



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

NECİL KÂZIM AKSES'İN SOLO VİYOLA İÇİN BESTELEDİĞİ "ACIKLI EZGİ"
ESERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Artemis Sis BALKIZ

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Çalgı Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Barış Kerem BAHAR

Haziran 2023



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

NECİL KÂZIM AKSES'İN SOLO VİYOLA İÇİN BESTELEDİĞİ "ACIKLI EZGİ"
ESERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Artemis Sis BALKIZ
2002003

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Çalgı Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Barış Kerem BAHAR

Haziran 2023

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002003 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Artemis Sis BALKIZ, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, **NECİL KÂZIM AKSES'İN SOLO VİYOLA İÇİN BESTELEDİĞİ “ACIKLI EZGİ” ESERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELEMESİ** başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı Doç. Barış Kerem BAHAR
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri Prof. Zafer KURTASLAN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi : .../.../2023
Savunma Tarihi : 14/09/2023



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih

İmza

Artemis Sis BALKIZ



ÖNSÖZ

Türkiye ve yabancı ülkelerde viyola repertuvarında yer alması gereken virtüöz teknik ve müzikal özelliklere sahip, ayrıcalıklı, geleneksel Türk motiflerini içeren modern yaratılar yaratan Türk Beşleri olarak tanımlanan bestecilerden Necil Kazım AKSES'in *Acıklı Ezgi* başlıklı eserinin ulusal akademik araştırma ve yayınlarda daha fazla yer edinmeyi hak etmektedir. Bu çalışma, Akses'in viyola çalgısı için bestelediği bu eserin repertuar anlamındaki yeri, teknik ve müzikal özelliklerini keşfetmenin yanı sıra eserin yazıldığı döneme kadar, Türkiye'nin klasik müzikte reformları dönemlerin özellikleriyle birlikte eserleri, icra edilecek kişiler için çok yönlü bir şekilde incelemeleri amacıyla yapılmıştır.

Bu çalışma konusunun yazımında yapmış olduğu katkılar ve her türlü manevi desteğinden ötürü tez danışmanım Sayın Doç. Barış Kerem Bahar'a, konuyu seçiminde beni cesaretlendiren Sayın Pınar Dinçer'e, desteklerinden dolayı Öğretim Görevlisi Sayın Caner Mutluer'e ve Sayın Doç. Can Okan'a, kılavuzluğu ve bilgeliği ile yardımcı olan Sayın Prof. Dr. Zafer Kurtaslan'a tez yazım sürecinde her zaman desteğini hissettiğim, tarihsel dönemlerde yol gösteren sevgili annem Selvin Balkız ve aileme, her daim yanımda olan Sayın Tolga Kulak'a teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2023

Artemis Sis BALKIZ



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xix
SUMMARY	xxi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi	3
1.2. Alt Problemler	3
2. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL TEMELLERİ	5
2.1. Araştırmanın Kuramsal Temelleri.....	5
2.1.1. Viyola	5
2.1.2. Türkiye’de Müzik Devrimi	6
2.1.2.1. Cumhuriyet Dönemi Öncesi Klasik Batı Müziği.....	6
2.1.2.2. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Miras	7
2.1.3. Atatürk ve Müzik Reformları	8
2.1.4. Türk Beşleri.....	8
2.1.5. Necil Kazım Akses.....	10
2.1.5.1. Özgeçmiş	10
2.1.5.2. Necil Kazım Akses’in Aldığı Unvan ve Ödüller	17
2.1.5.3. Eğitimci Necil Kâzım Akses.....	17
2.1.5.4. Besteci Necil Kâzım Akses.....	18
2.1.5.5. Necil Kâzım Akses’in Eserleri	23
2.2. Necil Kâzım Akses’in <i>Acıklı Ezgi</i> ’de Kullanılan Yöntemler	26
2.2.1. Entonasyon Bakımından İnceleme.....	26
2.2.2. Acıklı Ezgi Yay Teknikleri	30
2.2.2.1. Legato	30
2.2.2.2. Aksanlı Legato	32
2.2.2.3. Détaché	33

	Sayfa
2.2.2.4. Aksanlı Détaché	34
2.2.2.5. Tenuto	36
2.2.3. Acıklı Ezgi, Sol El Teknikleri	36
2.2.3.1. Çift Ses	36
2.2.3.2. Glissando.....	37
2.2.3.3. Tril.....	38
3. YÖNTEM.....	41
3.1. Evren ve Örneklem.....	41
3.2. Verilerin Toplanması ve Analizi	41
4. BULGULAR	43
4.1. Necil Kâzım Akses'in <i>Acıklı Ezgi</i> Adlı Eserinin Genel Form Yapısı	43
4.1.1. Form Analizi.....	43
4.1.2. Dizi Analizi	59
4.1.3. Eserde Kullanılan Arızalar Üstünden Entonasyon Ayarlamaları	78
4.1.4. Eserde Kullanılan Sol El Teknikleri.....	80
4.1.5. Acıklı Ezgi, Sağ El Teknikleri.....	85
4.2. Müzikal Analiz ve Yorum	88
4.2.1. <i>Acıklı Ezgi</i> Eserindeki Cümlelerin Müzikal Olarak İncelenmesi ve Yorumu Yönelik Unsurlar.....	89
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	105
5.1. Sonuç	105
5.2. Öneriler.....	106
KAYNAKÇA	108
EKLER.....	110
EK A Akses <i>Acıklı Ezgi</i> En Son.....	111
ÖZGEÇMİŞ	116

KISALTMALAR

A D K	: Ankara Devlet Konservatuvarı
CSO	: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
KA	: Kültür Ataşeliği





ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1 Do notasından tam beşli yukarı gidildiğinde ortaya çıkan tablo	27
Şekil 2.2 Bir telin titreşiminin sekiz hareketsiz noktası.....	29
Şekil 2.3 Doğuşkanların enstruman üzerindeki yerleri.....	30
Şekil 2.4 Ottokar Sevcik, Op. 2.	31
Şekil 2.5 Rodolphe Kreutzer 42 Studied or Caprices, No.1.	32
Şekil 2.6 Ottokar Sevcik, Op.2.	34
Şekil 2.7 Ottokar Sevcik, Op.2, No.7.	35
Şekil 2.8 Tracy Silverman, Strum Bowing Etudes, No. 2.	35
Şekil 2.9 Ottokar Sevcik, Op. 2, No.7.	36
Şekil 2.10 Rodolphe Kreutzer 42 Studied or Caprices, No 34.	37
Şekil 2.11 Rodolphe Kreutzer 42 Studied or Caprices, No 21.	39
Şekil 4.1 Acıklı Ezgi, A teması.....	44
Şekil 4.2 Acıklı Ezgi, B1 teması.....	45
Şekil 4.3 Acıklı Ezgi, B2 teması.....	46
Şekil 4.4 Acıklı Ezgi, A varyasyon teması.....	47
Şekil 4.5 Cümle 1.....	48
Şekil 4.6 Cümle 2.....	49
Şekil 4.7 Cümle 3.....	49
Şekil 4.8 Cümle 4.....	49
Şekil 4.9 Cümle 5.....	49
Şekil 4.10 Cümle 6.....	50
Şekil 4.11 Cümle 7.....	50
Şekil 4.12 Cümle 8.....	50
Şekil 4.13 Cümle 9.....	50
Şekil 4.14 Cümle 10.....	51
Şekil 4.15 Cümle 11.....	51
Şekil 4.16 Cümle 12.....	51
Şekil 4.17 Cümle 13.....	51
Şekil 4.18 Cümle 14.....	52
Şekil 4.19 Cümle 15.....	52
Şekil 4.20 Cümle 16.....	52
Şekil 4.21 Cümle 17.....	53

Şekil 4.22 Cümle 18.....	53
Şekil 4.23 Cümle 19.....	53
Şekil 4.24 Cümle 20.....	53
Şekil 4.25 Cümle 21.....	54
Şekil 4.26 Cümle 22.....	54
Şekil 4.27 Cümle 23.....	54
Şekil 4.28 Cümle 23.....	55
Şekil 4.29 Cümle 25.....	55
Şekil 4.30 Cümle 26.....	55
Şekil 4.31 Cümle 27.....	55
Şekil 4.32 Cümle 28.....	56
Şekil 4.33 Cümle 29.....	56
Şekil 4.34 Cümle 30.....	56
Şekil 4.35 Cümle 31.....	56
Şekil 4.36 Cümle 32.....	57
Şekil 4.37 Cümle 33.....	57
Şekil 4.38 Cümle 34.....	57
Şekil 4.39 Cümle 35.....	57
Şekil 4.40 Cümle 36.....	58
Şekil 4.41 Cümle 37.....	58
Şekil 4.42 Cümle 38.....	58
Şekil 4.43 Cümle 39.....	58
Şekil 4.44 Cümle 40.....	59
Şekil 4.45 Cümle 41 ve 42.....	59
Şekil 4.46 Cümle 42.....	59
Şekil 4.47 Cümle 1.....	60
Şekil 4.48 Cümle 2.....	61
Şekil 4.49 Dizi 1.....	61
Şekil 4.50 Cümle 7.....	61
Şekil 4.51 Cümle 11.....	62
Şekil 4.52 Dizi 3.....	62
Şekil 4.53 Cümle 1 ve 2.....	62
Şekil 4.54 Dizi 1.....	62
Şekil 4.55 Cümlelerin 6 ve 7. vuruşunda Do naturel ve sonraki vuruşta gelen si bemol.....	63

Şekil 4.56 Bestenigâr makamı dizisi.....	63
Şekil 4.57 Cümle 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10.....	64
Şekil 4.58 Cümle 7.....	64
Şekil 4.59 Dizi.2.	64
Şekil 4.60 Acıklı Ezgi, Cümle 5.	65
Şekil 4.61 Kürdi makamı dizisi	65
Şekil 4.62 Cümle 9.....	65
Şekil 4.63 Zîrgüleli hicaz makamı dizisi	66
Şekil 4.64 Cümle 11.....	66
Şekil 4.65 Dizi 3.	66
Şekil 4.66 Cümle 12 ve 13.....	67
Şekil 4.67 Dizi 4.	67
Şekil 4.68 Cümle 13.....	67
Şekil 4.69 Kürdi makamı dizisi	67
Şekil 4.70 Cümle 14.....	68
Şekil 4.71 Dizi 5.	68
Şekil 4.72 Cümle 15, 16 ve 17.....	68
Şekil 4.73 Dizi 6.	69
Şekil 4.74 Cümle 18 ve 19.....	69
Şekil 4.75 Dizi.7.	69
Şekil 4.76 Cümle 19.....	69
Şekil 4.77 Segâh makamı dizisi	70
Şekil 4.78 Cümle 20.....	70
Şekil 4.79 Dizi 8a.....	70
Şekil 4.80 Cümle 21.....	70
Şekil 4.81 Dizi 8b.	71
Şekil 4.82 Cümle 20 ve 21.....	71
Şekil 4.83 Bestenigâr makamı dizisi.....	71
Şekil 4.84 Cümle 22 ve 23.....	72
Şekil 4.85 Dizi 9.	72
Şekil 4.86 Cümle 24 ve 25.....	72
Şekil 4.87 Dizi 10.	73
Şekil 4.88 Cümle 26.....	73
Şekil 4.89 Dizi.11.	73
Şekil 4.90 Zîrgüleli hicaz makamı dizisi	73

Şekil 4.91 Cümle 27 ve 28.	74
Şekil 4.92 Dizi 12.....	74
Şekil 4.93 Cümle 28.....	74
Şekil 4.94 Hüzam makamı dizisi.....	74
Şekil 4.95 Cümle 29.....	75
Şekil 4.96 Dizi 13.....	75
Şekil 4.97 Cümle 30 ve 31.	75
Şekil 4.98 Dizi 14.....	75
Şekil 4.99 Cümle 32.....	76
Şekil 4.100 Dizi 15.....	76
Şekil 4.101 Cümle 33 ve 34.	76
Şekil 4.102 Dizi 1.....	76
Şekil 4.103 Cümle 35, 36, 37, 38 ve 39.	77
Şekil 4.104 Dizi 2.....	77
Şekil 4.105 Açıklı ezgi, cümle 1 ve 2.	78
Şekil 4.106 Just Intonation'a göre Do diyez bulma yöntemi.....	78
Şekil 4.107 Cümle 12 ve 13.	79
Şekil 4.108 Mi bemol bulma yöntemi.....	79
Şekil 4.109 Cümle 27 ve 28.	80
Şekil 4.110 Cümle 22 ve 23.	80
Şekil 4.111 Cümle 22, çalışma varyasyonu.	81
Şekil 4.112 Cümle 22, çalışma varyasyonu.	81
Şekil 4.113 Cümle 22, çalışma varyasyonu.	81
Şekil 4.114 Cümle 22, çalışma varyasyonu.	81
Şekil 4.115 Cümle 23.....	82
Şekil 4.116 Cümle 23, çalışma varyasyonu.	82
Şekil 4.117 Cümle 23, çalışma varyasyonu.	82
Şekil 4.118 Cümle 24, çalışma varyasyonu.	82
Şekil 4.119 Cümle 23, çalışma varyasyonu.	83
Şekil 4.120 Cümle 41 ve 42.	83
Şekil 4.121 Cümle 41.....	83
Şekil 4.122 Cümle 41, çalışma varyasyonu.	84
Şekil 4.123 Cümle 41, çalışma varyasyonu.	84
Şekil 4.124 Cümle 41, çalışma varyasyonu.	84
Şekil 4.125 Cümle 41, çalışma varyasyonu.	84

Şekil 4.126 Cümle 41, çalışma varyasyonu.....	85
Şekil 4.127 Cümle 41, çalışma varyasyonu.....	85
Şekil 4.128 Acıklı Ezgi, Cümle 1, 2, 3 ve 4.....	86
Şekil 4.129 Şekil 4.58’de Cümle 1 ve 2 için legato çalışması.....	86
Şekil 4.130 Şekil 4.59’da Cümle 3 ve 4 için legato çalışması.....	87
Şekil 4.131 Cümle 24.....	87
Şekil 4.132 Cümle 24, legato çalışması.....	87
Şekil 4.133 Cümle 8’in başı.....	87
Şekil 4.134 Cümle 8, çalışma varyasyonu.....	88
Şekil 4.135 Cümle 8, çalışma varyasyonu.....	88
Şekil 4.136 Cümle 8, çalışma varyasyonu.....	88
Şekil 4.137 Acıklı Ezgi.....	89
Şekil 4.138 Cümle 1.....	89
Şekil 4.139 Cümle 2.....	90
Şekil 4.140 Cümle 3.....	90
Şekil 4.141 Cümle 4.....	91
Şekil 4.142 Cümle 5.....	91
Şekil 4.143 Cümle 6 ve 7.....	91
Şekil 4.144 Cümle 8.....	92
Şekil 4.145 Bela Bartók Viyola Konçertosu, Bölüm 3, ölçü 233, 234, 235.....	92
Şekil 4.146 Cümle 9.....	93
Şekil 4.147 Cümle 10.....	93
Şekil 4.148 Cümle 11.....	93
Şekil 4.149 Cümle 12.....	94
Şekil 4.150 Cümle 13.....	94
Şekil 4.151 Cümle 14.....	95
Şekil 4.152 Cümle 15 ve 16.....	95
Şekil 4.153 Cümle 17.....	95
Şekil 4.154 Cümle 18.....	96
Şekil 4.155 Cümle 19.....	96
Şekil 4.156 Cümle 20.....	96
Şekil 4.157 Cümle 21.....	97
Şekil 4.158 Cümle 22.....	97
Şekil 4.159 Bela Bartók Viyola konçertosu, bölüm 1, ölçü 160.....	98
Şekil 4.160 Cümle 22.....	98

Şekil 4.161 Cümle 23.....	98
Şekil 4.162 Cümle 24.....	99
Şekil 4.163 Bela Bartók Viyola Konçertosu, bölüm 2, ölçü 1.....	99
Şekil 4.164 Cümle 25.....	99
Şekil 4.165 Cümle 26.....	100
Şekil 4.166 Cümle 27.....	100
Şekil 4.167 Cümle 28.....	100
Şekil 4.168 Cümle 29.....	100
Şekil 4.169 Cümle 30.....	101
Şekil 4.170 Cümle 31.....	101
Şekil 4.171 Cümle 32.....	101
Şekil 4.172 Cümle 33.....	102
Şekil 4.173 Cümle 34.....	102
Şekil 4.174 Cümle 36.....	103
Şekil 4.175 Cümle 41.....	103
Şekil 4.176 Cümle 42.....	103
Şekil 4.177 Henri Vieuxtemps “Capriccio”.....	104

NECİL KÂZIM AKSES’İN SOLO VİYOLA İÇİN BESTELEDİĞİ “ACIKLI EZGİ” ESERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu araştırma; Türk müziği için yenilikçi bir yaklaşım geliştiren ve üretkenliği ile Türk müziği tarihinin en önemli figürlerinden biri olan Necil Kâzım Akses’in bestelediği *Acıklı Ezgi* adlı eserinin teknik ve müzikal açıdan incelenmesi, eğitim müziği programlarında yer verilmesi ve eserin detaylı bir incelemesinin yapılarak literatüre katkı sağlaması amacını taşır. Akses, viyola enstrümanı için üç eser yazar. Bunlar arasında en ünlüsü *Viyola Konçertosu*’dur (1977). Sonraki yıllarda solo viyola için *Capriccio* (1978) ve en az bilinen eseri olan *Acıklı Ezgi*’yi (1984) besteler. Aynı zamanda bu çalışmanın da konusu olan *Acıklı Ezgi* adlı eseri daha çok dramatik halk melodilerinden oluşan ağıt tadında bir eser olma niteliğini gösterir.

Eserle ilgili yapılan araştırmalar doğrultusunda öncelikle form bakımından incelenir ve “A- B- A” lied formunda yazıldığı görülür. *Acıklı Ezgi*’nin eser içinde kullanış biçiminin ise “A- B1- B2- A Varyasyon” şeklinde olduğu anlaşılır. Eserin cümle yapılarına bakıldığında ise 42 cümle ve 303 vuruştan oluştuğu sonucuna varılır.

Eserin dizi analizi sonuçlarına göre eserin alışılmışın dışında tonal bir yapısının olduğu, kendine özgü ton dizilerine sahip bir karakteri olduğu sonucuna varılır. Yapıtlarında Türk müziğini modernleştiren Akses, aynı zamanda bu müziğinin özünü korumayı da amaçlamıştır. Türk müziğinin ve Türk kültürünün dünya çapında tanınmasını ve takdir edilmesini sağlamak için çalışmalarına hayatı boyunca devam eden Akses’in *Acıklı Ezgi* adlı eseri incelendiğinde, 15 ayrı dizi olduğu görülmüş, bu dizilerde dikkat çeken Divan müziği unsurlarının hissedildiği fakat tam manası ile kullanılmadığı anlaşılmıştır.

Divan müziği unsurlarının komaları ile yazılmadığı için günümüzde kullanılan “Just Intonation” entonasyon sistemine göre çalınmasına yönelik tavsiyelerde bulunulmuş, eserde kullanılan sağ ve sol el tekniklerine değinilmiştir.

Bulgular kısmının en sonunu oluşturan müzikal yoruma yönelik açıklamalarda ise eserin seslendirilmesi aşamasında tavsiyelerde bulunulmuştur.

Bu çalışma, Necil Kâzım Akses'in viyola için bestelediği *Acıklı Ezgi* eseri ile ilgili yapılmış ilk yazılı kaynak olma özelliğini taşıması yanı sıra eseri seslendirmek isteyen sanatçılar için başvurulacak bir kaynak olması hedefi ile yazılmıştır.



ANALYSIS OF NECİL KÂZİM AKSES' COMPOSITION "ACIKLI EZGİ" FOR SOLO VIOLA FROM A TECHNICAL AND MUSICAL PERSPECTIVE

SUMMARY

This research contributes to the literature by examining the piece *Acıklı Ezgi*, which was composed by Necil Kâzım Akses, who developed an innovative approach to Turkish music and is one of the most important figures in the history of Turkish music with its productivity, in terms of technique and music, its place in educational music programs and a detailed analysis of the piece. aims to provide Akses has written three works for the viola instrument. The most famous of these is the *Viola Concerto* (1977). He also composed two other works for solo viola, *Capriccio* (1978) and his least known piece, *Acıklı Ezgi* (1984). At the same time, his work named *Acıklı Ezgi*, which is also the subject of this study, has the quality of being a work in the taste of lament, which is composed of dramatic folk melodies.

In line with the research on the work, it was first examined in terms of form, and it is seen that it was written in the form of "A-B-A". It has been seen that the use of *Acıklı Ezgi* in the piece is "A- B1- B2- A Variation". When the sentence structures of the work are examined, it is concluded that it consists of 41 sentences and 303 strokes.

According to the results of the scale analysis of the work, it was concluded that the work has an unusual tonal structure and has a character with its own unique tonal scales. Akses, which modernized Turkish music, also aimed to preserve the essence of this music. Continuing to work throughout his life to ensure that Turkish music and Turkish culture are recognized and appreciated around the world, Akses When his work named *Acıklı Ezgi* is examined, it is seen that there are 15 different series, and it is understood that the striking Divan music elements are felt in these series, but they are not used in the full sense.

Since the elements of Divan music were not written with comas, recommendations were made to play them according to the "Just Intonation" intonation system used today, and the right- and left-hand techniques used in the work were mentioned.

In the explanations for the musical interpretation, which is the last part of the findings section, recommendations were made during the performance of the piece.

This study was written with the aim of being the first written source for Necil Kâzım Akses' *Acıklı Ezgi* piece composed for viola, as well as being a reference source for artists who want to sing the piece.



1. GİRİŞ

Tarih boyunca farklı kültürlerde ve toplumlarda çeşitli amaçlar için müzikten yararlanılmıştır. Ritüel törenlerinde, eğlence amaçlı etkinliklerde, dini uygulamalarda, duygusal ifade aracı ve sanatsal yaratıcılığın bir parçası olarak müzik hep kullanılmıştır.

Halk müziği genellikle o toplumun kültürel mirasının bir ifadesidir. Halk müziği, belirli bir bölge, etnik grup veya toplumun geleneksel olarak oluşturduğu ve nesilden nesile aktardığı müzik türlerini ifade eder. Toplumun yaşam tarzını, tarihini, değerlerini, coğrafi koşullarını ve toplumsal deneyimlerini yansıtır. Şarkı sözleri, melodi yapısı, çalınan enstrümanlar ve ritmik unsurlar, o toplumun kültürel kimliğinin de bir göstergesidir. Bu müzik türü, genellikle günlük yaşam, doğa, aşk, üzüntü, dramalar, sosyal meseleler, tarih ve mitoloji gibi konuları ele alır.

Ancak, her toplumun halk müziği kendine özgüdür ve en önemlisi farklı kültürlerde farklı anlamlar taşıyabilir. Bu nedenle, halk müziği o toplumun ardındaki güçlü geleneği tam anlamıyla ifade ederken, aynı zamanda o toplumun çeşitliliğini ve farklı seslerini de ifade eder.

O toplumun duygusal ifadelerini, ritüellerini, sosyal ilişkilerini ve toplumsal meselelerini anlamak için o toplumun müziği bir fırsat sunar. Halk müziği, toplumun değerlerini ve ideallerini aktarır, halkın sevinçlerini ve acılarını ifade eder, toplumsal dönüşüm ve değişim süreçlerine dair ipuçları verir.

Yakın tarihimize baktığımızda ve bu araştırmanın konusu olan Necil Kâzım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eserinde, Anadolu topraklarından gelen ağıt kültürünü anımsatan bir tarz ve üslupla yazıldığı anlaşılır. Klasik müziğin Anadolu topraklarında kurumsal olarak varoluşu resmen Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda olmuştur. Bu yönde ilk adımlar Osmanlı döneminde Sultan III. Selim (1789- 1807) zamanında Batılaşma Hareketi ile başlar ve zamanla ivme kazanır; Sultan II. Mahmut (1808-1839) döneminde, daha sonra Muzikâ-i Hümayûn adını alan Boru Takımı kurulur. Avrupa'dan davet edilen çeşitli opera toplulukları ve orkestralar sarayda padişahın huzurunda temsil ve konserler verir. Avrupa'daki müzik akımlarını takip eden Sultan Abdülmecit (1839-1861) saltanatı sırasında İsmail Dede Efendi'den (1778-1846) vals

bestelemesini ister. Dede Efendi *Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönümünü* adlı Rast makamındaki eserini ¾'lük vals formunda besteler.

Kurumsal bazda bir sistem oturtularak, tamamen kendi vatandaşlarından oluşan besteciler, sanatçılar, eserler, konserler, okulların kurulması vb. pek çok kalıcı reform ise Türkiye Cumhuriyeti'nin de kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk sayesinde gerçekleşmiştir.

Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi'nde beste sözcüğünü “Armoni, kontrpuan, ritim ve ses dinamiği, form, müzik analizi gibi birçok çalışma kolunun yöntemin bileşimi” olarak tanımlar. 1917'de kurulan Dârülelhan, 1926 yılında konservatuvara dönüştürülür, bestecilik eğitime ise 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi'ne bağlı olarak kurulan Ankara Devlet Konservatuarı'nda başlanır. 1925 yılından itibaren gerek Millî Eğitim Bakanlığı'nın açmış olduğu sınavları, gerekse müzik alanında sağlanmış bursları kazanarak yurt dışına birçok öğrenci gönderilir. 1925'ten günümüze değin eğitimini tamamlayan bu öğrenciler yurda dönerek ulusal ve uluslararası alanda başarılı yorumcular, müzik eğitimcileri, müzik araştırmacıları ve besteciler yetiştirir. Yetişen yeni yorumcular ulusal ve uluslararası alanda büyük başarılar sağlarken, besteciler de yazdıkları eserlerle ülkenin müzik kültürünün gelişmesinde ve tanıtılmasında büyük katkılar sağlar (Ece, 2002).

Türkiye Cumhuriyeti'nin klasik müzik alanında mihenk taşı durumunda olan ve Türk Beşleri adı ile anılan ilk kuşak bestecilerimiz; Türkiye'de klasik müziğin kurucuları sayılmaktadır.

Türk Beşleri'nden biri olan Necil Kâzım Akses, öncelikle Avrupa'da eğitimini tamamlanmış, bunun yanı sıra kendi kültürümüz olan Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği alanında da kendini yetiştirmiş ve bu dalların unsurlarını aldığı eğitimle harmanlayarak Türkiye'nin kendine has etnik unsurlarını kullanmış ve bu unsurları evrenselleştirerek ulusal ve uluslararası arenada ölümsüz hale getirmiştir.

Bestecinin günümüze bütün eserleri ulaşmıştır. 1984 yılında solo viyola için yazdığı *Acıklı Ezgi* adlı eseri ile ilgili gerek internet veri tabanında gerekse sanatçının hakkında yazılmış kitaplarda eserin bestelendiği yıl ve ismi hariç, eser hakkında herhangi bir çalışma, inceleme, yazı, makale, tez ve benzeri bir veri bulunmadığı, ayrıca esere ait herhangi bir kaydın yayınlanmadığı görülmüştür.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve gelişimi aşamasında klasik müzik alanındaki kanaat önderleri sayılan Türk Beşleri'nden Necil Kâzım Akses'in bestelediği eserlerinden herhangi birisinin incelenmemesi, çalınmaması, Türkiye'de bulunan konservatuarların viyola bölümlerinde müfredatta olmaması veya yazılı bir edisyonunun bulunulmamasının, viyola edebiyatında bir Türk bestecinin eseri ile genişlemesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

Literatür incelendiğinde, Ahmet Adnan Saygun'un *Viyola Konçertosu*'su, Necil Kâzım Akses'in *Viyola Konçertosu* ve solo viyola için *Capriccio* adlı eseri için yazılı ve görsel materyal bulunmakta ve eğitim müziği literatüründe yer verilmektedir. Fakat Necil Kâzım Akses'in solo viyola için bestelediği *Acıklı Ezgi* eseri üzerine herhangi bir araştırma yapılmaması ve eserin herhangi bir kaydının bulunmaması, eserin araştırılarak literatüre kazandırılması merak ve ilgi uyandırmaktadır.

Eserin teknik ve müzikal açıdan incelenmesi, eğitim müziği programlarında yer verilmesi ve eserin detaylı bir incelemesinin yapılarak literatüre katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Bu amaçlar doğrultusunda aşağıdaki Problem sorusu ve Alt Problemlere yanıt aranmaktadır.

1.1. Problem Cümlesi

Necil Kâzım Akses'in Solo Viyola için bestelediği *Acıklı Ezgi* eseri ne tür teknik ve müzikal öğeler barındırmaktadır?

1.2. Alt Problemler

Acıklı Ezgi eserinin form yapısı nasıldır?

Acıklı Ezgi eserinin dizi analizi nasıldır?

Acıklı Ezgi eserinin entonasyon bakımından analizi nasıldır?

Acıklı Ezgi eseri ne tür sağ ve sol el teknikleri içermektedir ve bu tekniklere nasıl çalışılmalıdır?

Acıklı Ezgi eserindeki cümlelerin müzikal olarak incelenmesi ve yoruma yönelik unsurlar nelerdir?



2. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL TEMELLERİ

2.1. Araştırmanın Kuramsal Temelleri

2.1.1. Viyola

Viyola, yaylı çalgılar ailesine mensup bir çalgıdır. Ses oktavları bakımından kemandan sonraki en tiz çalgıdır ve sonrasında viyolonsel ve kontrabas gelir. Dört telli bir çalgı olan viyola görünüş olarak kemana benzemektedir. Viyola, tellerinin kalınlığı ve gövdesinin boyutu nedeni ile kemana göre daha derin ve daha dolgun bir ses rengine sahiptir. Dört telli bir çalgı olan viyolanın akordu, en kalın sesinden itibaren beşli aralıklarla “do-sol-re-la” olarak yapılmaktadır. Genellikle orkestralarda melodi hattını çalan enstrüman gruplarını destekleyen, daha çok ritmik öğelerle orkestraya katkısı olan ve armoniyi zenginleştiren sesleri çalan bir çalgı olan viyola nota yazım dili bakımından “do anahtarı”nı kullanmaktadır.

Ahmet Serkan Ece, viyolanın kökeni hakkında; XV. yüzyılda “Traubadur” denilen gezgin çalgıcıların kullandıkları viol isimli ilkel yaylı çalgılardan geldiğini ifade eder. Viol’lerin yaylı çalgıların ataları olduğunu belirtir (Ece, 1998).

Bir çalgının tarihsel süreç içindeki gelişimi ve değişimi, o çalgı için bestelenmiş eserlerin niteliği ve niceliği ile orantılı olduğu düşünülmektedir. Yaylı çalgılar ailesinde, daha çok solo eser bestelenmesi bakımından repertuara bakıldığında viyola ve kontrabassın, keman ve viyolonsel kadar popüler olmadığı görülmektedir.

17. yüzyıldan itibaren viyola enstrümanı için solo eserler bestelenmiş olsa da eserleri besteleyenlerin kendi çağında çok popüler olmadıkları görülmektedir. Viyolanın solo kimlik kazanma süreci; romantik döneme kadar olan süre zarfında bestecilerin bu çalgıyı daha çok oda müziği ve orkestra eserlerinde etkin kullandıkları görülmüştür.

18. yüzyılın sonlarına doğru ise oda müziğinde ve orkestralar için bestelenen senfonilerde kullanım bakımından neredeyse keman ve viyolonsel ile eşit konuma geldiği görülmüştür. 19. yüzyıldan itibaren teknik ve müzikal bakımından olanakları keşfedilen viyola için Lionel Tertis (1876-1975), William Primrose (1904-1982), Paul Hindemith (1895-1963) gibi döneminin en başarılı viyola yorumcularıyla değişmeye başlamış ve çok daha fazla solo eserler, konçertolar ve sonatlar bestelenmeye başlanmıştır (Büyükkahraman, 2022; Ünaldı, 2020).

2.1.2. Türkiye’de Müzik Devrimi

2.1.2.1. Cumhuriyet Dönemi Öncesi Klasik Batı Müziği

Osmanlı Devleti’nin çoksesli müzik ve sahne sanatları ile tanışması daha çok İstanbul’da ikamet eden yabancı elçiliklerin düzenlediği gösterimlerle olur ve Kanuni Sultan Süleyman (1494-1566) dönemine kadar yani 16. yüzyıla kadar iner.

1520 yılında, organist Othman Luscinius’un (1478-1537) sarayda konser verdiği bilinmektedir (Baydar, 2010; Kösemihal, 1939). 1524 yılında, Venediklilerin İstanbul’da bale gösterimi yaptıklarını Metin And ayrıntılı bir şekilde kitabında belirtir (And 1989:14). 1543 yılında, Fransa Kralı I. François (1494-1547), Kanuni Sultan Süleyman’a yardımlarından dolayı minnettarlığını göstermek amacıyla bir orkestra gönderir. Orkestra sarayda üç konser verir. Kanuni dinleyiciler arasındadır. Konserden memnun kalır ancak bu tarz müziğin cengâver ruhunu yumuşattığını fark ederek müzisyenleri Fransa’ya geri gönderir (Kösemihal, 1939).

1582 yılında, Sultan III. Murat’ın (1574-1595) oğlu Şehzade Mehmet’in 52 gün 52 gece süren sünnet düğünü, At Meydanı’nda (Sultanahmet Meydanı) oldukça görkemli ve debdebeli geçer. Günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan *Surname-i Hümayun* adlı elyazmasında Şehzade Mehmet’in sünnet düğünü ile ilgili yaklaşık 427 adet minyatür vardır (And, 2022). Tarihçi Hammer, pek çok eğlencenin yanı sıra pandomim, dans ve müzikten bahseder (Hammer, t.y., s. 113).

Kraliçe I. Elizabeth (1533 – 1603), Sultan III. Mehmed’e (1595 – 1603) org yapımcı Thomas Dallam’a (1575 – 1620’den sonra) yaptırdığı saat mekanizmalı orgu hediye olarak 1599 yılında gemiyle İstanbul’a gönderir. Dallam tarafından monte edilen org, Sultanın huzurunda çalınır (Aracı, 2019; Mayes, 2000).

Osmanlı Devleti’nin Klasik Batı Müziği hakkında bilgi edinimi ile ilgili önemli kaynaklardan biri Yirmisekiz Mehmet Çelebi’nin (1670-1732) *Fransa Seyahatnamesi*’dir. Sultan III. Ahmet (1673 – 1736) tarafından 1720 yılında Paris’e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi dönüşünde Sultan’a sunulmak üzere kaleme aldığı *Fransa Seyahatnamesi* adlı eserinin içinde, kralla birlikte sarayda izlediği ve kendisini hayretler içinde bırakan opera temsili hakkında detaylı bilgi verdiği bölümler yer almaktadır (Rado, 2022).

17. yüzyılda başlayan toprak kaybı, zaman içinde artarak 18. yüzyılda Osmanlı Devleti’ni parçalanmanın eşiğine götürür. Devlet bu çöküşten kurtulmak için değişen şartlara uyum sağlamak amacıyla reform başlatır. İlk reform askeri alanda yapılır. Sultan II. Mahmud (1785 – 1839), tarihe Vaka-i Hayriye olarak geçen 17 Haziran 1826 günü Yeniçeri Ocağını kaldırır (Beydilli, 2012). Yanı sıra aynı yıl Mehter Takımı’nı dağıtıp yerine Boru Takımı’nı kurdurur. Daha sonra Muzika-ı Hümayûn adını alan bandonun daha iyi eğitilmesi eğitmen ve Giuseppe Donizetti (1788-1856) İstanbul’a davet edilir. 17 Eylül 1828 günü “Osmanlı saltanat muzıklarının baş ustakârı” unvanı ile göreve başlayan Donizetti kısa zamanda müzikal birikimleri ile Muzika-ı Hümayun’u geliştirir ve yeni eserler yazar. “1855 yılında, rütbesi livalığa terfi ettirilerek paşa olan Donizetti bando, orkestra, opera, operet, koro, enstrümantal veya sözlü Batı müziğinin bir bütün olduğunu gösteren bir program uyguladı” (Özcan, 2020). Donizetti Paşa, Sultan II. Mahmut için *Mahmudiye*, Sultan Abdülmecid (1839 – 1861) için *Mecidiye* marşlarını besteler.

2.1.2.2. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Miras

Neredeyse 200 yıllık bir geçmişe sahip, Türkiye Cumhuriyeti’nin ve Atatürk’ün müzik devrimlerinin mihenk taşlarından biri olan bugünkü ismi ile “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası”, 1826 yılında Sultan II. Mahmud emri ile Osmanlı Sarayına hizmet vermek için “Muzikâ-i Hümayûn” kurulur.

“Padişahın müzik kurumu” anlamına gelen Muzikâ-i Hümayûn, Osmanlı Devleti’nde yer alan akıncı askeri gücün teşvik motivasyonu için Mehteran Bölüğü yerine Avrupa’daki fanfar orkestralarının bir benzeri olan günümüzde “bando” olarak geçen vurmali ve nefesli çalgılardan oluşan topluluk ilk “Boru Takımı” olarak kurulur.

Mehterhane’de yer alanların Muzikâ-i Hümayûn’a geçip geçemeyeceği ile ilgili araştırmalar ve denemeler yapılmış olup yeterli ilerleme görülmeyince yurt dışından bu dönüşümü yapılabilecek müzik alanında yetkili bir kişinin getirilmesine karar verilir. Sardunya Elçisi’nin de çabalarıyla Osmanlı Devleti’nde müzik alanında reform sayılacak bu topluluğun başına “Devlet-i Osmanî’nin Muzikalar Umum mürebbisi ve Muallimî unvanıyla Giuseppe Donizetti (1788-1856) getirilir (Antep, 2017).

2.1.3. Atatürk ve Müzik Reformları

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934 tarihinde müzik reformlarını resmileştirir. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 4. Yasama Yılı'nı Açış Konuşmaları tutanaklarına göre Atatürk'ün söylevleri, Mecliste bravo sesleri ve alkışlarla karşılanmıştır;

Arkadaşlar,

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. (Alkışlar) Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bugün acuna dinletmeye yeltenilen bizim değildir. Onun için yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu yolda Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir.

Kültür İşleri Bakanlığının buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.” (Altar vd., 1982, s. 72).

Cemal Reşit Rey müzik reformu ile ilgili, kitabında şu açıklamayı yapar:

“Atatürk'ün direktifi üzerine, bir müddet sonra (1934'te) Maarif Vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olan bizleri (Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin Nurullah Şevket TAŞKIRAN, Cezmi ve ben) Ankara'da kongreye davet edilmişti. Toplantı açılıp, nazikâne nutukların teatisinden sonra, Maarif Vekili, sevimli şivesiyle bizlere; “Ey, hadi bakalım, müzik inkılabı yapacaktınız, bunu nasıl yapacağız? demesine üzerine, kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı dört saat kadar daha devam etti arada sırada Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra, Abidin Özmen heyecanla bizlere: “Paşa Çankaya'dan bir kaçır telefon ettiriyor. Müzik inkılabı ne yoldadır diye soruyor” dedi. Biz, büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını, bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet, hatırlamadığım birisi, “memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesini teklif etti!” Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki; “Bir çoban, faraza davarlarını otlatırken şarkı söyleme ihtiyacını hissederse, ille köye gidiyor bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?” Nihayet, bu tasavvur eriyip gitti. Bundan sonra, kongre dağıldı. Encümenler kuruldu ve pek yerinde kararlar alındı. Ezcümle, Güzel Sanatların müstakil bir Umum Müdürlük haline getirilmesi, Musiki muallim mektebinde, müzik pedagoji şubesi, Devlet Müzik ve Tiyatro Akademisi kurulması gibi...” (Rey, 2007, s. 18-19).

2.1.4. Türk Beşleri

Cemal Reşit Rey (12904-1985), Necil Kâzım Akses, Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ve Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), cumhuriyet döneminin de simgelerinden olmuş olan *Türk Beşleri* olarak anılan, Türk müzik tarihinin önde gelen bestecileridir.

Bu beş besteci, 20. yüzyılın başlarında gerek ulusal gerekse uluslararası arenada Türk müzik kültürünü zenginleştirmek ve geliştirmek için önemli çalışmalara imza atmışlardır.

Halkevlerinin yedinci kuruluş yıldönümü münasebetiyle 9 Şubat 1939'da düzenlenen "Modern Türk Musiki Festivali" kapsamında bir konser gerçekleştirir. Bu konserin önemi, Türk Beşleri'nin eserleri ile ilk defa bir araya geldiği an olarak düşünülebilir. Gerçekleşen konserde bestecilerimize Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası eşlik etmiştir. Konserde; Saygun'un *Sihir Raksı*, Rey'in *Karagöz Senfonik Süiti*, Alnar'ın *Orkestra Süiti*, Akses'in *Çiftetelli* adlı senfonik dansı yorumlandı. Erkin ise kendi bestelediği piyano ve orkestra için *Konçerto*'sunu kendi solistliğinde ve Alnar'ın idaresinde seslendirdi. Besteci, eğitmen ve araştırmacı kimlikleriyle tanınan bu sanatçılar, radyodan canlı olarak da yayınlanan konserden sonra, müzik yazarı ve eğitimcisi Halil Bedii Yönetken'in (1899-1968) Rus Ulusal Okulu'nun kurucuları Rus Beşleri'nden (Balakirev, Borodin, Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov) esinlenerek yaptığı bir yakıştırmadan ötürü bugün Türk Beşleri olarak anılmaktadır. "Birinci Kuşak Besteciler" ya da bilinen adıyla "Türk Beşleri", gerek yaratıları gerekse yetiştirdikleri genç kuşak sanatçılarıyla Müzik Devrimi'nin ilk neferleridir (Uluskan, t.y.).

1925'teki devlet sınavıyla öğretmen ve sanatçı olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli merkezlerine gönderilen yetenekli öğrenciler yanı sıra 1928 yılında tekrar edilen sınavla da birçok öğrenci Avrupa'da eğitim alma şansını yakalar. 1924 yılının sonbaharında Erkin Paris'e, 1926'da Akses ve 1927'de Alnar Viyana'ya; 1928'de Saygun Paris'e kompozisyon öğrenimine gönderilirler. Babasının büyükelçi olması nedeni ile Fransa'da kendi imkânları ile eğitim görmüş olan REY ile beraber bu besteciler *Türk Beşleri* ismini alarak Türk müzik tarihine geçmişlerdir (Uluskan, t.y.).

Müzik yazarımız ve eğitimcimiz Halil Bedii Yönetken'in yakıştırdığı bir ad olan Türk Beşleri, Avrupa ülkelerinde eğitim görmüş ve günümüz müzik yaşamına ışık tutmuş bestecilerdir.

Bu besteciler, Anadolu'nun müzik geleneklerini ve halk ezgilerini araştırarak daha sonra eserlerinde kullanacakları bilimsel verileri ortaya koyarlar. Sonraki kuşaklar büyük bir çoğunlukla Türk Beşleri'nin izinden gider. Türk Beşleri başlarda Anadolu'nun halk ezgilerini eserlerinde kullansalar da daha sonra her biri kendi müzikal yöntem ve stilleri ile bunlardan sıyrılıp özgün eserler yaratırlar. Onları birbirine bağlayan ortak noktalardan biri aynı kuşaktan olmaları, diğeri ise içinde doğdukları toplumun müziksel geleneklerinden yola çıkmalarıdır.

2.1.5. Necil Kâzım Akses

2.1.5.1. Özgeçmiş

Necil Kâzım Akses, 6 Mayıs 1908 günü İstanbul'da dünyaya gelir. Harbiye Nezâreti'nde Posta Müdürü olarak çalışan babası Mehmet Kazım Bey ve sonraki yıllarda Kandilli Kız Lisesi Müdürü olacak olan annesi Emine Hanım edebiyat öğretmeni idi.

Necil Kâzım'ın çocukluk ve gençlik yılları aynı zamanda savaş yıllarıdır; Balkan Savaşları (8 Ekim 1912- 10 Ağustos 1913), I. Dünya Savaşı (28 Temmuz 1914 -11 Kasım 1918) ve Kurtuluş Savaşı (19 Mayıs 1919- 11 Ekim 1922).

Necil Kâzım, çocuk yaşında başlayan müzik serüveni ile ilgili müziğe ilgisi ile anılarını anlatırken ailesi hakkında da bilgi ediniriz;

Geçmişimi 3-4 yaşından beri hatırlıyorum. Aile fertleri, annem ve iki teyzem maarifçiydi. Ben 4 yaşındayken büyük teyzem Hatice Hanım Darülmuallimat-ı Âliye'nin¹ müdiresi idi.

...Diğer teyzem Fatma Hanım... O da riyaaziye hocası idi. Annem ise en küçükleri idi ve edebiyat hocası idi, sonradan çeşitli liselerde müdürlükler yaptı.

...Benim çocukluğum bu üç öğretmen arasında geçti. İki teyzem de bana çok düşkünlüler, bensiz yapamazlardı. ...Darülmuallimat'ın müdürü Hatice teyzem, okulun lojmanında kalırdı, beni de okula götürürdü, onun odasında yatarım.

Bu okulda müfredatın dışında özel müzik dersleri verilirdi. Madam Melek vardı, piyano hocası. Onun ders verdiklerinden piyanist Sabiha Hanım vardı. Onu dinlerdim. ... Müziğin içine böylece girmiştım.

...Derken teyzem Bezmi Âlem Sultanisi'nin müdiresi oldu. ...Burada da özel müzik dersleri vardı. Dışardan gelen piyano hocaları arasında Madam Rafael vardı. Onun öğrencilerinden Ayşe adlı bir kız tutturmuştu bana da piyano öğretilirdi diye. Oturttu beni piyanonun önüne. Başladık.

...Bezmi Âlem Sutanisi'ne gelen özel hocalar arasında bir de keman hocası vardı: Kemani Kevser Hanım. ...Hem alaturka hem alafranga çalardı. ...kemanı bülbül gibi öttürürdü. Ona hayran kalırdım (İlyasoğlu, 1998, s.18-19).

1916 yılında babası yaşamdan ayrıldıktan sonra Necil Kâzım annesi ve iki teyzesinin ilgi ve sevgisiyle büyür. Yedi yaşında İstanbul Sultanisi'ne² başlayan besteci, Madam Rafael'den piyano, Kemani Kevser Hanım'dan keman dersleri alır.

Lise yıllarında kendi ifadesiyle “...sinemalar girdi hayatıma. *Elhamra Sineması*.” (İlyasoğlu, 1998, s.21) Dönem sessiz sinema zamanı. Filmler orkestranın eşlik ettiği canlı müzik eşliğinde oynatılırdı. “*Orada viyolonsel sesine âşık oldum ben. Ondan sonra bir tesadüf viyolonsele başladım*” (Başegmezler, 1993, s. 24) diye viyolonsele

¹ Darülmuallimat-ı Aliye: Yüksek Kız Öğretmen Okulu

² İstanbul Sultanisi: İstanbul Erkek Lisesi

ilgisini ve nasıl başladığından bahseder, Necil Kâzım. Böylece uzaktan akrabası olan ve Almanya’da viyolonsel eğitimi alan Mesut Cemil Bey³ (1902-1963) ile viyolonsel çalışmaya başlar. Viyolonsel çalmada ilerleme kaydettikten sonra beste yapmak ister sanatçı ve bu isteğini yine Mesut Cemil’le paylaşır.

“Asıl beni kompozisyona teşvik eden Mesut Cemil Bey’dir. Ondan viyolonsel dersleri alırken etkilendiğim parçaları takliden parçalar yazdım. Bende bir nevi bestecilik istidadı görmüş olacak” (Göğüş, 1993a, s.10).

Aynı dönemde İstanbul Sultanisi’ne müzik hocası olarak viyolonsel sanatçısı Sezai Asal (1898-1968) gelir. Necil Kâzım, Mesut Cemil’i gücendirmeden Sezai Asal’dan ders almak ister;

...Mesut Cemil ile olan sempatik ilişkimi bir teraziye vurduğum, kendimde hak buldum ve kendisine açıkladım. Olumlu karşıladı. Böylece Sezai Bey ile viyolonsel öğrenimime devam koyuldum. ...Sezai Asal da benim kompozisyona ilgimi sezdi ve bunun üzerine gitmemi salık verdi. Ben yine Mesut Cemil’e danıştım, ne yapabilirim diye. Mesut CEMİL kompozisyon ile bu kadar ilgilendiğimi görünce Darülelhan’daki Manas Efendi’yi tavsiye etti. Bir de Paris’ten gelen yeni bir genç var, Cemal Reşit Rey, dedi (İlyasoğlu, 1998, s.23-24).

Necil Kâzım, Dârülelhan’da⁴ Cemal Reşit Rey’in (1904-1985) öğrencisi olur;

“...İlle beni Dârülelhan’a götürün ben kompozisyon okuyacağım diye başladım. Ondan sonra beni Cemal Reşit ile tanıştırdılar. Lisenin II. sınıfındaydım o vakit yani 1924-25. Cemal Reşit aldı beni kendi sınıfına, armoni sınıfına. Böylece başlamış olduk” (Başgömezler, 1993, s. 24).

Necil Kâzım liseyi bitirdikten sonra Eylül 1926’da ailesinin olanaklarıyla Viyana’ya gider ve burada Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi’ne girer. Armoni hocası Joseph Marx (1882-1964) olur. Ancak bir şartı vardır;

“İfadenize göre siz Dubois okumuşsunuz yani Fransız sistemi. Oysa bizim sistemlerimiz ayrıdır. Onun için çabuk geçmek üzere baştan göstereceğim size” (Başgömezler, 1993, s. 25).

Necil Kâzım, önce armoni ardından Kontrpuan-Füg derslerini alarak Akademi’yi iki yılda tamamlar. Aynı dönemde viyolonsel hocası Walther Kleinecke’in öğrencisi olur. Akademi’ye başladıktan bir yıl sonra başarılı bulunan sanatçıya Türk Hükümeti’nden burs verilir. Viyana’da doktorasına devam ederken 1932 yılında Prag Konservatuvarı’nın yüksek kısmına yazılır. Burada Josef Suk (1874-1935) ile

³ Mesut Cemil Bey: Soyadı kanunu çıktıktan sonra “Tel” soyadını alır.

⁴Dârülelhan: Anlamı “Nağmeler Evi”. Osmanlı Devleti’nin ilk resmi müzik okulu

kompozisyon, Alois Hába (1893 –1973) ile mikrotonal⁵ müzik çalışır (Aydın, 2003, s.150; Aybulus, 2019, s. 65). Bunun nedenini şu şekilde açıklar;

“Duydum ki Alois Hába çeyrek tonlar ve altıda bir tonlar üstüne ders veriyormuş. Bizim makam yapımızın benzeri bir olay. Onun tekniğini öğrenirsem benim birikimimle birleştirip yeni bir yol bulabilirdim” (İlyasoğlu, 1998, s. 35).

Necil Kâzım, Hába’nın atematik müziğini açıklarken aynı dönemde Prag Konservatuvarı’nda öğretmenlik yapan Çek bestecisi Vítězslav Novák (1870 – 1949) ve Josef Suk ile kıyaslama yapar:

Bir temayı alıp da onu işlemek değil müzikal fikirlerin arka arkaya sıralanması ile yapılan müzik” şeklinde tanımlar ve devamında “Novák ise ‘bitematik’ yazardı. Yani diyelim ki bir sonat yazıldığında bir tema ardından kontrast bir başka tema daha ve bu temaların gelişmesi. SUK ‘bana gelince’ dedi. ‘Ben politematik yazıyorum.’ Ama Hába’ya inanıyorum. Atematik yazısına inanıyorum fakat ben ancak kendi duyduğumu yazabilirim. Ama biliyorum ki ileride Hába’nın yazısı önemli bir yer tutacaktır (Başgömezler, 1993, s.27-28).

Necil Kâzım, 15 Kasım 1931 günü besteci ve müzik araştırmacısı Sadeddin Arel’in (1880-1955) kızı piyanist Naciye Arel’le evlenir (Çalgan, 2007; İlyasoğlu, 1998).

Necil Kâzım, 1934 yılında *Mete Operası*⁶ ve *Senfonik Dans* isimli yapıtlarını yazarak Prag Konservatuvarı’ndaki eğitimini tamamlar (İlyasoğlu, 2007).

Genç besteci Necil Kâzım, Viyana ve Prag’daki eğitimin ardından Ağustos 1934’te eşi Naciye Hanımla birlikte yurda döner ve İstanbul’da kızı Sevil dünyaya gelir. Aynı yılın Eylül’ünde Musiki Muallim Mektebi’ne⁷ form bilgisi ve prozodi dersleri vermek üzere atanır (Aydın, 2003; İlyasoğlu, 1998).

Yine aynı yıl; Avrupa’daki öğrenciliğini yakından izleyen ve devlet bursu almasını sağlayan koruyucusu Hakkı Tarık US, soyadı kanunu çıktığında Necil Kâzım’a “Akses” soyadını uygun görür:

“...Ben de tabii hem de nezaketen memnuniyetle kabul ettim. Soyadımı almamla tamamen Hakkı Tarık Us meşgul olmuştur” şeklinde açıklar (Göğüş, 1993a, s.12).

⁵Mikrotonal Müzik: Dörtte bir ve altıda bir tonlar. Osmanlı/Türk makam müziği teorisinde mikrotonlara koma denmektedir.

⁶ *Mete Operası*’nın librettosu Yaşar Nabi’nin aynı adlı manzum şiirinden besteci tarafından uyarlanmıştır.

⁷ Necil Kâzım Akses, 1934 yılında başladığı hocalık görevini yaşama veda edene kadar tam altmış beş yıl sürdürür.

Tarih 27 Aralık 1919, Atatürk'ün Ankara'ya gelişi. Bu nedenle yapılacak kutlamalar kapsamında üç adet birer perdelik opera eseri ısmarlanır. Bu bestecilerden birisidir Necil Kâzım Akses;

“Bu bana söylendiğinde Ağustos Ayı. Eylül, Ekim, Kasım, Aralık üç buçuk ayda yazılacak, çalışılacak, oynanacak, bu imkânsız. Üç kişiye ısmarlanmış. Benimkinin librettosu hazır. Afet Hanım vasıtasıyla Atatürk'ten geçmiş. Atatürk bazı kelimeleri değiştirmiş. Adı *Bayönder*⁸ operanın. Adnan'ınki de *Taşbebek*” (Başegmezler, 1993, s. 29).

Akses, kendisine verilen süre içinde eseri yazar, provaları bitirir. Ancak birçok zorlukla karşılaşır;

“Operanın oynanışı sırasında konservatuvar yok, solistler yetişmemiş... Şimdi isimlerini hatırlamayacağım ama, hepsi İstanbul'dan toplanarak geldi. Koro gene derme çatmaydı. Ama iyi çalışılmıştı ve orkestra da Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası idi. Şefliği bu orkestranın konzertmeisteri olan rahmetli Halil Onayman yapmıştı” (Göğüş, 1993a, s.16).

Nihayet provalar bitmiş ve 27 Aralık günü Ankara Halkevi'nde⁹ *Taşbebek Operası* ile birlikte *Bayönder Operası*, Atatürk'ün huzurunda başarılı bir şekilde temsil edilir (Göğüş, 1993a:15). Akses, bu mutlu günü şu cümlelerle dile getirir;

Operanın bitiminden sonra Atatürk beni çağırdı ve sonuçtan çok memnun olduğunu söyledi” (Aydın, 2003, s.151). Devamında Atatürk'ün kendisine söylediklerini aktarır; “Bu memlekette opera oynanmalı. Türkçe oynanmalı, ecebi operalar oynanmalı. Nasıl ben ataşemiliterken Sofya'da operaya gittiğim vakit İtalyan operası oynuyor Latin kökenli ama dil Slav kökenli Bulgarca. Aida oynuyor Bulgarca, Alman operaları oynuyor Bulgarca. Türkçe niye olmasın?” (Başegmezler, 1993, s.29) “...Atatürk yabancı operaların Türkçe olarak sahnelenebileceğini düşünüyordu. Çünkü Türkçe bunun için uygun bir dil olabilirdi (Aydın, 2003, s. 151).

Atatürk'ün direktifleri doğrultusunda, Musiki Muallim Mektebi, Riyaseticumhur Filarmonik Orkestrası ve Temsil Şubesi'nden oluşan bir akademinin kurulması için Milli Eğitim Bakanı Hikmet Bayur yeni kanunu hazırlar ve 25 Haziran 1934 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kanun kabul edilir ardından hazırlıklara başlanır.

⁸Necil Kâzım Akses tarafından bestelenen tek perdelik operanın librettosu Münir Hayri Egeli'ye (1903-1970) aittir. Eserin konusu şu şekildedir: “Bir kehanet sonucu, Bay Önder'in eşi İzgen fırtınalı bir günde ölecektir. Bir gün, istenmeyen fırtına kopar. İzgen, ölürken göğsünde sakladığı, altın tası Bayönder'e verir. Bayönder, bu tasta bade içer ve milletine yararlı hizmetler verir. Ölümü yaklaşınca milletinin ulularını toplar ve büyük bir şölen yapar. Şölende bütün malını mülkünü ululara dağıtır. Altın tası da engine fırlatır. Altın tas, onun ülküsüdür. Türk milleti ne zaman bunalırsa, enginden bir yudum içtiğinde, altın tasta bade içmiş gibi güç bulacaktır”

Erişim:10.02.2023 [https://tr.wikipedia.org/wiki/Bay_%C3%96nder_\(opera\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Bay_%C3%96nder_(opera))

⁹Günümüzde Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Türk Ocağı Salonu.

Yapılan araştırmalar sonucunda Alman mzık adamı Paul Hindemith (1895- 1963) zerinde karar verilir ve ülkeye davet edilir. Daveti kabul eden Hindemith Ankara'ya gelir (Tercan ve Balkız, 2009, s.18). Hindemith'e yardımcı olması için Milli Eğitim Bakanı Akses'i görevlendirir. Hindemith ve Akses, Konservatuvar'ın ders programını hazırlar (İlyasoğlu, 2007, s.59; Say, 1998, s.67). Böylece ikili arasında uzun yıllar sürecek bir dostluk kurulur. Konservatuvar 1 Kasım 1936 yılında eğitime başladığında Akses hem müdür yardımcı hem de kompozisyon hocası olarak görev alır. Aynı yılın Ekim Ayı'nda Osmanlı minyatrlerinden esinlenerek piyano eseri olarak yazdığı *Minyatürler* adlı yapıtını tamamlar. Akses, yakın arkadaşı Ulvi Cemal Erkin'e (1906-1972) adadığı *Minyatürler* yedi parçadan oluşur ve ağdaş Türk piyano eserlerinin ilkleri arasında yer alır.

Türk halk müziği araştırmaları için Macar halk müziği hakkında yaptığı bilimsel çalışmalarıyla tanınan besteci Bla Bartk (1881- 1945), uzman danışman olarak 1936 yılında Türkiye'ye davet edilir. Anadolu gezisinde Bartk'a, Adnan Saygun yanı sıra Milli Eğitim Bakanlığı tarafından gözlemci sıfatıyla görevlendirilen Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses eşlik eder. Ekip Kayseri, Çorum, Adana ve Mersin yörelerini dolaşır. zgn halk türküleri kayda alınır. Böylece Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Türk Halk Müziği arşivi oluşturulur.

Akses 1938-39 yılları arasında askere gider;

Ondan sonra da kıt'aya gittim: Selimiye'ye. Askerliğimi piyade olarak tamamladım. Tüm askerliğim müddetince müzikle çok ilgilenebildim. Bana çok yardımcı oldular. Evim yakındı, mesela Harbiye'de okurken beni bırakıyorlardı ve eve gidip kompozisyon yapıyordum. Ankara Kalesi Senfonik şiirinin askerlik döneminde karalamışımdır. Askerliğim, savaş öncesi olmasına rağmen iki yıl içerisinde, 1939 yılı başlarında bitti (Göğüş, 1993a, s.17).

Askerlik sonrası Ankara Devlet Konservatuvarı yanı sıra Gazi Eğitim Enstitüsü'nde teori dersleri verir. Aynı yıl, kızları Sevil henüz dört buçuk yaşındayken eşi Naciye Hanım'dan ayrılır. Erkin ile birlikte sözleri Orhan şaik Gökyay'a ait olan *Konservatuvar Marşı*'nı besteler.

19 şubat 1939 günü, Halkevlerinin kuruluşunun yedinci yılı kutlamaları kapsamında Ankara'da ilk kez Cumhuriyet'in ilk kuşak bestecilerinin senfonik eserleri Modern Türk Musiki Festivali adı altında düzenlenen konserde seslendirilir¹⁰. Konserde: Rey, Alnar ve Saygun'un yönetimindeki Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın eşliğinde Rey'in *Karagöz Senfonik Süiti*, Alnar'ın *Orkestra Süiti*, Erkin'in *Piyano ve*

¹⁰ Cumhuriyetin ilk bestecileri bu konserden sonra TÜRK BEşLERİ olarak anılır.

Orkestra İçin Konsertino, Saygun'un *Sihir Raksı* ve Akses'in *Çiftetelli- Senfonik Grotesk Dans* adlı yapıtları seslendirilir (Çalgan, 1991; İlyasoğlu, 1998).

10 Kasım 1941 günü Saadet Hanım (1916-1999) ile evlenir (İlyasoğlu, 1998). Bu evliliğinden Okşan adında kızı ve Ahmet adında bir oğlu olur.

1942 yılında sahne eserleri besteler Akses; William Shakespeare'in (1564 – 1616) *Julius Caesar* adlı draması için üflemeli çalgılardan oluşur. Bir diğeri Sofokles'in (MÖ 495- MÖ 406) *Antigone* adlı tragedyasıdır.

Akses, İstiklâl Savaşı'nı anlattığı ve Senfonik Tarih olarak nitelediği *Ankara Kalesi* adlı yapıtını 1942 yılında tamamlar. 18 Ekim 1943 günü, Ernst Praetorius (1880 -1946) yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından Ankara Radyoevi'nde seslendirilir (Göğüş, 1993; Çalgan, 1991). Yapıt aynı yıl Fritz Zaun (1893 – 1966) yönetiminde Berlin Şehir Orkestrası tarafından seslendirilir ve Deutsche Gramaphon tarafından plağa alınır. Yurtdışında plağa alınan ilk Türk yapıtıdır, *Ankara Kalesi* (İlyasoğlu, 1998).18 Ekim 1943 tarihinde, *Ankara Kalesi* yine Zaun yönetiminde Berlin Senfoni Orkestrası tarafından Berlin'de seslendirilir ve Polydor plakları dizisinde kayda alınır.

1945 yılında *Yaylı Çalgılar Üçlüsü*, 1946 yılında *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*, yine aynı yıl Akdeniz'den esinlenerek *Poem*, 1947 yılında *Ballade* adlı eserlerini yazar.

1948 yılında Ankara'da Türk-İngiliz Müzik Festivali'nin Festival Komisyonu'nda görev alır.

1949-50 yılları arasında, solo viyolonsel ve orkestra için *Poem*'in icrası için Roma'ya gider.

Akses, yaratıcılığındaki başarısını değişik tarihlerde üstlendiği yöneticiliğinde de gösterir. 1948 yılında Ankara Devlet Konservatuarı Müdürü, 1949-50 yılları arasında Güzel Sanatlar Genel Müdürü olarak görev yapar. Konservatuar müdürü olduğunda Akses, ilk iş ders programında değişiklik ve eklemeler yapar;

Mesela, dedim ki müzik tarihi dersi şu sınıfta başlar, ama burada okutulan Beethoven şu tarihte şu eseri yazdı, şu tarihte kör oldu, bunlar müzik tarihi değildir. Bu dersin başka türlü yapılması gerektiğine inanıyordum. Kimin nerede doğduğu, ne yaptığı gibi ayrıntılar biyografiye girer, o halde küçük sınıflara 'Müzisyenler Biyografisi' diye bir ders koyarsak hem müzik tarihi dersine hazırlık olacaktı, hem de yüksek sınıflar başka türlü ders görecekerdi. Şöyle ki, benim talebeliğim sırasında Viyana'da müzik tarihi dersine Profesör Graff gelirdi. İlk dersinde piyanonun başına geçti ve bu sönestr Wagner'in Tristan-Isolde'sini tahlil edecegiz, dedi. Hem tahlilini yaptı hem de armonik ve melodik değişiklikler tarih boyunca nasıl olmuştur, onun izahatını yaptı. Böylece, eseri hem tarih yönünden hem de müzikal bünye bakımından analizini

yaparak öğretti. İşte, müzik tarihi budur, bunun yapılması gerekir. Ben de bunu yapmaya çalıştım konservatuvarda... Ancak, müfredatı ben yalnız başıma yapmıyordum. 0 vakit bir müşavir heyet vardı. Bu heyette Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin gibi isimler bulunmaktaydı. Müşavir heyetten kararlar alarak icrayı sürdürüyordum. Ayrıca, talebe orkestrasına bir veçhe vermek lazımdı, onun için de Ulvi Cemal Erkin'i orkestranın başına 1948 yılı içinde şef olarak getirttim. Çok başarılı çalışmalar oldu. Hepsinden de belki önemlisi bir oda müziği topluluğu ortaya çıkardık. 0 vakit piyanist Ferhunde (Erkin) Hanım, kardeşi kemancı Necdet Remzi Atak ve okulda viyolonsel hocalığı yapan Antonio Saldarelli isminde bir İtalyan ile trio kurdum, Akademik Oda Müziği konserleri verdirdik. Kısacası konservatuvarı müzikal bir çalışma içerisine soktuk (Göğüş, 1993a, s.19-20).

Güzel Sanatlar Genel Müdürü iken hiçbir şey yapmadım. Oturdum bürokraside yapılacak işler ne ise onları gördüm. Yalnız yaptığım şu: Önemli şefler getirttim (Göğüş, 1993a, s.20-21).

1954 yılında İsviçre'nin Bern şehrine Kültür Ataşesi, 1955-57 yılları arasında Almanya'nın Bonn şehrine Kültür Ataşesi yanı sıra Öğrenci Müfettişi olarak görev alır.

Kültür Ataşeliği içinde bir kere aynı zamanda talebe müfettişliği de vardı. Talebelerin okumalarıyla ilgiliydik. Kültür ataşesi içinde asıl yapılan işler hemen hemen yalnız talebelerle meşgul olma idi. Kültür ataşesi sırasında müzik ile ilgim şahsi çalışmalarım dışına taşmamıştır. Türk Sanatçıların Avrupa'ya gitmeleri o vakitler benim sahamın içine pek alınmıyordu. Kısacası, çalışma sahamız hemen hemen yalnız talebelerin durumları ile meşgul olma idi... Kültür ataşesi görevine de hemen hemen ben talip oldum. Çünkü emsalini görmüştüm. Şimdi ismini hatırlayamayacağım bir Hollandalı besteci Paris'te Kültür ataşesi idi ve bir ülkenin daha bu şekilde bestecisi bu görevi yürütüyordu. Madem ki besteciler oluyor, ben de besteci olarak gidebilirim dedim (Göğüş, 1993a, s.21).

1957 yılında yurda dönen Akses, Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğretmenlik görevine devam eder. 1958-60 ve 26 Mart 1971-5 Eylül 1972 yılları arasında Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'ne Genel Müdür olarak atanır. 1972 yılında kendi isteği ile emekliye ayrılır (Çalgan, 2007; İlyasoğlu, 2007).

1964 yılında, Brüksel'de Daniel Sternefeld (1905 – 1986) yönetimindeki Belçika Radyo Senfoni Orkestrası'nın radyodan da naklen yayınlanan ve *Ballade*'in icra edilir ve Necil Kâzım bu konserin izleyicileri arasındadır.

1971 yılında Tunus'da Centre Méditerranéen de Musique Comparé et de Danse'in yönetim kurulu üyesi ve başkanvekili olur.

Cumhuriyet'in 50. Yılı'nda sözleri Bekir Sıtkı Erdoğan tarafından yazılan *50. Yıl Marşı*'ni besteleyen Akses, 1985 yılında profesör unvanını alır ve yaşamının son dönemlerine dek Ankara Devlet Konservatuvarı'nda ve Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde kompozisyon dersleri verir.

Ankara Emek semtinde ikamet eden Necil Kâzım Akses, 16 Şubat 1999 günü 91 yaşında iken yaşamdan ayrılır.

Akses, besteciliğinin yanı sıra genç kuşaktan birçok besteciye hocalık yapmasıyla da seçkin ve saygın bir isim olarak hafızalarımıza kazınmıştır.

2.1.5.2. Necil Kazım Akses'in Aldığı Unvan ve Ödüller

1 Aralık 1957 tarihinde Federal Almanya Cumhuriyeti Birinci Sınıf Hizmet Nişanı “Verdienstkreuz 1. Klasse” alır.

1963 yılında, İtalya Cumhuriyeti Hizmet Nişanı “Cavaliere Ufficiale” alır.

1971 yılında, Türkiye Cumhuriyeti Devleti “Devlet Sanatçısı” (*Necil Kazım Akses Biyografi.info*, t.y.) unvanı alır.

1973 yılında, İtalya Cumhuriyeti “Commendatore Rütbeleri Nişanı”

1973 yılında Tunus Devleti “Burgiba Sanat Kültür Nişanı”

1981 yılında “Atatürk Sanat Armağanı”

1992 yılında, Sevda Cenap And Vakfı'nın “Onur Ödülü Altın Madalyası” (*"Akses'e Onur Ödülü"*, t.y.)

1998 yılında, Türkiye’de Klasik Batı Müziği’ne yaptığı büyük katkılardan dolayı İstanbul Üniversitesi tarafından “Fahri Doktora” unvanı verilir.

2.1.5.3. Eğitimci Necil Kâzım Akses

Necil Kâzım Akses, 1934 yılında yurt dışında eğitimini tamamladıktan sonra yurda döner ve bu tarihten itibaren aralıklı da olsa neredeyse ölümüne dek öğretmen olarak hizmet verir ve pek çok öğrenci yetiştirir.

Çok sayıda öğrenci yetiştirdim. Hepsinin adını hatırlamam mümkün değil. Ama birkaç tanesini sayayım; Ferit Tüzün, Nevit Kodallı, Bülent Arel hemen aklıma gelenler... Bülent Arel Amerika’da öldü; o tamamen benimle okudu, hiç Avrupa’da eğitim görmedi. Profesör olmuştu Amerika’da... İranlı iki talebem vardı: Biri Nasuhi ki vefat etti, diğeri olan Samim Bahçeban şimdi İstanbul’dadır. Bütün bunlardan başka, diğer hocalarda olup da benimle beraber çalışanlar da vardı. Ben onlara ışık tutmaya çalıştım, özel olarak... (Göğüş, 1993b, s.30).

Bir eğitimci olarak Kompozisyon sınıfı öğrencilerinden beklentilerini, çoksesli müzikle ilgili Türk bestecilerinin önemini ve halkın bu müziğe ilgi duyması için nelerin yapılması gerektiğini şu sözlerle açıklar, Akses;

...Kompozisyon yapmak isteyenlerin ilk olarak edebi kültürlerini arttırmaları lazım. Ben de öğrencilerimden bunu istiyordum. Literatüre bakmalarını tavsiye ediyordum. Çünkü yalnız teknik öğrenilerek kompozisyon yapılmaz, Geçmişin tümünü incelemek gerekir...

...Ülkemizde müziğin gelişmesi için öncelikle Türk bestecilerin eserlerini yaymak, propagandasını yapmak lazım. Ciddi müzik yazacak Türk bestecileri bulunmalı ve teşvik edilmelidir. İyi bir kemancı nasıl yetişirse iyi bir kompozitör de öyle yetişir. Başvuran talebeler

içerisinde öyle bir seçim yapmalı ki, kompozitör olacak vasıfları görülenleri fazla sayıda almalı ve ciddi bir akademik tahsilden geçirmeli. Tahsilden sonra bestecilikte ilerler mi, onu kimse bilemez. Besteci ya olur ya olmaz. Gene de iyi teori bilen kişiler yetişir...

...Türkiye'nin müzik açısından geleceği hakkında ben ancak taraf olarak konuşabilirim. Tarafsız bir görüşüm olamaz. Her memlekette hafif müzik veya halk musikisi vesaire var. Ama ciddi sanat musikisine de büyük önem veriyorlar. Ülkemizde ise ciddi sanat musikisi dışındakilere çok fazla yer verilmekte... Karamsar değilim ama, isterim ki ciddi sanat musikisine daha fazla önem verilsin, daha fazla imkân tanınsın. Ama öncelikle bunun eğitimine daha çok önem verilsin...

...Çoksesli müzik öğretimi ciddiye alınır, uygulanırsa ileride iyi bir müzikten zevk alınabilir, böylece amaca ulaşılmış olunur. Bunlar basit okul şarkılarından başlar, sanat seviyesi çok yüksek olmayan eserlere varılır. Bütün ilginin yabancı bestecilere değil, biraz da kendi bestecilerimize yönelmesi gereklidir. Türk bestecileri de esas yerlerini almalı ve eserleri çokça icra edilmelidir. Kesin olarak ilkokuldan itibaren bilgiye dayanan müzik öğretimi yapılmalıdır. Bu şart yerine getirildiği takdirde lise sonuna kadar hem çok sesliliğin zevkine varılmış hem de müzik dinleme alışkanlığı kazanılmış olur. Tabii bu eğitim içinde çocuğu nazariyata boğmamalıdır (Göğüş, 1993b, s.30-32).

1934 yılının Eylül ayında Musiki Muallim Mektebi'ne öğretmen olarak atanan Akses, burada Form Bilgisi ve Prozodi dersleri verir. 1936 yılında, Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunu gerçekleştiren Paul Hindemith'in yardımcısı olarak görev alır ve ikili ders programları hazırlar. Aynı yılın 1 Kasım günü eğitim başladığında Necil Kâzım, müdür yardımcılığının yanı sıra kompozisyon hocası olarak derslere girer. 1938-39 yılları arasında askerlik yapan sanatçı, askerlik bitiminde Ankara Devlet Konservatuarı ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde teori dersleri verir. 1948-49 yılları arasında, Ankara Devlet Konservatuarı'na müdür olarak atanır ve böylece eğitim programında yeni düzenlemeler yapma olanağını yakalar. 1957 yılında Yurt dışı görevinden sonra 1957 yılında yurda dönen besteci, Ankara Devlet Konservatuarı ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde eğitmenlik görevini yeniden üstlenir.

1960-1971 yılları arasında aynı kurumlarda ders veren Akses;

...emekli olduğu tarihten başlayarak özel kanunla 'uzman kadrosu' olarak göreve ilk başladığı A.D.K.'na öğretmen oldu. Halen bu kurumda öğretmen olarak çok ilerlemiş yaşına rağmen çalışmaya devam eden Akses, 1972 yılından bu yana gerek bu okulda ve gerekse özel çağrılı olduğu BÜK'da bağdama dersleri vermektedir (Göğüş, 1993b, s.29-30).

2.1.5.4. Besteci Necil Kâzım Akses

Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Necil Kâzım, çoksesli müziğin ülkemizde gelişmesi adına, özellikle bestelediği büyük boyutlu senfonik eserlerle önemli bir yapı taşı olmuştur. Besteci ve tıp doktoru Bülent Tarcan (1914 – 1991) sanatçı hakkındaki görüşlerini

“Akses’in eserleri Joseph Marx’tan öğrendiği ‘Yeni Romantik’lik ile Türk müziğinin bir kombinasyonudur. Eserlerinin boyutları büyük, orkestrasyonu çok dolgun ve stili karmaşıktır” (Tarcan, t.y, s.3) şeklinde açıklar.

Önder Kütahyalı (1936 -2020) ise kitabında bestecinin yapıtları ile ilgili şu cümleleri sarf eder;

“...Eserlerinde koyu orkestra renklerine ve atonalite izlenimi bırakan yoğun bir kromatik yapıya rastlanır. Son dönemde ortaya çıkanlarda ise daha berrak ve yumuşak yazı tarzı göze çarpar. Bu eserler ‘aleatorik’ özellikler içermektedir” (Kütahyalı, 1981, s. 115).

Avrupa’daki öğrenciliği sırasında hocalarından öğrendiği farklı stillerdeki bestecilik tekniklerini yapıtlarında kullanarak, Türk Halk ve Türk Sanat Müziğinin makamlarını stilize ederek klasik kalıpların ötesine geçmek ya da başka bir deyişle klasik kalıpları kırarak kendi müzik dilini ve stilini yaratma isteği görülür, Necil Kâzım’da...

Bestecilik kariyerine Viyana ve Prag’da öğrenci olduğu yıllarda başlar. Bu dönem eserleri; piyano için *Prelüd ve Fügler* (1929); *Beş Piyano Parçası* (1930); klarnet-saksafon ve piyano için *Allegro Feroce* (1930); keman ve piyano için *Poème* (1930) ve piyano için *Sonat* (1930), *Mete Operası* (1933) ve *Üç Şiir*’dir (1933).

Necil Kâzım’ın yapıtları incelendiğinde dört yaratılış evresinden¹¹ bahsetmek gerekir.

Bestecinin 1940’lı yıllara kadar uzanan ilk dönem eserleri genellikle piyano ve piyano eşlikli solo parçalardan oluşur. Bu yapıtlarında, atonal yazım tekniğini kullanarak melodide Türk Müziğini stilize ederek kendi tarzını oluşturmanın arayışları içindedir. Sanatçı, müziğini şu cümlelerle açıklar:

Benim yazı biçimim, bir makamı alıp da çokseslendirmek değildir; ama o makamı kullanırım. Makamı bazen makam teknik manası içinde kullanırım, bazen o makamı, makam seyri içinde değil, aynı notalarla başka bir seyir vererek, kullanırım. Yalnız bu kadarla da kalmam; Avrupa teknik gelişmesi içinde şu düşünceyi örnek alarak derim ki, tonalite mefhumu (kavram) ‘en basit manası ile majör- minöre dayanır ve bu majör- minör düşüncesi içinde çokseslilik vardır, Bir zaman geliyor, 20’nci yüzyılın başında, tonalite anlamında uzaklaşmağa çalışıyor besteciler ve atonalite çıkıyor. Atonalite demek, tonsuzluk demek değil; ama, klasik musikinin, yani tonal musikinin kuruluş kalıpların dışında birşey; yani, tonaliteyi tesbit eden kadans mefhumunun dışında, gayet serbest olarak bir atonal yazı sistemine gidiliyor. Bu yazı sisteminde atonalite demek, muhakkak disonansları (kakışım) demek değil, Do-mi-sol akorunu da kullanırsınız, fakat, diğer akorlarla ilişkisinde, tonal musikinin manası içindeki birleşme mefhumu yoktur. Bu atonal sistemden oniki ton sistemine de geliniyor, ondan sonra

¹¹Yılmaz Aydın, *Türk Beşleri* adlı kitabında; Akses’in yaratıcılığını üç dönem olarak belirtir. 1929-34 birinci dönem; ikinci dönemi 1934 yılında Akses’in ülkeye dönüşünden sonra başlar. Bestecinin bu dönem yaratılarında sahne eserleri ve Türk müziğinin etkisi altındaki yapıtlarından bahseder. 1976’dan sonra da Akses’in yarattığı eserlerin üçüncü dönemine ait olduğunu anlatır. s.153-154, 389

da, buna paralel olarak, bitonal üzerine olan musiki var, politonal musiki var. ...Bu anlam içinde, biz, gene makamları, amodal olarak da kullanabiliriz; yani, makamlar modlarsa, bu modlar, polimodal de olabilir ve makamın kasık düşüncesi içinde, makamı anlatan seyrinin dışında da kullanılabilir (Göğüş, 1993b, s.30-31).

Yine bu dönem eserleri arasında *Minyatürler* (1936), Senfonik dans *Çiftetelli* (1940) ve senfonik şiir *Ankara Kalesi*'ni (1942) sayabiliriz.

Necil Kâzım, *Ankara Kalesi*'ni, Behçet Kemal Çağlar'ın aynı adlı şiirinden besteler. Yapıt ilk kez 18 Ekim 1942 tarihinde Berlin'de Fritz Zaum yönetimindeki Berlin Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilir. Besteci bu yapıtında, ülkemizin özgürlük ve bağımsızlık uğruna yaptığı savaşı anlatırken zengin bir orkestra dili kullanır.

1945 ve 1946 yıllarında yaylı çalgılar için oda müziği eserleri yazar; *Yaylı Çalgılar Üçlüsü* ve *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*. Akses, *Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* adlı yapıtıyla ilgili şu açıklamayı yapar;

Dörtlünün ton bünyesi, çoksesliliğin tonal bünyesi ile yerel müzikte tek seslilik içinde kullanılan modal bünyenin karışımı içindedir. Sonat biçimindeki ilk bölümde birinci tema kemanla sunulur. Sonunda Anadolu'dan bir hava duyulur İkinci bölüm genel olarak intermezzo'dur. 'Attaca' ile çift temalı bir fuge bağlanır. Fügün birinci teminin tonu modal diyebileceğimiz solo viyolonseldeki 'Saba' makamındadır. Diğer tema 'Bestenigâr' makamındadır. Son bölüm, üç kısımlı lied düşüncesi içinde yazılmıştır. Rondoyu andıran bir form gibidir. Bu bölümün ortasındaki 'un poco largemente' kısmı, birinci bölümdeki ikinci tema grubunun büyütülmüş şeklidir (İlyasoğlu, 1998, s. 107).

1946 yılında viyolonsel ve orkestra için bestelediği *Şiir / Poem* adlı yapıtı ilk kez aynı yılın 29 Haziran'ında Ankara'da seslendirilir. Çellist Antonio Saldarelli'dir (1917) Yapıt, 10 Eylül 1949 tarihinde yine Saldarelli tarafından Roma'da seslendirilir. Akses'in esin kaynağı, Akdeniz'dir. Besteci, Akdeniz'in mavi pırıltılı sularını, havasını, sıcaklığını ve solo viyolonsel'in seslendirdiği aşk şarkısını notalar aracılığıyla anlatır.

1940'lı yılların sonlarında bestecinin senfonik eserlere yöneldiğini ve kendi stilini geliştirdiği gözlemlenir. Yapıtlarının melodik yapısı Türk müziği makamlarından, armonik yapısı amodal ve ritmik yapısı aksak ölçülerden oluştuğu görülür.

İkinci dönem yapıtlarına örnek olarak 1947 yılında bestelediği *Ballade* gösterilir. Yapıt, ilk kez 2 Nisan 1948 tarihinde Ferid Alnar yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından Büyük Tiyatro'da, 1950 yılından sonra Edinburg, Londra, Brüksel, Teplice, Prag, Bükreş, Kahire, Viyana ve Birmingham'da seslendirilir.

Necil Kâzım'ın bir tutkusu da opera yazmaktır. Geçmişte yani 1934 yılında Viyana ve Prag'da bulunduğu yıllarda yazdığı tek perdelik *Mete* ve yurda döndükten sonra aynı

yılın Aralığında Ankara’da sahnelenen *Bayönder* operalarını bestelemiştir. 1956 yılında bu tutkusunu yeniden hayata geçirmek üzere *Timur* operasını yazmaya başlar. Eseri dört perde olarak planlar ancak bitiremez. Bestelediği bazı bölümleri şan ve orkestra için *Sololar Geçidi* adı altında derler.

7 Temmuz 1960 günü Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü görevinden el çektilen Necil Kâzım, ara verdiği bestecilik serüvenine yeniden başlar. Aynı yıl *Eskilerden İki Dans* adlı eserini Neoklasik tarzda piyano için yazar. İki yıl sonra ise bu yapıtını orkestraya uyarlar. İkili orkestra düzeni kullanarak yaptığı orkestrasyonda atonal yapı tarzını, poliatonalite ile destekleyerek çağdaş armoni yapısı ve örgüsü kullanır. Eserin bölümlerinden *Menuetto*, ¾’lük dans formudur. *Siciliana* adlı bölümde ise polifonik yazı regel stili içerisinde işlenir.

Necil Kâzım, 1960’larda ve sonrasında büyük senfonilerini yazar. Ayrıca Melih Cevdet Anday, Orhan Veli Kanık, Baha Karatay ve Cahit Külebi gibi şairlerin şiirleri üzerine liedleri yanı sıra büyük korolu eserler yazar.

Necil Kâzım’ın üçüncü yaratma evresine 1969 yılında tamamladığı *Itri’nin Neva Kâr’ı Üzerine Scherzo* adlı yapıtı gösterilir. Yapıt ilk kez Hikmet Şimşek (1924- 2001) yönetiminde 25 Aralık 1970 tarihinde Ankara’da, CSO tarafından seslendirilir. Besteci, Itri’nin (1640- 1712) *Neva-Kâr* adlı eserinden esinlenerek büyük orkestra için *Scherzo*’yu yazar. Besteci, *Neva-Kâr*’ın bazı unsurlarından esinlenerek kendi tarzında yorumlayarak yeni bir eser yaratır. Üç bölümden oluşan eserde; birinci bölüm ağır bir girişten sonra Scherzo’ya geçer. İkinci bölüm iki parça olup lirik karakterdeki birinci parçayı yeniçeri müziğinin görkemli havasını yansıtan ikinci parça izler. Üçüncü bölüm ise birinci bölümün kısaltılmış tekrarı şeklindedir. Eser, yine Şimşek yönetiminde Budapeşte Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilir ve Hungaroton Plak Şirketi’nce kayda alınır. Bu plak 1985 yılında Fransız Akademisi Ödülü kazanır.

31 Aralık 1969 yılında tamamladığı *Keman Konçertosu*’nu keman sanatçısı Suna Kan’a (1936- 2023) ithaf eder. Eser iki bölümden oluşur. Birinci bölüm serbest sonat, ikinci bölüm ise lied biçiminde olup her iki bölüm kadansla biter. Eser ilk kez Ankara’da Prof. Ephraim Lessing (1903- 1975) yönetiminde CSO tarafından seslendirilir ve solist Suna Kan’dır. Eser 21 Haziran 1972 tarihinde kemancı Suna Kan tarafından, Niyazi Hacıbeyov (1912- 1984) yönetimindeki Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Bakü’de seslendirilir.

Tenor solo ve orkestra için *Bir Divan'dan Gazel* adlı eser, Necil Kâzım'ın dördüncü ve son yaratma evresinin ilk eseridir. Divan edebiyatına ilgi duyan Akses, 1966 yılında eline geçen Kanuni Sultan Süleyman'ın Muhibbi mahlasıyla Hürrem Sultan'a aşkını dillendirdiği bir gazeli bestelemek ister ve 31 Ekim 1976 günü bestelemeyi bitirir. Eserin ilk seslendirilişi 24 Aralık 1976 tarihinde Gürer Aykal yönetimindeki CSO tarafından gerçekleştirilir. Solist Osman Gököğlu'dur. Akses, ilk kez rastlamsal¹² (Aleatorik) tekniğini kullanarak iki bölümlü olarak düzenlediği bu eserinde gazelin orijinal metnine sadık kalır. Yapıtta, ana düzüm ve çizgiler kendi kurallarına göre akıp giderken çeşitli çalgı gruplarında ayrı hızlarda rastlamsal hareketler duyulur. Akses bu eserini ve Şubat 1977'de bestelemesini bitirdiği *Orkestra Konçertosu*'nu CSO'nun kuruluşunun 150. yılı dolayısıyla CSO'ya ithaf eder.

Orkestra Konçertosu ilk kez 1 Nisan 1977 tarihinde Otakar Trhlík (1922-2005) yönetiminde CSO tarafından seslendirilir. Büyük orkestra için bestelenen yapıt, bir önceki eseri gibi rastlamsal teknikle yazılmıştır. Ancak rastlamsallık sınırsız ve disiplinsiz değildir. Yapıt, iki ana bölüm ile bu bölümlerin önünde yer alan solistik karakterdeki küçük birer fanteziden oluşur. Konçertonun tonal yapısını besteci a-modal olarak niteler ve şu açıklamayı yapar;

“Bu eser modal değil anlamına gelmez. Belli bir mod'da, belli bir makamda yazmadım konçertoyu ama mod düşüncesinden çıktım, soyut makam anlayışı içinde çalıştım. Nitekim a-tonal demek tonsuz demek değildir, tek bir tonalitenin egemenliğinden sıyrılmış demektir”.

Yine aynı yıl *Viyola Konçertosu*'nu yazar, besteci. Yapıt ilk kez 14 Nisan 1978 tarihinde Tadeusz Strugala (1935-) yönetimindeki CSO'nun eşliğinde solist Koral Çalgan tarafından seslendirilir. Üç bölümden oluşan konçertonun tonal yapısını besteci poli-amodal olarak nitelendirir.

¹² Rastlamsal (aleatorik) müzik, belirli bir tekniğe bağlı olmadan icra edilen müziği betimleyen, içinde deneyseiliği ve doğaçlamayı barındıran bir müzik akımıdır. (DOLGUN, 2019, 4) Sanatta Yeterlilik Tezi'nde Rastlamsal Müziği şu cümlelerle açıklar: “Rastlamsal yazıda ritmik değerler, notalar ve süre uzunluğu yorumcunun kendi seçimine bırakılır. Bestecilerin, eserlerinin çeşitli yönleri üzerinde geleneksel kontrolünün gevşetildiği geniş bir müzik yelpazesi ortaya çıkar. Yelpazenin bir ucunda sınırlı, diğer ucunda ise sınırsız bir rastlamsallık yer alır. Mümkün olduğunca hızlı çalınması gereken bir grup notanın bir ölçü içindeki ritimlerinin belirlenmediği, çalgıların net etkileşimleri ve partiler içinde net ritimlerin belirtilmediği pasajlar içeren eserler sınırlı rastlamsallık grubundadır. Çalıcıya, sanat ile sanat dışı (art and non-art) ve müziksel sesler ile çevresel müzik dışı sesler arasındaki sınırları kaldırma arzusundan kaynaklanan eserler ise sınırsız rastlamsallık grubuna girmektedir. Sınırsız rastlamsallık akımına en çarpıcı örnekler olarak John Cage'in 4'33'' (1952) ve Imaginary Landscape No: 4 (1951) gibi eserleri gösterilebilir.”

Necil Kâzım, büyük boyutlu senfonik eserleriyle bilinir. 1966 yılında *Birinci Senfoni*'sini; 1978 yılında yaylı çalgılar için *İkinci Senfoni*'sini; 1979-80 yılları arasında büyük orkestra için *Üçüncü Senfoni*'sini; 1982-84 yılları arasında *Sinfonia Romancesca Fantasia* adlı *Dördüncü Senfoni*'sini; 1988 yılında *Atatürk Diyor ki* adı altında tenor solo, korolar, org ve orkestra için *Beşinci Senfoni*'sini yazar. 1992 yılında başladığı ve *Ölümsüz Kahramanlar* olarak adlandırdığı bariton solo, koro ve büyük orkestra için *Altıncı Senfoni*'sini ise tamamlayamaz.

Birinci Senfoni ilk kez 23 Ekim 1964 tarihinde Ankara'da, Prof. Lessing yönetiminde CSO tarafından, 1968 yılında ise yine Prof. Lessing yönetiminde Viyana'da Tonkünstler Orkestrası tarafından seslendirilir. 1992 yılında *Sinfonia Romancesca Fantasia* adlı *Dördüncü Senfoni*'si ile *Orkestra Konçertosu*'nun CD kayıtlarında bulunmak amacıyla Budapeşte'ye gider.

Necil Kâzım, Türk müziğinden kopmadan döneminin çoksesli müzik anlayışını yansıtan pek çok farklı türlerde eserler yazarak ülkemizde çoksesli müziğin gelişimine önemli bir katkı sağlar. Ancak ülkemizde, çoksesli müzik bestecilerinin hemen hemen hepsi ilgisizlikten yakını. Necil Kâzım kırılgınlığını ifade etmekten çekinmez;

...Hatırlıyorum, Türk çağdaş musiki yaratıcılığının altın devri 1942 ile 1949 yılları arasında idi. Şimdi yaşlı kuşak diye anılan bestecilerimiz bu yıllarda hem eser yazma hem de bunların icrası hususunda büyük teşvik ve yardım görmüşlerdi. O yandan bu yana, zamanın geçişi nisbetinde ilgisizlik de büyüdü: Yazık oldu, bestecilerimize olduğu kadar memlekete de. Yeniden, Türk Halk Türkülerinin çok sesli koro için tertiplenmesinin kompozitörlerimizden istenisi ve bunların icrası ile yurt içinde ve yurt dışında yayınlanmasını sağlamak gayretleri yönünden 1964 yılına özel bir değer ayırmak yerindedir. Şeytanın ayağını kıranları takdir ve şükranla anmalı. Gönül ister ki bu, Türk sanat ve kültürüne yapılan büyük hizmet, Halk türkülerini çok sesli koro için tertipleme sınırlarını aşsın da tekrar büyük çapta senfonik eserlere, sahne eserlerine kavuşalım (Göğüş, 1993a, s.27).

Ülkemizde bestecilik açısından bakıldığında cumhuriyetle başlayan çoksesli müziğin serüveni hakkında Necil Kâzım, esprili bir dille açıklama yapar;

Çağdaş müziğin gerisi yok Türkiye'de. Batıda yüzyıllar boyunca, Monteverdi'lerden beri kademe kademe gelişmeler olmuş. Onların Mozart'ları, Brahms'ları da var, hafif müzikleri de var. Kısa ve önemli değil. Lokallere gidiyorlar, tradisyonu var onların. Biz Boğaz Köprüsü ile başlamışız çağdaş müziğe. Belki yüz sene sonra herşey yerine oturacak, tradisyonumuz da olmuş olacak (İlyasoğlu, 1998, s.199).

2.1.5.5. Necil Kâzım Akses'in Eserleri

Necil Kâzım Akses, yurt dışında eserleri çalınan, plak ve CD kayıtları yapılan uluslararası tanınırlığı olan bir sanatçıdır.

Opera

Mete (tek perde), 1933.

Bayönder (tek perde), 1934.

Timur (1956'da başlanmış, tamamlanmamıştır).

Senfoni

Senfoni No. 1, 1966.

Senfoni No. 2 (yaylı çalgılar için), 1978.

Senfoni No. 3, 1980.

Senfoni No. 4, Sinfonia Romancesca Fantasia (viyolonsel solo ve orkestra için), 1983-84.

Senfoni No. 5, Atatürk Diyor ki (retorik senfoni, büyük koro, çocuk korosu, tenor solo, org ve büyük orkestra için), 1988.

Senfoni No. 6, Ölümsüz Kahramanlar (bariton solo ve koro ile)- ilk bölüm tamamlanmıştır, 1992.

Diğer Senfonik Eserleri

Şiir, 1932-33.

Bir Yaz Hatırası- Boğaziçi'nde Sabah, 1932-33.

Çiftetelli (senfonik dans), 1933.

Bayönder Operası'nın orkestra süiti.

Ankara Kalesi (senfonik şiir), 1942.

Ballade, 1947.

Eskilerden İki Dans (orkestra uyarlaması), 1962.

İtri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo, 1948-1969.

Sesleniş-Cumhuriyetimizin 50. Yılı'na, 1973.

Orkestra Konçertosu, 1976-77.

Barış için Savaş (senfonik şiir), 1981.

Solo Çalgı ve Orkestra İçin

Poem (viyolonsel ve orkestra), 1946.

Keman Konçertosu, 1969.

Viyola Konçertosu, 1977. 12

İdil (viyolonsel ve orkestra için), 1980.

Oda Müziği İçin

Allegro Feroce (klarnet veya saksafon ve piyano), 1930.

Allegro Feroce (viyola ve piyano çevirisi).

Poem (piyano ve keman), 1930.

Sonat (flüt ve piyano), 1933.

Üç Poem (mezzo soprano ve yaylı çalgılar dörtlüsü), 1933.

Yaylı Çalgılar Üçlüsü, 1945.

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 1, 1946.

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 2, Ağıt, 1972.

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 3, 1979.

Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4, 1990.

Şan ve Orkestra İçin

Şiir ve Müzik (bas-bariton ve orkestra), 1935.

Senfonik Destan-Cumhuriyetimizin 50. Yılı'na (soprano, koro ve orkestra), 1973.

Sololar Geçidi -Timur Operası'ndan- (soprano, mezzo-soprano, bariton, bas-bariton ve orkestra), 1974.

Bir Divandan Gazel (tenor solo ve orkestra), 1976.

Şan ve Piyano İçin

Portreler I (lied'ler), 1964.

Şiirlere Muzik-Portreler II (Lied'ler), 1975.

Hayır mı Evet mi? (Lied), 1988.

Koro

Çokseslendirilmiş Türküler, 1936.

Eşliksiz Çoksesli Koro Kompozisyonları, 1947.

On Türkü (eşliksiz karma koro), 1964.

İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar (eşliksiz çoksesli koro), 1983

Marşlar

Konservatuvar Marşı (U.C. Erkin ile birlikte), 1940.

Türkiye Marşı.

İzciler (koro ve orkestra için).

Birlik Marşı.

Cumhuriyetimizin 50. Yıl Marşı (senfonik marş), 1973.

Piyano Solo

Prelüd ve Fugler (piyano), 1929.

Türk Envansiyonu.

Beş Piyano Parçası, 1930.

Piyano Sonatı, 1930.

Minyatürler, 1936.

Eskilerden İki Dans, 1960.

On Piyano Parçası, 1964.

Viyola Solo

Capriccio, 1977.

Acıklı Ezgi, 1984.

Sahne Müziği

Sofokles'in Antigone oyunu için müzik (üfleme çalgılar), 1942.

Shakespeare'in Julius Caesar oyunu için müzik (üfleme çalgılar), 1942.

Sofokles'in Kral Oidipus oyunu için müzik (üfleme çalgılar ve kadınlar korusu), 1943
(İlyasoğlu, 1998; Göğüş, 1993c).

2.2. Necil Kâzım Akses'in *Acıklı Ezgi*'de Kullanılan Yöntemler

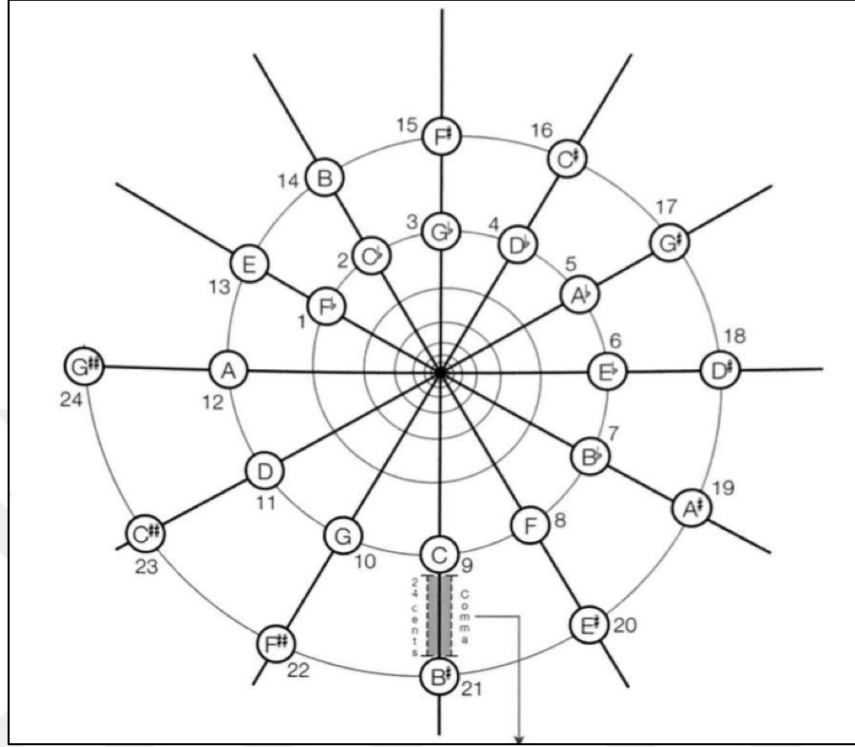
2.2.1. Entonasyon Bakımından İnceleme

İlk ölçüden başlayarak eserin tamamında uygulanmak üzere bemollerin tiz, diyezlerin ise pes çalınmasıyla elde edilen saf entonasyon (just intonation) tel üstündeki doğuşkan sesler ile uyumluluk gösterdiği denenmiş olup, eserin entonasyon anlayışı için tavsie edilmektedir.

Tampere sistem ile karşılaştırıldığında “just intonation” sisteminde beşli aralıklar 2 cent büyüktür. Bunun sebebi Tampere sistemin aslında tam doğru ve uyumlu frekansı vermediğinden kaynaklanmaktadır

Tampere sistem tuşlu çalgıların kendi içindeki entonasyonunu sabitlemek için yapılmış olduğundan aslında bu durum, yaylı enstrümanlar için bir dezavantaj oluşturmaktadır. Dolayısı ile 5'li aralıklarla “just intonation”a göre yukarı doğru

sıralama yaptığımızda tekrar do'ya (tam 5'li ile gidildiğinde aynı ses olan si diyez) ulaştığımızda ilk çaldığımız “do” notası ile son çaldığımız “do” notası arasında 24 cent farklılık oluşmaktadır (Jensen ve Kalinovsky, 2019).



Şekil 2.1 Do notasından tam beşli yukarı gidildiğinde ortaya çıkan tablo (Jensen ve Kalinovsky, 2019).

Eserin solo viyola için yazılmış olması ve sahne üstünde daha zengin tınlar elde edilebilmesi ve bu sayede de seyircilere ulaşılması hedeflenmektedir. Bunun için enstrümanın yapısına uygun olan enstrümanın doğuşkanlarını harekete geçiren “just intonation” adı ile adlandırılan sistemin kullanılması tavsiye edilmektedir.

Just intonation ilk bakışta yaylı çalgılarda, birbiriyle uyumlu birden fazla ses dalgası elde etmek -çift sesler ve akorların tam anlamıyla tınlamasını sağlamak- üzere en eski dönemlerden beri kullanılan bir sistemdir. Günümüzde modern piyanolar ile yapılan oda müziği, resital, piyano konçertosu eşliği vb. performansların zorunlu kıldığı tampere sistem anlaşılması daha kolay gibi görünse de aslında hem üflemeli çalgılarda hem de yaylı çalgılarda uyumu bozmaktadır. Bu açıdan bakıldığında bu topluluklarda ya da ikisinin de bulunduğu orkestralarda, eserin dikey akorlarını oluştururken just intonation gerekli ve bilinçli yapılması gereken bir sistemdir.

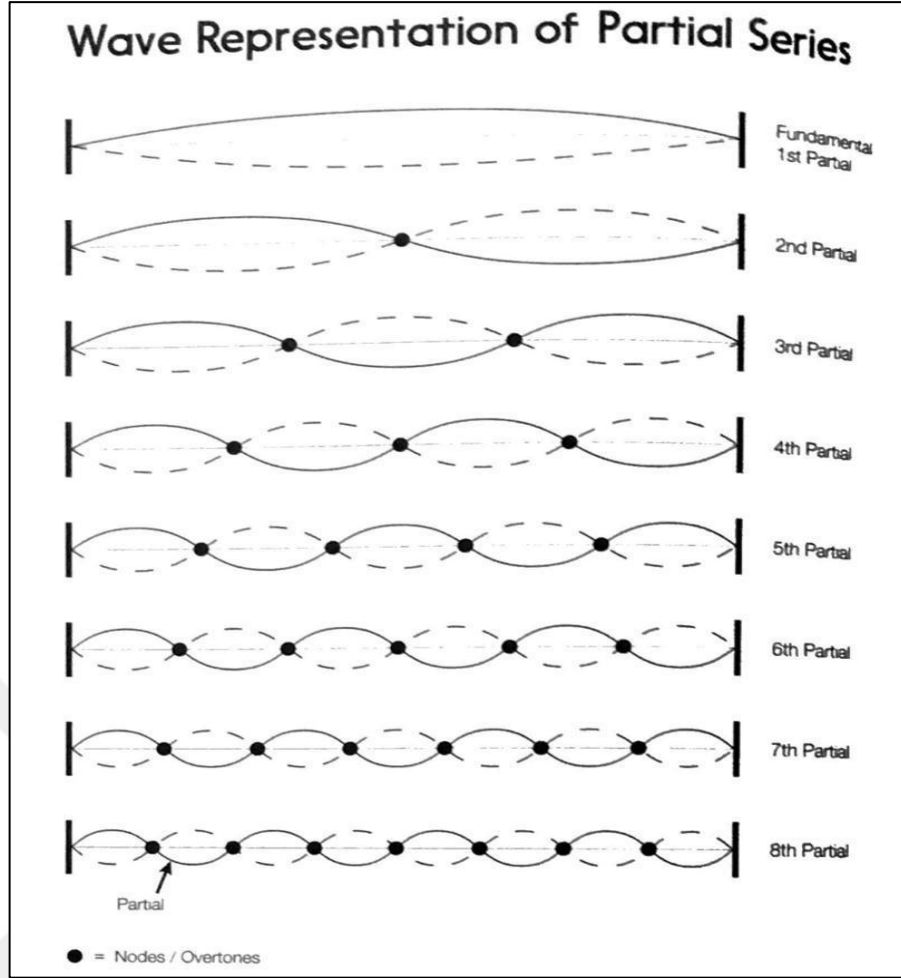
Just intonation’ı genel olarak değerlendirmek gerekirse, majör akorlardaki üçüncü derece, tampere sisteme göre 14 cent daha pes, minör akorlarda ise üçlü 16 cent daha

tiz çalınır. Tampere sisteme göre her yarım ses 100 cent olduğuna göre; do-mi majör üçlü 386, do-mi bemol minör üçlü 316 cent olarak hesaplanır.

Çizelge 1.1 Yarım ses, majör üçlü, dörtlü aralık, beşli aralık ve sekizli seslerin üç ayrı entonasyon kavramına göre cent aralıkları.

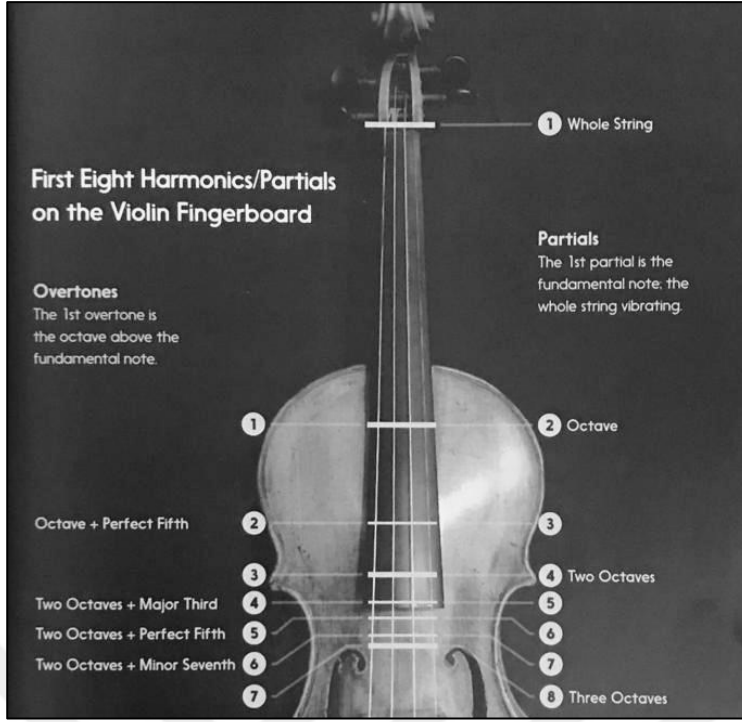
Aralıklar	Tampere Sistem	Just	Pisagoryan
Oktav	1200	1200	1200
Beşli aralık	700	702	702
Dörtlü aralık	500	498	498
Majör Üçlü	400	386	408
Yarım ses	100	112	90

Just intonation sistemi armonik sesler ile uyumludur. Armonik sesler; telin titreşiminin iki eşik arasında düzenli olarak ileri ve geri gitmesi sonucunda oluşur. Bu düzen içerisinde teldeki dalgalanmada hareketsiz kalan noktalardan çalınan telin armoniklerini elde ederiz. Bu hareketsiz kalan noktalar sonsuz olsalar da sistemi anlamak için sekiz tanesine odaklanmak yeterlidir.



Şekil 2.2 Bir telin titreşiminin sekiz hareketsiz noktası (Jensen ve Kalinovsky, 2019).

Görselden de anlaşıldığı üzere hareketsiz noktalar hep bir artarak ilerliyor. Bu durumda; Do telini baz alırsak, ilk armonik sesin kendisi yani do, ikinci armonik bir oktav üstteki do, üçüncü armonik bir oktav + tam beşli üstteki sol, dördüncü armonik iki oktav üstteki do, beşinci armonik iki oktav + büyük üçlü üstteki mi, altıncı armonik iki oktav + tam beşli üstteki sol, yedinci armonik iki oktav + minör yedili üstteki si ve son olarak sekizinci armonik üç oktav üstteki do olarak seslendirilebilir.



Şekil 2.3 Doğuşkanların enstrüman üzerindeki yerleri (Jensen ve Kalinovsky, 2019)

Armoniklere dayalı entonasyon daha önce de bahsettiğimiz gibi daha çok çift ses ve üzeri seslerde ya da oda müziği ve orkestra topluluklarında etkili olduğu gibi, ses kalitesi ve renk zenginliği bakımından, ayrıca seslerin daha uzun süreli tınlaması ve dinleyiciye daha rahat ulaşması açısından tek başına çalınan seslerde de oldukça önemlidir. Bu sistem daha çok barok ve erken klasik müzik dönemlerde tercih edilse de günümüz klasik müzik anlayışının tekrar eski stile dönme ve dönem otantizmi arayışının yeniden filizlenmesinin ardından gittikçe daha çok önem kazanmaya başlamıştır.

2.2.2. Acıklı Ezgi Yay Teknikleri

Bu eserde ilk cümleden itibaren özellikle “legato” tekniği ve sonrasında tenuto, aksanlı détaché, détaché, aksanlı legato teknikleri kullanılmıştır.

2.2.2.1. Legato

Bir motif veya cümleyi oluşturan notaların birbirlerine bağlanarak kopmadan çalınması gerektiğini ifade eden müzik terimidir. (Aktüze, 2004)

Legato, müzikte bir notanın diğerine kesintisiz bir geçişle çalınması anlamına gelir. Bu teknik doğru kullanıldığında tınıyı yumuşatır ve müziğe bir akıcılık hissi verir.

Viyolada legato çalışma yöntemleri arasında şunlar yer alır:

Parmak pozisyonu: Legato çalmak için öncelikle sol elde parmak pozisyonlarının doğru olması çok önemlidir. Eğer pozisyonlar doğru anda geçilmezse notaların birbirine bağlanması zorlaşabilir. Bu nedenle, parmak pozisyonunu geliştirmek için eğer çalınan pasajların içinde pozisyon geçme zorunluluğu var ise bu pozisyonlar için egzersizler yapmak çok önemlidir.

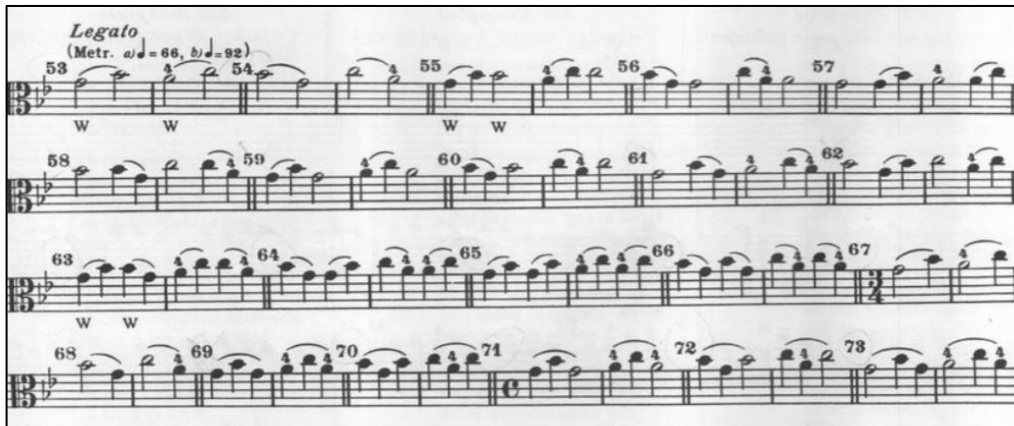
Arşe tekniği: Yayı kullanırken, kolun ağırlığını bırakmak, ekstra baskı uygulamamak önem taşır. Kolun doğal ağırlığı ile elde edilen ses, güçlü ve yumuşak duyulur. Daha sonraki adımda ise yayı teller üzerinde yavaşça hareket ettirerek notaları birleştirmek mümkündür.

Vuruşlar arasındaki mesafe: Viyolada legato çalmak için, vuruşlar arasındaki mesafenin mümkün olduğunca kısa olması gerekir. Bu, notaların birbirine daha yumuşak bir şekilde bağlanmasına yardımcı olur.

Yavaş ve kontrollü çalmak: Legato bir cümle veya pasajı yavaş çalmak, hızlı çalmaktan daha zordur. Bu nedenle, legato çalışmalarında yavaş ve kontrollü bir şekilde çalmak önemlidir. Bu yöntem, tekniklerin öğrenilmesi ve notaları doğru bir şekilde birleştirme hususu için zaman ve fırsat sağlar.

Egzersizler yapmak: Viyolada legato çalışmak için egzersizler yapmak önemlidir. Bu egzersizler, doğru teknikleri geliştirmeye ve parmak pozisyonunu güçlendirmeye yardımcı olur. Ayrıca, legato çalmayı geliştirmek için, özel legato egzersizleri de yapılabilir.

Esere başlamadan önce legato tekniğinin kullanımına ön hazırlık olarak Ottokar Sevcik'in egzersizlerinin yararlı olduğu düşünülmektedir.



Şekil 2.4 Ottokar Sevcik, Op. 2.

Bu egzersizlerden sonra “Rodolphe Kreutzer”ın keman için daha sonrasında viyola için çeşitli transkriptleri olan 42 etüdü içeren kitabının ilk parçasının çalışılmasının, egzersiz harici bir eserinde seslendirilmesinin daha da faydalı olacağı düşünülmektedir.



Şekil 2.5 Rodolphe Kreutzer, 42 Studied or Caprices, No.1.

2.2.2.2. Aksanlı Legato

Legato tekniği, notaların kesintisiz bir şekilde çalınmasını gerekliliğini ifade eden müzik terimidir, aksan ise notaların vurgulanması anlamına gelmektedir. (Aktüze, 2004)

"Aksanlı legato" terimi, çalınan notaların vurgulanmasına rağmen, notaların birbirine kesintisiz bir şekilde bağlanmasını sağlamak için kullanılan bir yay tekniği anlamına gelmektedir. Bu tekniğin kullanımı, yaylı çalgılar için oldukça önemlidir çünkü bu tekniği kullanarak notalar arasında birbirine bağlı bir ses akışı elde edilmektedir.

Aksanlı legato tekniği için bazı ipuçları şunları içerebilir:

Doğru pozisyon: Aksanlı legato tekniğini kullanarak notaları doğru şekilde çalabilmek için, doğru pozisyonda olmak önemlidir. Bu, yayın notaları doğru şekilde vurmasına yardımcı olur.

Uygun yay basıncı: Aksanlı legato tekniği için, yayın teline hafifçe bastırılıp çıkarılması gerekir.

Denge: Aksanlı legato tekniği için, yayın telin içine girerken yayın ağırlığının doğru şekilde dağıtılması gerekir. Bu, notaların doğru şekilde vurgulanmasına yardımcı olur.

Hız ve ritim: Aksanlı legato tekniği yayının hızı ve çalınan notanın ritim değeri çok önemlidir. Bu teknikte hızlı ve ritmik vuruşlar yapabilmek için, düzenli olarak pratik yapmak gerekir.

Egzersizler: Aksanlı legato tekniğini geliştirmek için, özel egzersizler yapabilirsiniz. Bu egzersizler, yayın telin içine doğru bir şekilde girmesi ve sonrasında hafifçe kaldırılması gibi teknikleri geliştirmeye yardımcı olur. Ayrıca, hız ve ritim gibi diğer temel teknikleri de çalışmak önemlidir.

2.2.2.3. Détaché

Notaların her biri ayrı ayrı çalınır. Détaché, yayı telden hafifçe kaldırarak ve ardından yayı tekrar telin içine girilerek kullanılan bir arşe tekniğidir. Bu teknik, müziğin ritmini ve akışını korur ve notaların netliğini artırır. (Aktüze, 2004)

Détaché tekniğini geliştirmek için, aşağıdaki adımları takip edebilir:

Uygun yay basıncı: Détaché çalmak için arşe, telin içine doğru yine kol ağırlığı kullanılarak ses alınır ve diğer notaya geçmeden önce hafifçe kaldırması gerekir. Bu teknik (notaların üstünde “-” çizgi ile gösterilir) notaların netliğini ve akışını sağlar.

Denge: Détaché tekniği için denge önemlidir. Yayı teller üzerinde hareket ettirirken, yayın ağırlığının doğru şekilde dağıtılması gerekir. Bu, notaların doğru şekilde çalınmasına yardımcı olur.

Egzersizler: Détaché tekniğini geliştirmek için, özel détaché egzersizleri yapabilir. Bu egzersizler, yayın teline doğru bastırılması ve hafifçe kaldırılması gibi teknikleri geliştirmeye yardımcı olur. Bu egzersizlerin yanı sıra, parmak pozisyonu, yayın doğru

konumlandırılması ve denge gibi temel teknikleri de çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

The image displays a musical score for a violin piece by Ottokar Sevcik, Op. 2. The score is written for five staves, each containing a different bowing technique. The first staff is titled 'Avec un tiers de l'archet.' (With one-third of the bow), followed by 'One-third of bow.' and 'Mit einem Drittel des Bogens.' (With one-third of the bow). The second staff is titled '27 (Met. J = 92)' and the third staff is titled '35 (Met. J = 104)'. The fourth staff is titled '40 (J = 116)' and the fifth staff is titled '44'. The score includes various bowing techniques such as 'M*' (Marcato), 'W' (Vibrato), 'P' (Pizzicato), 'N' (Nasale), 'B' (Basso), 'H' (Harmonics), and 'V' (Vibrato). The score is written in G major and 2/4 time.

Şekil 2.6 Ottokar Sevcik, Op.2.

2.2.2.4. Aksanlı Détaché

Notaların her birinin vurgulanması için kullanılır. Bu teknikte, yayın önce telin içine girmesi hızlı bir şekilde yapılır ve bu sayede notalar arasında kesintisiz bir akış sağlanır. (Aktüze, 2004)

Doğru pozisyon: Aksanlı détaché tekniği için, doğru pozisyonda olmak önemlidir. Viyola çalarken, el ve kolun doğru yerde olması gerekir. Bu, yayın notaları doğru şekilde vurmasına yardımcı olur.

Uygun yay basıncı: Aksanlı détaché çalmak için, yayın telin içine girdiği sırada hızlıca çekilmesi gerekir. Çekme işlemi yapmak için de ön kolun kullanılması tavsiye edilir. Bu teknik, notaların vurgulanmasına yardımcı olur.

Denge: Aksanlı détaché tekniği için, denge önemlidir. Yay telin içine girerken, yayın ağırlığının doğru şekilde dağıtılması gerekir. Ağırlık merkezi önceki tekniklerde olduğu gibi kolun ağırlığıdır.

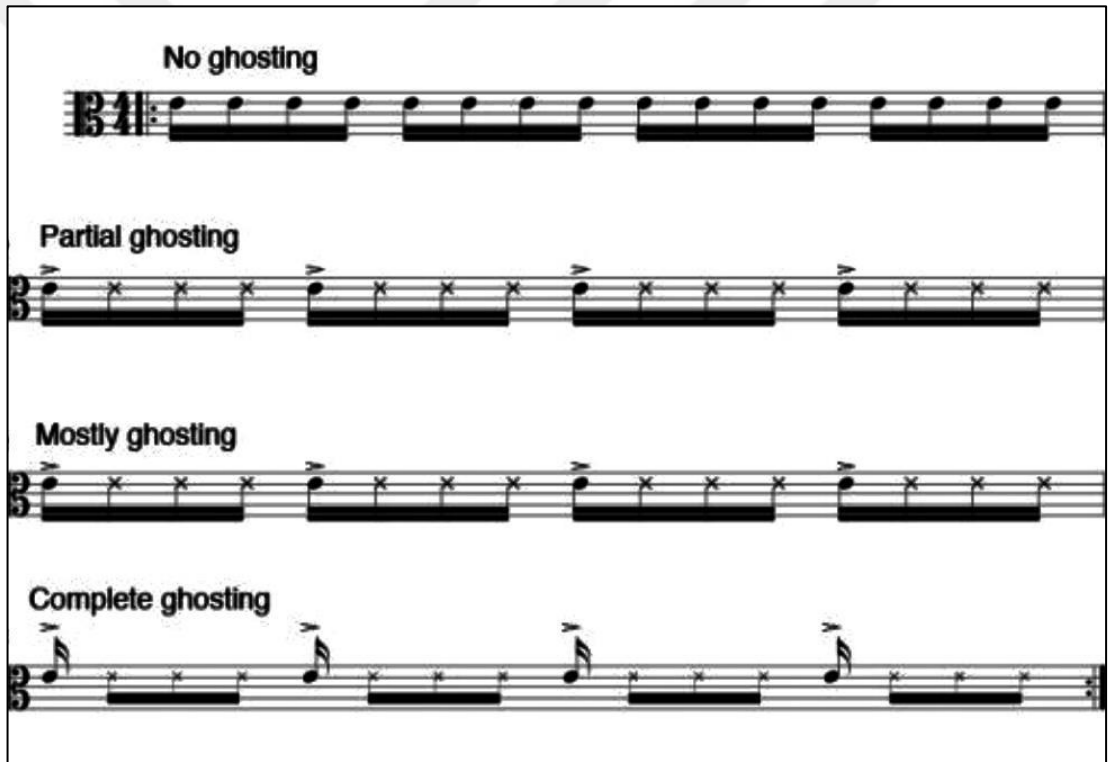
Hız ve Ritim: Aksanlı détaché tekniği hızlı bir tekniğe dayandığından, bu teknikte hız ve ritim çok önemlidir. Bu teknikte hızlı ve ritmik vuruşlar yapabilmek için pratik yapmak gerekir.

Egzersizler: Aksanlı détaché tekniğini geliştirmek için, özel egzersizler yapılabilir. Bu egzersizler, yayın teline doğru bastırılması ve hafifçe kaldırılması gibi teknikleri geliştirmeye yardımcı olur. Ayrıca, hız ve ritim gibi diğer temel teknikleri de çalışmak önemlidir.



Şekil 2.7 Ottokar Sevcik, Op.2, No.7.

Resim 2.33’te görülen aksanlar onaltılık notaların ilk vuruşlarındadır. Sonrasında ise bu tekniğin kullanılabilmesi için farklı bir egzersiz daha önerilebilir;



Şekil 2.8 Tracy Silverman, Strum Bowing Etudes, No. 2.

Yukarıda gördüğünüz örnekte 16’lık notaların hepsi çalınır, İkinci satırdaki 16’lıkların ise ilki aksanlı détaché ve diğer üç nota beli belirsiz çalınır. Üçüncü satıra geçtiğimizde yine 16’lık notalara aksanlı détaché ile başlanır ve diğer üç nota daha az çalınır. Son satırda ise 16’lık notalarda sadece başında yer alan aksanlı détaché çalınır ve diğer üç nota çalınmaz. Bu şekilde aksanlı détaché tekniğinin öğrenileceği düşünülmektedir.

2.2.2.5. Tenuto

Tenuto ifadesi, notanın süresinin tam olarak korunması gerektiğini ifade eden bir teknik bir müzikal terimdir. Tenuto sembolü (küçük bir çizgi) notanın üzerine yerleştirilir, müzik yazım dilinde görsel olarak kolayca tanınabilir ve notaları çalarken süreyi ve vurguyu doğru bir şekilde ifade etmenize yardımcı olmaktadır. (Aktüze, 2004)

Nota çalınırken, yayın notanın süresi boyunca teller üzerinde tutulması gerektiğini anlamına gelmektedir. Bu ifade notayı belirginleştirir ve istenen vurgunun yapılabilmesine olanak vermektedir.

Tenuto ifadesi, notalar arasında bağlantıyı korumak ve müzikal ifadeyi ve tınıyı zenginleştirmek için viyola enstrümanı, diğer yaylı çalgılar ve bütün orkestra enstrümanlarında besteciler tarafından sıklıkla kullanılan bir ifade biçimidir.



Şekil 2.9 Ottokar Sevcik, Op. 2, No.7.

2.2.3. Acıklı Ezgi, Sol El Teknikleri

Eserde çift ses, glissando ve tril gibi sol el teknikleri kullanılmıştır.

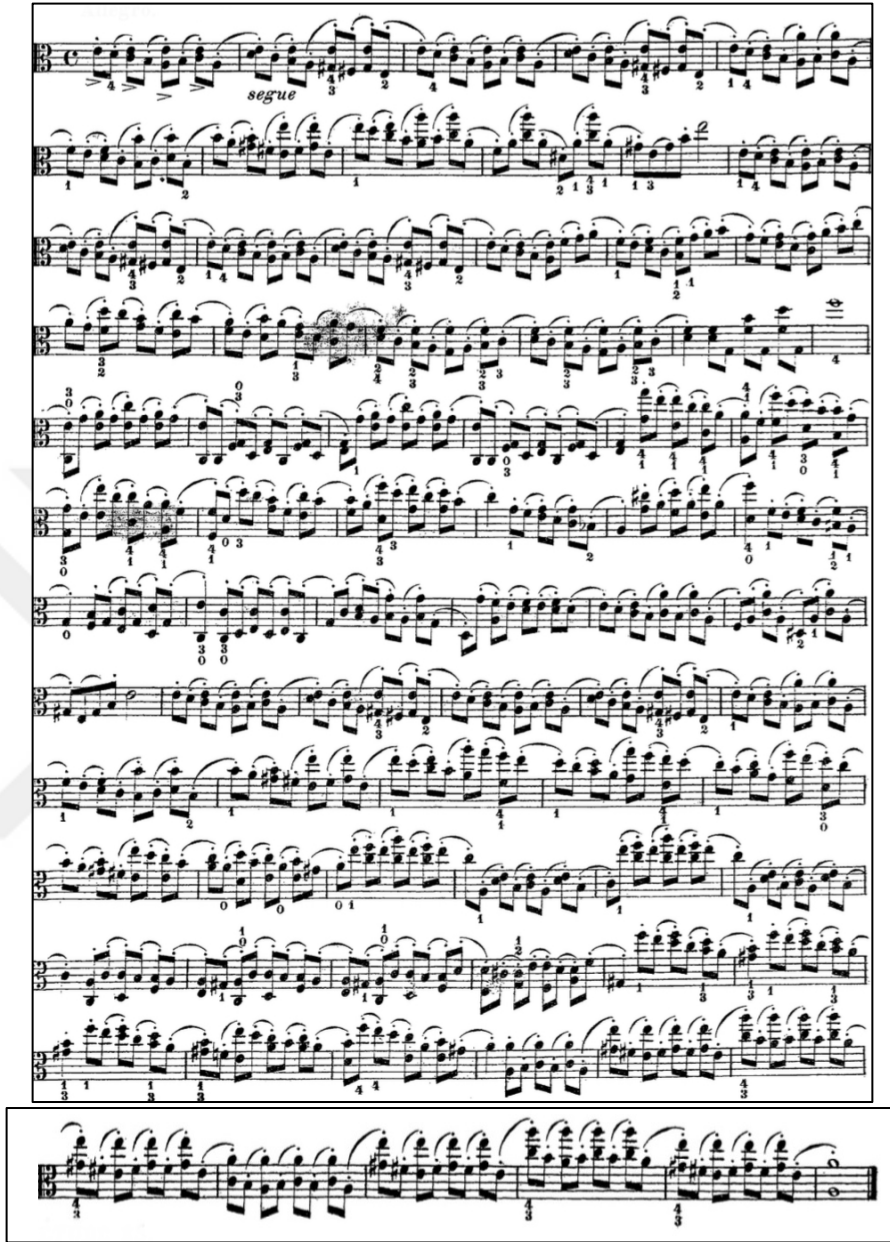
2.2.3.1. Çift Ses

Yaylı sazlarda çift ses, iki ayrı notanın aynı anda çalınması anlamına gelir. Bu, yaylı sazlar arasında yay tekniği kullanılarak elde edilen bir etkidir. Çift ses tekniğiyle, aynı zamanda iki farklı nota çalabilir ve bu şekilde harmoni veya kontrapuntal bir etki yaratılabilir.

Çift ses tekniği, bir dize üzerinde parmakların veya yayın iki ayrı bölgesine basmak suretiyle gerçekleştirilebilir. Örneğin, viyolanın bir dizesinde bir parmak üst bölgede bir nota çalarken, aynı dizede başka bir parmak alt bölgede farklı bir nota çalabilir. Böylece, aynı zamanda iki ayrı nota duyulur.

Bu teknik, yaylı sazlarla çalınan müzikte çok sık kullanılır ve çeşitli melodik ve harmonik etkiler yaratmak için kullanılabilir. Örneğin, bir melodi çalarken alt nota veya üst nota ekleyerek daha zengin bir ses tablosu oluşturabilir. Besteciler, çift ses,

üç ses veya dört sesli akorlar kullanarak armoni çeşitliliği ile farklı akor kombinasyonları ve interval (aralık) ilişkileri yaratmayı tercih etmektedirler.



Şekil 2.10 Rodolphe Kreutzer 42 Studied or Caprices, No 34.

2.2.3.2. Glissando

Glissando, müzikte bir notadan diğerine akıcı bir şekilde kayarak geçme eylemine söylenen müzikal bir teknik terimdir. Viyolada glissando tekniği, enstrüman tuşesinin üzerinde bulunan tel veya teller üzerinde parmağın kayma hareketi ile notalar arasında sağlanan geçişe verilen isimdir. (Aktüze, 2004)

Glissando ile çalınan notalar arasında olması gereken bir değer yoktur. Örneğin, do notasından glissando ile fa notasına geçerken parmak telin üzerinde sürekli bir şekilde kayarak notalar arasında akıcı bir geçiş sağlanmaktadır.

Glissando tekniği, icranın renkli ve esnek ses potansiyelini kullanarak müziğe ekstra bir ifade katmaktadır. Glissando, bestecinin belirttiği veya müzikal yorumcunun tını zenginliği açısından etkileyici bir müzikal ifade sağladığı düşünülmekte ve bu amaçla kullanılması tercih edilen bir tekniktir. Özellikle bir notalar arasında bir geçiş veya vurgu etkisi yaratmak için kullanılır, aynı zamanda glissando, duygusal bir ifade veya özel bir anın vurgulanması için de kullanılabilir. Notalar arasındaki geçişlerin akıcı ve doğal bir şekilde gerçekleşmesi için yayın doğru açıyla ve hızlı ile birlikte, parmaklarında da doğru bir şekilde yerleştirilmesi ve sonrasında kaydırılması önem arz etmektedir. Opera sanatçılarının dinlenmesi, bu tekniğin kullanımında doğal tını için tavsiye edilmektedir.

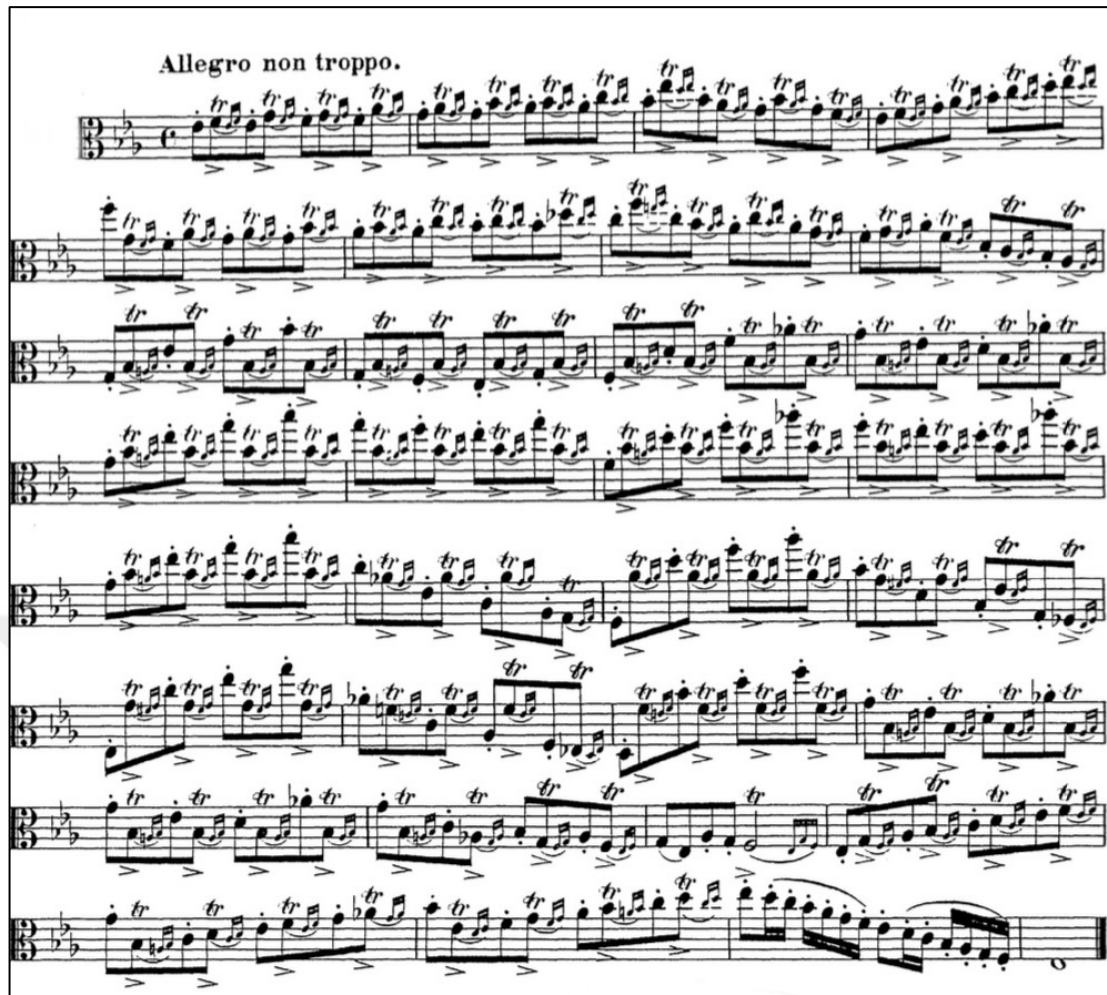
2.2.3.3. Tril

Yaylı sazlarda ve diğer orkestra enstrümanlarında bir süsleme olarak var olan müzikal ve teknik bir ifadedir. Tuşe üzerinde hızlı bir şekilde parmakların yer değiştirmesiyle yapılır. Örneğin, bir tril yapmak için parmak, tuşe üzerinde bir notaya basılı tutarken diğer parmak hızla yukarı ve aşağı doğru ikinci notaya dokunur. Bu efektin sürekli bir şekilde tekrarlanması ile *tril* etkisi oluşturulur. (Aktüze, 2004)

Tril, müziğe hareketlilik ve süsleme katmak için sıkça kullanılan bir tekniktir. Trilin nasıl icra edileceği, çalınacak eserin stilistik özelliklerine ve icracının tercihlerine bağlı olarak değişebilir. Teknik olarak çeşitli müzikal bağlamlarda kullanılabilir. Özellikle hızlı ve virtüöz eserlerde, tril sıkça kullanılır ve sazın teknik becerisini göstermek için bir fırsat sağlar.

Tril, çeşitli varyasyonlarda uygulanabilir. Örneğin, hızlı tril, yavaş tril ve vibratolu tril gibi farklı şekillerde icra edilebilir. Tekniği doğru bir şekilde gerçekleştirebilmek için, öncelikle parmakların ve daha sonra yayın hızının koordinasyonu önemlidir.

Trilin etkisi ve kullanım biçimi, müzikal bağlamda bestecinin niyetine bağlıdır. Bestecinin notasyonu ve ifade talimatları, genellikle trilin ne şekilde icra edileceği konusunda önemli bilgiler sağlayan kaynak olmaktadır.



Şekil 2.11 Rodolphe Kreutzer, 42 Studied or Caprices, No 21.



3. YÖNTEM

Bu çalışma, alanyazın tarama yöntemlerinden olan betimsel tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan kaynak taraması ise sonuçların güvenilirliğini sağlamak için, Necil Kazım Akses, hayatı ve eserleri ile ilgili alanda mümkün olduğunca yazılan makale ve tezlerin incelenmesi ve varılan sonuçların analiz edilmesine yönelik yöntem olarak açıklanabilmektedir. Betimsel tarama araştırmaları için belirlenen strateji için iki aşama oluşturulmuştur.

Bu yönteme göre oluşturulan birinci aşama; anahtar sözcüklerin kullanımı ve bu sayede elde edilen veri tabanının incelenmesi olmuştur. İncelenen veriler sonucunda analiz yönteminin nasıl olacağına ilişkin karar verilmiş ve yapılan taramalar kısıtlanarak bu görüşe uygun olarak gerçekleştirilmiştir (King ve He, 2005).

İkinci aşama ise müzikal analiz olmuştur. Müzikal yapının oluşmasındaki bileşenlerin incelenmesi ve sonuç olarak çözümlenmesi, bu bileşenlerin birlikte yorumlanması düşüncesi ile oluşturulmuştur (Sadie, 2001).

3.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Necil Kâzım Akses Viyola için bestelediği eserleri, örneklemine ise Viyola için yazdığı “Acıklı Ezgi” eseri oluşturmaktadır.

3.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Detaylı bir literatür taraması yapılmış, Necil Kâzım Akses Viyola için yazdığı eserler ve yapılmış eser analizleri incelenmiştir. Eserde kullanılan yay teknikleri ve sol el teknikleri belirlenmiş, bu tekniklerin geliştirilmesine yönelik çalışmalar bulunmuştur. Eserin armonik, makamsal ve teknik olarak incelemeleri yapılmış ve eser seslendirilmiştir. Eserin makamsal dizi analizleri ve form analizleri uzman görüşü alınarak yapılmıştır.



4. BULGULAR

Bu bölümde Necil Kâzım Akses'in *Acıklı Ezgi* isimli eserine ait bulgular bulunmaktadır.

4.1. Necil Kâzım Akses'in *Acıklı Ezgi* Adlı Eserinin Genel Form Yapısı

Bu bölümde Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* form analizi, dizi analizi, entonasyon bakımından incelemesi, eserde kullanılan yay tekniklerine yönelik açıklamalar, sol el tekniklerine yönelik açıklamalar ve eser için müzikal tavsiyeler bulunmaktadır.

4.1.1. Form Analizi

Bu bölümde Necil Kâzım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eseri incelenmiş ve form analizi yapılmıştır.

Eser incelendiğinde ölçü olmadığı ve ölçü birimi yazılmadığı dikkat çekmektedir. Ayrıca eserin ton anlayışı alışılmışın dışındadır, belirli bir tonu yok olmasına cümlelerin kendine özgü dizilere sahiptir.

Necil Kâzım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eserinde kullandığı ses dizileri Türk Müziği makamlarını çağrıştırmaktadır. Türk Müziği makamlarında yer alan komalar bu eserde yazım dili bakımından tam olarak kullanılmamış olmasına karşın, çağrışımların olduğu gözlenmektedir. Bu çağrışımlar, bize bestecinin Türk Müziği teorisi bakımından konuya ne kadar vakıf olduğunu kanıtlamaktadır. Çünkü Akses, makamlarda yer alan Türk müziği unsurları olduğu gibi kullanmamakla birlikte Türk müziğinin karakterini klasik müziğin stilinde soyutlamıştır. Tıpkı ilk üç bale eserinde (*Ateş Kuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini*) Igor Stravinsky'nin doğduğu toprakların müziğini, klasik müzik anlayışı ile yeniden değerlendirdiği gibi Akses'de *Acıklı Ezgi* eserinde Anadolu kültürünün vazgeçilmez öğelerinden biri olan *ağıtı* kültürünü soyut bir çalgı müziği olarak sunmayı amaçlamıştır. Akses'in bize ve dünyaya bıraktığı müzikal miras, Türk müziği unsurlarını yani bu toprakların melodilerini ve kültürünü batı tarzı ile birleştirerek evrenselleştirmek ve bu kültürü, tüm toplumların dinleyebileceği ortak bir zeminde buluşturduğu düşünülmüştür.

Acıklı Ezgi

(Canto Lamentoso)

for Solo Viola

Necil Kazım AKSES
1984*

A Senza Battuta ♩ = 54

mf molto espress. sul G

mf

f (sempre sul G)

mf

mp

piuf sul C

sul G

sul G

sul G

Şekil 4.1 Acıklı Ezgi, A teması.

B1

The musical score for the B1 theme is presented in a single system with ten staves. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is characterized by frequent triplet patterns and dynamic markings. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *sul D* instruction. The second staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes *sul G* and *sul C* instructions. The third staff continues with *sul G* and a *poco a poco cresc.* marking. The fourth staff features a *subito mp* dynamic change and a *sul D* instruction. The fifth staff includes a *subito f* dynamic change and a *cresc.* marking. The sixth staff starts with a *ff* dynamic and a *sul A* instruction. The seventh staff includes a *p* dynamic marking. The eighth staff features a *subito f* dynamic change and a *cresc.* marking. The ninth staff starts with a *ff* dynamic and a *mf* dynamic marking. The tenth staff includes a *p* dynamic marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Şekil 4.2 Acıklı Ezgi, B1 teması.

B2

Largo

mp molto cantando

mf

f

piu f

poco rit. *mp*

Şekil 4.3 Acıklı Ezgi, B2 teması.

A varyasyon

The musical score for 'A varyasyon' is written in 3/4 time and consists of ten staves. The dynamics and articulations are as follows:

- Staff 1: *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), triplets.
- Staff 2: *p* (piano), triplets.
- Staff 3: *subito f* (suddenly forte), triplets.
- Staff 4: *p* (piano), triplets.
- Staff 5: *mp* (mezzo-piano), triplets.
- Staff 6: *subito f* (suddenly forte), *pp* (pianissimo), triplets.
- Staff 7: *piu f* (pizzicato forte), triplets.
- Staff 8: *ff* (fortissimo), *gliss. sempre* (glissando sempre), triplets.
- Staff 9: *p* (piano), *pizz.* (pizzicato), *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo).

Ankara - 23.04.1984 Pazartesi

Şekil 4.4 Acıklı Ezgi, A Varyasyon teması.

Nota da görüldüğü üzere, A Bölümü 11 cümleden oluşmakta, B1 Bölümü 12 cümleden oluşmakta, B2 Bölümü 9 cümleden oluşmakta, A Varyasyonlar Bölümü 7 cümleden oluşmakta olup, son olarak Koda Bölümü ise 3 cümleden oluşmaktadır.

Bu eser üç bölmeli (A-B-A) lied formundadır. B Bölümleri kendi içinde iki kısma ayrılır. Devamında tekrar gelen A kesiti Ludwig van Beethoven zamanından günümüze kadar kullanılan bir yöntem ile yeniden sergilendiğinde (A Varyasyonlar) çeşitlemelere başvurulmuştur. Koda ile dramatik bir şekilde eser son bulur. “Acıklı Ezgi”, Anadolu topraklarının ağıt kültürünü anımsatacak şekilde yazıldığı düşünülmektedir.

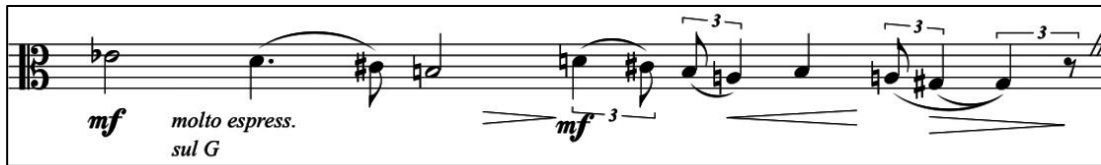
Eser bestelenirken sanki sözleri olan bir ağıt seslendiriliyormuş gibi bir ezgisel akış ve müzikal kurgulara izin veren bir yapı gözetildiği görülmektedir. Bu yüzden düzenli ölçü çizgilerindeki kuvvetli-zayıf zaman ilişkisi bu yazı tipinde söz konusu değildir. Fakat düzenli ölçülerin bulunmaması form bakımından da düzensiz olduğu anlamını taşımamaktadır. Esere ilk bakıldığı anda serbest bir akış izlenimi verse de eserin kalıpları vardır. Dizilerin incelenmesinde bu kısmın vurgulanması amaçlanmaktadır.

Eserin cümle yapısını incelediğimizde, cümle sonlarının genellikle uzun değerli sesler ile son bulduğu gözlemlenmektedir. Uzun değerli seslerin karar sesi olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda B1 bölümü; belli seslerin ve belli notaların tekrar tekrar duyulması ile kullanılan cümlelerdeki ses dizilerinin eksen notası olabileceğini bize göstermektedir.

A Teması

Cümle 9 hariç bütün cümleler aşağı yönde inici notalarla son bulmaktadır. Cümlelerin sonunun aşağı inen aralıklarla yazılması, ezgiye üzüntülü karakterini veren bir yöntem olduğunu düşünülmektedir.

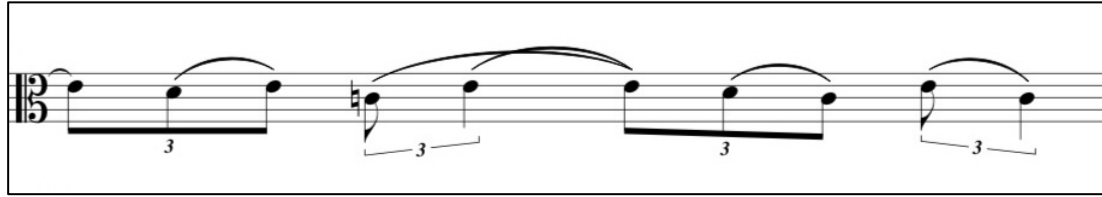
Cümle 1



Şekil 4.5 Cümle 1.

Birinci cümleyi incelediğimizde, 1. vuruştan 12. vuruşa kadar toplam 11 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

mf (sempre sul G)



Altıncı cümleyi incelediğimizde, 39. vuruştan 43. vuruşa kadar toplam 4 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.



Yedinci cümleyi incelediğimizde, 43. vuruştan 49. vuruşa kadar toplam 6 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

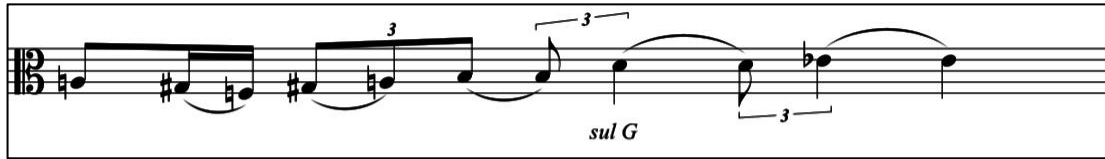


Sekizinci cümleyi incelediğimizde, 49. vuruştan 54. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.



Dokuzuncu cümleyi incelediğimizde, 54. vuruştan 57. vuruşa kadar toplam 3 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 10



Şekil 4.14 Cümle 10.

10. cümleyi incelediğimizde, 57. vuruştan 62. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 11



Şekil 4.15 Cümle 11.

11. cümleyi incelediğimizde, 62. vuruştan 72. vuruşa kadar toplam 10 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

B1 Teması

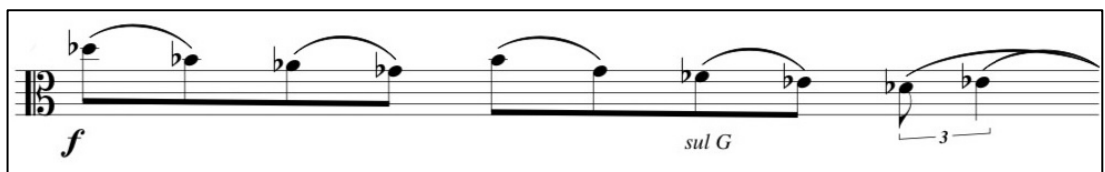
Cümle 12



Şekil 4.16 Cümle 12.

12. cümleyi incelediğimizde, 72. vuruştan 77. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 13



Şekil 4.17 Cümle 13.

13. cümleyi incelediğimizde, 77. vuruştan 82. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

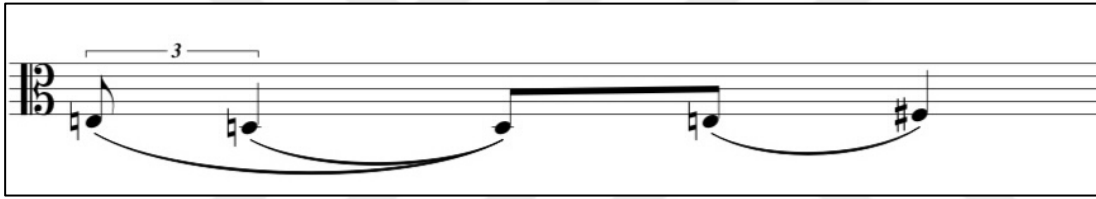
Cümle 14



Şekil 4.18 Cümle 14.

14. cümleyi incelediğimizde, 82. vuruş üzerinde bulunan üçlemenin ikinci ve üçüncü sekizlikleri dahil olmak üzere 89. vuruşa kadar toplam 7 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 15



Şekil 4.19 Cümle 15.

15. cümleyi incelediğimizde, 89. vuruştan 92. vuruşa kadar toplam 3 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 16



Şekil 4.20 Cümle 16.

16. cümleyi incelediğimizde, 92. vuruştan 98. vuruşa kadar toplam 6 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 17



Şekil 4.21 Cümle 17.

17. cümleyi incelediğimizde, 98. vuruştan 104. vuruşa kadar toplam 6 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 18



Şekil 4.22 Cümle 18.

18. cümleyi incelediğimizde, 104. vuruştan 113. vuruşa kadar toplam 9 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 19



Şekil 4.23 Cümle 19.

19. cümleyi incelediğimizde, 113. vuruştan 118. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

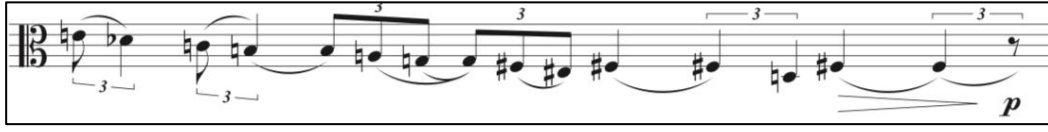
Cümle 20



Şekil 4.24 Cümle 20.

20. cümleyi incelediğimizde, 118. vuruştan 122. vuruşa kadar toplam 4 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

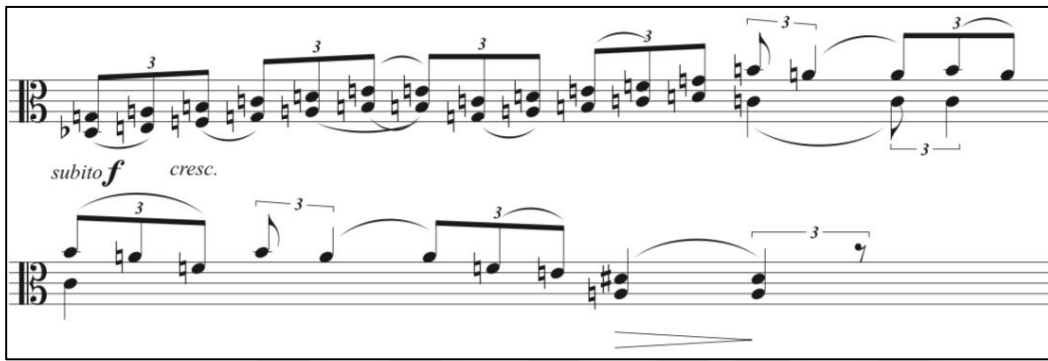
Cümle 21



Şekil 4.25 Cümle 21.

21. cümleyi incelediğimizde, 122. vuruştan 130. vuruşa kadar toplam 8 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

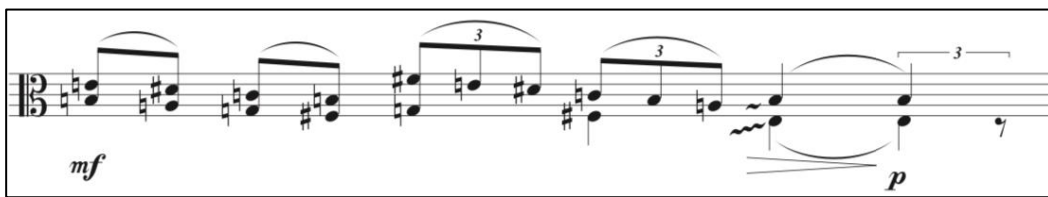
Cümle 22



Şekil 4.26 Cümle 22.

22. cümleyi incelediğimizde, 130. vuruştan 141. vuruşa kadar toplam 11 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 23

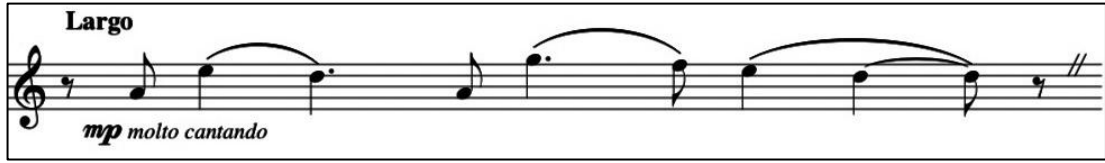


Şekil 4.27 Cümle 23.

23. cümleyi incelediğimizde, 141. vuruştan 147. vuruşa kadar toplam 6 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

B2 Teması

Cümle 24



Şekil 4.28 Cümle 23.

24. cümleyi incelediğimizde, 147. vuruştan 156. vuruşa kadar toplam 6 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 25



Şekil 4.29 Cümle 25.

25. cümleyi incelediğimizde, 156. vuruştan 163. vuruşa kadar toplam 7 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

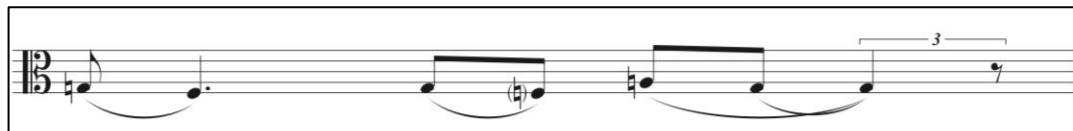
Cümle 26



Şekil 4.30 Cümle 26.

26. cümleyi incelediğimizde, 163. Vuruştan 175. vuruşa kadar toplam 7 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 27



Şekil 4.31 Cümle 27.

27. cümleyi incelediğimizde, 175. vuruştan 180. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 28



Şekil 4.32 Cümle 28.

28. cümleyi incelediğimizde, 180. vuruştan 186. vuruşa kadar toplam 6 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 29



Şekil 4.33 Cümle 29.

29. cümleyi incelediğimizde, 186. vuruştan 197. vuruşa kadar toplam 11 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 30



Şekil 4.34 Cümle 30.

30. cümleyi incelediğimizde, 197. vuruştan 214. vuruşa kadar toplam 18 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 31



Şekil 4.35 Cümle 31.

31. cümleyi incelediğimizde, Cümle 31'in 214. vuruştan 222. vuruşa kadar toplam 8 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 32



Şekil 4.36 Cümle 32.

32. cümleyi incelediğimizde, 222. vuruştan 238. vuruşa kadar toplam 16 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

A Varyasyon Teması

Cümle 33



Şekil 4.37 Cümle 33.

33. cümleyi incelediğimizde, 238. vuruştan 247. vuruşa kadar toplam 16 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 34



Şekil 4.38 Cümle 34.

34. cümleyi incelediğimizde, 247. vuruştan 258. vuruşa kadar toplam 16 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 35



Şekil 4.39 Cümle 35.

35. cümleyi incelediğimizde, 258. vuruştan 265. vuruşa kadar toplam 7 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

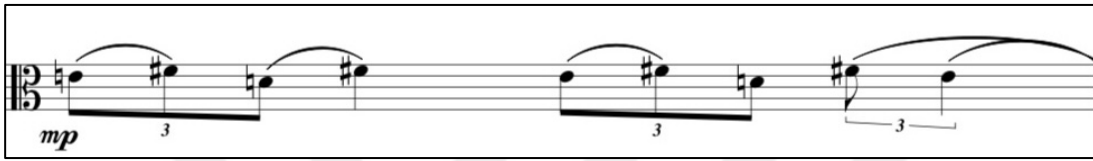
Cümle 36



Şekil 4.40 Cümle 36.

36. cümleyi incelediğimizde, 265. vuruştan 274. vuruşa kadar toplam 9 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 37



Şekil 4.41 Cümle 37.

37. cümleyi incelediğimizde, 274. vuruştan 278. vuruşa kadar toplam 4 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

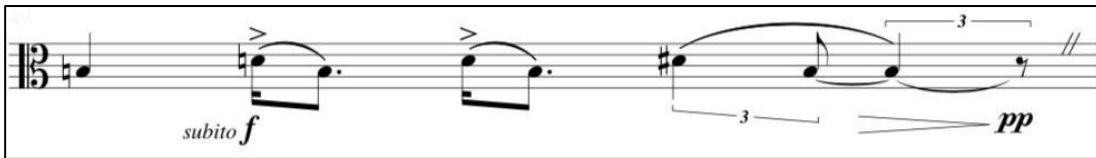
Cümle 38



Şekil 4.42 Cümle 38.

38. cümleyi incelediğimizde, 278. vuruştan 282. vuruşa kadar toplam 4 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 39



Şekil 4.43 Cümle 39.

39. cümleyi incelediğimizde, 282. vuruştan 287. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

KODA (Coda)

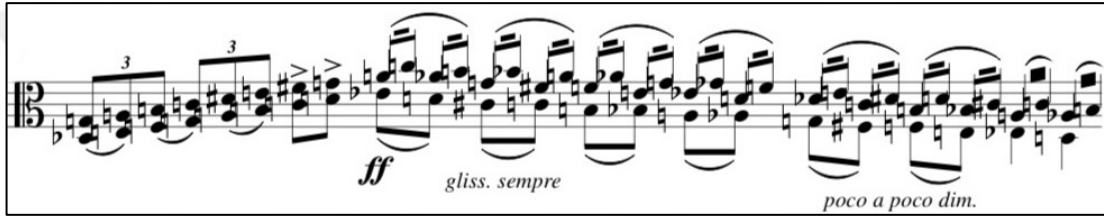
Cümle 40



Şekil 4.44 Cümle 40.

40. cümleyi incelediğimizde, 287. vuruştan 291. vuruşa kadar toplam 5 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

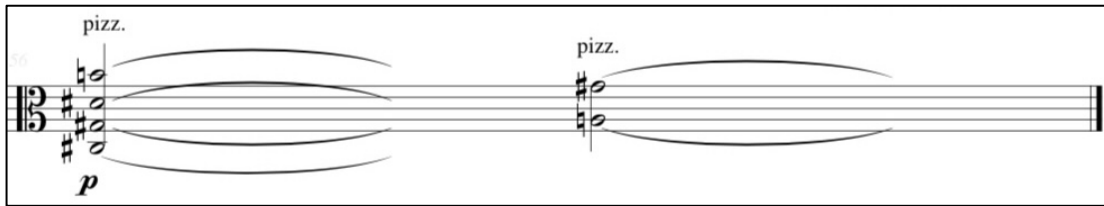
Cümle 41



Şekil 4.45 Cümle 41 ve 42.

41. cümleyi incelediğimizde, Cümle 41'in 291. vuruştan 301. vuruşa kadar toplam 11 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Cümle 42



Şekil 4.46 Cümle 42.

42. cümleyi incelediğimizde, 302. ve 303. vuruşlarla toplam 2 dörtlük nota değerinde vuruştan oluştuğu görülmektedir.

4.1.2. Dizi Analizi

Bu bölümde Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eseri incelenmiş ve birinci alt problem olan eserin formunun analizi yapılmıştır.

Eser incelendiğinde ölçü olmadığı ve ölçü birimi yazılmadığı dikkat çekmektedir. Ayrıca eserin ton anlayışı alışılmışın dışındadır, eserde belirli bir ton olmamasına karşın cümlelerin kendine özgü dizilere sahip olduğu kanısına varılmıştır.

İlyasoğlu, (1998) Necil Kazım Akses: *Minyatürden Destana Bir Yolculuk* adlı kitabında Necil Kazım Akses'in kendi müzik anlayışına dair sözlerini şu şekilde aktarmaktadır;

“Türk müziğinin etkisi altında olmalıyız. Yozlaşmış alaturka değil, ama Divan müziğini çok severim. Divan musikisi demek alaturka demek değildir... Ben stilize halk ezgisi kullandım. Hiçbir zaman aynen alıp da onu çok seslendirmedim.”

İlyasoğlu aynı kitabında, Prof. Rengim Gökmen'in Necil Kazım Akses'in besteci yönü hakkında;

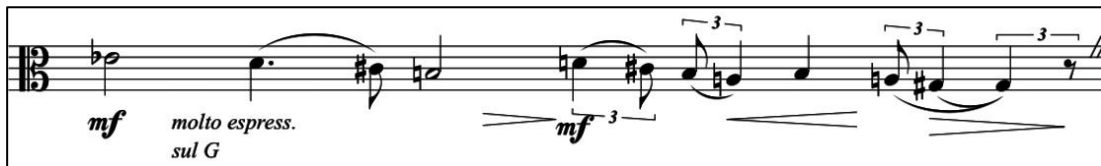
Necil Bey'i geleneksel Türk müziğinden en çok etkilenen bestecilerimizden biri olarak niteliyor: “Akses belki de Türk geleneksel Divan müziğinden en çok etkilenmiş bestecimizdir. Bu etkiyi çok ustaca bir stilizasyona vararak kendi deyişi içinde eritmiştir... Modal dilinin çok ileri, hatta çoğunlukla hiçbir eksene bağlanma kaygısı göstermeden, amodal bir anlayış içinde geliştirdiğini görürüz. Bunun yanında ritmik düşüncesi Türk Divan müziğine zaman zaman kayar. Ancak onun eserlerinde aksak ritimler ya çok gelip geçici ya da daha çok stilize edilerek kullanılmıştır. Bu onun en ayırt edici özelliklerinden biridir.

şeklindeki düşüncelerine yer vermiştir.

Tüm eser incelendiğinde on beş ayrı dizi olduğu görülmüştür. Eserin sonunda tekrardan gelen A Varyasyon Teması, A Temasının varyasyonu olarak sadece ritmik bakımdan değişiklik göstermektedir. Bu sebepten dolayı A Teması içerisinde yer alan birinci ve ikinci diziler A Varyasyon Teması bölümünde tekrar kullanılmıştır.

Dizi analizlerinin uygulama biçimi;

- 1- Melodinin grafik yapısında en aşağı ve en yukarı noktalarda yer alan notalar genel olarak dizilerde belirleyici olmuştur.
- 2- Cümleler genel olarak karar ses ile bitmektedir.



Şekil 4.47 Cümle 1.

Cümle 1'in incelendiğinde, sonunda gelen uzun notanın karar ses olduğu düşünülmüştür. Bu cümleye göre bir dizi oluşturulmak istenirse, cümlelerin en sonunda yer alan nota olan sol diyez ve sonrasında sırasıyla la, si, do diyez, re ve mi bemoldür.



Şekil 4.48 Cümle 2.

Cümle 2 incelendiğinde yine sondaki notanın uzunluğu dikkat çekmekte ve 1. ve 2. maddelerdeki görüşe göre karar ses olduğu kanısına varılmıştır.



Şekil 4.49 Dizi 1.

Cümle 1 ve 2 incelenmiş olup, ortak bir dizi üzerinde oldukları kanaatine varılmıştır. Cümle 2'nin başında gelen fa natürel çarpma notası dışında bütün notalar aynıdır. Görsel.49'te bu iki cümlelerin ortak dizisi paylaşılmıştır.

3- Cümle içinde bir notaya tekrar tekrar dönülüyorsa;



Şekil 4.50 Cümle 7.

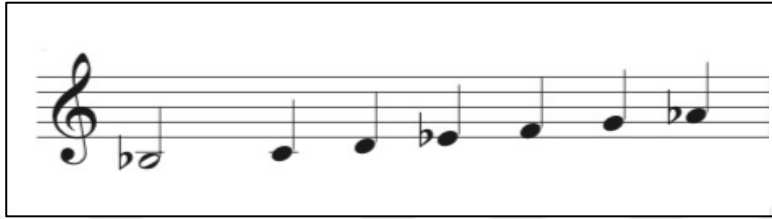
Madde 3'te de bahsedilen olguya istinaden Şekil 4.50'de Cümle 7 örnek olarak verilmiştir. Cümlelerin başı itibari ile si notası tekrar tekrar gelmektedir. Re-si, re-si ve re diyez-si figürünün ardından son ses yine karar notası si ile bitmektedir. Cümle boyunca süreklilik içeren si notasına dönülmesi ses dizisinin temel sesinin si olduğunu düşündürmektedir.

4- Majör ve minör tonda yedenin eksene çıkması gibi, yarım ses aralığından yukarı çıkılması ve sesin tekrar etmesi, klasik müzikte kadansın sahip olduğu armoni yapısı gibi bize ekseni gösterdiği düşünülmektedir. Buna örnek olarak aşağıda Cümle 11 örnek olarak gösterilmektedir. Kadans yapısının görülmesi, cümlelerin bittiğine işaret etmektedir.



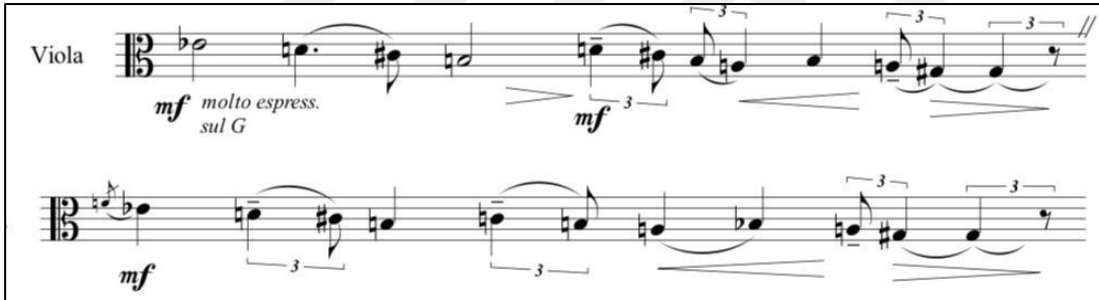
Şekil 4.51 Cümle 11.

Cümle 11’de yer alan yedinci, sekizinci ve dokuzuncu vuruşlara bakıldığında sırası ile do-si (yedinci vuruş), la-si-do (sekizinci vuruş) ve yine si notasının yazıldığı görülmektedir. Bu mantığa göre;



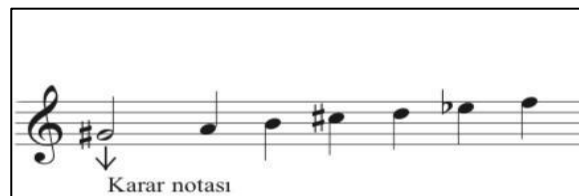
Şekil 4.52 Dizi 3.

Cümle 11’in dizisi karar si bemol ve sonrasında do, re, mi bemol, fa, sol ve la bemol olarak şekillenmektedir.



Şekil 4.53 Cümle 1 ve 2.

A temasının girişini oluşturan Cümle 1 ve 2 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.54 Dizi 1.

Cümle 1 ve 2’nin dizisi sol diyez karar sesi ile başlar ve la, si, do diyez, re, mi bemol ve fa olarak devam etmektedir.

The first system of the musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melody consists of a quarter note B-flat, followed by a triplet of eighth notes (A-flat, G, F), then a quarter note E-flat, and another triplet of eighth notes (D, C, B-flat). The system concludes with a triplet of eighth notes (A-flat, G, F) and a quarter note E-flat. The piece is in 3/4 time, indicated by the '3' over the final note.

Cümle 2'nin dördüncü ve beşinci vuruşlarında yer alan do natürel ve si bemol notaları sesleri işleme nota olarak kabul edildiği takdirde, ilk iki ölçüde fa diyez ekseninde: **fa#(1 2 2 1 1)** şeklinde bir yapı tespit edilmektedir.

[illegible]

Bestenigar makamı dizisini yarım-step aralıklar cinsinde ve tampere sistemde gösterirsek:

63



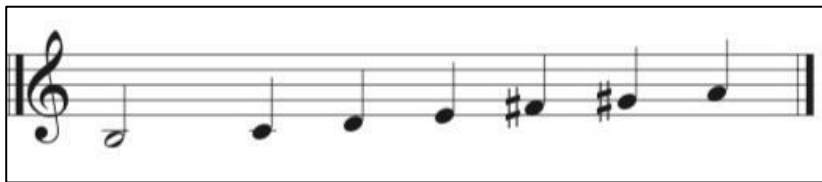
Şekil 4.57 Cümle 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10.

Cümle 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir.



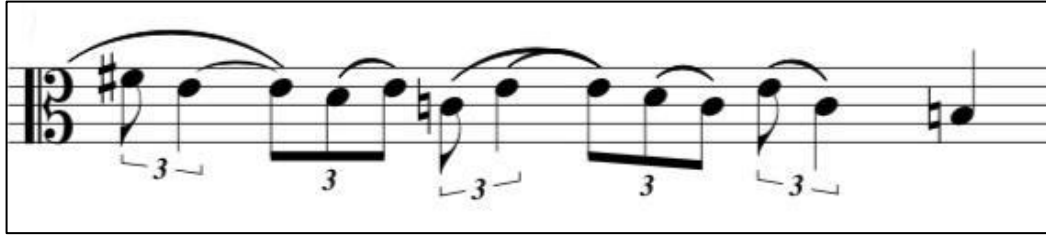
Şekil 4.58 Cümle 7.

Dizi analizlerinde belirtilen maddelerde yer alan 3. madde de detaylı şekilde açıklanmasına istinaden Cümle 7, başından itibaren si notasını referans vermektedir. Cümle boyunca süreklilik içeren si notasına dönüşmesi ses dizisinin karar sesinin si notası olduğunu düşündürmektedir. Bu düşünceye istinaden cümlelerin sahip oldukları ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.59 Dizi.2.

Şekil 4.59’da gösterilen cümlelerin dizisi karar sesi si ile başlamakta ve devamında do, re, mi, fa diyez, sol diyez ve la olarak sona ermektedir.

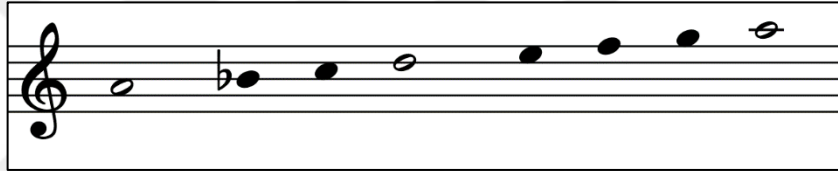


Şekil 4.60 Acıklı Ezgi, Cümle 5.

Cümle 5’te yer alan motifte genel modu dışında farklı bir yapının yer aldığı düşünülmektedir.

Cümle 5’te si ekseninde: **si(1 2 2 2)** şeklinde bir yapı tespit edilmektedir.

Bu düşünceye istinaden Kürdi makamını açıklamakta fayda görülmektedir.

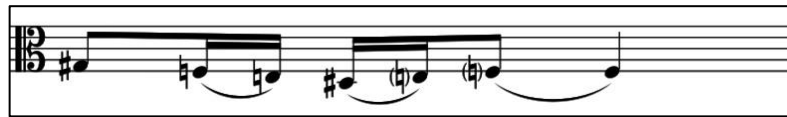


Şekil 4.61 Kürdi makamı dizisi (Özkan, 2011, s. 133).

Kürdi makamı dizisini yarım-step aralıklar cinsinde ve tampere sistemde gösterirsek:

la(1 2 2 2 1 2 2) şeklinde bir yapı elde ederiz.

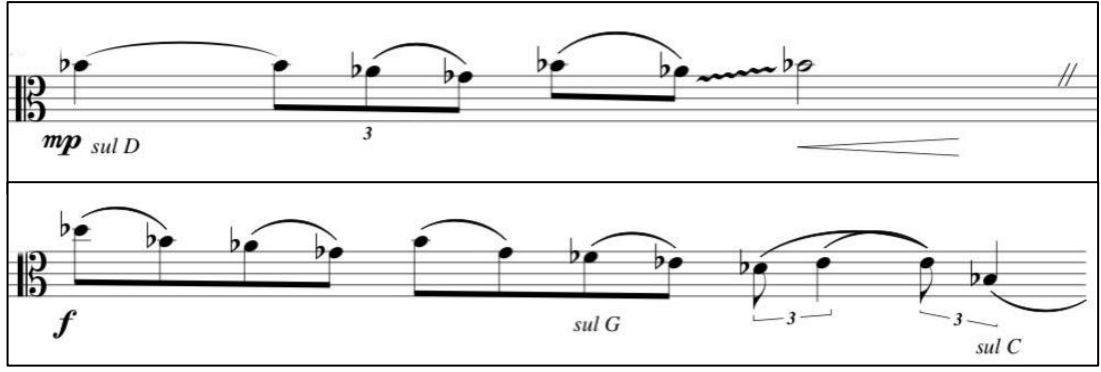
Dolayısıyla Kürdi makamına ait ilk beş sesin do üzerine transpozisyonu şeklinde yorumladığımız Cümle 5’te Kürdi makamına bir atıf yapıldığı düşünülebilir.



Şekil 4.62 Cümle 9.

Cümle 9’da yer alan notalarda farklı bir yapının yer aldığı düşünülmektedir. Cümlede re ekseninde: **re(1 3 1)** şeklinde bir yapının 1 step pesten yeden sesi ile desteklendiği tespit edilmektedir.

Bu düşünceye istinaden Zırgüleli hicaz makamını açıklamakta fayda görülmektedir.



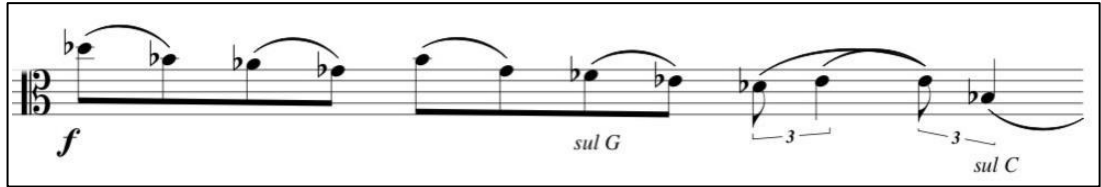
Şekil 4.66 Cümle 12 ve 13.

B1 bölümünün başlangıcını oluşturan Cümle 12 ve 13 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.67 Dizi 4.

Karar notası mi bemol ile başlamakta ve sırası ile fa bemol, sol bemol, la bemol, si bemol, do bemol ve re bemol olarak sona ermektedir.

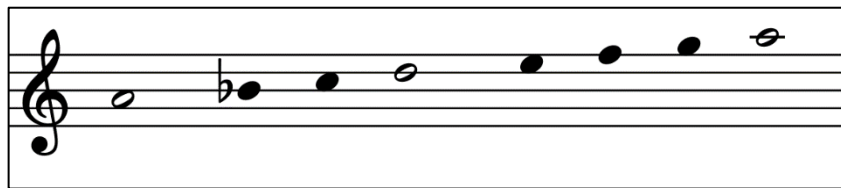


Şekil 4.68 Cümle 13.

Cümle 13'te yer alan notalarda farklı bir yapının yer aldığı düşünülmektedir.

Cümlede mib ekseninde: **mib(1 2 2 2 1)** şeklinde bir yapı tespit edilmektedir.

Bu düşünceye istinaden Kürdi makamını açıklamakta fayda görülmektedir.

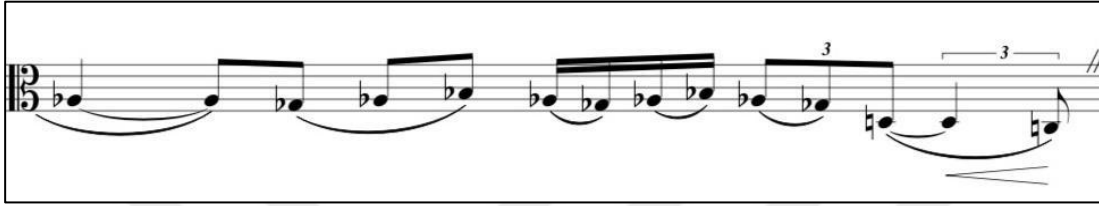


Şekil 4.69 Kürdi makamı dizisi (Özkan, 2011, s. 133).

Kürdi makamı dizisini yarım-step aralıklar cinsinde ve tampere sistemde gösterirsek:

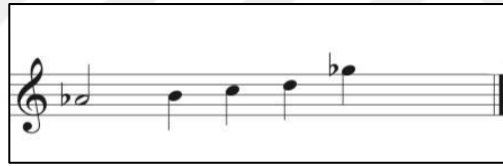
la(1 2 2 2 1 2 2) şeklinde bir yapı elde ederiz. Öte yandan bu makam dizisinin 5. Derecesinin 1 step pestleşmesi ile ‘eksik kürdi beşlisi’ oluştuğu bilinmektedir: (1 2 2 1).

Dolayısıyla Kürdi makamına ait ilk beş sesin ‘eksik kürdi’ oluşturarak mib sesin üzerine transpozisyonu şeklinde yorumladığımız Cümle 13’te Kürdi makamına bir atıf yapıldığı düşünülebilir.



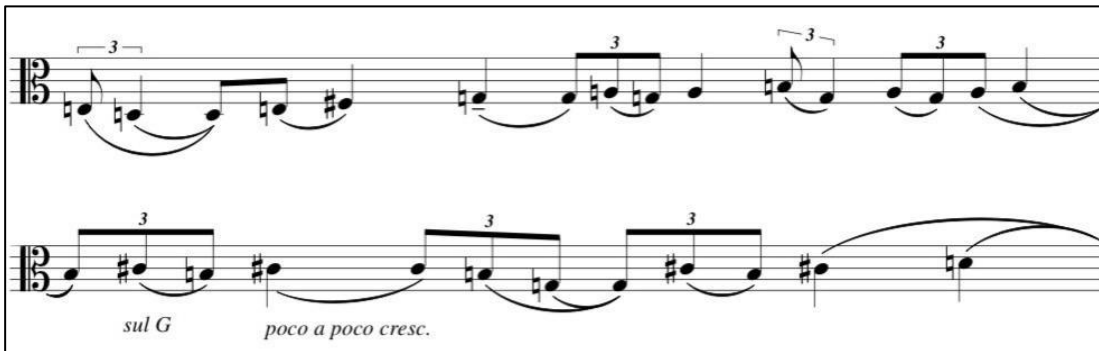
Şekil 4.70 Cümle 14.

Cümle 14 incelenmiş olup, sahip olduğu ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.71 Dizi 5.

Karar sesi la bemol ile başlamakta ve devamında si bemol, do, re, sol bemol olarak sona ermektedir.



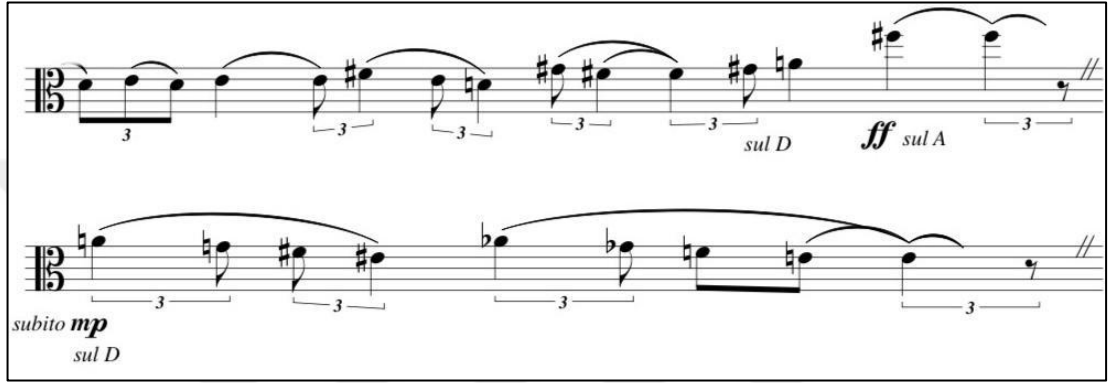
Şekil 4.72 Cümle 15, 16 ve 17.

Cümle 15, 16 ve 17 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.73 Dizi 6.

Karar sesi re notasından başlamakta, devamında mi, fa diyez, sol, la, si, do diyez olarak sona ermektedir.



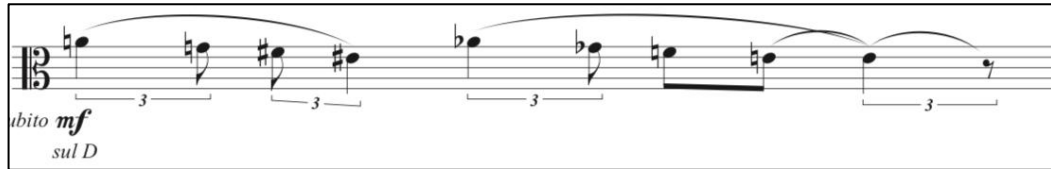
Şekil 4.74 Cümle 18 ve 19.

Cümle 18 ve 19 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları kanaatine varılmıştır. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarının içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.75 Dizi.7.

Karar notası re ile başlamakta ve mi, fa diyez, sol diyez ve la şeklinde sona ermektedir.

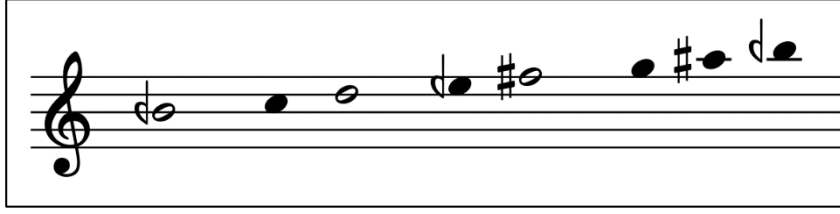


Şekil 4.76 Cümle 19.

Cümle 19'da yer alan notalarda farklı bir yapının yer aldığı düşünülmektedir.

Cümlede fa# ekseninde: fa#(1 2 2) şeklinde bir yapının pest taraftan 1 step ile yeden şeklinde desteklendiği tespit edilmektedir.

Bu düşünceye istinaden Segâh makamını açıklamakta fayda görülmektedir.

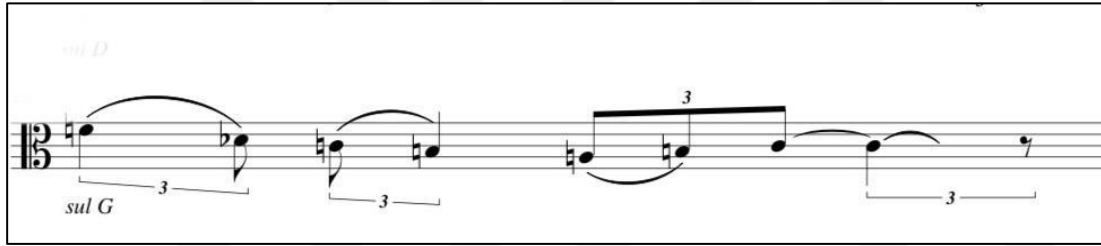


Şekil 4.77 Segâh makamı dizisi (Özkan, 2011, s. 297).

Segâh makamı dizisini yarım-step aralıklar cinsinde ve tampere sistemde gösterirsek:

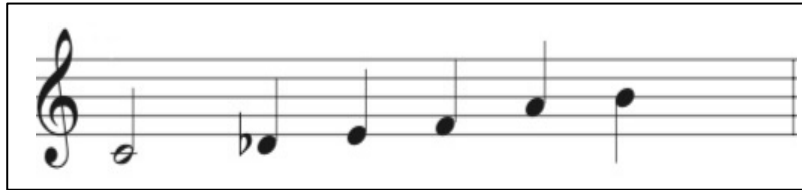
si(1 2 2 2 1 3 1) şeklinde bir yapı elde ederiz.

Dolayısıyla Kürdi makamına ait ilk üç sesin 1 step yeden sesi ile desteklenerek fa# sesi üzerine transpozisyonu şeklinde yorumladığımız Cümle 19'da Segâh makamına bir atıf yapıldığı düşünülebilir.



Şekil 4.78 Cümle 20.

Cümle 20 incelenmiş olup, sahip olduğu ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



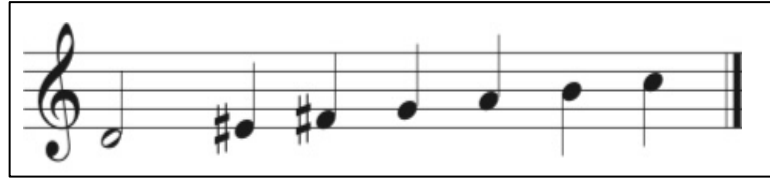
Şekil 4.79 Dizi 8a.

Karar notası do ile başlamakta ve sırası ile re bemol, mi, fa, la, si şeklinde sona ermektedir.



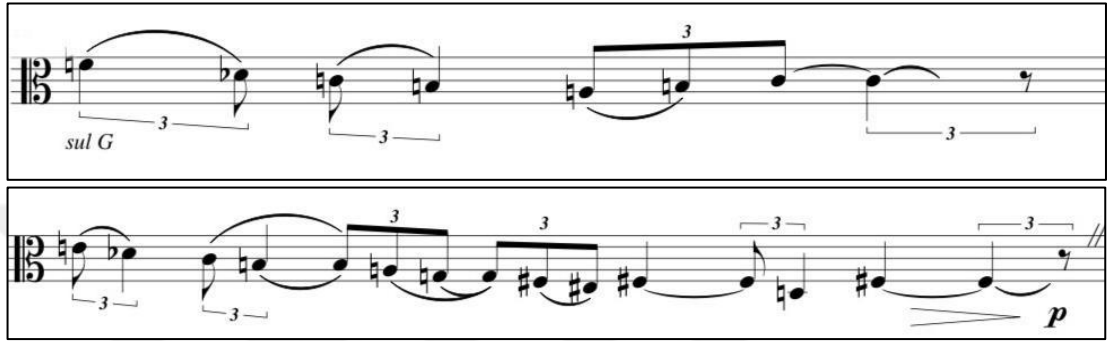
Şekil 4.80 Cümle 21.

Cümle 21 incelenmiş olup, sahip olduğu ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.81 Dizi 8b.

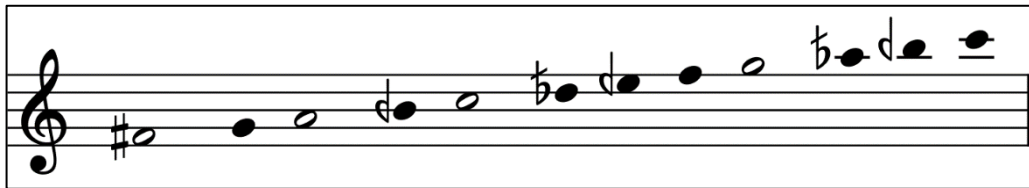
Karar notası re ile başlamakta ve sırasıyla mi diyez, fa diyez, sol, la, si, do şeklinde sona ermektedir.



Şekil 4.82 Cümle 20 ve 21.

Cümle 20 ve 21'in dizilerinde bir transpoze ilişkisi vardır. 8a dizisi ve 8b dizisinin bir tam aralık yukarı aktarımı olarak düşünülebilir, ancak ikinci sesler farklı arıza almaktadırlar. Ses aralıkları bakımından benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu sebeple dizi numarası verilirken 8a ve 8b olarak isimlendirilmiştir.

Cümle 20 ve 21 boyunca fa diyez ekseninde: **fa#(1 2 2 1 1 3 1)** şeklinde bir yapı tespit edilmektedir.

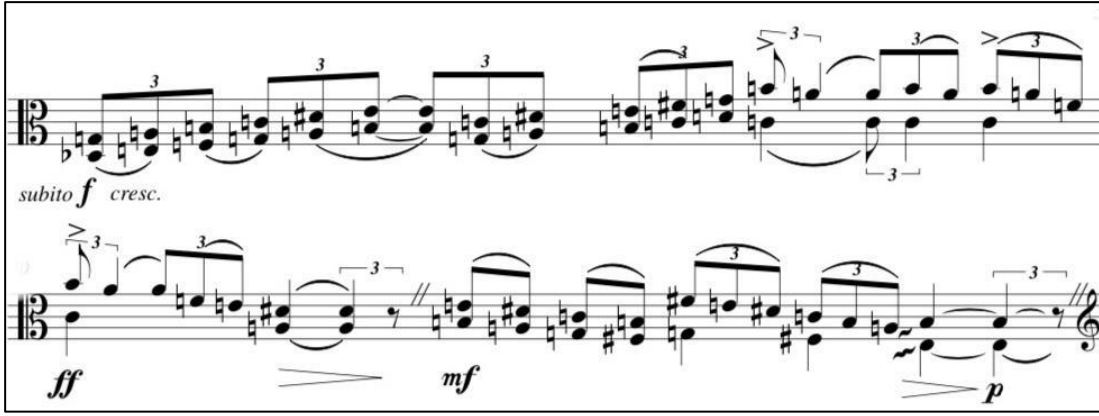


Şekil 4.83 Bestenigâr makamı dizisi (Özkan, 2011, s.482).

Bu düşünceye istinaden Bestenigâr makamını açıklamakta fayda görülmektedir.

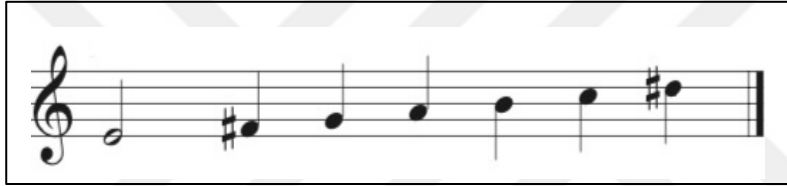
Bestenigar makamı dizisini yarım-step aralıklar cinsinde ve tampere sistemde gösterirsek:

fa#(1 2 2 1 1 3 1) şeklinde bir yapı elde ederiz.



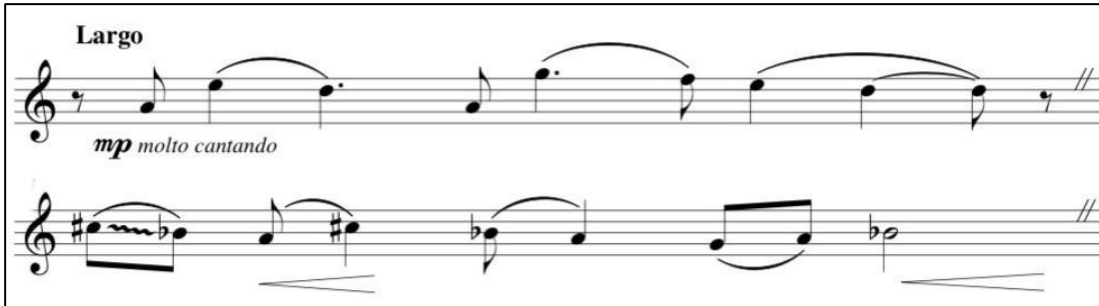
Şekil 4.84 Cümle 22 ve 23.

Cümle 22 ve 23 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları kanaatine varılmıştır. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.85 Dizi 9.

Karar notası mi ile başlamakta ve sonrasında fa diyez, sol, la, si, do, re diyez olarak sona ermektedir.



Şekil 4.86 Cümle 24 ve 25.

Cümle 24 ve 25 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



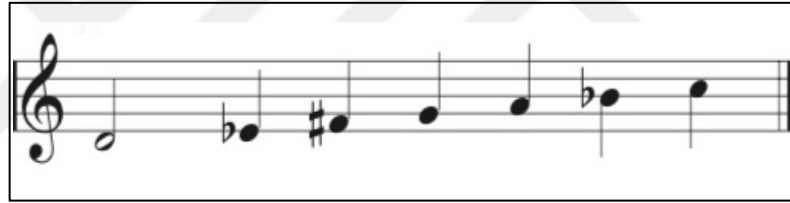
Şekil 4.87 Dizi 10.

Karar notası la ile başlamakta ve sırası ile si bemol, do diyez, re, mi, fa, sol olarak sona ermektedir.



Şekil 4.88 Cümle 26.

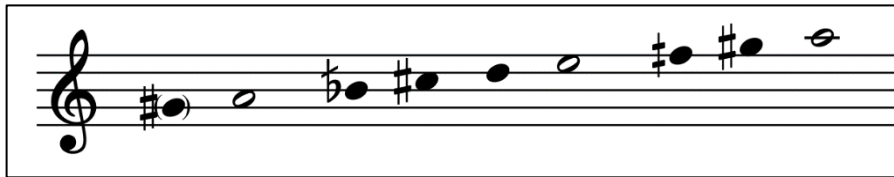
Cümle 26 incelenmiş olup, cümle içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.89 Dizi.11.

Karar notası re ile başlamakta ve sonrasında mi bemol, fa diyez, sol, la, si bemol, do olarak sona ermektedir.

Cümle 26'da re ekseninde: **re(1 3 1 2 1 3)** şeklinde bir yapı tespit edilmektedir.



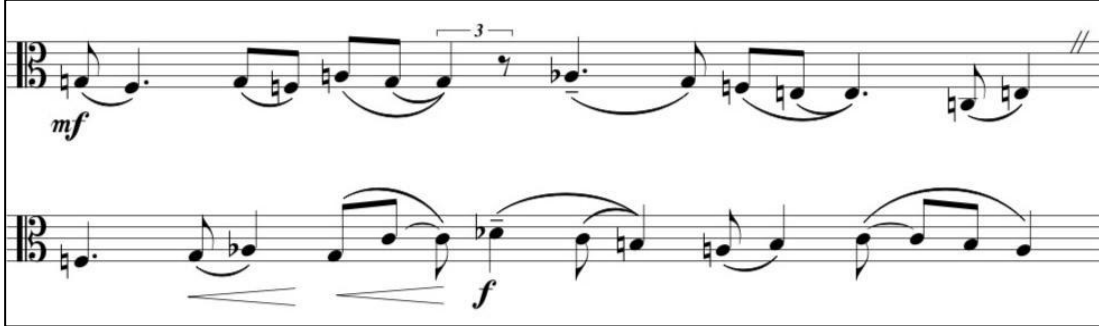
Şekil 4.90 Zirgüleli hicaz makamı dizisi (Özkan, 2011, s.174).

Bu düşünceye istinaden Zirgüleli hicaz makamını açıklamakta fayda görülmektedir.

Zirgüleli hicaz dizisini yarım-step aralıklar cinsinde ve tampere sistemde gösterirsek:

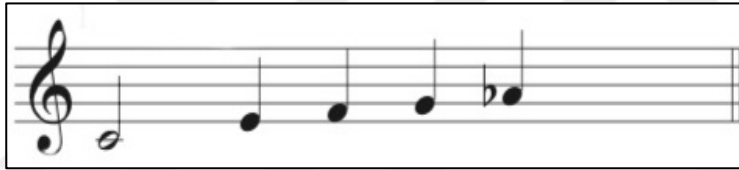
la(1 3 1 2 1 3 1) şeklinde bir yapı elde ederiz.

Dolayısıyla Zirgüleli Hicaz makamına ait ilk yedi sesin re üzerine transpozisyonu şeklinde yorumladığımız 7 numaralı kesitte Zirgüleli Hicaz makamına bir atıf yapıldığı düşünülebilir.



Şekil 4.91 Cümle 27 ve 28.

Cümle 27 ve 28 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.92 Dizi 12.

Karar notası do ile başlamakta ve sonrasında mi, fa, sol, la bemol olarak sona ermektedir.

Cümle 28'de re ekseninde: **mi(1 2 1)** şeklinde bir yapı tespit edilmektedir.



Şekil 4.93 Cümle 28.

Bu düşünceye istinaden Zirgüleli hicaz makamını açıklamakta fayda görülmektedir.



Şekil 4.94 Hüzam makamı dizisi (Özkan, 2011, s.310).

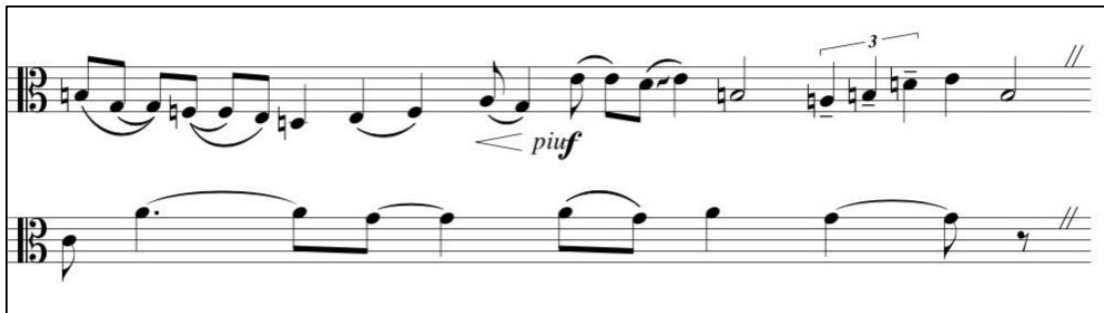
Dolayısıyla Cümle 28’de Hüzam makamı dizisine ait ilk dört sesin mi üzerine transpozisyonu yapılarak Hüzam makamına bir atıf yapıldığı düşünülebilir.



Cümle 29 incelenmiş olup, cümle içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Karar notası la ile başlamakta ve devamında si, do re bemol, fa, sol olarak sona ermektedir.



Cümle 30 ve 31 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Karar sesi sol ile başlamakta ve devamında la, si, do, re, mi, fa olarak sona ermektedir.



Şekil 4.99 Cümle 32.

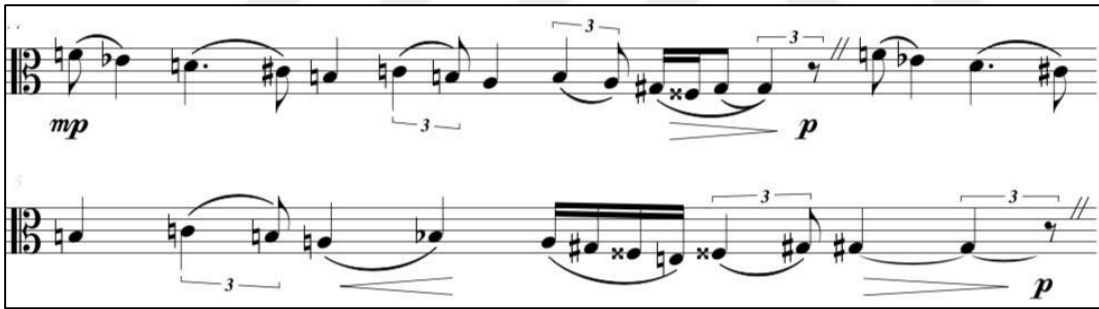
Cümle 32 incelenmiş olup, cümle içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.100 Dizi 15.

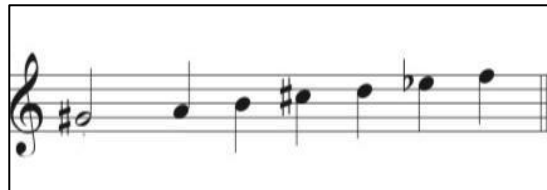
Karar sesi fa ile başlamakta ve devamında fa, sol, la, si, do, re, diyez, mi olarak sona ermektedir.

Bu cümle ile B2 teması sona erer ve devamında tekrardan A teması gelir. Fakat bu sefer varyasyon olarak cereyan eder.



Şekil 4.101 Cümle 33 ve 34.

Cümle 33 ve 34 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden tekrardan A temasına varyasyon olarak dönüşü simgeleyen cümlelerin içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.102 Dizi 1.

Ritmik motifler dışında herhangi bir değişiklik olmadığı için aynı dizi burada da geçerliliğini korumaktadır.

Karar sesi sol diyez ile başlamakta ve devamında la, si, do diyez, re, mi bemol, fa olarak sona ermektedir.



Şekil 4.103 Cümle 35, 36, 37, 38 ve 39.

Cümle 35, 36, 37, 38 ve 39 incelenmiş olup, ortak bir melodi hattına sahip oldukları görülmektedir. Bu görüşe istinaden A Varyasyonda yer alan cümleler, tıpkı Cümle 30 ve 31’de olduğu gibi ritmik motifler dışında bir değişikliğe uğramamıştır. Bu düşünceye istinaden cümleler içerisinde yer alan ses aralıklarını içeren dizi aşağıda gösterilmiştir.

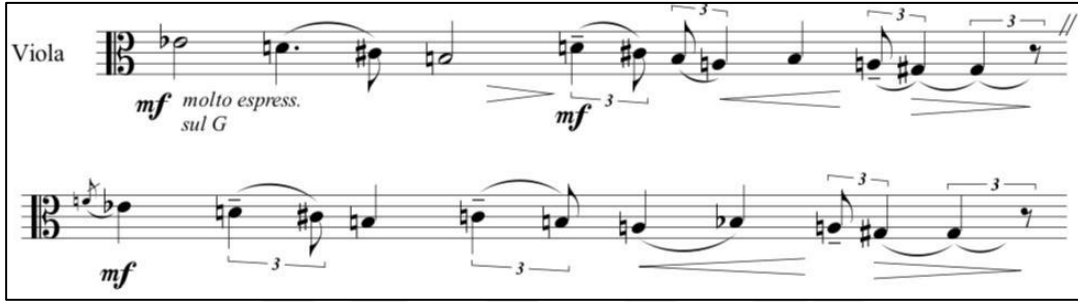


Şekil 4.104 Dizi 2.

Karar sesi si ile başlamakta ve devamında do, re, mi, fa diyez, sol diyez, la olarak sona ermektedir.

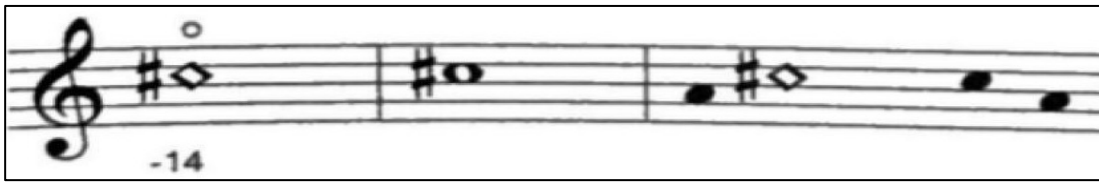
4.1.3. Eserde Kullanılan Arızalar Üstünden Entonasyon Ayarlamaları

Necil Kazım Akses'in "Acıklı Ezgi" adlı eseri tam olarak atonel veya değildir ifadesi kullanılamamaktadır. Divan müziğine ait etkiler görülmüş olsa da Necil Kazım Akses'in Divan müziği unsurlarını kullandığı eserlerde mevcuttur. Fakat bu eserinde divan müziği unsurlarını kullanmak yerine, bu unsurları anımsatarak sentezlenmesini tercih etmiştir. Bu düşünceye istinaden anımsatılan unsurların makamlarla değil, Violin Mind kitabında bahsi geçen "Just Intonation" kavramına çalınmasının faydalı olduğu düşünülmektedir.



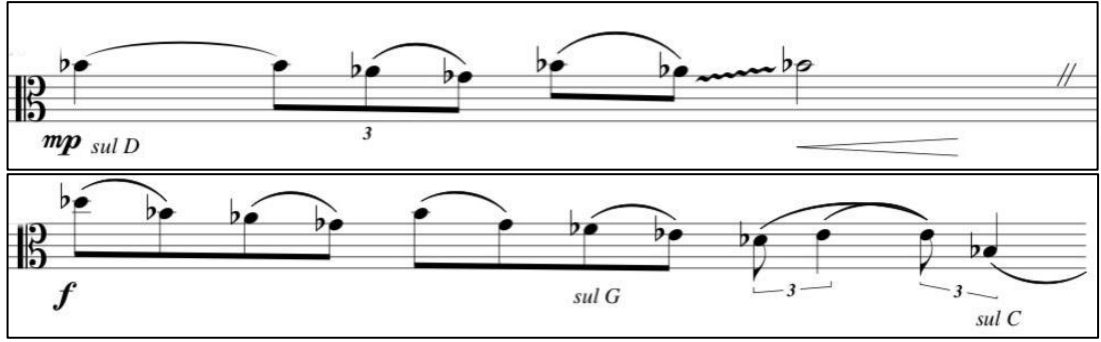
Şekil 4.105 Acıklı Ezgi, Cümle 1 ve 2.

Örnek olarak yukarıda geçen arızaları armoniklerle uyumlu bir şekilde çalabilmek için öncelikle bu iki cümlenin dizisi olan birinci dizinin karar sesi olan sol diyez notasının yerinin kesinleştirilmesi gereklidir. Viyolada herhangi bir tel de sol diyez armonikleri duyulmadığı için aynı dizide yer alan do diyez notasının bulunması ve bu ses göre tam dörtlü aşağısı olan sol diyez çalınması daha zengin bir tanı elde edilmesini sağlar.



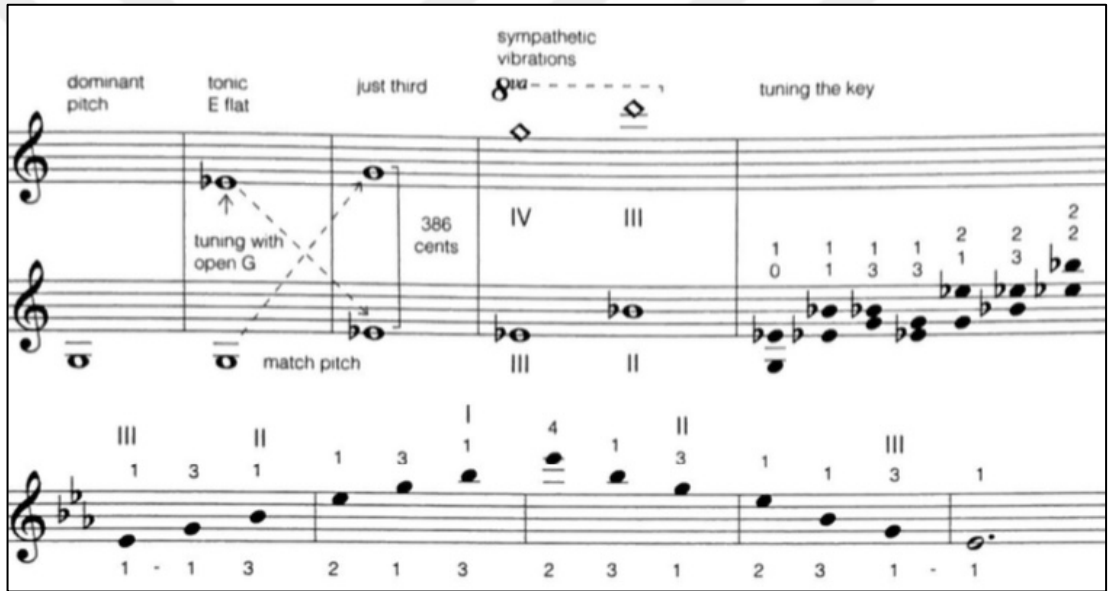
Şekil 4.106 Just Intonation'a göre "do diyez" bulma yöntemi (Jensen ve Kalinovsky, 2019).

La telinin beşinci armoniği olan do diyez, olması gereken do diyez notasından on dört cent daha pestir. Bu peslik tam da bizim çalmamız gereken tınsal olarak zengin do diyez notası ile birebir aynıdır. Cümlelerin ve eserin en başındaki ses olan mi bemol notasını bulmak için Görsel.60'daki yöntemden faydalanılabilir.



Şekil 4.107 Cümle 12 ve 13.

B1 temasının ilk cümlesi olan Cümle 12 ve 13’in dizisi hakkında bahsetmiştik. Dizi 4, bu iki cümlelerin dizisidir. Mi bemol kürdi makamını anımsatan bu dizi de enstrümanın tınısal yapısına uygun olması için öncelikle karar sesi olan mi bemol bulunmalıdır.



Şekil 4.108 Just Intonation’a göre “mi bemol” bulma yöntemi, (Jensen ve Kalinovsky, 2019, s. 43).

Mi bemol notasını bulmak için; mi bemol sesininin sol sesinin altısı olarak düşünmek gereklidir. Buna göre sol-mi bemol altılısını temiz çalmak için, boş sol teline göre mi bol sesini tiz çalmak gereklidir. Doğru mi bemolü bulduğumuzda, tek başına mi bemol çaldığımızda sol telinin sekizinci harmoniği olan dördüncü oktav sol sesinin aktive olduğunu duyarız. Böylece armoniklerle beraber tını giderek zenginleşir ve hacim kazanır. Mi bemol notasını bulduktan sonra tam beşli olan si bemol, mi bemole göre ayarlanmalıdır. Minör üçlülerde üçüncü notanın daha büyük aralık ile çalınması, yani mi bemol-sol bemol-si bemol aralığı mi bemol minör aralığı ile aynıdır. Dolayısı ile bu eserdeki gam dizi de minör olarak düşünüldüğünde, mi bemol-sol bemol

akordundaki sol bemol sesi minör üçlü olduğundan, normalde basıldığından daha açık basılmalıdır.



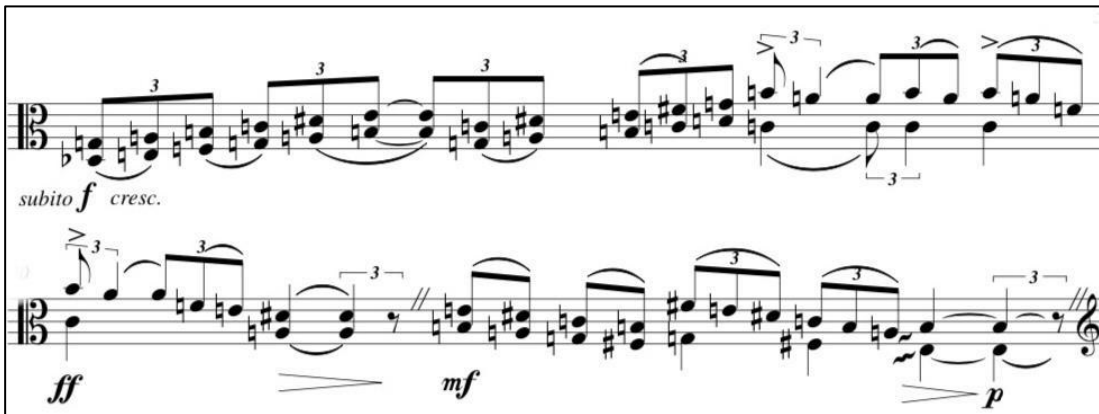
Şekil 4.109 Cümle 27 ve 28.

Bu dizideki, la bemol notasını bulmak için ise yine Şekil 4.109’da yer alan mi bemol bulma yönteminden yola çıkarak, bulunan mi bemol notası referans alınarak tam beşli aşağıda yer alan la bemol notası çalınmalıdır.

Görsel 63’te yer alan la bulma yöntemi bu cümle içinde geçerliliğini korumaktadır. Bulunan la bemol sesi öncelikle do telinde çalınmalı ve ardından bu la bemol sesi referans alınarak re bemol sesinin bulunmasının tını zenginliği ve entonasyon bütünlüğü için faydalı olduğu düşünülmektedir.

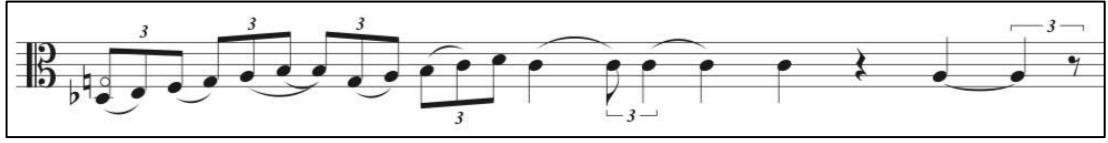
Bu entonasyon anlayışına göre önemli olan sadece arızalar değil, aynı zamanda majör ve minör yapıların tınlaması adına bemol veya diyez alterasyon işaretlerinin olmadığı zamanlarda da cümle içerisinde baz alınan sesin üçlüsü majör ise on dört cent pes çalınması, eğer üçlüsü minör ise üçüncü sesin on altı cent tiz çalınması da göz ardı edilmemelidir.

4.1.4. Eserde Kullanılan Sol El Teknikleri



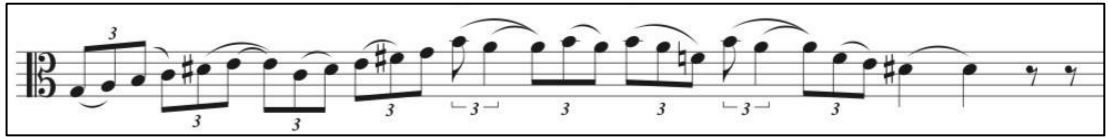
Şekil 4.110 Cümle 22 ve 23.

Cümle 22 ve 23’de yer alan dörlü aralıklı çift seslerde güzel tınılar elde edilebilmesi için farklı yöntemler söz konusudur.



Şekil 4.111 Cümle 22, çalışma varyasyonu.

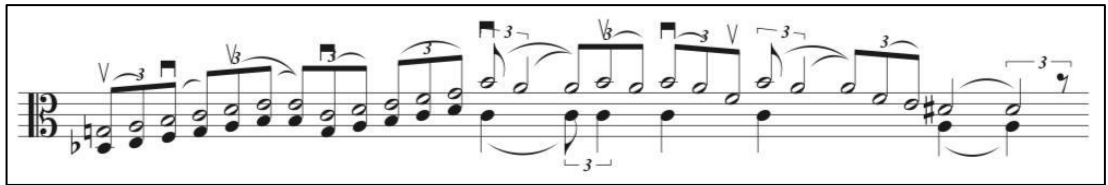
Öncelikle bu çift sesli pasajın pes sesleri teker teker çalışılmalıdır.



Şekil 4.112 Cümle 22, çalışma varyasyonu.

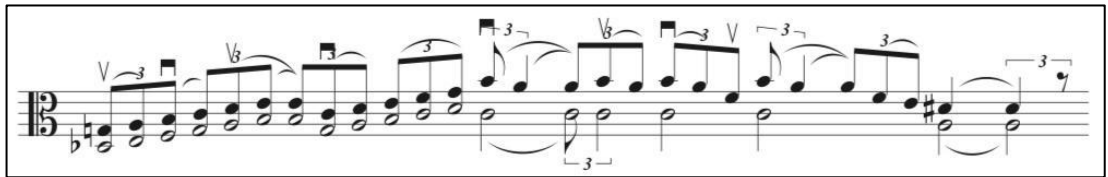
Bu çalışma bittikten sonra sadece üst sesler çalışılmalıdır.

Bu çalışma yapıldıktan sonra çift ses olarak parmaklar tuşeye basmalı, fakat arşe ile sadece pes sesler çalınmadır. Faydası ise parmaklar çift ses bastığında arşe ile sadece pes sesler duyulduğundan dolayı çift ses basarken de kontrolünün daha iyi olabileceği düşünülmektedir. Aşağıda gösterilen görsel de içi siyah onaltılık notalar arşe ile çalınmalı, içi boş olan üçleme notalar ise sadece parmakla basılacak anlamına gelmektedir.



Şekil 4.113 Cümle 22, çalışma varyasyonu.

Bu çalışma yapıldıktan sonra aynı yöntem parmaklar notada yazılan çift sesleri basmalı ve arşe ile sadece üst sesler çalınmalıdır.



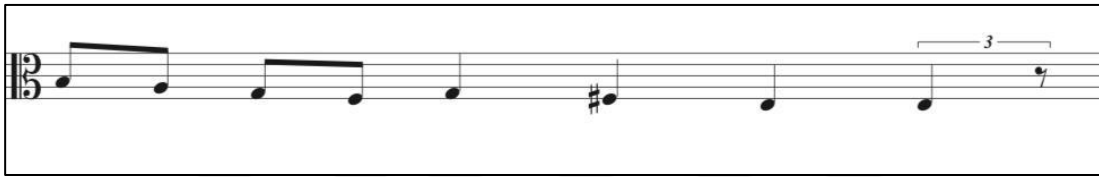
Şekil 4.114 Cümle 22, çalışma varyasyonu.

Bu çalışma da yapıldıktan sonra pasajın çalınması sırasında entonasyon ve parmak hakimiyetinin çok daha iyi olacağı düşünülmektedir.



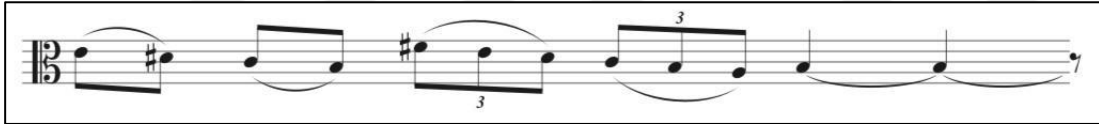
Şekil 4.115 Cümle 23.

Yirmi ikinci cümlede devamında gelen yirmi üçüncü cümle de sonuna kadar çift sestem oluşan bir cümledir.



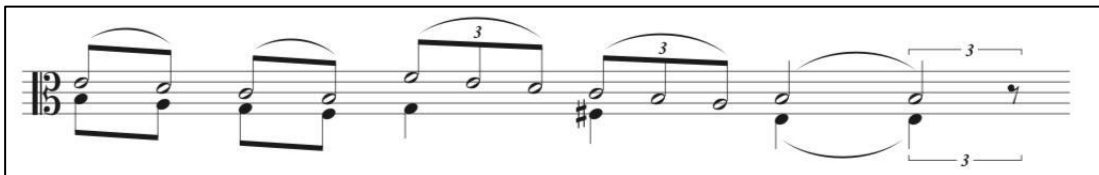
Şekil 4.116 Cümle 23, çalışma varyasyonu.

Yine öncelikle çift sesli olan bu pasajda bas parti üzerinde entonasyon çalışması yapılmalıdır.



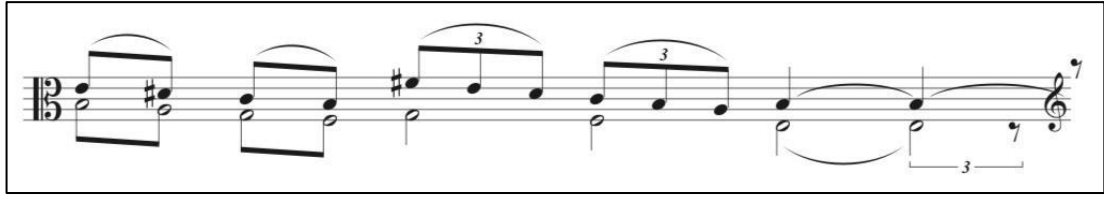
Şekil 4.117 Cümle 23, çalışma varyasyonu.

Bas parti çalındıktan sonra çift sesli pasaj da var olan tiz partinin entonasyonu çalışılmalıdır.



Şekil 4.118 Cümle 24, çalışma varyasyonu.

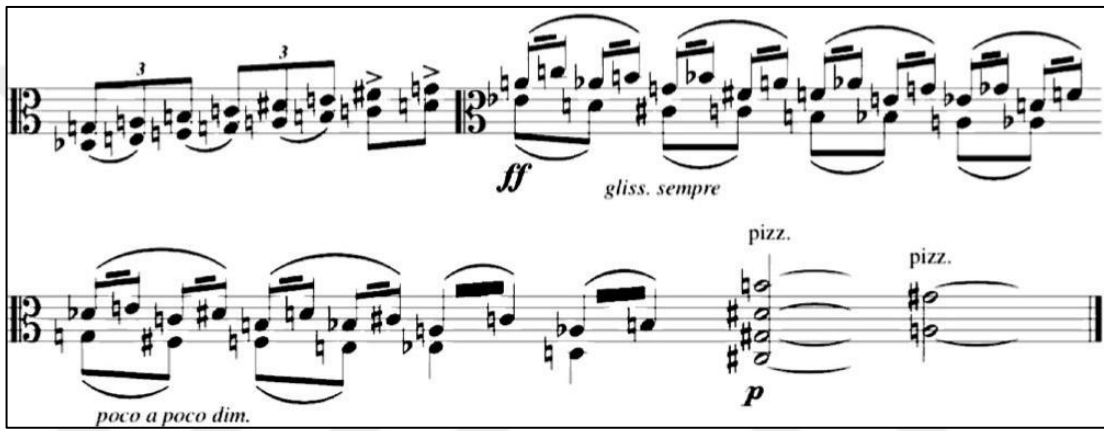
İki parti de ayrı ayrı çalışıldıktan sonra pasajdaki çift sesler parmaklar ile basılır, fakat arşe ile sadece bas parti hattı çalınmalıdır.



Şekil 4.119 Cümle 23, çalışma varyasyonu.

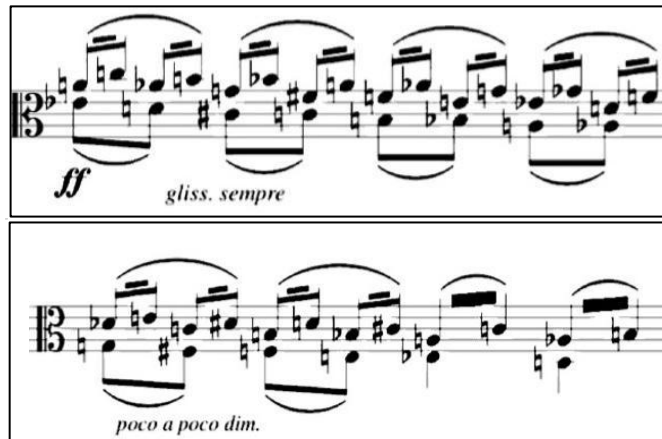
Bas parti çalışması bittikten sonra pasajdaki çift sesler yine parmaklar ile çift ses olarak basılır, fakat arşe ile bu sefer sadece tiz parti hattı çalınmalıdır.

Bu çalışmanın yapılmasından sonra pasajın entonasyon bakımından çalınabilme olanağının artacağı düşünülmektedir.



Şekil 4.120 Cümle 41 ve 42.

Cümle 41'in başındaki ilk üç vuruş 69-77 görsellerde örnek gösterildiği gibi çalışılabilir.



Şekil 4.121 Cümle 41.

Aynı anda çift ses, tril ve glissando bulunmaktadır. Zorlayıcı teknik unsurlar olan bu pasaj için yine çalışma yöntemleri bulunmaktadır.



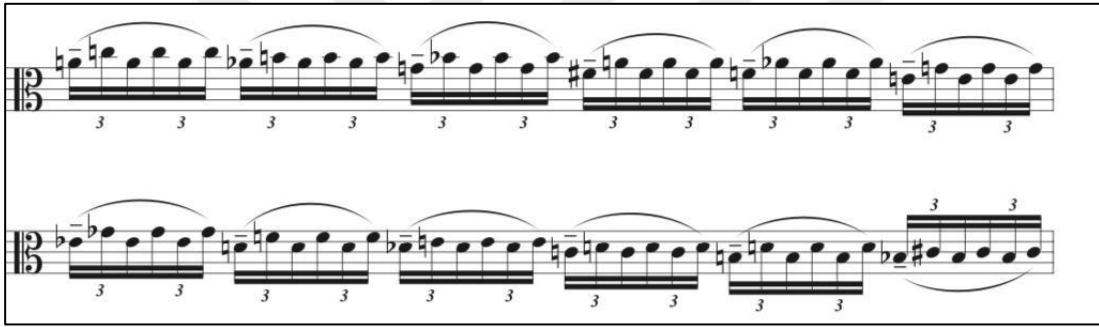
Şekil 4.122 Cümle 41, çalışma varyasyonu.

Öncelikle pasajda bulunan tril notalarının sadece nota haliyle yavaş bir metronom ile çalışılması ve entonasyon için temizlenmesi önerilmektedir.



Şekil 4.123 Cümle 41, çalışma varyasyonu.

Notalar öğrenildikten sonra iki onaltılık ve bir sekizlikten oluşan ritim kalıbı ile çalışılması *tril* yapacak parmağın hızlanması için önemli bir çalışmadır.



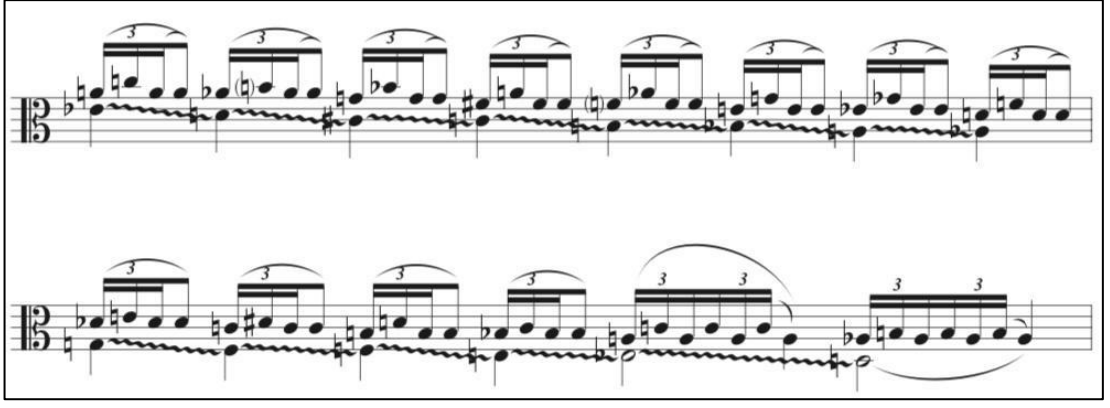
Şekil 4.124 Cümle 41, çalışma varyasyonu.

Daha sonra altılıma şeklinde trile en yakın olan ritim grubu ile çalışılması önem arz etmektedir.



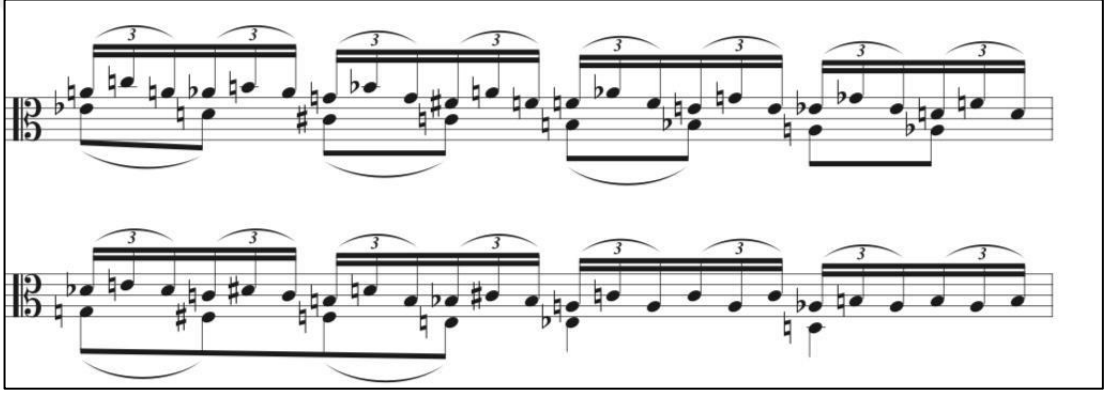
Şekil 4.125 Cümle 41, çalışma varyasyonu.

Üst partinin çalışılması bittikten sonra alt partinin entonasyon çalışması yapılmalıdır.



Şekil 4.126 Cümle 41, çalışma varyasyonu.

Alt partininde çalışılması ile birlikte Şekil 4.126’da yer alan üst parti ve alt parti birleştirilerek çalışır ve notanın özgününde bulunan glissando eklenir.

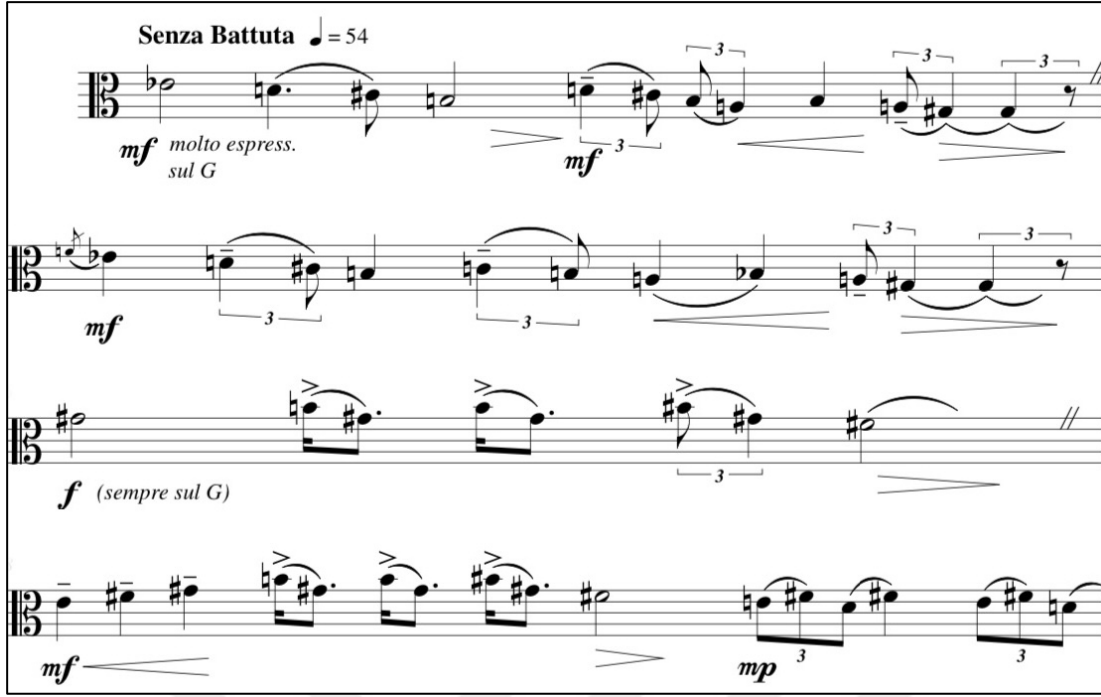


Şekil 4.127 Cümle 41, çalışma varyasyonu.

Her sekizliğe üçleme gelecek bir şekilde çalışılması, parmakların doğru basmasına ve hareket kazanmasına olanak vereceği düşünülmektedir.

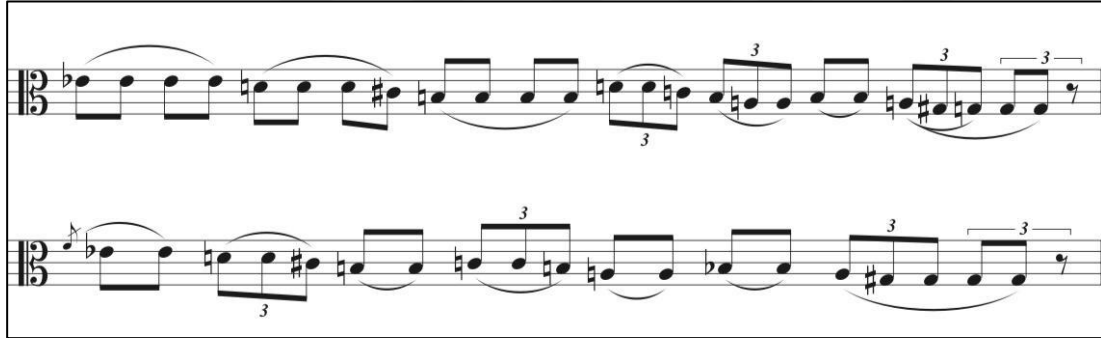
4.1.5. Acıklı Ezgi, Sağ El Teknikleri

Bu bölümde eserde kullanılan yay tekniklerine yönelik eserde bulunan pasajlarla ilgili çalışmalar bulunmaktadır.



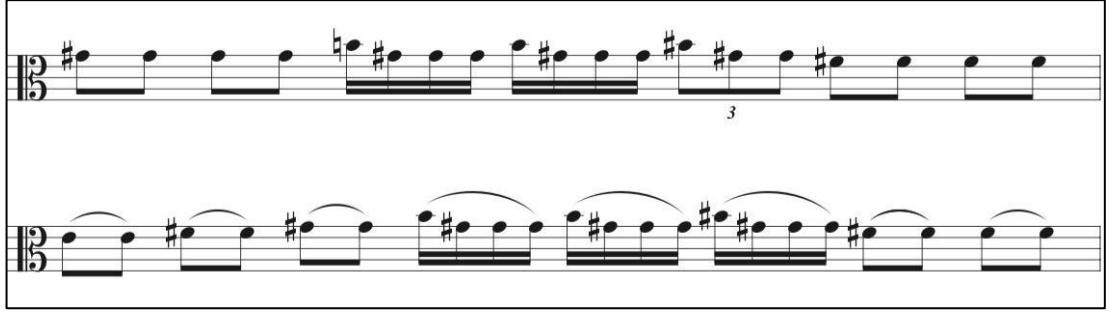
Şekil 4.128 Acıklı Ezgi, Cümle 1, 2, 3 ve 4.

Görseldeki cümlelerin, *legato* tekniği ile çalınması tavsiye edilir.



Şekil 4.129 Şekil 4.128’de Cümle 1 ve 2 için legato çalışması.

Legato tekniğinin düzgün uygulayabilmek için notanın değerlerinin sekizlik vuruş baz alınarak bölünmesi ve bütün notaların aynı arşe bağı içinde ayrı çalınması tavsiye edilmektedir. Bu yöntem ile çalışmak arşenin kullanımının daha iyi organize edilmesine yaramaktadır. Özellikle bestecilerin eserlerinde yazdığı ses kuvvetinin hacmi (*f*, *mf* gibi) sesin kuvvetinin yükselmesi veya azalması gibi nüansların icracı tarafından yapılmak istediğinde sekizlerin, dengeli yükselişi ve alçalışı için ya da yüksek kuvvette bir notayı tutmak isterken arşenin dengesinin öğrenilmesinde önemli olduğu düşünülmektedir.



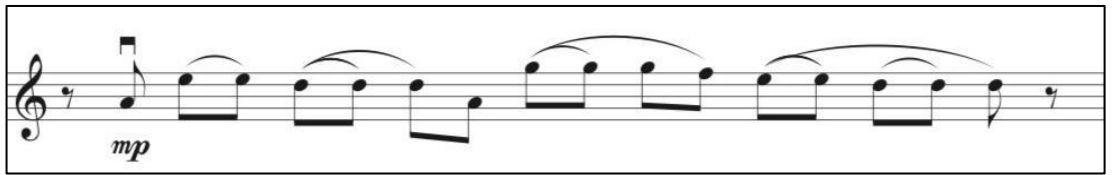
Şekil 4.130 Şekil 4.128’de Cümle 3 ve 4 için legato çalışması.

Yine üçüncü cümlede başında yer ikilik sol diyez notasının bölerek çalışılması ve sonrasında onaltılık si- sol diyez figürlerinin de ikilik nota gibi dörde bölerek çalışılmasının faydalı olacağı düşünülmüştür. *Aksanlı legato* tekniğinin kullanıldığı cümlelerin üçüncü, dördüncü ve beşinci vuruşlarda bölerek çalışmak ve aksanlı notanın diğerlerinden daha büyük arşe kullanımı ile yapılması, iyi bir aksanlı legato tekniği için önem arz etmektedir. Bu çalışmanın yapıldıktan sonra bestecinin yazdığı özgün hali ile çalınması tavsiye edilmektedir.



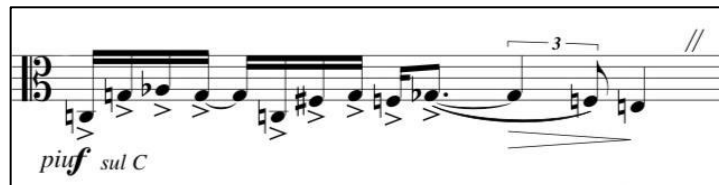
Şekil 4.131 Cümle 24.

B temasının ilk cümlesi olan *Largo* başlıklı ilk cümlesi yine *legato* tekniğinin en güzel örneklerinden biri olmuştur.



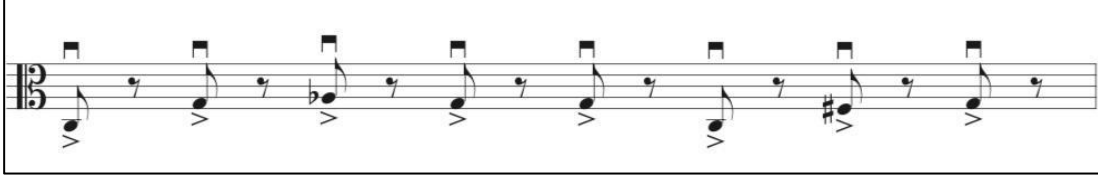
Şekil 4.132 Cümle 24, legato çalışması.

Yine *legato* tekniği kullanımı için bu cümlede de bölünerek çalışılması tavsiye edilmektedir.



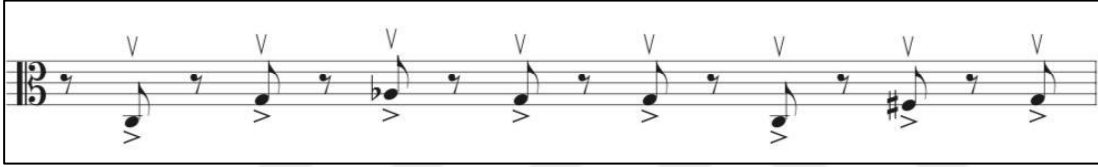
Şekil 4.133 Cümle 8’in başı.

Örnekte gösterilen sekizinci cümlenin başındaki iki vuruşluk onaltılık notalardan oluşan ritmik yapılarda *aksanlı détaché* tekniği kullanılmıştır. Bu yapının çalışılması için öneriler;



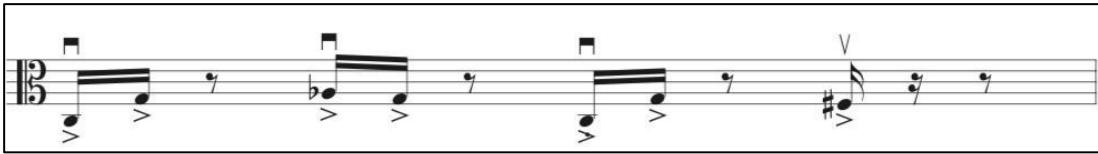
Şekil 4.134 Cümle 8, çalışma varyasyonu.

Öncelikle aksanlı *détaché* yapmak için bütün notaları çekerek yapmak ve aralarında es bırakılmalıdır. Egzersize, arşenin dibe yakın bir noktasında başlanmalıdır. Çalınacak her notanın arşe başlangıcının aynı noktadan olmasına özen gösterilmelidir. Daha sonra;



Şekil 4.135 Cümle 8, çalışma varyasyonu.

Bir önceki egzersizde tavsiye edilen arşe hareketinin tam tersi konumunda bütün notalar iterek çalınır. Bu egzersizde durma zamanları notalardan sonra değil önceki an itibari ile yapılmalıdır.



Şekil 4.136 Cümle 8, çalışma varyasyonu.

Son egzersizde ise özgün figürde yer alan onaltılık notalar çekme ve itme hareketini yapmalı ve durma anı beklendikten sonra arşe yine aynı noktadan başlayarak bitirilmelidir. Bu egzersizden de sonuç alındıktan sonra sekizinci cümlenin özgün halinin çalınmasının icracı için kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.

4.2. Müzikal Analiz ve Yorum

Bu bölümde Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eserinin müzikal açıdan incelemeleri ve cümlelerin yorumlanmasına yönelik unsurlardan bahsedilmiştir.

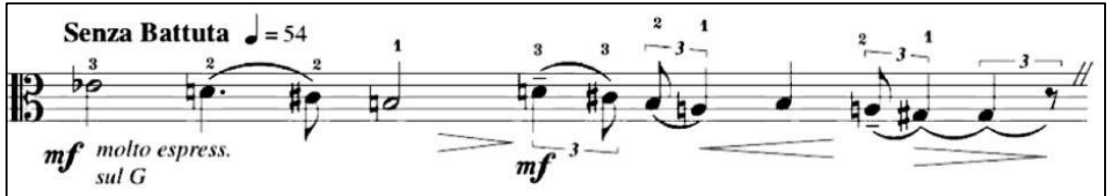
4.2.1. Acıklı Ezgi Eserindeki Cümlelerin Müzikal Olarak İncelenmesi ve Yorumaya Yönelik Unsurlar

Eserin üstünde “Senza Battuta (♩ = 54)” yazmaktadır.



Şekil 4.137 Acıklı Ezgi.

“Battuto” italyanca bir kelime olup, müzik terimlerinde “ölçü” anlamına gelmektedir. “Senza” ise -sız, -suz anlamına gelmektedir. Eserin ölçüsüz olduğunu ifade etmiş olmasına karşın parantez içinde verdiği dörtlük nota karşılığında 54 metronom ile çalınması gerekliliğini ifade etmiştir. Eser ölçsüzdür ama temposuz ve serbest değildir. Eser üzerindeki parmak numaraları tarafımdan yazılmıştır.



Şekil 4.138 Cümle 1.

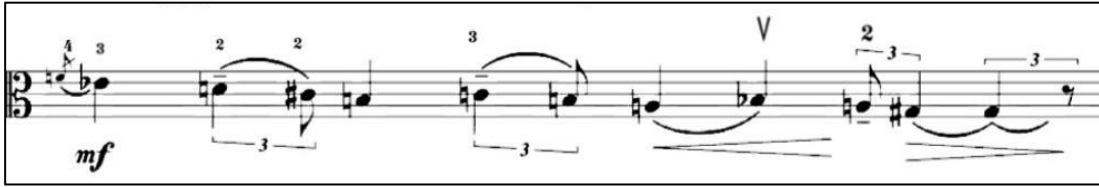
Acıklı Ezgi eseri için genel olarak viyola tekniği bakımından legato tekniği kullanımı söz konusudur. Cümle yapıları hem ritimsel hem de müzikal açıdan ortaya çıkacak şekilde çalınmalıdır.

Eser başlangıcında “sul G”¹³ ifadesi kullanılmıştır. Nüans olarak *mf*¹⁴ olarak ifade edilmiştir. Yani eserin giriş cümlesi, viyolanın ikinci teli olan sol teli üzerinde olmalı ve orta kuvvette çalınması gerekliliği vurgulanmaktadır. Viyola tekniği bakımından incelendiğinde serbest bir şekilde de çalınabilen bu yapı, bestecinin ilk cümlede

¹³ Bu ifade tüm cümlelerin sol telinde çalınacağı anlamına gelmektedir.

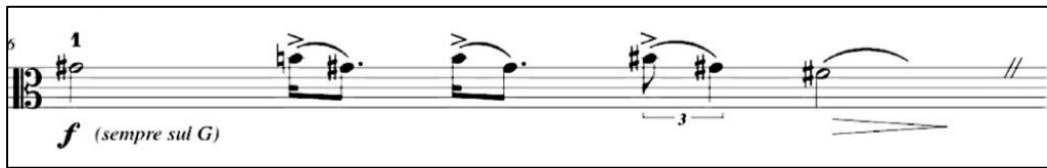
¹⁴ Açılımı Mezzo Forte'dir. İtalyanca bir müzik terimidir ve orta kuvvette çalınması gerektiğini ifade eder.

icracıdan isteklerine göre başlangıç için en ideal pozisyon tercihen üçüncü pozisyon olabilir. Devamında gelen re notasının kopmaması için ikinci parmak ile devam edilmesi ve pozisyon geçişinin yarım aralık olan do diyez notasında yapılması (ikinci parmakla), bu sayede ilk cümlecğin birinci parmakla *diminuendo*¹⁵ ile bitirilmesinin uygun olduğu düşünülmüştür. İkinci cümlecik yine aynı nüans ile başlamaktadır. Karakter değişikliğinin daha net ortaya çıkması açısından daha az vibrato ile çalınması cümle içerisinde renk farklılığı yaratabilir.



Şekil 4.139 Cümle 2.

İkinci cümle aslında birinci cümlelerin ilk motifi ile başlamakta olup ritim değişikliği söz konusudur (fa çarpma notası). Buradaki çarpma nota dikkat çekmektedir, ifade olarak daha büyük bir arşe kullanımı ile notanın desteklenmesi ve sonrasında gelen mi bemol notasına geçilmesi tavsiye edilmektedir. Cümlelerin beşinci vuruşuna kadar herhangi bir nüans yazmamıştır, beşinci ve altıncı vuruşlarda yazan *crescendo* yazmakta ve yedinci vuruşta gelen la notası *crescendo*'nun varış noktasını göstermektedir. Yedinci vuruşta gelen la notasına ayrıca *tenuto* ifadesi de eklenmiştir, bu ifadeye göre cümlelerin en kuvvetli ye belirtilmesi gereken sesinin bu la notası olduğu düşünülmektedir. Sonrasında ilk cümle de olduğu gibi sol diyez karar sesi ve *diminuendo* ile cümle sonra ermektedir.



Şekil 4.140 Cümle 3.

Üçüncü cümlede nüans fortedir. Cümle feryadı andırmaktadır. Önceki iki cümleden daha yüksek bir nüansla çalınması gerekir. Devamında gelen si-sol diyez figürü tekrar etmektedir. Ard arda gelen aksanlı legato olarak yazılmış bu figür aslında bir ısrar olarak düşünülebilir ve her seferinde ifade olarak daha güçlü çalınması, figürün üçüncü

¹⁵ Diminuendo

gelişinde ise si notasının si diyez notasına evrilmesi, cümlenin en yüksek yerinin temsil edildiği düşüncesini oluşturmaktadır. Bu düşüncenin en kuvvetli ve vurgulayıcı kısmı ise tekrarlayan figürün en sonunda gelen si diyez- sol diyez kısmıdır. Ritim olarak diğer iki figürden daha geniş olarak yazılması, ifadenin daha büyük ve kuvvetli olabilmesine imkân tanımaktadır.



Şekil 4.141 Cümle 4.

Dördüncü cümlenin ilk yarısı, üçüncü cümlenin varyasyonu gibi gelmektedir. Üçüncü cümlenin başında gelen *f* sol diyez yerine, *mf* bir nüans ile başlamakta ve mi, fa, sol diyez çıkışının ardından yine tekrarlayan aksanlı legato ifadesi ile yazılmış si-sol diyez figürü bulunmaktadır, bu sefer tekrarlayan figürün sonu olan si diyez-sol diyez notaları da öncekilerle aynı ritimde yazılmış olması dikkat çekmektedir. Fakat fa diyez sesi ile cümle üçüncü cümlenin aksine aşağı doğru bir iniş göstermiştir.



Şekil 4.142 Cümle 5.

Cümle 5, daha önceki cümlelerde kullanılmayan bir üçleme şekli ile karşımıza çıkmaktadır. Sekizlik üçlemeli gruplardan oluşan figürler yazılmıştır. Cümle 4 *diminuendo* ile bitmiş ve Cümle 5, *mp* nüansı ile başlamaktadır. Daha düşük bir ses seviyesi ile yazılmış bu cümle için sol telinde üçüncü pozisyon tavsiye edilmektedir. Ses renginin biraz daha koyu olduğu sol telinin üst pozisyonları, figürlerin devamında ses bütünlüğünün bozulmaması için uygun bulunmaktadır.



Şekil 4.143 Cümle 6 ve 7.

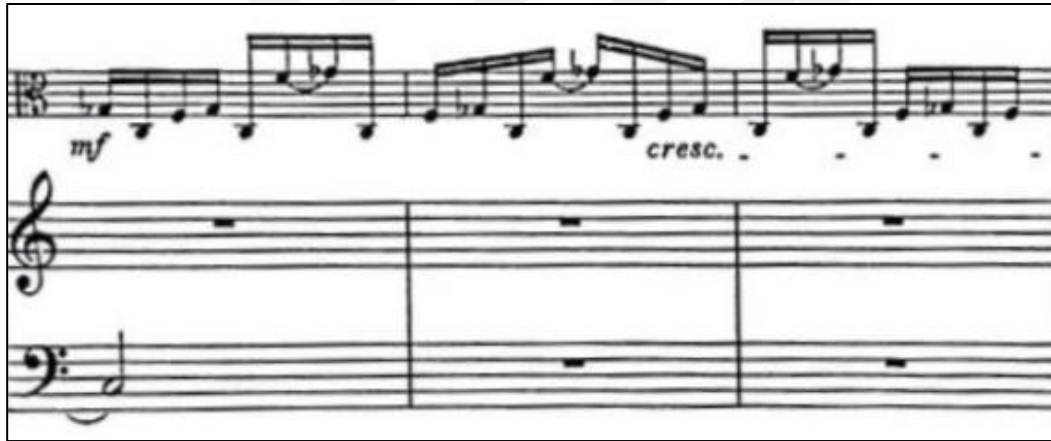
Cümle 6'da do natürel notası dikkat çekmektedir. Armonik olarak cümlenin ikinci vuruşunda gelen do natürel notasına *tenuto* ifadesi, notanın dikkat çekiciliğini

güçlendirmek için koyulabilir. Devamında gelen Cümle 5, Cümle 4'te isyan olarak adlandırılan si-sol diyez figürüne benzer kalıpta fakat farklı notalar ile gelmektedir. Cümle 7'nin ikinci vuruşunda re-si olarak gelen figür yine üçüncü tekrarında ilk sesin yarım ses yukarı çıkarak re diyez-si notaları ile yazılmıştır. Bu cümle, Cümle 5 itibari ile *mp* nüansı söz konusudur. Devamında gelen Cümle 8'in aksanlı forte olması dolayısı ile re-si tekrarı ile gelen cümlelerin *diminuendo* ile bitirilmesi ve üçlü ısrarın her seferinde daha az bir nüansla çalınmasının cümleye renk katmak bakımından uygun olacağı düşünülmüştür.



Şekil 4.144 Cümle 8.

Akses'in aşağıda gösterilen örnekte Bartók'a referans verdiği düşünülmektedir.



Şekil 4.145 Bela Bartók Viyola Konçertosu, bölüm 3, ölçü 233, 234, 235.

Yukarıdaki örnekte görülen Béla Bartók'un Viyola Konçertosu'nun üçüncü bölümünde yer alan pasaj ve Akses'in Şekil 4.144'de yer alan Cümle 8'deki pasajların ortak noktası, iki pasajın da do telinde olması ve dörtlü, beşli aralıkla hareket ettiği gözlemlenmiştir.

Eserin yalın ilerleyişine devam eden viyola partisine karşın ilk kontrast doku, bu ölçüler olmuştur. *piu f*¹⁶ nüanslı ve aksanlı bu pasaj bir isyanı andırmaktadır.

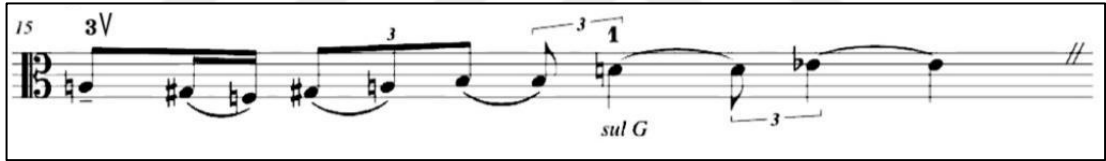
¹⁶ Nüansın açılımı *piu Forte*'dir. İtalyanca müzik terimidir, *piu* daha anlamına gelmekte, *forte* kelimesi de yüksek anlamına gelmektedir. *Piu Forte* nüansı daha yüksek demektir.

Aksanlı legato tekniği ile ifade edilen bu pasaj *sul C* olarak yazılmıştır. Aslında yazan notaları, ses register bakımından başka bir telde çalmaya olanak yoktur. Cümle 7'den daha yüksek bir nûansta yazılmış Cümle 8'de bütün notaların aynı güçte çalınabilmesi için üçüncü pozisyon kullanılması tavsiye edilmektedir. Cümlenin üçüncü vuruşunda yer alan fa natürel notasının özellikle belirtilmesi ve çok daha uzun bir zamana sahip olan cümlenin varış noktası sol bemol notasının daha yüksek bir şekilde vurgulanmasının cümle kurgusu için geçerli ifade biçimi olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4.146 Cümle 9.

Cümle 9'da herhangi bir nûans yazmadığı görülmektedir. Ritmik figür bakımından öncekilerden farklı bir doku tespit edilmiştir. Cümle 8'in isyankâr bakış açısına kontrast olarak bu cümlenin *sul tasto*¹⁷ olarak çalınmasının esere farklı bir renk katacağı düşünülmektedir.



Şekil 4.147 Cümle 10.

Cümle 9'un ilk vuruşundaki ritmik figürün Cümle 10'un ilk vuruşunda da tekrar ettiği görülmektedir. Bu figür eserin başka hiç yerinde tekrar kullanılmamıştır. Nûans olarak bir önceki cümle olan Cümle 9'un nûansında başlanması ve *sul G* ifadesine kadar do telinde devam edilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Bu cümle de başlangıcından itibaren yukarı doğru bir çıkış gözlemlenmektedir.



Şekil 4.148 Cümle 11.

¹⁷ Arşenin tuşe üzerinde çalınması için kullanılan italyanca terimdir.

Ritmik açıdan daha çok üçlemelerin kullanıldığı Cümle 11'in ifade gereği varış noktasının beşinci vuruşun ikinci yarısında gelen sol notası olduğu düşünülmektedir. Devamında ise grafik olarak bakıldığında bir aşağı yönlü iniş olduğu gözlemlenmektedir. Cümle 12'nin sonundan ikinci vuruşunda gelen üçlemelerin üzerinde *tenuto*¹⁸ bulunur. Yazan ifadeye göre üçleme içinde bulunan üç sesin de ayrı ayrı belirtilerek çalınması gerekliliği vurgulanmıştır. Sonrasında ise karar sesi si bemol ile *diminuendo* eşliğinde cümle son bulmaktadır.



Şekil 4.149 Cümle 12.

B1 temasının başı olan Cümle 12, besteci tarafından *mp* nüans ile re telinde (*sul D*) yazılmıştır. A temasının güçlü vurguları ve ses yüksekliğinin ardından gelen B1 teması daha naif bir şekilde karşımıza çıkmıştır. Üçüncü pozisyonda başlanmasının renk bakımından uygun olduğu düşünülmektedir. Cümle 13'ün üçüncü vuruşunun ikinci yarısında gelen la bemol notasından dördüncü vuruştaki ikilik si bemol notasına geçmek için ikinci parmağın uygun olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4.150 Cümle 13.

Diziler bölümünde Cümle 12 ile aynı ton dizisine sahip Cümle 13'ün nüansı *f* olarak belirtilmiştir. Cümle 13'ün dördüncü vuruşuna kadar *sul D* ile çalınması, dördüncü vuruştan itibaren *sul G* ile çalınması besteci tarafından istenmiştir. Buna uygun parmak numaralı Görsel.110'da belirtilmiştir.

¹⁸ tenuto, notaların üstünde çizgi olarak ifade edilir.



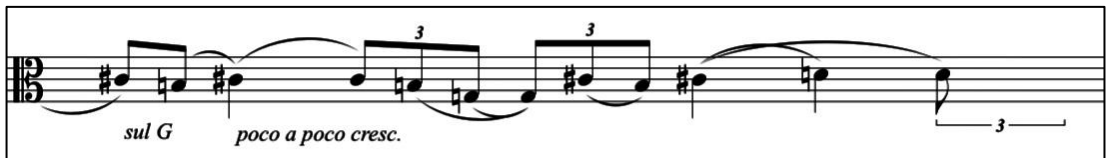
Şekil 4.151 Cümle 14.

Cümle 14, Cümle 13'ün devamı niteliğindedir: Cümle başından itibaren *sul C* yazılmıştır. Besteci tarafından viyolanın en koyu renklerinin çıktığı do teli bu cümle başı itibari ile tercih edilmiştir. La bemol, sol bemol, la bemol ve si bemol notaları önce sekizlik olarak, daha sonrasında da onaltılık yazılarak çeşitlendirilmiştir. Sonrasında gelen üçlemede pozisyon geçilmesi, üçlemenin son sekizliği itibari ile başlayan *crescendo* nüansının da kesilmemesini sağlayacağı düşünülmektedir.



Şekil 4.152 Cümle 15 ve 16.

Cümle 15 ve 16, Cümle 14'te yazan *sul C* ile devam etmektedir. Cümle 17'nin ilk sekizlik üçlemesine kadar do telinde çalınmasının besteci tarafından istenildiği düşünülmektedir. Cümle 16'da besteci tarafından yazılan sol notasının (Cümle 16'nın başlangıcı, paragrafta gösterilen dördüncü vuruşu) *tenuto* yazdığı görülmektedir. Cümle 15'in başında yer alan mi, re notalarının da ifade bakımından *tenuto* çalınması ve aynı figür olan paragrafın yedinci vuruşunda yer alan si natürel-sol notalarında *tenuto* çalınması tavsiye edilmektedir. Tekrarlayan figür olan mi natürel-re ve si natürel-sol notalarının daha iyi belirtilmesi için bağ başlarında yer alan mi natürel ve si natürel notalarının kendi zamanı içerisinde arşe hızı ile daha uzun çalınmasının notaların belirtilmesinde yüksek fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Cümle 15 ve 16 grafik olarak dört cümle uzunluğunda yazılan büyük bir çıkışın ilk ve ikinci basamaklarını oluşturmaktadırlar.



Şekil 4.153 Cümle 17.

Cümle 17, Cümle 16'nın devamı niteliğindedir. Cümlenin başında gelen *sul G* yazmaktadır. Şekil 4.153'te bahsedilen çıkışın üçüncü basamağını oluşturan Cümle 17'de grafik olarak çıkışın yanı sıra *poco a poco crescendo* ifadesi de bulunmaktadır.



Şekil 4.154 Cümle 18.

Cümle 18, öncesinde gelen üç cümleden oluşan büyük tırmanışın son basamağını oluşturmaktadır. Cümle sonunda viyola sesinin en parlak olduğu *sul A*'da çalınması istenen fa diyez notası B1 temasının en yüksek ve parlak yerini oluşturmaktadır. Cümle 15, 16, 17'de büyük bir sabırla başlayan ve adım adım yükselerek ilerleyen tema, Cümle 18'de eser içinde yazılmış en parlak sesin alınacağı ve eser içindeki en yüksek nüans olan *ff* nüansı ile son bulmaktadır.



Şekil 4.155 Cümle 19.

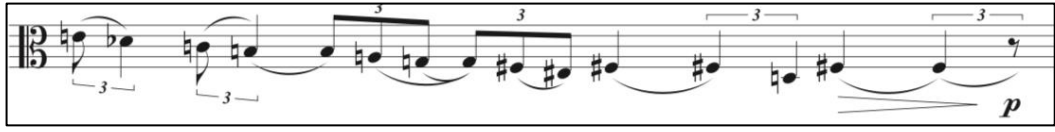
Büyük bir haykırış misali biten Cümle 18'in ardından Cümle 19 *subito mf*¹⁹ nüansı ve *sul D* olarak yazıldığı görülmektedir. Re telinde çalınması istenen bu tema da ani bir renk ve ses yüksekliği değişikliği istenmiştir. Cümle 19 tematik olarak incelendiğinde, ilk iki vuruşta gelen figüratif yapının üçüncü ve dördüncü vuruşta yarım ses pesleştirilerek yazıldığı dikkat çekmektedir. İlk vuruşun majör bir ruhu hali ile üçüncü ve dördüncü vuruşta tekrardan gelen yapının ise daha düşük bir nüansa minör bir ruh halini yansıttığı düşünülmektedir.



Şekil 4.156 Cümle 20.

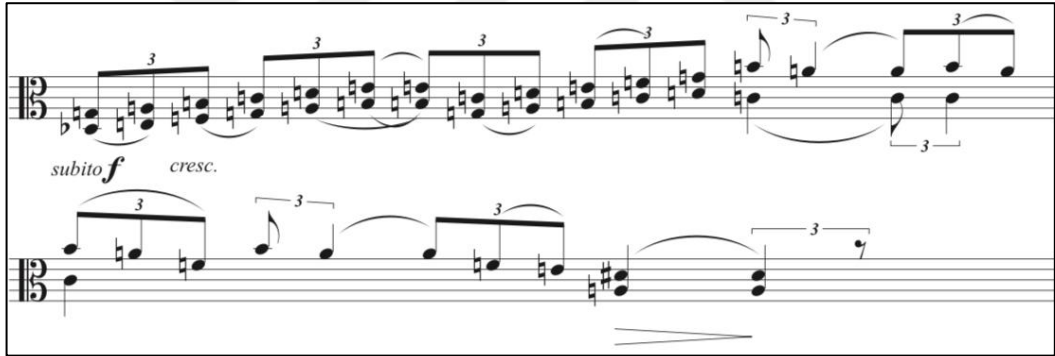
¹⁹ Aniden mf

Cümle 20'nin ilk iki vuruşunda, Cümle 19'da iki defa gelen yapının daha koyu bir ses rengine sahip *sul G* olarak üçüncü kere ritmik olarak tekrar ettiği görülmektedir.



Şekil 4.157 Cümle 21.

Cümle 19 ve 20'nin aksine Cümle 21'in ilk vuruşu önceki iki cümledeki ritmik yapının tam tersi olarak yazılmıştır. Cümlelerin üçüncü vuruşunda gelen son üçlemelerin arşe ve sol el artikülasyonu olarak dikkat çekiciliği açısından belirgin çalınması gereklidir. Cümlelerin sonunda yer alan fa diyezın karar sesi olduğu düşünülmektedir, beşinci vuruştan altıncı vuruşa kadar da fa diyez sesi vardır, re notasından sonra tekrar gelen fa diyezın farklı bir ifade ile çalınabilmesi için yedinci vuruştaki fa diyezın birinci parmakla küçük bir glissando eşliğinde çalınmasının cümleye renk katacağı düşüncesini oluşturmaktadır.



Şekil 4.158 Cümle 22.

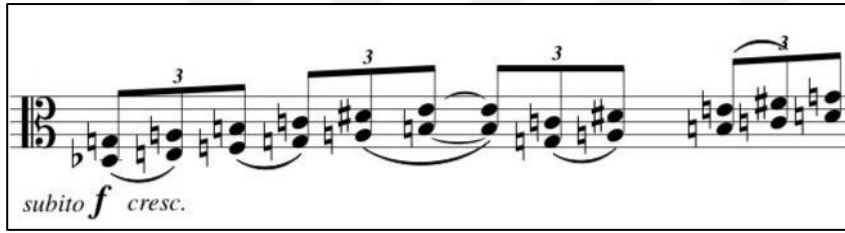
Cümle 22 teknik bakımından incelendiğinde, dörtlü aralığa sahip çift seslerle yazılmış bir pasaj olarak nitelendirilebilir.

Bela Bartók'un Viyola Konçertosu'nun birinci bölümünde yer alan 160 numaralı ölçüde solo viyolanın çaldığı pasajın, Cümle 22'nin ilk dört vuruşuna atıf yapıldığı fikrini düşündürmektedir.



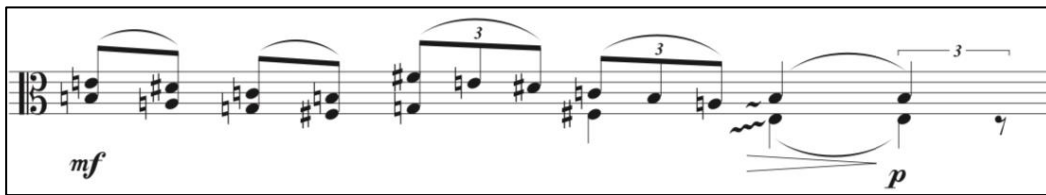
Şekil 4.159 Bela Bartók Viyola Konçertosu, bölüm 1, ölçü 160.

Yukarıdaki örnekte görülen Bela Bartók Viyola Konçertosu'nun 160. ölçüsünde yer alan ilk sekiz 16'lık notada bir çıkış başlar ve devamında bas sesin tam beşli aşağıdan eklenmesi ile çift seslerden oluşan teknik bakımdan zorlayıcı bu pasaj, viyolanın solo olarak orkestranın gireceği temaların bağlantısına kadar devam etmektedir.



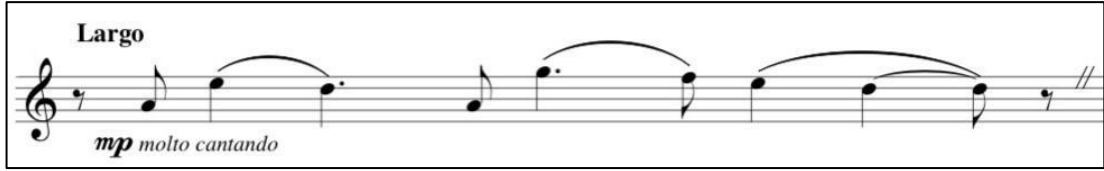
Şekil 4.160 Cümle 22.

Akses'in pasajında ise üçleme notalarla birlikte dörtlü aralıklara sahip çift sesli bir yukarı çıkış görülmektedir.



Şekil 4.161 Cümle 23.

Cümle 23, B1 temasının son cümlesini oluşturmaktadır. Dörtlü aralıkla yazılmış çift seslerden oluşan çıkışı başlatan Cümle 22'nin ardından Cümle 23'te yine dörtlü aralıklarla yazılmış çift sesli iniş gözlemlenmektedir. Cümle 23'in sonunda yer alan mi-si çift sesli notanın ikisinde de besteci tarafından yazılan *glissando* dikkat çekmektedir.



Şekil 4.162 Cümle 24.

Cümle 24 aynı zamanda B2 temasının ilk cümlesini oluşturmaktadır. Cümle incelendiğinde *Largo* başlığı ve *molto cantando* ifadesinin yazıldığı görülmektedir.



Şekil 4.163 Bela Bartók Viyola Konçertosu, bölüm 2, ölçü 1.

Yukarıdaki örnekte görülen Bela Bartók'un Viyola Konçertosu'nun ikinci bölümünde yer alan 1 numaralı ölçüye bakıldığında temaların grafik olarak benzerliği dikkat çekmektedir. *Acıklı Ezgi*'nin ağır bölümü ile konçertosunun ağır bölümünün başlangıç temaları tam beşli sesle başlamaktadır.



Şekil 4.164 Cümle 25.

Cümle 25, Cümle 24 ile aynı dizide yer almaktadır, Kontrast oluşturmaları ve cümlede ard arda gelen iki *crescendo* ifadesinin yapılabilmesi bakımından *sur la touche*²⁰ çalınması tavsiye edilmektedir. Cümlelerin ilk vuruşunda sekizlik do diyez notasından si bemol notasına *glissando* ile geçilmesi istenmiştir. Bu geçiş için ikinci parmağın

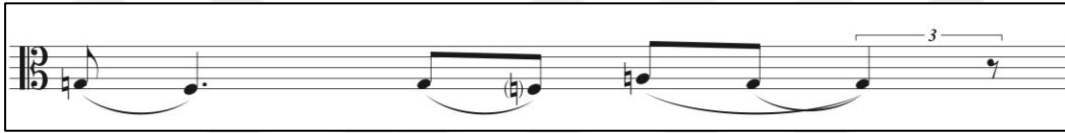
²⁰ Yaylı sazlarda arşenin tuşe üzerinde çalınması gerektiğini ifade eden müzik terimidir.

uygun olduğu düşünülmüştür. Cümle sonunda si bemol notasında gelen *crescendo* ise Cümle 26'nın başında gelen do diyez notasının çalınacağı nüansa kadar yapılmalıdır.



Şekil 4.165 Cümle 26.

Cümle 28'in ilk vuruşunda gelen la bemol dikkat çekicidir, besteci tarafından *tenuto* ifadesi ile çalınması gerekliliği vurgulanmıştır. *Tenuto* çalmak için arşenin başladığı ilk kontak noktasında temiz bir titreşim elde etmek ve arşe hızını hızlıdan yavaşla doğru taşımak ifadeli bir bağ yaratmakta yardımcı olur.



Şekil 4.166 Cümle 27.

Cümle 27'de sol natürel-fa motifi dikkat çekmektedir. İlk olarak bu motif *mf* nüansı ile sekizlik ve noktalı dörtlük olarak karşımıza çıkmakta ve devamında iki sekizlik olarak yazılmıştır. Aynı unsur bir ton üstten la natürel-sol olarak cümle sonunu hazırlamıştır. Yine bu cümle için *sul C* olarak çalınmasının ses bütünlüğünü koruyacağı düşünülmüştür.



Şekil 4.167 Cümle 28.

Cümle 28'in ilk vuruşunda gelen la bemol dikkat çekicidir, besteci tarafından *tenuto* ifadesi ile çalınması gerekliliği vurgulanmıştır.



Şekil 4.168 Cümle 29.

Cümle 29'da ard arda iki *crescendo* yazmaktadır. Beşinci vuruşun ikinci yarısında gelen re bemol notası da *crescendo* nüanslarının ardından *f* olarak yazılmıştır. Re bemol notası, cümle için en yüksek yerini temsil etmektedir. Bu sebepten ötürü cümle

başından itibaren istenilen yükselişin, cümlenin de en yüksek notası olan re bemol notasına göre yapılması gerekmektedir. Cümlenin üçüncü vuruşunda gelen la notası bemoldür, sekizinci vuruşunda ise natürel olduğu görülmektedir. Bu notanın da belirtilmesinin armonik bakımdan uygun olacağı düşünülmektedir.



Şekil 4.169 Cümle 30.

Cümle 29'un devamı niteliğinde yazılan Cümle 30 sekizlik notalarla başlamaktadır. Cümlenin yedinci vuruşunda bulunan la notasında *crescendo* yazmakta ve devamında gelen vuruşta *piuf* ifadesi yazmaktadır. Cümlenin dokuzuncu vuruşunda yazan mi-re notalarının ardından gelen mi notasında yine *glissando* yazmaktadır. Bu notasında ikinci parmakla geçilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Cümlenin on üçüncü ve on dördüncü notalarında ise geniş üçleme yazılmış üç tane *tenuto* ifadeli nota yazmaktadır. Bu notaların büyük arşe kullanılarak belirtilmesinin cümlenin yapısına uygun olacağı düşünülmektedir.



Şekil 4.170 Cümle 31.

B2 temasının ilk cümlesine benzer olan Cümle 31, Cümle 30 ve 32'nin arasındaki tematik bağlantıyı üstlenen bir yapıdadır. Cümle 31, B2 temasının ilk cümlesi düşünüldüğünde aynı sakın ve yalın yazım biçimine sahiptir.



Şekil 4.171 Cümle 32.

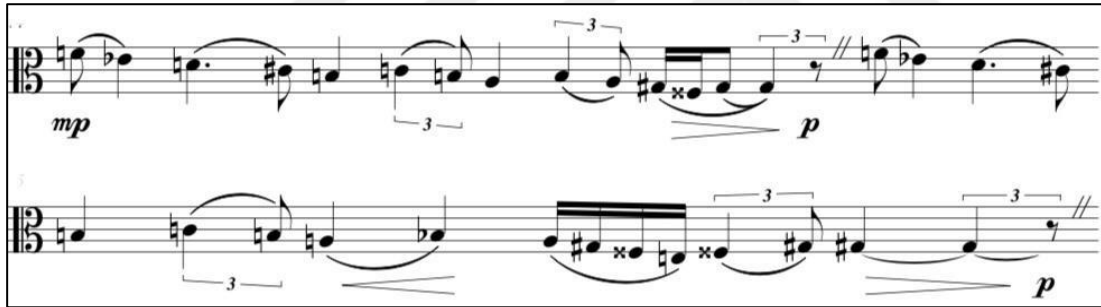
Cümle 32 aynı zamanda B2 temasının bitiriş cümlesidir. Sekizlikler, üçlemeler ve senkopların olduğu, eserin başından itibaren küçük bir özet gibi yazılmıştır. Bağ başları için yine arşe kontakt noktasında titreşimi elde ettikten sonra hızının yavaşlatılması, farklı kalıplardaki ritmik öğelerin ve notaların belirtilmesinde yardımcı olacağı düşünülmektedir. Cümlenin sekizinci vuruşundan dokuzuncu vuruşuna

geçerken bir *glissando* ifadesinin yazıldığı görülmektedir. Bu ifade için birinci parmakta gelen re diyez notasının si notasına kadar *glissando* ile inilmesi ve ardından iki parmak ile do natürel notasının çalınması tavsiye edilmektedir.



Şekil 4.172 Cümle 33.

Tekrar eden A teması, bu sefer varyasyon olarak cereyan etmiştir. Bu temanın varyasyon olarak isimlendirilmesindeki etkenler, ritmik farklılıklar ve ilave notlardır. İki cümle arasındaki en büyük nota farklarından biri cümle başında bulunan fa notasıdır, cümle sekizinci vuruşunda gelen iki notalık sol diyez- fa çift diyez notası ve büyük üçlemeye de bağlı olarak yazılan sekizlik sol diyez notası da notalar olarak ikinci farkı oluşturmaktadır. Cümle en sonunda gelen bu farklı ritmik öğenin artiküle çalınmasının aradaki farkı yansıtacağı düşünülmektedir.



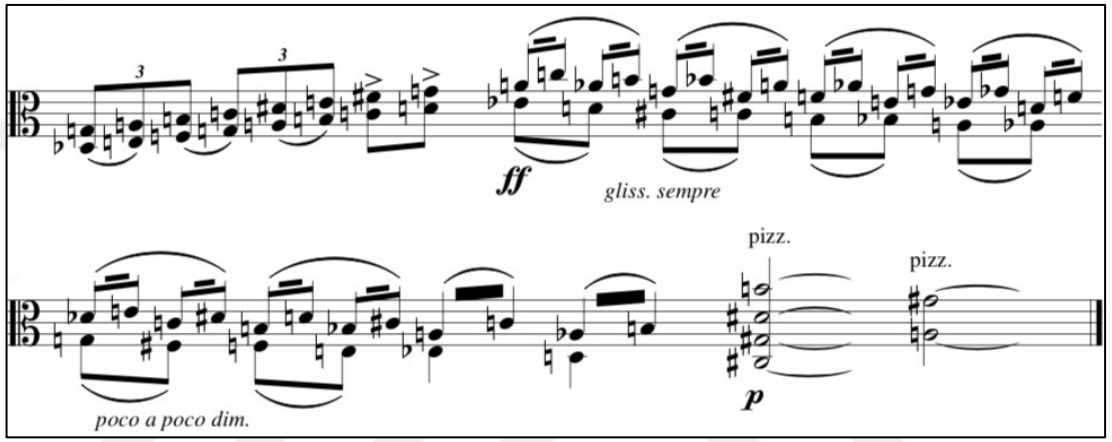
Şekil 4.173 Cümle 34.

A varyasyon temasının ikinci cümlesi yine çok benzer bir konumda karşımıza çıkmaktadır. A temasının ikinci cümlesi ile A varyasyonda gelen Cümle 34 arasında farklı ritimler dışında cümle sekizinci vuruşunda yer alan onaltılık la, sol diyez, fa çift diyez, mi natürel notalarıdır. Bu notaların crescendo eşliğinde aşağı inerken artiküle çalınması ve sonrasında gelen fa çift diyez ile başlayan üçleme ve karar ses sol diyez notasına doğru diminuendo yapılarak çekilmesinin tını bakımından fark yaratacağı düşünülmektedir.



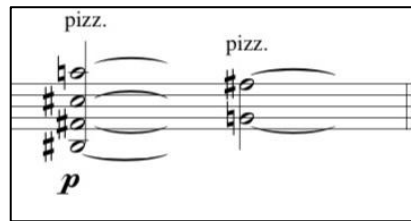
Şekil 4.174 Cümle 36.

A temasında yer alan Cümle 4 'ün varyasyonu olarak cereyan eden Cümle 36'daki ilk üç vuruş üçleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçlemelerin başındaki notaların belirgin çalınmasının Cümle 4'ü anımsatacağı ve bu sayede varyasyon hissinin tınıya yansıtılacağı düşünülmektedir.



Şekil 4.175 Cümle 41.

Cümle 41 eserin koda kısmıdır. Cümlelerin ilk vuruşu Cümle 22'nin bir varyasyonu gibi yazılmıştır, burada grafik olarak yukarı doğru bir çıkış söz konusudur. Cümle 41'de dikkat çekici unsur cümlelerin dördüncü ve on birinci vuruşları arasında yer alan sekiz vuruşluk aşağı yönde inen trillerin glissando ile birlikte yazılmasıdır. Aşağı iniş efektinin düşünce olarak hiç kesilmeden, duraksamadan ve notalar değişirken de glissando kullanımı ile yapılması gereklidir.



Şekil 4.176 Cümle 42.

Eserin son ölçüsünde yer alan son iki pizzicato akor, tepe notalar olan si- sol diyez A temasının üçüncü cümlesi ve A varyasyonda yer alan Cümle 35'in üçüncü vuruşunda yer alan si- sol diyez notalarını anımsatmaktadır. Buradaki ilk akor, do ve sol tellerinde

birinci parmak, re telinde yer alan re diyezi ikinci parmak ve la telindeki si natürel notasını üçüncü parmak ile çalınması tavsiye edilir.



Şekil 4.177 Henri Vieuxtemps “Capriccio”.

Daha da dikkat çekici bir unsur, Henri Vieuxtemps’ın solo viyola için Capriccio eserinin bitirişine referans verdiği düşünülmektedir. Vieuxtemps’in eserinin en sonunda yer alan iki akorunun tepe notaları olan mi bemol, do aralığı küçük üçlüdür, Akses’in *Acıklı Ezgi* adlı eseri de yine küçük olarak si, sol diyez notalarıyla karşılığını bulmaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmaya ilişkin sonuçlara yer verilmiştir.

5.1. Sonuç

Araştırma sonuçları incelendiğinde birinci alt probleme yönelik bulgular doğrultusunda *Acıklı Ezgi* adlı eserin genel form yapısı incelenmiş ve analiz yapılmıştır. Eserin form yapısı incelendiğinde, bestecinin ölçü birimi olmadan yazmayı tercih ettiği görülmektedir. Eserin tonal yapısının alışılmışın dışında belirli bir ton olmadan yazıldığı görülmektedir.

Eserin genel form yapısı incelendiğinde “A- B- A” lied formunda yazıldığı görülmektedir. Akses’in lied formunu eser de kullanım biçimi ise “A- B1- B2- A Varyasyon” şeklindedir. Eserin cümle yapısı incelendiğinde 42 cümle ve 303 vuruştan oluştuğu görülmektedir.

Araştırma sonuçları incelendiğinde ikinci alt probleme yönelik bulgular doğrultusunda *Acıklı Ezgi* adlı eserin dizi analizi sonuçlarına göre, eserin tonal bir yapısının olmadığı, kendine özgü ton dizilerine sahip bir karakteri olduğu sonucuna varılmıştır. Eserin kullanıldığı ses dizileri, Divan müziği unsurlarını anımsatmakta fakat tam manası ile kullanılmaması dikkat çekmektedir. Tüm eser incelendiğinde, 15 ayrı dizi olduğu görülmüştür. Eserin sonunda tekrar cereyan eden A Varyasyon teması, ritmik bakımdan yazılan değişiklikler ve cümlelerin sonunda var olan küçük süslemelerle yazılmıştır. Dizi analizlerinin uygulama biçimine bakıldığında melodinin grafik yapısında en aşağı ve yukarı noktalarda yer alan noktalar dizilerin kurulma aşamasında belirleyici etkenler olmuş ve cümlelerin bitiş notaları genel olarak dizilerin karar seslerini oluşturmaktadır.

Necil Kazım Akses’in *Acıklı Ezgi* adlı eserin entonasyon bakımından analiz sonuçlarına göre, eserin tam olarak atonal olup olmadığı gibi bir kanı oluşmamıştır. Divan müziği unsurları komaları ile yazılmadığı için günümüzde kullanılan “Just Intonation” entonasyon sistemine göre çalınmasına yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur.

Dördüncü alt probleme ilişkin sonuçlar doğrultusunda, Necil Kazım Akses’in *Acıklı Ezgi* adlı eseri incelenmiş olup sol el teknik kullanımlarında, çift ses, glissando ve tril

gibi tekniklerin kullanıldığı görülmüştür. Eserde kullanılan sağ el tekniklerinde ise, legato, aksanlı legato, détaché ve aksanlı détaché tekniklerinin kullandığı görülmüştür. Nu tekniklerin kullanımı için eserdeki cümlelerden oluşan çalışma varyasyonları yazılmış ve araştırma içerisinde yer verilmiştir.

Beşinci alt probleme yönelik sonuçlar doğrultusunda, müzikal açıdan incelemeler ve cümlelerin yorumlanmasına yönelik unsurlara göre, eserin başlangıcında *senza battuto* yani ölçüsüz yazıldığı görülmektedir. Fakat besteci eserin ölçüsüz yazılmasına rağmen tamamen serbest bir şekilde çalınamayacağını ifade eden dörtlük nota karşılığı 54 metronom numarasını vermiştir. Akses, genel olarak notaların veya cümlelerin hangi telde çalınacağına ve dair ifadeler kullanmıştır.

5.2. Öneriler

- Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eserinin güncel olarak yazılı edisyonunun basılması önerisi getirilebilir.
- Örgün eğitim kurumlarında çalınması ve yaygınlaştırılması önerisi getirilebilir.
- Necil Kazım Akses gibi ülkemizin yetiştirdiği ender bestecilerin gün yüzüne çıkmamış eserlerinin araştırılarak analizlerinin yapılması ve gelecek kuşaklara aktarılması önerisi getirilebilir.
- Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eserinin kaydının yapılması önerisi getirilebilir.
- Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eserinin tanıtımının yapılması önerisi getirilebilir.
- Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eseri gibi hakkında kaynağa sahip olunamayan Türk bestecilerin eserlerinin kayıtlarının yapılması ve tanıtılması önerisi getirilebilir.
- Türk bestecilerinin bilinmeyen eserleri bir araya getirilip albüm yapılması önerisi getirilebilir. Bu sayede yeni kuşak bestecilerin özendirileceği düşünülmektedir.
- Necil Kazım Akses'in *Acıklı Ezgi* adlı eserinin tanıtımı için ülkemizde düzenlenecek ulusal ve uluslararası viyola yarışmalarında zorunlu parça olması önerisi getirilebilir.
- 2024 yılı, Necil Kazım Akses'in vefatının 25. Yıldönümü olması sebebi ile viyola sanatçıları tarafından özellikle seslendirilebilmesi önerisi getirilebilir.



KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin (2004). *Müziği Anlamak / Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Altar C. M., And M., Laszio F. A., Tacar A. E., Usmanbaş, İ. & Yener, F. (1982) *Atatürk Türkiye'sinde Müzik Reformu Yılları* İstanbul: Filarmoni Derneği Yayınları.
- And, M. (1989). *Türkiye'de İtalyan Sahnesi / İtalyan Sahnesinde Türkiye*. İstanbul: Metis Yayınları.
- And, M. (2022). 16. Yüzyılda İstanbul / Kent – Saray – Günlük Yaşam. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antep, E. (2017), *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası - Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*. İstanbul: Elma Yayınevi.
- Aracı, E. (Mayıs 2019). Kayıp Seslerin İzinde. *Andante Klasik Müzik Dergisi*, 16, (151), 36-41.
- Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in besteci ve eğitimci kimliği ile 1. ve 4. yaylı çalgılar dördlüsü üzerine inceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1(2), 63-76.
- Aydın, Y. (2003). Necil Kâzım Akses. *Türkiye'nin Avrupa ile müzik ilişkileri ışığında Türk beşleri*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Başegmezler, N. (1993). *Necil Kâzım Akses Cumhuriyetin özgün bestecisi*. İstanbul: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Beydilli, K. (2012). *Vak'a-i'l Hayriyye*. TDV İslâm Ansiklopedisi. Erişim: 13.02.2023 <https://islamansiklopedisi.org.tr/vaka-i-hayriyye>
- Büyükkahraman, D. (2022). *H. Vieuxtemps' in Viyola ve Piyano İçin Op. 36 Sonatı ile Bitmemiş Sonatının İncelenmesi*. Doktora Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Çalgan, G. (2007). *Necil Kazım Akses'in yaşam öyküsü ile Viyola Konçertosu'nun müzikal ve teknik analizi*. Erişim:12.12.2022 <https://acikerisim.uludag.edu.tr/bitstream/11452/4582/1/204771.pdf>
- Çalgan, K. (1991). *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*. Ankara: Sevdâ Cenap And Vakfı.
- Ece, A. S. (2002). Çağdaş Türk bestecilerinin viyola eserleri ve bu eserlerin mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki viyola eğitimcileri tarafından tanınma, eğitim amaçlı kullanılma ve kullanılmama durumları. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3).
- Ece, A. S. (1998). *Ortaçağdan Barok Döneme Kadar Viyoladaki Yapısal Değişimin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Göğüş M. T. (Mart 1993a). Necil Kazım Akses'in Yaşamı, *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, (235) 8-27.
- Göğüş, M. T. (Mart 1993c). Akses'in Yaratıları. *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, (235), 54-56.

- Göğüş, M. T. (Nisan 1993b). Necil Kâzım Akses'in Eğitimciliği. *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, (236), 28 - 32.
- Hammer, V.J. *Büyük Osmanlı Tarihi*, cilt 7, 39. Kitap “Şehzade Mehmet’in Sünnet Düğünü, 102-113” Erişim: 12.12.2022 <https://vdocuments.mx/hammer-bueyuek-osmanli-tarihi-7cilt.html?page=1>
- İlyasoğlu, E. (1998). *Necil Kâzım Akses: Minyatürden Destana Bir Yolculuk*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi / 71 Turkish composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Jensen H. J. & Kalinovsky G. (2019). *Violin Mind: Intonation and Technique*, Chicago.
- King, W. R. & He, J. (2005). *Understanding the role and methods of meta-analysis in is research. Communications of the Association for Information Systems*, 16, 665-686.
- Kösemihal M. R. (1939). *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri / Cilt 1 (1600-1875)* İstanbul: Nümune Matbaası.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş müzik tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- Mayes S. (Ocak 2000) *Sultan'ın Orgu* (çeviren: M. Halim Spatar) İstanbul: İletişim Yayınları .
- Özcan, N. (2020). Muzika-yi Hümayun. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim: 12.11.2022 <https://islamansiklopedisi.org.tr/muzika-yi-humayun>
- Özkan İ.H (2011). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Rado, Ş. (2022). *Paris'te bir Osmanlı sefiri: Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi anı* (15. Baskı.). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rey, C. R. (Ekim 2007). *Orkestra Yazıları*. Atatürk ve Müzik, (1963/12, Sayı: 9), 16-19.
- Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Cilt 1). New York: Oxford University Press.
- Say, A. (1998). *Türkiye'nin müzik atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Tarcan, B. (t.y.). Türk kuartetleri. *Orkestra*, (71), 2-7.
- Tercan, F. ve Balkız, S. (2009). *60. yıl. Devlet Tiyatroları ve Devlet Opera Balesi Müdürlükleri Ortak Yayını*.
- Ünaldı, E. (2020). *Şnitke'nin Müzikal Stili ve Viyola Konçertosu*. Doktora Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

EKLER



EK A Akses Acıklı Ezgi En Son

Acıklı Ezgi
(Canto Lamentoso)
for Solo Viola

Necil Kazım AKSES
1984*

Senza Battuta ♩ = 54

mf molto espress.
sul G

mf

f (sempre sul G)

mf **mp**

piuf sul C

sul G

Şekil 1. Acıklı Ezgi 1. Sayfa

2 Acıklı Ezgi

18 *mp* *sul D* 3 //

19 *f* *sul G* 3 3 *sul C* //

20 3 3 //

21 3 3 3 3 //

23 *sul G* 3 3 3 *poco a poco cresc.* //

24 3 3 3 3 *sul D* *ff* *sul A* 3 //

25 3 3 3 3 *subito mp* *sul D* //

26 *sul G* 3 3 3 //

27 3 3 3 3 *p* //

Şekil 2. Acıklı Ezgi 2. Sayfa

Acıklı Ezgi

3

28

subito f cresc.

30

ff *mf* *p*

32

Largo

mp molto cantando

33

34

36

mf

38

f

39

piu f

41

42

poco rit. *mp*

The musical score is for a piece titled 'Acıklı Ezgi'. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part starts at measure 28 with a forte (f) dynamic and a crescendo. It features many triplets and slurs. The vocal line begins at measure 32 with a mezzo-forte (mp) dynamic and a 'molto cantando' instruction. The tempo is marked 'Largo'. The score includes various dynamic markings such as ff, mf, p, f, and piu f, as well as articulations like 'poco rit.' and 'mp' at the end. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Şekil 3. Acıklı Ezgi 3. Sayfa

4 Acıklı Ezgi

44 *mp* *p*

45 *p*

46 *subito f*

47 *p*

48 *mp*

49 *subito f* *pp*

50 *piuf*

51 *ff* *gliss. sempre*

53 *poco a poco dim.* *p* *pizz.* *pizz.*

Ankara - 23.04.1984 Pazartesi

Şekil 4. Acıklı Ezgi 4. Sayfa



DİĞER YAYIN, SUNUM VE PATENTLER:

Bela Bartók *Viyola Konçertosu*'nu;

Emin Güven Yaşıcam yönetiminde Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası

Bujor Hoinic yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

Raoul Gruneis yönetiminde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası

Rauf Abdullayev ile Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası (Azerbaycan'da
konçertonun ilk seslendirilişini gerçekleştirdi)

Cecil Forsyth *Viyola Konçertosu*'nu;

Antonio Pirolli yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve
Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası

