevakar'ı Üzerine Scherzo. (Büyük orkestra için)

1973 Sesleniş.

1976	Orkestra Konçertosu
1978	2. Senfoni
1980	3. Senfoni
1981	Barış ve Savaş. (Senfonik şiir)
1983	4. Senfoni.
1988	5. Senfoni.
1992	6. Senfoni.

3.8.1.4. Oda Müziği Eserleri

1930	Allegro Feroce. (Klarnet veya saksafon ve piyano için)
1930	Allegro Feroce. (Viyola ve piyano uyarlaması)
1930	Poem. (Keman ve piyano için)
1933	Sonat.(Flüt ve piyano için)
1933	Üç Poem. (Mezzo soprano ve yaylı çalgılar dörtlüsü için)
1945	Yaylı Çalgılar Üçlüsü.

1946 1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü.

1970 2. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü.

1979 3. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü.

1990 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü.

3.8.1.5. Koro Eserleri

1936 Çokseslendirilmiş Türküler.

1940 Konservatuar Marşı.

1947 Eşliksiz Koro Kompozisyonları.

1964 On Türkü.

1973 50. Yıl Marşı.

1983 İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar.

3.8.1.6. Sahne Eserleri

1942 Sofokles- Antigone oyunu için müzik. (Üflemeli çalgılar için)

1942 Shakespeare- Julius Caesar oyunu için müzik. (Üflemeli çalgılar için)

1943 Sofokles- Kral Oedipus oyunu için müzik. (Kadınlar korosu ve üflemeli çalgılar için)

3.8.1.7. Şan ve Piyano Eserleri

1965 Portreler.

1975 Şiirlerle Müzik.

1988 Hayır mı Evet mi?

3.8.1.8. Konçertoları

1946 Poem. (Viyolonsel ve orkestra için)

1969 Keman Konçertosu.

1977 Viyola Konçertosu

1980 İdil. (Viyolonsel ve orkestra için)

3.8.1.9. Solo Eserleri

1929 Prelüd ve Fügler. (Piyano İçin)

1930 Beş Piyano Parçası.

1930	Sonat. (Piyano için)
1936	Minyatürler. (Piyano için)
1964	Piyano için On Parça.
1977	Capriccio. (Viyola için)
1984	Acıklı Ezgi. (Viyola için)

3.8.1.10. Necil Kazım Akses'in Unvan ve Ödülleri

1957	Almanya Yaratıcı Hizmet Ödülü
1963	İtalya Cavalliere Officiate unvanı
1973	İtalya Commendatore Madalyası
1973	Tunus Habib Burgiba Sanat-Kültür Madalyası

3.8.2. Necil Kazım Akses'in Müziği

Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Akses, büyük senfonik eserleri art arda bestelemiş, kendini geliştirmeye ve yeniliklere fazlasıyla açık bir bestecidir. Bestecilik periyotlarını incelemeye kalktığımızda her dönemin birbirinden farklı ve yenilenmiş olduğunu net bir şekilde anlarız.

Kendisinin müzik yaratma şeklini şu şekilde anlatır:

“Benim besteleme şeklim, bir makamı alıp da çok seslendirmek değildir. Ama o makamı bazen teknik anlamda, bazen de o makamı makam akışı içinde değil de, aynı notalarla başka bir yol vererek kullanırım. Yalnız bu kadarla da kalmam. Avrupa teknik gelişimi içinde şu düşünceyi örnek alarak derim ki, tonalite kavramı en basit anlamı ile majör ve minörü dayanır ve bu majör-minör düşüncesi içinde çok seslilik vardır. Bir zaman geliyor 20. yüzyılın başında, tonalite anlamından uzaklaşmaya çalışıyor besteciler ve atonalite çıkıyor. Atonalite demek, tonsuzluk demek değildir. Ama klasik musikinin yeni tonal musikinin kalıpları dışında, kadans kavramının dışında bir şey. Gayet serbest olarak bir atonal yazı sistemine gidiliyor... Bu yazı sisteminde atonalite demek, muhakkak disonansları (kakışım) kullanmak değil, Do-mi-sol akorunu da kullanırsınız. Fakat diğer akorlarla ilişkisinde, tonal musikinin anlamı içinde birleşme kavramı yoktur... Bu atonal sistemden oniki ton sistemine de geliniyor. Ondan sonra da buna paralel olarak, bitonal üzerine olan musiki var. Politonal musiki var...”⁹⁹

Eserlerini icra etmek oldukça zordur zira basitlikten uzak kurduğu uzun cümleler ve tonal temaların dışında yer verdiği kromatik ezgiler, sürekli biçim değiştiren ana fikirler, bestelerinin temel karakterini oluşturur. Avrupa’da aldığı kompozisyon derslerinin ve çalıştığı hocalarının stillerinden etkilendiği yıllar Akses’in ilk dönem olarak adlandırılan eserlerini ürettiği dönemdeki besteciliğini şekillendirir. Bu dönem 1929 yılında başlayarak yaklaşık yirmi yıl sürecektir. Türkiye’ye dönüşünün ilk yıllarında bile ürettiği eserlere baktığımızda kendisinin hala bestecilik kimliğiyle bir arayış içinde olduğunu görürüz. Bu dönemde bestelediği Beş Pişano Parçası, Mete Operası gibi eserlere baktığımızda Akses’in halk müziği eserlerinden etkilenmesine rağmen batı müziği

⁹⁹ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.42.

armonisinin tekniklerini aksak geleneksel müzik tempolarıyla harmanlamaya çalıştığını görürüz.

Necil Kazım Akses'in Türk müziğine yönelmesi türkülerin derleme ve çok seslendirilme çalışmaları döneminde gerçekleşir yani 1934 yılından sonrasını kapsayan bir dönem. Bu tarihten sonra Akses, halk dansları ve geleneksel müziğin temaları eşliğinde eserler üretir. Mesela 1946 yılında bestelediği 1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün ikinci bölümü "zeybek" tarzında bir melodi ile başlar ve onu bölüm sonuna kadar devam edecek olan çift temalı sunulan makamsal bir Füg takip eder. 1936 yılında yazılan piyano için bestelediği Minyatürler de halk müziğinin izlerini taşır. Bu dönem 1947 yılına kadar devam eder.¹⁰⁰

1940'a kadar olan dönemde oluşan, genellikle piyano ve piyano eşlikli solo parçalarında atonal yazım tekniği yaratmak istediği fark edilir. Kendi stilini oluşturmada geleneksel sanat ve halk müziği gereçlerinden yararlanmıştır. 1940'tan sonra özellikle senfonik eserlerle kendi stilini oluşturmaya başlamıştır. Eserlerinde kullandığı temalar soyut çalışılmış makamları duyururlar. Bestecimiz orkestrasyonu oluştururken de kendi stilini kullanır. Pikalo flütten kontrfagota, çelestadan timpaniye, çocuk korosundan karma çok sesli koroya kadar çok geniş bir ekiple orkestrayı kullanır.¹⁰¹

Akses'in 1936 yılında bestelediği Minyatürler, yedi adet parçadan oluşur. Necil Kazım Akses, bu eseri Ulvi Cemal Erkin'e adamıştır. Hem müziği hem de yapısal olarak adı üzerinde bütün parçalar birer minyatürdürler ve ezgi-eşlik durumunun belirgin olduğu "homophonic" yapıdadırlar. Parçalar her ne kadar piyano öğrencileri gibi hazırlanmış gibi dursa da bir sanatçının resital programında gördüğünüzde yadırgamadan dinlersiniz.¹⁰²

¹⁰⁰ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.44-45.

¹⁰¹ Yılmaz Aydın, *a.g.e.*, s.153.

¹⁰² Nejat Başeğmezler, *a.g.e.*, s.54.

Bestecilik hayatındaki ikinci dönem 1947 yılında Ballade eserini üretmesiyle başlar ve yine yirmi yıl kadar sürer. Akses aradığı kimliği geniş orkestraları dile getiren senfonik eserlerinde bulur. Bu olgunluk çağında Akses kalabalık ekiplerin ezgilerini ustaca örgüler. Bazen farklı enstrümanlardan duyulan kısa ve anlamsız cümlecikler eserin ortalarına doğru karakteristik temalar haline gelirler. Bu ortam Akses'in hayal dünyası ve yaratıcılığını sergilemesi için ona çok geniş imkânlar sağlamıştır ve Akses bu fırsatı iyi kullanarak hala günümüzde adından sıkça söz ettiren eserler bırakmıştır.

Necil Kazım Akses üçüncü yaratıcılık dönemine ise 1969'da tamamlanan İtri'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo eseri ile geçiş yaptı. İtri'nin bu eseri Akses'e ilham kaynağı olmuştu. Necil Kazım Akses, geçmişte kalmış bu eseri yazıldığı dönemin etkilerini bozmadan yeni tekniklerle yorumladı ve ortaya çağdaş bir eser çıktı.¹⁰³

1976 ve sonrasını kapsayan son dönemlerinde ise geleneksel müziğin etkilerinden sıyrılarak genelde tek bir ton ile sürüp giden eserler yerine birden fazla ton ve fıkirden oluşan eserler yaratmıştır. Ama bu tonları ve temaları karmaşık ve dağınık değil büyük bir titizlikle ve disiplinle kurgulamıştır. Son dönem, Bir Divandan Gazel adlı eseri ile başlar¹⁰⁴

Akses'in bazı eserlerini bestelerken kullandığı "Aleatorik" tekniği 20. yüzyılın ortalarında 1955 yılından itibaren kullanılmaya başlamıştır. Aleatorik'te rastlantılar bilerek kullanılarak, deneysel bir yaklaşım sergilenebilmektedir. Ritmik değerler ve notalar yorumcuların kendi tercihlerine bırakılır. Batı müziği kökenli bu tekniği ülkemizde de Necil Kazım Akses'in yanı sıra İlhan Usmanbaş gibi bestecilerimiz de bazı eserlerinde uygulamışlardır. Necil Kazım Akses ise 1976 yılında bestelediği Bir Divandan

¹⁰³ Nejat Başeğmezler, *a.g.e.*, s.54.

¹⁰⁴ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.44

Gazele eserinde ve Koray Çalgan'ın isteği üzerine bestelediği üç bölümden oluşan Viyola Konçertosunda bu Aleatorik kesitleri kullanmıştır.¹⁰⁵

Necil Kazım Akses 90lı yıllarda bir konuşmasında 12 ton sistemini eleştirirken: *“İlk bakışta atematik gibi gözüксе de tüm ezgilerin aynı diziden çıkması zorunluluğu tema yapısını bağlıyor. O yüzden Schönberg'den sonra haptı yuttu 12-ton sistemi”* demiştir. Akses, bu tekniği yaratıcılığı kısıtlamak olarak değerlendirse de o dönem eserlerinde yeni bir soluk arayan bestekarlar bu yöntemi kullanmışlar ve sekiz notalık bir sisteme göre 12 ses ile daha yaratıcı olduklarını düşünmüşlerdir.¹⁰⁶

Akses o dönemin müzik özelliklerini de şöyle aktarmıştır:

*“Bugün muhtelif tesadüflere dayanarak memleket içinde ve dışında tanınmış bestecilerimizin eserleri, genel olarak ilhamlarını, memleket nabzında atan halk musikisinden ve eski Türk sanat musikisinden almış ve zamanımızın milletlerarası ifade tekniği ile dillenerek yeni bir Türk musikisinin örneklerini teşkil etmiştir. Bu eserlere katılan daha birçok, az tanınmış bestecilerin de eserleri vardır ki aynı mana içinde vücut bulmuşlardır. Bütün bu eserlerin yine sırf tesadüflere bağlanarak memleket dışı tanımlarının da bıraktıkları tesirleri incelersek, görürüz ki, Türk eserleri taşıdıkları yenilikler bakımından medeni dünyanın sanat alemini yakından ilgilendiriyor... Türk eserlerinin Memleket içinde gelişmesinden sonra, onların cihan pazarlarına ihraç edilmesi lazımdır. Milletlerarası sanat teşkilatı ile daima teması icap ettiren böyle bir çalışma için memleket içinde ayrıca teşkilatlanmaya ihtiyaç vardır.”*¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ercüment Erdoğan-Argun Defne-Nejat Başeğmezler, *Doğumunun 100. Yılında Necil Kazım Akses*, Necil Kazım Akses'in Doğumunun 100. Yılı Etkinlikleri Düzenleme Komitesi, Ankara 2008, s.26-27.

¹⁰⁶ Evin İlyasoğlu, *Necil Kazım...*, s.38.

¹⁰⁷ Olcay Kolçak, *Necil Kazım...*, s.92.

4.1. Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu Analizi

4.1.1.Giriş

Tablo 1. Viyola Konçertosu enstrümantasyonu.

Partisyonda Yazan Enstrümanlar	Türkçe İsimleri
2 Flauti (2. Flauto Piccolo)	2 Flüt (2. Flüt Pikolo)
2 Oboi	2 Obua
2 Clarinetti (Sib)	2 Si bemol Klarnet
2 Fagotti	2 Fagot
3 Corni (Fa)	3 Fa Korno
2 Trombe (Do)	2 Do Trompet
Timpani	Timpani
Blocco di legno	Tahta Bloklar
1 Piatto Sospeso	1 Askılı Zil
2 Piatti	2 Zil
1 Tamtam (Grave)	1 Tamtam
Grancassa	Büyük Davul
Silofono	Silofon
Tamburo Piccolo	Trampet
Violini I	Keman I
Violini II	Keman II
Viole	Viyola
Violoncelli	Viyolonsel
Contrabassi	Kontrbas

Orkestral eserlerinin çoğunda büyük orkestra kadrosu kullanan besteci, bu eserinde daha küçük bir orkestra olarak klasik ikili orkestraya, zenginleştirilmiş vurmali kadro eklemiş, Tuba ve Trombon kullanılmamıştır. Eserin enstrüman kadrosu Tablo 1.'de görülmektedir. Eser içerisinde yer yer bazı enstrüman grupları kendi içlerinde bölünmektedirler.

Tablo 2. Viyola Konçertosu tempo, ölçü ve form tablosu.

Bölüm	Tempo	Ölçü	Form
1	Allegro Moderato ♩ = 86	4/4	Sonat Allegrosu (Konçerto-Çift Sergili)
2	Larghetto Ostinato ♩ = 54	6/4	Lied (5 Bölmeli)
3	Allegro ♩ = 116 Vivo ♩ = 126 Molto Agitato ♩ = 126	8/8 2/4	Sonat Allegrosu

Tablo 2.'de görüldüğü gibi üç bölümden oluşan Viyola Konçertosu'nun ilk bölümü Allegro moderato tempoda 4/4'lük ölçü yapısında ve Sonat Allegrosu formundadır. Fakat bu form Sonat Allegrosu'nun konçertolara özgü çift sergili bir türüdür. Larghetto Ostinato olan ağır tempolu ve 6/4'lük ölçü yapısındaki ikinci bölüm besteciye özgü çağdaş bir Lied formundadır. Alışılmışın dışında beş bölmeden oluşan bu formda sadece ilk ve son bölmeler birbirleriyle benzerlik gösterirken aradaki bölmelerin farklılıkları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Üçüncü ve son bölüm ise yine Sonat Allegrosu formundadır yalnız üç tema kullanılmış ve işlenmiştir. Bunun yanında konçertolara özgü Sonat Allegrosu formundaki gibi Yeniden Sergi bölmesinden sonra bir Kadans yer almaktadır. Üçüncü bölüm içerisinde temalar hem temposal hem de yapısal farklılıklarıyla oldukça belirgindir. Bölüm içerisinde Tablo 2.'de görüldüğü gibi üç farklı tempo değişikliği mevcuttur. 8/8'lik ölçü yapısındaki Allegro tempodaki bölmelerde 8/8'lik ölçü yapısı 3+2+3 olarak kullanılmıştır.

4.1.2.Birinci Bölüm Form Analizi

Eserin ilk bölümü konçerto formlarının ilk bölümlerinin formlarında olduğu gibi Sonat Allegrosu formundadır. Fakat bestecinin çağdaş anlayışı gereği form ana hatlarıyla Sonat Allegrosuna uysa da ayrıntılarda besteciye özgü yapısal değişiklikler görülmektedir. 1. Bölümün form şeması Tablo 3.'de görülmektedir.

Tablo 3. Viyola Konçertosu, 1. Bölüm form analiz tablosu.

Bölmeler	Alt Bölmeler	Bölme Özelliği	Ölçü Aralığı
SOLO SERGİ	Giriş		1-5
	Tema I		6-15
	Tema II		16-25
	Geçiş Köprüsü		26-30
TUTTI SERGİ	Tema I	Tutti	31-39
		Solo	40-56
	Tema II		57-64
GELİŞME	Kesit I		65-78
	Kesit II		79-94
	Dönüş Köprüsü		95-100
YENİDEN SERGİ	Tema II	Tutti	101-107
	Kadans		108-159
	Tema I		160-168
KODA			169-187

Birinci bölüm 5 ölçülük bir Giriş ile başlar. Fagot, kornolar, timpani ve ziller, yaylı enstrümanların doğal doğuşkanlarındaki (*flageolet*) glisendoları ile oluşturdukları ses halısı üzerine 5. ölçüde 2 flüt ve bir klarnetin çaldığı *ripetere aleatore* ses kutuları dahil olur. Bu ses kutuları içindeki notalar şefin işareti ile çalınmaya başlayıp durdurduğu ana kadar tekrar eder. Şekil 1.'de de görüldüğü üzere yaylı enstrümanlar kendi içlerinde ikişer partiye ayrılmıştır. Bu ayrı parti durumu bölüm boyunca bazen değişerek iki partinin birleştiği, sonra tekrar ayrıldığı yerler görülmektedir.

Şekil 1. 1. Bölüm yaylı grup 1-3. ölçüler arası

The image displays a musical score for the string section, specifically measures 1 through 3. The score is written for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Bass. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a rest for measures 1 and 2, followed by a glissando (gliss. rapido) in measure 3. The dynamics are marked fpp (fortissimo piano) for measures 1 and 2, and f (forte) for measure 3. The Cello and Bass parts are marked ffp (fortissimo) for measures 1 and 2, and f (forte) for measure 3. The score shows a glissando (gliss. rapido) in measures 1 and 2, followed by a rapid glissando (gliss. rapido) in measure 3. The dynamics are marked fpp (fortissimo piano) for measures 1 and 2, and f (forte) for measure 3. The Cello and Bass parts are marked ffp (fortissimo) for measures 1 and 2, and f (forte) for measure 3.

Şekil 2. 1. Bölüm flüt, klarnet partileri 5. ölçü, aleatorik tekrar kutusu

The image shows a musical score for four instruments: Flute, Piccolo, Oboe, and Clarinet. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The Flute part starts with a *pp* dynamic and features a series of sixteenth-note runs. The Piccolo part also starts with a *pp* dynamic and has a similar rhythmic pattern. The Oboe part is mostly silent, with a few notes in the later measures. The Clarinet part starts with a *pp* dynamic and features a series of sixteenth-note runs. All four parts have a section labeled 'ripetere aleatore' (repeat aleatorically) indicated by a wavy line and a double bar line.

Şekil 2.'de 1. Bölüm 5. ölçüde giren flüt, pikolo ve klarnet partilerindeki aleatorik ses kutularını görülmektedir. Kendi içlerinde tekrar ederek raslamsal bir çokseslilik oluşturan bu kısım Şekil. 3'de görülen solo viyola melodisi boyunca 15 ölçü kadar devam eder.

Şekil 3. 1. Bölüm, 1. Tema viyola partisi

The image shows a musical score for a Viola part. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The Viola part starts with a *f* dynamic and features a series of sixteenth-note runs. The score includes measures 1 through 15. Measures 1-8 are marked with a '5' above the staff, indicating a five-measure phrase. Measures 9-12 are marked with a '3' above the staff, indicating a three-measure phrase. Measures 13-15 are marked with a '6' above the staff, indicating a six-measure phrase. The score includes triplets and a 'poco rit.' (poco ritardando) marking at the end of the section.

Bölümün ilk teması solo viyolada başlar. Bu temayla birlikte Sergi bölümü de başlamış olur. Klasik konçerto formunda ilk sergi bölümü orkestraya tutti olarak aittir fakat bu konçertoda bunun aksine sergi bölümünde başta solo viyola olmak üzere sololar hakimdir. 10 ölçü boyunca yaylılar ve flüt-klarnet eşliğinde devam eden solo viyolanın çaldığı hüznü melodiyi ilk temayı oluşturmaktadır. Bu temayı kendi içinde melodik yükseliş ve düşüşler gibi cümlesel özellikler içeren küçük cümlecikler olarak bölmek mümkün olsa da gelişmeli yapıda bir bütün olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Şekil 4. 1. Bölüm, 2. Tema trompet partisi

Trumpet in B $\flat$

mf

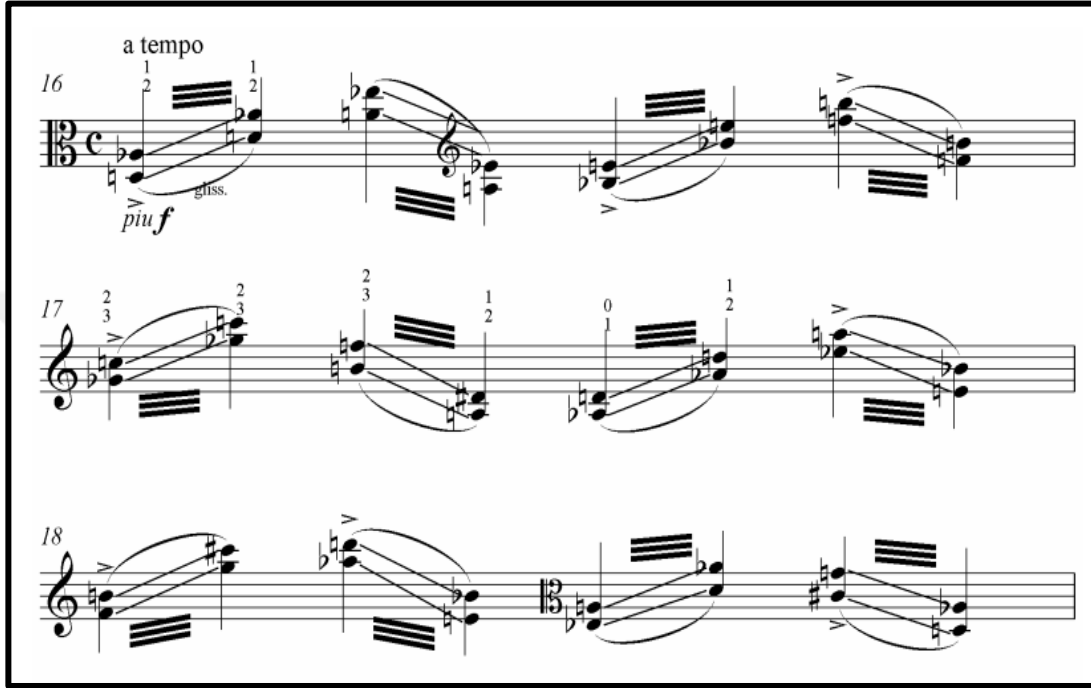
4

p

8

mf

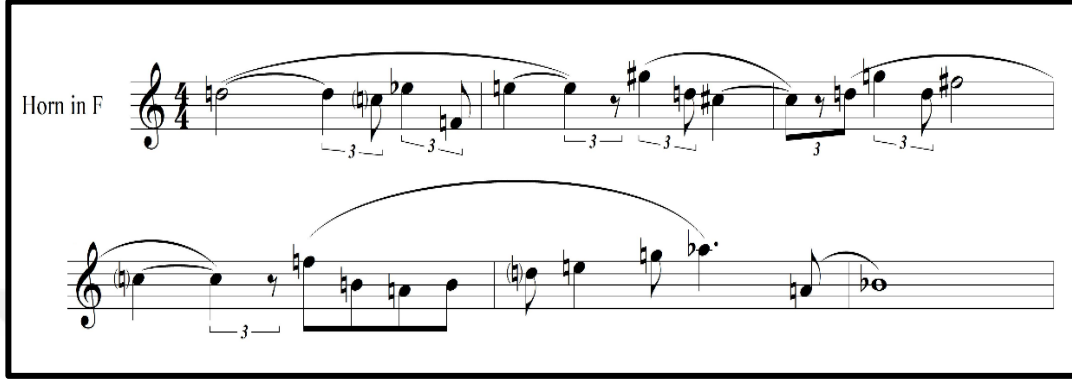
Şekil 5. 1. Bölüm, 2. Tema viyola partisi¹⁰⁸



Solo viyolada duyduğumuz ilk temanın ardından bu temaya melodik olarak kontrast yapıdaki ikinci tema Şekil 4.'de de gördüğümüz trompet partisinde solo olarak duyulur. 16. ölçüde başlayan ikinci tema melodik açıdan olduğu gibi orkestral olarak da ilk temaya kontrast yapıdadır. İlk temada devam eden aleatorik yapılar 15. ölçüde son bulur ve 16. ölçüde yaylılarda tutti olarak onaltılıklardan oluşan bir yapı, üflemelilerde de trompetin çaldığı melodiji gölgeleme yöntemiyle eşlik eden yapılar görülmektedir. Bu sırada solo viyolada da Şekil 5'de görülen tremololu ve glissandolu bir eşlik vardır. Eşlik adeta viyola solosunu bitirip söz aldığı için trompete bir isyan gibidir. Burada solo viyola olanaklarını sergiler.

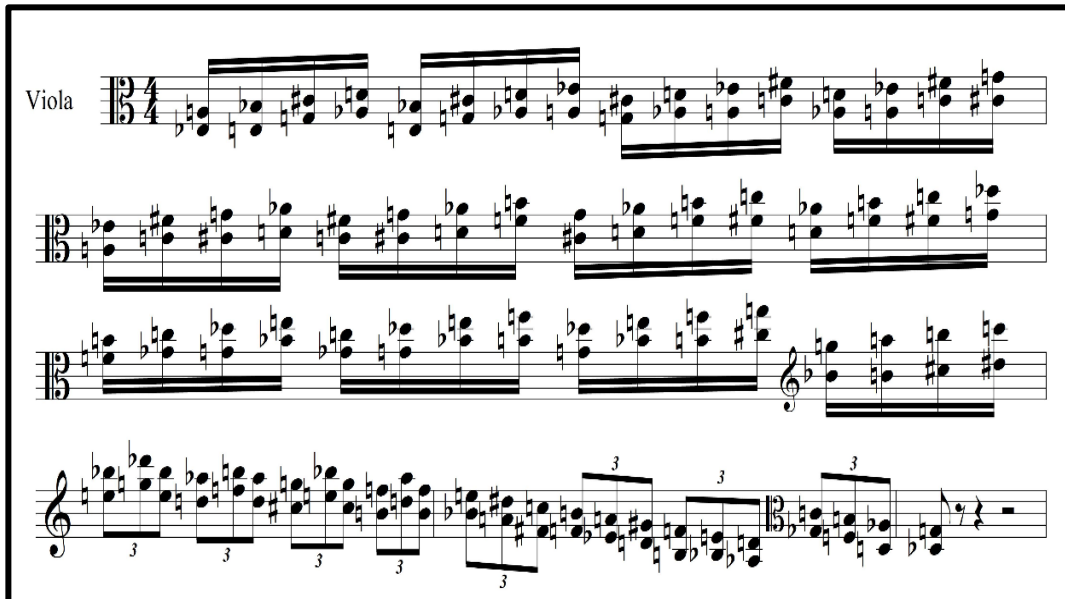
¹⁰⁸ Görkem Çalgan, *Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi Diğer Türk Bestecilerinin Viyola için Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme*, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Müzik Anasanat Dalı, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Çalışması Raporu, Bursa, 2007, s.10

Şekil 6. 1. Bölüm, Geçiş Köprüsü, korno partisi



Trompet partisinin ikinci temayı çalmasının ardından korno 1 partisi bu temayı Şekil 6.'da görüldüğü gibi geliştirerek ve daraltarak çalar, bu sırada solo viyola da Şekil 7.'de görülen çıkıcı çift sesleri çalar. 26. ölçüden başlayarak 5 ölçü süren bu kısım melodik olarak ikinci temanın uzantısı olarak görülse de özellikle solo viyola partisindeki çıkıştan sonra orkestranın ilk temayı çalması ve buradaki gelişmeli yapı göz önünde bulundurulduğunda, bu kısma Geçiş Köprüsü diyebiliriz.

Şekil 7. 1. Bölüm, Geçiş Köprüsü, viyola partisi



Solo Serginin ardından 31. Ölçüde orkestra ilk temayı tutti olarak çalar. Burada Solo Sergi bitmiş Orkestra Sergisi başlamıştır. Klasik konçertoların aksine Orkestra Sergisi Solo Sergiden sonra gelmiştir. Orkestra Sergisinde artık vurmahılar ve silofon da orkestraya dahil olmuştur. Özellikle silofon, daha önceki solo viyola ve trompet sololarından sonra bu bölümde etkin rol alacaktır. Tutti Sergide yine klasik formda pek rastlanmayan bir özellik görürüz. Orkestra Tema I' i çaldıktan sonra yine solo viyola öne çıkar ve bu temayı geliştirerek, solo sergidekinden daha tiz bir yerden çalar. Bu gelişmeli yapı ile Tema I' i 31-39. ölçüler ile 40-56. ölçüler olarak iki kesite ayırabiliriz. Tema I' in ikinci kesiti olan solo viyola' da geliştirilmiş melodisini Şekil 8.' de görmekteyiz.

Şekil 8. 1. Bölüm, 1. Temanın viyolada işlenmesi



Şekil 8.'de görüldüğü üzere Solo Sergide yine solo viyolada çalınan Tema I' e ait melodi bu sefer hem motifsel hem de modal olarak geliştirilmiştir. Özellikle bu solo viyola kısmının önceki kısımlara nispeten uzunluğundan ötürü Tutti Sergi de uzamıştır. Fakat Tema II' de bunun aksine ilkinden daha kısa olarak duyulur. 57-64. ölçüler arası Tutti Sergiye ait Tema II olarak isimlendirilmiştir.

Tema II, Solo Sergide olduğu gibi trompetlerdeki melodiyle başlar fakat bu sefer bu melodi iki trompet ile çift sesli olarak çalınır. Trompetlerin ardından üç korno aynı temayı devam ettirirler. Bu sırada solo viyola yine üçlemelerden oluşan karşıt ve huzursuz bir pasaj çalar. Yaylılar pizzicato'lu bir eşlik üstlenmişken tahta üflemeliler de orkestralama tekniklerinden gölgelemeyi kullanarak trompetlere eşlik ederler. Temanın son dört ölçüsü uzama olduğu halde aynı zamanda Gelişme bölmesine bir geçiş köprüsü rolü üstlenmiştir.

64. ölçüde Sergiler bölmesi artık bitmiştir. 65. ölçüde Gelişme bölmesi başlar. Gelişme bölmesi kendi içinde iki kesite bölünebilir. İlk kesitte orkestra aktifken ikinci kesitte solo viyola ve orkestrayı birlikte duyarız. Her iki temadan alınan motifsel öğeler işlenerek kullanılmıştır. Bunun yanında yeni türetilen motifler de mevcuttur. İkinci kesitin sonuna doğru flütün tema motifini solo olarak ve *flutter* tekniğini kullanarak çalmasından sonra solo viyola ile başlayan sonra da orkestranın ilave olduğu 6 ölçülük bir köprü görürüz. Bu köprü Gelişme bölmesini Yeniden Sergi bölmesine bağladığı için Dönüş Köprüsü olarak isimlendirilmiştir.

101. ölçüden itibaren viyola ilk defa Tema II'yi çalar fakat geliştirilmiş olarak ve çift sesli olarak bunu yapar. Buradan itibaren Gelişme bölmesi bitmiş Yeniden Sergi bölmesi başlamıştır. Yine teamüllere aykırı olarak besteciye özgü bir şekilde Yeniden Sergi Tema I ile değil de Tema II ile başlamıştır. Yeniden Sergiye ait bu Tema II'de solo viyolada melodi duyulurken orkestra da onu yalnız bırakmaz ve parçalar halinde solo viyolaya eşlik eder.

Alışılmışın dışında bir diğer durum ise Tema II'den sonra Tema I henüz duyulmadan solo viyolada kadansın başlamasıdır. Şekil 9., 10. ve 11.'de gördüğümüz bu uzun kadans başlı başına solo bir bölüm olarak algılanacak kadar uzun ve karakteristik yapıdadır. Kadans kendi içinde 108-138. ölçüler arası birinci kesit ile 139-159. Ölçüler arası ikinci kesit olarak iki kesit halinde incelenebilir. İlk kesitte solo viyola daha önceki

tüm sorulara cevaplarını verirken, 139. ölçüde *cantando* ile başlayan ikinci kesitte artık kendi konuşmasını ve nutkunu şarkı söyler gibi atmaya başlar. Solo Viyola bu kadansında: “...önce düşünceli başladığı oldukça uzun kadansında tüm ustalığını -makamlardan esintilerle de- sergileme olanağını bulur.”¹⁰⁹

Şekil 9. 1. Bölüm, viyola kadans (107-126. ölçüler)¹¹⁰

¹⁰⁹ İrkin, Aktüze, *Müziği Okumak Cilt-1* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 26

¹¹⁰ Görkem Çalgan, *a.g.e.*, s.16

Şekil 10. 1. Bölüm, viyola kadans devamı (127-143. ölçüler) ¹¹¹

The musical score for the Viola Cadence continuation (measures 127-143) is presented in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes the following measures and features:

- Measure 127:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Measure 129:** Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Measure 131:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Measure 133:** Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Dynamics: *mp* to *ff*.
- Measure 134:** Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Dynamics: *mp* to *ff*.
- Measure 136:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Measure 137:** Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Dynamics: *mp* to *ff*.
- Measure 138:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. Dynamics: *mf*.
- Measure 141:** Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

The score is marked with various dynamics: *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). It also includes performance instructions such as "gliss." (glissando) and "cantando" (cantando). The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

Şekil 11. 1. Bölüm, viyola kadans devamı (144-160. ölçüler) ¹¹²

The musical score for the Viola Cadence (Measures 144-160) is presented in a single system. The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf*, *ff*, *p*, and *cresc.*. The measures are numbered 144, 148, 152, 154, 157, 159, and 160. The final measure (160) is marked *ff*.

108-159. ölçüler arası süren bu uzun Kadans'ın ardından 160. ölçüde orkestra tutti olarak Tema I'i çalar. Solo Sergide gördüğümüz aleatorik ses kutularını burada da obua ve klarnette görmekteyiz. Yaylı enstrümanların başlattığı tema melodisine 164. ölçüde trompetler dahil olur.

Tema I'in ardından 169. ölçüde bölümün en başındaki girişe çok benzer bir yapı başlar. Yaylılar doğal doğuşkanlardan oluşan bir atmosfer hazırlar. Yaylıların üstüne flütler ve klarnet aleatorik ses kutuları çalmaya başlarlar fakat Solo Sergide olduğu gibi değildir. Bu sefer solo viyola değil silofon bir ölçü solo olarak Tema I melodisini girer. Silofonun ardından 176. Ölçüde trompetler, kornolar ve obualar temadan motifler çalmaya

¹¹¹ Gökem Çalgan, *a.g.e.*, s.17

¹¹² Gökem Çalgan, *a.g.e.*, s.18

başlarlar. 169. ölçüden itibaren başlayıp bölümün sonu 187. ölçüye kadar devam eden bu kısım bölümün Kodasıdır. Bölüm nasıl başladıysa aynı havada bitmiştir. Koda kendi içerisinde 169-175. ölçüler ile 176-187. ölçüler arası iki kesitte incelenebilir. Koda’da bölümün giriş kısmı ve Tema I materyallerinden faydalanılmıştır.

4.1.3. İkinci Bölüm Form Analizi

Konçertonun ikinci bölümü art arda gelen cümlelerden oluşan bir çeşit Lied formundadır. Cümleleri karakteristik olarak sınıflandırmak zor olduğu için bölümün orkestrasyonuna ve kullanılan makam dizilerine göre bölmelerine ayırmak gerekir. Genel olarak bir cümle demeti de denebilir fakat solo viyolanın yaylılardaki eşliğinin üzerine tek başına çaldığı melodiden oluşan 1-26. ölçüler arasındaki kısım A Bölmesi, trompetin de melodiye dahil olduğu 27. ölçüden aleatorik ses kümelerinin başladığı 43. ölçüye kadar olan kısım B Bölmesi, 43-52. ölçüler arası C Bölmesi, 53-65. ölçüler arası D Bölmesi, 66-77. ölçüler arası ise A1 Bölmesi olarak 5 bölme halinde incelenmiştir.

Tablo 4. Viyola Konçertosu, 2. Bölüm form analiz tablosu.

Bölmeler	Cümleler	Ölçü Aralığı
A	a	1-12
	b	13-26
B	c	27-34
	d	35-38
	e	39-42
C	f	43-47
	g	44-48
Geçiş Köprüsü		48-52
D	h	53-65
A1	a1	66-77
KODA		78-86

6/4'lük ölçü yapısında olan bu bölüm kontrbas ve çellolarda pizzicato tekniğiyle çalınan bir basso ostinato ile başlar. La üzerine saba makam dizisinin ilk tetrakordu çellolar ve kontrbaslar kendi içlerinde ikiye ayrılarak ilk partilerinde, ikinci partilerde ise tekrar eden la notası devam eder. Pizzicato ve bas notalarda çalınan bu kısım adeta kudüm enstrümanının usül vuruşlarını hatırlatır. Başlangıçta bir passacaglia'yı hatırlatan bu kısmın passacaglia'dan farklı daha sonraki ölçülerde bas partisinin ve armonisinin değişiyor olmasıdır. Şekil 12.'de 1-4. ölçüler arasındaki bu basso ostinato örneğini görmekteyiz.

Şekil 12. 2. Bölüm, yaylılardaki ostinato, 1-4. ölçüler

Larghetto Ostinato ♩ = 54

pizz.

pp

Cello

pizz.

pp

Bass

pizz.

pp

Şekil 13. 2. Bölüm, A Bölmesi solo viyola partisi 1-26. ölçüler



Şekil 13.'de de görüldüğü üzere 2. Bölümün 3. ölçüsünde basso ostinato üzerine solo viyola bestenigar makamında bir melodi çalmaya başlar. Bu bölüm bunun gibi sololarla örülmüştür. 10 ölçü süren bu cümle “a” cümlesi olarak isimlendirilmiştir. Bu cümleinin ardından 13. ölçüde en baştaki basso ostinatoyu üç ölçü kadar yine görürüz. Bu ostinato sanki aynı cümleinin bir daha geleceği hissi verir yalnız 16. ölçüde yine solo viyolinde fakat bu sefer farklı bir cümle başlar. 13-26. ölçüler arasındaki bu cümle de “b” cümlesi olarak isimlendirilmiştir. Bu iki cümleinin oluşturduğu yapı ise lied formunun ilk bölmesidir. Bu bölme A Bölmesi olarak isimlendirilmiştir.

27. ölçüden itibaren yeni bir bölme başlamaktadır. Bu bölmeyi ilk bölmeden ayıran özellikler; trompetin melodiye dahil olması, artık tamamen solo olarak değil de düo olarak melodiler çalınmasıdır. Bu bölme B Bölmesi olarak adlandırılmıştır. Solo viyola ve trompetin beraber çaldığı bir melodi 27-34. ölçüler arasında devam eder. Bölümün ilk cümlesi olan bu kısım “c” cümlesi olarak adlandırılmıştır. Solo viyola ve trompetin çaldığı bu düet cümleinin ardından viyola susar ve trompet solo olarak “d” cümlesini çalmaya başlar. 35-38. ölçüler arasında 5 ölçülük bu kısa cümleinin ardından bu sefer solo viyola cümlesini çalmaya başlar. 39-42. ölçüler arasında solo viyolanın çaldığı cümle “e” cümlesi olarak isimlendirilmiştir. Buraya kadar olan tüm cümleler birbirine makamsal ve motifsel olarak benzese de birbirleri arasında farkları oldukça çok olduğundan farklı isimlendirmeler yapılmıştır.

Bölümün 43. ölçüsünden itibaren daha büyük değişiklikler görülmektedir. Buraya kadar devam eden yaylılardaki basso ostinato ritmi artık kesilmiştir. Flütler, obualar, klarnetler ve fagotlar hep birlikte aleatorik ses kümelerini çalmaya başlarlar. Önceki bölmeden kalan özellikler ise timpaninin basso ostinato ritminde pasajına devam etmesi, solo viyola ve trompetin etkin bir şekilde melodilerini çalmasıdır. Diğer iki bölmeden ayrılan en büyük yapısal özelliği de makam dizisidir. Önceki iki bölmeden bestenigâr makam dizisinden faydalanılmışken burada makam değişir ve kürdi makam dizisi kullanılmaya başlar. Ayrıca nüans olarak da tüm orkestrada görülen yükseliş bu bölmeyi bölümün doruk noktası yapar.

43-48. ölçüler arasındaki bu kısa bölme C Bölmesi olarak isimlendirilmiştir. C Bölmesi farklı zamanlarda başlayıp daha sonra birbiri içine giren ve yine farklı zamanlarda biten iki cümleden oluşmaktadır. İlk cümle trompette başlar. 43-47. ölçüler arasındaki bu cümle “f” cümlesi olarak isimlendirilmiştir. İkinci cümle olan “g” cümlesi ise 44-48. ölçüler arasını kapsar. Bu solo cümleler çalındığı sırada da yaylılarda yine pizzicato olarak bastan tize doğru eklenerek büyüyen basso ostinato pasajı cümleler bittikten sonra da devam ederek bölme sonunda doruğa ulaşır. Cümleler bittikten sonra

devam eden 48-53. ölçüler arasındaki 5 ölçülük bu yapı aynı zamanda sonraki bölme için hazırlar nitelikleri olduğundan Geçiş Köprüsü olarak sınıflandırılmıştır.

Aleatorik ses kümelerinin de bittiği 53. ölçüde yeni bir bölme olan D Bölmesi başlar. Geçiş Köprüsünde başlayan yaylılardaki pizzicato ostinato pasaj bölme boyunca devam eder. Bu bölmede ayrıca Türk müziğinde dem ses olarak tanımlanan karar sesinin solo olmayan enstrümanlarca uzatılarak tekrar edilmesi özelliğini andırır öğeler de görmektediriz. Başta obua ve fagot partilerinin devam ettirdiği bu uzayan seslere daha sonra korno 2 ve 3 partileri de dahil olur. Yine bu bölmede silofon da basso ostinatodan aldığı motifsel bir pasajı çalmaya başlar ve bölme sonuna kadar kararlı bir şekilde devam ettirir. Trompet ve kornonun birinci partileri unison olarak uzun bir cümle çalarlar. Bu cümle devam eden melodik yapısı nedeniyle kendi içinde bölünemez. Bölme, 53-65. ölçüler arasında devam eden “h” cümlesinden oluşmaktadır. Yine melodinin iki farklı enstrümanda (trompet-korno) unison olarak çalınması ve solo viyolanın bölme boyunca hiç çalmaması da bu bölmenin diğer bir ayırt edici özellikleridir.

66. ölçüden itibaren fagot hariç tahta üflemelilerde aleatorik ses kümelerinin yine çalındığı görülür. Burada yeni bir bölme başlamıştır. Yaylılardaki basso ostinato ve 67. ölçüde giren viyola soloya bakıldığında en baştaki A bölmesine makam dizisi ve solo melodisi olarak çok benzediği görülür. Bu bölmede en baştaki A Bölmesi gibi sadece solo viyola partisi tema melodisini çalar. 66-77. ölçüler arasında kalan bu bölme A Bölmesinin gelişmiş bir orkestral varyasyonu olduğu için A1 Bölmesi olarak isimlendirilmiştir. Orkestral gelişimin yanında solo viyoladaki melodi de deforme edilerek geliştirilmiştir. Bunların yanında bu bölmedeki makam dizisinin de en baştaki bestenigâr makamına dönmesi de her iki bölmenin ortak yanlarından. Bu bölme de D Bölmesi gibi uzun bir cümleden oluşmaktadır. 66-77. ölçüler arasında kalan bu cümle de “a1” cümlesi olarak isimlendirilmiştir.

Bu son bölmeden sonra basso ostinato pasaj giderek kaybolmaya yüz tutar. Bu sırada da solo viyola can verircesine geniş notalarla inici bir melodi çalar. 78-86. ölçüler arasındaki bu kısım ise bölümün Kodasını oluşturmaktadır.

4.1.4. Üçüncü Bölüm Form Analizi

Tablo 5. Viyola Konçertosu, 3. Bölüm form analiz tablosu.

Bölmeler	Alt Bölmeler	Bölme Özelliği	Ölçü Aralığı
SERĞİ	Giriş		1-6
	Tema I	Tutti	7-18
	Tema II	Solo	19-61
	Tema I	Tutti	62-77
	Tema III	Solo	78-105
GELİŞME	Kesit I	Tutti	106-143
	Kesit II	Solo	144-167
	Kesit III	Solo	168-174
YENİDEN SERĞİ	Tema I - II	Tutti	175-211
	Tema III	Solo	212-239
KADANS			240-261
KODA			262-273

Eserin üçüncü ve son bölümü üç temadan oluşan bir çeşit Sonat Allegrosu formundadır. Temalar arasında belirgin temposal ve yapısal farklar mevcuttur. Bölüm 6 ölçülük bir Giriş ile başlar. Burada kullanılan 8/8'lik aksak ölçü yapısı 3+2+3 şeklinde tasarlanmıştır. Tremololu zillerin yanında tahta blok aksak ritmi verir. 4. ölçüde bu ritme timpani de eklenir. Ve nihayet 7. ölçüde orkestra tutti olarak ilk temayı çalmaya başlar. Buradan itibaren Sergi bölmesinin temaları sunulmaya başlar. Sergi bölmesi toplamda dört temadan oluşur. Bu temaların orkestral özellikleri tutti-solo-tutti-solo olarak sıralanır. Konçerto biçimlerinin ilk bölümlerindeki Sonat Allegrosu formunda ilk iki tema tutti,

sonraki iki tema da solo olarak çalınır yalnız bu bölümde de buna aykırı olarak gelen her temada bu özellik değiştirilerek gelmiştir. Sergi bölmesi 1-105. ölçüler arasını kapsar.

Serginin temalarını tek tek ayrıntılı incelemek gerekirse:

Şekil 14. 3. Bölüm, Sergi, Tema I, yaylılar 7-16. ölçüler arası

The image displays a musical score for five string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Bass. The score is written in 3/8 time and features a unison melody for the strings. The first system shows measures 7-11, and the second system shows measures 12-16. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked 'ff' (fortissimo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Şekil 14.'de görüldüğü gibi yaylılar ilk temayı unison olarak çalarken tahta üflemeliler ve bakır üflemelilerin bir kısmı da onlara eşlik eder. Bu tema tutti olarak çalınır. 7-18. ölçüler arasını kapsayan Tema I'de melodi 15. ölçüde biter ve buradan itibaren üç ölçü boyunca bölme sonu uzama ekini duyarız. Bu uzama ekinde diğer

enstrümanlar yavaş yavaş azalırken vurmali enstrümanlar 3+2+3 özellikteki 8/8'lik ölçü yapısını duyurmaya devam ederler. Bu uzama eki Girişe benzer. Buraya kadar tempo dörtlûge 116 metronom Allegro'dur.

Şekil 15. 3. Bölüm, Sergi, Tema II, solo viyola partisi, 25-61. ölçüler arası



19. ölçüden itibaren tempo bir anda hızlanır. 126 metronomda Vivo tempoda başlayan bu kısımda ölçü yapısı da 2/4'lük olarak değişmiştir. 19-24. ölçüler arasındaki altı ölçülük kısımda timpanide noktalı sekizlik ve onaltılıktan oluşan bir ritmik motifin başladığını görürüz. Bu kısım yeni temaya bir çeşit giriş özelliği sergiler. 25. ölçüden itibaren solo viyolada duyulan melodiyle birlikte Tema II başlar. Bu tematik melodiye bakıldığında ilk temadan farklı bir eksende geldiği de görülür. Tüm bu farklılıklar burayı ikincil bir tema yapar. Solo viyolada çalınan melodiye trompetler üçlemeli bir ritmik motifle eşlik ederler. Bu tema ilk temaya göre daha uzundur. Tema melodisi solo viyola tarafından geliştirilir. 62. ölçüde orkestranın tutti halde girmesiyle birlikte bu tema da son bulur. Şekil 15.'de solo viyola partisiyle çalınan tema melodisi görülmektedir.

Şekil 16. 3. Bölüm, Sergi, Tema I ikinci gelişi, yaylılar 62-70. ölçüler arası

The image shows a musical score for five string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Bass. The score is in 8/8 time and features a forte (ff) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#). The Violin 1 part has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Violin 2, Viola, and Cello parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bass part has a bass line with eighth notes and quarter notes. The score is divided into two systems, each containing five staves.

62. ölçüde tempo ve ölçü yapısı yine değişir. 8/8'lik ölçüde ve Allegro tempodaki ilk tema bu sefer farklı bir eksende ve biraz daha gelişmiş olarak gelir. Tema I'in bu ikinci

kez gelişinde diğer faklar ise daha yoğun bir armoniyle gelmesi ve ünisonların azalmasıdır. Şekil 16.'da yaylı partiler Şekil 14. ile karşılaştırıldığında bu farklılıklar açıkça görülecektir. Yaylılar ve kornolar melodiye çalarken tahta üflemeliler de değişik akorları oluşturan bloklar çalarlar. Temanın ilkinden farklı olarak artık beşli üstteki eksen üzerinden getirilmesi de sıradışı duyulur. 62-77. ölçüler arası süren Tema II'de 75. ölçüden itibaren yine bir uzama görülmektedir. Bu uzamalar temayı bitirirken aynı zamanda sonraki temaya da geçiş niteliğindedir.

Şekil 17. 3. Bölüm, Sergi, Tema III, viyola 80-106. ölçüler arası



Tema I'in ikinci kez tutti olarak gelmesinin ardından yine solo bir Tema 78. ölçüde bizi karşılar. Ölçü ve tempo yapısının yine değişmesi burada yeni bir temanın başladığını gösterir. 80-105. ölçüler arasını kapsayan bu tema her ne kadar Tema II'ye benzer özellikler taşısa da farklılıklarının çokluğuyla başlı başına yeni bir tema karakterindedir. Tempo yapısı, ölçü özellikleri ve solo viyolanın öne çıkması gibi özellikleri ile ikinci temaya benzemesi başta yanıltabilir fakat devam edince ortaya çıkan

büyük karakteristik farklılıklar 80-105. ölçüler arasını kapsayan bu temayı Tema III olarak isimlendirmemizde önemli faktörlerdir. 78-79. ölçülerde yaylılarda görülen ritmik özellikli yapı *sirto* dans havasını yansıtır. Çok sürmeden 80. ölçüde solo viyola melodisini çalmaya başlarken yaylılardaki bu ritmik yapı devam eder. 96. ölçüden itibaren solo viyola melodisine silofon da eklenir ve aritmik bir şekilde düet olarak tema sonuna kadar tema melodisinden türetilmiş bir melodi çalarlar. Özellikle solo viyolanın onaltılık notlarla melodiyi varye ettiği 96. ölçüden itibaren olan kısım bu temayı diğer temalardan ayıran en büyük farklılıklarındandır.

106. ölçüden itibaren Tema II'den alınan malzemelerle Gelişme bölümü başlar. Gelişme bölümü kendi içinde üç kesitte incelenir. 106-143. ölçüler arasındaki ilk kesitte genel olarak Tema II materyalleri hakimken yer yer diğer iki temadan da motifsel materyaller alınmıştır. 121-124. ölçülerde trompetlerde Tema II'nin solo viyola melodisine benzer bir pasaj görülürken bu sırada yaylılarda Tema III'ün onaltılıklardan oluşan varye kısmından alıntılar yer alır. Bu kısım tutti olarak çalınır.

144. ölçüde tempo ve ölçü yapısı değişmesi ile birlikte Gelişme bölümünün ikinci kesiti başlar. Tempoda tekrar Allegro'ya, ölçüde ise 8/8'lik aksak ritme dönülmüştür. Bu kısımda Kesit I'in aksine solo hakimdir. Klarnet partisinin Tema II materyallerinden türemiş bir pasajla girmesinin ardından 146. ölçüde solo viyola daha öncesinde hep tutti olarak gelen Tema I melodisini ilk defa solo olarak farklı bir eksenden çalar. Orkestral olarak oldukça sade olan bu kesitte viyolaya yer yer klarnet 1 ve korno 1 partileri küçük pasajlarla cevaplar verirler. 154. ölçüden itibaren Tema I melodisi deforme edilerek geliştirilir ve bu sırada da solo viyolaya klarnet 2 ve flüt partileri de sürekli bir melodik eşlikle dahil olurlar.

168. ölçüden itibaren orkestrasyon yapısının ve solo viyola melodisinin değişmesi ile birlikte Gelişme bölümünde yeni bir kesit başlar. 168-174. ölçüleri kapsayan Kesit III'de obua ve fagot partileri tremolo ile solo viyola melodisine eşlik ederken

bunlara daha sonra klarnetler ve flütler de dahil olur. Solo viyolanın dahi çok etkin olmadığı bu solo kesit 175. ölçüde orkestranın tutti olarak girmesiyle son bulur. Gelişmenin üçüncü kesitinin de son bulmasıyla birlikte hem tempoda hem de ölçü yapısında değişiklikler olur. 175. ölçüde yine Vivo dörtlücke 126 tempoya dönülür. Bu kısım ile birlikte Yeniden Sergi bölümü başlar.

Şekil 18. 3. Bölüm, Yeniden Sergi, Tema I-II, 175-181. ölçüler arası

The image shows a musical score for the 3rd section, 'Yeniden Sergi, Tema I-II', measures 175-181. The score is for a full orchestra. The top three staves are for Horn in F, Trumpet in C 1, and Trumpet in C 2. The bottom five staves are for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Bass. The music is in 3/4 time. The top three staves are highlighted with a red box. The Horn in F staff has a red box around the first measure. The Trumpet in C 1 and C 2 staves have red boxes around the first measure. The Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Bass staves have red boxes around the first measure.

175-239. ölçüler arasını kapsayan Yeniden Sergi bölümü iki ana temadan meydana gelmektedir fakat ilk tema grubu diyebileceğimiz 175-181. ölçüler arasında

besteci Sergi bölmesinde sunduğu Tema I ve Tema II'yi birleştirerek orkstrasyon maharetiyle aynı anda duyurmaktadır. Şekil 18.'de görüldüğü üzere yaylılar Sergideki solo viyolada görülen Tema II melodisini tutti olarak çalarken trompet 2 ve korno partileri de unison olarak Tema I'den bir materyal çalarlar. Bunun yanında trompet 1 partisinde de Tema II'nin son kısmından alınan üçlemeli ritmik motif de makamsal bir ezgiye devam eder. Yeniden Serginin bu ilk tema grubunda üç tema materyalleri kullanılarak üç sesli bir örgü oluşturulur ve 191. ölçüye kadar bu böyle devam eder. Bunun gibi iki temanın bir arada işlenmesi çok rastlanan bir durum olmayıp besteciye özgü bir durumdur.

192. ölçüden itibaren yaylılarda keman ve viyola partileri melodiye devam ederken çello ve kontrbas, korno ve trompetlerin çaldığı melodiye dahil olurlar. 211. ölçüde bu tema grubu aniden kesilir ve sirto ritmik yapısından esinlenmiş olan Tema III başlar. İki ölçülük bir girişten sonra Sergide gelen Tema III birebir aynı şekilde bir daha gelir. Bu temanın Yeniden Sergi bölümünde kendine özgü karakteristik yapısıyla birebir aynı şekilde gelmesi de bu temanın Tema II'nin varyasyonu değil de başlı başına başka bir tema olduğu savını kuvvetlendiren unsurlardandır. Şekil 17.'deki solo viyola melodisi Yeniden Sergideki ile aynıdır.

Şekil 19. 3. Bölüm, Kadans, 240-261. ölçüler arası

Molto agitato ♩ = 126

Viola

ff

Yeniden Sergi bölmesinde üç temanın da duyurulmasından sonra 240. ölçüde Şekil 19.'da görülen kısa Kadans başlar. 2/4'lük ölçüdeki bu *Molto agitato* kadansta tempo iki katına çıkar. Tamamen aksanlı bir şekilde çalınmaktadır. Tek düze bir ritmik düzeni olan bu kısım sadece makam dizisi olarak diğer temalara benzemektedir, bunun dışında herhangi bir benzerliği yoktur.

Kadans ölçüsel bir düzendedir ve 240-261. ölçüler arasını kapsar. 22 ölçülük bu kısa kadansın ardından 262. ölçüde bölümün ve eserin Kodası başlar. Koda'da Tema II'nin melodisinin bir kısmı tutti olarak orkestra tarafından çalınır ve inici vurgulu bir melodiyle eser biter. Koda, 262-273. ölçüler arasını kapsar.

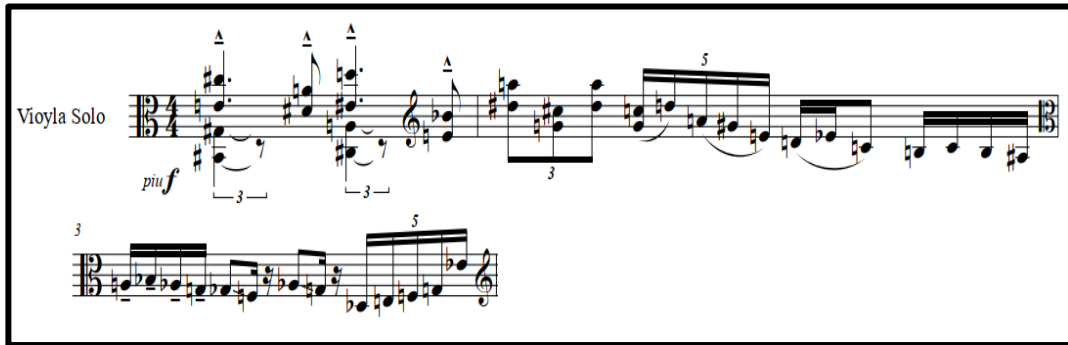
4.2. Viyola Kapriçyosu

Form olarak özgür biçimlerden birisi sayılan kapriçyo eserlerde; besteci form, biçim ve deyişte kendi müzikal anlayışı ve dili çerçevesinde olabildiğince özgür olma gayesindedir. Formal açıdan herhangi bir yapıya uyabilir de uymayabilir de. Bu eser de bestecinin diğer eserlerinde görülen herhangi bir form yapısından veya bilinen herhangi bir form yapısından bağımsız bir anlayışla kompoze edilmiştir. Buna rağmen asimetrik ölçü yapısında bazı kısımları cümleler olarak bölünerek tüm esere cümle demetlerinden oluşan bir form denebilir.

Bölünen bu kısımçıkların ise giriş, köprü, öncül, soncul, soru, cevap gibi belli görevler üstlendiğinden söz edilebilir. Bunun yanında viyola için bestelenen bu solo eserde değişik makam dizilerinin bazı tetrakordları birlikte ve deforme bir şekilde kullanılmıştır. Tablo 6.'da eserin Kesitsel olarak bölmelendirilmesi görülmektedir.

Tablo 6. Viyola Kapriçyosu, form analiz tablosu.

Kesitler	Alt Kesitler	Ölçü Aralığı
Giriş	Yok	1-3
Kesit I	Yok	4-19
Geçiş Köprüsü	Yok	20-28
Kesit II	a	29-40
	b	47-60
Kesit III	c	61-76
	d	77-95
Geçiş Köprüsü	Yok	96-110
Kesit IV	Yok	111-136
Koda	Yok	137-150

Şekil 19. Viyola Kapriçyosu, 1-3. ölçüler

Şekil 20.'de görülen Kapriçyonun ilk üç ölçüsü eserin tamamında kullanılan ritmik-melodik motifler ve dört sesli akor kalıplarını içerir. Burası bu kısa eserin bir çeşit

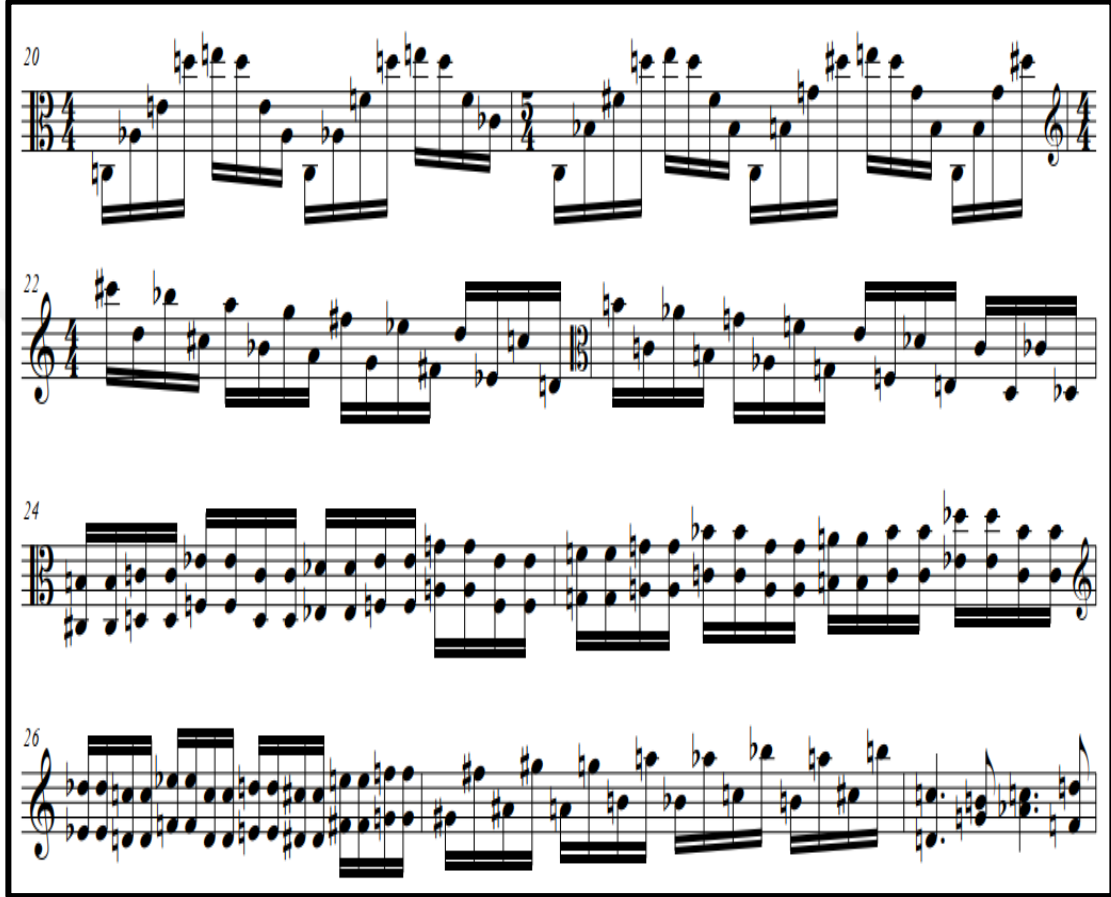
girişi niteliğindedir. Bunun yanında eserin devamında kullanılan müzikal öğeleri de özet olarak içermesi anlamında ana tema unsurları da taşır. İlk ölçüdeki dört sesli akorlar bir de eserin son üç ölçüsünde görülmektedir. Sürekli yeni gelen figürler bu kısmın gelişmeli bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Şekil 20. Viyola Kapriçyosu, 4-19. ölçüler



Şekil 21’de görülen kısım ise melodinin daha az bozulduğu girişten sonra gelen kısımdır. 4-19. ölçüler arasını kapsayan bu kısım ise baştan sona bakıldığında Nihavent ve Kürdi makam dizilerine değinir ve inici melodik yapıdadır. İki kere de ölçü yapısı değişmiştir. Burası başlı başına bir karakteri olan bir yapıdır. Dolayısıyla kendi içinde cümlelere ayırmak doğru olmasa da tamamı birkaç cümleden oluşan bir dönem uzunluğundadır. Buraya eserin 1. Kesiti diyebiliriz.

Şekil 21. Viyola Kapriçyosu, 20-28. ölçüler



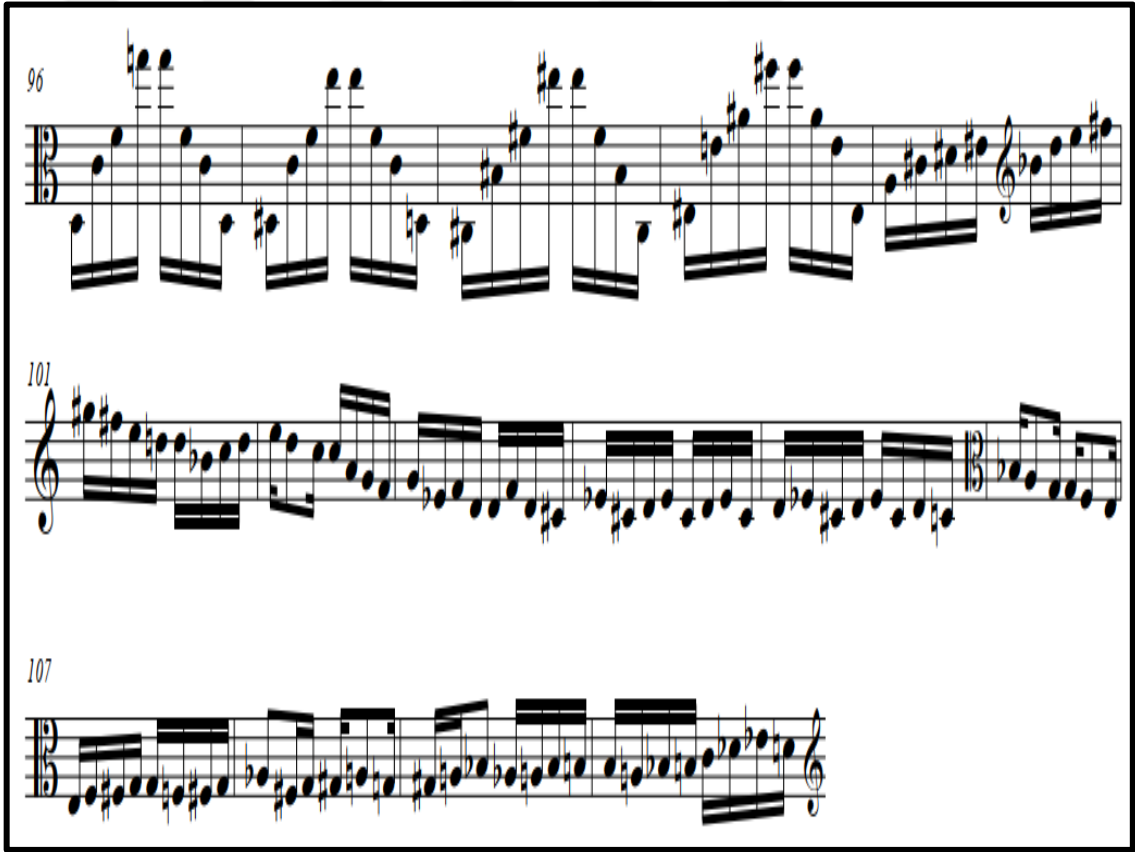
Bu ilk kısmın ardından 20-28. ölçüler arasını kapsayan ve cümlesel bir karakterden ziyade gelişmeli ve köprü niteliğinde bir karakteri olan kısım gelmektedir. Şekil 22’de görülen bu kısım kendi içerisinde 4 farklı ögeye ayrılabilir. İlk iki ölçüde *arpeggiando* tekniği kullanılmıştır. Burada kullanılan sesler eserin ilk ölçüsündeki akorlardan türetilmiştir. 22 ve 23. ölçülerde ise Zîrgüleli Hicaz makam dizisinde atlamalı ve inici bir melodi yer alırken 24, 25 ve 26. ölçülerde çift sesli çıkıcı bir pasaj yer alır. 27. ölçüde az önceki atlamalı inici dizinin tersi olarak bir ölçü boyunca çıkıcı bir melodi görülür. 28. ölçüde ise bir ölçülük geçit özelliğindeki link vardır. Bu kısma üstelendiği rol ve yapısı gereği bir çeşit Geçiş Köprüsü diyebiliriz.

29-60. ölçüler arasındaki Şekil 23.'de görülen üçüncü kısımda ise yine az deforme edilmiş bir melodiyle karşılaşırız fakat bu çok uzun sürmez. Saba makam dizisinin ilk tetrakordu ile başlayan melodik cümle daha sonra yavaş yavaş transpoze olarak deforme olur. 40. ölçünün ilk yarısında bir cümle bitmiş, ikinci yarısında yeni bir cümle başlamıştır. 47. ölçüde de bu cümle son bulur ve 60. ölçünün sonuna kadar süren yeni bir yapı başlar. Bu kesitin son yapısal ögesi olan bu kısım her ne kadar kendi içinde farklı öğeler barındırsa da bölünmez. 3/4'lük, 4/4'lük ve 5/4'lük ölçü yapıları bulundurulur. Teknik anlamda ise daha öncesinden farklı olarak tremololar vardır. Buranın bir diğer önemli yanı ise son dört ölçüsünde adeta makam karar sesinde durur gibi hareketli pasajlardan sonra do sesinde uzun sesler yer alır. Burası melodik özellikte olan 2. Kesittir.

Şekil 23. Viyola Kapriçyosu, 61-95. Ölçüler

Eserin Şekil 24.'de görülen 61-95. ölçüleri arasında kalan kısmı ise yeni bir kesittir. Genellikle on altılık notalardan oluşan 2/4'lük ölçü yapısındaki bu kısım; 61-76. ölçüler arası ile 77-95. ölçüler arası olarak kendi içinde iki farklı cümle gibi de incelenebilir. 3. Kesit diye isimlendirebileceğimiz bu kısımda Kürdi makam dizisinden faydalanılmıştır.

Şekil 24. Viyola Kapriçyosu, 96-110. ölçüler



Eserin 3. Kesitinden sonra Şekil 25.'de de görülen 96-110. ölçüler arasındaki gelişimsel yapı başlar. Geçiş Köprüsü diyebileceğimiz bu kısım 20. ölçüde olduğu gibi *arpeggiando* tekniği ile başlayıp bir önceki kesitten alınan materyallerle devam eder.

Şekil 25. Viyola Kapriçyosu, 111-136. ölçüler



Köprü niteliğindeki kısmın ardından 111-136. Ölçüler arasında dans havası hissettiren yeni bir kesit görürüz. 4. Kesit diye adlandırabileceğimiz kısım eserin son karakteristik kesitidir. Kullanılan malzemeler olarak 3. Kesite benzese de karakter olarak farklıdır. Ortaya doğru çıkıcı bir melodi olmasına rağmen 126. Ölçüden itibaren melodi inici olarak devam eder ve 2. Kesitte görüldüğü gibi makam dizisinin karar sesinde durması gibi burada da mi sesinde karar kılınır.

Şekil 26. Viyola Kapriçyosu, 137-150. ölçüler



Eserin son kısmı Kodasıdır. 137-150. ölçüleri kapsayan Koda, Şekil 27.'de görülmektedir. Kademeli olarak çıkıcı, daha sonra da inici bir diziden sonra üç ölçü boyunca dört sesli bir akor art arda beş kere tekrar eder.

BÖLÜM IV

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Osmanlı Devleti'nin hüküm sürdüğü son dönemlerde yapılan ıslahatlar Türk halkına fayda sağlamak yerine azınlık olan yabancılara çok büyük öncelikler sağlamıştır. Buna karşın müzikal olarak bir yenilenme sürecine gidilmesi, belli kalıplar içine sıkışarak geride kalmış olan ulusal müziğimizi şahlandırmak amacıyla değil de daha çok padişah ve saray ekibinin batı özentisi zevklerini tatmin etmek amacıyla gerçekleşmekteydi. Oysa cumhuriyet dönemine geçildiğinde Mustafa Kemal Atatürk'ün tek amacı büyük Türk milletinin her yönüyle muasır medeniyetlerin arasında hak ettiği yeri almasıydı. Müzik sanatının toplumları etkiletebilecek en önemli öğelerden biri olduğunun farkında olan Atatürk, öz müziğimizin uluslararası kriterlere göre yeniden yapılandırılması ve müziğin belli bir kesimin lüks zevki değil de her insan için ulaşılabilir bir uğraş halini alması için büyük mücadeleler vermiştir.

Cumhuriyet ilanından sonra, demode olan şark müziği yerine bestecilerin yaratıcılıkta engel sınır tanımadığı çok sesli Batı müziği temel alınmaya başladığında atılan adımlar da tutarlı ve yerindeydi. Sanatçı, öğretmen, bestecileri yetiştiren okulların açılması, açılan bu okulların çağın yeniliklerine ayak uydurmayı başarabilmiş batıdaki emsallerine göre tasarlanması, kurumsallaşmanın kanunlaştırılarak sadece büyükşehirler değil Anadolu'nun her bir noktasına ulaşılmanın hedeflenmesi gibi önemli kararlar alındı. Hiç şüphesiz ki bu alandaki adımların devlet destekli atılması ve çalışmaları yürüten birimlerin başına işinin ehli olan isimlerin getirilmesi bu sürecin olumlu sonuçlar verme ihtimalini arttırdı.

Bu araştırmada, ulusal müziğimizin erken cumhuriyet dönemindeki devrim süreci ile beraber yaşadığı değişim, bu değişime katkısı olan isimlerin yaptıkları çalışmalar ve sürecin esas kahramanları olan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kuşak bestecileri olan Türk Beşleri'nin hayatları, eserleri ve besteleme özellikleri incelenmiştir.

Kültürlü, eğitimli ailelerin çocukları olmaları ve aileleri sayesinde iyi eğitim alarak yetişmeleri, devlet destekli yurtdışı kariyerleri sayesinde klasik Batı müziğinin önde gelen hocaları ve bestecileri ile çalışmış olmaları, ulusalcılık akımının etkisiyle yerel müziğimizden esinlenerek eserler vermeleri ilk kuşak bestecilerimizin ortak özellikleridir. Türkiye Cumhuriyeti'nin en zor döneminde kader birliği yapan bu beş arkadaş besteledikleri eserlerle müzik kültürümüze büyük miraslar bırakmışlar ve müzik dilleriyle günümüzdeki bestecilerimize halen esin kaynağı olmaya devam etmektedirler.

Görülmektedir ki, cumhuriyet dönemi klasik Batı müziğinin genel özelliklerini anlamak için bestecilerimizin tekniklerini dönemin besteleme stillerini de bilmemiz gerekmektedir. Türk Beşleri'nin en yaratıcı üyelerinden olan Necil Kazım Akses'in en verimli çağlarında kaleme aldığı dönemin en önemli eserlerinden olan Viyola Konçertosu ve solo viyola için bestelediği Viyola Kapriçyosu'nun form analizi yapılmış ve elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

Bu iki eseri icra etmek isteyen viyolistlerin hazırlık ve ısınma aşamasında teknik olarak yapabilecekleri pek çok çalışma vardır. Baştan sona entonasyon en dikkat edilmesi gereken konudur. Entonasyon bütünlüğünü sağlamak için eserlerde geçen tonların gamları çeşitli varyasyonlar ile dikkatlice çalışılmalıdır. Bağlı staccattolar, çift sesli notalar, yay teknikleri, nüanslar için Mazas ya da Kreutzer etütlerinden faydalanılabilir.

Sonuç olarak, dönemin müzikal özelliklerini yansıtan Necil Kazım Akses'in Viyola Konçertosu ve Viyola Kapriçyosu icra edilirken veya incelenirken teknik olarak karşılaşılabilecek problemleri çözümleyebilmek için icracı, Türk Beşlerinin adım adım titizlikle yükselttiği bu çokseslileşme sürecini, bestecinin hayatını ve bestecilik dilini incelemeli ve göz önünde bulundurmalıdır. Bu sebeple araştırmada ortaya konan bulgular, araştırmacılara ve icracılara doğru yorumlama yapabilmeleri konusunda büyük katkı sağlayacaktır.



KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak*, İstanbul 2005.

Ali, Filiz, *Cemal Reşit Rey Unutulmaz Maşın Büyük Bestecisi*, Ankara 1996.

Antep, Esin, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası*, Ankara 2017.

Aracı, Emre, *Ahmet Adnan Saygun Doğu- Batı Arasında Müzik Köprüsü*, İstanbul 2007.

Aydın, Yılmaz, *Türk Beşleri*, Ankara, 2003.

Başegmezler, Nejat, *Necil Kazım Akses'e Armağan*, Ankara 1993.

Cangal, Nurhan, *Müzik Formları*, Ankara, 2003.

Çalgan, Koral, *Ulvi Cemal Erkin*, Ankara 1991.

Çalgan, Koral, *1991 Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*, Ankara 1992.

Çalgan, Görkem, *Necil Kazım Akses'in Yaşam Öyküsü ile Viyola Konçertosu'nun Müzikal ve Teknik Analizi Diğer Türk Bestecilerinin Viyola için Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme*, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Çalışması Raporu, Uludağ Üniversitesi, 2007.

Erdoğan, Ercüment, Defne, Argun ve Başeğmezler, Nejat, *Doğumunun 100. Yılında Necil Kazım Akses*, Ankara 2008.

Gençay, Çağdaş Alapınar,

İlyasoğlu, Evin, *Cemal Reşit Rey Müzikten İbaretle Bir Dünyada Gezintiler*, İstanbul 1997.

İlyasoğlu, Evin, *Necil Kazım Akses Minyatürden Destana Bir Yolculuk*, İstanbul 1998.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, İstanbul, 2009.

Kolçak, Olcay, *Cemal Reşit Rey*, İstanbul 2006.

Kolçak, Olcay, *Necil Kazım Akses*, İstanbul 2006.

Kolçak, Olcay, *Ulvi Cemal Erkin*, İstanbul 2008.

Özdemir, Sinem, “Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası”, *Cumhuriyetin Müzik Politikası*, Derleyen: Fırat Kutluk, İstanbul 2018.

Refiğ, Gülper, *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi*, Ankara 1991.

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, 2. Basım, Ankara, 2005

Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, 6. Basım, Ankara, 2006.

Saygun, Ahmet Adnan, *Atatürk ve Musiki*, Ankara 1987.

Tarman, Süleyman, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, Ankara 2013.

Uçan, Ali, *Türk Müzik Kültürü*, 2. Basım, Ankara, 2005.

Yener, Faruk, *Müzik Kılavuzu*, Ankara 1970.

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/475881>, (13.04.2020)

<http://beyztarih.com/ansiklopedi/hasan-ferit-alnar>, (13.04.2020)

