T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KOMPOZİSYON ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK BEŞLERİ'NİN TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİNİ ÇOKSESLENDİRME YÖNTEMLERİ

Gökçe AĞ KARCEBAŞ

2501090995

Tez Danışmanı

Öğretim Görevlisi: Kemal Mete SAKPINAR

İstanbul 2012

Düzeltilmiş Tez

T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
1982 ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ ONAYI

Adı ve Soyadı : Gökçe AĞ
Numarası : 2501090995
Anabilim/Bilim Dalı : Kompozisyon
Danışman : Öğr.Gör.K.Mete SAKPINAR

Tez Savunma Tarihi : 24.04.2013
Saati : 12:00

Tez Başlığı : Türk Beşlerinin Türk Halk Müziği Eserlerini Çok Seslendirme Yöntemleri

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **15. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof.Lale FERİDUNOĞLU		Kabul
2-Prof.Sibel ATAL DEVRİM		Kabul
3-Doç.Begüm ÇELEBİOĞLU		Kabul
4-Doç.Zülfiye SEÇKİN		kabul
5-Öğr.Gör.K.Mete SAKPINAR		Kabul

DÜZELTMELER LİSTESİ

Tezin dördüncü bölümünde, 51, 55, 56, 59, 60, 67, 71, 72, 76, 82, 83, 87, 91, 92, 99, 104, 109, 110, 118, 124 ve 128. sayfalarında incelenen eserlerin armonizasyon bilgilerini içeren son paragraflar daha detaylı bir şekilde ele alındı ve yeni şekiller eklenerek örneklendirildi.

ÖZ

Türkiye' de çok sesli müziğin kullanılması ve yayılmasında en büyük pay sahibi olan Türk Beşleri, farklı yörelere ait, ülke çapında şöhrete kavuşmuş türküleri çoksesli hale getirmişlerdir. Türkiye' de çoksesli müzik adına daha önce yapılmamış, kullanılmamış olan değerleri ön plana çıkartmak Türk Beşleri' nin başlıca hedefleri arasında görünmektedir.

Batı yöntemleri kadar Doğu yöntemlerine de ağırlık veren Türk Beşleri, bu yöntemle çoksesli müziği kendi topraklarımızda daha işlevsel hale getirmişlerdir. Bu işlevsellik ülkemize ait olan türkülerin dünya çapında tanınmalarına ve icra edilmelerine olanak sağlamıştır.

Eserleri çokseslendirirken orijinalliğini bozmadan ve büyük ölçüde değişiklikler yapmadan düzenlemeye özen göstermeleri, Türk Beşleri'nin ortak özelliği olarak açıkça görünmektedir.

Bestecilerin yapmış olduğu türkü düzenlemeleri yeni nesil bestecilerin ufkunu açmış ve türküleri Klasik Batı Müziği alanına dahil etmiştir. Böylece ülkemizde Türk Halk Müziği ile ilgilenen kişilerin Klasik Batı Müziği' ne, Klasik Batı Müziği ile ilgilenenlerin ise Türk Halk Müziği' ne olan ilgileri artmıştır.

ABSTRACT

Turkish Five, who have the most important role in introducing and spreading polyphonic music in Turkey, converted the countrywide most popular folksongs from various districts into polyphonic songs. One of their main targets was to highlight the original values of polyphonic music in Turkey.

Turkish Five used Eastern methods parallel with Western methods to make polyphonic music functional on inland. It was this functionality that makes Turkish folksongs experienced and known all around the world.

As a common feature of Turkish Five, while arranging those folksongs to polyphonic works, they kept the originality and didn't make remarkable changes in songs.

Arrangements on folksongs by these composers inspired Turkish new generation composers and they let the polyphonic arrangements of folksongs to be included in Western Classical Music area. So, Turkish musicians have got a mutual interest areas between Western Classical Music and Turkish polyphonic folk music.

ÖNSÖZ

Bu Yüksek Lisans Tezi Cumhuriyet sonrası Çağdaş Türk Müziği' nin öncüleri olan Türk Beşleri'nin evrensel anlamda Çağdaş Türk Müziği'ne katkılarını anlatmaktadır.

Bu konuda birçok yazılı kaynak olmasına karşın Türk Beşleri' nden bir arada geniş ölçüde bahseden kaynakların yeterli olmadığı kanısına vardım ve araştırmalarım doğrultusunda edinmiş olduğum bilgileri bu çalışmada topladım.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı' nda yüksek lisans eğitimim süresince tezimin hazırlanmasında, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşarak bana yol gösteren danışmanım, çok değerli Öğretim Görevlisi ve Besteci Kemal Mete SAKPINAR' a, tezimin yazımında bana her türlü desteği gösteren eşim ve meslektaşım Gökhan KARCEBAŞ' a teşekkürlerimi sunarım.

İncelediğim birçok kitap, makale ve tezde Türk Beşleri' nin hayatlarından çok bir şekilde bahsedildiğini gördüğüm için bu araştırmamda bestecilerin hayatlarından çok çokseslendirmelerini incelemek istedim. Bu sebeple tezimi hazırlarken bestecilerin hayatlarına kısa olarak değineceğim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖZ iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

İÇİNDEKİLER vi

KISALTMALAR LİSTESİ x

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM 2

TÜRK BEŞLERİ'NİN OLUŞUMU VE AMAÇLARI 2

1.1. Türk Beşleri'nin Oluşumu 2

1.2. Türk Beşleri'nin Amaçları 2

2. BÖLÜM **4**

TÜRK BEŞLERİ'NİN HAYATLARI VE ESERLERİ **4**

2.1 Cemal Reşit REY **4**

2.1.1. Cemal Reşit REY' in Hayatı **4**

2.1.2. Cemal Reşit REY' in Eserleri **8**

2.2. Hasan Ferid ALNAR **13**

2.2.1. Hasan Ferid ALNAR' ın Hayatı **13**

2.2.2. Hasan Ferid ALNAR'ın Eserleri **15**

2.3. Ulvi Cemal ERKİN **17**

2.3.1. Ulvi Cemal ERKİN' in Hayatı **17**

2.3.2. Ulvi Cemal ERKİN' in Eserleri **22**

2.4. Ahmed Adnan SAYGUN **24**

2.4.1. Ahmed Adnan SAYGUN' un Hayatı **24**

2.4.2. Ahmed Adnan SAYGUN' un Eserleri **28**

2.5. Necil Kazım AKSES **32**

2.5.1. Necil Kazım AKSES' in Hayatı **32**

2.5.2. Necil Kazım AKSES' in Eserleri **35**

3. BÖLÜM **38**

TÜRK MÜZİĞİ NAZARİYATI **38**

3.1. Türk Müziği Notasyonu **38**

3.2. Türk Müziği Makamları 39

3.2.1. Çargah Makamı 41

3.2.2. Rast Makamı 42

3.2.3. Uşşak Makamı 42

3.2.4. Hicaz Makamı 43

3.2.5. Hüseyni Makamı 44

3.2.6. Muhayyer Makamı 44

3.2.7. Müstear Makamı 45

3.2.8. Nikriz Makamı 45

4. BÖLÜM 47

TÜRK BEŞLERİ'NİN ELE ALDIKLARI TÜRKÜLERİ ÇOKSESLENDİRME YÖNTEMLERİ VE ESER ANALİZLERİ ..47

4.1. Cemal Reşit REY.....47

3.1.1. Niksarın Fidanları (Kalenin Bedenleri) 47

3.1.2. Sarı Zeybek 52

3.1.3. Tini Mini Hanım (Şeftali Ağaçları) 57

3.1.4. Cemal Reşit Rey'in Düzenlemelerinin Genel Özeti ..61

4.2. Hasan Ferid ALNAR 63

3.2.1. Genç Osman 63

3.2.2. Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum 68

3.2.3 Tevenkte Üzüm Kara 73

3.2.4. Hasan Ferid Alnar'ın Düzenlemelerinin Genel Özeti 77

4.3. Ulvi Cemal ERKİN 78

3.3.1. Ferahi- Feraye 78

3.3.2. Fincanı Taştan Oyarlar 84

3.3.3. Keklik Türküsü (Keklik İdim Vurdular) 88

3.3.4. Ulvi Cemal Erkin' in Düzenlemelerinin Genel Özeti ...

.....93

4.4.Ahmed Adnan SAYGUN 94

3.4.1. Ak Koyun (Ak Koyun Meler Gelir) 94

3.4.2. Eğin Türküsü (Kevengin Yolları) 100

3.4.3 Güvercin (Güvercin Vurdum Kalkmaz) 105

3.4.4. A. Adnan Saygun' un Düzenlemelerinin Genel Özeti ...

.....111

4.5. Necil Kazım AKSES 113

3.5.1. Ekini Biçer Oldum 113

3.5.2. Eli Elekli Gelin 119

3.5.3. Tutam Yar Elnden 125

3.5.4. Necil Kazım Akses' in Düzenlemelerinin Genel Özeti

.....129

SONUÇ 130

KAYNAKÇA 133

EKLER 134

KISALTMALAR LİSTESİ

vs. : vesaire

vb. : ve benzeri

Bkz. : Bakınız

s. : Sayfa

a.g.y. : Adı geçen yayın

c. : Cilt

GİRİŞ

Bu yüksek lisans tezi Türk Beşleri'nin 1) Oluşumu ve Amaçları, 2) Hayatları ve Eserleri, 3) Çokseslendirdikleri Türkülerin analizleri ve çokseslendirme yöntemleri olmak üzere üç bölümde ele alınmıştır.

İlk bölüm Türk Beşleri'nin oluşumu ve amaçlarıdır. Bu bölümde Türk Beşleri'nin nasıl oluştuğu, isimlerini nereden aldıklarını ve Türk Müziği kaynaklarını ne şekilde kullandıkları anlatılmıştır.

İkinci bölümde Türk Beşleri' nin hayatları ve eserleri anlatılmıştır. Türk Beşleri'nin doğumlarından ölümlerine dek, aldıkları eğitimler, çalıştıkları eğitimciler, eğitim gördükleri ülkeler, kuruluşuna ve yönetimine emek verdikleri kurumlar, almaya hak kazandıkları ödül ve payeler ile işlemiş oldukları Batı ve Türk Müziği Formlarındaki eserlere yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise Türk Beşleri' nin ele aldıkları Türküleri çokseslendirme yöntemleri ve bu eserlerin analizleri yer almaktadır. Bu sayede her bestecinin kişisel anlamda müzikal özelliklerini, çokseslendirdikleri eserlere nasıl yansıttıkları ortaya çıkmaktadır.

Yapmış olduğum çalışmanın, Türk Beşleri hakkında bilgi sahibi olmak isteyen tüm araştırmacılara yol gösterici bir kılavuz olmasını dilerim.

1. BÖLÜM
TÜRK BEŞLERİ' NİN OLUŞUMU VE AMAÇLARI

1.1. Türk Beşleri' nin Oluşumu

Türk Beşleri, yaklaşık olarak 1904 – 1910 yılları arasında doğmuş olan birinci kuşak bestecilerimizdir.[1] 1923'te Cumhuriyet' in ilanından hemen sonra, bazı yetenekli gençler Avrupa' nın kültür merkezlerine eğitime gönderilir. Bu gençler ülkeye döndükten sonra yeni Türk Müziği' nin kurucusu olan ve "Türk Beşleri" adıyla anılan grubu oluştururlar.[2] Onlara "Türk Beşleri" yakıştırmasını yapan, dönemin değerli bir müzik eğitimcisi ve yazarı olan Halil Bedii Yönetken' dir.[3]

"Türk Beşleri" adlandırmasının "Rus Beşleri" nden yola çıkılarak düşünüldüğü söylenebilir.[4] Her iki grubun bestecileri genel yaklaşımda paralel, kişisel stilde özgür davranmışlardır.[5] Ancak "Rus Beşleri" nde görülen sıkı işbirliği "Türk Beşleri" nde aynı ölçüde yoktur. Ortak nokta, beşinin de Türk Müziği kaynağına eğilmiş olmalarıdır. Ayrıca, beş bestecimiz de 1930-1970 yılları arasındaki müzik hayatımızda, öğretmen, orkestra şefi, yönetici ve yazar olarak önemli görevler yüklenmişlerdir.[6]

1.2. Türk Beşleri'nin Amaçları

Türk Beşleri'nin ortak amacı, Batı Müziği yapısı içinde Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği'nin renklerini kullanmaktır. Sonraki aşamalarda daha özgür çağrışımlarla her besteci, halk ezgilerinin renklerini ve gizemini kendine özgü bir yolla sergilemiş, tanıdık bir

---

[1] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1205.
[2] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mart 1999, s.280.
[3] Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Hizmet Ciltevi, 1.Basım, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002, s.69.
[4] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1205.
[5] Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Hizmet Ciltevi, 1.Basım, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002, s.69.
[6] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1205.

halk ezgisini doğrudan ele almak yerine, giderek soyutlama yoluyla geleneksel müzikleri Batı yöntemleri ile bir arada işlemişlerdir.[7]

Bestecilerimiz Halk Müziğine yöneldikleri zaman, birçok türküyü dört sesli karışık koro, eşlikli koro, piyano-ses, ses-orkestra gibi sanat toplulukları için armonileyip çokseslendirip çağdaş düzeye getirme çabasını göstermişlerdir. Birçok Halk Ezgileri de çeşitli yapılarda tema olarak kullanılmıştır. Ahmet Adnan Saygun' un "Anadolu'dan" adlı piyano parçalarında tüm bölümlerin ezgisi Halk Müziği' nden alınmıştır. Necil Kazım Akses' in " Cumhuriyet' in Ellinci Yılı" adlı orkestra yapıtı da böyledir.[8]

Çağdaş Türk Müziği' nin, özellikle Türk Beşleri' nin tek kaynağı Halk Müziği değildir. Klasik Türk Müziği' nin usul ve makamlarından da yararlanmışlardır. Erkin, "İkinci Senfoni" sinin ikinci bölümünde bu yolu tutmuştur. Hasan Ferit Alnar, "Viyolonsel Konçertosu" nun birinci ve üçüncü bölümlerinde ana tema olarak "Hicaz" makamını, "Kanun Konçertosu" nun birinci bölümündeki ilk temada "Rast" makamını kullanmıştır. Necil Kazım Akses, "Viyola Konçertosu" nun ikinci bölümünde "Bestenigâr" makamına yönelmiştir. Saygun' un "Yunus Emre Oratoryosu" nda, özellikle baş aryanın başındaki flüt solosu ve yine Saygun' un "İkinci Yaylı Dördül" ün tümü de "Bestenigâr" makamı eğilimlidir.[9]

"Türk Beşleri" besteciliği temel uğraş edinen ilk müzikçiler olarak yaratıcılık ve kurumsallaşma alanlarındaki kurucu işlevleriyle Klasik Türk Müsikisi' ni uluslararası sanat alanıda temsil etmişlerdir.[10]

---

[7] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mart 1999, s.280.
[8] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1205.
[9] Ahmet Say, a.g.e., s.1205.
[10] Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Hizmet Ciltevi, 1.Basım, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Eylül 2002, s.69.

2. BÖLÜM

TÜRK BEŞLERİ' NİN HAYATLARI VE ESERLERİ

2.1. Cemal Reşit REY (25 Ekim 1904 – 7 Ekim 1985)

2.1.1. Cemal Reşit REY' in Hayatı

Cemal Reşit Rey, çok sesli müziğimizin öncüsü ve "Türk Beşleri" olarak anılan grubun en yaşlı üyesidir. Besteciliği kadar eğitimci, piyano pedagogu, piyanist, orkestra yöneticisi ve İstanbul Şehir Orkestrası' nın kurucusu olarak Türk Müzik tarihine geçmiştir.

Babası, Servet-i Fünun dergisinde H.Nazım takma adıyla yazan Edebiyat-ı Cedide' nin tanınmış bir yazarı, Ahmet Reşit Bey' dir. Cemal Reşit Rey, küçük yaşta müzik yeteneğini gösterip, sekiz yaşında bir vals bestelemiş ve ilk piyano derslerini annesinden almıştır. İlköğrenimine İstanbul Galatasaray Lisesi' nde başlamış, iki yıl bu kurumun öğrencisi olmuştur. Kamil Paşa kabilesinde dahiliye nazırı olan babası, Babıali vakasından sonra, 1913' te memleketi terk etmek zorunda kalınca ailesini toplayarak Paris' e yerleşmiştir. Cemal Reşit de orta öğrenimine Lycee Buffon' da devam etmiş, bu arada ünlü piyano pedagogu Marguerite Long' un öğrencisi olmuştur.[1]

Aile, Birinci Dünya Savaşı' nın başlamasıyla Paris' ten Cenevre' ye geçmiştir. Cemal Reşit Rey de eğitimini St. Antoine Koleji' nde ve Cenevre Konservatuvarı' nda sürdürmüştür.

Rey, 1919 yılında İstanbul' a dönerek ilk küçük opereti "Le Petit Chaperon Rouge" u bestelemiş, 1920'de Paris' e dönerek yine Marguerite Long' un piyano kurslarına katılmıştır. Raoul Laparra' dan kompozisyon dersleri almış, ayrıca Gabriel Fauré ile müzik estetiği ve Henri Defosse ile orkestra şefliği çalışmıştır.[2]

Besteci, 1923' te Cumhuriyet' in ilanıyla Darülelhan' da kompozisyon ve piyano dersleri vermek üzere yurda dönmüştür.

---

[1] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.26.
[2] Evin İlyasoğlu, **a.g.y.**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.26.

1926 yılında konservatuvarda bir koro kuran sanatçı, genç arkadaşlarıyla oda müziği konserleri vermiştir. Aynı yıl Paris' e gitmiş "12 Anadolu Türküsü" nü Heugel Edition' a vermiştir. Ankara' da Maarif Vekaleti' nin düzenlediği Sanayi-i Nefise Encümenine katılmış ve tekrar Paris' e dönmüştür. 1927 yılının Ocak ayında Paris' te Magador Tiyatrosu' nda Pasdeloup Senfoni Orkestrası eşliğinde tanınmış sanatçılar "12 Anadolu Türküsü" nü seslendirmişlerdir. Aynı eser Paris' te bir daha icra edilmiştir.[3]

Rey, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği ile 1925 yılında ilgilenmeye başlamıştır. Türk müziğinin kendine özgü bir yapısı olduğunu, batıdaki yöntemlerden farklı yollarla çokseslendirilmesi gerektiğini anlamıştır. O yıllarda armonilediği, "Çayır ince, biçemedim" sözleriyle başlayan halk türküsünde, "fa diyez" eksenine göre, "si-fa diyez-do diyez" çift beşli uygulamasını kullanarak, bu görüşünü uygulamaya aktarmıştır.[4]

1928 yılında "Bebek" senfonik şiirini yazmış, "Zeybek" operasına çalışmaya başlamıştır (Libretto Ekrem Reşit Rey). Besteci, "Scenes Turgues" lerden dördünün orkestrasyonunu yaptıktan sonra aynı yıl "Bebek" Paris' te seslendirilmiştir. "Köyde Bir Facio" operasını yazmış, "Karagöz" ve "Enstantaneler" orkestra suitlerini bestelemiştir.

1932' de "3 Saat" operet-revüsünü (Ekrem Reşit Rey) yazmıştır. Birinci piyano konçertosunu tamamladıktan sonra "Lüküs Hayat", "Deli Dolu", "Saz Caz", "Maskara" ve "Hava Cıva" gibi, operetlerini bestelemiştir.[5]

1934' te İstanbul Şehir Orkestrası' nın çekirdeği olan yaylı sazlar grubunu oluşturmuştur.[6] 1936' da bu kurumun şefliğine getirilmiş, 1938 yılında Alfred Cortot ile İstanbul' da Fransız Tiyatrosu' nda, konservatuvar öğretmen ve öğrencilerinden kurulu orkestra ile ilk konserini vermiştir.[7]

1938' de kurulan yeni Ankara Radyosu' nda görev alan ve iki yıl müzik yayınlarını yöneten bestecimiz, 1940 ta İstanbul' a dönerek konservatuvardaki ve orkestradaki işlerinin başına geçmiştir İstanbul Radyosu' nda uzun yıllar hazırladığı "Piyano Dünyasında

---

[3] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1085.
[4] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1085.
[5] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1085-1086.
[6] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.26.
[7] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1086.

Gezintiler" başlıklı programında kendisinin, Türk ve Dünya bestecilerinin pek çok piyano yapıtını seslendirmiştir.[8]

Cemal Reşit' in kültür yaşamımıza en önemli katkılarından biri de Filarmoni Derneği' nin kuruluşuna ön ayak olmasıdır. Bu dernek aracılığı ile ülkemize dünyanın en ünlü şefleri ve solistleri gelmiştir. Bestecimizde Avrupa' nın önemli sanat merkezlerinde 1944' dan 1960' a dek konserler yönetmiştir.

Cemal Reşit Rey, şu ödül ve payelere değer bulunmuştur; İspanyol Hükümeti' nin "Alfonso El Sabio" nişanı(1953), İtalyan Hükümeti' nin "Stella Della Solidarieta" nişanı(1957), Fransız Hükümeti' nin "Chevalier de la Legion d'Honneur" payesi(5 Aralık 1957), Fransız Hükümeti' nin "Officier de la Legion d'Honneur" payesi(21 Aralık 1973), "TÜSV 50 Yıl Sahnede Kalanlar" ödülü(1980), "Osman Hamdi" ödülü, "Atatürk Sanat" armağanı(1981), "Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı" ünvanı(1981), "Sevda Cenap And Vakfı Altın Onur" madalyası-Post Moreten(1995).[9]

Cemal Reşit Rey, 7 Ekim 1985 tarihinde 81 yaşında ölümüne dek İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarı' nda kompozisyon dersleri vermiştir.[10]

Cemal Reşit Rey, bestecilik sürecini dört ayrı dönemde ele alabileceğimizi belirtmiştir. 1919' dan 1926' ya dek yazdığı Fransızca başlıklı şarkılarını, öğrencilik yıllarının ürünü olarak kabul etmiştir.

Besteci 1926' dan 1931' e dek ortaya çıkan birinci dönem çalışmalarında Türk Halk Müziği öğelerini kullanmıştır. "12 Anadolu Türküsü" nden dördü 1926'da Paris' in Pleyel Salonu' nda ilk kez seslendirilmiş ve aynı yıl Heugel Matbaası tarafından yayınlanmıştır.1931-1950 yıları arasında ortaya çıkan yapıtları içerik olarak daha gizemsel, teknik olarak daha izlenimci bir görüntü taşır ve mistik bir atmosfer yaratır. Bu ikinci dönemde ağabeyi Ekrem Reşit Rey ile birlikte halkı çokseslilige alıştırmak için "Lüküs Hayat", "Üç Saat" gibi operetler ve revüler yazmışlardır.

---

[8] Ahmet Say, **Türkiye' nin Müzik Atlası**, İstanbul Ofset Yapımevi, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş., Ekim 1998, s.58.
[9] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.27.
[10] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mart 1999, s.281.

1950'den sonraki çalışmaları Cemal Reşit Rey'in son besteleme dönemini oluşturur. Kendi fantezi dünyası içindeki çalışmalarını, büyük çaplı senfonilerini yazdığı Doğu ve Batı müzik kurallarını iç içe işlediği dönemdir.[11] Bu aşamada makamsal Türk Müziği ve Tasavvuf Felsefesi'nden esinlenen besteci, geniş orkestralı senfonik şiirler yazmıştır.[12] Ayrıca Rey, bu yıllarda yeni klasikçiliğe yönelmiştir. "L'appel" ve "Fatih" adlı senfonik şiirleri, bu anlayışın ürünleridir.[13]

Müzikolog ve müzik tarihçimiz Cevat Memduh Altar, Rey' in sanatsal yaşam tablosunu şu şema çerçevesinde dile getirmektedir:

Cemal Reşit Rey' in yetmiş yılı aşan yaratıcılık, icracılık, yönetmenlik ve organizatörlük dönemlerini birbirinden farklı uygulamalar halinde karakterize edebilme yolunda yaptığım araştırmalar, çeşitli araştırmalara bölünmüş bir mesleksel uğraş tablosunun meydana gelmesini gerektirmiştir ki, bu tablonun iki ana kolu şunlardır:

A- Ton faktörüne dayalı bestecilik uğraşı:
   a- Yaratıda tonal oluşum ve gelişim,
   b- Yaratıda etno-folklorik oluşum ve gelişim,
   c- Yaratıda modal-mistik oluşum ve gelişim,
   d- Yaratıda tonaliteye dönüş ve karma uygulayış.

B- Pratik Uğraş:
   a- Virtüözlük ve oda müziği aşamaları.
   b- Bestecilik, orkestra yönetmenliği, eğitim-öğretim ve organizatörlük aşamaları.
   c- Yaratışta evrenselleşme, uluslararası Çağdaş Müzik Literatür'üne katkı.[14]

Cemal Reşit Rey'in yapıtlarının tümü belirli bir makam ya da tona bağlı armonik bir yapıyı sergilemektedir. Ezgisel çizgiyi ve armoniyi önemsemiştir.

---

[11] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mart 1999, s.281.
[12] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.27.
[13] Ahmet Say, **Türkiye' nin Müzik Atlası**, İstanbul Ofset Yapımevi, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş., Ekim 1998, s.59.
[14] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1086.

Çoksesli müziğin ülkemizde geniş kitlelere yayılması çabasının bilinçli öncülerinden Rey'in eserlerinin yayın hakkı mirasçılarına aittir.

2.1.2. Cemal Reşit Rey'in Eserleri

Opera

* La Geisha (2 perde, Sdney Jones'dan uyarlama).
* Yam Marek (3 perde, 4 tablo, libretto; Xavier Fromentin),1920
* Faire Sans Dire (Tek perde, libretto; Ekrem Reşit Rey, Alfred de Musset'den uyarlama), 1920.
* Sultan Cem (5 perde, 12 tablo, libretto; Ekrem Reşit Rey). 1923.
* L'Enchantement (2 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey'in Madame Roussel Despierre senaryosu üzerine yazdığı metin), 1924.
* Zeybek (3 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey)1926.
* Köyde Bir Facia (Tek perde, libretto; Ekrem Reşit Rey) 1929.
* Çelebi (4 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey), 1942-1973.

Operet

* Küçük Kırmızı Şapkalı Kız (2 tablo) 1920.
* Üç Saat (3 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey, söz: Nazım Hikmet) 1932.
* Lüküs Hayat (3 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey) 1933.
* Deli Dolu (3 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey) 1934.
* Saz-Caz (3 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey) 1935
* Maskara (3 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey) 1936
* Hava-Cıva (3 perde, libretto; Ekrem Reşit Rey) 1937
* Yaygara 70 (3 perde, libretto; Erol Günaydın) 1969-970
* Uy! Balon Dünya (2 perde, libretto; Erol Günaydın) 1972

Revü

* Adalar Revüsü (Metin; Ekrem Reşit Rey) 1934.
* Alabanda (Metin; Ekrem Reşit Rey) 1941.
* Aldırma (Metin; Ekrem Reşit Rey) 1942.

Şan ve Orkestra

* İki Parça; Yağmur, Tutam Yar Elinden (şan ve küçük orkestra), 1930.
* İki Anadolu Türküsü, 1930.
* Mistik, 1938.
* Şan ve Yaylı Çalgılar İçin Düzenlemeler; Schubert, Brahms, A.Scarlatti, Martello, Paisiello.
* Vokaliz Fantezi, 1975.
* Üç Anadolu Türküsü; Ayın Ondördü, Akkoyun, Çeşme, 1976.

Orkestra

*Bebek Efsanesi (Senfonik şiir) 1928.
*Orkestra İçin Üç Parça, 1928.
*Türk Manzaraları; Ağır Zeybek, Bartın Havası, Aydın Havası, Yürük Zeybek, 1928.
*Karagöz, 1931
*Güneş Manzaraları(orkestra için izlenimler) 1931.
*Enstantaneler; Balıkçılar Ağ Çekiyor, Âmâ Dilenci Kadın, Eyüp Güvercinleri, Boş Cami Avlusu, Bayram (orkestra için izlenimler) 1931.
*Bağlayış (senfonik şiir) 1935.
*Senfoni No. 1, 1941.
*Çağrılış (senfonik şiir) 1950.
*Fatih (senfonik şiir) 1953.
*Senfonik Scherzolar 1959.
*Senfonik konçerto (yaylı çalgılar için) 1963.
*Senfoni No:2 (senfonik konçertonun büyük orkestraya uyarlanmış şekli) 1969.
*Türkiye(senfonik rapsodiler) 1971.
*Ellinci Yıla Giriş (senfonik bölüm) 1973.

Solo Çalgı ve Orkestra/Concerto

*Introduction ve Dans (viyolonsel) 1928
*Kromatik Konçerto (piyano) 1932
*Pove (Ondes Martonet veya flüt ve yaylı çalgılar) 1934
*Keman Konçertosu 1939
*Piyano Konçertosu No.1 1946
*Konsertant Parçalar (viyolonsel) 1954

*Eski Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler (piyano) 1961-1962

*Andonte, Allegro (keman ve orkestra için iki bölüm) 1967

*Gitar Konçertosu 1978

*Piyano ve Orkestra için Konçerto No.2 (birinci konçertonun yeniden ele alınmış şekli) 1978

Oda Müziği

*Anadolu İzlenimleri(keman ve piyano) 1928

*İki Parça. Alaşehir, Manisa (keman ve piyano) 1928

*Üflemeli Çalgılar Kenteti için Parça 1932

*Yaylı Çalgılar Kuvarteti İçin Parça 1935

*Keman ve Piyano için Parça 1936

*Piyanolu Kuvartet 1939

*Sextuar (şan, piyano ve yaylı çalgılar kuvarteti) 1939

*Sazların sohbeti(flüt, arp,iki korno ve yaylı çalgılar) 1957

Şan ve Piyano

*Je me demande 1919

*Üç Melodi 1920

*Initiales sur un banc (şiir. Ekrem Reşit Rey) 1921

*Chanson du printeps (şiir: Ekrem Reşit Rey) 1922

*Au Jardin 1923

*L'Offrande Lyrique 1923

*Noctrune (Şiir: Ekrem Reşit Rey)1925

*On iki Anadolu Türküsü 1926

*Halk Türküleri 1928

*Anadolu Havaları Üzerine On iki Melodi 1929

*Vatan 1930

*Dört Melodi1956

*Paris Sokakları (söz: Cenan Sorç) 1981

Piyano

*Vals 1912

*Dört El Piyano İçin Sonat 1924

*Sarı Zeybek (dans) 1926

*Türk Manzaraları (süit) 1928

*Sonbahar Hatıraları (süit)

*Sonatin 1928

*Bebek Efsanesi (senfonik şiirin uyarlaması)

*Güneş Manzaraları 1931

*Sonat 1936

*Hatıradan İbaret Kalan Şehirde Gezintiler (süit) 1941

*Fantezi 1948

*İki Parça 1959

*On Halk Türküsü 1967

*On İki Prelüd ve Füg (iki piyano) 1969

*Improvisation 1983

Koro

*Çayır İnce (dört ses, eşliksiz)

*Anadolu Halk Türküleri 1926

*İki Parça (Kadın korosu, eşliksiz) 1936

*On Halk Türküsü (dört sesli koro ve piyano1963)

Marşlar

*Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Marşı (söz: Faruk Nafız Çamlıbel, Behçet Kemal Çağlar) 1933

*Denizciler Marşı 1935

*Himaye-i Etfalin

*Yedek Subay Marşı 1940

*Atatürk'ün 100.Yıl Marşı 1981

*İstiklal Marşı (Zeki Bey'den yaylı çalgılar düzenlemesi)

Sahne Düzenlemesi

*Özyurt (solo, koro ve orkestra için prolog; söz: Faruk Nafız Çamlıbel)

*Shakespeare'in Machbet'i için Müzik 1934

*Shakespeare' in Hamlet'i için Müzik 1936

*Shakespeare' in Kral Lear ı için Müzik 1936

*Lafonten Baba (danslı çocuk piyesi. Metin: Erkek Reşit Rey

Film Müziği

*Bataklı Damın Kızı Aysel 1934

Radyo

*Benli Hürmüz (radyo için müzikli skeç)

2.2. Hasan Ferid Alnar (11 Mart 1906- 30 Mart 1978)

2.2.1. Hasan Ferid Alnar' ın Hayatı

Besteci, orkestra şefi ve kanun sanatçısı olan Hasan Ferit Alnar sekiz yaşındayken Alman Okulu' nun çoksesli korosunda görev almıştır. Babası kanun, annesi ud çalan Alnar' ın yeteneği dikkat çektiği için annesi Saime Hanım' ın desteği ile Kanun sanatçısı Vital Efendi'den ders almaya başladı. Oniki yaşındayken İstanbul'un sayılı kanun sanatçıları arasına girmiştir. Onaltı yaşındayken bir operet bestelemiştir. Bu eserin tekniği, geleneksel Türk Müziği çerçevesindeydi. İstanbul Sultaniyesi' ndeki öğrenimini sürdürürken Darü't Talim-i Musiki takımının kanun üyeliğini yapmıştır. Bu takımla birlikte bir Alman firmasının siparişi üzerine birkaç plak doldurmuştur. 1923 yılında Sadettin Arel'i tanımış ve ondan armoni dersi almıştır. Daha sonra Edhar Manas'tan kontrpuan ve füg öğrenmiştir. 1926 yılında "on saz semaisi" yayınlanmıştır. 1927 de mimarlık öğrenimini yarıda bırakıp devletin açtığı yurtdışı öğretim sınavını kazanmıştır.[15]

Viyana Devlet Müzik Akademisi' ne giren Alnar, burada Joseph Marx' ın kompozisyon, Oswald Kabasta' nın orkestra şefliği öğrencisi olmuş, akademiyi 1932' de başarıyla bitirmiş ve yurda dönmüştür. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda orkestra yöneticiliği ve Belediye Konservatuvarı' nda müzik tarihi öğretmenliği görevlerinde bulunmuştur. İstanbul' da iken birçok müzikli oyun yönetmiştir. 1932' de "Yalova Türküsü", 1933' te "Sarı Zeybek" oyunlarını besteleyerek sergilemiştir.[16] İstanbul' daki görevlerinde dört yıl bulunduktan sonra Ankara' ya yerleşmiş, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Yardımcı Şefliği' ne getirilmiştir. 1936 yılında Ankara Konservatuvarı' nda önce piyano, sonra kompozisyon öğretmeni olmuştur. Dr. Ernst Praetorius' un yardımcısı olarak, Carl Ebert ile konservatuvar "Tatbikat sahnesi" nin ilk opera gösterilerini hazırlamış; 1946 yılına kadar kompozisyon ve orkestrasyon okumuştur. Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası şefi Dr. Praetorius' un ani ölümü üzerine orkestranın şefliğini Alnar üstlenmiştir ve 1952 yılına kadar bu görevde kalmıştır. Sağlığının bozulması üzerine görevden ayrılarak Ankara Devlet Konservatuvarı' na öğretmen olarak dönmüş, armoni, form bilgisi, orkestrasyon dersleri vermiştir. 1955' te Devlet Opera ve Balesi' nin genel müzik direktörlüğünü yapmaya başlamış, ancak sağlığının yine bozulması yüzünden Viyana'ya yerleşmiştir. Bu dönemde Avrupa'nın bir çok kentinde "konuk şef" olarak konserler yöneten bestecimiz, Viyana Senfoni, Viyana Radyo Senfoni, Münih Filarmoni, Stuttgart Radyo Senfoni, Atina Senfoni ve Sofya Senfoni gibi orkestraları

[15] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.35.
[16] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.49.

yönetmiştir. 1964 yılında yurda dönen Alnar, Ankara' ya yerleşmiş, ölümüne dek Ankara Devlet Konservatuvarı' nda armoni, biçim bilgisi ve orkestralama dersleri vermiş ve zaman zaman Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Ankara Devlet Operası' nın orkestrasını da yönetmiştir.[17] Geleneksel Türk Müziği açısından da önemli bir icracı ve besteci olan Hasan Ferit Alnar, 30 Temmuz 1978' de Ankara'da ölmüştür.[18]

Alnar, yapıtlarında geleneksel Türk Müziği makamsal sistemi ve ritmik yapılardan yararlanmaya yönelerek Türk Müziği ile Çağdaş Müzik dilini başarı ile birleştirmiş, sergilediği özgün deyişle yaratıcılıkta ayrı bir yer tutmuştur. Bir veya birden çok makam kullanmış, taksimi andıran uzun geçişlere yer ayırmıştır.

En ünlü yapıtı "Kanun ve Yaylı Çalgılar için Konçerto" sunda, kanun gibi geleneksel bir çalgıya ilk kez batı tipi yaylı çalgılar orkestrası içinde solo yeri verilmiştir. Kanun icrasında çığır açmış, erişilmesi güç bir virtüözlük derecesine ulaşmıştır. Kanuni Hacı Arif Bey'in kullandığı mızrap tekniğinin yanı sıra, hafif tırnak darbeleri ile süslediği bol tremololu icra tekniğini geliştirmiş, ustalıkla geçki tekniğini bu çalgıda başarıyla uygulamıştır.[19] Besteci Türk Halk Müziği'nin ritmik canlılığı ile Klasik Türk Müziği' nin gizemli havasını birleştirmiş, Halk Müziği gereçlerini "Prelüd ve İki Dans" adlı orkestra yapıtında kullanmıştır.[20]

Kanun, kemençe, piyano, viyolonsel çalan Alnar, gençlik yıllarında geleneksel Türk Müziği alanında birçok eser bestelemiştir. İlki oniki yaşındayken yazdığı "Tahirbuselik Longa" dır. Alnar' ın eserlerinin yayın hakkı Viyana' daki Universal Edition A.G.'ye aittir.

---

[17] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.35-36.
[18] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mart 1999, s.283.
[19] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.49.
[20] Ahmet Say, **Türkiye' nin Müzik Atlası**, İstanbul Ofset Yapımevi, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş., Ekim 1998, s.64.

2.2.2. Hasan Ferit Alnar' ın Eserleri

Operet

*Operet, 1922

Şan ve Orkestra

*Üç Türkü (Soprano ve orkestra), 1948

Orkestra

*Romantik Üvertür, 1932.

*Prelüd ve İki Dans, 1935

*Türk Süiti, 1936

*İstanbul Süiti, 1937-1938

Solo Çalgı ve Orkestra/Concerto

*Viyolonsel Konçertosu, 1943

*Kanun Konçertosu (yaylı çalgılar orkestrası), 1944-1951

Oda Müziği

*Trio Fantezi, 1929

*Süit (keman ve piyano), 1930

*Yaylı Dörtlü, 1933

Solo Çalgı

*Sekiz Piyano Parçası(Türk Süitinin Uyarlaması)

Sahne Müziği

*Yalova Türküsü, 1932

*Sarı Zeybek, 1932

*Goethe' nin Faust'u için müzik, 1944

Film Müziği

*İstanbul Sokakları,1931

*Namık Kemal, 1949

*Halıcı Kız, 1953

Geleneksel Türk Müziği

*Kelebek Zabit(tek sesli operet), 1922

*Beyati Araban Peşrev, 1926

*Beyati Araban Saz Semaisi, 1927

*Segah Peşrev, 1927

*Sözsüz Romans

*İzmir'den Selamlar.

2.3. Ulvi Cemal Erkin (14 Mart 1906-15 Eylül 1972)

2.3.1. Ulvi Cemal Erkin' in Hayatı

Türk Beşleri' nin bir üyesi olan Ulvi Cemal Erkin, Düyunu Umumiye Komiserlik Kalemi Müdürü Mehmet Cemal Bey' in oğludur. Annesi piyano çalar, ağabeyi Feridun Cemal Erkin ise keman dersleri alırdı. Böyle bir ortamda büyüyen Erkin, küçük yaşta müziğe ilgi duymuş, sekiz yaşında ilk piyano derslerini annesinden almıştır. Daha sonra Mercenier adlı bir Fransız' dan ve ünlü öğretmen Adinolfi' den ders alarak kısa sürede aşama kaydetmiştir ve yeteneğini kanıtlamıştır.

Galatasaray Lisesi' nde okurken değişik birçok bestecinin yapıtlarını tanımış ve öğrenmiştir. O yıllarda Cumhuriyet' in kurulmasıyla başlayan atılımlar ve ulusal bilincin yaratılması doğrultusundaki girişimler müzik alanında da yenilikleri gündeme getirmiştir. "Çağdaş Türk Müziği" nin temellerini atabilmek için Atatürk' ün akademik eğitim yapmış Türk sanatçılarına gereksinimi doğmuştur. Bu nedenle Atatürk çeşitli dallarda öğrenim yapacak gençleri Avrupa' ya yollamıştır. Bu gençlerden biri olan Erkin 1925 yılında, Milli Eğitim Bakanlığı' nın açtığı sınavı kazanarak Paris' e gönderilmiştir. Bir buçuk yıl özel dersler aldıktan sonra giriş sınavı son derece güç olan Paris Konservatuvarı' nın sınavını kazanmıştır. Bu olayı Mahmut Ragıp Gazimihal şöyle ifade etmiştir: "Olay Türk müzisyenliği için bir değerdir, çünkü dünyanın en çetin müzik ocağı olan bu kuruma ilk kez yarışma ile bir Türk genci girebilmiştir."[21]

Paris Konservatuvarı' nda Jean Batalla, Isidor Philipp ve Camile Decreus ile piyano, Jean Gallon ile armoni, Noel Gallon ile kontrpuan çalışmış, daha sonra Ecole Normale de Musique' de Jean Galon ve Nadia Boulonger' den kompozisyon dersleri almıştır. Beş yıllık öğrenimi Paris Konservatuvarı ve Ecole Normale' de başarıyla tamamlayan bestecimiz bu kurumlardan mezun olmuş ve 1930'un Eylül ayında yurda dönerek ilk görevi olan Musiki Muallim Mektebi'ndeki piyano ve armoni öğretmenliğine atanmıştır.[22]

Yirmidört yaşında öğretmenliğe başlayan Erkin bu arada ilk ürünlerini vermiştir. Paris'te yazmaya başladığı orkestra için "İki Dans" ile keman ve piyano için "Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü" adlı yapıtlardır. Piyanoda Ferhunde Remzi, kemanda

---

[21] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.2, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.483.
[22] Ahmet Say, **Türkiye' nin Müzik Atlası**, İstanbul Ofset Yapımevi, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş., Ekim 1998, s.61.

Necdet Remzi virtüöz kardeşler tarafından seslendirilmiştir. Bir yıl sonra, piyano için "Beş Damla" yı yazmıştır. Bu yapıt, Ankara'dan başka, Viyana, Berlin ve öteki müzik merkezlerinde başarıyla yorumlanmıştır.

Ulvi Cemal, 29 Eylül 1932 günü, aynı okulda piyano öğretmeni olan Ferhunde Remzi ile evlenmiştir. Bu evlilikten sonra ürünlerinin esin kaynağı ve piyano yapıtlarının en iyi yorumcusu eşi Ferhunde Hanım olmuştur. Bir ömür boyu sürecek bu sanat yolculuğunda, yurt içinde ve dışında verdikleri konserlerle, heyecanları, mutlulukları, başarıları birlikte yaşamışlarıdır.

1930 yılından Ankara Devlet Konservatuvarı' nın kuruluş yılı olan 1936 ya kadar yapıtlarının sayısı yediye çıkmıştır.[23] Ankara Devlet Konservatuvarı' nın kurulması ile bu kuruma Piyano Bölümü Başkanı olmuştur. 1949-1951 yılları arasında Ankara Konservatuvarı Müdürlüğünü yapmıştır. Daha sonraki yıllarda onu verimli bir besteci, orkestra şefi ve genç Türkiye Cumhuriyeti' nin açtığı müzik kurumlarında yönetici olarak görüyoruz. Dönemin yaratıcı bir aydını olan Erkin, besteci arkadaşları Necil Kazım Akses ile birlikte çok sayıda opera yapıtını Türkçe'ye kazandırarak opera repertuvarımıza armağan etmiş ve sahnelenmesini sağlamış, konservatuvar ve opera orkestrasının şefliğini yapmış, Ankara Radyosu' nun "Çok Sesli Müzik Bölümü" nü yönetmiş, besteciliğini sürdürürken bir yandan da Ankara Konservatuvarı' nda öğrenciler yetiştirmiştir.

1971'de "Devlet Sanatçısı" ünvanı ile onurlandırılan bestecimiz, sanat yaşamı boyunca Avrupa ülkelerinden çeşitli nişanlar almıştır. 1950' de Fransız Eğitim Bakanlığı'nın "Palme Academique Nişanı" 1959' da "Şovalye" derecesindeki "Legion d'Honneur Nişanı" 1963' te İtalya'nın "Ordine Al Merito Della Republicca İtaliano Nişanı" ve 1970' de "Officer" derecesindeki "Legion d' Honneur Nişanı".[24] Besteci, Cenap And Vakfı' nın "1991 Altın Onur Madalyası" na Post-Mortem olarak değer bulunmuştur.

"Ulvi Cemal Erkin 15 Eylül 1972' de 66 yaşında bir kalp krizi sonucu Ankara' da ölmüştür."

---

[23] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.2, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.483.
[24] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.39.

"Erkin' in kendisi de usta bir piyanist olduğundan dolayı, piyano için çok sayıda eser bestelemiştir. Besteleri, Türk Halk Dansları, geleneksel modlar ve gizemli İslam Felsefesinin öğelerinden kaynaklanıp Batı Müziği kurallarıyla birleşir. Melodi zenginliği ve ritm canlılığı ile Erkin, tüm yapıtları seslendirilmiş tek Türk bestecisidir. Erkin'in "Birinci Senfoni" si Türk Müziği'nin modal ve ezgisel özelliklerine bağlı bir yapıttır." [25]

Erkin'in eserleri seslendirildikçe, besteciliği konusunda övüş yazıları yayınlanmaya başlanmıştır. "Beş Piyano Parçası" için Sigfried Walter Müller şu sözleri söylemiştir: "Bu beş parça, ritmik canlılığı ve öte yandan tekdüze ezgisi ile doğu musikisi ses dünyasının bütün güzelliklerini kendinde toplamaktadır."[26]

Bestecimiz İlhan Usmanbaş, "Beşler"in kişiliğinde Erkin'in bu dönemini şöyle değerlendiriyor, "Birinci kuşak Türk bestecileri, 1930' larda ilk yapıtlarını verdikleri zaman, bugün insanı hayrete düşüren bir şey daha var, o da sanki Türkiye'de yüzyıllardan beri Avrupa Müziği yapılıyormuş gibi yeni bir müzik diline oturmuş olmaları. Mesela Erkin'in "Beş Damla" adlı piyano parçaları 1931 tarihini taşır; yani henüz öğrenciliğini bitirip Türkiye'ye dönmüş genç bir besteci, birdenbire o güne kadar Türkiye' de nasıl bir müzik yapılması gerektiğini en açık dille ortaya koymuştur.[27]

Mahmut Ragıp Gazimihal, o yıllarda Erkin'in ilk yapıtları için düşüncelerini şöyle dile getirmiştir; "Ulvi'nin ağır parçalarında soyluluk, yürük parçalarında mizah, nüktecilik ve taşkınlık var. Yurt seslerini her şeyin üstünde tuttuğu kadar modern yazı elgansını da seviyorsa, bütün bunlar onun özelliğinin ve görgüsünün doğal izleridir. Bu yüzdendir ki, biz onun yazılarındaki inceliği, soğukkanlılığı ve samimiyeti seve seve dinler, bütün bunlarda cana yakınlık buluruz."[28]

Erkin ilk konçertosunu 1942' de tamamladı. Aynı yılın Cumhuriyet Halk Partisi'nin ödülünü kazanan bu piyano koncertosunu Ferhunde Erkin' e adadı. Ferhunde Erkin aynı yıl bestecinin yönetiminde konçertoyu ilk kez seslendirdi. 1943 Ekim ayında Frite Zaun

---

[25] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mart 1999, s.282.
[26] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.2, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.483.
[27] Ahmet Say, **Türkiye' nin Müzik Atlası**, İstanbul Ofset Yapımevi, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş., Ekim 1998, s.62.
[28] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.2, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.483.

yönetimindeki Stadtischer Orkestrası eşliğinde Berlin'de ayrıca radyoya çaldı.[29] Bu konserden sonra Alman basınında besteyi ve yorumcuyu öven yazılar çıktı.

Bu yapıtın doğuşunu Baki Süha şöyle anlatmıştır. "Konçerto yazma fikrini besteciye 1938 yılında ülkemize konser vermek üzere gelen ünlü Fransız piyanisti Alfred Cortot vermişti. Ulvi Cemal Erkin ile birlikte Devlet Konservatuvarı' nı ziyarete giden sanatçı, o günlerde ilk kez seslendirilecek olan yaylı çalgılar dörtlüsünün provasında da bulunmuştu. Orada Erkin'i görüş ve düşünceleriyle aydınlatmıştı. Konservatuvardan ayrıldıktan sonra bestecimize büyük bir ilgi göstererek kendisinden bir konçerto beklediğini söylemişti.

Ulvi Cemal Erkin, daha sonra "Köçekçeler" i bestelemiştir. Son derece renkli olan bu yapıt, ilk kez Dr. Preatorius yönetimindeki orkestrayla Ankara Radyosu' nda seslendirilmiştir. Köçekçe bestecinin en tanınan ve sevilen yapıtıdır.

Erkin'in bestecilik yaşamında başka bir önemli olay da Birinci Senfoni' sini ilk kez seslendirdiği gecedir. Bu konseri Halil Bedii yönetti. "Yeni Bir Türk Senfonisi" başlıklı yazısında şöyle anlatmıştır. "20 Nisan 1946 Cumartesi günü, sanat yaşamımızın parlak ve müstesna bir gününü yaşadık. Değerli bestecimiz Ulvi Cemal Erkin, 26.6.1944' de başlayıp 10.2.1946' da bitirdiği ilk senfonisini o gün bizzat kendisi yönetti. Sayın eşi değerli piyanistimiz Ferhunde Erkin orkestra eşliğinde bestecimizin piyano konçertosunu yine bestecinin piyano konçertosunu yine bestecinin yönetiminde seslendirdi. Ulvi Cemal, konserin son yapıtı olarak "Köçekçeler" süitini yönetti. Bu değerli müzisyen aile ile ne kadar övünsek azdır.

Ulvi Cemal Erkin, gerçekten çok kuvvetli bir müzikalite ile doğmuş bir sanatçımızdır. Besteciliğe karşı kendisinde doğuştan büyük bir yetenek vardır. İlk senfonisi ile bestecilik alanında nasıl büyük atılımlar yapmakta olduğunu kanıtlamış bulunuyor."[30]

Erkin' in "Keman Konçertosu", "2.Senfoni" si, "Sinfonietta" sı, "Senfoni Konçertant" ı ve "Senfonik Bölüm" gibi yapıtları her seslendirilişinde artan bir hayranlık uyandırmıştır.

---

[29] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.2, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.483.
[30] Ahmet Say, **a.g.y.**, s.483.

Erkin, besteciliğinin ve öğretmenliğinin yanı sıra, Konservatuvar Orkestrasını ve Opera Orkestrasını da uzun süre yönetmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü' nde 25 yıl piyano öğretmenliğini sürdürmüştür. Necil Kazım Akses ile birlikte yirmiye yakın operanın çevirisini tamamlamıştır. Kendi yapıtlarının seslendirilişinde bulunmak için birçok kez dış ülkelere gitmiştir. Kırk yılı aşkın piyano öğretmenliğinde, bugün Türk müzik yaşamımızda seçkin yeri olan birçok piyanist yetiştirmiştir.

Erkin, "Devlet Sanatçılarında aranacak nitelikleri" kendi onurlu sanat yaşamıyla tek başına çizmiş ve geleceğin sanatçılarına örnek olmuştur. Ferhunde Erkin' in deyişiyle "tam bir sanatçı yaradılışı ile." Bülent Tarcan bir yazısında şöyle yazmıştır; "Kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtan bestecimizdir." Müzik tarihi öğretmeni Önder Kütahyalı, kitabında şu cümlelere yer vermiştir; "Duygunluk ve güzel çalgı tınıları, yapıtlarında sık görülen özelliklerdir. Besteci yapıtlarında Halk Kaynakları' ndan geniş ölçüde yararlanmıştır. Özellikle Köçekçe Müziğine ilgi duyar. Öte yandan, Klasik Türk Müziği' nin belirli makamları da, açık seçik, ya da soyutlanmış olarak onun yapıtlarında gereç olarak kullanılmaktadır."[31]

İlk yapıtlarında geç romantizm ve izlenimcilikten yola çıkan Erkin, yaratılarının son döneminde doğal olarak yeni müzik tekniklerine eğilim göstermiş, sonuçta bestecimiz, çağımıza uzanan bütün müzik tekniklerini kırk yıllık sanat yaşamına sığdırmayı başarmıştır."

Ulvi Cemal Erkin'in eserlerinin yayın ve seslendirme üzerindeki telif hakları SACEM' e aittir.

[31] Ahmet Say, **a.g.y.**, s.484.

2.3.2. Ulvi Cemal Erkin' in Eserleri

Bale

*Keloğlan, 1950

Şan ve Orkestra

*Bülbül ve Ayın Ondördü, 1932

*Yedi Halk Türküsü,1965

Orkestra

*İki Dans, 1930

*Bayram,1943

*Köçekçe,1943

*Birinci Senfoni 1943-1946

*İkinci Senfoni 1948-1951

*Sinfonietta (Yaylı Çalgılar Orkestrası)

*Senfonik Bölüm, 1969

*Senfonik Parçalar (Tamamlanmamış), 1970-1971

Solo Çalgı ve Orkestra/ Concerto

*Konçerto (piyano),1931

*Piyano konçertosu,1942

*Keman konçertosu, 1947

*Senfoni Konçertant (piyano), 1966

Oda Müziği

*Ninni (Keman ve Piyano), 1929-1932

*Emprovizasyon (keman ve piyano), 1929-1932

*Zeybek Türküsü (keman ve piyano),1929-1932

*Yaylı Sazlar Dörtlüsü, 1935-1936

*Piyanolu Beşli, 1943

Şan ve Piyano

*Yedi Türkü

Piyano

*Baş Damla, 1931

*Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça, 1937

*Duyuşlar, 1937

*Sonat, 1946

*Altı Prelüd, 1965-1967

Koro

*İki Sesli Türküler, 1936

*Yedi Türkü (karma koro),1943

*On Türkü, 1963

Sahne Müziği

*Karagöz

Opera Çevirileri

*Pietro Mascagni/ Cavalleria Rusticana (Erkin ve Fuat Turkay)

*Georges Bizet/ Carmen (Erkin ve Akses)

*Charles Gounod/ Faust (Erkin ve Akses)

*Giuseppe Verdi/ Aida (Erkin ve Akses)

*Gioacchino Rossini/ Sevil Berberi (Erkin ve Akses)

*Giocoma Puccini/ İl Tabarro (Erkin ve Halil Bedii Yönetken)

*Giuseppe Verdi/ Othello (Erkin ve Akses)

*Richard Strauss/ Salome (Erkin ve Saadet İkesus)

*Ludwing van Beethoven/ Fidelio (Erkin ve Akses)

2.4. Ahmed Adnan Saygun (7 Eylül 1907 – 6 Ocak 1991)

2.4.1. Ahmed Adnan Saygun' un Hayatı

Matematik öğretmeni Celal Bey' in oğlu olan Saygun, ilk müzik derslerini doğduğu kent olan İzmir' de İsmail Zühtü' den aldı. İttihat ve Terakki Okulu' nda müzik öğretmeni olan İsmail Zühtü, çalıştırdığı dört sesli çocuk korosunda yer alan Saygun' un yeteneğini gördü ve ona özel dersler verdi.

İsmail Zühtü' nün önerisi üzerine Rossati' nin piyano öğrencisi oldu. 1922' den başlayarak Macar Tevfik Bey ile çalışmalarını sürdürdü. 1923' te Hüseyin Saadettin Arel' den Armoni dersleri aldı. Armoni bilgisini Fransızca kitapların yardımı ile genişletti ve kontrpuan bilgisini geliştirdi. La Grande Encyclopedie' den müzik maddelerini Türkçe' ye çevirdi. 1925' te İzmir' de ilkokul müzik öğretmenliğine başladı ve daha sonra Ankara' daki Musiki Muallim Mektebi' nde sınav vererek lise müzik öğretmeni oldu. 1926' da İzmir Lisesi' ne müzik öğretmeni olarak atandı. Müzik teorisi üzerine çalışmalarını kendi başına sürdürdü.[32]

1928' de Maarif Vekaleti' nin açtığı seçme sınavını kazanarak müzik öğrenimini yapmak üzere devlet tarafından Paris' e gönderildi. Saygun, Scola Cantorum' da önce Madame Eugene Borrel' in armoni ve kontrpuan derslerini izledi. Sonra Vincent d' Indy' den kompozisyon, Monsieur Morrel' den füg ve kompozisyon, Souberbielle' den org müziği ve Amedee Gastoue' den Gregor Ezgileri dersi aldı. İlk yapıtı olan "Divertissement" ı 1930' da Paris' te besteledi.[33]

1931 Nisan ayında yurda döndü ve Musiki Muallim Mektebi' ne kontrpuan ve teori öğretmeni olarak atandı ve bu dönemde birçok beste yaptı.[34]

1931-1936 yılları arasında orkestra parçaları, piyano ve orkestra için "Burlesque", vurmalı ve üflemeli çalgılar ile piyano için üç bölümlü "Ölüler" adlı süit, dört sesli karışık koro için parçalar, iki klarnet için "Sezişler", dört sesli karışık koro için XVI. Yüzyıl stilinde iki Motet, ses için "Beş Yakarış", tenor solo ve dört erkek sesi için "Ağıtlar", dört eş sesli koro ve orkestra için "Manastır Türküsü", soprano solo ve orkestra için "Kızılırmak Türküsü" karışık koro için beş halk türküsünden oluşan "Çoban Armağanı", piyano için beş prelüd,

[32]Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1110.
[33] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1110.
[34] Cavidan Selanik, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, 1.Basım, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s.302.

keman ve piyano için sonat, viyolonsel ve piyano için bir sonat, piyano için "İnci' nin Kitabı", kadın korosu için "Duyuşlar" op.14 orkestra süiti gibi çok sayıda yapıt besteledi.

1934' te sözleri Münir Hayri Egeli' ye ait olan üç perde ve oniki tabloluk Özsoy (daha sonra ki adı ile Feridun) operasını yazdı ve bu yapıt ilk kez 19 Haziran 1934' te Ankara Halkevi' nde Atatürk ve konuk İran Şahı' nın huzurunda sahnelendi.

1934 yılında yine M.H.Egeli' nin tek perdeli librettosu üzerine bestelediği "Taş Bebek" operası, Atatürk' ün Ankara' ya gelişinin 15. yıldönümü dolayısıyla 27 Aralık 1934 günü Halkevi' nde sahnelendi. Bu yapıttan alınan "Sihir Raksı" , 1936' da Riyaset-i Filarmoni Orkestrası ve 1951' de Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirildi.[35]

Saygun, Riyaset-i Cumhur Orkestrası yönetmeni Osman Zeki Bey' in bu görevden ayrılması üzerine 1934' te orkestranın yönetmenliğine getirildi. Sağlığının bozulması yüzünden orkestra yönetmenliğinden ayrılıp İstanbul Belediye Konservatuvarı' na teori öğretmeni olarak atandı.[36]

Saygun' un yaşamındaki önemli dönemeçlerinden biri, 1936' da Bela Bartok' un Türkiye' ye gelmesini sağlaması ve onun ülkemizde kısa süreli kalışında gerçekleştirdikleri verimli işbirliğinin sonuçlarıdır. Anadolu' daki inceleme ve yoğun derleme çalışmaları Saygun' un ele aldığı konulardaki bilgince tavrında doğru yankılarını buldu. Bu dönemde "Karadeniz Oyun Havaları" nı notaya aktardı. Daha sonra 1939'da Cumhuriyet Halk Partisi' ne müzik danışmanı olmak üzere Ankara' ya çağırıldığı sırada getirildiği Halkevleri Müfettişliği görevi, ülkenin çeşitli yörelerinde Halk Müziği araştırmalarını derinleştirmesinde ona yardımcı oldu.[37] Aynı zamanda Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu ve TRT Yönetim Kurulu üyelikleri yapar. Saygun' un çeşitli gazete ve dergilerde Halk Müziği ve Felsefesi konularında yayınlanan araştırma yazıları derin kültürünün kanıtlarıdır. İçerdiği benzersiz nüanslarla geleceğe aktarılan en önemli belgeler arasında yer alır.

Saygun' un müzik profesörlüğündeki son görevi İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı' nda Etnomüzikoloji ve Kompozisyon dersleri vermek oldu. 1940' ta arkadaşları ile birlikte Ankara' da "Ses ve Tel Birliği" adlı bir dernek kurdu. Bu dernek

---

[35] Ahmet Say, **a.g.y.**, s.1110.
[36] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1110.
[37] Cavidan Selanik, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, 1.Basım, Ankara, Doruk Yayıncılık, 1996, s.302-303.

resitaller ve konserler düzenleyerek çoksesli müzik tekniğinin yaygınlaştırılmasına uzun yıllar katkıda bulundu.[38]

Bu uğraşlarının yanı sıra 1942' de ilk büyük yapıtı olan "Yunus Emre Oratoryosu" nu tamamlayan Saygun, yapıtın Dünya Prömiyeri' ni gerçekleştirdi. İngilizce, Fransızca, Almanca, Macarca' ya çevrilen oratoryo 1947'de Paris' te, 1958' de New York' ta ikişer kez, sonraki yıllarda Budapeşte, Viyana, Bremen, Berlin ve Vatikan' da yorumlandı.

1946' da yeniden Ankara Konservatuvarı' na dönen besteci kuruluşuna katıldığı bu okulda kompozisyon öğretmeni oldu, uzun yıllar üzerinde çalıştığı "Kerem" adlı operasını 1952' de tamamladı.

Saygun, "Kerem" den sonra daha çok çalgı yapıtları bestelemeye yöneldi. "Yaylılar Kuarteti" 1954'te Paris' te, "1. Senfoni" aynı yıl Viyana' da, "1.Piyano Konçertosu" İdil Biret' in solistliği ile 1958' de Brüksel' de, 2.Yaylılar Kuarteti aynı yıl Washington' da, 3. Senfoni 1964' e Niyazi Takizade yönetiminde Bakü' de seslendirildi.[39]

Saygun' un ülke sınırları dışında adını duyurmasını sağlayan ilk olay Paris' in Pleyel Salonu'nda Lamourelux Orkestrası tarafından "Yunus Emre Oratoryosu" nun seslendirilmesidir. Aynı yıl International Folk Music Council' in yönetim kurulu üyesi seçildi. Sanatçı 1949' da Fransa Milli Eğitim Bakanlığı'nın "Palmes Academique Nişanı" nı, 1955'te Federal Almanya' nın "Frederich Schiller Madalyası" nı, 1958' de İtalya' nın "Stella Della Soliderieta Nişanı" nı ve aynı yıl İngiltere' nin "Harriet Cohen Uluslararası Müzik Ödülü" nün "Jean Sibelius Kompozisyon Madalyası" nı almıştır. Macar besteci Bela Bartok ile yaptığı çalışmalar dolayısıyla Macaristan Hükümeti tarafından 1981' de Budapeşte' de "Bartok Armağanı" na değer bulundu.[40]

1986' da Bartok' u Anma Komitesi tarafından düzenlenen Pro Cultura Hungarica Ödülü'nü kazandı. Saygun' un yurt içinde aldığı ödüller de şöyle özetlenebilir; 1948' de İnönü Armağanı, 1971' de Devlet Sanatçılığı, 1978' de Ege Üniversitesi Fahri Doktorası, aynı yıl Anadolu Üniversitesi Fahri Doktorası, 1981' de Atatürk Sanat Armağanı, 1984' te Kültür

---

[38] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.4, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.1110.
[39] Ahmet Say, **a.g.y.**, s.65.
[40] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.44.

Bakanlığı Büyük Ödülü, Mimar Sinan Üniversitesi' nin kuruluşunun yüzüncü yılında "Osman Hamdi Onur Belgesi", 1990 Sevda Cenap And Vakfı Altın Onur Madalyası.[41]

Saygun, 1931 yılından başlayarak etnomüzikoloji alanında pek çok inceleme yapmış, mod-öncesi ve mod-içi müzikler üzerine yaptığı araştırmalar bugün ülkemizdeki çoksesli müzik çalışmalarına ışık tutmuştur. Modal Müziği ve Geleneksel Türk Müziği makamlarını İran-Yunan Müzikleri ile karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bestecinin bütün çalışmaları modal yapıdadır. Anadolu Halk Müziği'nin de Asya Türküleri, Ural Türküleri gibi Macar ve Çin Halk Müziği' nde görülen pentatonik yapıları araştırarak yayılışlarını inceledi.

Ahmed Adnan Saygun, Atatürk' ün evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte, ulusal bir Türk Müziği yazılması arzusunu kendine ilke edinmiştir. Besteci sanatın her zaman kökünden ayrılmadan gelişeceğine inanmıştır. 1934' te yazdığı "Taş Bebek" ve "Özsoy" başlıklı tek perdelik operaları bu dalda çoksesli Türk Müziği' nin ilk örnekleridir. Bestecinin bundan sonraki opera ve oratoryo çalışmalarında ve sahne kantatlarında genellikle gerçeği arayan insanın çilesi ve gerçeğe varışı konu alınmıştır.[42]

Saygun Türkçe' nin kendine özgü söyleyiş ve seslenişini göz önünde tutarak doğru prozodi kullanımına özen göstermiştir. Saygun' un bestelerinde Halk Ezgileri kadar Halk Masalları, Destanlar ve İslam İlahileri de yer almaktadır.[43] Saygun 6 Ocak 1991 tarihinde İstanbul'da kansere yenik düşmüştür.

Yerel motiflerden yola çıkan ve yaratıcı süreç içinde 20.Yüzyıl' ın yeni müzik tekniklerini başarı ile kullanan Saygun, Romanya için Enescu, Macaristan için Bartok Polonya için Schmanovski' nin besteciliği nasıl ileri bir ölçüt taşıyorsa, aynı evrensel anlamda Türkiye için yeri doldurulamaz bir değeri simgelemektedir. Ancak onu sadece bir "besteci" olarak görmek yeterli değildir, çünkü; Saygun aynı zamanda bir "bilim adamı" dır.

Yapıtlarının seslendirme üzerindeki hakları SACEM'e aittir. Yayınlanan bir kısım yapıtlarının telif hakları Southern Music Publishing, New york ve Hamburg'da ki Peer Musikverlag'a aittir.

---

[41] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.45.
[42] Evin İlyasoğlu, **a.g.y.**, s.45.
[43] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.45-46.

2.4.2. Ahmed Adnan Saygun' un Eserleri

Opera

*Op.9 Özsoy (tek perde), 1934

*Op.11 Taşbebek (tek perde), 1934

*Op.28 Kerem (üç perde), 1947-1952

*Op.52 Köroğlu (üç perde), 1973

*Op.65 Gılgamış, 1983

Bale

*Op.17 Bir Orman Masalı (Kareografik süit), 1939-1943

*Op.75 Kumru Efsanesi, 1986-1987

Şan ve Orkestra

*Op.3 Ağıtlar (tenor solo ve erkekler korosu), 1932

*Op.6 Kızılırmak Türküsü (soprano), 1933

*Op.16 Masal (bariton solo), 1940

*Op.19 Eski Üslupta Kantat (solistler ve koro), 1941

*Op.21 Geçen Dakikalarım (bariton solo), 1941

*Op.23 Dört Türkü, 1945

*Op.26 Yunus Emre Oratoryosu (solistler, koro, orkestra), 1946

*Op.41 On Türkü, 1968

*Op.54 Ağıtlar-İkinci Defter (tenor solo, erkekler korosu), 1974

*Op.60 İnsan Üzerine Deyişler I, 1977

*Op.61 İnsan Üzerine Deyişler II, 1977

*Op.64 İnsan Üzerine Deyişler IV, 1978

*Op.66 İnsan Üzerine Deyişler V, 1978

*Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan, 1981

*OP.63 İnsan Üzerine Deyişler III, 1983.

*Op.69 İnsan Üzerine Deyişler VI, 1984

Orkestra

*Op.1 Divertimento (darbuka ve saksafonlu büyük orkestra), 1930

*Op13 Sihir (Büyü) Raksı (Taşbebek Operası'ndan bir bölüm),1934

*Op.14 Süit, 1936

*Op.24 Halay, 1943

*Op.10/b İnci'nin Kitabı (orkestra uyarlaması), 1944

*Op.29 Birinci Senfoni No.1, 1953

*Op.30 İkinci Senfoni No.2, 1958

*Op.39 Üçüncü Senfoni No.3, 1960

*Op.49 Deyiş (yaylı Çalgılar), 1970

*Op.53 Dördüncü Senfoni No.4, 1974

*Op.57 Ayin Raksı, 1957

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

*Op.70 Beşinci Senfoni No.5, 1985

*Op.72 Çeşitlemeler, 1985

Solo Çalgı ve Orkestra Concerto

*Op.34 Birinci Piyano Konçertosu No.1, 1952-1958

*Op.44 Keman Konçertosu, 1967

*Op.59 Viyola Konçertosu, 1977

*Op.71 İkinci Piyano Konçertosu No.2, 1985

*Op.74 Viyolonsel Konçertosu, 1987

Oda Müziği

*Op.4 Sezişler (iki klarnet), 1933

*Op.8 Vurmalı Sazlar Kuvarteti (klarnet, saksafon, vurmalı çalgı, piyano), 1933

*Op.12 Sanat (piyano ve viyolonsel), 1935

*Op.20 Sanat (piyano ve keman), 1941

*Op.27 Birinci Yaylı Sazlar Kuvarteti No.1, 1947

*Op.33 Demet (keman ve piyano için süit), 1955

*Op.35 İkinci Yaylı Sazlar Kuvarteti No.2, 1957

*Op.37 Trio (obua, klarnet, arp), 1966

*Op.43 Üçüncü Yaylı Sazlar Kuvarteti, No.3, 1966

*Op.46 Nefesli Sazlar İçin Kentet, 1968

*Op.50 Üç Prelüd (iki arp), 1971

*Op.55 Trio (obua, klarnet, piyano), 1975

*Op.68 Dört Arp İçin Üç Türkü, 1983.

*Op.78 Dördüncü Yaylı Çalgılar Kuvarteti No.4 (iki bölüm), 1990

Şan ve Piyano

*Op.32 Üç Balad, 1955

*Op.48 Dört Ezgi, 1977

*Op.2 Süit, 1931

*Op.10/a İnci'nin Kitabı, 1934.

*Op.15 Sonatina, 1938

*Op.25 Anadolu'dan, 1945

*Op.51 Küçük Şeyler, 1950-1952

*Op.38 Küçük Şeyler, 1950-1952

*Op.45 Aksak Tartımlar Üzerine On Etüd, 1934

*Op.47 Aksak Tartımlar Üzerine On İki Prelüd, 1967

*Op.56 Ballade, 1975

*Op.58 Aksak Tartımlar Üzerine On Taslak 1976

*Op.73 Üç Piyano İçin Poem, 1986

*Op.76 İki Piyano İçin Poem, 1989

*Op.77 Piyano Sonatı, 1990

Solo Çalgı

*Op.31 Partita (viyolonsel), 1954

*Op.36 Partita (keman) 1961

Koro

*Op.5 Manastır Türküsü, 1933

*Op.7 Çoban Armağanı, 1933

*Op.42 Duyuşlar (üç kadın sesi), 1935

*Op.18 Dağlardan Ovalardan, 1939

*Op.22 Bir Tutam Kekik, 1943

Kitaplar

*Türk Halk Müziğinde Pentatonizm, İstanbul, 1936

*Rize, Artvin ve Kars Havalisi, Türkü, Saz ve Oyun Havaları, İstanbul, 1937

*Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon, İstanbul, 1938

*Halkevlerinde Musiki, Ankara, 1940

*Yalan (sanat konuşmaları), Ankara, 1945

*Karacaoğlan, Ankara, 1952

*Lise Müzik Kitabı(1-2-3), (Halil Bedii Yönetken ile) Ankara, 1955

*Musiki Nazariyatı (dört cilt), Ankara, Devlet Konservatuvarı Yayını, I (1958) II (1962) II (1964) IV (1966)

*La Musique Turque; Pleyel Edition. Müzik Ansiklopedisi, Müzik Tarihi Serisi Cilt I, Paris, 1960)

*La Penie de la Melodie (Zoltan Kodaly' ın Yüzüncü Yılı Nedeniyle), Budapeşte, 1962

*Türk ve Macar Müziği Üzerine Çalışmalar, Bupadeşte, 1964

*Töresel Müsiki, Ankara, 1967

*Toplu Solfej (iki cilt), Ankara 1968

*Folk Music Research in Turkey (Bela Bartok ile), Budapeşte, 1976

*Atatürk ve Musiki, Sevda Cenap And Vakfı yayınları, Ankara, 1981

*Pedagoji Alanında Çalışmalar

2.5. Necil Kazım Akses (6 Mayıs 1908-16 Şubat 1999)

2.5.1. Necil Kazım Akses' in Hayatı

Türk Beşleri' nin en genç üyesi olan Necil Kazım Akses, besteciliği ve öğretmenliği kadar sanat kurumlarında yöneticiliği ile de Türk kültür yaşamına hizmet etmiştir. Babası, Harbiye Nezareti posta müdürlerinden Mehmet Kazım Bey, küçük yaşta öldüğünden öğretmen olan anne ve teyzelerinin yanında, onların okullarında yetiştirilmiştir. Küçük yaşta keman dersi almış, ilkokuldan başlayarak Darülelhan' dan Cemal Reşit Rey'in armoni derslerine katılmış ve Mesud Cemil ile özel olarak viyolonsel çalışmıştır.[44]

1926 yılında İstanbul Erkek Lisesi' nden mezun olmuştur. Müziği devam ettirme kararında olduğu için ailesi onu bestecilik öğrenimi için Viyana' ya gönderiştir. Viyana' da Devlet ve Temsil Akademisi giriş sınavlarını kazanmıştır. Kleinecke' nin viyolonsel, Joseph Marx' ın kompozisyon öğrencisi olmuştur. Akademinin kompozisyon bölümünü 1931 yılında bitirmiştir. Aynı yerde Joseph Marx' ın öğrencisi olarak "ileri kompozisyon" bölümüne devam etmiştir. Akses müzik öğrenimini Çekoslavakya' da sürdürmüştür. Prag Devlet Konservatuvarı' nda Joseph Suk' un "yüksek kompozisyon" Alois Haba' nın ise "çeyrek ve altıda bir ton dizisi müziği" öğrencisi olmuştur. Her iki bölümü de 1934' te bitirmiştir. Öğrenimini tamamladıktan sonra Akses' i arkadaşları Rey, Erkin, Alnar, ve Saygun' la birlikte Cumhuriyet döneminin müzik alanındaki atılımlarının kuruculuğu, yaratıcılığı, öğretmenliği ve yöneticiliği gibi görevler beklemekteydi.[45]

Necil Kazım Akses aynı yıl, Musiki Muallim Mektebi' nde öğretmenliğe ve müdür muavinliğine başlamıştır.

Aynı dönemde Milli Eğitim Bakanlığı' nın Türkiye' ye çağırdığı Alman besteci Paul Hindemith ile Ankara Konservatuvarı' nı kurma çalışmaları yapmış, yeni kurulan bu konservatuvara kompozisyon öğretmeni olarak atanmıştır.

Akses' in öğrencileri arasında Bülent Arel, Nevit Kodallı ve Ferit Tüzün gibi isimler vardır.

1936' da Bela Bartok ve Saygun ile Adana' nın Osmaniye ilçesindeki folklor araştırmalarına katılmıştır. 1948' de Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü, 1949' da

[44] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.56.
[45] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.1, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.33-34.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yapmıştır. Kültür ataşesi olarak Bern' de (1954) ve Bonn' da (1955-1957) bulunmuştur.

1958-1960 yıllarında Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü olmuştur. 1971'de yeniden aynı görevi üstlenmiş, 1972'de kendi isteği ile emekli olmuştur.[46] Devlet Sanatçısı ve Profesör olarak Ankara Devlet Konservatuvarı' nda kompozisyon öğretmenliğini sürdürmüştür.[47]

1971'de merkezi Tunus'ta bulunan "Centre Mediterranen de Musique Campere et de Danse" ın kuruluşunda yönetim kurulu üyesi ve başkanvekili seçilmiştir.

Necil Kazım Akses, bestelerinin dört dönemde incelenebileceğini söylemiştir: Avrupa' daki öğrencilik yıllarına rastlayan ilk dönem çalışmaları 1929' dan 1934' e kadar olan yılları kapsar. Piyano için prelüd ve füg ler, Allegro Feroce, Piyano Sonatı ve Mete Operası bu dönem ürünlerindendir.[48]

1934' te yurda döner dönmez Atatürk' ün emriyle "Bayönder" adlı operasını besteler. 1934' ten sonraki çalışmalarında çağının diğer bestecileri gibi geleneksel Türk Müziği ve Halk Müziği' nin etkisinde kalır. Ancak bu öğeleri doğrudan armonize etmek yoluyla değil, stilize ederek kullanır. "Ballade" ile 1947' de ikinci döneme girer. Itri'nin "Neva-Kar" ı üzerine "Scherzo", 1969' dan sonraki yapıtları ise, "Bir Divandan Gazel" ile başlamakta ve bununla beraber solistler, korolar ve geniş orkestra için büyük çaplı yapıtlar üretmiştir. İyice yoğunlaşan orkestra yazısında rastlamsallık gibi yirminci yüzyıl müziğinin getirdiği birçok söylemden yararlanmıştır.[49]

Necil Kazım Akses' in aldığı nişan ve ünvanlar şöyle sıralanabilir: 1957' de Federal Alman Cumhuriyeti' nin birinci sınıf hizmet nişanı, 1963' te İtalyan hizmet nişanı olan "Cavaliere Ufficiale" rütbesi, 1973' te "Commendatore" nişanı. Aynı yıl, Tunus Devletinin Burgiba Sanat Kültür nişanı. Besteciye 1971' de Türkiye Cumhuriyeti' nin Devlet Sanatçısı ünvanı verilmiştir. 1992' de Sevda Cenap And Vakfı Onur Ödülü altın madalyasını almıştır.[50]

---

[46] Evin İlyasoğlu, **a.g.y.**, s.57.
[47] Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, C.1, Ankara, Başkent Yayınevi, 1992, s.34.
[48] Evin İlyasoğlu, **a.g.y.**, s.57.
[49] Evin İlyasoğlu, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1.Basım, Pan Yayıncılık, Eylül 1998, s.57-58.
[50] Evin İlyasoğlu, **a.g.y.**, s.57.

Besteci son yıllarda Bilkent Müzik Fakültesi' nde kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. 16 Şubat 1999' da hayatını yitirmiştir.[51]

Akses çağımızın çeşitli kompozisyon tekniklerini ve stillerini yakından tanımıştır. Bülent Tarcan' a göre Akses' in yapıtları, "yeni-romantik" eğilimlerle Türk Müziği'nin birleşimidir. Besteci, büyük boyutlu yapıtların, zengin ve dolgun orkestralamanın, karışık ve yüklü bir üslubun adamıdır. Önder Kütahyalı' ya göre, yapıtları ilk başta biraz dağınık bir izlenim verebilir. Uzun ve duygun cümleler, ona fikirlerin kesin çizgilerle belirlenmesinden kaçınma ve dolgun armoniler, bestecimizin başta gelen özellikleridir. Karanlık orkestra renkleriyle tonsuzluk izlenimi veren yoğun bir kromatizme de rastlanabilir. Son yapıtlarında belirli bir yumuşama ve daha aydınlık bir yazı görülmektedir. 1970'ten sonra yazdığı yapıtlar, "Orkestra Konçertosu" nda ve "Bir Divandan Gazel" de görüldüğü gibi, deotorik (rastlamsal) bir yaklaşım sergiler.[52]

Usmanbaş, Akses' in bestecilik tekniğindeki ustalıktan söz ederken, onun orkestra yazısındaki yoğunluğa, ritm ve ezgi çizgilerinin, ritmik ve ezgisel, makamsal motiflerin çeşitliliğine, bu motiflerin birbiriyle girift ilişkiler içinde işlenmesine eğilmiştir.[53]

Akses' in bestecilik anlayışı, dönemine göre yenilikçiliği temsil eder. Geleneksel renkler onun yapıtlarında dolaylı biçimde gözükmektedir. Bu özellik, bestecinin kişisel deyişi önemsediğini gösterir. En tanınmamış yapıtlarından "Ankara Kalesi" adlı senfonik şiiri (1938-1942), tondışı müziğe yaklaşan armoni anlayışıyla " yazıldığı tarih açısından Türkiye için oldukça ileri, cesaret isteyen" bir müziktir.

Akses' in yapıtlarının seslendirme ve yayın hakkı SACEM' e aittir.

---

[51] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Mart 1999, s.285.
[52] Ahmet Say, **Türkiye' nin Müzik Atlası**, İstanbul Ofset Yapımevi, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş., Ekim 1998, s.67-68.
[53] Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, 6.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Pan Yayıncılık, 2006, s.523.

2.5.2. Necil Kazım Akses' in Eserleri

Opera

*Mete (tek perde), 1933

*Bayönder (tek perde), 1934

*Timur (1956 'da başlanmış, tamamlanmamıştır)

Şan ve Orkestra

*Şiir ve Müzik (basbariton), 1935

*Cumhuriyetimizin Ellinci Yılına (senfonik destan, soprano, koro), 1973

*Sololar Geçidi "Timur Operası'ndan" (soprano, mezzo soprano, bariton, bas bariton),1974

*Bir Divandan Gazel (tenor solo), 1976

Orkestra

*Şiir, 1932-1933

*Bir Yaz Hatırası-Boğaziçi'nde Sabah, 1932-1933

*Çiftetelli (senfonik dans), 1933

*Bayönder Operası'nın Orkestra Süiti

*Ankara Kalesi (senfonik şiir), 1942

*Ballade, 1947

*Eskilerden İki Dans (orkestra uyarlaması), 1962

*Senfoni no.1, 1966

*Itri'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo, 1969

*Cumhuriyet'imizin 50. Yılına Sesleniş, 1973

*Orkestra Konçertosu, 1976-1977

*Senfoni No.2 (yaylı çalgılar), 1978

*Senfoni No.3, 1980

*Barış İçin Savaş (senfonik şiir), 1981

*Senfoni No.4 "Sinfonia Romancesca Fontasia" (viyolonsel solo ile),1983-1984

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

*Senfoni No.6 "Ölümsüz Kahramanlar" (bariton solo ve koro, ilk bölüm tamamlanmamıştır)

Solo Çalgı ve Orkestra

*Poem (viyolonsel), 1946

*Keman Konçertosu, 1969

*Viyola Konçertosu, 1977

*İdil (viyolonsel), 1980

Oda Müziği

*Allegro Feroce (klarnet ve saksafon, 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 İçin Üçlü, 1945

*Yaylı Çalgılar İçin Kuartet No.1, 1946

*Yaylı Çalgılar İçin Kuartet No.2 "Ağıt" , 1972

*Yaylı Çalgılar İçin Kuartet No.3, 1979

*Yaylı Çalgılar İçin Kuartet No.4, 1990

*Porteler I (lied), 1964

*Şiirlere Müzik-Porteler II (lied), 1975

*Hayır mı, Evet mi? (lied), 1988

Piyano

*Prelüd ve Fügler, 1929

*Türk Envansiyonu

*Beş Piyano Parçası, 1930

*Piyano Sonatı, 1930

*Minyatürler, 1936

*Eskilerden İki Dans, 1960

*On Piyano Parçası, 1964

Solo Çalgılar

*Capriccio (viyola) 1977

*Acıklı Ezgi (viyola) 1984

Koro

*Çokseslendirilmiş Türküler, 1936

*Eşliksiz Çok Sesli Kompozisyonlar, 1947

*On Türkü (eşliksiz karma koro), 1964

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

Marşlar

*Konservatuvar Marşı (Ulvi Cemal Erkin ile), 1940

*Türkiye Marşı

*İzciler (koro ve orkestra)

*Birlik Marşı

*Cumhuriyetimizin 50. Yıl Marşı (senfonik), 1973

Sahne Müziği

*Sofokleks' in Antigone oyunu için müzik (üflemeli çalgılar), 1942

*Shakespeare' in Julius Caesar oyunu için müzik (üflemeli çalgılar), 1942

*Sofokles' in Kral Oedipus oyunu için müzik (üflemeli çalgılar ve kadınlar korosu), 1943

3. BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ NAZARİYATI

3.1. Türk Müziği Notasyonu

Geçmişten günümüze Türk Müziği alanında müzisyenler kendilerinin geliştirdiği çeşitli nota yazım teknikleri kullanmışlardır. Bunların en başında gelenleri Hamparsum[1], Ebced[2] ve Kantemiroğlu[3] nota yazım teknikleridir. Osmanlı İmparatorluğu'nun batılı ülkeler ile siyasi ve sosyal alanda ilişkilerini geliştirmeleri sonucunda Osmanlı ve batı ülkeleri kendi aralarında kültürel ilişkilerini de geliştirdi. Bununla birlikte ortak müzik yapma ihtiyacı doğdu. Ancak batılı müzisyenlerin Hamparsum veya ebced notası bilmemesi müzisyenler arasındaki diyaloğu kısıtlıyordu. Osmanlı' nın batılı ülkelerden getirdiği müzik konusunda ihtisas yapmış müzik adamları Osmanlı İmparatorluğu' nda yaşayan müzisyenlere ders vermeye başladı. Ancak bu batılı müzik adamlarının da Türk Müziği konusunda bilgileri yoktu. Daha sonraları Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türkiye' de Türk Müziği alanında ihtisas yapmış kişiler batılı ülkelerde eğitim almaya başladılar. Daha sonra buradaki eğitimlerini tamamlayan ve Türk Müziği' ni de iyi bilen bu müzisyenler, Türk Müziği notasyonunu Klasik Batı Müziği notasyonuna entegre etme çalışmalarına girdiler ve Türk Müziği icra eden müzisyenler de bundan sonra bu notasyon tekniklerini kullanmaya başladılar. Bunun en büyük temsilcilerinden birisi olan Hüseyin Saadettin Arel yanında bulunan birkaç arkadaşı ile birlikte Türk Müsikisi Nazariyatı' nı oluşturmuş oldu. Bugün bu akımın en büyük temsilciliğini yapan ve bu konuda oldukça geniş kapsamlı bir kitap yazan İsmail Hakkı Özkan isimli bir nazariyatçıdır. İsmail Hakkı Özkan' ın Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri isimli kitabı Türk Müziği incelenirken kullanılabilecek en önemli ve kapsamlı eser olarak göze çarpmaktadır.

---

[1] Hamparsum Limoncuyan isimli ermeni asıllı bir bestekarın bulduğu nota yazım tekniği. (Bkz.: Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1986)

[2] Bir makamdaki perdeleri arap harflerinin ebced sistemindeki sayısal değerlerinden yararlanarak gösteren yazı biçimi.

[3] Dimitrie Kantemiroğlu isimli rum besteci. Ebced nota yazım tekniğini geliştirerek kendisine göre bir nota yazım tekniği geliştirmiştir. (Bkz.: Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları, 1986)

3.2. Türk Müziği Makamları

Makam, bir dizide durak[4] ve güçlü[5] arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir. Bir makamın en önemli perdeleri durak ve güçlü perdeleridir.

Makamlarımız seyir[6] bakımından üç şekilde kullanılmıştır.

1- Çıkıcı Seyir
2- İninci Seyir
3- İnici – Çıkıcı Seyir

Türk Müziği Makamlarının bir diğer önemli perdesi de asmakalış[7] perdesidir. Bu perde makamın özelliklerine göre değişkenlik gösteren, makamın temel özellikleri haricinde diğer renklerini gösteren perdelerdir.

Türk Müziği Makamları müzikte çeşni diye adlandırdığımız dörtlü ve beşlilerin birleşmesinden oluşur. Buna göre Türk Müziği makamlarını üç ana başlık altında toplayabiliriz.

1- Basit Makamlar:
2- Şedd Makamlar (Göçürülmüş Makamlar):
3- Mürekkeb Makamlar (Bileşik Makamlar):

Şimdi bu grupları kısaca inceleyelim:

1- Basit Makamlar: Bir dörtlü ile beşlinin veya bir beşli ile dörtlünün birleşerek oluşturduğu makamlardır. Bu dörtlü veya beşlilerin birleştiği perdeye güçlü perdesi denir. (Bkz.: Tablo - 1)

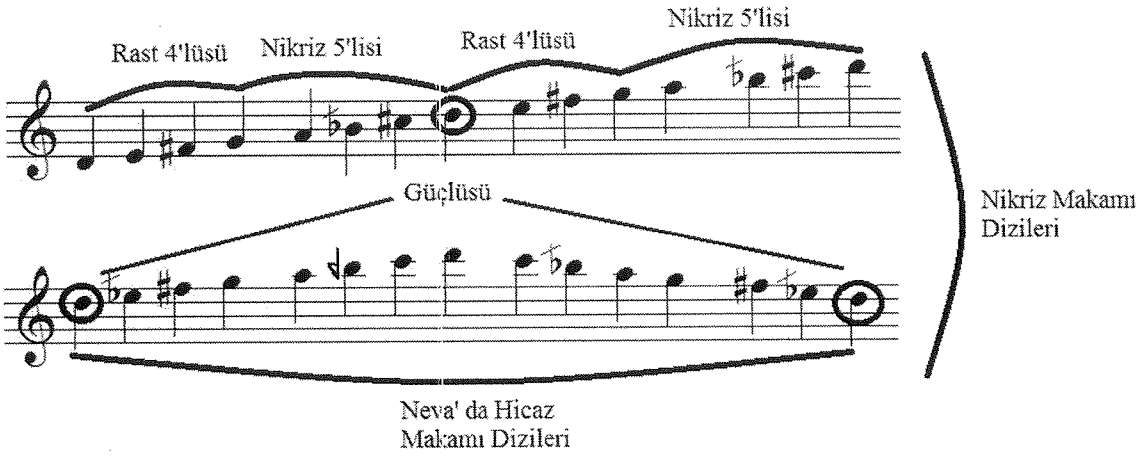


Tablo – 1 (Çargah Makamı Dizisi)

[4] Durak: Herhangi bir makamın karar verdiği (bittği) perdeye verilen ad.
[5] Güçlü: Makamı oluşturan çeşnilerin birleştiği noktada bulunan ortak ses.
[6] Seyir: Bir Dizide makam oluşturmak için gezinmektir.
[7] Asmakalış:Bir makamın durağı ve güçlüsü hariç, kalınacak sesin kendi yedeni ile herhangi bir seste durmaktır.

2- Şedd makamlar: Bir makamın başka bir perde üzerinden yazılması ile oluşmuş makamlardır. Buna Klasik Batı Müziğinde "tranzpoze" adı verilir.

3- Mürekkeb Makamlar: Birçok dörtlü ve beşlinin birleşmesinden oluşan makamlardır. (Bkz.: Tablo - 2)



Tablo – 2 (Nikriz Makamı)

Türk Müziği ile ayrılmaz bir bütünlük gösteren Türk Halk Müziğinin de makamları vardır. Bu makamlar Türk Müziği Makamları ile oldukça büyük benzerlikler göstermektedirler. Bu makamlara Türk Halk Müziğinde "Ayak" denir. Ayak, Anadolu'da evlerin girişindeki küçük alanlara denir. Eve girmek için yol gösteren yerdir. Bu sebepten Türk Halk Müziği' nde eserlere yol gösterdiği için bu makamlara "Ayak" denmiştir. Bu konu ile ilgili elimizde herhangi bir yazılı materyal yoktur. Sadece İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümü' n de lisans eğitimi almış kişilerde bulunan "Nida Tüfekçi Ders Notları" adlı kaynaktan bu bilgilere ulaşabiliyoruz. Aşağıdaki tabloda (Bkz.: Tablo - 3) Türk Müziği makamlarının Türk Halk Müziği' nde hangi ayağa karşılık geldiği belirtilmiştir.

Türk Müziğinde Makam	Türk Halk Müziğinde Ayak
Çargah Makamı	Zarıncı Ayağı
Rast Makamı	Müstezat Ayağı
Uşşak Makamı	Yahyalı Kerem Ayağı
Hicaz Makamı	Garip Ayağı
Hüseyni Makamı	Yahyalı Kerem Ayağı
Muhayyer Makamı	Yahyalı Kerem Ayağı
Müstear Makamı	Muhalif Ayağı
Nikriz Makamı	Yanık Kerem Ayağı

Tablo - 3

NOT: Türk Müziği' ndeki bazı girift makamlara (Uşşak, Hüseyni ve Muhayyer vb...) Türk Halk Müziği'nde ortak isim verilmiştir. (Bkz.: Tablo - 3)

Bu incelememizde geçen makamları kısaca inceleyelim;

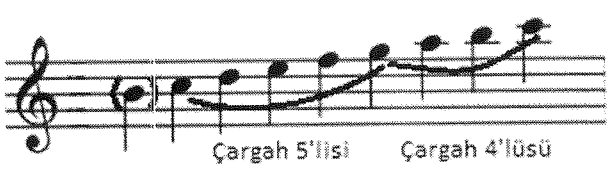
3.2.1. Çargah Makamı;

Çargah Makamı dizisi Klasik Batı Müziği bakımında "Do Majör" dizisi gibidir. Çargah "Basit Makamlar" sınıfındadır.

Durağı: Çargah (Do) perdesidir.

Seyri: İnici - çıkıcı veya çıkıcı olarak kullanılmıştır.

Dizisi: Çargah (do) perdesi üzerinde bir Çargah beşlisine, 5. Derecede Gerdaniye (sol) bir Çargah dörtlüsünün eklenmesi ile oluşur.(Bkz.: Tablo - 4)



Tablo - 4

Güçlüsü: Gerdaniye (sol) perdesidir.

Yedeni: Buselik (si) perdesidir.

3.2.2. Rast Makamı

Rast Makamı "Basit Makamlar" sınıfında yer almaktadır.

Durağı: Rast (sol) perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.

Dizisi: Rast (re) perdesinde bir Rast beşlisine Neva (re) perdesinde bir Rast dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmuştur. (Bkz.: Tablo - 5)



Tablo - 5

Güçlüsü: Neva (re) perdesidir.

Yedeni: Irak (fa#) perdesidir.

3.2.3. Uşşak Makamı

Uşşak makamı "Basit Makamlar" sınıfında yer almaktadır.

Durağı: Dügah (la) perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.

Dizisi: Dügah (la) perdesindeki Uşşak dörtlüsüne, Neva (re) perdesinde Buselik Beşlisinin eklenmesi ile oluşur. (Bkz.: Tablo - 6)



Tablo - 6

Güçlüsü: Neva (re) perdesidir.

Yedeni: Rast (sol) Perdesidir.

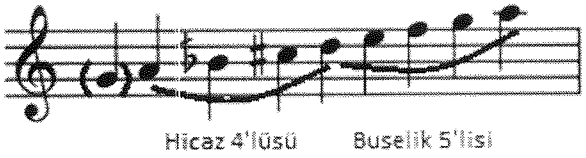
3.2.4. Hicaz Makamı

Hicaz Makamı "Basit Makamlar" sınıfında yer almaktadır.

Durağı: Dügah (la) perdesidir.

Seyri: Çıkıcı - inicidir. Çok seyrek olarak çıkıcı kullanılmıştır.

Dizisi: Dügah (la) perdesindeki Hicaz dörtlüsüne, Neva (re) perdesinde Buselik Beşlisinin eklenmesi ile oluşur. (Bkz.: Tablo - 7)



Tablo - 7

Güçlüsü: Neva (re) perdesidir.

Yedeni: Rast (sol) perdesidir.

3.2.5. Hüseyni Makamı

Hüseyni Makamı "Basit Makamlar" sınıfında yer almaktadır.

Durağı: Dügah (la) perdesidir.

Seyri: İnici - çıkıcıdır.

Dizisi: Dügah (la) perdesindeki Hüseyni beşlisine, Hüseyni (mi) perdesinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile oluşur. (Bkz.: Tablo - 8)



Tablo - 8

Güçlüsü: Hüseyni (mi) perdesidir.

Yedeni: Rast (sol) Perdesidir.

3.2.6. Muhayyer Makamı

Muhayyer makamı "Basit Makamlar" sınıfında yer almaktadır.

Durağı: Dügah (la) perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Dügah (la) perdesindeki Hüseyni beşlisine, Hüseyni (mi) perdesinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile oluşur. (Bkz.: Tablo - 9)



Tablo - 9

Güçlüsü: 1. Derece güçlüsü, makamın tiz durağı olan Muhayyer (la), ikinci derece güçlüsü ise Hüseyni beşlisi ile Uşşak dörtlüsünün birleşim yeri olan Hüseyni (mi) perdesidir.

Yedeni: Rast (sol) Perdesidir.

3.2.7. Müstear Makamı

Müstear makamı "Mürekkeb Makamlar" sınıfında yer almaktadır.

Durağı: Segah (si) perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.

Dizisi: Segah makamına zaman zaman bir tam veya eksik Müstear beşlisinin katılması ile oluşur. Dolayısı ile Segah makamına çok yakın bir makamdır. (Segah makamı; Segah (si) perdesindeki Segah beşlisine Eviç (fa#) perdesinde Hicaz dörtlüsünün eklenmesi ile oluşur. Bunun dışındaki özellikler Müstear makamı ile aynıdır.) (Bkz.: Tablo - 10)



Tablo - 10

Güçlüsü: Neva (re) perdesidir.

Yedeni: Kürdi (la#) Perdesidir.

3.2.8. Nikriz Makamı

Nikriz Makamı "Mürekkeb Makamlar" sınıfında yer almaktadır.

Durağı: Rast (sol) perdesidir.

Seyri: İnici - çıkıcıdır. Bazen çıkıcı olarak kullanılmıştır.

Dizisi: Rast (sol) persdesindeki Nikriz beşlisine, Neva (re) perdesinde bir Rast dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmuştur. (Bkz.: Tablo - 11)



Tablo – 11

Güçlüsü: Neva (re) perdesidir.

Yedeni: Irak (fa#) perdesidir.

4. BÖLÜM

TÜRK BEŞLERİ' NİN ELE ALDIKLARI TÜRKÜLERİ ÇOKSESLENDİRME YÖNTEMLERİ VE ANALİZLERİ

4.1. CEMAL REŞİT REY' İN DÜZENLEMELERİ

4.1.1. NİKSARIN FİDANLARI (KALENİN BEDENLERİ)

Eserin analizine başlar başlamaz ilk göze çarpan şey eserin ismidir. Orijinal notada "Kalenin Bedenleri" olarak yazılan eserin ismini Cemal Reşit Rey düzenlemesinde, "Niksar' ın Fidanları" olarak kullanmıştır. Genellikle Türk Halk Müziği notalarında eserlerin isimleri, kıtanın ilk kelimelerinden oluşturulmaktadır. İki nota arasındaki fark bu sebepten ileri gelmektedir.

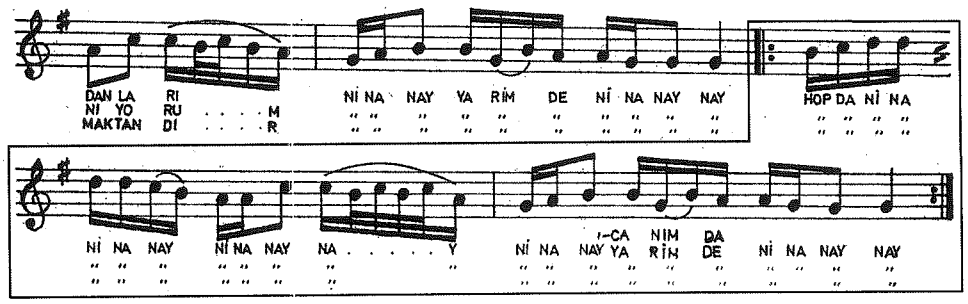
Cemal Reşit Rey bu çokseslendirmeyi dört sesli koro ve piyano için düzenlemiştir. Orijinali 4/4' lük ölçü birimi ile yazılan eseri Rey, 2/4' lük ölçü birimi ile kaleme almıştır.

Rast makamında bestelenen türkü, orijinal notada "sol" üzeri yazılmıştır. Cemal Reşit Rey ise düzenlemesini "do" üzeri yazmış ve "Do Majör" olarak düşünmüştür. Bu transposeyi yapmasındaki sebep diğer bestecilerde de görülen, ses genişliği kaygısındandır. İnsan sesinin belli bir ses alanı vardır ve o alanın dışına kolay kolay çıkılamaz. Sırf bu sebeptendir ki besteciler çareyi eserin tonunu değiştirmekte bulmuşlardır.

Rey, düzenlemesinin başına dört ölçülük bir giriş müziği eklemiştir. Piyanonun seslendirdiği bu giriş müziği, eserin orijinalindeki nakarat kısmının aynısıdır ve düzenleme ile orijinal türkü arasındaki tek fark, melodiyi süsleme amacı ile her bir dörtlüğün başına eklenen çarpma notalarıdır. Orijinal notada bu süsleme notaları bulunmamaktadır. (Bkz.: Şekil – 1a ve şekil 1b)



Şekil – 1a



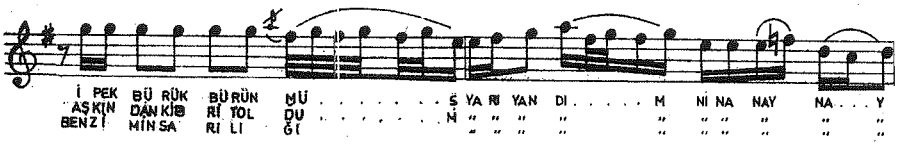
Şekil – 1b

Eserin orijinali ile çokseslendirmesi arasında, melodi akışı açısından da birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Orijinal türkü notasında, sözlerin ilk iki kıtasından sonra nakarat bölümü gelirken Rey, birinci kıtadan sonra nakarat bölümünü hemen getirip en başa dönmekte ve piyano partisinin seslendirdiği giriş müziği yeniden duyurmaktadır. Devamında ikinci kıta, sonra tekrar nakarat bölümünü getirip, ardından tekrar en başa dönüp giriş bölümü, üçüncü kıta, nakarat ... olarak altı kıtayı bu şekilde tamamlamaktadır. Türküde ise toplamda altı kıta yerine üç kıta kullanılmış gibi gözükmektedir. Cemal Reşit Rey' in numaralarla belirttiği altı kıta orijinal notada iki iki bir araya getirilip üç kıtaya dönüştürülmüştür. Rey'in

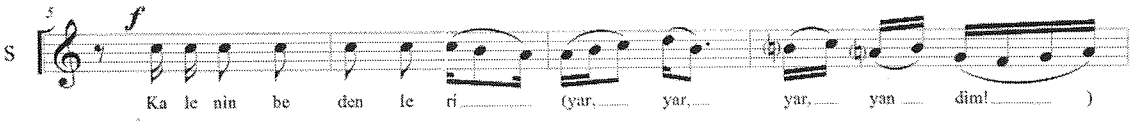
düzenlemesindeki birinci ve ikinci kıtalar, orijinal notada birinci kıtayı; beşinci ve altıncı kıtalar, ikinci kıtayı, üçüncü ve dördüncü kıtalar ise üçüncü kıtayı oluşturmaktadırlar.

Sadece giriş müziğinde kullanılan piyano, koronun esere dahil olmasıyla birlikte yerini sessizliğe bırakmaktadır. Rey, düzenlemesinin tamamında piyano eşliğini kullanmak yerine, daha önce hiçbir örneğine rastlanmayan bir şekilde, piyano partisini sadece giriş müziğinde kullanmayı daha sonra gelen koroyu tek başına tınlatmayı tercih etmiştir.

Ezginin melodik yapısı, her iki notada aynı gibi görünse de, süsleme notaları, ritm kalıpları ve nota değişiklikleri ile farklılık göstermektedir. Eserin orijinal yazımında otuz ikilik notalarla yapılan süsleme ve geçit notaları var iken, Cemal Reşit Rey bu süsleme ve geçit notalarını kullanmak yerine orijinalinden daha sade bir notasyon tercih etmiş ve düzenlemesinde en küçük nota değeri olarak on altılık notaları kullanmıştır. (Bkz.: Şekil - 2a ve şekil 2b)



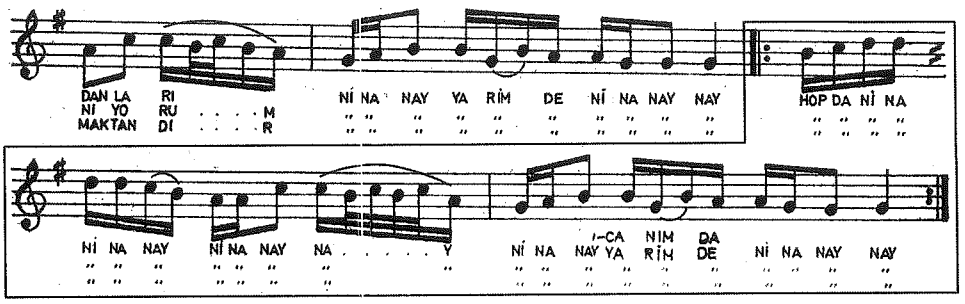
Şekil - 2a



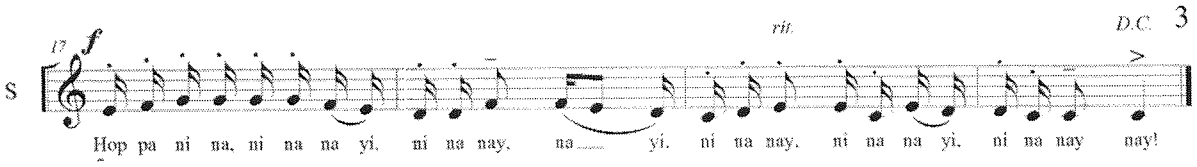
Şekil - 2b

Orijinal eserde, ezginin içinde bulunan çarpma notalarını Rey, düzenlemesinin içinde kullanmak yerine, sadece giriş müziğindeki piyano partisinde kullanmayı tercih etmiştir.

Cemal Reşit Rey, çokseslendirmesinde, eserin orijinalinde kullanılan bağlar yerine kendisinin belirlediği bağları kullanmıştır. Türk Halk Müziği' nde staccato işareti ve nüans terimleri bulunmaz iken Rey, düzenlemesine staccato işaretleri ve nüans terimlerini eklemiştir. (Bkz.: Şekil – 3a ve 3b) Özellikle staccato işaretlerini eklemesindeki amaç türkünün daha keskin ve belirli bir şekilde seslendirilmesini istemesidir.



Şekil - 3a



Şekil – 3b

Orijinal eserde metronom belirtilmemiştir. Rey ise düzenlemesine metronom belirlemiş ve notada bunu (M.= ♩= 69-72) olarak göstermeyi uygun görmüştür. Türk Halk Müziği eserlerinde genellikle metronom belirtilmez iken eserin en başında, usulü ve yöresinin belirtilmesi, o eserin hangi tempoda ve stilde seslendirileceğini göstermektedir. Klasik Batı Müziği notasyonunda ise usul ve yöre belirtmek yerine her seslendirmede yaklaşık sonuç elde edilebilmek için tempo terimi yazılmakta, kesin sonuç için ise metronom sayısı verilmektedir.

Çokseslendirme ve orijinal türkü arasında, sözlerin kullanımı bakımından büyük benzerlikler vardır. Büyük ölçüde birbirini tutan sözlerin yanı sıra bir takım farklılıklar da göze çarpmaktadır. Örneğin; Orijinalinde "Benzimin sarılığı yare ağlamaktandır" olarak yer alan sözleri Cemal Reşit Rey düzenlemesinde, "Benzimin sarılığı herdem ağlamaktandır" olarak kullanmıştır. Bir başka örnek olarak; "Aşkından kibrit oldum" sözleri, "Kurudum kibrit oldum" olarak kullanılmıştır. Yine Rey, nakarat kısmında bulunan, "Hop da nina ninanay ninanay nay, ninanay yarim de ninanay nay" olan sözleri düzenlemesinde, "Hoppa nina ninanay ninanay nay, ninanay ninanay ninanay nay" olarak kullanmıştır. Orijinal notada bulunan ve aralarda kullanılan canım, cicim ve yârim tabirlerinin hiçbirine Cemal Reşit Rey, çokseslendirmesinde yer vermemiştir.

Türkünün çokseslendirmesini armonik açıdan ele aldığımızda, derecelerle ilişkilendirilmiş bir armoni anlayışı ile karşılaşıyoruz. "Klasik Armoni" olarak adlandırılan bu armonizasyon tekniği genel olarak düzenlemelerde ve çokseslendirmelerde sıkça kullanılan

bir tekniktir. Bu teknik ile eser "tonal" (Majör, minör) olarak ele alınır ve işlenir. Cemal Reşit Rey de bu türküyü "Klasik Armoni" ile tasarılarını harmanlayarak çokseslendirmiştir. (Bkz.: Ekler sayfa:155-156-157). Bestecinin akorlar arasındaki bağlantılarda apojetür, alt-üst işleme, antispasyon notaları ve altere sesleri kullandığı görülmektedir.

Cemal Reşit Rey' in, "Niksar' ın Fidanları" adlı türkünün armonizasyonunda kırık akor yani altıncı derecedeki akora bol miktarda uğradığını görmekteyiz. Bu durum " Do Majör" olan eserin yerel yerel "la minör" gibi tınlamasına sebebiyet vermektedir. Eserin içinde tam anlamıyla bir "la minör" tonu görememekte fakat çok kısa sürede olsa hissedilen bir "la minör" etkisinden bahsedebilmekteyiz. Ayrıca eserde "la minör" tonunda belli bir kadans bulunmamakla beraber, eserin beşinci ölçüsünde "Do Majör" ün altıncı derecesine uğrayan armoni "la minör" etkisi vermektedir. (Bkz.: Şekil - 4)*



Şekil - 4

*"düzeltme"

4.1.2. SARI ZEYBEK

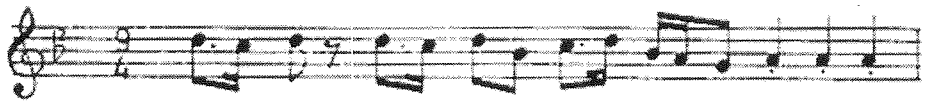
"Sarı Zeybek" türküsü orijinalinde Muhayyer makamındadır ve "la" üzeri notaya alınmıştır. Cemal Reşit Rey bu türküyü çokseslendirirken tranzpose yapmış ve düzenlemesini "re" üzeri kaleme almıştır. "Re minör" olarak düşünüp donanıma da "si bemol" koymuştur. Orijinal notada iki komalık "si bemol" var iken Rey, diğer Türk Beşleri' nde olduğu gibi bu iki komalık "si bemol" u düzenlemesinde kullanmamıştır.

Türkünün orijinali solo ses için derlenmiş iken Cemal Reşit Rey, bu türküyü piyano ve ses için tasarlamıştır. Notayı incelediğimizde şan partisi sol anahtarı ile yazılmış ve en tiz ses olarak da ikinci oktavdaki "fa" notasına kadar çıktığını görmekteyiz. Çokseslendirme notasında belirtilmemiş olmasına rağmen bu iki ipucundan yola çıkarak, şan partisinin soprano için yazılmış olduğu kanısına varabilmekteyiz.

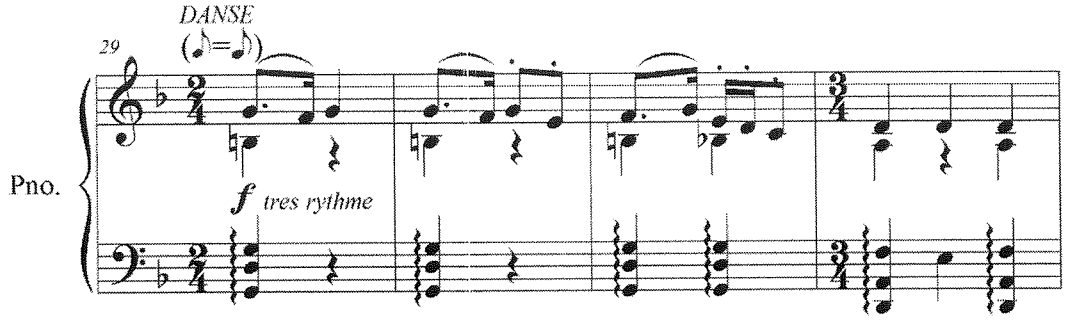
Türkünün orijinali 9/8' lik ölçü birimi ile yazılmıştır ve Rey de herhangi bir değişiklik yapmamayı tercih etmiş ve çokseslendirmesini 9/8' lik ölçü birimi ile kaleme almıştır.

Cemal Reşit Rey, yaptığı düzenlemesine, aynı orijinal notadaki gibi doğrudan sözlerle başlamıştır. Eserin başına ve ortasına ilave giriş müziği veya ara müziği eklememiştir. Eserin sonunda ise orijinal notada bulunmayan bir bitiş müziği (coda) kullanmış ve bu bölümü piyano partisine vermiştir. (Bkz.: Ekler. sayfa:147-151) Kaynak olarak kabul ettiğimiz TRT notasında buna benzer bir saz payı bulunmamakla beraber aynı notanın en altında belirtilen dipnotta, eserin saz payı olarak TRT Türkü Oyun Havaları repertuarındaki 69 sıra no' lu "Sarı Zeybek Oyun Havası" ile birleştirilerek çalınacağı söylenmektedir.[1] Rey' in bu bölümde kullandığı notalar, belirtilen Sarı Zeybek notasında ki saz payına göre, birkaç küçük değişiklik dışında neredeyse hiç değiştirilmeden kullanılmıştır. Baştan sona kadar 9/4' lük ölçü birimi ile kaleme alınan "Sarı Zeybek Oyun Havası" nı Cemal Reşit Rey de 9/4' lük olarak kaleme almış fakat 9/4' lük yazmak yerine 2/4' lük üç ölçü ve ardından 3/4' lük bir ölçü halinde gruplara ayırarak kaleme almayı tercih etmiştir. (Bkz.: Şekil – 5a ve 5b)

[1] Ekler bölümünde nota, "Sarı Zeybek" notasının hemen arkasında verilmiştir.



Şekil – 5a



Şekil – 5b

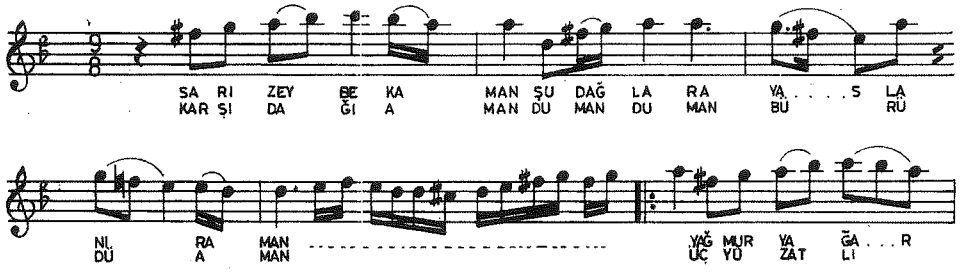
TRT Türkü Oyun Havaları repertuvarındaki notada saz payı bittikten sonra türkü sona ermektedir. Cemal Reşit Rey ise çokseslendirmesindeki bu saz payının bitimine sekiz ölçü daha eklemiştir. Bu eklediği kısmın öğeleri saz payının içerisinde bulunan öğelerden seçilmiş ve yabancı bir motif kullanılmamıştır. Bu eklenen sekiz ölçü bittikten sonra tekrar saz payının ikinci yarısına dönüş yapılmış ve böylelikle eser büyük bir coda ile sona ermiştir.

Cemal Reşit Rey' in "Sarı Zeybek" düzenlemesinde karşılaşıldığı gibi daha birçok notada buradakine benzer ikilemler yaşanmaktadır. Orijinal kabul ettiğimiz TRT notalarında olmayan melodiler seneler içinde, kulaktan kulağa geçerken bazı değişikliklere uğrayabiliyorlar. Fakat biz yine de sağlam adımlarla araştırmamıza devam edebilmek için TRT' nin hazırladığı notaları kaynak olarak görmekteyiz. Buna göre şu şekilde analizimize devam edebiliriz; Cemal Reşit Rey, düzenlemesini orijinal türküdeki gibi, sözlerin bittiği yerde sona erdirmek yerine, başına "Danse" terimini yerleştirdiği ve piyano partisi için tasarladığı, uzunca bir coda bestelemeyi tercih etmiştir.(Rey' in çokseslendirmesinin yirmi dokuzuncu ölçüsünden sonuna kadar.)

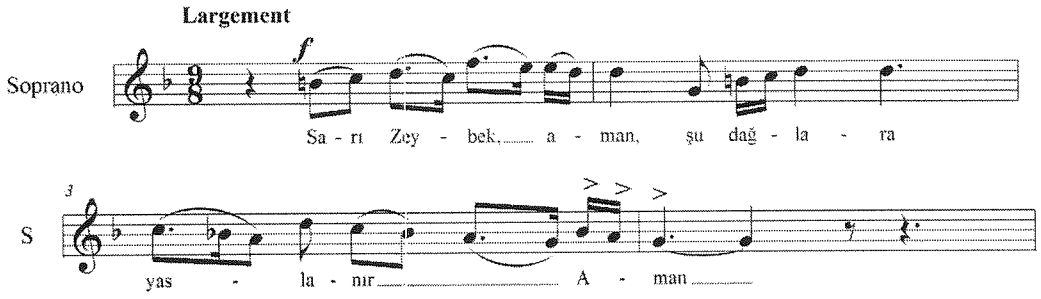
Orijinal eserde metronom ♪=132 olarak belirtilmesine rağmen, Rey düzenlemesinde metronom belirtmemiş fakat tempo terimi olarak "largement" terimini kullanmıştır. "Largo"♩=40-60 metronom arası bir tempodur. Cemal Reşit Rey ise belirli bir metronom belirtmek yerine genelleme yaparak eserin atmosferini belirtmekle yetinmiştir.

Sözler orijinali ile birebir aynıdır. Sadece orijinalindeki bağlantı sözü olan "eyvah olsun telli de doru şanına" kısmı Rey' in düzenlemesinde "yazık olsun telli de doru şanına" olarak ve yine aynı bölümdeki "efem" sözcükleri "aman" olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında sözlerde en ufak bir değişiklik yer almamaktadır. Ayrıca orijinal türkü iki kıtadan oluşmaktadır. Oysaki Cemal Reşit Rey' in düzenlemesinde sadece tek bir kıta kullanılmıştır. Bir detay olarak da şunu belirtmek gerekir ki Rey' in "Sarı Zeybek" çokseslendirmesinin Türkçe basımına ulaşılamamıştır. Ulaşılabilen tek kaynak sözleri Fransızca ve Arapça ile yazılmış olan basımıdır.

Melodiye sadık kalma bakımından son derece dikkatli olan Cemal Reşit Rey, melodiyi neredeyse hiç değiştirmemiştir. Düzenlemesinde sadece süsleme amacıyla gerçekleştirilen çok ufak nota değişiklikleri ve eklemeleri yer almaktadır. (Bkz.: Şekil – 6a ve 6b)



Şekil – 6a

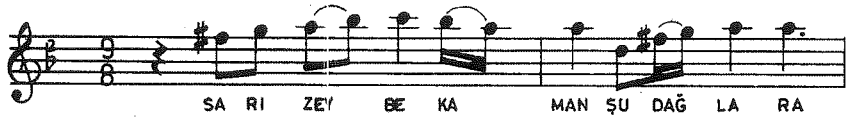


Şekil – 6b

Melodi akışında tıpkı orijinalindeki gibi kullanan Rey' in, düzenlemesi ile orijinal nota arasındaki tek fark her bir mısrayı ikişer kere tekrar etmesidir. Bunun dışında iki yazım arasında hiçbir farklılık görünmemektedir.

Orijinal türkü notasında çok sayıda ulama yer almaktadır. Cemal Reşit Rey ise düzenlemesinde bu ulamalara yer vermemiştir. Örneğin; Orijinal notada "sa-rı zey-be-ka-

man" olarak yazılan sözleri Rey, "sa-rı zey-bek a-man" olarak kaleme almıştır. (Bkz.: Şekil – 7a ve 7b)

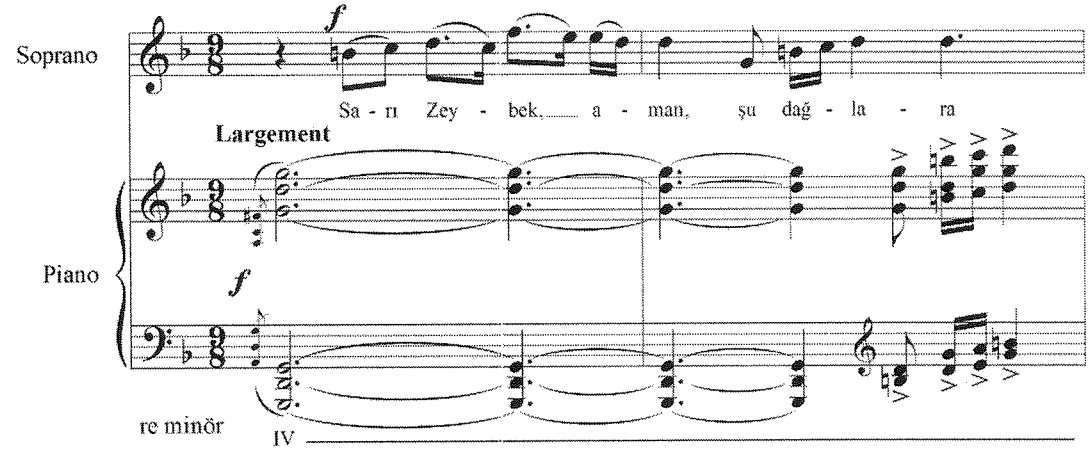


Şekil – 7a



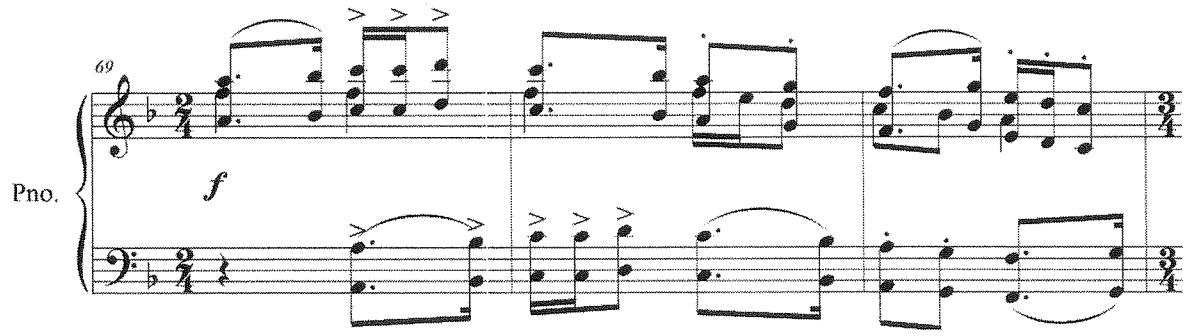
Şekil – 7b

Cemal Reşit Rey, orijinal türküyü derece ilişkileri ile "Klasik Armoni" mantığında armonize ederek çok seslendirmiştir. Orijinali "la" üzeri kaleme alınan türküyü Rey, "re" üzeri kaleme almış ve "re minör" tonunu düşünerek armonize etmiştir. Alışılagelmiş olarak tonun birinci derecesi ile başlamak yerine dördüncü derecesi ile başlamayı tercih etmiştir.(Bkz.: Şekil - 8) Özellikle coda bölümündeki piyano partisinde, sağ el ve sol el arasında birçok kanon tekniği görülmektedir.(Bkz.: Şekil - 9) Eserin tamamında uzun pedal sesleri kullanılmıştır. Çoğu yerde ise bu pedal sesleri üzerine tınlayan çeşitli armoniler duyulmaktadır. (Bkz.: Şekil - 10) Rey, bu pedal akorları üzerine işlemeler geçitler ve apojetürler kullanmıştır. Diğer bestecilerde bu tarz bir armonizasyon görülmemektedir. Çokseslendirmede kromatik geçitlerin yanı sıra yedili, dokuzlu ve onbirli akorların kullanıldığı görülmektedir.*

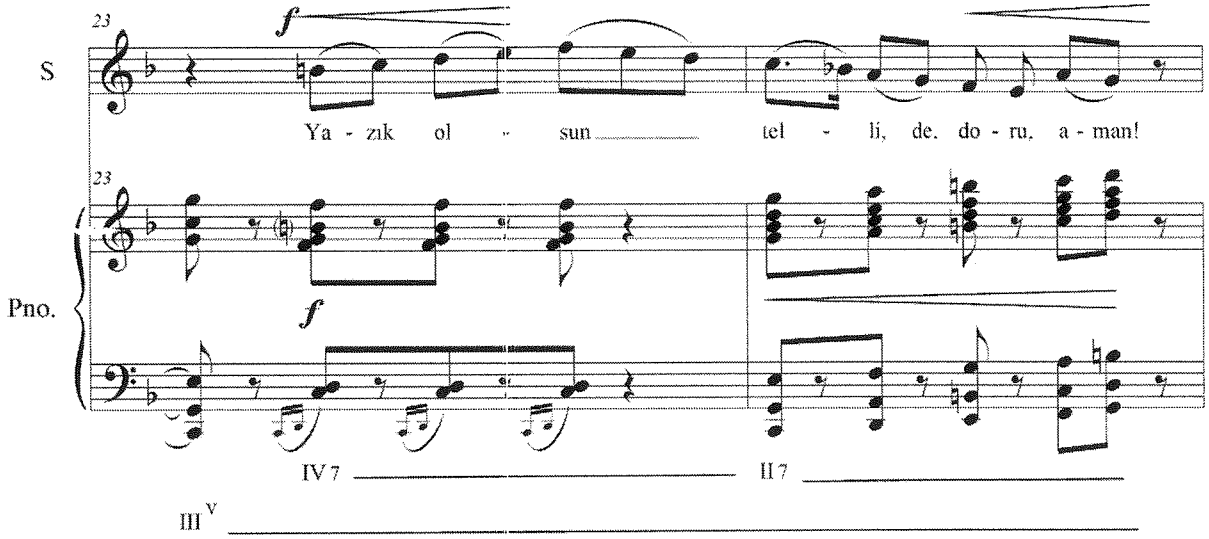


Şekil – 8

*"düzeltme"



Şekil – 9



Şekil – 10*

*"düzeltme"

4.1.3. TİNİ MİNİ HANIM (ŞEFTALİ AĞAÇLARI)

Orijinali Çargâh makamında bestelenen "Tini Mini Hanım" türküsü "do" üzeri yazılmıştır. Cemal Reşit Rey ise düzenlemesini "si" üzeri yazmıştır. Yani türküyü "Si Majör" tonuna transpose etmiştir. Bunun nedeni soprano partisinin ikinci oktavdaki "sol" notasına çıkması yerine yarım ses aşağısındaki ikinci oktavdaki "fa diyez" e kadar çıkmasını, Soprano partisinin çok fazla zorlanmasını istememesidir. (Bkz.: Şekil - 11)



Şekil -11

Cemal Reşit Rey' in, dört sesli koro ve piyano için tasarlamış olduğu türkü, orijinalinde ses için derlenmiştir. Düzenlemesinde orijinal notaya birebir bağlı kalan Rey, melodi ve ritmlerde hiçbir değişiklik yapmamış, olduğu gibi çokseslendirmesine aktarmıştır. Orijinaliyle düzenlemesi arasındaki tek farklılık türkünün çokseslendirilmiş olması ve piyano eşliğinin eklenmesidir.

Eserin sözleri bakımından da orijinal türkü ile düzenlemesi arasında hiçbir fark bulunmamaktadır. Tek fark şive farklılığıdır. Örneğin orijinalindeki sözler; "Şeftali ağaçları, türlü çiçek başları" iken, Cemal Reşit Rey, "Şeftali ağaçlarî, türlü çiçek başlarî" olarak çokseslendirmesine aktarmıştır. Başka bir örnek olarak, orijinalinde; "Tin tin tini mini hanım" olan bağlantı sözleri, Rey'in derlemesinde "Tin tin tini mini hanîm" olarak kullanılmıştır. Genel olarak besteciler orijinal türküleri çokseslendirirken düzenlemelerinde bu ve bunun gibi ufak değişikliklere yer vermektedirler.

Cemal Reşit Rey, türkünün orijinalinde 2/4' lük olan ölçü biriminde hiçbir değişiklik yapmamış ve çokseslendirmesini de 2/4' lük olarak kaleme almayı uygun bulmuştur.

Orijinal eserde bulunmamasına rağmen, düzenlemesine bir çok nüans ekleyen Rey, çokseslendirmesinin daha belirgin ve keskin icra edilmesini amaçlayarak düzenlemesinde bol miktarda staccato kullanmıştır.

Orijinal notada metronom belirtilmiştir ve (♩=86) olarak gösterilmiştir. Cemal Reşit Rey de belirtilen metronoma sadık kalarak metronomu (𝅗𝅥=86) olarak düzenlemesinde belirtmiştir.

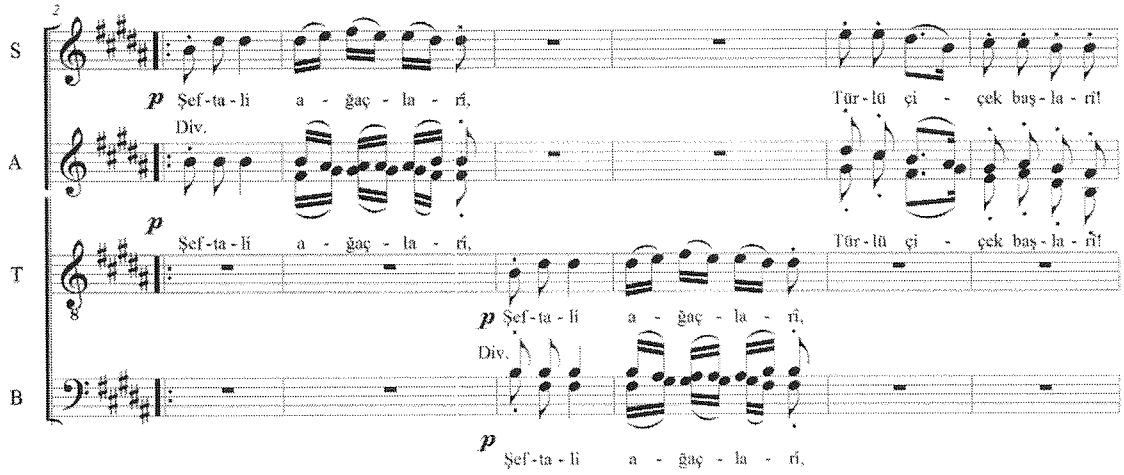
Cemal Reşit Rey eserin girişinde bir ölçülük giriş müziği tasarlamıştır. Bu giriş müziğini piyano seslendirmektedir. (Bkz.: Şekil - 12) Bu bölümdeki materyaller eserin içerisinden imal edilmiş ve nakarat kısmındaki "Tini mini hanım" sözlerinin melodisi kullanılmıştır. Türkünün orijinalinde böyle bir giriş bulunmamaktadır. Eser doğrudan sözlerle başlamaktadır. Piyano partisi, giriş müziğini seslendirdikten sonra sekiz ölçü kadar, uzunca bir süre susmaktadır. Genellikle piyano eşliğinin bu türden kullanımı pek fazla karşımıza çıkmamaktadır.



Şekil - 12

Rey, ilk temayı sadece insan sesleriyle ve çokseslendirilmiş olarak kullanmayı tercih etmiştir. Piyano partisi esas olarak nakarat kısmında varlığını göstermektedir. Bu bölümde piyano partisi, bir taraftan koroya eşlik edip diğer taraftan da melodinin seslendirilmesine yardım etmektedir.

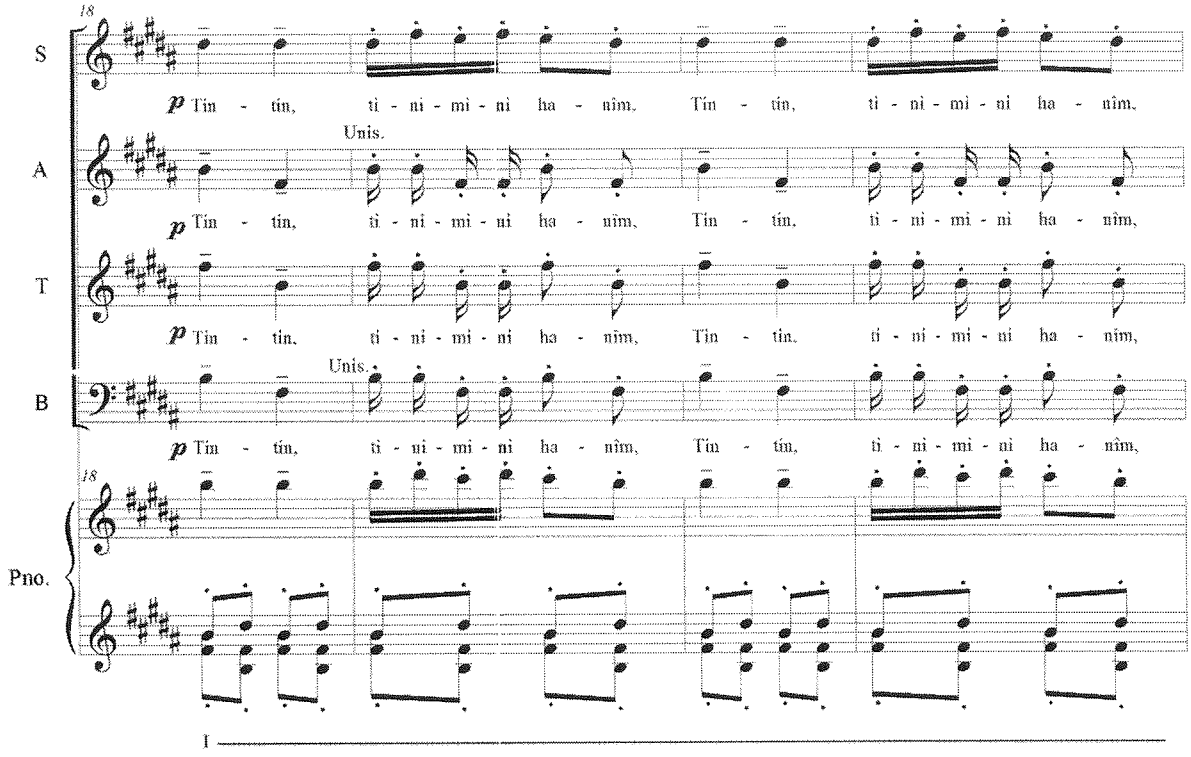
Cemal Reşit Rey, bu türküyü çokseslendirirken soprano ve tenor partileri hariç diğer bütün partileri "divisi" yani her bir partiyi ikiye bölerek kullanmıştır. Böylelikle toplamda dört parti yerine, bu yöntemle tam altı parti kullanmış olmaktadır. Bu uygulama çokseslendirmelerde pek alışılageldik bir yöntem değildir. Fakat bu ayrıcalık Cemal Reşit Rey' i diğer Türk bestecilerinden ayıran önemli bir fark olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum iki ile yedinci ölçüler arasında açıkça görülmektedir. (Bkz.: Şekil - 13)



Şekil - 13

Cemal Reşit Rey eseri armonik açıdan sade olarak ele almıştır. Eser açık bir armonizasyona sahiptir. Besteci kırık akorları pek fazla kullanmayı tercih etmemiştir. Genellikle II-I, IV-I ve V-I bağlantılarını kullanmıştır. Nakarat bölümüne gelindiğinde piyano partisindeki birince derece pedalı üzerine işlenen akorlar gözümüze çarpmaktadır. Bu armonizasyon tam dört ölçü sürmektedir. Ardından tekrar II-I ve V-I bağlantıları gelmektedir ve finalde yine küçük bir birinci derece pedalı üzerine işlenen V-I bağlantısı göze çarpmaktadır. (Bkz.: Şekil – 14)*

*"düzeltme"



Şekil – 14*

*"düzeltme"

4.1.4. CEMAL REŞİT REY' İN DÜZENLEMELERİNİN GENEL ÖZETİ

Cemal Reşit Rey, diğer Türk Beşleri' nde görüldüğü gibi orijinal türküye büyük oranda sadık kalmaya çalışmıştır. Rey' in düzenlemelerine göz attığımızda öncelikle ilk göze çarpan şey orijinal notadaki sözlerin birebir düzenlemede kullanılmasıdır. Buna rağmen türküde yer alan ulamaları orijinal notadaki gibi birebir düzenlemesine geçirmek yerine, kullanmamayı tercih etmiştir. Bununla birlikte Türk Halk Müziği notalarında yer alan ve türkünün yöresine göre değişkenlik gösteren şive farklılıkları Cemal Reşit Rey' in düzenlediği üç türkünün de orijinalinde görünmemekteyken, bu üç türkünün sadece bir tanesinin düzenlemesinde besteci şive farklılığını eklemiştir.

Türk Halk Müziği notasyonunda nüans işaretleri kullanılmamakta iken Rey, yapmış olduğu düzenlemelerin hepsine nüans eklemeyi ihmal etmemiştir. Cemal Reşit Rey' in çokseslendirmelerinde türkünün orijinal notasına birebir bağlı kaldığı diğer bir unsur da melodi kullanımıdır. Genel olarak düzenlemelerinde melodiyi birebir orijinal notasındaki gibi kullanmaya özen gösteren Rey, kimi zaman türkünün orijinalinde bulunan süsleme notalarını kullanmayarak sadeleştirme yoluna gitmiştir.

Türkünün yazıldığı notayı Rey düzenlemelerin hepsinde farklı tonlara transpose etmiştir. Bunun sebebi ise türküde kullanılan en pes ve en tiz seslerin rahatlıkla icra edilebilme düşüncesidir. Besteci, orijinali solo ses için derlenen türkülerin bir tanesini ses ve piyano için tasarlamış, diğer iki düzenlemesini ise dört sesli koro ve piyano için tasarlamıştır. Rey, genelde çokseslendirmelerine türkülerde bulunmayan giriş müziği ve coda eklemeyi uygun görmüştür.

Cemal Reşit Rey bir türküyü çokseslendirirken genellikle ölçü birimine sadık kalmayı önemsemiştir. Fakat ölçü birimi konusunda bu kadar titiz davranmasına karşın, 4/4' lük ölçü biriminde olan Niksarın Fidanları isimli türküde ölçü birimini değiştirip 2/4' lük yapmayı tercih etmiştir.

Metronom kullanımı konusunda türkünün orijinaline pek fazla sadık kalmayan Rey, metronom bulunmayan türküye metronom eklemeyi, metronom olan türküde ise metronom kullanmamayı tercih etmiştir.

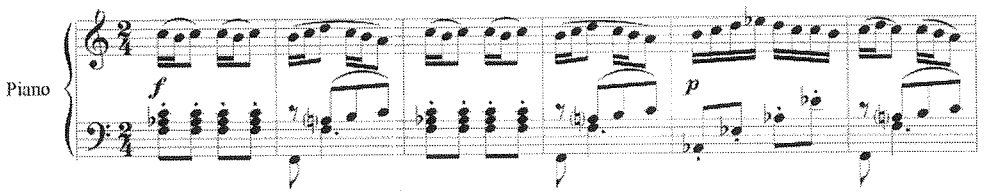
Rey, notasyon bakımından türkünün orijinalinden farklı olarak, melodiyi işlerken kullandığı süsleme notaları, çarpma, geçit, işleme ve apojetür notaları ile staccato, bağlar ve parti bölünmelerini (divisi) düzenlemelerinde kullanmıştır.

Armonik analiz bakımından ise Cemal Reşit Rey türküleri ele alırken "Klasik Armoni" tekniğini kullanmış ve derece ilişkilerini göz önünde bulundurarak türküleri armonize etmiştir. Ayrıca iki düzenlemede uzun pedal akorları üzerine getirilen birbirinden farklı akorlar kullanmıştır.

4.2. HASAN FERİT ALNAR' IN DÜZENLEMELERİ

4.2.1. GENÇ OSMAN

Müstear makamında olan eserin orijinal notası "si" üzeri yazılmıştır. Eserin modal bir yapısı vardır. "Re" ekseninde dolaşmakta fakat "re minör" de olan "si bemol" ü içerisinde barındırmamaktadır. Eseri "Re Majör" olarak düşünemiyoruz çünkü eserin içerisinde "do diyez" var iken "fa diyez" bulunmamaktadır. İçerisinde "do diyez", "si bekar", "fa bekar" olan bir "re modal" dizisini görmekteyiz. Hasan Ferid Alnar, eseri çokseslendirirken "do" üzeri yazmıştır fakat eserin armonizasyonunu "fa" eksenine göre tasarlamıştır. "Fa minör" gibi başlayan düzenleme süprizli bir sonla, "Fa Majör" olarak sona ermektedir. Çokseslendirme "fa minör" gibi başlamaktadır fakat hemen devamında ikinci ölçüdeki "la bemol" notası, "la naturel" e dönüşüp "Fa Majör" ü tınlatmaktadır. (Bkz.: Şekil - 15) Eser boyunca bu dönüşüm sürekli göze çarpmaktadır.



Şekil - 15

Orijinal eserde metronom belirtilmemesine rağmen Hasan Ferid Alnar, düzenlemesinin başına metronom ibaresi eklemiş ve (♩=84) olarak belirtmiştir. Alnar, orijinali solo ses için bestelenen "Genç Osman" türküsünü çok seslendirirken, piyano ve dört sesli koro kullanmayı tercih etmiştir.

Orijinali 2/4' lük olan türküyü Alnar da 2/4' lük olarak ele almış, orijinal ölçü birimini değiştirmeden çokseslendirmiştir.

Türkünün orijinalinde dört kıta bulunmaktadır. Hasan Ferid Alnar, türküyü çok seslendirirken bu dört kıtanın ilk üç kıtasını, sözlerin sıralarını değiştirmeden olduğu gibi kullanmıştır. Fakat sözlerde bir takım farklılıklar mevcuttur. Örneğin; orijinal notada birinci kıtadaki "Genç Osman dediğin bir küçük uşak" olarak yer alan sözleri Alnar, "Genç Osman dediğin birince uşak" olarak kullanmıştır. İkinci küçük fark; yine birinci kıtadaki "askerin

içinde birinci kuşak" olan sözler, Alnar' ın düzenlemesinde "askerin içinde birincik kuşak" olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü farklılık ise, ikinci kıtadaki "her ana doğurmaz böyle bir aslan of of" olan sözleri Alnar, "her ana doğurmaz böyle bir arslan of of" olarak kullanmıştır. Belirtilen bu üç küçük farklılık dışında sözlerde başka hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

Hasan Ferid Alnar, Türk Halk Müziği eserlerinde sıkça karşımıza çıkan ulamaları düzenlemesinde kullanmamayı uygun görmnüştür. Örneğin; Orijinal notada "Gen-ços-man de-di-ğin bir kü-çü-ku-şak" olarak ayrılan heceler, Alnar' ın düzenlemesinde "Genç Os-man" de-di-ğin bi-rin-ce u-şak" olarak ayrılmıştır. (Bkz.: Şekil – 16a ve 16b)



Şekil – 16a



Şekil – 16b

Orijinal eser sazların çaldığı bölümle yani saz payı ile başlamaktadır. Hasan Ferid Alnar da düzenlemesine tıpkı orijinaldeki gibi başlamış, bu giriş müziğini piyano partisi ile çokseslendirmiştir. Orijinal notada sözlerin girişi ile beraber solist esere katılmaktadır. Alnar' ın çokseslendirmesinde de aynı türkü notasında olduğu gibi, sözlerin girişi ile beraber koro esere dahil olmaktadır.

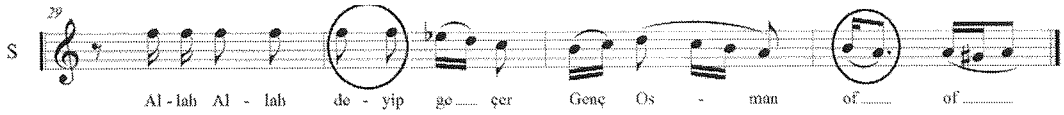
Melodi akışı bakımından iki nota arasında neredeyse hiçbir farklılık yoktur. Hasan Ferid Alnar, büyük ölçüde orijinal esere bağlı kalmıştır. Tıpkı orijinalde olduğu gibi önce giriş müziği, ardından sözler, sonra yine en baştaki giriş müziği ara müzik olarak gelmekte ve ardından tekrar sözler girmektedir. Orijinali ile karşılaştırıldığında Alnar' ın çokseslendirmesindeki tek farklılık, orijinal eserdeki saz bölümünün ikinci kez gelişindeki röprizin çokseslendirmede uygulanmamasıdır.

Notasyon açısından ilk göze çarpan şey; orijinal türkü notasında bulunan röprizlerin düzenlemede kullanılmamasıdır. Hasan Ferid Alnar, düzenlemesinde röpriz kullanmak yerine her bir dönüşü tek tek açık olarak kaleme almayı tercih etmiştir.

Orijinal notadaki yirmi dördüncü ve yirmi altıncı ölçüde ilk iki notayı Alnar, düzenlemesinde biraz değiştirmiştir. (Bkz.: Şekil – 17a ve 17b) Bu iki değişiklik dışında orijinali ile çokseslendirme arasında başka hiçbir nota değişikliği bulunmamaktadır.



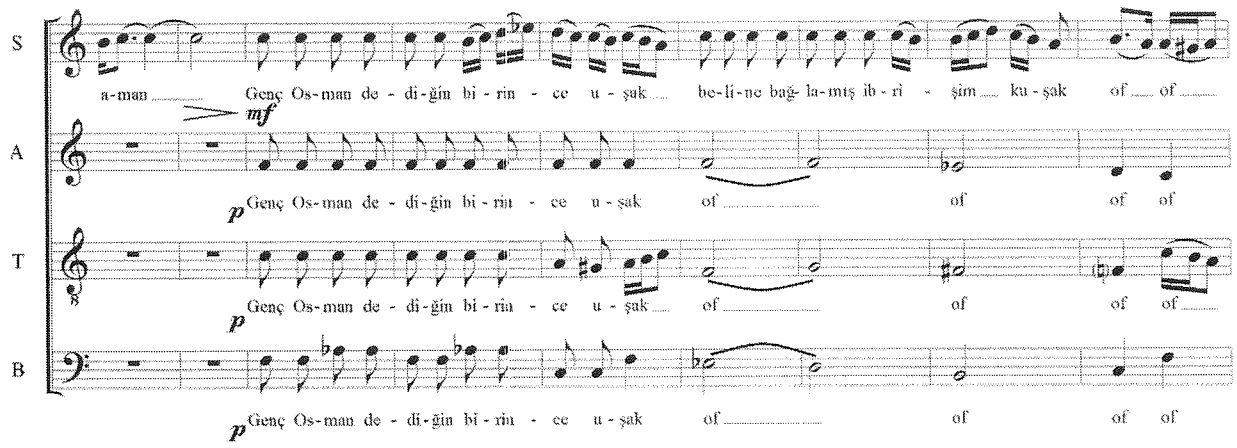
Şekil – 17a



Şekil – 17b

Süsleme notaları açısından, orijinal notada bulunan çarpma notalarını Hasan Ferid Alnar, çokseslendirmesinde kullanmamıştır. Alnar, genel olarak notasyon bakımından orijinal esere birebir bağlı kalmıştır. Melodiyi saklayacak veya değiştirecek hiçbir müdahalede bulunmamıştır.

Hasan Ferid Alnar, ana melodiyi dört sesli koroda sadece soprano partisinde kullanmıştır. Diğer partiler ritmsel olarak melodiye uygun ve paralel hareketler ile sopranoya eşlik etmektedirler. Sopranolar "beline bağlamış ibrişim kuşak of of" sözlerini seslendirirken, diğer üç parti (alto, tenor ve bas); "of of" sözcüklerini kullanarak ve melodiye paralel hareket eden eşliklerini bırakıp uzun notalarla sopranolara eşlik etmeye devam etmektedirler. (Bkz.: Şekil - 18)



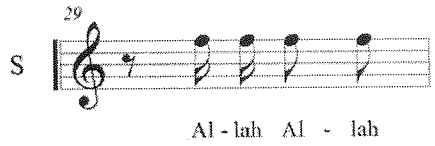
Şekil -18

Orijinal notada nüans bulunmayan türküyü Alnar, çokseslendirirken düzenlemesine nüansları da eklemeyi ihmal etmemiştir. Nüansların yanı sıra notada olmayan bağları, aksanları, ve staccatoları da kullanmıştır. Ayrıca Alnar, notasyon bakımından sol anahtarı ve do anahtarını birleştirerek yeni bir anahtar oluşturmuş ve bütün eser boyunca tenor partisi için bu anahtarı kullanmıştır. Bu şekilde bir anahtar yazımı, gerek Klasik Batı Müziği' nde olsun gerekse Türk Halk Müziği' nde olsun yer almamaktadır. Tenor parti yazımı için genellikle altında sekiz rakamı bulunan sol anahtarı (tenor anahtarı) veya sadece sol anahtarı kullanılmaktadır.

Hasan Ferid Alnar' ın çokseslendirmesinde kullandığı ritm kalıpları orijinal nota ile büyük ölçüde birbirini tutmaktadırlar. Sadece iki nota arasında tek bir ritm farklılığı bulunmaktadır. O da; her kıtanın en son satırında bulunan "Allah Allah deyip geçer Genç Osman" sözlerinin söylendiği kısımdadır. Bu bölüm orijinalinde noktalı sekizlik ve onaltılık nota ile başlarken Alnar' ın çokseslendirmesinde sekizlik es ve iki onaltılık nota ile başlamaktadır. (Bkz.: Şekil – 19a ve 19b) Prozodi açısından bakılırsa "Allah" kelimesinin ritmi orijinaldeki gibi noktalı sekizlik ve onaltılık şeklinde olmalıdır. Alnar' ın kaleme aldığı ritm kalıbı, söyleniş bakımından zor ve prozodik açıdan tartışmalıdır.

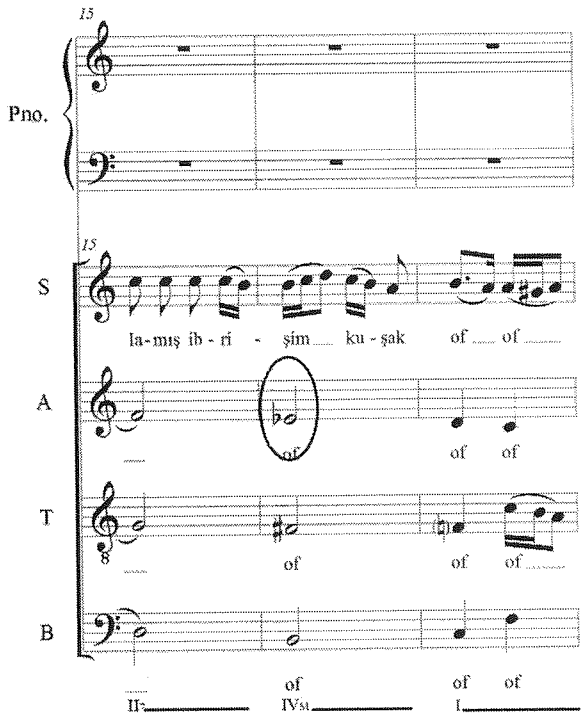


Şekil – 19a



Şekil – 19b

Genç Osman türküsünün armonizasyonunu yaparken Hasan Ferid Alnar, "Klasik Armoni" esaslarına dayanarak yani derece ilişkilerini göz önünde bulundurarak armonilemiştir. Eserin tamamında çoğunlukla I-III bağlantısı kullanılmakla beraber, alışılageldiği gibi yarım kadans ya da mükemmel kadans bulunmamaktadır. Eserin ilk ölçüsü "fa minör", ikinci ölçüsü "Fa Majör", üçüncü ölçüsü "fa minör", dördüncü ölçüsü yine "Fa Majör" dür. Genellikle türkü düzenlemelerinde bu gibi bir armonizasyon kullanılmamaktadır. Bu özellik Hasan Ferid Alnar' ı diğer bestecilerden ayıran büyük bir farktır. Alnar düzenlemesinde yine diğer bestecilerde görülmeyen anarmonik geçitler kullanmıştır. "Re diyez" olması gereken nota "Mi bemol" olarak kullanılmıştır. (Bkz.: Şekil – 20)*



Şekil - 20

*"düzeltme"

4.2.2. KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM

Orijinali Hüseyni makamında olan ve "la" üzeri yazılan "Kaleden kaleye şahin uçurdum" türküsünü Hasan Ferid Alnar, "sol" üzeri yazmıştır. Alnar, solo ses için yazılmış olan bu eseri dört ses (Soprano, Alto, Tenor, Bas)için tasarlamıştır. Bu sebeple soprano partisinin ikinci oktavdaki "la" sesine çıkması zor ve riskli olacağından eseri "sol" sesine transpoze etmeyi uygun görmüştür. Böylece sopranonun rahatlıkla çıkarabileceği ikinci oktavdaki "sol" sesi eserdeki en tiz ses haline gelmiştir.

Orijinali solo ses için derlenen türküyü Alnar, dört sesli koro ve piyano için tasarlamıştır.

Eser orjinalinde 4/4' lük ölçü birimi ile yazılmışken Hasan Ferid Alnar, eseri 2/4' lük olarak yazmış ve ölçü birimini değiştirmiştir.

Eserde metronom belirtilmez iken. Alnar ise düzenlemesine yeni bir metronom belirlemiş ve bunu ♩=80 olarak göstermiştir.

Türkü notasının üçüncü ölçüsünde ölçü tekrarı işareti var iken Alnar, bu işareti kullanmak yerine röpriz işaretini düzenlemesinde kullanmayı tercih etmiştir. Çünkü bu işaret Klasik Batı Müziği notasyonunda seyrek yer almaktadır. Oysaki Türk Halk Müziğin' de bu ölçü tekrarı işareti oldukça sık kullanılmaktadır. (Bkz.: Şekil - 21)

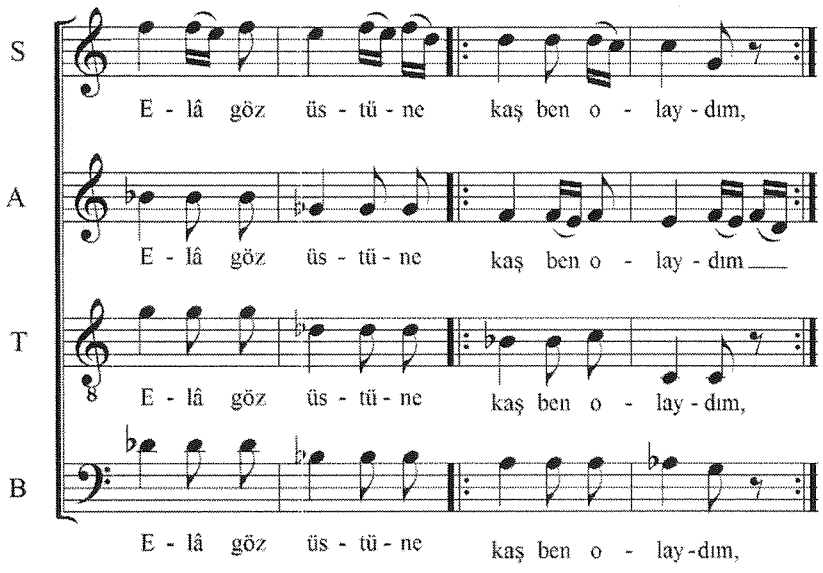


Şekil – 21

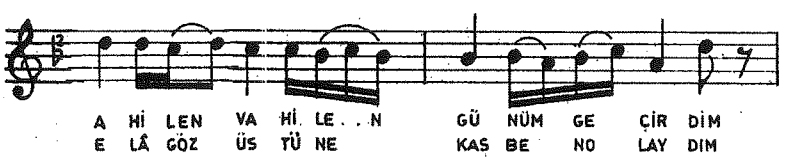
Notasyon bakımından bir diğer farklılık ise Alnar'ın Tenor partisinde kullanmış olduğu anahtardır. Bu anahtar bestecinin sol anahtarı ve do anahtarını birleştirerek oluşturduğu yeni bir anahtardır ve bütün eser boyunca tenor partisi için kullanılmıştır. Besteci tenor anahtarı kullanmak yerine bu anahtarı kullanmayı uygun bulmuştur.

Orijinal melodi ile Hasan Ferid Alnar' ın çokseslendirmesinde işlediği melodi arasında çok büyük farklar yoktur. Düzenlemede az sayıda nota değişiklikleri, eklemeler ve çıkartmalar söz konusudur. Besteci, eserin Uşşak makamında oluşundan dolayı içinde bulundurduğu "iki komalık bemol" ü Klasik Batı Müziğinde karşılığını bulamadığı için göz ardı edip, düzenlemesinde kullanmamıştır. (Bkz.: Şekil - 21)

Türk Halk Müziği notasyonunda "Majör" ve "minör" kavramı yerine "modlar" ve "makamlar" olduğu için Alnar, eserde kullanılan arıza işaretlerini donanıma yazmak yerine parçanın içinde kullanmıştır. Örneğin düzenlemenin birinci ölçüsünde "mi bekar" notası var iken yirmi dördüncü ölçüde "mi bemol" notası kullanılmaktadır. Yirmi sekizinci ölçüde ise sıra dışı olarak "re bemol" notası, yirmi dokuzuncu ölçüde ise "sol bemol" notası kullanılmaktadır. (Bkz.: Şekil - 22a) Oysaki orijinal melodide hiçbir şekilde "re bemol" ve "sol bemol" gibi tona yabancı notalar (altere sesler) kullanılmamaktadır. (Bkz.: Şekil - 22b) Hasan Ferid Alnar, bu belirtilen altere sesleri esere değişik renkler katmak amacıyla kullanmıştır ki, bu da geçekten eserde farklı bir atmosferin oluşmasını sağlamıştır.

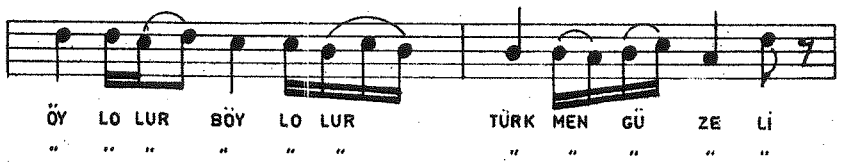


Şekil – 22a



Şekil -22b

Eserin orijinalinde herhangi bir süsleme notası bulunmamaktadır fakat Alnar, düzenlemesinin bazı yerlerinde süsleme notaları kullanmaktan kaçınmamıştır. Örneğin on altıncı ölçüde "Türkmen Güzeli" derken çarpma notası kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 23a ve 23b)



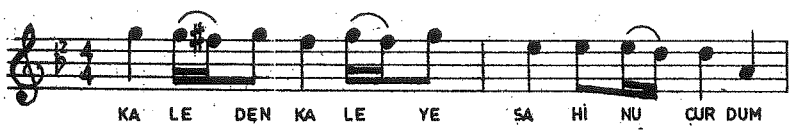
Şekil – 23a



Şekil – 23b

Çokseslendirme ile orijinal nota arasında sözler bakımından da ufak değişiklikler bulunmaktadır. Ele alınan bu türkü Adıyaman yöresine aittir ve o yüzden sözler de bu yörenin şivesini taşımaktadır. Alnar ise sözleri İstanbul Türkçesi' ne göre yazmıştır. Örnek vermek gerekirse; türkü notasında bulunan "Ah ilen vah ilen günüm geçirdim" dizesi, Hasan Ferid Alnar' ın düzenlemesinde; "Ah ile vah ile ömrüm geçirdim" olarak kendini göstermektedir. Burada hem şive değişikliği hem de "günüm" kelimesi yerine "ömrüm" kelimesinin getirildiği görülmektedir. İkinci bir örnek; orijinal notadaki ikinci mısra şöyle iken; "Kaleden kaleye taş ben olaydım, elâ göz üstüne kaş ben olaydım, yalınız kalana eş ben olaydım", Alnar, bu kıtayı; "Kaleden kaleye kuş ben olaydım, yarimin bastığı taş ben olaydım, elâ göz üstüne kaş ben olaydım" olarak değiştirmiştir.

Türk Halk Müziği notalarında sıklıkla karşımıza çıkan ulamalar "Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum" türküsünde de karşımıza çıkmaktadır. Türkünün ikinci ölçüsünde yer alan "şahin uçurdum" kelimeleri, türkünün orijinal notasında "şa-hi-nu-çur-dum" şeklinde hecelere ayrılarak karşımıza çıkmaktadır. Alnar' ın çokseslendirmesinde ise bu kelimelerdeki ulamalar kaldırılmış ve "şa-hin u-çur-dum" olarak yazılmıştır. (Bkz.: Şekil – 24a ve 24b)

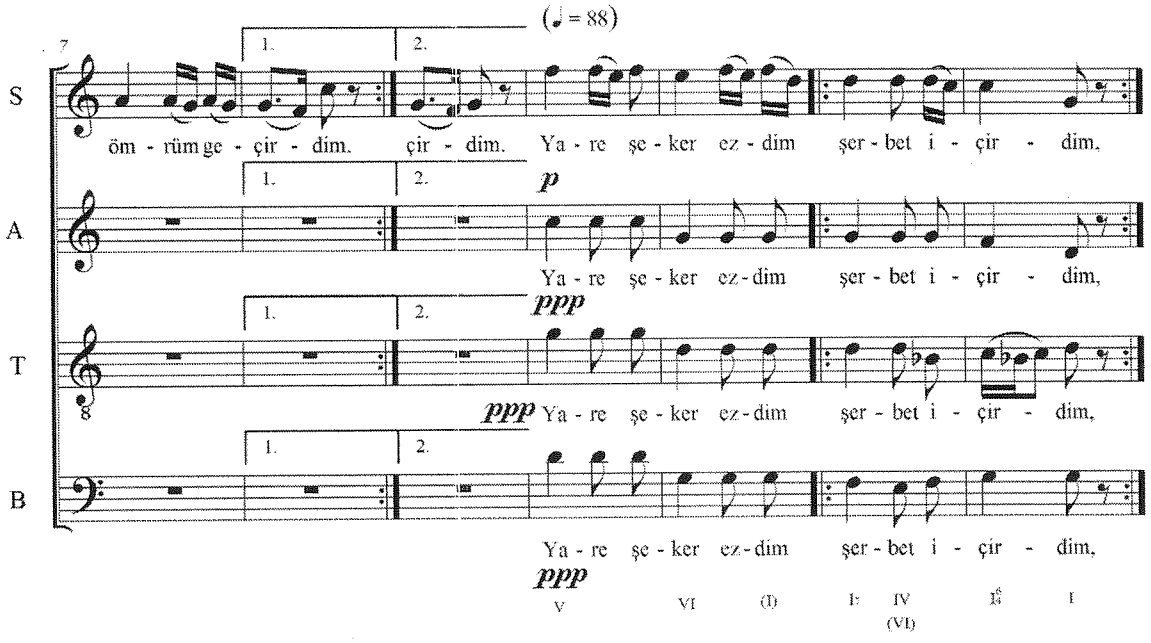


Şekil – 24a



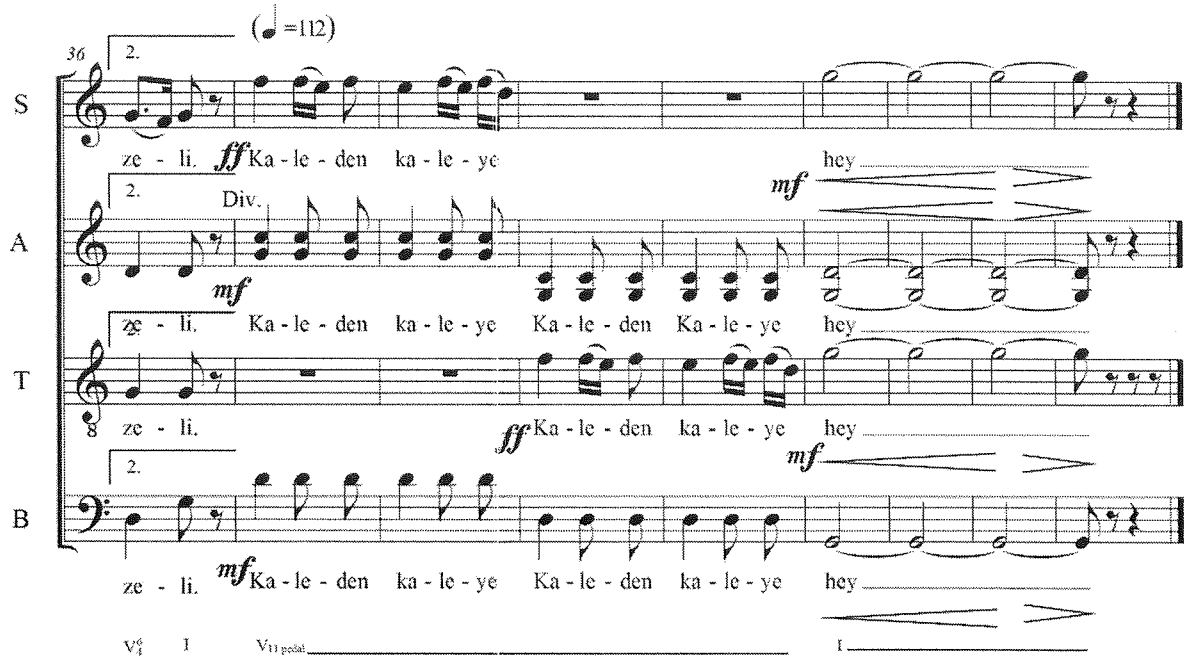
Şekil – 24b

Hasan Ferid Alnar' ın düzenlemesi armoni analizi bakımından ele alındığında, bestecinin türküyü "Klasik Armoni" çerçevesinde çokseslendirdiği görülmektedir. Fakat bunun yanında alışılagelmedik bir şekilde onuncu ölçüde koronun tamamının aynı anda girmesiyle beraber, bas partisinden başlayarak Soprano partisine kadar, tam dörtlü aralıklarla kurulmuş bir akorla giriş yapıldığı görülmektedir. Genellikle besteciler bir eseri "Klasik Armoni" ile armonize ettiklerinde oluşturdukları ilk akor birinci derece akoru olmaktadır. Ton kavramı ve derece ilişkilendirilmelerini hesaplamaktadırlar. Hasan Ferid Alnar da bu yolu izlemiş ve çokseslendirmesini "Klasik Armoni" ile armonize etmiştir. Fakat başlangıçtaki bu dörtlü aralıklarla kurulmuş olan akor ile besteci farklılık yaratmayı başarmıştır.(Bkz.: Şekil - 25). Düzenlemede besteci altere sesler, köksüz beşinci derece akoru, anarmonik sesler kullanmıştır. Ayrıca finalde uzun bir beşinci derece onbirli akor pedalı kullanmıştır. (Bkz.: Şekil - 26)*



Şekil – 25

*"düzeltme"



Şekil – 26*

*"düzeltme"

4.2.3. TEVENKTE ÜZÜM KARA

Muhayyer makamında olup "la" üzeri yazılan "Tevenkte Üzüm Kara" türküsünü Hasan Ferid Alnar, "fa" üzeri yazmıştır. Bunun sebebi Soprano partisinin en tiz ses olarak "la" notası yerine, "fa" notasına çıkmasını ve gereğinden fazla zorlamak istememesidir. Aynı zamanda Alto partisinin de en pes sesinin "sol" notası olmasını kurgulamıştır.

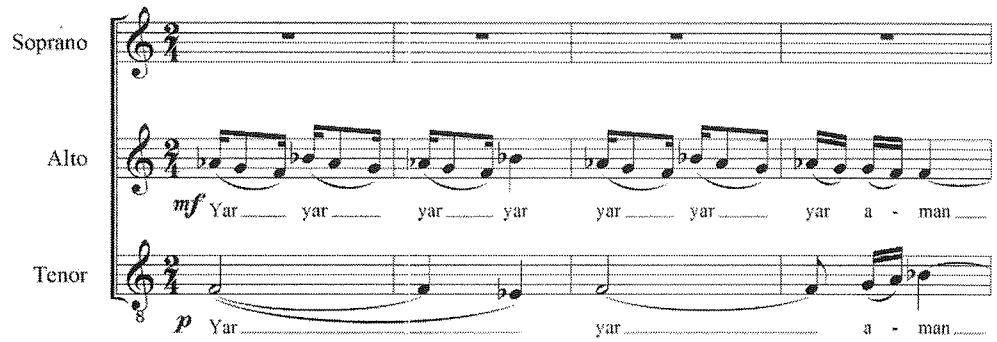
Hasan Ferid Alnar, melodinin orijinalini bozmamayı tercih etmiş ve çokseslendirmesini bu yönde ele almıştır. Aynı şekilde ana melodide ne bir ek süsleme notası ne de bir nota değişikliği yapmıştır.

Orijinal notada metronom ♩=83 olarak belirtilmiş, Alnar ise ♩=72 olarak metronomu değiştirmeyi uygun bulmuştur.

Eserin orijinali 2/4'lük ölçü birimi ile yazılmıştır ve Alnar da ölçü biriminde herhangi bir değişiklik yapmayıp düzenlemesini 2/4'lük olarak tasarlamıştır.

Notasyon olarak ilginç bir ayrıntı gözümüze çarpmaktadır. Hasan Ferid Alnar, üç sesli koro için tasarladığı türküde Soprano ve Alto partilerini sol anahtarı kullanarak yazmış, Tenor partisinde ise genellikle Tenor partisi için kullanılan Tenor anahtarını kullanmak yerine sol anahtarı ve do anahtarını birleştirerek oluşturduğu anahtarı kullanmayı tercih etmiştir.

Derlemenin en başına Alnar, orijinalinde olmayan, dört ölçüden oluşan bir giriş müziği eklemiştir. Bu giriş müziğindeki figürler, esere yabancı olan figürlerden değil, eserin cümle sonlarındaki figürlerden elde edilmiştir. (Bkz.: Şekil – 27a ve 27b)



Şekil – 27a



Şekil – 27 b

Orijinali tek ses için derlenen türküyü Hasan Ferid Alnar, alışılagelmiş gibi dört sesli koro için değil, üç sesli koro için yazmıştır. Türküyü Soprano, Alto ve Tenor partilerini kullanarak çok seslendirmeyi tercih etmiştir.

Hasan Ferid Alnar, on yedinci ölçü de dahil olmak üzere melodiyi sadece üst parti yani Soprano partisinde, çoksesli eşliği ise Alto ve Tenor partilerinde kullanmıştır. On sekizinci ölçü ve sonrasında ise melodi, partiler arasında gezinmeye başlamaktadır. Parti geçişli olan bu bölümde aynı zamanda, eserin sonuna kadar devam eden Kanon tekniği dikkati çekmektedir. Alnar, Kanon tekniğinde, alışılageldiği gibi melodinin birebir aynısını, renk katmak içinse, bir ses altını ve dört ses üstünü kullanmıştır.

Alnar, türküde bulunan iki kıtalık sözlerin sadece bir kıtasını birebir kullanmış, diğer kıtaya ise derlemesinde yer vermemiştir. Besteci Sivas yöresine ait olan bu türkünün sözlerini günümüz Türkçe' sine uyarlamamış, fakat tıpkı orijinalindeki gibi kullanmayı uygun görmemiştir. Örneğin; eserin orijinalindeki "salkımı düzüm kara diley diley yangınam, ben o yare vurgunam yar yar yar aman" dizesindeki "yangınam" ve "vurgunam" kelimelerini "yangunum" ve "vurgunum" olarak değiştirip lehçe değişikliği yapmayı uygun görmüştür. Hasan Ferid Alnar' ın orijinalindeki kelimenin söylemini değiştirmesindeki sebebin, bir sonraki sözlerin sonundaki kafiyeye uydurma çabasından olduğu açıkça görülmektedir.

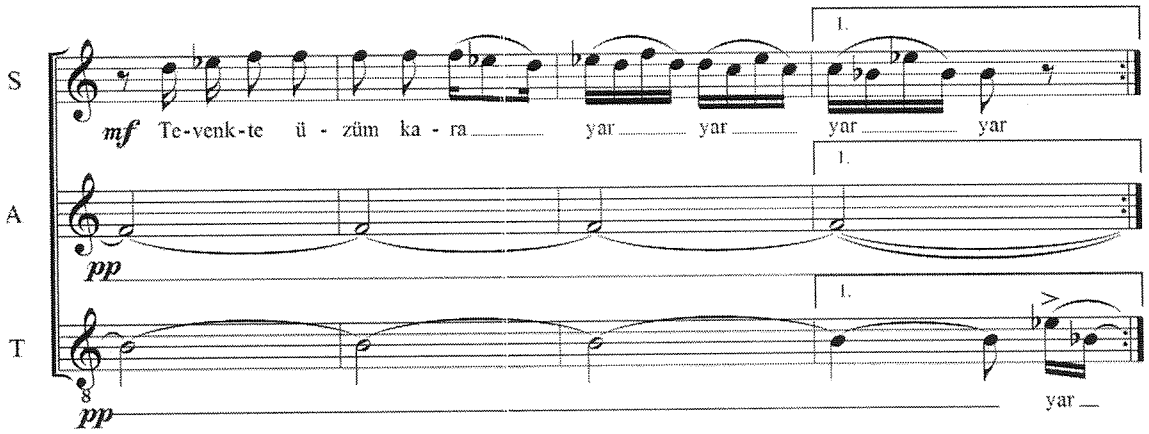
Orijinal türküde bulunmayan fakat Hasan Ferid Alnar' ın düzenlemesinde yer verdiği bir diğer unsur da nüansdır. Türkünün orijinal notasında nüanslar bulunmamakta iken Alnar, nüansları çokseslendirmesinin içine büyük bir özenle serpiştirmiştir.

Eser isminin yazımında ufak bir değişiklik göze çarpmaktadır. Orijinal notada "Tevekte Üzüm Kara" olarak belirtilen türkünün adını Hasan Ferid Alnar, "Tevenkte Üzüm Kara" olarak belirtmiştir.

Bir başka farklılık ise türkünün içerisinde bulunan fakat Alnar'ın derlemesinde bulunmayan iki komalık "si bemol" notasıdır. Hasan Ferid Alnar türküyü çok seslendirirken bu iki komalık bemolü göz ardı etmiştir. Eserini Klasik Batı Müziği formlarında yaratmak isteyen Alnar, Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği öğesi olan koma bemolü derlemesine dahil etmemiştir. (Bkz.: Şekil – 28a ve 28b)



Şekil – 28a

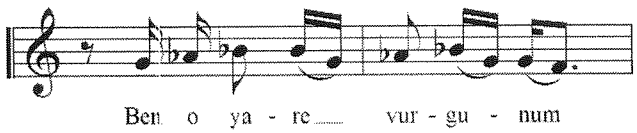


Şekil – 28b

Türk Halk Müziği notasında sıklıkla görülen ulamalar Hasan Ferid Alnar' ın düzenlemelerinde kullanılmamıştır. Orijinal Türkü notasının onüçüncü ölçüsünde yeralan "Ben o yare" sözleri, "be-no ya-re" olarak hecelere ayrılmakta iken, Alnar' ın düzenlemesinde bu sözler "ben o ya-re" şeklinde, ulaması kaldırılmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. (Bkz.: Şekil – 29a ve 29b) Ayrıca orijinal notada "vurgunam" olarak yer alan kelime, melodiye uyması için araya harf eklenerek "vurugunam" olarak kullanılmıştır. Bu kelime de "vu-ru-gu-nam" olarak hecelere ayrılmıştır. (Bkz.: Şekil – 29a ve 29b)



Şekil - 29a



Şekil – 29b

Türkü notasının ondördüncü ölçüsünde bulunan "vurugunam" kelimesi aslında türkünün şiirine bakıldığında vurgunam olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kelimeyi melodiye uydurabilmek için besteci araya bir "u" harfi ekleyerek "vurugunam" olarak kullanmıştır. Kelimenin bu kullanımına ulama diyemeyiz. Hasan Ferid Alnar' ın düzenlemesinde kullandığı "vurgunum" kelimesi ise "vurugunam" kelimesinin günümüz Türkçe' sin deki kullanılan halidir. (Bkz.: Şekil – 29a ve 29b)

Hasan Ferid Alnar' ın çokseslendirmesini armonik açıdan ele alacak olursak, derlemenin "Klasik Armoni" ile armonize edildiğini görmekteyiz. Derece ilişkilendirilmesi üzerine kurulu bir armonik yapı gözümüze çarpmaktadır. Besteci eserin armonizasyonunu gerçekleştirirken modülasyon yapmıştır. "Fa minör" olarak başlayan eserin, dördüncü derecesi olan "Si Bemol Majör" e, daha sonra "Si Bemol Majör" ün dördüncü derecesi olan "Mi Bemol Majör" e ve en nihayetinde tekrar ana tona "fa minör" e geri geldiğini görmekteyiz. (Bkz.: Ekler sayfa:177-178-179). Ayrıca düzenlemede uzun pedal akoru üzerine duyurulan birden fazla akor, yükseltilmiş dördüncü derece akoru da kullanılmaktadır.*

*"düzeltme"

4.2.4. HASAN FERİD ALNAR' IN DÜZENLEMELERİNİN GENEL ÖZETİ

Hasan Ferid Alnar ele aldığı türküleri çokseslendirirken büyük ölçüde notaya bağlı kalmaya özen göstermiştir. Sözler ve melodinin işlenişi bakımından birebir türkünün orijinaline bağlı kalmıştır. Alnar, yaptığı düzenlemelerin genelinde ölçü birimini değiştirmemeyi uygun görmüştür. İncelediğimiz eserlerin sadece birinde 4/4' lük olan ölçü birimini 2/4' lük olarak değiştirmiştir ki, bu değişiklik sadece notasyona bakıldığı zaman fark edilmektedir. Türkünün melodisinde hiçbir değişikliğe sebep olmamaktadır.

Besteci orijinal türküleri farklı tonlara transpose ederek çokseslendirmiştir. Oirijinallerindeki notasyonu uygun görmüştür.

Alnar, türkülerde bulunan şive farklılıkları ve ulamaları düzenlemelerinde kullanmamayı tercih etmiştir. Orijinali solo ses için derlenen türküleri üç sesli ve dört sesli koro için tasarlamıştır.

Hasan Ferid Alnar düzenlemelerinin hepsinde metronom belirtmeyi unutmamıştır. Çok seslendirdiği iki türküde de metronom belirtilmemiş iken, kendisi yeni metronom belirlemiş ve diğer türküde ise metronom belirtilmesine rağmen, yine farklı bir metronom belirleyerek düzenlemesini oluşturmuştur.

Alnar' ın çokseslendirmelerinde en çok dikkati çeken unsur Tenor partisinde kullanmış olduğu anahtardır. Bu anahtar Klasik Batı Müziği, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği' nde kullanılan bir anahtar değildir. Tenor partisi için genellikle "sol anahtarı" veya "alt kısmında sekiz rakamı olan Sol anahtarı" ya da dördüncü çizgi do, yani "Tenor anahtarı" kullanılmaktadır.

Hasan Ferid Alnar ele aldığı türküleri çokseslendirirken genel olarak derece ilişkilerini göz önünde bulundurarak "Klasik Armoni" anlayışı ile armonize etmiştir. Besteci armonizasyonunda modülasyon, altere sesler ve akorlar, anarmonik geçitler kullanmakla beraber alışılageldik kadanslar yerine I-III akor bağlantıları kullanarak armoni anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

4.3. ULVİ CEMAL ERKİN

4.3.1. FERAHİ-(FERAYE)

"Ferahi-Feraye" türküsü Nikriz Makamı' nda olduğu için "sol" üzeri yazılmıştır ve Ulvi Cemal Erkin de bu eseri çokseslendirirken "sol" üzeri yazmıştır. Fakat ilk bakışta iki nota arasında temel bir fark göze çarpmaktadır. Türkünün orijinal notasına baktığımızda, eser "sol" üzeri yazılmasına rağmen donanımda iki diyez("fa diyez", "do diyez") ve ezgi içerisinde iki bemol("si bemol", "mi bemol") bulunmaktadır. (Bkz.: Ekler sayfa:126-127) Oysa ki Erkin' in düzenlemesinde, yine "sol" üzeri kaleme alınan çokseslendirmenin donanımında iki bemol ("si bemol", "mi bemol") bulunmaktadır. Besteci eseri "sol minör" olarak düşünmektedir. (Bkz.: Ekler sayfa:165-170). Orijinal notada diyez işaretleri donanımda, bemol işaretleri ise donanım yerine eserin içerisinde gösterilmiş iken Erkin' in düzenlemesinde bemol işaretleri donanımda, diyez işaretleri düzenleme içerisinde gösterilmiştir. Sonuç olarak iki eser arasında notasyon farklılığı olmasına rağmen ikisi de aynı müziği oluşturmaktadır. Bu iki nota arasında ki farklılık, Klasik Batı Müziği ile Türk Halk Müziği' nin nota yazım teknikleri arasındaki farklardan ileri gelmektedir.

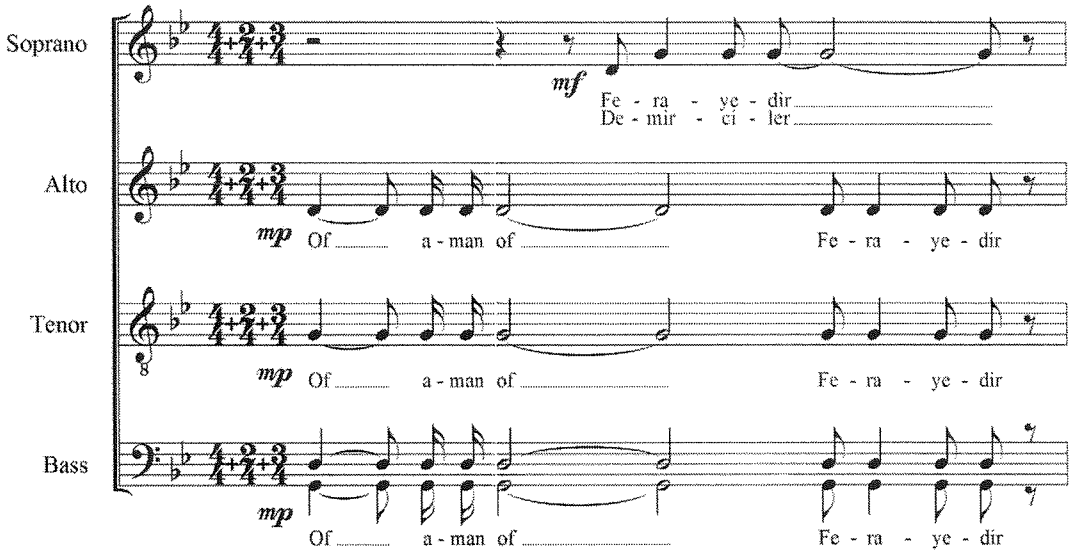
Solo ses için bestelenen türküyü Ulvi Cemal Erkin, dört sesli koro için tasarlamıştır.(Soprano, Alto, Tenor, Bas).

Eserin orijinalinde metronom belirtilmemiştir ve Ulvi Cemal Erkin, kendi insiyatifini kullanarak düzenlemesine metronom belirlemek yerine orijinal notaya sadık kalmış ve metronom belirtmemeyi tercih etmiştir.

Orijinali 9/4' lük ölçü birimi ile yazılan türküyü Ulvi Cemal Erkin de 9/4' lük ölçü birimi ile kaleme almıştır. Fakat orijinal notada 9/4' lük ölçü biriminin nasıl bölüneceği belirtilmez iken Erkin, düzenlemesinde (4/4 + 2/4 + 3/4) olarak yazarak bölünmeleri belirtmiştir. (Bkz.: Şekil - 30a ve 30b)



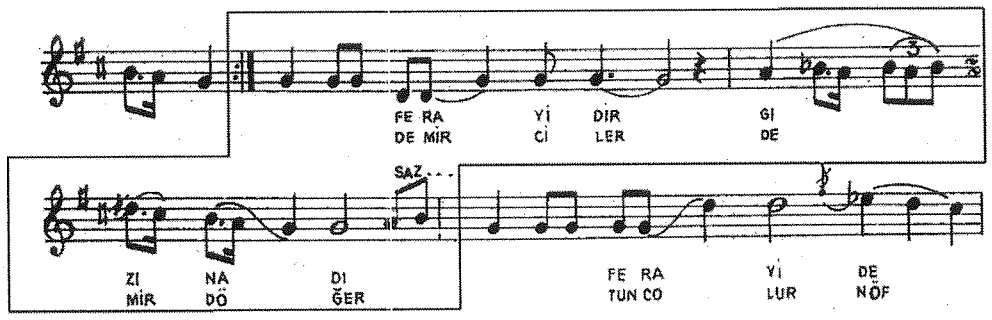
Şekil – 30a



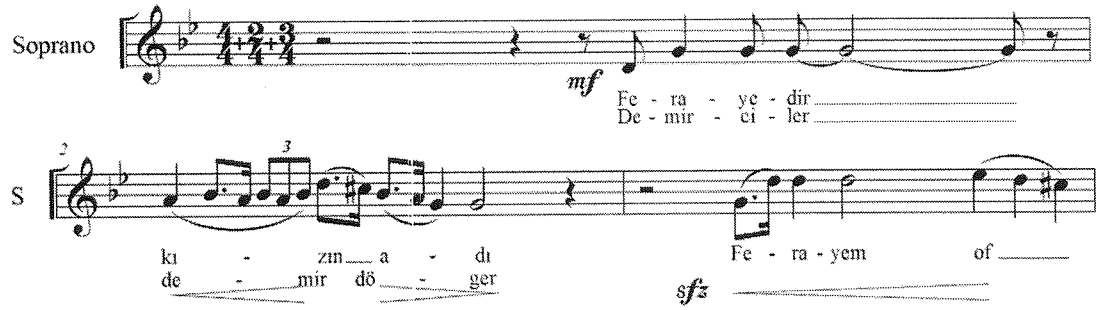
Şekil – 30b

Ulvi Cemal Erkin, melodik açıdan büyük ölçüde orijinal notaya bağlı kalmaya çalışmıştır. Besteci melodik yapı bakımından eser üzerinde herhangi bir oynama yapmadan birebir işlemiştir. Orijinal eserin girişinde "giriş sazı" ya da "saz payı" denen bir bölüm vardır, ancak Erkin düzenlemesinde eserin bu "giriş sazı" bölümünü kullanmamıştır.

Erkin sözlerle beraber başlayan melodi girişlerini tıpkı orijinali gibi tasarlamış fakat ilk sözün girişini bir buçuk vuruş sonra yapmıştır. Erkin' in tasarladığı sözlerin başladığı vuruş dördüncü vuruşun ikinci yarısıdır. Eserin orijinalinde ise sözler üçüncü vuruşta başlamaktadır. Bu ufak farka rağmen Erkin, bir sonraki ölçüde sözleri orijinali ile aynı vuruşa denk getirmiş ve sonuna kadar aynı paralellikte sürdürmüştür. (Bkz.: Şekil – 31a ve 31b)



Şekil – 31a



Şekil – 31b

Orijinal notada saz payı bulunan sözlerin ilk girişinden önceki kısmı ise Ulvi Cemal Erkin, "of aman of" sözleriyle tamamlamıştır.

Türkü notasında bulunan süsleme notalarını (çarpma notaları) Erkin, düzenlemesinde kullanmamıştır.

Eserin orijinalinde yer almayan nüansları Ulvi Cemal Erkin, düzenlemesinde bol miktarda kullanmaktan kaçınmamıştır.

Türkü' nün orijinalinde iki kıta ve bağlantı sözleri bulunmaktadır. Erkin, bu iki kıta ve bağlantı sözlerine düzenlemesinde yer vermiş sadece ikinci kıtada bulunan "Tuncolur öf yandım aman, esmer yârimde, aman da tuncolur" sözlerini çokseslendirmesinde kullanmamayı tercih etmiştir.

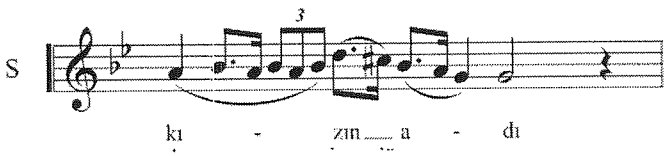
Muğla yöresine ait olan bu türkünün sözlerindeki ufak şive farklılıklarını Ulvi Cemal Erkin, günümüz Türkçesi' ne göre uyarlayıp kullanmayı tercih etmiştir. Örneğin; " Ferayidir

gızın adı" olan orijinal sözleri Erkin, "Ferayedir kızın adı" olarak kullanmıştır. Bir başka örnek; orijinalinde "Türkmen de gızı gatarlamış mayayı" olan sözler, düzenlemede "Türkmen de kızı katarlamış mayayı" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk Halk Müziği notalarında genellikle karşımıza çıkan bir diğer unsur da kelimeler arasındaki ulamalardır. Ulvi Cemal Erkin, orijinal notada bulunan bu ulamaları çokseslendirmesinde yer vermemeyi uygun bulmuştur. Örneğin; türkü notasında "Fe-ra-yi-dir gı-zı-na-dı", "Se-vip se-vip ay-rıl-ma-sı gü-co-lur" sözlerini Erkin, "Fe-ra-ye-dir kı-zın a- dı", "Se-vip se-vip ay-rıl-ma-sı güç o-lur" şeklinde kullanarak ulamalara düzenlemesinde yer vermemektedir. (Bkz.: Şekil – 32a ve 32b)



Şekil – 32a



Şekil – 32b

Ulvi Cemal Erkin, çokseslendirmesinin sonuna, orijinal notada bulunmayan fazladan bir ölçü eklemiştir. Ayrıca Soprano ve Alto partisi son heceyi uzatırlarken Erkin, Tenor ve Bas partilerinde "Aman Ferayi" sözlerini kullanarak bir kodetta(küçük coda) yaratmıştır.

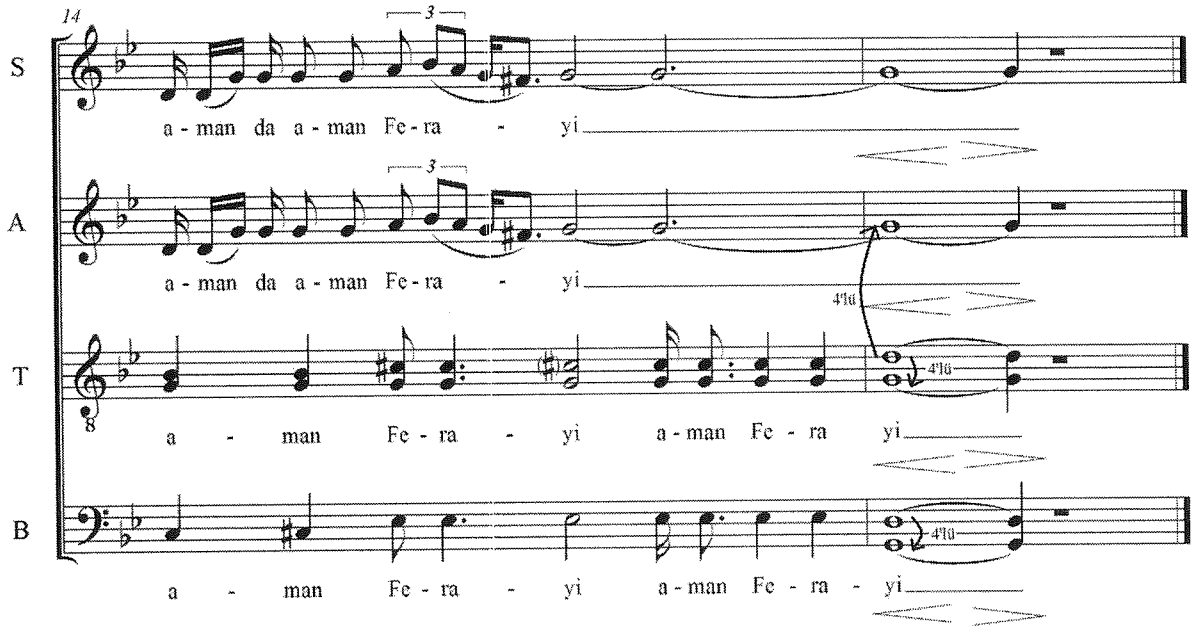
Erkin' in kullandığı melodi akışı orijinalinde bulunan melodi akışı ile birebir aynıdır. Erkin' in düzenlemesindeki notasyonda, türkü baştan sona kadar icra edilip eserin en sonunda bulunan Da Capo (D.C.) işareti ile bir kez daha tamamı seslendirilmektedir. Orijinal notada ise öncelikle başta bulunan üç cümlelik saz payı ikişer kere tekrar edildikten sonra sözler girmektedir. Daha sonra melodi akışı Ulvi Cemal Erkin' in düzenlemesindeki sıra ile devam etmektedir. Notasyon açısından iki nota arasındaki tek fark Erkin' in, çokseslendirmesinde orijinalinde bulunan röpriz ve dolap işaretlerini kullanmayıp her şeyi açık açık yazmayı tercih etmesidir. Oysaki orijinal eser, içerisinde röprizler ve dolap işaretlerini barındırmaktadır.

Türkü notasındaki ilk üç satırın sonunda bir işaret göze çarpmaktadır. Bu işaret Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği' nde kullanılan bir işarettir. Bu işaret genellikle büyük formdaki eserlerde kullanılmaktadır. Kullanılan bu işaret, "ölçünün devamı bir alt satırdadır" anlamına gelmektedir. Klasik Batı Müziği' nde bu şekilde bir işaret kullanılmamaktadır. (Bkz.: Şekil - 33)



Şekil – 33

Ulvi Cemal Erkin, "Ferahi" türküsünü "Dörtlü Armoni" tekniği ile armonize etmiştir. Tam dörtlü aralıklar dışında artmış dörtlülere de rastlanan türkünün geneline dörtlülerle kurulmuş bir akor anlayışı hakimdir. Erkin' in türküyü "Dörtlü Armoni" anlayışı ile çok seslendirmesinin yanı sıra yerel yerel tonal anlayış da sezilmektedir. Besteci düzenlemeyi bir anlamda "sol minör" tonunda tasarlamıştır. Eserin başlangıç ve bitiş akorları ve bazı akor bağlanışları bunu ispatlar niteliktedir. (Bkz.: Şekil - 34). Fakat Erkin çokseslendirmenin tamamında derece ilişkilerini göz önünde bulundurmak yerine dikey olarak kurulan dörtlü akorları kullanmayı tercih etmiştir. Bu akorlar aşağıdan yukarı doğru olduğu kadar, yukarıdan aşağı doğruda "Dörtlü Armoni" yi oluşturmaktadırlar. (Bkz.: Şekil - 35)*



Şekil – 34

*"düzeltme"

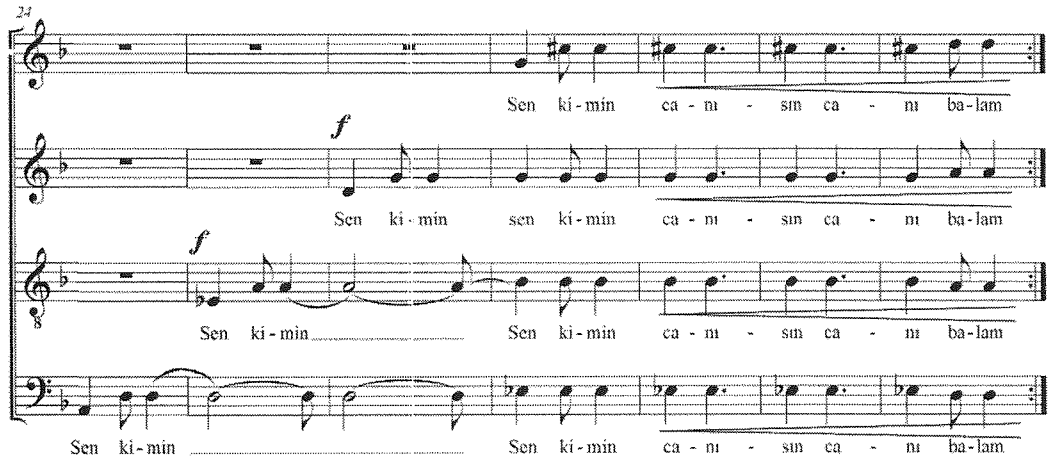


Şekil – 35*

*"düzeltme"

4.3.2. FİNCANI TAŞTAN OYARLAR

Hicaz makamında olan "Fincanı Taştan Oyarlar" türküsü orijinal notada "la" üzeri yazılmıştır ve Ulvi Cemal Erkin de düzenlemesini "la" üzeri yazmış fakat eser her ne kadar "la" notası ile başlasa da, Erkin düzenlemeyi tonal olarak düşünüp "re minör" olarak tasarlamıştır. Orijinal notanın donanımında "si bemol" arızası var iken eser "la" notası ile başlayıp bitmekte ve cümle sonları "la" notasında kalmaktadır. Bu demektir ki eserin durak notası "la" notasıdır. Oysaki Ulvi Cemal Erkin, eserin düzenlemesini "re minör" olarak düşündüğü için donanıma "si bemol" arızasını koymuş fakat çokseslendirmesini tasarlarken eserin bittiği yerden hemen sonra yedi ölçülük bitiş müziği (coda) ekleyerek cümle kalışını "re" notasında tamamlamıştır. Orijinal notadaki gibi "la" notasında sonlandırmak istememiştir ve türkünün armonizasyonunu bu mantıkta yürütmüştür. (Bkz.: Şekil - 36)



Şekil - 36

Eserin orijinal notasında metronom veya herhangi bir süre işareti belirtilmez iken Erkin de düzenlemesinde herhangi bir metronom belirtmemiş, orijinal notaya ekleme yapmak istememiştir.

5/8' lik ölçü birimi ile kaleme alınan orijinal eseri Ulvi Cemal Erkin de 5/8' lik ölçü birimi ile düzenlemiş herhangi bir değişiklik yapmamıştır. Türkünün orijinalinde 2/8 + 3/8' lik olarak bölünen 5/8' lik ölçü birimini Erkin de aynı alt bölünmeler ile kullanmıştır. Ancak, eserin giriş bölümünü notaya alırken orijinalindeki yazım şeklini kullanmamış, sekizlik notaların kuyruklarını ayrı yazmayı uygun görmüştür. Oysaki orijinal notada sekizlik notaların kuyrukları birbirine bağlı olarak kullanılmıştır. Ulvi Cemal Erkin' in yaptığı bu

değişikliğin sebebi, her bir sekizlik notanın tam anlamı ile vurgulanarak icra edilmesini istemesi olabilir. Kuyrukları ayırarak vurguyu her bir sekizliğin üzerine çekmiştir. (Bkz.: Şekil – 37a ve 37b) Sekizlikleri bu şekilde birbirinden ayırma hareketini eserin bazı bölümlerinde tekrarlamıştır.



Şekil – 37a



Şekil – 37b

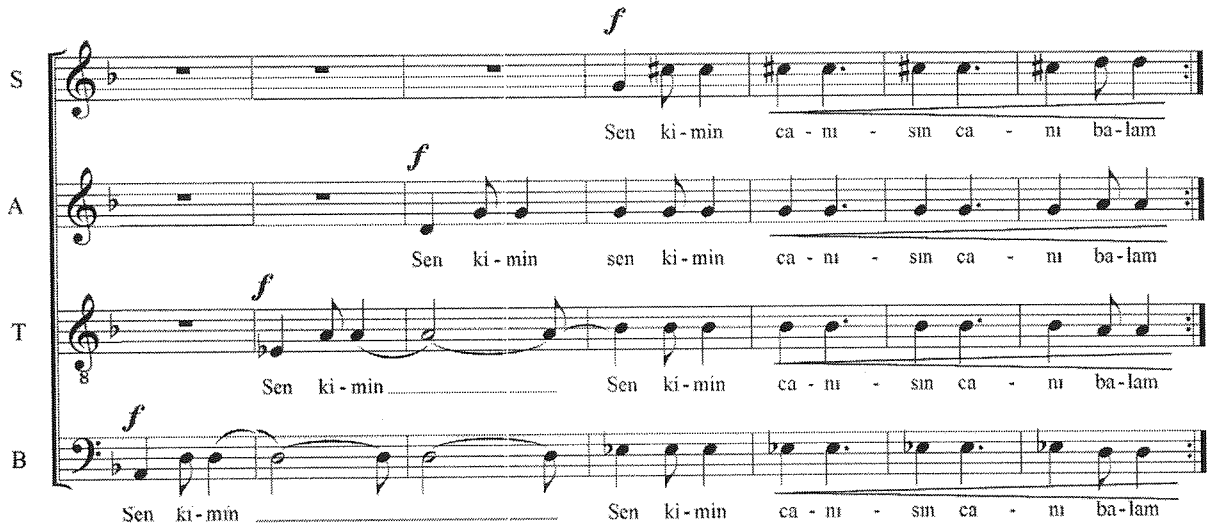
Ulvi Cemal Erkin, eseri düzenlerken türkünün melodisini hiçbir şekilde değiştirmeden kullanmayı tercih etmiştir. Orijinaline birebir sadık kalmıştır. Eserin orijinali solo ses için bestelenmiş iken Erkin, çokseslendirmesini dört sesli koro için tasarlamıştır. Düzenlemesinde ana melodiyi soprano partisinde kullanmıştır. Diğer partiler ise soprano partisine eşlik etmektedirler.

Orijinal eserde bulunan giriş müziğinin altında sözler bulunmamaktadır. Bu kısım enstrümantal olarak icra edilmektedir. Ulvi Cemal Erkin ise insan sesinden başka bir enstrüman kullanmadığı için bu bölümün altına solistlerin seslendirebilmeleri için "lay la ri la lay la la la ri la ri la lay lam" gibi terennümler eklemeyi uygun bulmuştur. Bu terennümler

dışında çokseslendirmesinde orijinalindeki sözlerde herhangi bir değişiklik yapmamıştır. Bütün sözler eserin orijinalindeki gibi kullanılmıştır.

Düzenlemenin genelinde Erkin, ilginç ve yaygın olmayan bir söz yazım tekniği kullanmıştır. Normalde her partinin altına, hatta her notanın altına hece hece söylenmesi gereken sözler yazılmaktadır. Ulvi Cemal Erkin ise bu düzenlemesinde soprano partisinin altına birinci kıtayı, alto partisinin altına ikinci kıtayı ve tenor partisinin altına üçüncü kıtayı yazmıştır. Orijinal eserde beş kıta yer alırken, Erkin düzenlemesinde bu beş kıtanın ilk üç kıtasını kullanmıştır.

Ulvi Cemal Erkin eserin en sonuna yedi ölçülük bir bitiş müziği (coda) eklemiştir. Orijinalinde böyle bir final bulunmamaktadır. Bu bitiş kısmında Erkin, eserin içinde bulunan "Sen kimin cânısın canı balam" sözlerini kullanmış, eserde olmayan yeni sözler üretmemiştir. Bitiş müziğinin başında dört sesli kanon tekniğini kullanmıştır. Sonrasında ise bütün partiler hep bir ağızdan aynı sözleri söyleyerek eseri bitirmektedirler. (Bkz.: Şekil - 38)



Şekil – 38

Erkin eserin orijinalinde bulunmayan nüansları çok seslendirmesine eklemekten kaçınmamıştır. Özellikle de eserin sonunda büyük crescendo ve forte' ler kullanmıştır.

Orijinal nota ile Ulvi Cemal Erkin' in düzenlemesi arasında melodi akışı bakımından küçük farklılıklar bulunmaktadır. Türkü notasında kıtalardaki sözler bitene kadar notalar açık açık yazılmakta, bağlantı sözleri ise geri dönüş (röpriz) işareti ile tekrar edilmektedir. Erkin'

in düzenlemesinde ise birinci kıta bittikten sonra gelen bağlantı sözleri bir kere icra edilmekte ve röpriz işareti ile tekrar en başa dönüp ikinci kıta duyulmaktadır.

Erkin, türküyü armonize ederken hem "Dörtlü Armoni", hem de "Klasik Armoni" tekniğini birleştirmiştir. Düzenlemenin başlangıcındaki giriş müziğinde "Dörtlü Armoni" kullanmış, sözlerin girdiği bölümde ise "Klasik Armoni" kullanmıştır. "Klasik Armoni" kullanılarak inşa edilen bölümün içinde sadece üç vuruş da olsa "Dörtlü Armoni" gözükmektedir. Bitiş bölümü ise "Dörtlü Armoni" ile başlayıp daha sonra "Klasik Armoni" ile sonlanmaktadır.(Bkz.: Ekler Sayfa: 187,188) Kısacası Ulvi Cemal Erkin, salt "Dörtlü Armoni" veya "Klasik Armoni" kullanmak yerine iki tekniği bir araya getirerek tam anlamıyla karma bir teknik ortaya çıkarmıştır. Erkin diğer Türk Beşleri bestecilerinin daha önce uygulamadığı bir armonizasyon tekniği kullanarak eseri çokseslendirmiştir.*

*"düzeltme"

4.3.3. KEKLİK TÜRKÜSÜ (KEKLİK İDİM VURDULAR)

Orijinal eser Uşşak makamındadır. Bu sebeple "la" üzeri notaya alınmıştır. Erkin, eseri çokseslendirirken "sol minör" tonunu tercih ettiği için eseri "sol" üzeri notaya almıştır.

Eserin orijinal notasının onikinci ölçüsünde "fa naturel" kullanılmış iken, Ulvi Cemal Erkin düzenlemesinde bu notayı "fa diyez" olarak kullanmayı tercih etmiştir. Türküyü transpoze ederek düzenlediği için bahsi geçen bu nota çokseslendirme notasının yirminci ölçüsünde "mi natürel" olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin orijinal notasında donanımda iki komalık "si bemol" bulunmaktadır. Ancak, Batı Müziği' nde bu ses kullanılmadığı için besteci eseri düzenlerken bu iki komalık "si bemol" ü göz önünde bulundurmamış ve çokseslendirmesine eklememiştir.

Erkin, eserin orijinal ölçü birimi üzerinde oynama yapmamayı tercih etmiş ve düzenlemesini aynen orijinalinde olduğu gibi 2/4' lük ölçü birimi ile tasarlamıştır.

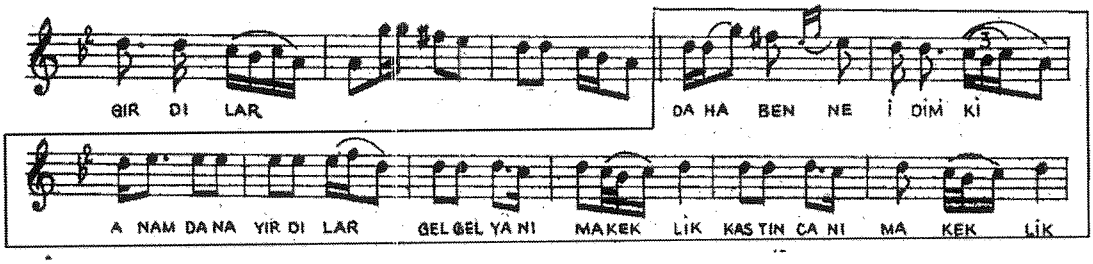
Solo ses için bestelenen orijinal türküyü Erkin, dört sesli koro için kaleme almıştır.

Ulvi Cemal Erkin, çokseslendirmesinin başına türkü notasında olmayan, 6 ölçülük bir giriş bölümü eklemiştir. Bu bölümdeki öğeleri, eserin içerisinden temin edip kullanmıştır. Esere yabancı herhangi bir motif kullanmaktan kaçınmıştır. Bu giriş bölümünde söz olarak ise "oy oy keklik aman" sözlerini kullanmayı tercih etmiştir. Bu sözler türkünün orijinal sözleri içerisinde yer almamaktadır. (Bkz.: Şekil - 39). Besteci sözleri kendi imal etmiştir.



Şekil - 39

Erkin, melodiyi tıpkı orijinalindeki gibi kullanmıştır. Türkü notası ile birebir aynı gibidir fakat ufak tefek süsleme, işleme notaları bakımından farklılıklar vardır. Fakat ana hatlar olduğu gibi ele alınmıştır. Ulvi Cemal Erkin, türkünün içerisinde bulunan küçük saz paylarını da orijinalindeki gibi kullanmıştır. Sadece "anamdan ayırdılar" bölümünden hemen öncesine, eserin giriş kısmında kullanılan iki ölçülük saz payını eklemeyi tercih etmiştir. Bunun yanı sıra Erkin, orijinal türkünün bitiş sazı yerine de farklı motifler kullanmayı tercih etmiştir. Melodi yapısındaki ritm kalıpları da tıpkı melodi gibi büyük ölçüde orijinali ile aynıdır. (Bkz.: Şekil – 40a ve 40b)



Şekil – 40a



Şekil – 40b

Ulvi Cemal Erkin, türkünün en başındaki çarpma notasını da aynen olduğu gibi düzenlemesinde kullanmıştır. Orijinal notanın dokuzuncu ölçüsündeki ufak süsleme (işleme) notalarını Erkin, teke indirmiş ve bir üst nota olarak kullanmıştır. Türkü notasında "mi" ve "fa diyez" olan bu küçük notalar yerine "fa bekar" notası kullanılmıştır. (Bkz.: Şekil – 41a ve 41b) Bunun sebebi olarak eseri seslendirecek kişilerin gırtlak hançerelerinin bu tarz motiflere uygun olmamasını gösterebiliriz.



Şekil – 41a



Şekil – 41b

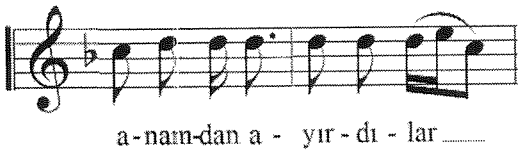
Sivas Şarkışla yöresine ait olan bu türküdeki sözler "ganadımı gırdılar" şeklinde iken, Erkin, "kanadımı kırdılar" şeklinde kullanmıştır. Eserin sözlerini yörenin kendisine ait şivede kullanmak yerine günümüz Türkçe' sine uygun olacak şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Bir diğer örnek ise; "al gınalı parmakların batır ganıma keklik" olan orijinal sözler Erkin' in düzenlemesinde "al kınalı parmakların batır kanıma keklik" olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin orijinal sözlerinin içerisinde "dilber" kelimesi mevcut iken Erkin, bu kelime yerine "oğlan" kelimesini kullanmayı uygun görmüştür. Türkünün orijinal notasında eserin sözleri üç kıtadan oluşmaktadır. Ulvi Cemal Erkin de bu üç kıtayı düzenlemesinde değişiklik yapmadan kullanmaktadır.

Ulvi Cemal Erkin, orijinal notada bulunmayan metronom ibaresini bu çokseslendirmesinde de kullanmayı düşünmemiştir. Diğer Türk Beşleri' nde olduğu gibi düzenlemesinde bir tempo belirleyip bunu eserin başında belirtebilirdi fakat orijinalinde olmayan ve de çok önemli olan bu unsuru sonradan düzenlemesine eklemek istememiştir. Ayrıca yine orijinal eserde bulunmayan nüans işaretlerini de düzenlemesine eklemeyi uygun bulmamış ve çokseslendirmeyi tıpkı orijinalindeki gibi nüanssız olarak kaleme almıştır.

Orijinal türküde ulamalar yer almaktadır. Erkin ise düzenlemesinde ulamalara yer vermemiştir. Örneğin orijinal notada; "Kek-li-ği-dim vur-du-lar" cümlesini Erkin, "Kek-lik i-dim vur-du-lar" olarak ulamasız kullanmıştır. Bir başka örnek; "A-nam-da-na-yır-dı-lar" olan orijinal sözler Erkin' in düzenlemesinde "A-nam-dan a-yır-dı-lar" olarak karşımıza çıkmaktadır.(Bkz.: Şekil – 42a ve 42b)



Şekil – 42a



Şekil – 42b

Çokseslendirmeyi armoni bakımından incelediğimizde Ulvi Cemal Erkin' in türküyü "Klasik Armoni" anlayışı ile değil "Dörtlü Armoni" anlayışı ile ele aldığı görülmektedir. Düzenlemenin, yedinci ölçüde türkünün girişi ile bas partisinden başlamak üzere yukarı doğru tam dörtlü aralıklarla kurulan bir akorla başladığını ve armonisinin tüm parça boyunca bu tipteki akorlarla örüldüğü görülmektedir. (Bkz.: Şekil - 43). Bunun yanı sıra besteci düzenlemeyi "sol" (Dorien) modunda tasarlamıştır ve eserin donanımına "si bemol" koymuştur. Bu "si bemol" den dolayı bestecinin eseri "sol minör" akoruyla başlatıp sona erdirdiği görülmektedir. Çokseslendirmenin içinde zaman zaman yer alan "mi bemol" notası dolayısıyla bestecinin eseri modal bir "sol minör" olarak düşündüğü söylenebilir. Bu da demek oluyor ki; Erkin, her ne kadar eseri "Dörtlü Armoni" ile inşa etse de tam anlamıyla "Klasik Armoni" anlayışını terk etmemiştir.*

*"düzeltme"



Şekil – 43*

*"düzeltme"

4.3.4. ULVİ CEMAL ERKİN' İN DÜZENLEMELERİNİN GENEL ÖZETİ

Ulvi Cemal Erkin, orijinal bir türküyü çokseslendirmek için ele aldığında genel olarak notaya birebir bağlı kalmayı tercih etmektedir. İncelediğimiz üç türkü düzenlemelerinde şunu görmekteyiz; Erkin, ölçü birimi, sözlerin kullanımı, melodik yapı, melodi akışı, röpriz ve dolap kullanımı bakımından orijinal türküye birebir bağlı kalma isteği içerisinde ve hiçbir değişiklik yapmama esasına dayanarak türküyü çokseslendirmeyi tercih etmektedir. Türkünün sadeliğini ve orijinalliğini bozmamak adına nota ekleme ve çıkarmayı düşünmemiş, bu belirtilen konularda notaya bağlı kalmıştır.

Türk Beşleri' nin diğer dört üyesinde görüldüğü gibi orijinal notada metronom ibaresi bulunmasa da besteciler kendilerince yeni bir metronom belirleyip düzenlemelerine dahil etmektedirler. Türk Beşleri bestecileri arasından sadece Ulvi Cemal Erkin, orijinal notaya bağlı kalmak ve herhangi bir ekleme yapmamak için düzenlemelerinin hiçbirine metronom ibaresi koymamıştır.

Erkin, solo ses için bestelenen türküleri dört sesli koro için düzenlemiştir. Düzenlemelerine orijinalinde olmayan bitiş müziği(coda) eklemeyi uygun bulmuştur. Genel olarak türkü hangi nota üzerinden yazılmışsa Erkin de o nota üzerinden yazmayı tercih etmiştir. Üç türkü içerisinden sadece bir tanesini bir ses aşağı transpose etmektedir.

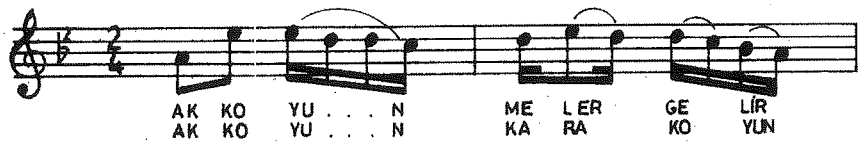
Türk Halk Müziği notalarında yer almayan nüans işaretlerini Erkin, çokseslendirmelerine eklemiştir. Şive farklılıklarını görmezden gelip bütün türkü düzenlemelerinde günümüz Türkçesi' ni kullanmıştır. Orijinal eserde olan ulamaları Erkin, düzenlemelerinin hiç birinde kullanmamıştır ve armoni bakımından üç türküyü de "Klasik Armoni" anlayışı yerine "Dörtlü Armoni" anlayışı ile ele almış ve bu teknikle armonize etmiştir. Buna ek olarak besteci iki türkünün içerisinde ara ara "Klasik Armoni" uygulamasını da kullanmıştır.

4.4. AHMET ADNAN SAYGUN' UN DÜZENLEMELERİ

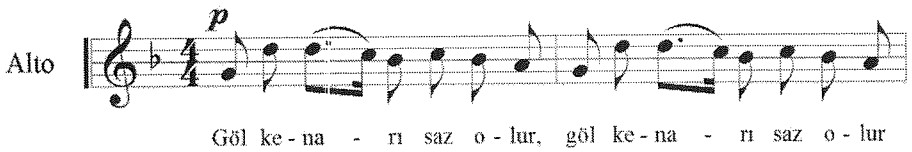
4.4.1. AK KOYUN (AK KOYUN MELER GELİR)

Uşşak makamında olan "Ak Koyun Meler Gelir" türküsü "la" üzeri yazılmıştır. Ahmet Adnan Saygun, çokseslendirmeyi "sol" üzeri yazmayı tercih etmiş, fakat "sol minör" olarak düşünmemiştir. Eğer düzenlemeyi "sol minör" olarak düşünmüş olsa idi, eserin içerisindeki "mi" notasını "bemol" olarak kullanırdı. Düzenlemenin tamamında, "mi natürel" olarak kullanılan bu nota sadece bir tek yer ve partide "mi bemol" olarak kullanılmıştır. Böylece Saygun' un, bu çokseslendirmeyi "modal" düşündüğünü ve "sol üzerinde dorien modu" nda tasarladığını rahatlıkla söyleyebilmekteyiz.

Orijinal türkü 2/4' lük ölçü biriminde yazılmış iken Ahmet Adnan Saygun, düzenlemesini 4/4' lük olarak kaleme almış, fakat nota değerlerini değiştirmeden kullanmıştır. Kısacası orijinal notadaki iki ölçü, eserin düzenlenmiş halinde bir ölçü olarak yer almaktadır. (Bkz.: Şekil – 44a ve 44b)



Şekil - 44a

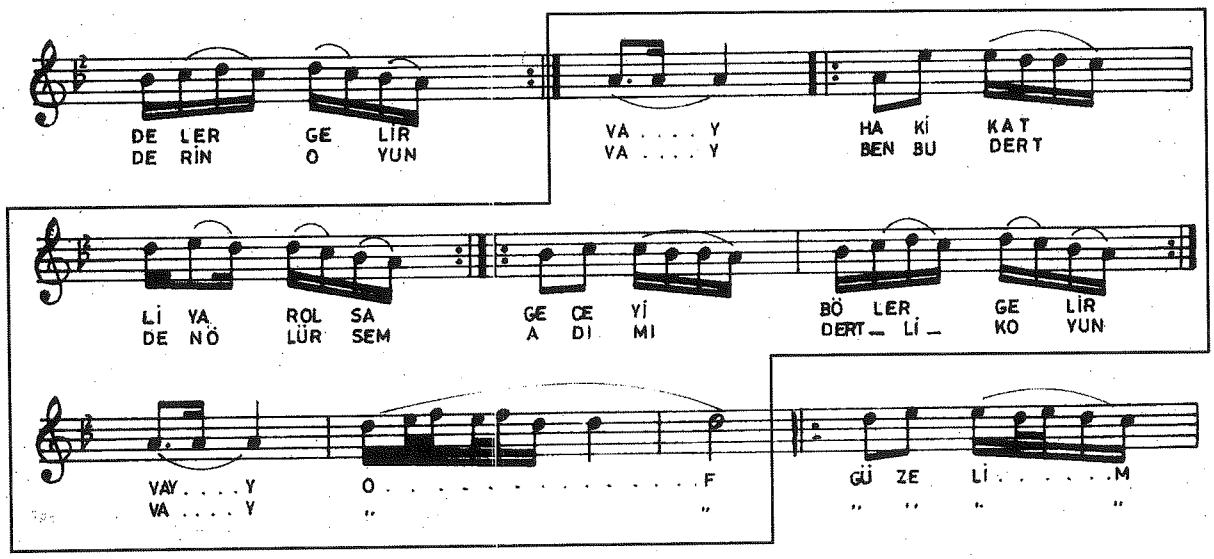


Şekil – 44b

Saygun, orijinali solo ses için derlenen bu türküyü, dört sesli koro (soprano, alto, tenor, bas) için düzenlemiş, koroya eşlik etmek amacı ile de ne bir piyano ne de herhangi başka bir enstrüman kullanmamıştır. Koro, eseri baştan sona eşlik olmadan a cappella olarak seslendirmektedir. (Bkz.: Şekil – 45a)



Şekil – 45a



Şekil – 45b

Eserin orijinalinde ölçü birimi hiç değişmemektedir. Saygun ise düzenlemesinin içerisinde, 2/4' lük, 4/4' lük ve 5/4' lük olmak üzere üç çeşit ölçü birimi kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 45a ve 45b)

Saygun, çokseslendirmesine tıpkı orijinal eserdeki gibi başlamıştır. Müziğine, bazı bestecilerin uyguladığı gibi ekstra bir giriş bölümü eklememiştir.

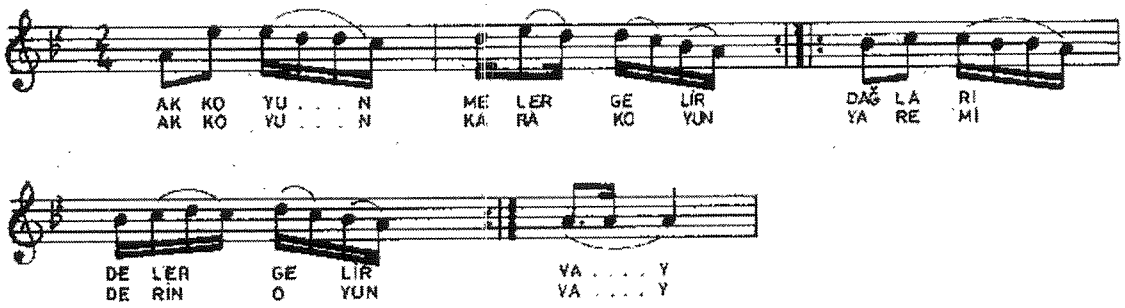
Orijinali ile düzenlemeyi karşılaştırdığımızda ilk gözümüze çarpan şey; sözler olmaktadır. Ahmet Adnan Saygun, düzenlemesinde orijinal notada yer alan sözlerin tamamını kullanmamıştır. En başta farklı bir kıta ve daha sonra orijinalinde bulunan birinci kıtayı kullanmıştır. Melodik yapı birebir aynı olmasına karşın Saygun' un, ilk sayfada melodinin altına yerleştirdiği sözler, orijinal eserde bulunmayan bir kıtadır.

Türkü notasının üzerinde metronom belirtilmiş ve (♩=63) olarak gösterilmiştir. Saygun ise, daha önce pek fazla karşılaşılmayan bir davranış olarak, çokseslendirmesinde metronom veya tempo belirtmemeyi tercih etmiştir.

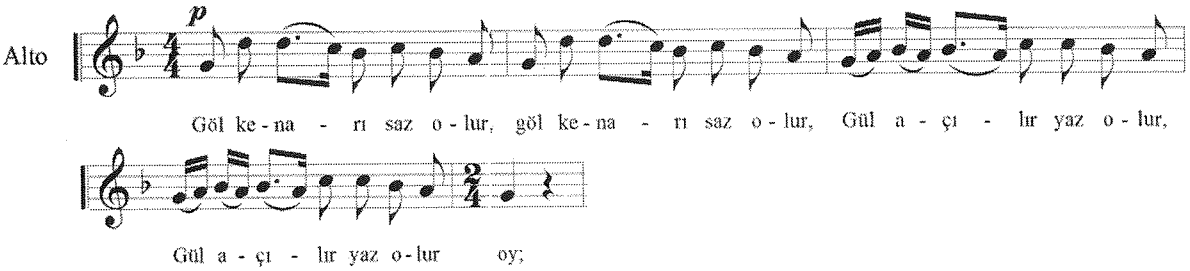
Düzenlemesine Alto partisi ile başlayan Ahmet Adnan Saygun, eserin ilk sayfasında Alto partisini solo olarak kullanmıştır. Ona eşlik eden veya kontrast oluşturacak başka bir ses bulunmamaktadır. Alto partisinin, eserin orijinalinde bulunmayan sözleri içeren ilk kıtayı tamamlamasının ardından, önce Soprano partisinin, hemen arkasından Tenor partisinin esere katıldıklarını görmekteyiz. Ana melodi, Tenor partisinin girişi ile kendini duyurmaktadır. Soprano ve Alto partileri ise Tenor partisine, kontrpuantik figürlerle eşlik etmektedirler. Tenor partisi ikinci kıtayı seslendirdikten sonra, esere Bas partisi de dahil olmaktadır. Bas partisinin ana melodiyi seslendirmesi beklenirken, bunun yerine kontrpuantik melodiyi seslendirdiğini görmek bir hayli şaşırtıcıdır. Eserin en sonuna gelindiğinde, tıpkı bir füg yazısı gibi, önce Soprano, ikinci olarak Tenor, üçüncü olarak Alto partisinin ana temayı, kanon tekniği ile seslendirdiğini görmekteyiz. Bu üç parti üç sesli füg yazısını oluştururken, Bas partisi diğer partilere sakin bir şekilde kontrpuantik melodiyi seslendirerek eşlik etmektedir. Eser boyunca dikkati en çok çeken unsur, ana melodinin Bas partisinde hiç kullanılmamış olmasıdır. Genellikle dört sesli eserlerde ve düzenlemelerde her parti en az bir kere ana melodiyi seslendirmektedir. İncelediğimiz bu çokseslendirmede ise Saygun' un sürprizi ile karşılaşmaktayız.

Ahmet Adnan Saygun da diğer Türk Beşleri gibi türkü notasında yer almayan nüans işaretlerini, düzenlemesinde kullanmaktan kaçınmamıştır.

Melodik açıdan orijinali ile çokseslendirmesi arasında küçük farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar birkaç nota ve ritm kalıplarında görülmektedir. Geçitler, işlemeler ve küçük nota değişiklikleri dışında aslına uygun olarak aktarılmışlardır. Ayrıca Saygun, türkü notasındaki röprizleri olduğu gibi düzenlemesine geçirmek yerine, her dönüşü açık olarak yazmayı tercih etmiştir. (Bkz.: Şekil – 46a ve 46b)



Şekil - 46a



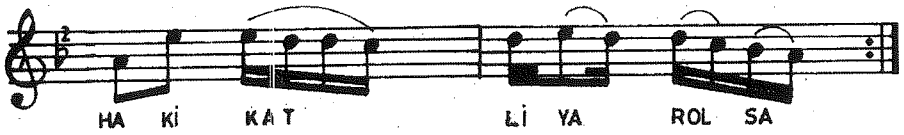
Şekil – 46b

Eserin orijinalinde iki komalık "si bemol" bulunmaktadır. Saygun da diğer Klasik Batı Müziği bestecileri gibi bu iki komalık "si bemol" ü görmezden gelmiş ve düzenlemesinde yer vermemiştir. Aslında bu ve bunun gibi koma bemollerin Klasik Batı Müziği' nde ve enstrümanlarında ses olarak birebir karşılığı yoktur. Besteciler genellikle bu sebepten ötürü Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği' nde bulunan komalı notaları eserlerinde kullanmamakta, kullanamamaktadırlar. Fakat Ahmet Adnan Saygun, çokseslendirmesinde koroya eşlik amacı ile piyano gibi Klasik Batı Müziği enstrümanı kullanmayıp, sadece insan sesi kullandığı için bu iki komalık "si bemol"ü eserin içine dahil edebilirdi. Çünkü piyanonun

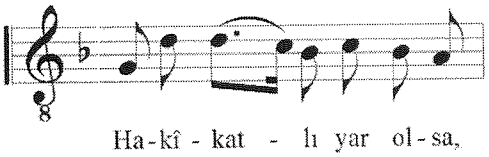
elde edemediği bu çeyrek sesleri insan sesi rahatlıkla elde edebilmektedir. Klasik Batı Müziği eğitimi almış şancılar koma sesleri çıkarırken zorlanabilirler. Ancak eseri seslendirenler Türk Halk Müziği sanatçıları olursa bu koma sesleri rahatlıkla icra edebilirler. Saygun buna rağmen çokseslendirmesinde iki komalık "si bemol" ü kullanmayı tercih etmemiştir.

Orijinal notada bulunan bağlantı kısmı, "Güzelim sümbülüm" sözleriyle başlayan kısımdır ve bu bölüm Saygun' un düzenlemesinde yer almamaktadır. Bu bölümü eserinde kullanmamıştır.

Türk Halk Müziği notalarında sıklıkla görülen ulamalar Ahmed Adnan Saygun' un düzeniemelerinde yer almamaktadır. "Ak koyun meler gelir" türküsünün orijinal notasının altı ve yedinci ölçülerinde bulunan "Hakikatli yar olsa" dizesi "Ha-ki-kat-li ya-rol-sa" şeklinde hecelere ayrılmıştır. Saygun' un düzenlemesinde ise bu dize "Ha-kî-kat-lı yar ol-sa" şeklinde hecelere ayrılmıştır. (Bkz.: Şekil – 47a ve 47b)



Şekil – 47a



Şekil - 47b

Ahmed Adnan Saygun bu türküyü çok seslendirirken "Klasik Armoni" tekniğini kullanarak armonize etmiştir. Derece ilişkilerini göz önünde bulundurmuştur. Eserin orijinali "la" üzeri notaya alınmışken Saygun, düzenlemesini "sol" üzeri notaya almış ve "sol dorien" modunda tasarlamıştır. (Bkz.: Ekler sayfa:177-179). Bundan dolayı eserin donanımında "Si Bemol" vardır. Saygun, düzenlemenin en başından onuncu ölçüsüne kadar Alto partisini tek başına kullanmış ve dolayısıyla armonize etmemiştir. Onuncu ölçüden diğer partilerin katılımıyla armoni oluşmaya başlamaktadır. (Bkz.: Şekil - 48). Eserde bol miktarda apojetür,

geçit ve antisipasyonlar yer almaktayken tutulan pedal akoru üzerinde duyurulan geçitler ve altere sesler dikkati çekmektedir.(Bkz.: Şekil - 49)*



Şekil – 48



Şekil - 49

*"düzeltme"

4.4.2. EĞİN TÜRKÜSÜ (KEVENGİN YOLLARI)

Türkünün orijinali Hüseyni makamında olduğu için "la" üzeri yazılmıştır. Ahmet Adnan Saygun ise eseri "fa diyez" üzeri kaleme almayı uygun görmüştür. Düzenlemeyi "fa diyez minör" olarak düşündüğü için donanımda üç diyez kullanmıştır.

Orijinali 10/8' lik ölçü birimi ile yazılan türküyü Saygun, 9/8' lik ölçü birimi ile kaleme almıştır. Saygun' un bu davranışı türkünün melodik yapısını biraz da olsa değiştirmiştir. 10/8' lik bir eser ile 9/8' lik eserin duyumları birbirinden faklıdır. Bu iki ölçü birimi arasında başta tartımları olmak üzere temel farklılıklar bulunmaktadır. Eserin orijinalindeki 10/8' lik ölçü birimin alt bölünmeleri (2/8, 3/8, 2/8, 3/8) olarak ayrılırken, Saygun' un düzenlemesinde ki 9/8' lik ölçü birimi (2/8, 2/8, 2/8, 3/8) olarak ayrılmaktadır. Bundan dolayı melodinin ritmi orijinalinden farklı hale gelmektedir ve Saygun' un düzenlemesi orijinal türkünün farklı bir versiyonu gibi duyulmaktadır.

Eserin orijinalinde bulunan iki komalık "si bemol" e Saygun da diğer Türk Beşlerin' de görüldüğü gibi, çokseslendirmesinde yer vermemiştir.

Ahmed Adnan Saygun, türkünün orijinal notasında bulunan röpriz işaretlerini kullanmayı tercih etmemiş ve bütün dönüşleri açık olarak yazmıştır.

Saygun üç kıtası ve birde bağlantı kıtası olan "Eğin Türküsü" nü çokseslendirirken düzenlemesinde sadece eserin ilk kıtasını kullanmış bağlantı kıtasına da düzenlemesinde yer vermemiştir. Orijinal notada sözlerin girişinden hemen önce altı ölçülük bir saz payı bulunmaktadır yani bir nevi giriş müziği vardır. Saygun, orijinalindeki bu giriş müziğine düzenlemesinde yer vermemiş fakat orijinal türküde bulunmayan başka bir kıtayı kullanarak onbeş ölçülük bir giriş müziği tasarlamıştır.(Bkz.: Şekil – 50a ve 50b)



Şekil - 50a



Şekil – 50b

Ahmed Adnan Saygun, "Kevenk yolu bu mudur, testi dolu su mudur" sözlerinin bulunduğu bu giriş bölümün melodisi olarak türkünün ana melodisini kullanmış (Bkz.: Şekil – 50a ve 50b) ve bu giriş müziğnin başında Tenor ve Bas partilerini solo olarak düzenlemeye dahil etmiştir. (Bkz.: Şekil – 50a) İkiye bölünen Tenor partisinin ikinci sesi ile yine ikiye bölünen Bas partisinin her iki partisi birden kapalı ağızla "bam" hecesini uzatmaktadırlar. (Bkz.: Şekil – 50a) Bu üç parti, seslendirdikleri pedal niteliğindeki akor uzatma eylemini

düzenlemenin son üç ölçüsüne dek devam ettirmektedirler. Bu son üç ölçüde "Hey anom hey!" sözlerini kullanarak figürlerini değiştirmekte ve diğer partilerle birlikte aynı hareketi gerçekleştirmektedirler. (Bkz.: Şekil – 51)



Şekil - 51

Orijinali solo ses için derlelenen bu türküyü Saygun, dört sesli koro için tasarlamıştır. Eserin başlangıcında nota üzerinde belirttiği gibi tenor partisini "divisi" olarak (ikiye bölerek) kullanmıştır. Düzenleme notasının en başında notasyon olarak belirtilmemiş olsa bile, Bas partisi de tıpkı Tenor partisi gibi eserin tamamında "divisi" olarak kullanılmıştır. Besteci Bas partisini de Tenor partisi gibi ayrı portelerde yazmak yerine, Bas partilerini aynı porteye yazmayı tercih etmiştir. (Bkz.: Şekil – 51)

Ahmed Adnan Saygun' un çokseslendirmesinin beşinci ölçüsünde, Soprano partisinde bulunan "mi diyez" notası, ne orijinal türkü notasında ne de Saygun' un düzenlemesinin hiçbir dönüşünde bulunmamaktadır. Bu "mi diyez" notası armonik olarak da melodik olarak da esere yabancı bir sestir. Bu yüzden basım hatası olduğu kanısına rahatlıkla varabilmekteyiz. (Bkz.: Şekil – 52)

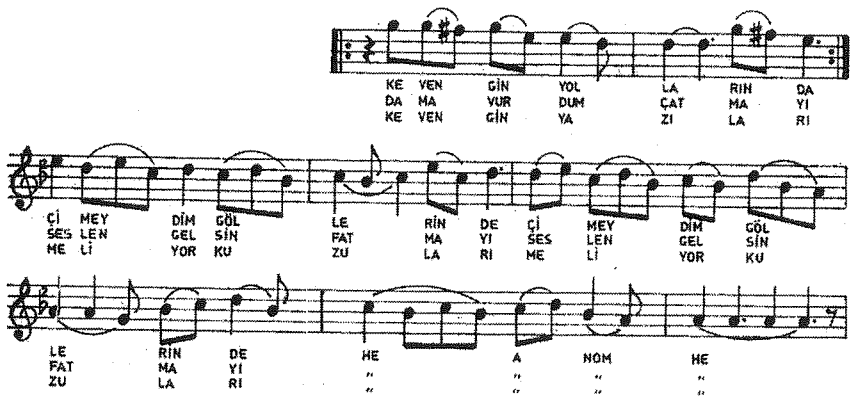


Şekil – 52

Türk Halk Müziği notasyonunda kullanılmayan nüans işaretlerini Ahmed Adnan Saygun, çokseslendirmesinde çekinmeden kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıca yine orijinalinde bulunmayan nefes virgülü ve aksanları da düzenlemesine dahil etmekten kaçınmamıştır.

Türkünün orijinalinde metronom ibaresi belirtilmemiş iken Saygun, düzenlemesinin başına hem tempo terimi hem de metronom belirlemeyi uygun görmüştür. Metronomun notasyonunu (♩+♩+♩.= 36) şeklinde göstermiştir. Bestecinin metronomu sadece tek bir sekizlik veya dörtlük olarak göstermemesinin nedeni düzenlemenin 9/8' lik ölçü birimi ile yazılmış olmasıdır. Saygun metronomu bu şekilde göstererek bütün ölçünün toplamda otuzaltı' ya eşit olduğunu belirtmektedir.

Saygun' un düzenlemesini melodi bakımından ele aldığımızda, orijinal nota ile arasındaki birkaç farklılık gözümüze çarpmaktadır. Saygun' un orijinal türkünün ana hatlarını koruduğunu fakat melodiyi ufak tefek ekleme ve çıkarmalar yaparak, işleme, geçit, apojetür notalarını kullanarak işlediği görülmektedir. (Bkz.: Şekil – 53a ve 53b)



Şekil – 53a



Şekil –53b

Elazığ yöresine ait olan "Kevengin Yollarında" türküsünde şive faklılığı ve ulamalar bulunmamaktadır. Saygun da bu iki unsuru düzenlemesinde, tıpkı orijinal türküde olduğu gibi kullanmıştır.

Orijinal türkü notasının ilk satırında bulunan, Türk Halk Müziği notasyonunda sıklıkla kullanılan, "Ölçünün devamı bir alt satırdadır" anlamına gelen işaret (Bkz.: Ekler sayfa:133) Klasik Batı Müziği notasyonunda kullanılmamaktadır. Saygun düzenlemesinde bu işareti kullanmamıştır.

Ahmed Adnan Saygun' un düzenlemesi armoni analizi bakımından incelendiğinde, orijinal türküyü "Klasik Armoni" anlayışı ile değil "Dörtlü Armoni" anlayışı ile ele aldığı görülmektedir. Türkünün armonizasyonunu yaparken derece ilişkilerini göz önünde bulundurmamıştır. Çokseslendirmenin en başındaki, Tenor ve Bas partilerinin seslendirdiği akorda görüldüğü üzere Saygun' un bu türküyü "Dörtlü Armoni" anlayışı ile ele aldığı açıkça görülmektedir. (Bkz.: Şekil – 50a).Düzenlemenin tamamında "Dörtlü Armoni" nin yanısıra kontrpuantik yatay eşlik mantığının kullanıldığı da görülmektedir. Besteci eseri uzun tutulan pedal sesleri üzerine inşa etmiş ve modal bir "fa diyez minör" olarak tasarlamıştır. Fakat eser alışılageldik gibi birinci derece akoru ile değil bunun yerine dördüncü derece akoru ile başlamaktadır. (Bkz.: Şekil – 50a)*

*"düzeltme"

4.4.3. GÜVERCİN VURDUM KALKMAZ

Türkünün orijinali Çargah makamında olup "do" üzeri yazılmıştır. Ahmet Adnan Saygun ise türkünün düzenlemesini "la" üzeri kaleme almıştır. Besteci eseri "La Majör" tonunda düşündüğü için donanımında üç diyez bulunmaktadır ("fa diyez", "do diyez", "sol diyez").

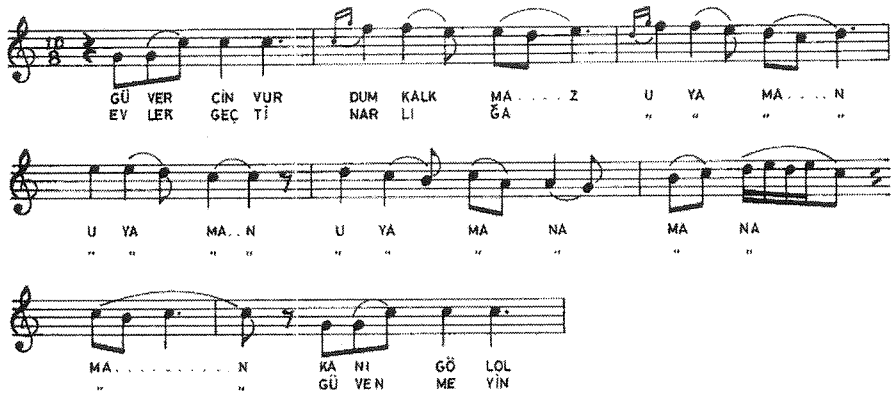
Eser orijinalinde 10/8' lik ölçü biriminde yazılmış ve Saygun da değişiklik yapmayıp derlemesini 10/8' lik ölçü biriminde kaleme almıştır. Türkü notasında kullanılan 10/8' lik ölçü birimi (2/8, 3/8, 2/8, 3/8) olarak alt bölünmelere ayrılmış, Saygun' un düzenlemesi de aynı şekilde alt bölünmelere ayrılmıştır.

Orijinal türkü notası üzerinde metronom bilgisi bulunmamaktadır. Oysa ki Saygun bu türküyü çokseslendirirken düzenlemenin başına metronom bilgisini eklemiştir. Besteci, 10/8' lik ölçü birimi aksak bir ritm olduğundan dolayı metronomu şu şekilde göstermiştir (Bkz.: Şekil – 54)

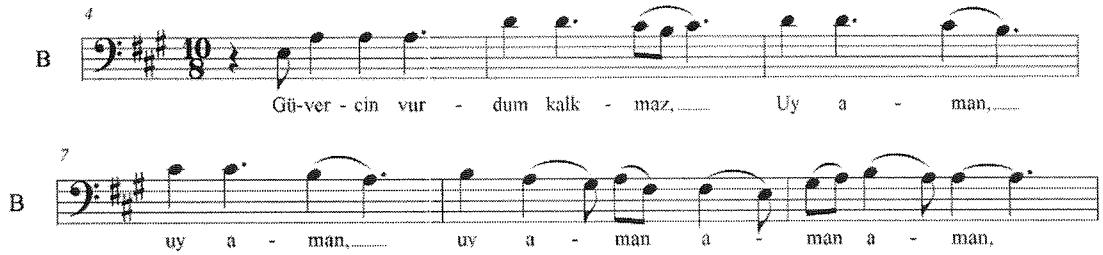


Şekil – 54

Ahmet Adnan Saygun, türkünün melodik yapısına neredeyse birebir sadık kalmıştır. Çok büyük değişiklikler yapmaktan kaçınmıştır. Ancak Saygun' un düzenlemesinde melodi, orijinal notaya göre biraz daha sadeleştirilmiştir. İki nota arasında ufak tefek farklılıklar olsa da temel olarak ritmik değerler, aralıklar ve eserin yapısı değiştirilmemiştir. Ayrıca orijinal notanın yedinci ölçüsünün başına kadar uzayan cümle sonunu Saygun, düzenlemesinde altıncı ölçünün sonunda kesip, uzatmamayı tercih etmiştir. (Bkz.: Şekil –55a ve 55b)



Şekil – 55a

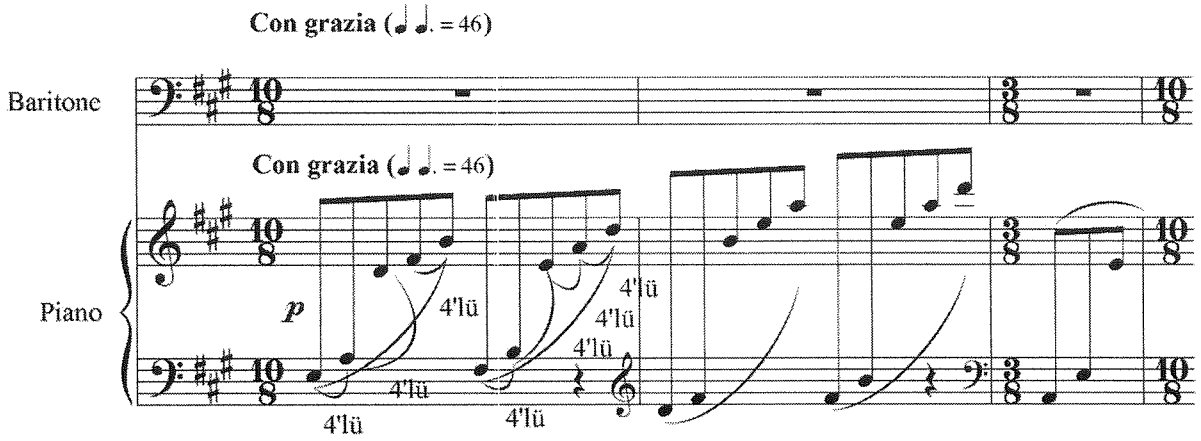


Şekil – 55b

Türkünün orijinal notasının ikinci satırında bulunan "ölçü devamı" işareti Saygun, düzenlemesinde kullanmamıştır. Ayrıca orijinal türküde ve Saygun' un düzenlemesinde röpriz işareti kullanılmamaktadır.

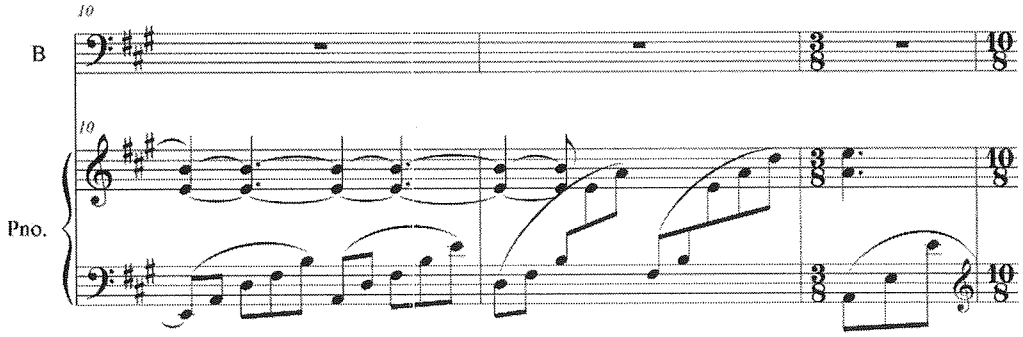
Ahmed Adnan Saygun, "Güvercin Vurdum Kalkmaz" türküsünü ses ve piyano için düzenlemiştir. Orijinali solo ses içindir. Notaya baktığımızda erkek sesi için bestelenmiş olduğunu anlamaktayız çünkü düzenlemenin solo partisi "fa anahtarı" ile yazılmıştır. Bu ayrıntı ve düzenlemenin tamamında kullanılan ses genişliği, bize düzenlemenin, erkek sesleri arasından bariton ses rengi düşünülerek yazıldığını göstermektedir.

Çokseslendirmenin girişinde Saygun, eserin orijinal yapısında bulunmayan üç ölçülük bir giriş müziği bestelemiştir. (Bkz.: Şekil – 56) 10/8' lik ölçü birimi kullanarak düzenlediği türkünün içerisinde Saygun, yer yer ölçü birimi değişikliği yapmıştır. Bu uygulama zaten aksak ritmli olan esere ayrı bir renk katmıştır. Bu üç ölçülük giriş müziğinin üçüncü ölçüsünde 10/8' lik ölçü birimi yerine 3/8' lik ölçü birimi kullanılmıştır. (Bkz.: Şekil – 56) Hemen ardından dördüncü ölçüde ise sözlerin girişi ile beraber tekrar 10/8' lik ölçü birimine geri dönülmüştür.



Şekil - 56

Ahmed Adnan Saygun, birinci kıtanın ilk satırı bittiğinde araya bir ara müziği yerleştirmiştir. Bu ara müzik bölümü yine bir ölçüsü 3/8' lik olmak üzere toplamda üç ölçüden oluşmaktadır. Orijinal türküde tıpkı giriş müziği gibi böyle bir ara müzik yer almamaktadır. (Bkz.: Şekil – 57)



Şekil – 57

Saygun, ara müzikten sonra yine kaldığı yerden sözlere devam etmektedir. Birinci kıtanın ikinci satırı bittikten sonra yine bir ara müziği karşımıza çıkmaktadır. Bu ara müzik ise onbir ölçüden oluşmaktadır. (Bkz.: Şekil –58) Bu bölümün hemen ardından tahmin edildiği gibi besteci birinci kıtanın üçüncü satırını (ben bu derde düşeli, kimse yüzüme bakmaz) kullanmak yerine, ikinci kıtanın ilk satırını (Evler geçti narlığa, güvenmeyin varlığa) kullanmıştır. İlk satırdaki sözlerden sonra ise yeni bir ara müziği kullanmak yerine ikinci satırdaki sözleri ve bağlantı sözlerini arka arkaya getirmiştir. Ne var ki bu bölümden sonra daha önce kullanmış olduğu, eserin orijinalinde bulunmayan onbir ölçülük ara müziğin ilk altı ölçüsünü kullanmayı tercih etmiştir. (Bkz.: Şekil – 58) Saygun, ikinci kıtanın üçüncü satırı ve

bağlantı sözlerinden sonra da bir codetta ile eseri tamamlamaktadır. Düzenlemesinde ilk kıtanın üçüncü ve dördüncü satırındaki sözleri kullanmadığı gibi ikinci kıtanın dördüncü satırındaki sözleri de kullanmamıştır.



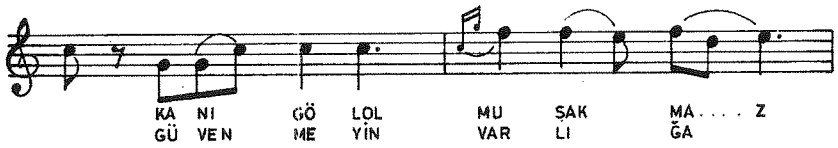
Şekil -58

Eserin orijinal notasında herhangi bir nüans terimi bulunmamakta iken, Ahmet Adnan Saygun, düzenlemesinde nüansları itina ile kullanmıştır. Sadece bir adet dolcePiano (dolceP), iki adet forte (f), bir adet fortissimo (ff), bir adet decrescendo ve iki adet pianissimo (PP) kullanmıştır. Bu şekilde düzenlemenin, eserin orijinalindeki gibi sade ve doğal kalması sağlanmıştır. Ayrıca Saygun, piyano partisinde ise ekstradan renk katmak için uzunca bir tril kullanmıştır. Bu ayrıntılar dışında Saygun' un düzenlemesi gayet sade bir yazım ve anlatıma sahiptir.

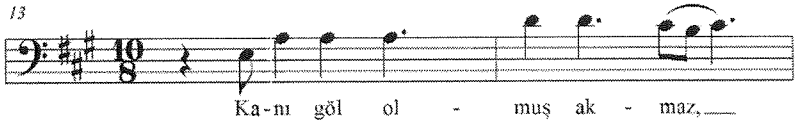
"Güvercin Vurdum Kalkmaz" türküsü Urfa yöresine ait bir türküdür ve dolayısıyla türkünün sözlerinde Urfa yöresine ait şiveyi görmekteyiz. Örneğin; bağlantı sözündeki "sen bize gelsey ne var" "sen bize gelsen ne var" ın Urfa şivesi ile söylenmiş halidir. Saygun da düzenlemesinde bu detaya yer verip türkünün sözlerini Urfa şivesiyle; "sen bize gelsey ne var" olarak kullanmayı tercih etmiştir. Saygun' un çokseslendirmesi, sözlerdeki değişiklik bakımından ele alınırsa, tamamı neredeyse birebir aynı olmakla beraber sadece bir iki kelime

farklılığı içermektedir. Örneğin; Saygun düzenlemesinde "evler göçtü" sözlerini kullanırken, orijinalinde bu sözler "evler geçti" olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka farklılık ise; yine Saygun'un "gerdanı kaplar" olarak kullandığı sözler orijinalinde "gerdanı kapar" olarak kullanılmıştır. Bu iki farklılık dışında da sözlerde başka bir değişiklik yapılmamıştır.

Ahmed Adnan Saygun, orijinal türküde bulunan ulamaları düzenlemesinde kullanmamayı tercih etmiştir. Örneğin; "Kanı göl olmuş akmaz" dizesi orijinal notada "Ka-nı gö-lol-mu-şak-maz" olarak kullanılırken Saygun, düzenlemesinde aynı dizeyi "Ka-nı göl ol-muş ak-maz" olarak, ulamalardan arındırarak kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 59a ve 59b)



Şekil –59a



Şekil – 59b

"Güvercin Vurdum Kalkmaz" türküsünün düzenlemesini armoni bakımından incelediğimizde, Saygun' un türküyü "Dörtlü Armoni" anlayışı ile ele aldığını görmekteyiz. Çokseslendirmenin ilk ölçüsünde piyano partisinde art arda gelen notaların, tam dörtlü aralığı ile sıralandıkları görülmektedir. Ayrıca piyano partisinin sağ elinde bulunan, yine dörtlü aralıklarla oluşturulan sıra sıra akorlar eserin sonuna kadar aynı şekilde devam etmektedir. Saygun, türküyü derece ilişkileri ile ,"Klasik Armoni" anlayışı yerine "Dörtlü Armoni" tekniğini kullanarak armonize etse de, eserin donanımında bulunun üç diyez (fa diyez, do diyez, sol diyez) eserin "La Majör" tonunda kaleme alındığını göstermektedir. Eserin başlangıcı Saygun' un diğer düzenlemelerinde görüldüğü gibi birinci derece akoru ile başlamamaktadır. Eser "La Majör" ün beşlisi ile başlamaktadır. (Bkz.: Şekil – 56) Düzenlemenin en sonuna bakıldığında ise eserin birinci derece akoru ile sonlandığı görülmektedir (Bkz.: Şekil – 60)*

*"düzeltme"



Şekil – 60*

*"düzeltme"

4.4.4. AHMED ADNAN SAYGUN' UN DÜZENLEMELERİNİN GENEL ÖZETİ

Ahmed Adnan Saygun türküleri çokseslendirirken genel olarak orijinaline bağlı kalmayı göz önünde bulundurmuş fakat değişiklik yapma konusunda cesaretli davranmaktan kaçınmamıştır. Özellikle ölçü birimi, sözlerin kullanımı, melodinin işlenişi, orijinal türkünün yazıldığı notanın değiştirilmesi (transpose) ve armonizasyonu açısından her bir türküde değişiklik yapmıştır. Orijinali 2/4' lük ölçü birimi ile yazılan türküyü 4/4' lük, 10/8' lik ölçü birimi ile yazılan türküyü 9/8' lik yazmış, 10/8' lik yazılan diğer türküyü ise yine 10/8' lik yazmış fakat düzenlemesinin içinde yer yer 3/8' lik, yer yer ise 5/8' lik ölçü birimini kullanmıştır.

Saygun türküde kullanılan kıtaların hepsini kullanmak yerine birer kıtalarını kullanmıştır. Melodi işlenişi bakımından ise birkaç nota ekleyerek, çıkararak geçit işleme ve apojetür gibi süsleme notalarını kullanarak türkünün melodisini kamufle etmiş ya da orijinalinde bulunan süslemeleri yok sayarak sadeleştirme yoluna gitmiştir.

Türkülerin orijinal notasında ulamalar bulunur iken, Saygun bu ulamaları çokseslendirmesinde kullanmamayı tercih etmiştir. Yine aynı şekilde orijinal notada bulunan röprizlere düzenlemesinde yer vermemiş ve bütün dönüşleri açık bir şekilde yazmayı tercih etmiştir.

Türk Halk Müziği notasyonunda yeralmayan nüansları Saygun, üç düzenlemesine de eklemeyi uygun görmüştür. Orijinalinde metronom bulanan türkünün düzenlemesinde metronom kullanmamış, metronom olmayan türkülerde ise yeni bir metronom belirlemiş ve düzenlemesinde göstermiştir.

Orijinal türkülerde bulunan şive farklılıklarına büyük ölçüde bağlı kalan Saygun, içerisinde şive farklılığı barındırmayan iki türkünün düzenlemesinde orijinalindeki gibi şive farklılığını kullanmamış, diğer türküde olan şive farklılığını ise düzenlemesinde aynı şekilde kullanmıştır.

Solo ses için derlenen türkülerin ikisini dört sesli koro için diğerini ise ses ve piyano için tasarlamıştır. Ayrıca notasyon bakımından da her bir türküde farklı teknik öğeler kullanmıştır. Bu öğeler kanon, divisi ve tril olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ahmed Adnan Saygun türküleri çokseslendirirken tek bir mantık çerçevesinde düşünmemiştir. "Ak Koyun" türküsünü derece ilişkileri içerisinde "Klasik Armoni" tekniği ile, "Eğin Türküsü" nü "Dörtlü Armoni" mantığı ve kontrpuantik eşlik tekniği ile, "Güvercin Vurdum Kalkmaz" türküsünü ise salt "Dörtlü Armoni" tekniği ile armonize etmiştir.

4.5. NECİL KAZIM AKSES' İN DÜZENLEMELERİ

4.5.1.EKİNİ BİÇER OLDUM

"Ekini Biçer Oldum" türküsü Uşşak makamındadır ve diğer Uşşak eserler gibi "la" üzeri yazılmıştır. Necil Kazım Akses de derlemesini "la" üzeri yazmıştır. Türkünün içinde bulunan iki komalık "si bemol" notasını Akses, diğer Türk Beşleri' nin yaptığı gibi çokseslendirmesinde kullanmamıştır.

Orijinalinde 12/8' lik ölçü birimi ile yazılan eseri Akses, 6/8' lik ölçü birimini kullanarak kaleme almıştır. Türkü notasındaki nota değerlerini değiştirmemiş sadece orijinal notada ki bir ölçüyü düzenlemesinde iki ölçü olarak yazmıştır.

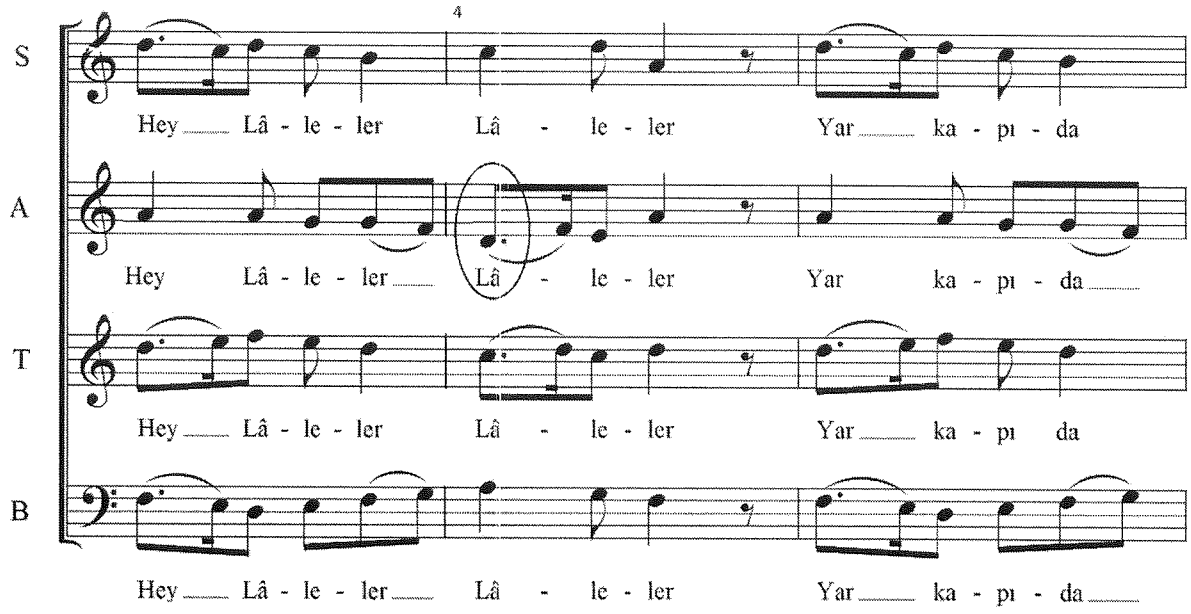
Türkünün orijinali solo ses için bestelenmiş, Necil Kazım Akses ise bu türkünün çokseslendirmesini dört sesli koro için tasarlamıştır. Düzenlemenin girişi olağan dört sesli koro yazımı olarak başlamaktadır. Eserin ileri kısımlarında, özellikle serbest sözlerin bulunduğu kısımda ise partiler bölünerek (divisi) karşımıza çıkmaktadırlar. Her parti ikiye bölünmüş durumdadır. (Bkz.: Şekil –61) Bu bölümün hemen ardından yine eserin en başında olduğu gibi sözlerle ana melodi gelmekte ve bununla beraber ikiye bölünen partiler tekrar bir araya toplanıp olağan dört sesli koro biçimine geri dönmektedirler.



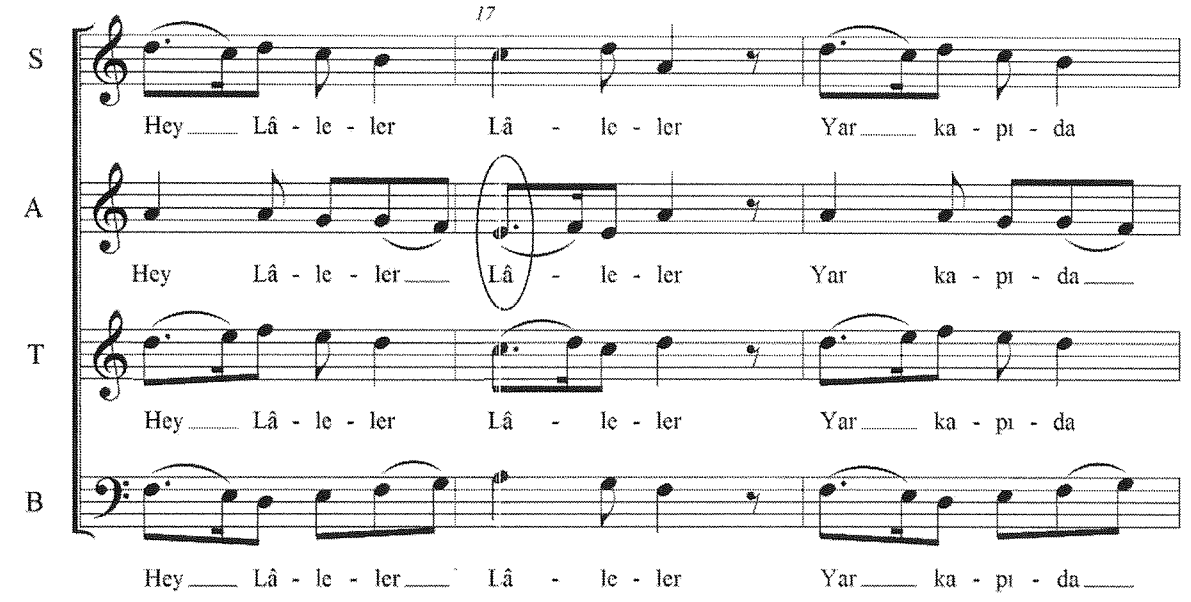
Şekil - 61

Türkünün sözlerinin konuşur gibi söylendiği bu ara bölümde, ölçü biriminin 5/8' lik olduğu ölçüde yani düzenlemenin onbirinci ölçüsünde, "Al da gel" sözlerini icra ederken notada notasyon olarak "fa" notası bulunmaktadır. Fakat bağlantı sözlerinin söylendiği iki ara müzikte de notasyon olarak "  " kullanılmaktadır. Belirttiğimiz bu ölçüdeki fa notası basım hatasından kaynaklanmaktadır. (Bkz.: Şekil – 61)

Necil Kazım Akses' in çokseslendirmesinin dördüncü ölçüsünde, Alto partisinde bulunan ilk nota "re" notası olarak yazılmıştır. Oysa ki eserin onyedinci ölçüsünde aynı melodinin tekrarı gelmektedir ve bu belirtilen nota bu sefer "mi" notası olarak karşımıza çıkmaktadır. "La minör" tonunda düzenlenen türkünün bu iki ölçüsünde de armoni birinci derece akorundan oluşmaktadır. Bundan dolayı "re" notası yine bir basım hatasıdır. Ayrıca her iki gelişte de bir önceki ve bir sonraki bağlantılar aynı şekilde, üçüncü ölçünün Alto partisindeki "sol-sol-fa" inişinin "mi" notasına bağlandığı görülmektedir. (Bkz.: Şekil – 62a ve 62b)



Şekil – 62a



Şekil – 62b

Akses, melodi bakımından orijinal esere tamamıyla sadık kalmıştır. Melodiyi birebir kullanmayı tercih etmiştir. Notasyon bakımından Akses' in düzenlemesi ile türkü notası arasında çok ufak bir farklılık vardır. Akses birinci mısranın birinci dizesini duyurduktan sonra orijinal eserde bulunan serbest sözler bölümünü kullanarak yedi ölçülük bir ara müzik

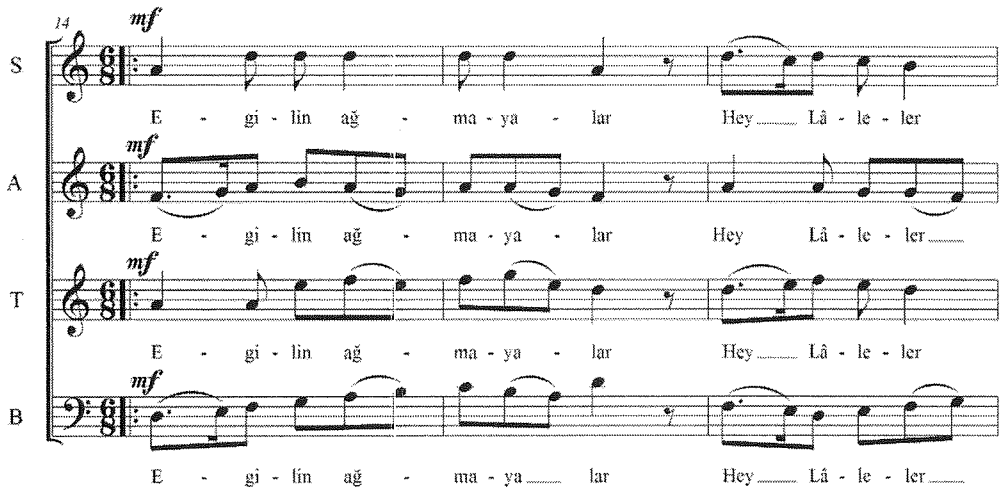
oluşturmuştur. (Bkz.: Şekil – 61) Orijinal eserde ise yine birinci mısranın birinci dizesinden sonra eserin girişindeki saz payının dördüncü ölçüsü gelmektedir. (Bkz.: Şekil – 63)



Şekil – 63

Türkünün orijinal notasında nüanslar yer almamaktadır fakat Necil Kazım Akses, çokseslendirmesinde çekinmeden nüans işaretlerini kullanmıştır. Ayrıca nüanslar dışında düzenlemesine birkaç aksan ve bağ da eklemekten kaçınmamıştır.

Orijinal eserde bulunan serbest sözler bölümünü Akses de düzenlemesinde kullanmıştır fakat bu bölümü çok farklı bir şekilde işlemiştir. Orijinal notada bu bölümün melodisi ana melodidir. Akses ise bu bölümde melodi kullanmamayı tercih etmiştir. Melodi kullanmadığı bu bölümde "×" şeklinde bir notasyon kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 61) Necil Kazım Akses, bu serbest sözlerin kullanıldığı bölümde partileri bölerek (divisi) kullanmış, (Bkz.: Şekil – 61) ana melodi ve sözler girdiğinde ise yeniden eski dört partili koro yazı biçimine dönmüştür. (Bkz.: Şekil – 64)



Şekil – 64

Bu notasyon, konuşur gibi söylemek anlamına gelmektedir. İcracı bu notaların altında bulunan sözleri konuşur gibi söylemektedir. Türk Beşleri arasında, türkü

çokseslendirmelerinde bu şekildeki bir notasyonu kullanan başka bir besteci daha yoktur. Bu detay Necil Kazım Akses' i diğer dört büyük besteciden ayıran en önemli farklardan biridir.

Eserin orijinalinde metronom belirtilmemiş iken Akses, düzenlemesine kendince bir metronom eklemeyi uygun görmüş ve (𝅗𝅥. = 84) olarak çokseslendirmesinde belirtmiştir.

Necil Kazım Akses, orijinal eserde kullanılan Senyo işaretine (𝄋) düzenlemesinde de yer vermiştir. Ayrıca eserin orijinalinde melodi tekrarları açık olarak yazılmıştır. Akses ise tekrarları açık olarak yazmak yerine Röpriz işaretlerini kullanmayı tercih etmiştir.

Sözler bakımından bir Akses geleneği olarak orijinale büyük ölçüde bağlı kalındığını görmekteyiz. Eser üç kıta ve iki serbest sözden oluşurken Akses, düzenlemesinde bu üç kıtadan birinci ve üçüncü kıtayı ve serbest sözlerin tamamını kullanmıştır. Tek bir söz dışında bütün sözler, kıtalar ve serbest sözler aynı şekilde kullanılmıştır. Eserin orijinalindeki birinci kıtanın üçüncü satırında bulunan "Yâr derdine düşeli" sözünü Akses, "Ekinler yetişeli" olarak kullanmıştır. Bu ufak farklılık dışında sözler açısından hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

Orijinal eser altı ölçülük saz payı ile başlamaktadır. Necil Kazım Akses' in çokseslendirmesi ise doğrudan sözlerle başlamaktadır. Orijinal türküde her bir satırın arasında, türkünün en başında bulunan saz payının dördüncü ölçüsü kullanılmıştır. Bu ölçünün melodisi aslında türkünün ana melodisidir. Fakat Akses' in derlemesinde, eserin sözleri arasında herhangi bir boşluk bırakılmamıştır. Birinci kıtanın tüm sözleri (dört satırı da) art arda duyulmaktadır.

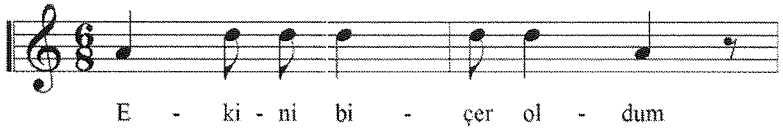
Türkünün orijinalinde serbest sözler saz payının üstüne söylenmektedir. Necil Kazım Akses' in düzenlemesindeki "𝅗𝅥" notasyonu ile seslendirilen bu bölüme eşlik eden saz payı ya da ara müziği gibi herhangi bir melodi bulunmamaktadır. Sadece kelimeler dile getirilmektedir. (Bkz.: Şekil – 61) Ayrıca Akses, 6/8' lik ölçü birimi ile başladığı çokseslendirmesinin, serbest sözlerin söylendiği bu bölümünde ölçü birimi değişikliği yapmıştır. 2/4' lük, 5/8' lik ve sonra tekrar 6/8' lik ölçü birimlerini kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 61)

Şarkışla yöresine ait olan "Ekini Biçer Oldum" türküsü içerisinde bir takım şive farklılıklarını barındırmaktadır. Akses, bu şive farklılıklarını birebir düzenlemesinde kullanmak yerine, sözleri günümüz Türkçesi' nde kaleme almayı tercih etmiştir. Aynı

zamanda orijinal notada ulamalar göze çarpmakta iken Akses, çokseslendirmesinde ulamalara yer vermemiştir. Örneğin; orijinal notada "E-ki-ni bi-çe-rol-dum" olarak kullanılan sözleri Akses, "E-ki-ni bi-çer ol-dum" şeklinde kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 65a ve 65b)

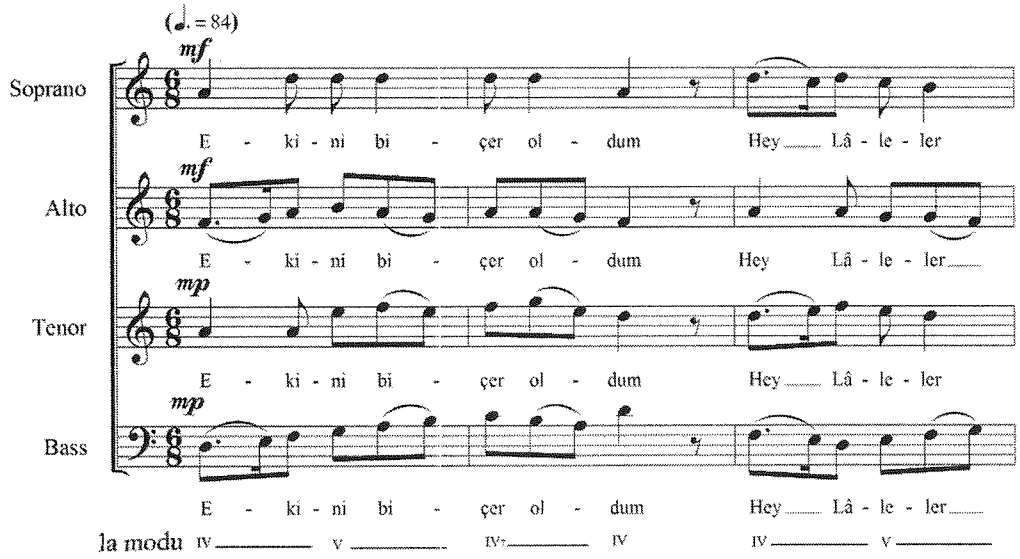


Şekil - 65a



Şekil – 65b

Necil Kazım Akses, türkünün armonizasyonunu yaparken "Klasik Armoni" tekniğini kullanmıştır. Eseri "la" modunda (Aeolien) düşünüp buna göre armonizasyonunu inşaa etmiştir. Akorları tonal yerine modal olarak düşünüp bu fikir çerçevesinde yerleştirmiştir. Akses, "Klasik Armoni" nin gereği olan derece ilişkilerini düzenlemesinde kullanmayı ihmal etmemiştir. Akses esere tonun birinci derece akoru ile başlamak yerine dördüncü derece akoru il başlamıştır. Bununla beraber eseri birinci derece akoru ile sonlandırmıştır. (Bkz.: Şekil - 66). Eser içerisinde mükemmel kadansı da barındırmaktadır. Ayrıca besteci diğer bestecilerde görünmeyen "  " notasyonunu kullanarak büyük bir farklılık yaratmıştır. (Bkz.: Şekil - 61)*



Şekil - 66

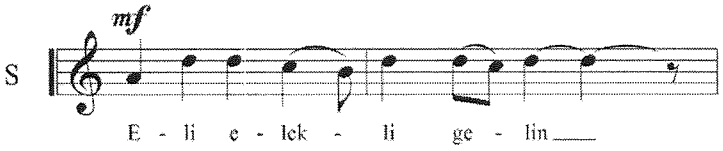
*"düzeltme"

4.5.2. ELİ ELEKLİ GELİN

Orijinalinde "la" üzeri yazılan ve Uşşak makamında olan "Eli Elekli Gelin" türküsünü Akses de aynı notadan kaleme almıştır. Ölçü birimi orijinal notada 9/16' lık olan eseri Akses 9/8' lik ölçü birimi ile yazmıştır. Zaten Klasik Batı Müziği'nde genellikle 2/4' lük, 3/4' lük, 4/4' lük, 3/8' lik, 6/8' lik, 9/8' lik gibi ölçü birimleri kullanılmaktadır. 9/16' lık ölçü birimi yaygın olarak kullanılmamaktadır. Bu nedenle orijinalinde sekizlik değerde olan bir nota, Akses' in çokseslendirmesinde dörtlük olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bkz.: Şekil – 67a ve 67b)



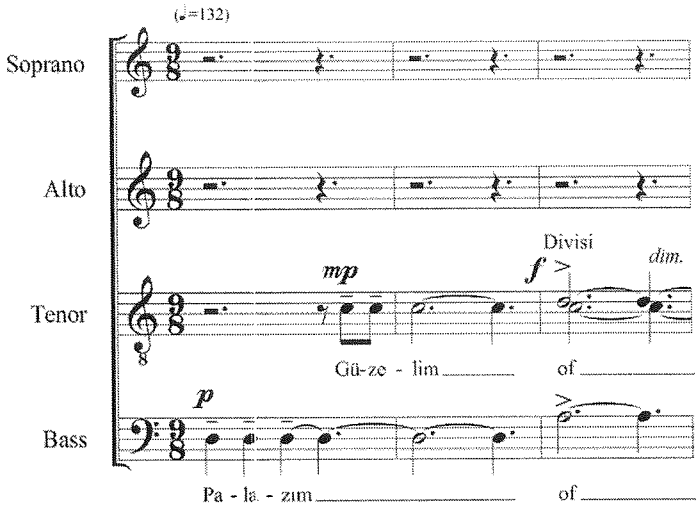
Şekil – 67a



Şekil – 67b

Orijinali solo ses için bestelenen türküyü Necil Kazım Akses, dört sesli koro kullanarak çokseslendirmiştir. (Soprano, Alto, Tenor, Bas).

Eserin girişinde Akses, türkü başlamadan önce üç ölçülük bir giriş müziği tasarlamıştır. Oysa orijinal eserde doğrudan türkü başlamaktadır. Necil Kazım Akses' in eklediği bu giriş bölümünde yine eserin orijinalinde bulunan ara sözler kullanılmış ve tamamen farklı bir düşünce ile, eserin içinde var olmayan figürler ve sözler değil tam tersine eserin içinde bulunan öğeler kullanılmıştır. (Bkz.: Şekil – 68)



Şekil - 68

İncelediğimiz bu türküde diğer eserlerde bulunmayan bir özellik vardır. Orijinal eserin başında metronom (♪♪ = 118) olarak belirtilmiştir. Fakat garip olan şey şudur ki metronomda 118 birimi yoktur. 116 veya 120 birimleri bulunmaktadır. Eseri notaya alan kişinin veya bestecisinin türküye bu metronom birimini koyarlarken hangi unsurları göz önünde bulundurduklarını bilememekteyiz. Buna karşılık olarak Necil Kazım Akses ise (♩= 132) metronomunu kullanmayı tercih etmiş ve düzenlemesinin başında bu şekilde belirtmiştir. 9/16' lık ölçü birimi ile yazılan orijinal eseri Akses, 9/8' lik olarak yazdığı için metronom değerini sekizlik nota olarak göstermek yerine dörtlük nota olarak göstermiştir. Oysa ki türkü notasında belirtilen metronom değeri iki onaltılık yani bir sekizlik notadır.

Metronomu belirtilmeyen bir eserin düzenlemesini yaparken, eserin karakterini iyice belirlemek, anlamak gerekir. Çünkü metronom bir eseri daha dinamik, daha sakin, daha huzursuz, daha telaşlı, daha olağan şekilde çalınıp çalınmayacağını gösteren, notasyonun en önemli unsurlarının başında gelmektedir. Necil Kazım Akses' in bu metronomu belirlerken eseri olduğundan daha da hızlandırarak akıcılık kazandırmayı amaçladığı söylenebilir.

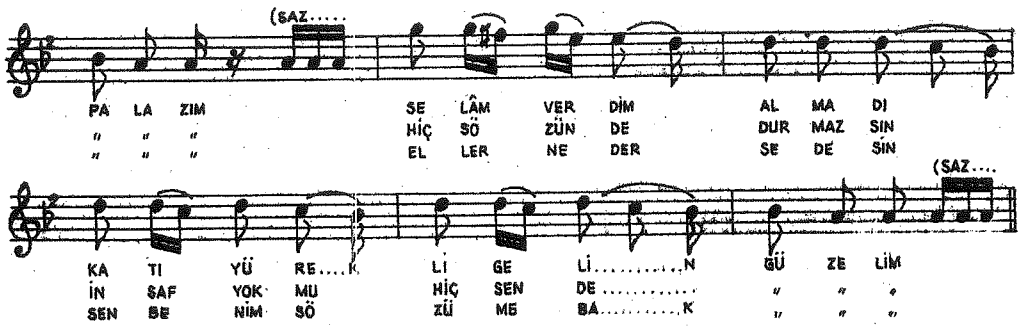
Eserin orijinalinde bulunan iki komalık "si bemol" ü, incelenen diğer Türk Beşleri Bestecilerinde de olduğu gibi, Akses' in çokseslendirmesinde de görünmemektedir. Oysa ki derlemede herhangi bir Klasik Batı Müziği enstrümanı kullanılmamış, sadece insan sesi için tasarlanmıştır. Dolayısıyla insan sesi çok rahatlıkla iki komalık "si bemol" ü icra edebilmektedir. Necil Kazım Akses' in bu koma bemolü kullanmamasındaki nedeni şu şekilde açıklanabilir; besteci bu türküyü Klasik Batı Müziği kapsamında çokseslendirme

mantığı yürüttüğü için komalı sesleri düzenlemesinde kullanmayı tercih etmemiştir. Tını olarak Klasik Batı Müziği etkisini ortaya çıkarmak istemiştir. Çünkü Akses, bu iki koma bemolü kullandığı anda Klasik Batı Müziği' nden uzaklaşacağını düşünmüştür. Oysa ki günümüzde komalı sesler, gerek ses ile gerekse enstrümantal olarak artık Klasik Batı Müziği' nde kullanılabilir hale gelmiş durumdadır.

Necil Kazım Akses, melodi bakımından eserin orijinaline birebir bağlı kalmıştır. Orijinali ile Akses' in düzenlemesi arasındaki tek fark, Akses' in çokseslendirmesinde birinci kıtadaki sözlerin yarısından sonra (yani ilk satırından sonra) üç ölçülük bir ara müziği eklemesidir.(Bkz.: Şekil – 69a) Yine bu ara müzik kısmında eserin orijinalindeki sözlerden biri olan "Palazım" kelimesi kullanılmıştır. Akses bu ara müziği ufak bir koda gibi işlemiştir. Eklenen bu ara müzik dışında Akses' in çokseslendirmesindeki nota değerleri ve sesleri orijinaliyle birebir aynı kullanılmıştır.(Bkz.: Şekil – 69a ve 69b) Her hangi bir ekleme, çıkarma, süsleme notası ya da nota değişikliği yapılmamış, eserin orijinaline sadık kalınmıştır. Türk Beşleri arasındaki hiçbir bestecinin, düzenleme yaparken eserin orijinaline bu denli sadık kaldığı görülmemiştir. Necil Kazım Akses için orijinal eserin birebir korunarak işlenmesi büyük önem taşımaktadır.



Şekil – 69a



Şekil – 69b

Akses, türkü notasında bulunmayan röpriz işaretini düzenlemesinde kullanmıştır. Aslında türkü notasına baktığımızda, ilk kıta sona erdiğinde, notada röpriz işareti olsa da olmasa da en başa dönülüp ikinci kıtanın söyleneceği belli olmaktadır. Buna göre, türkünün notaya alımı sırasında röpriz işaretinin konulması unutulmuştur.

Necil Kazım Akses' in, sözlerin kullanımı bakımından da çok dikkatli davrandığını görmekteyiz. Orijinal eserde ki sözleri birebir, kelimeleri değiştirmeden, ekleyip çıkarmadan, olduğu gibi kullanmıştır. Hatta ve hatta ilk kıtada yer alan "Selâm verdim almadı." Sözündeki "Selâm" kelimesini aynı şekilde, "a" harfinin üzerindeki şapka ile beraber kullanmıştır. Türküde bulunan üç kıtanın da tamamı düzenlemede kullanılmaktadır. Akses için orijinalliğini bozmamanın yolu, hiç değişiklik yapmamaktan geçmektedir.

Burdur yöresi' ne ait olan "Eli Elekli Gelin" türküsünde şive değişiklikleri ve ulama bulunmamaktadır. Necil Kazım Akses de düzenlemesinde sözleri aynı şekilde kullanmıştır.

Akses, orijinal türküde yer almayan nüansları, düzenlemesine eklemiştir ve düzenlemenin sonunda kullandığı ritardando ile eseri yavaşlatarak sona erdirmiştir.

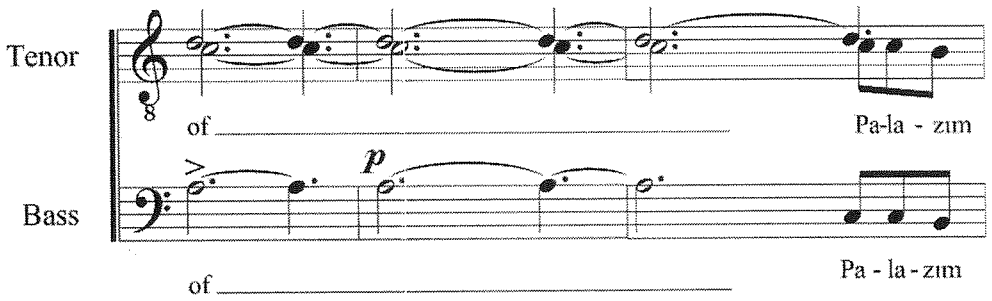
Necil Kazım Akses, türkünün melodisini, yazdığı dört sesli çokseslendirmesinde sadece soprano partisinde kullanmıştır. Başka hiçbir partide melodi gelmemektedir. Akses, melodiyi bir tek on birinci ölçüde, alto partisini iki partiye ayırarak (divisi), üst partide sopranoyu desteklemek amacı ile kullanmıştır çünkü besteci, aynı ölçüde soprano partisini de iki partiye ayırmaktadır. (Bkz.: Şekil –55) Üst parti ana melodiyi seslendirirken alt parti ise ona eşlik eden kontr melodiyi seslendirmektedir. Dolayısıyla sopranonun tamamı ana melodiyi seslendirirken, on birinci ölçüye gelindiğinde iki partiye ayrılmaları melodiyi zayıflatmış, gücünü yarıya indirmiştir. Bu yüzden Necil Kazım Akses, Soprano partisini Alto

partisiyle destekleyerek melodinin gücünü kaybetmeden eser içinde duyulmasını sağlamıştır. (Bkz.: Şekil – 70)



Şekil – 70

Çokseslendirmede Akses genellikle Tenor ve Bas partilerinde uzun tutulan sesleri tercih etmiştir. Alto ve Soprano partileri ana melodi ve eşlik melodilerini seslendirirken, Tenor ve Bas partileri erkek sesleri olarak uzun pedal seslerini tutmaktadırlar. (Bkz.: Şekil – 71)

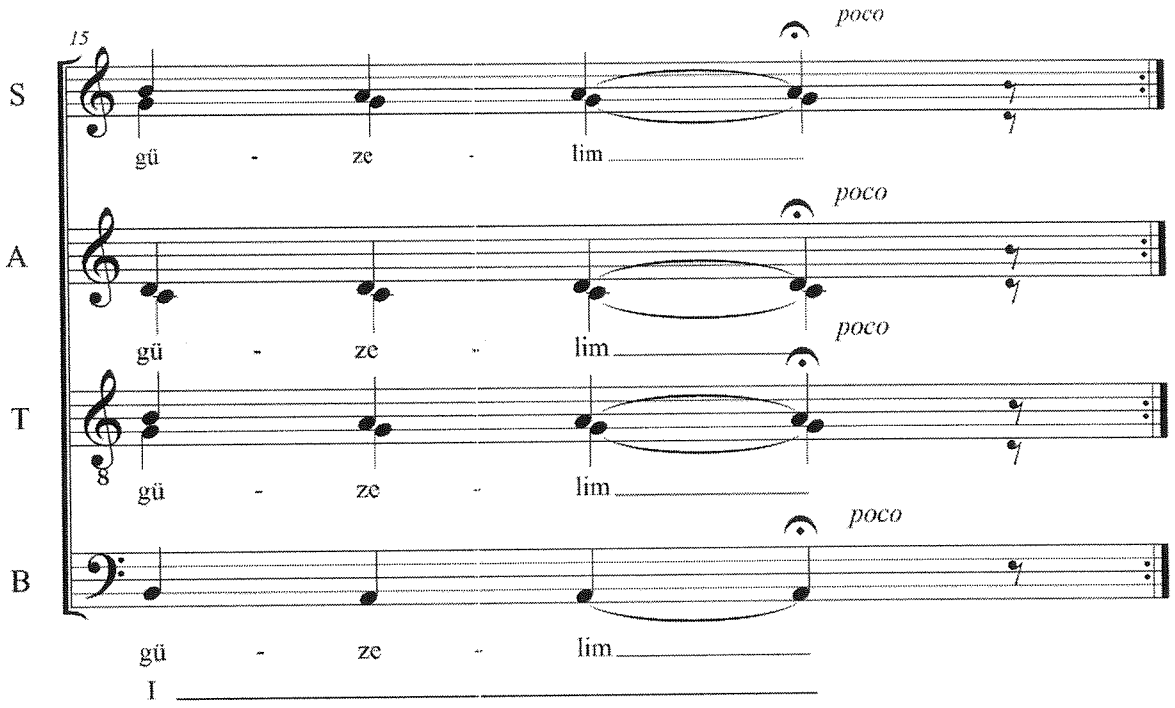


Şekil - 71

Orijinal eserde bulunan melodi aralarındaki saz paylarında Necil Kazım Akses, genelde uzun sesler tutan Tenor ve Bas partilerini kullanmıştır. Bu saz paylarında Tenor ve

Bas partileri, orijinal eserdeki kıtaların arasında bulunan "Palazım" sözcüğünü icra etmektedirler. (Bkz.: Şekil – 71)

Akses' in düzenlemeyi "la" minör tonunda fakat modal yaklaşımla (Aeolien) ele aldığı görülmektedir. Düzenlemenin armonizasyonunu "Klasik Armoni" ile, derece ilişkilerine bağlı olarak tasarladığı görülmektedir. Eser her ne kadar "Klasik Armoni" tekniği ile armonize edilse de, düzenlemenin bazı yerlerinde "Dörtlü Armoni" unsurları ile karşılaşılmaktadır.(Bkz.: Şekil - 68). Eser Akses' in diğer düzenlemelerinde de görüldüğü gibi birinci derece akoru ile değil, dördüncü derece akoru ile başlamaktadır. Final ise birinci derece akoru ile sonlanmaktadır. Fakat bitiş akorunun beşlisi eksik durumda ve yukarıdan aşağı ya da aşağıdan yukarı olmak üzere birbiri üzerine kurulmuş dörtlü aralıkları da barındırmaktadır. (Bkz.: Şekil - 72)*



Şekil - 72

*"düzeltme"

4.5.3. TUTAM YAR ELİNDEN

Uşşak makamında olan "Tutarn Yar Elinden" türküsü, orijinalinde de Necil Kazım Akses' in düzenlemesinde de "la" üzeri yazılmıştır.

Akses' in karakteristik yazım dili olan, orijinal notaya birebir bağlı kalma fikri, burada da karşımıza çıkmaktadır. Orijinal notada 12/8' lik ölçü birimi ile yazılan eseri Akses de 12/8' lik ölçü birimi ile kaleme almıştır. Akses' in düzenlemesi ile türkü notası arasında ki tek farklılık 12/8' liğin alt bölünmeleridir. Orijinal notada yazım şekline bağlı olarak, 12/8' liğin (3/8 + 2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8)' lik olarak yazıldığını görmekte iken Akses' in çokseslendirmesinde bu bölünme (2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8)' lik olarak gösterilmektedir. (Bkz.: Şekil – 73a ve 73b)



Şekil – 73a



Şekil – 73b

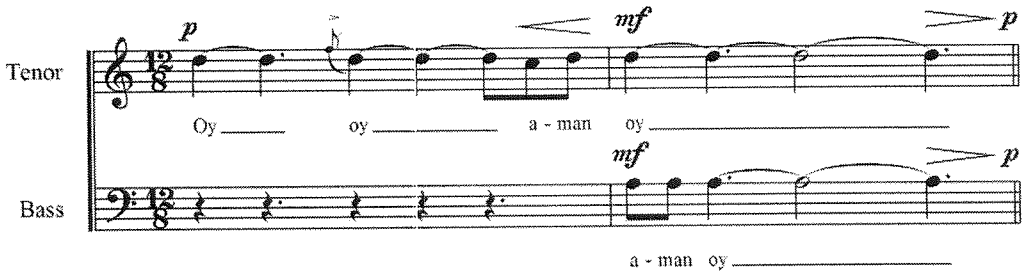
Necil Kazım Akses, eseri çokseslendirirken arıza bakımından, diğer Türk Beşleri' nde olduğu gibi komalı notaları göz ardı etmiş ve diğer düzenlemelerinde ki gibi bu düzenlemesinde de yer vermemiştir.

Orijinal notada (♪ = 192) olarak belirtilen metronom, Akses' in düzenlemesinde (♩ = 66) olarak yer almaktadır. Akses, orijinal notada belirtilen tempoyu, düzenlemesinde yavaşlatmayı tercih etmiştir.

Bir Akses geleneği olan orijinal melodide hiçbir değişiklik yapmama ve herhangi bir müdahalede bulunmadan melodiyi olduğu gibi kullanma fikri "Tutam Yar Elinden" türküsünde de karşımıza çıkmaktadır. Hiçbir şekilde bir ekleme notası, çıkarılan nota veya

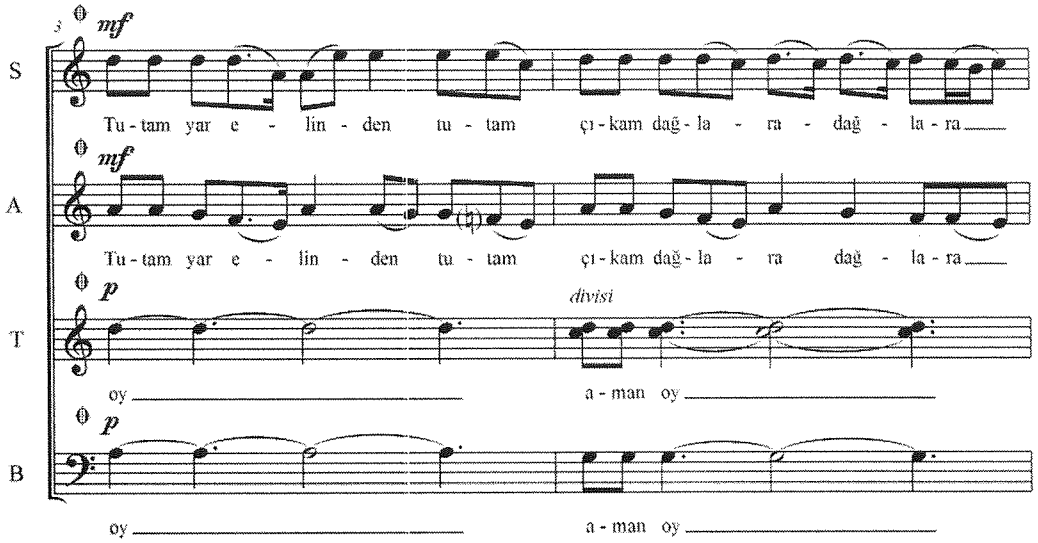
süsleme notalarıyla melodiyi zenginleştirme ya da melodiyi gizleme girişimi tıpkı bu türkünün düzenlemesinde olduğu gibi Akses' in diğer düzenlemelerinde de görülmemektedir.

Necil Kazım Akses, çokseslendirmesine orijinalinde bulunmayan iki ölçülük bir giriş müziği eklemiştir. (Bkz.: Şekil – 74) Besteci bu giriş bölümünü tenor ve bas partileriyle gerçekleştirirken içinde kullandığı öğeleri de eserin devamında, yine tenor ve bas partilerinde bulunan öğelerden seçmiştir. Akses, yine bu giriş bölümünde, orijinalinde bulunmayan bir adet süsleme notası(çarpma notası) kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 74)



Şekil - 74

Orijinali solo ses için bestelenen bu eseri Necil Kazım Akses, diğer düzenlemelerinde ki gibi dört sesli koro için tasarlamıştır. Bu seslerin haricinde herhangi bir eşlik partisi ya da enstrüman kullanmamıştır. Salt insan sesi kullanmayı tercih etmiştir. Orijinal melodiyi sadece Soprano partisine vermiş, diğer partiler ise Soprano partisine eşlik etmektedirler. Özellikle Tenor ve Bas partileri paralel ve benzer şekilde hareket etmektedirler. Bu partiler daha çok tutulan sesleri icra ettikleri için eserde bir nevi pedal görevini görmektedirler. (Bkz.: Şekil – 75)



Şekil - 75

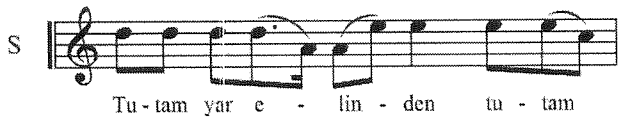
Necil Kazım Akses, orijinal notada bulunmayan nüans işaretlerini de kendi yorumunca düzenlemesine eklemekte bir sakınca görmemiştir. Ayrıca orijinal notada olmayan ve Akses' in sonradan kendi eklediği dolap işareti ve puandorg işaretini de ufak bir farklılık olarak söylenebilir.

Erzurum yöresine ait olan bu türküyü çokseslendirirken Akses, sözleri de orijinalinde olduğu gibi kullanmayı tercih etmiştir. Ne bir kıta çıkarmış ne de bir kıta eklemiştir. Sadece ikinci kıtada bulunan "Birin bilir binin bilmez" sözleri yerine "Birim bilir birim bilmez" sözleri kullanılmıştır. Onun dışında her şey birebir orijinalindeki gibidir. Hatta "Emrah eydür bu günümdür" dizesinde ki şive değişikliğini de olduğu gibi alıp düzenlemesinde aynı şive ile kullanmıştır. Eserin giriş bölümündeki sözleri de Akses, yine Tenor ve Bas partilerinde kullandığı " aman oy" sözcükleriyle oluşturmuştur. (Bkz.: Şekil – 75)

Orijinal notada bulunan ulamaları Akses, çokseslendirmesinde kullanmamaktadır. Örneğin; "Tu-tam ya-re-lin-den tu-tam" dizesindeki ulamayı düzeltmiş, "Tu-tam yar e-lin-den tu-tam" şeklinde düzenlemesinde kullanmıştır. (Bkz.: Şekil – 76a ve 76b)

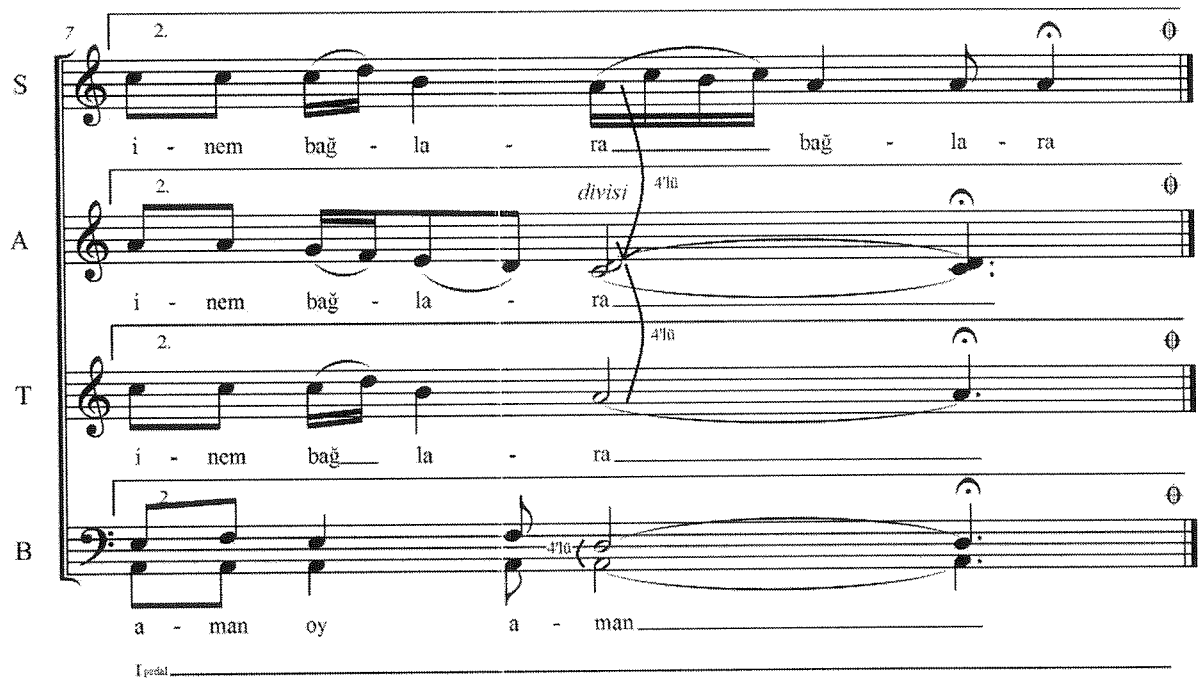


Şekil – 76a



Şekil – 76b

Necil Kazım Akses, türküyü armonize ederken "Dörtlü Armoni" tekniğini kullanmıştır. "La" modunda (Aeolien) tasarladığı düzenlemede uzun pedal sesleri üzerine değişen akorlar görülmektedir. Dördüncü ölçüde dörtlüler ile kurulmuş olan akor net olarak gözükmektedir. Ayrıca son ölçünün altıncı vuruşunda da en altta karar sesini ("la" notasını) ve yine aynı partide (bas partisi) dörtlüsünü getirip, "la" notasının üstüne beşli akor kurmak yerine dörtlü akorla bitirdiği görülmektedir. Ancak buna rağmen eserin geneline bakıldığında, bu dörtlü aralıklarla kurulmuş akorların, tutulan uzun pedalların üzerine inşa edildiği görülmektedir. Besteci her ne kadar düzenlemeyi "Dörtlü Armoni" ile tasarlasa da aslında "Klasik Armoni" belirtileri de kendini çok fazla belli etmeden esere eşlik etmektedir. Akses' in diğer türkü düzenlemelerinde görüldüğü gibi eser tonun birinci derece akoru ile başlamamakta, bunun yerine dördüncü derece akoru ile başlamaktadır. Bitiş akoru ise birinci derecedir fakat akor dörtlüler ile kurulmuş ve beşlisi eksik halde karşımıza çıkmaktadır. (Bkz.: Şekil - 77) *



Şekil - 77

*"düzeltme"

4.5.4. NECİL KAZIM AKSES' İN DÜZENLEMELERİNİN GENEL ÖZETİ

Necil Kazım Akses, genel olarak orijinal bir türküyü çokseslendirirken, türkü notasına birebir olmasa da çoğu öğesine bağlı kalmayı tercih etmektedir. Öncelikle eserin orijinali hangi notadan yazılmışsa düzenlemesini de o notadan yazmakta, transpose yapmamaktadır. Sözlerin, melodinin ve melodi akışının kullanımı, ara müzik ve coda ekleme bakımından orijinal notaya birebir sadık kaldığı görülmektedir. Türkünün sadeliğini ve orijinalliğini bozmamak adına, düzenlemesinde ekleme ve çıkarmalar yapmamaya büyük özen göstermektedir.

Orijinali solo ses için bestelenen türkülerin hepsini Akses, dört sesli koro için düzenlemiştir. İncelenen üç türkü arasından sadece bir tanesindeki ölçü birimini çokseslendirmesinde aynı şekilde kullanmıştır. Diğer iki türküde ise ölçü birimi bakımından değişikliğe gitmiş olduğu görülmektedir. Necil Kazım Akses, orijinal notada metronom olmadığında, düzenlemelerine metronom belirlemiş, orijinal notada olduğunda ise belirtilen metronomları kullanmak yerine tempolarını değiştirmeyi uygun görmüştür.

Türk Halk Müziği notalarında yer almayan nüans işaretlerini Akses, çokseslendirmelerinde kullanmayı tercih etmiştir. Şive farklılıkları açısından bakılacak olursa, Akses' in genel olarak şive farklılıklarını düzenlemesine taşıdığı görülmektedir. Sadece bir düzenlemesinde ki şive farklılığını değiştirip günümüz Türkçesi' ne uyarladığı görülmektedir. Orijinal eserde olan ulamaları Necil Kazım Akses, düzenlemelerinin hiç birinde kullanmamıştır. Türkü notasında bulunmayan röpriz' leri ise çokseslendirmelerine eklemiştir.

Necil Kazım Akses' de olan ve diğer Türk Beşlerin' de olmayan tek fark notasyon farkıdır. Akses, orijinal türküyü çokseslendirirken düzenlemesinde (×) işaretini kullanmış, diğer Türk Beşleri ise türkü çokseslendirmesinde bu tarz bir notasyon kullanmamışlardır.

Armoni bakımından Akses, üç türkünün ikisi "Klasik Armoni" anlayışı ile, diğerini ise "Dörtlü Armoni" ile armonize etmiştir. Düzenlemelerini tonal düşünmek yerine modal olarak ele almayı uygun görmüş ve bu şekilde işlemiştir.

SONUÇ

Türkiye' nin coğrafi ve sosyo-kültürel açıdan birçok farklılığı bünyesinde barındırdığı bir gerçektir. Bu gerçeğin müziğe yansıması olarak karşımıza çıkan yöresel çeşitlilik de ülkemizin zengin kültürünün göstergesidir. Yurtdışında uzun yıllar müzik eğitimi almış olan Türk Beşleri de bu zenginliğin farkında oldukları için her fırsatta ülkemizin yöresel ezgileri üzerinde sürekli çalışmışlardır. Bununla birlikte Klasik Batı Müziği alanında eğitim gören bu beş yetenekli Türk genci Klasik Batı Müziği ile Türk Halk Müziği' ni bir araya getirerek başarılı bir şekilde harmanlamışlardır. Yurtdışındaki eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönen Türk Beşleri türkülerle ilgilenmekten hiçbir zaman vazgeçmediler. Bu sayede ülkemizde müzik ile ilgilenen birçok gencimizin de yolu açılmış oldu.

Klasik Müziğin neredeyse her formunda eser bestelemiş olan Türk Beşleri kendi ülkelerine ait olan halk ezgilerine de büyük ölçüde önem vermişlerdir. Beş bestecinin de ortak yanlarından biri de budur. Hepsi türküleri çoksesli hale getirip evrensel boyuta taşımak için çok çaba göstermişlerdir. Türküleri çokseslendirirken eserlerin orijinal yapısını bozmadan ele almaya büyük önem göstermişlerdir.

Yapılan incelemeler sonucunda görüldü ki Türk Beşleri' nin her biri türküleri çokseslendirirken gayet hassas ve dikkatli davranmışlardır. Yedi ayrı bölümden oluşan incelemenin sonucunda şu durumlar ortaya çıkmıştır;

1) Türkülerin sözleri ele alındığında, genel olarak Türk Beşleri' nin her biri orijinal notaya birebir sadık kalmaya özen göstermişlerdir. Ancak bununla birlikte bazı türkülerin sözlerinde çok ufak kelime veya hece değişiklikleri yapmışlardır. Bunun sebebi, yöresel şivede söylenen sözlerin şehirde yaşayan ve günümüz Türkçe' sini kullanan halkın da anlayabilmesi olarak söylenebilir. Bununla birlikte türkülerde bulunan ulamaları hiçbir besteci düzenlemesinde kullanmamıştır.

2) Melodik bakımdan türküler incelediğinde, yine Türk Beşleri' nin tamamının türkünün orijinal melodik yapısında herhangi değişiklik yapmadan çoksesli düzenlemelerini ortaya çıkardıkları görülmektedir. Beş bestecimizin arasından sadece Saygun, orijinal melodiyi süsleme notaları ile zenginleştirme yoluna gitmiştir veya orijinal notada bulunan

süsleme notalarını kaldırıp melodiyi sadeleştirmeyi tercih etmiştir. Ancak eserin orijinalliğini bozacak köklü değişimler yapmaktan kaçınmıştır.

3) Necil Kazım Akses ve Ahmed Adnan Saygun dışındaki besteciler ölçü birimi konusunda çok dikkatli davranmışlar ve türkünün orijinal notasındaki ölçü birimine çok fazla müdahelede bulunmamışlardır. Akses ve Saygun ise incelenen üçer düzenlemenin sadece birinde ölçü birimi değişikliği yapmışlardır.

4) Eserleri incelediğimizde görünüyor ki, Türk Beşleri solo ses için bestelenmiş olan türküleri çokseslendirirken genellikle dört sesli koro için düzenlemişlerdir. Bu yüzden en tiz ve en pes sesleri hesaba katarak çokseslendirmelerini tasarlamak zorundadırlar. Bu sebepten dolayı türkünün orijinal notaya alınan sesini transpose etmek durumunda kalmışlardır. Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses türkünün orijinal başlangıç sesini değiştirmemişlerdir. Yalnızca Erkin "Keklik Türküsü" nde sesi bir tam ton aşağıya çekmiştir.

5) Türkülerin orijinalini metronom açısından ele aldığımızda Ulvi Cemal Erkin hariç diğer dört besteci de notanın orijinaline sadık kalmayı reddetmiş, metronom belirtilmeyen türkülere metronom belirlemiş ve metronom belirtilen türkülere ise başka metronomlar belirlemişlerdir. Ulvi Cemal Erkin ise metronom belirtilmemiş olan üç türkünün de düzenlemesinde metronom belirtmeyip notanın orijinaline sadık kalmıştır. Türk Beşleri' nin geneline baktığımızda tutarlı bir metronom belirleme davranışı görememekteyiz. Bazı besteciler türkülerin orijinal metronomlarını yavaşlatırken, bazıları ise orijinal metronomları hızlandırma ihtiyacı duymuşlardır.

6) Türk Halk Müziği notasyonunda nüans işaretleri yer almamakta iken, Türk Beşleri' nin tamamı Klasik Batı Müziği eğitiminin verdiği disiplin ile nüans işaretlerini hiçbir şekilde çok seslendirmelerinden eksik etmemişlerdir.

7) Genel olarak "Klasik Armoni" anlayışı ile armonize edilen türküleri, Saygun ve Akses "Dörtlü Armoni" ve "kontrpuantik" yazı stilini kullanarak düzenlemeyi tercih etmişlerdir. Bu "Dörtlü Armoni" bazen eserin ilk akorunda karşımıza çıkmakta bazen de yanaşık tam dörtlü aralıklarının eşlik etmesi ile karşımıza çıkmaktadır. İncelenen türkülerin çoğunluğunda görülen "Klasik Armoni" ise baştan sona derece ilişkileri ile örülmüş bir yapı

olarak karşımıza çıkmaktadır.[1] Besteciler bazı türküleri tonal bazı türküleri ise modal olarak ele almışlardır.

Türk Beşleri' nin ortak amacı; Klasik Batı Müziği' nin yapısını, Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği ile birleştirerek evrensel bir müzik dili yaratmaktır.

Her beş bestecimiz de eğitimci yönleriyle ve yetiştirdikleri öğrencileriyle kendilerinden sonraki nesillerin de Çağdaş Türk Müziği' ni başarıyla icra etmelerini sağlamışlardır.

[1] Çokseslendirmelerin armoni analizi ekler bölümünde ki düzenleme notalarının üzerinde gösterilmiştir.

KAYNAKÇA

Ali, Filiz: **Dünya' dan ve Türkiye' den Müzisyen Portreleri**, Cem Yayınevi.

Aydın, Yılmaz: **Türkiye' nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri**, 1. Basım, Kasım, Ankara, 2003, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Devellioğlu, Ferit: **Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat,** 20. Baskı, Ankara, 2003, Aydın Kitabevi Yayınları.

İlerici, Kemal: **Türk Müziği ve Armonisi**, 2. Baskı, İstanbul, 1981, Milli Eğitim Basımevi.

İlyasoğlu, Evin: **Çağdaş Türk Bestecileri**, 1. Baskı, Eylül, 1998, Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, Evin: **Zaman İçinde Müzik**, 5. Baskı, İstanbul, 1999, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Özkan, İsmail Hakkı: **Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri,** 8. Baskı, İstanbul, 2006, Ötüken Neşriyat A.Ş.

Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**, C.1,2,3,4, Ankara, 1992, Başkent Yayınevi.

Say, Ahmet: **Müzik Sözlüğü**, 1. Baskı, Ankara, 2002, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, 6. Basım, Ankara, 2006, Pan Yayıncılık, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, Ahmet: **Türkiye' nin Müzik Atlası**, İstanbul, 1998, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş.

Selanik, Cavidan: **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, 1. Basım, Ankara, 1996, Doruk Yayıncılık.

EKLER

TÜRKÜLERİN ORİJİNAL NOTALARI

(1)



(2A)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1652
İNCELEME TARİHİ : 23_2_1978

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

SARI ZEYBEK

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN PEHLİVAN

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :
♪ 132



1

SARI ZEYBEK AMAN ŞU DAĞLARA YASLANIR AMAN
YAĞMUR YAĞAR SİLAHLARI EFEM İSLANIR
BİR GÜN OLUR AMAN DELİ GÖNÜL USLANIR AMAN
Bağlantı — [EYVAH OLSUN TELLİDE DORU EFEM ŞANINA
[EĞİL BİR BAK MOR CEPKENİN EFEM KANINA

2

KARŞI DAĞI AMAN DUMAN DUMAN BÜRÜDÜ AMAN
ÜÇYÜZ ATLI BEŞ YÜZ YAYA EFEM YÜRÜDÜ
SARI ZEYBEK AMAN ŞU CİHANDA BİRİDİ AMAN
Bağlantı.

NOT : Türkü Oyun Havaları repertuarındaki 69 sıra no'lu Sarı Zeybekle birleştirilerek çalınır.
(Zeybeğin başından birinci dönüşe kadar olan bölümü Türkünün saz payı olarak
çalındıktan ve iki güfte okunduktan sonra ağırlaşılarak Zeybeğin tamamı çalınabilir.)

(2B)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 69
İNCELEME TARİHİ : 26 - 9 - 1977

YÖRESİ

KİMDEN ALINDIĞI:
OSMAN PEHLİVAN

SÜRESİ :

SARI ZEYBEK

DERLEYEN
HALİL BEDİİ YÖNETKEN

DERLEME TARİHİ
-1920-

NOTAYA ALAN
HALİL BEDİİ YÖNETKEN



TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 580
İNCELEME TARİHİ : 15.3.1974
YÖRESİ
SİNOP

KİMDEN ALINDIĞI
MÜNİRE TARABUŞ

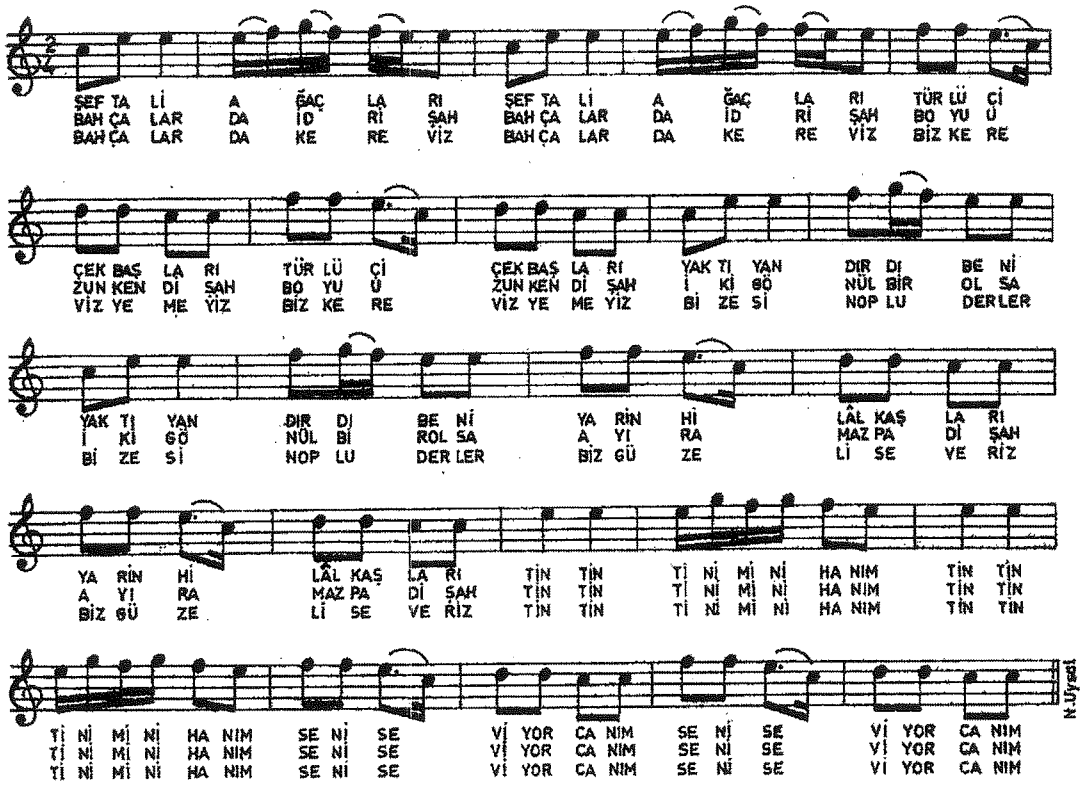
SÜRESİ ♩: 86

DERLEYEN
M.SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M.SARISÖZEN

ŞEFTALİ AĞAÇLARI
(Tinimini Hanım)



— 1 —

ŞEFTALİ AĞAÇLARI
TÜRLÜ ÇİÇEK BAŞLARI
YAKTI YANDIRDI BENİ
YARİN HİLÂL KAŞLARI
Bağlantı [TİN TİN TİNİMİNİ HANIM
[SENİ SEVİYOR CANIM

— 2 —

BAHÇALARDA İDRİSAH
BOYU UZUN KENDİ ŞAH
İKİ GÖNÜL BİR OLSA
AYIRAMAZ PADİŞAH
(Bağlantı)

— 3 —

BAHÇALARDA KEREVİZ
BİZ KEREVİZ YEMEYİZ
BİZE SİNOPLU DERLER
BİZ GÜZELİ SEVERİZ
(Bağlantı)

(4)

TRT . MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM . REPERTUAR SIRA No: 451
İNCELEME TARİHİ : 22.6.1973

YÖRESİ
AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN ŞEVKİ ULUDAĞ

SÜRE

DERLEYEN
M . SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M . SARISÖZEN

GENÇOSMAN



1

AMAN GENÇ OSMAN DEDİĞİN BİR KÜÇÜK UŞAK
BELİNE BAĞLAMIŞ İBRİŞİM KUŞAK OF OF
OF OF ASKERİN İÇİNDE BİRİNCİ UŞAK
ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

2

AMAN BAĞDADIN İÇİNE GİRİLMEZ YASTAN
HER ANA DOĞURMAZ BÖYLE BİR ASLAN OF OF
OF OF KELLE KOLTUĞUNDA GELİYOR KARŞTAN
ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

3

AMAN BAĞDADIN KAPISIN GENÇ OSMAN AÇTI
DÜŞMANIN CÜMLESİ ÖNÜNDEN KAÇTI OF OF
OF OF KELLE KOLTUĞUNDA ÜÇ GÜN SAVAŞTI
ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

4

AMAN ASKERİN BİR UCU GÖRÜNDÜ VAN'DAN
KILINCIN KABZASI GÖRÜNMEZ KANDAN OF OF
OF OF BAĞDADIN İÇİNDE TOZDAN DUMANDAN
TOZ DUMAN İÇİNDE KALDI, GENÇ OSMAN OF OF

(Not: Gençosman türküsünün Konya çeşidi 306 No:da)

(5)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 691
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

YÖRESİ
ADIYAMAN

KİMDEN ALINDIĞI
ABDÜL KADİR

ŞÜRESİ

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
—

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM



- 1 -

KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM
AHİLEN VAHİLEN GÜNÜM GEÇİRDİM
YARE ŞEKER EZDİM ŞERBET İÇİRDİM
Bağlantı _ ÖYLOLUR BÖYLOLUR TÜRKMEN GÜZELİ
EDASI HOŞ OLUR TÜRKMEN GELİNİ

- 2 -

KALEDEN KALEYE TAŞ BEN OLAYDIM
ELÂ GÖZ ÜSTÜNE KAŞ BEN OLAYDIM
YALINIZ KALANA EŞ BEN OLAYDIM
Bağlantı..

(6)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM.NO: 314 - 9.6.1973

YÖRESİ
SİVAS-ZARA

KİMDEN ALINDIĞI
HALİL SÖYLER

SÜRE:

DERLEYEN
M.SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M.SARISÖZEN

TEVEKTE ÜZÜM KARA



TEVEKTE ÜZÜM KARA YAR YAR YAR YAR
SALKIMI DÜZÜM KARA DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN
BEN YARE GİDEMİYOM YAR YAR YAR YAR
ELİM BOŞ YÜZÜM KARA DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN

DAMA VURDUM ÇATMAYI YAR YAR YAR YAR
SESLEN GELSİN FATMAYI DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN
FATMAM NERDEN ÖĞRENMİŞ YAR YAR YAR YAR
ÇARŞAFTAN KOL ATMAYI DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN

(7A)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO : 761
İNCELEME TARİHİ : 4/10/1974

YÖRESİ
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI
GALİP BİRGİLİ VE
RAZİYE GÜLTEN

SÜRESİ :

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
10/8/1942

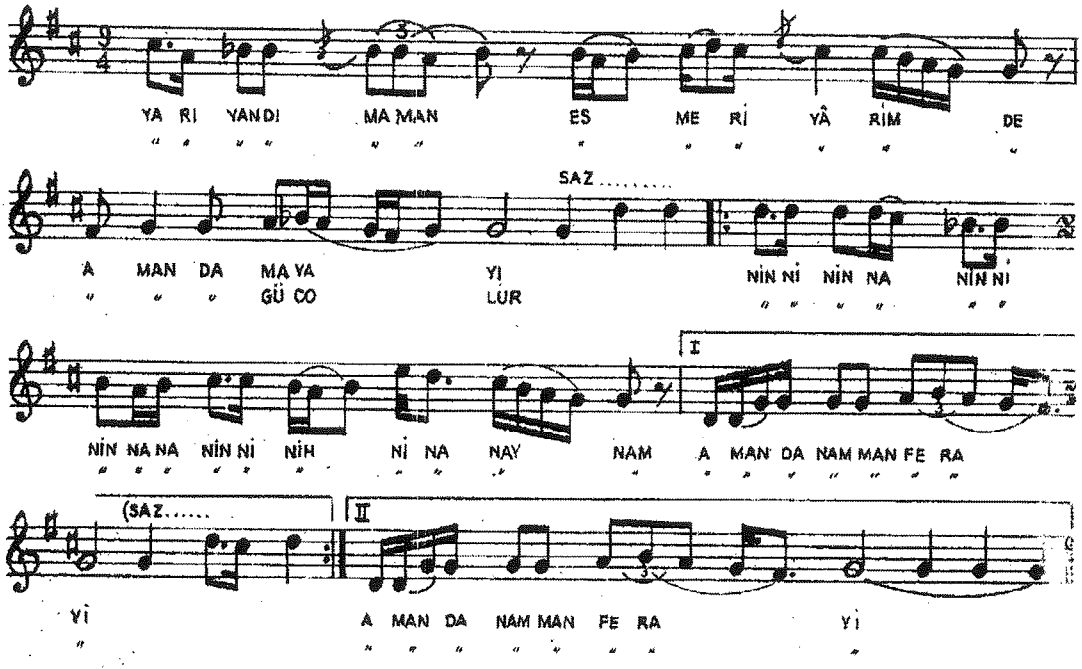
NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

FERAHİ – FERAYE
(ZEYBEK)



(7B)

FERAHİ — FERAYE
(Zeybek)
(2)



(1)

FERAYİDİR GIZIN ADI, FERAYİ DE YANDIM AMAN, ESMER YÂRİMDE, AMANDA FERAYİ
TÜRKMEN DE GIZI, GATARLAMIŞ MAYAYI ÖF YÂR YANDIM AMAN ESMER YÂRİM DE AMANDA MAYAYI

(Bağlantı)

NİNNİ NİNNA, NİNNİ NİNNANA, NİNNİNİH, NİNANAYNAM, AMANDA AMAN FERAYİ

(2)

DEMİRCİLER DEMİR DÖĞER, TUNCOLUR ÖF YANDIM AMAN, ESMER YÂRİMDE, AMANDA TUNCOLUR
SEVİP SEVİP AYRILMASI, GÜCOLUR ÖF YÂR YANDIM AMAN ESMER YÂRİMDE, AMANDA GÜCOLUR

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM. NO: 315 - 9.6.1973

YÖRESİ
SİVAS

KİMDEN ALINDIĞI
A KADİR SARISÖZEN

SÜRE:

FİNCANI TAŞTAN OYARLAR

DERLEYEN
M.SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M.SARISÖZEN



(1)
FİNCANI TAŞTAN OYARLAR BALAM OYARLAR
İÇİNE BADE KOYARLAR
SEN BİZE GELME DUYARLAR BALAM DUYARLAR
Bağlantı: SEN KİMİN CANISIN CANI
(3)
SEN GİNE DOLDUR FİNCANI
FİNCANIN DİBİ DÜZ OLUR BALAM DÜZ OLUR
SEN BİZE GELME SÖZ OLUR
BİR KADEH BADE AZ OLUR BALAM AZ OLUR
Bağlantı:

(2)
FİNCANI RAFA DİZERLER BALAM DİZERLER
İÇİNE BADE SÜZERLER
SEN BİZE GELME SEZERLER BALAM SEZERLER
Bağlantı:
(4)
FİNCANI DOLDUR SIRADAN BALAM SIRADAN
İÇMEYEN ÇIKSIN ARADAN
ESİRGESİN YARADAN BALAM YARADAN
Bağlantı:

(5)
FİNCANIN ORTA GÖBEĞİ BALAM GÖBEĞİ
HANIMLAR SEVER GÖBEĞİ
YEDİ MEHLENİN MELEĞİ BALAM MELEĞİ
Bağlantı:

(9)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 224 - 4/5/1973

DERLEYEN
M. SARIŞÖZEN

YÖRESİ
ŞARKIŞLA

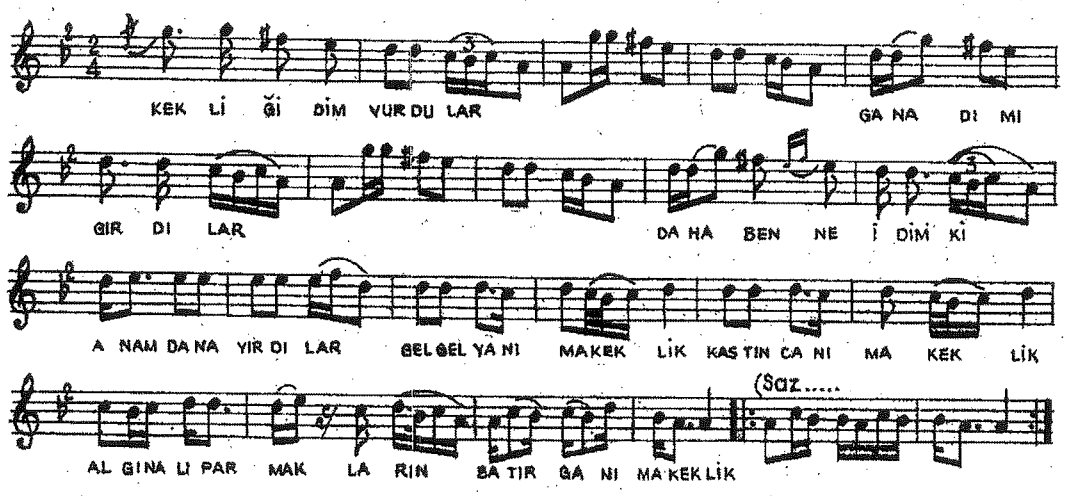
DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK VEYSEL

KEKLİK İDİM VURDULAR

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE:



(2)

Keklik kumda eşinir
Eşinirde deşinir
Benim sevdiğim dilber
Nerelerde düşünür
(Bağlantı)

(5)

Keklik kayalı yerde
Öter mayalı yerde
Sevdiğimin kavalı
Kaldı dayalı yerde
(Bağlantı)

(10)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No:1390
İNCELEME TARİHİ : 25_5_1977

DERLEYEN
NİDA TÜFEKCİ

YÖRESİ
YOZGAT

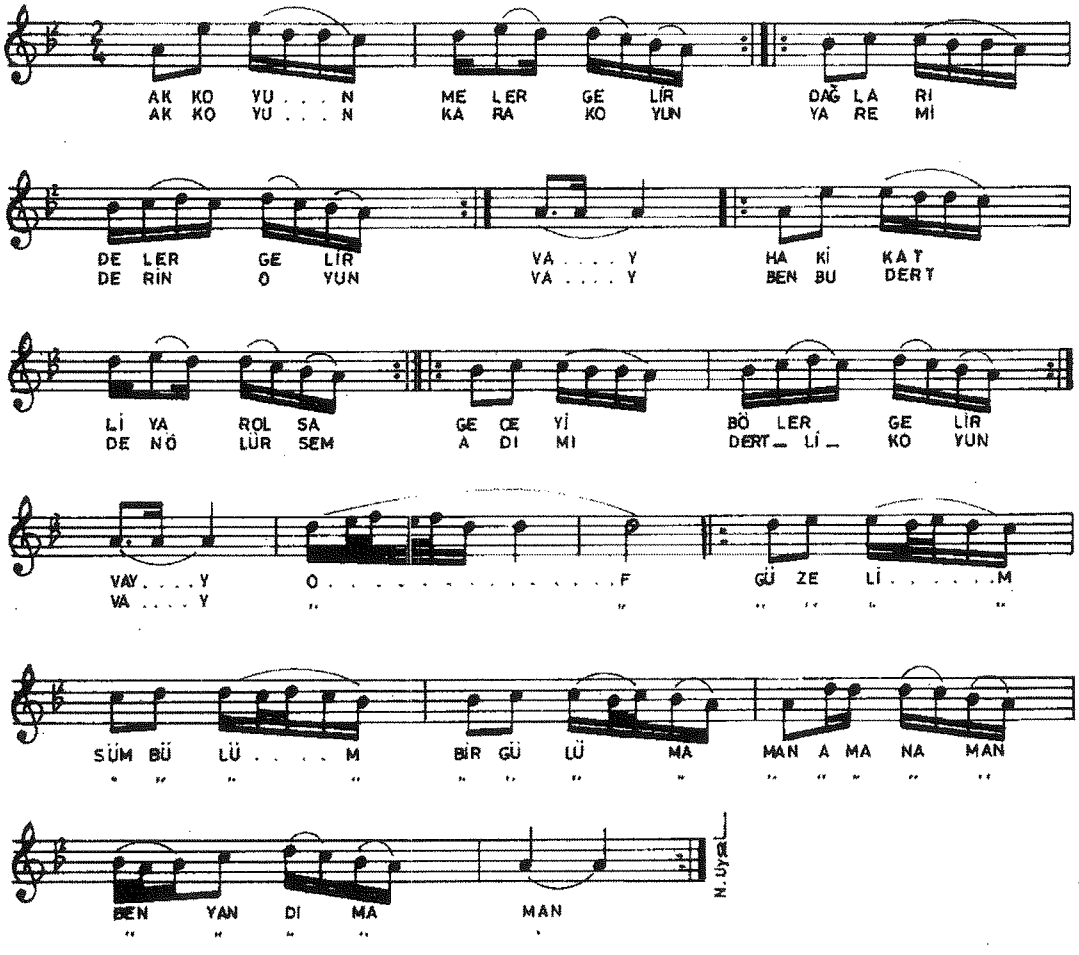
DERLEME TARİHİ
30_5_1967

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK HAFIZ SÜLEYMAN

AK KOYUN MELER GELİR

SÜRESİ:
♩: 63

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKCİ



—1—

AK KOYUN MELER GELİR
DAĞLARI DELER GELİR (vay)
HAKİKATLİ VAR OLSA
GECEYİ BÖLER GELİR (vay)
Bağlantı— OF GÜZELİM SÜMBÜLÜM BİR GÜLÜM AMAN
AMAN AMAN BEN YANDIM AMAN

—2—

AK KOYUN KARA KOYUN
YAREMİ DERİN OYUN (vay)
BEN BU DERTTEN ÖLÜRSEM
ADIMI DERTLİ KOYUN (vay)
Bağlantı.

(11A)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 1035
İNCELEME TARİHİ : 12_6_1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
URFA

DERLEME TARİHİ

GÜVERCİN VURDUM KALKMAZ

KİMDEN ALINDIĞI
MUKİM TAHİR ve SELAHATTİN ATABAY

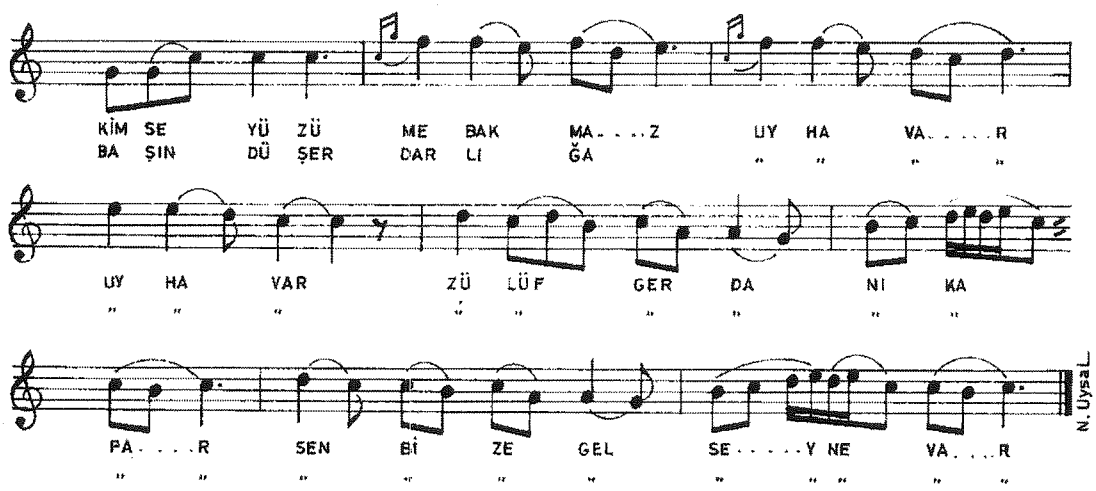
SÜRE :

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN



(11B)

GÜVERCİN VURDUM KALKMAZ
(Sahife-2)



—1—

GÜVERCİN VURDUM KALKMAZ (Uyaman uyaman, uyaman aman aman)
KANI GÖL OLMUŞ AKMAZ (Uyhavar uyhavar, Zülüf gerdanı kapar, Sen bize gelsey ne var)
BEN BU DERDE DÜŞELİ (Uyaman uyaman, uyaman aman aman)
KİMSE YÜZÜME BAKMAZ (Uyhavar uyhavar, Zülüf gerdanı kapar, Sen bize gelsey ne var)

— 2 —

EYLER GEÇTİ NARLIĞA (Uyaman uyaman, uyaman aman aman)
GÜVENMEYİN VARLIĞA (Uyhavar uyhavar, Zülüf gerdanı kapar, Sen bize gelsey ne var)
GÜN OLUR DEVRAN DÖNER (Uyaman uyaman, uyaman aman aman)
BAŞIN DÜŞER DARLIĞA (Uyhavar uyhavar, Zülüf gerdanı kapar, Sen bize gelsey ne var)

(12A)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 726
İNCELEME TARİHİ : 4 . 9 . 1974

YÖRESİ
ELAZIĞ

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ

DERLEYEN
M . SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
17. 1 . 1946

NOTAYA ALAN
M . SARISÖZEN

KEVENGİN YOLLARINDA

ÖRNEK : 1



(12B)

(KEVENGİN YOLLARINDA)
(Sahife - 2)
ÖRNEK : 1



- 1 -

KEVENGİN YOLLARINDA
ÇİMEYDİM GÖLLERİNDE (He anom he)
İLİK DÜĞME OLAYDIM
O YARİN KOLLARINDA (He anom he)
O YANDAN YANDAN YANDAN
Bağlantı.... SEVERİM SENİ CANDAN (He anom he)
ÜÇ GÜN OLDU SEVELİ
NE TEZ USANDIN BENDEN (He anom he)

- 2 -

DAMA VURDUM ÇATMAYI
SESLEN GELSİN FATMAYI (He anom he)
FATMAM NERDEN ÖĞRENMİŞ
ÇARSAFTAN KOL ATMAYI (He anom he)
Bağlantı..

- 3 -

KEVENGİN YAZILARI
MELİYOR KUZULARI (He anom he)
BEN BURAYA GELMEZDİM
ALNIMIN YAZILARI (He anom he)
Bağlantı..

(13A)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 1020
İNCELEME TARİHİ : 12/6/1976

YÖRESİ
ŞARKIŞLA

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK VEYSEL VE İBRAHİM

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
—

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

EKİNİ BİÇER OLDUM
(Irgat havası)

SÜRESİ :



EKİNİ BİÇER OLDUM
(2)



EKİNİ BİÇER OLDUM
(3)

(1)

EKİNİ BİÇER OLDUM	HEY	LÂLELER	LÂLELER,	YÂR	KAPIDA	DÖNELER
DESTEYİ SEÇER OLDUM	"	"	"	"	"	"
YÂR DERDİNE DÜŞELİ	"	"	"	"	"	"
DAĞLARA GÖÇER OLDUM	"	"	"	"	"	"

(2)

EKİN EKTİM OT BİTTİ	HEY	LÂLELER	LÂLELER,	YAR	KAPIDA	DÖNELER
DALINDA BÜLBÜL ÖTTÜ	"	"	"	"	"	"
BÜLBÜL ÖTMEZ OLAYDI	"	"	"	"	"	"
YÂRİM ELİMDEN GİTTİ	"	"	"	"	"	"

(Saz üstüne söylenecek 1. serbest sözler)

ALALIM
ALALIM
ALLAN
BALLAN
SALLAN
ALDA GEL
ÇALDA GEL
HOP

(3)

EĞİLİN AĞ MAYALAR	HEY	LÂLELER	LALELER,	YÂR	KAPIDA	DÖNELER
ÖĞNÜYÜ BOYAMALAR	"	"	"	"	"	"
EĞİLİN EKİN BİÇEK	"	"	"	"	"	"
BİZ IRGATTAN SAYALAR	"	"	"	"	"	"

(Saz üstüne söylenecek 2. serbest sözler)

GİDELİM
GİDELİM
NEREYE
AĞ DAĞA
AĞ DAĞ UZUN
AĞ KIZ BİZİM
HOP

NOT

İkinci güftenin bitiminden sonra devam eden saz bölümüne parelel işaretli süreler içinde görevlilerin konuşma diliyle sorulu cevaplı söyliyecekleri sözler (melodi ile hiçbir ilişkileri yoktur.)

(14)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 573
İNCELEME TARİHİ: 15/III/1974

YÖRESİ
BURDUR-TEFENNİ

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET YAMACI

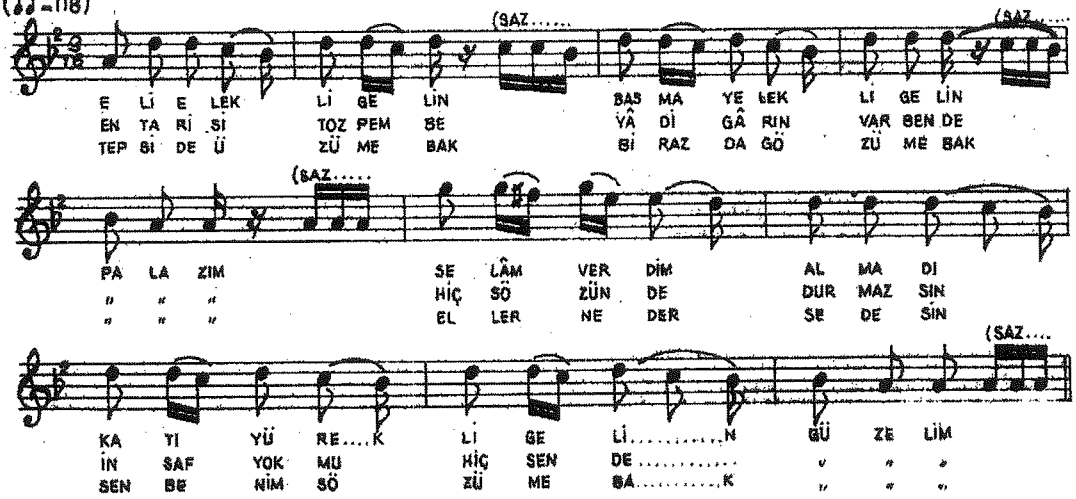
DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
—

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

ELİ ELEKLİ GELİN

SÜRESİ :
(♩=118)



(1)

ELİ ELEKLİ GELİN
BASMA YELEKLİ GELİN (PALAZIM)
SELÂM VERDİM ALMADI
KATI YÜREKLİ GELİN (GÜZELİM)

(2)

ENTARİSİ TOZ PEMBE
YADİGÂRIN VAR BENDE (PALAZIM)
HİÇ SÖZÜNDE DURMAZSIN
İNSAF YOKMU HİÇ SENDE (GÜZELİM)

(3)

TEPSİDE ÜZÜME BAK
BİRAZDA GÖZÜME BAK (PALAZIM)
ELLER NEDERSE DESİN
SEN BENİM SÖZÜME BAK (GÜZELİM)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 665
İNCELEME TARİHİ 15.3.1974

YÖRESİ
ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI
EMRAH'TAN

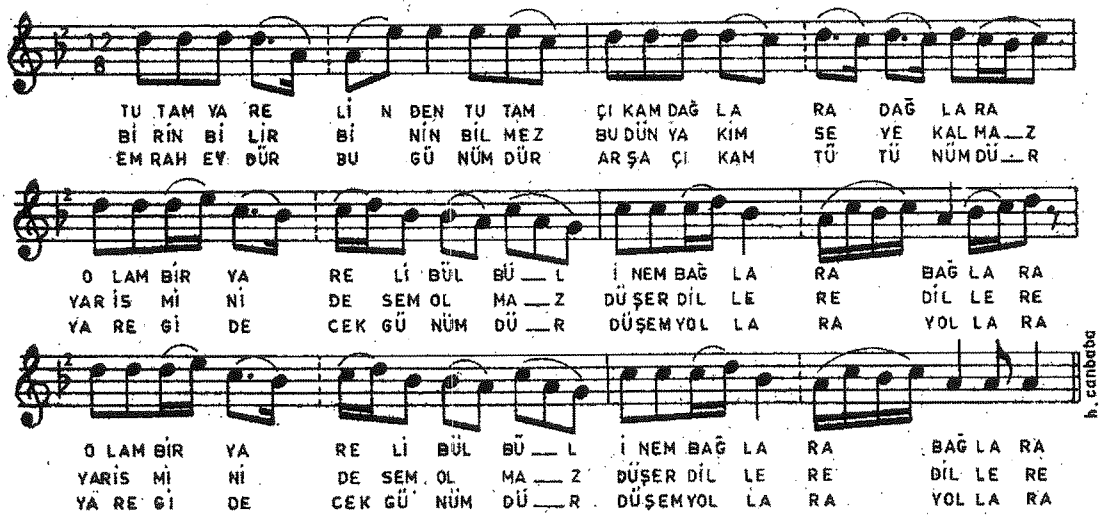
SÜRE
♪=192

DERLEYEN
C. DEMİRSİPAHİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN
C. DEMİRSİPAHİ

TUTAM YAR ELİNDEN



1
TUTAM YAR ELİNDEN TUTAM
ÇIKAM DAĞLARA DAĞLARA
OLAM BİR YARELİ BÜLBÜL
İNEM BAĞLARA BAĞLARA

2
BİRİN BİLİR BİNİN BİLMEZ
BU DÜNYA KİMSEYE KALMAZ
YAR İSMİNİ DESEM OLMAZ
DÜŞER DİLLERE DİLLERE

3
EMRAH EYDÜR BU GÜNÜMDÜR
ARŞA ÇIKAN TÜTÜNÜMDÜR
YARE GİDECEK GÜNÜMDÜR
DÜŞEM YOLLARA YOLLARA

TÜRKÜLERİN DÜZENLEME NOTALARI

(1A)



(1B)


NİKSARIN FİDANLARI
2
S
A
T
B
Pno.
Koy ve rin gi den le ri (ni na nay, ni na na yi, ni na nay, nay!)
IV V7 V7 I Im VI
V7 V7 III7 I7 V7 I7 V7altere I

(1C)



Niksarin Fidanlari

1. Kalenin bedenleri
(Yar, yar, yar, yandim!)
Koy verin gidenleri
(Ninanay, ninanay, ninanay, nay!)

Hoppa nina ninanay,Ninanay nay
Ninanay ninanay
Ninanay nay!

2. İpek bürük bürünmüş
(Yar, yar...)
Niksarın fidanlari
(Ninanay ...)

Hoppa nina...

3. Entarisi aktandir
(Yar, yar...)
Ne gelirse Haktandir
(Ninanay...)

Hoppa nina...

4. Benzimin sariliği
(Yar,yar...)
Herdem ağlamaktandir
(Ninanay...)

Hoppa nina...

5. Kaleden iniyorum
(Yar,yar...)
Çağirsan dönüyorum
(Ninanay ...)

Hoppa nina...

6. Kurudum, kibrit oldum
(Yar, yar...)
Üfürsen yaniyorum
(Ninanay...)

Hoppa nina...

(2A)


SARI ZEYBEK
(Şu Dağlara Yaslanır)
Cemal Reşit REY
Largement
Soprano
Sa - rı Zey - bek, a - man, şu dağ - la - ra
Largement
Piano
re minör
IV
S
yas - la - nır A - man
Pno.
II VI V VI VII I IV IV V
S
Sa - rı Zey - bek, a - man, şu dağ - la - ra
Pno.
IV 7

(2B)


2
SARI ZEYBEK
S
yas - la - nır a - man
Pno.
p
III9 VI7 II9 V7 IV III V
mf
Yağ-mur ya - ğar si - lah - la - rı, a - man!
pp
V IV7 II7 IV
III pedal
f
ıs - la - nır
mf
Yağ-mur ya - ğar
III II IV IV V II7 II9
(D)

(2C)


13
S
Pno.
si - lah - la - rı, a - man! ış - la - nır
III7 III7 II7 IV7 VII7 I II7 I
15
Bir gün o - lu, a - man, de - li gö - nül
pp
IV pedal
17
us - la - nır, a - man
p
VII VI^V VI V9 I IV III^V

(2D)


4
SARI ZEYBEK
19
p
S
Bir gün o - lur, a - man, de - li gö - nül
19
pp
Pno.
IV pedal
21
S
us - la - nır, a - man
21
Pno.
p
III 9
VI 7
II
V 7
IV
III v
23
f
S
Ya - zık ol - sun tel - li, de, do - ru, a - man!
23
f
Pno.
IV 7
II 7
III v

(2E)


SARI ZEYBEK
5
S
Pno.
25
şa - mı - na!
f E - ğil, bir bak
III IV7 IV^{V} II7 II9
27
f allargando
mor cep - ke - nin, a - manı ka - nı - na!
p allargando
III7^{V} III7 VII II VII I II I
III9^{V} III^{V}
29
DANSE
f tres rythme
IV IV$_{3}$ III$^{\flat}_{13}$ I IV

(2F)



(2G)



(2H)



(2I)



(3A)

TİNİ MİNİ HANÎM

(Kadın, erkek sesleri için)

Cemal Reşid REY



(3B)


2
TİNİ MİNİ HANÎM
S
A
T
B
Pno.
I.Solo
Tutti
p
Yak - tı yan - dır - dı be - ni,
8va
I IV I I IV I
pp Ya - rın hi - lâl kaş - la - rı,
II I V I

(3C)


TİNİ MİNİ HANİM
3
18
S
A
T
B
Pno.
p Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim, Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim,
Unis.
p Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim, Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim,
p Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim, Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim,
Unis.
p Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim, Tin - tin, ti - ni - mi - ni ha - nim,
I
22
Solo
Tutti
p Se - ni se - vi - yor ca - nim! Se - ni se - vi - yor ca - nim!
pp
p Se - ni se - vi - yor ca - nim! Se - ni se - vi - yor ca - nim!
pp
pp
pp
II I V I II I V I
8va
V
I

(4A)

GENÇ OSMAN

Hasan Ferid ALNAR
1963

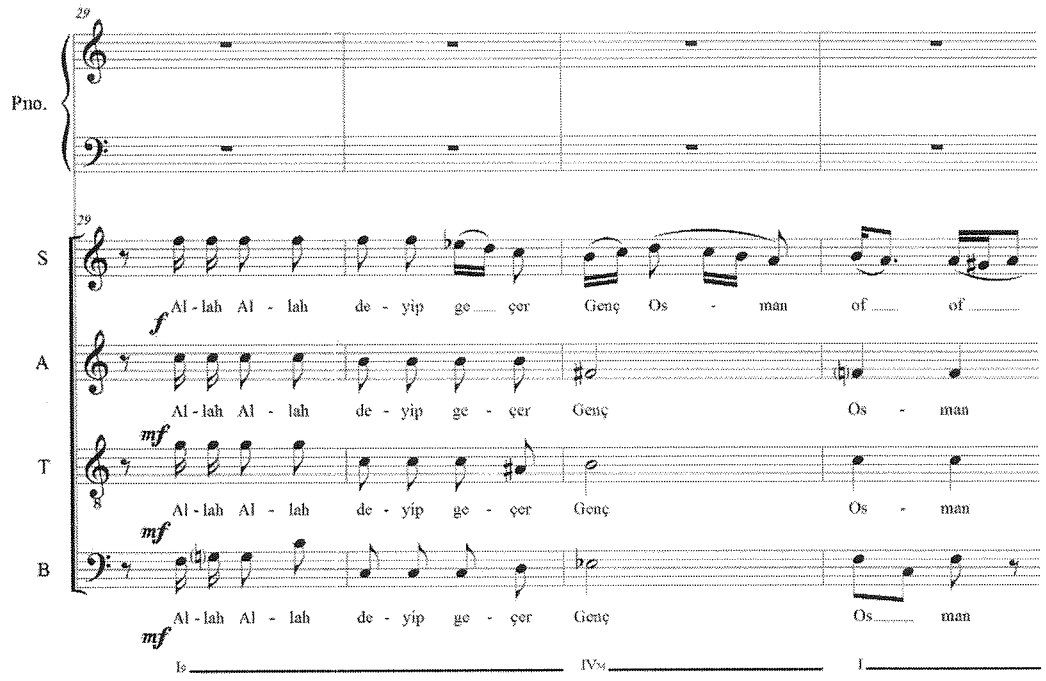


(4B)


GENÇ OSMAN
2
15
Pno.
S
A
T
B
la - mış ib - ri - şim ku - şak of of
of of of
of of of
of of of
22
o - fo
As - ke - rin i - çin - de bi - ri - cik u - şak
o - fo
As - ke - rin i - çin - de bi - ri - cik u - şak
As - ke - rin i - çin - de bi - ri - cik u - şak
As - ke - rin i - çin - de bi - ri - cik u - şak

(4C)

GENÇ OSMAN



GENÇ OSMAN

1. Genç Osman dediğin birince uşak
Beline bağlamış ibrişim kuşak (of of)
Askerin içinde biricik uşak
Allah Allah deyip geçer Genç Osman (of of)

2. Bağdadın içine girilmez yastan
Her ana doğurmaz böyle bir arslan (of of)
Kelle koltuğunda geliyor Kaş' tan
Allah allah deyip geçer Genç Osman (of o

3. Bağdadın kapısın gene Osman açtı
Düşmanın cümlesi önünden kaçtı (of of)
Kelle koltuğunda üç gün savaştı
Allah Allah deyip geçer Genç Osman (of of)

(5A)

KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM

Hasan Ferid ALNAR



(5B)


2
KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM
(♩. = 96)
14
S
A
T
B
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li.
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li.
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li. Ka - le - den
Öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li ze - li.
mf
20
o - lay - dım ,
p kuş ben o - lay - dım, ya - ri - min bas -
ka - le - ye kuş ben o - lay - dım, ya - ri - min bas - tı - ğı
p ka - le - ye kuş ben o - lay - dım, ah

(5C)


KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM 3
(♩ = 104)
25
S
A
T
B
taş ben o - lay - dım ben o - lay - dım. f E - lâ göz üs - tü - ne
tı - ğı taş o - lay - dım. lay - dım. mp E - lâ göz üs - tü - ne
taş ben o - lay - dım lay - dım. mp E - lâ göz üs - tü - ne
taş ben o - lay - dım lay - dım. mp E - lâ göz üs - tü - ne
30
kaş ben o - lay - dım, öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li.
kaş ben o - lay - dım öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li.
kaş ben o - lay - dım, öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li
kaş ben o - lay - dım, öy - lo - lur böy - lo - lur Türk - men gü - ze - li.

(5D)


4
KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM
(♩=112)
36
S
A
T
B
ze - li. ff Ka - le - den ka - le - ye
mf hey
Div.
mf
ze - li. Ka - le - den ka - le - ye Ka - le - den Ka - le - ye hey
ze - li.
ff Ka - le - den ka - le - ye hey
mf
ze - li. mf Ka - le - den ka - le - ye Ka - le - den ka - le - ye hey
V6/4 I V11 yedal I

(6A)

TEVENKTE ÜZÜM KARA

(Sivas)

Hasan Ferid ALNAR



(6B)


13
S
yan - gu - num, Ben 0 ya - re vur - gu - num yar yar
A
yan - gu - num, Ben vur - gu - num
T
yan - gu - num, Ben o ya - re vur - gu - num yar yar
17
S
yar a - man f Ben ya - re gi - de - mi - yom yar yar
A
a - man mf Ben ya - re gi - de - mi - yom ben ya - re gi -
T
a - man yar
21
S
yar yar E - lim boş yü - züm ka - ra dil - ey dil - ey
A
de - mi - yom yar mf E - lim boş yü - züm ka - ra
T
yar mf E - lim boş yü - züm ka - ra dil - ey

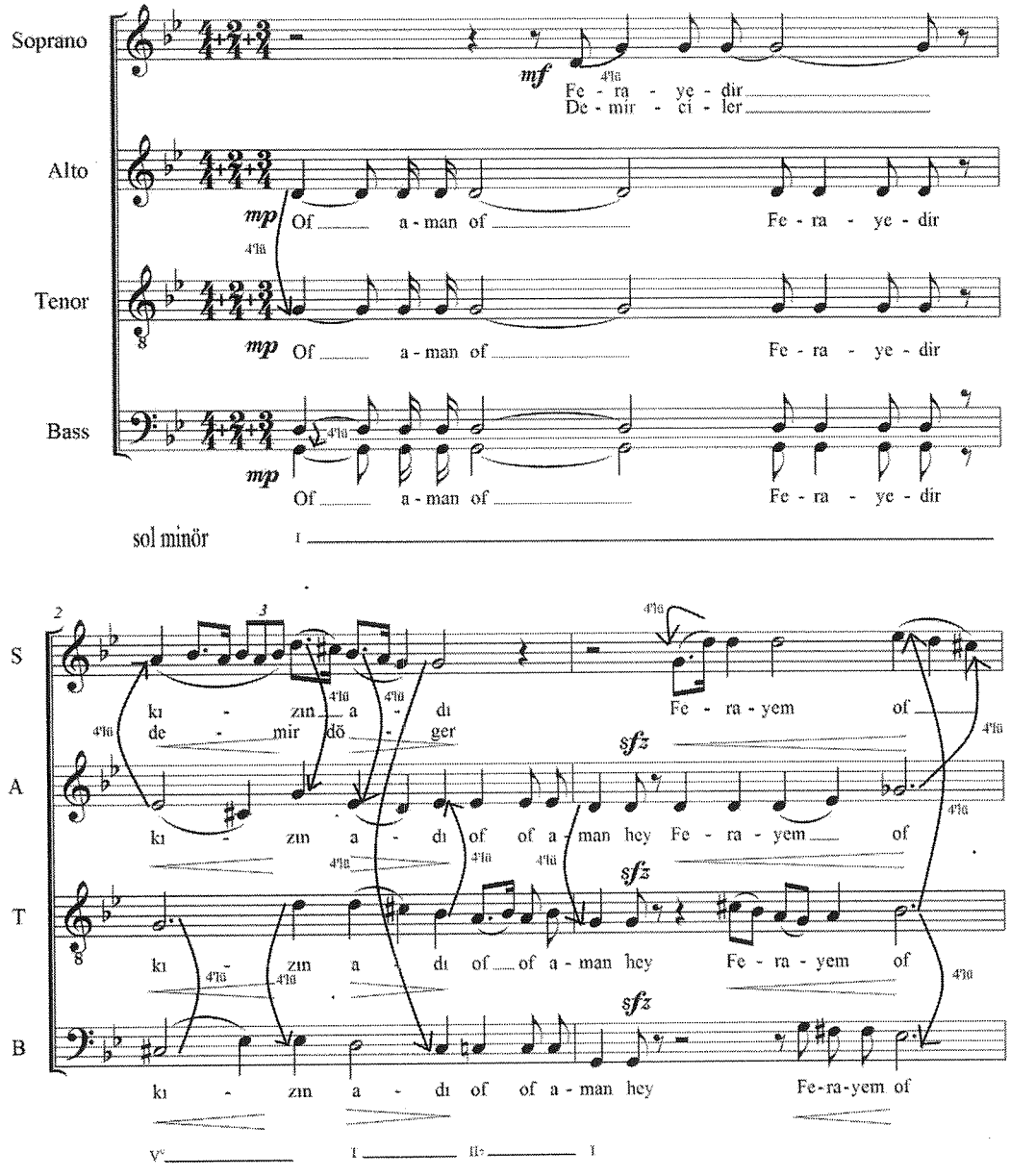
(6C)


25
S
A
T
yan - gu - num
Ben o ya - re
vur - gu - num
pp yan - gu - num
mf Ben o ya - re vur - gu -
pp yan - gu - num
II VI II III VII I
28
yar yar yar a - man,
num yar a - man,
yar a - man,
VII VI VII I

(7A)

FERAHİ

Ulvi Cemal ERKİN



(7B)


2
FERAHİ
S
A
T
B
yan - dım a - man es - mer ya - rim - de
yan - dım a - man es mer ya - rim de
yan - dım a - man es - mer ya - rim de
yan - dım a - man es - mer ya rim de
a - man da Fe - ra - yi
a - man da Fe - ra - yi
a - man da Fe - ra - yi of of a-man
a - man da Fe - ra - yi of of a-man
ff
ff

(7C)


6
S
A
T
B
mf Türk - men de kı - zı
Se - vip se - vip te
mp Türk - men de kı - zı
Se - vip se - vip te
sfz sfz
hey hey
mp Türk - men de kı - zı a - man
Se - vip se - vip te a - man
hey hey Türk - men de kı - zı
Se - vip se - vip te
7
4ña
ka - tar - la - mış
ay - rıl - ma - sı
ma - ya - yı of
güç o - lur
sfz
ka - tar - la - mış of of a - man hey ma - ya - yı of
ay - rıl - ma - sı güç o - lur
4ña
ka - tar - la - mış of of a - man hey ma - ya - yı of
ay - rıl - ma - sı of of a - man hey güç o - lur
ka - tar - la - mış of of a - man hey ma-ya-yı of
ay - rıl - ma - sı of of a - man hey ma-ya-yı of

(7D)


4
FERAHİ
9
S
A
T
B
yar yan - dım a - man es - mer ya - rim de
yar yan - dım a - man es - mer ya - rim de
yar yan - dım a - man es - mer ya - rim de
yar yan - dım a - man es - mer ya - rim de
10
a - man da ma - ya - yı
a - man da ma - ya - yı
a - man da ma - ya - yı of of a - man
a - man da ma - ya - yı of of a - man
ff
ff

(7E)


11
S
A
T
B
ff hey hey hey hey hey hey
ff hey hey hey hey hey hey
4'lü
nin - ni ni - na nin - ni ni-na-na nin - ni nin nin - na - nay - nam
nin - ni ni - na nin - ni ni-na-na nin - ni ni nin - na - nay - nam
12
ff
hey hey hey of of a - man
ff
hey hey hey of of a - man
4'lü
3
a - man - da a - man Fe - ra - yi
4'lü
3
a - man - da a - man Fe - ra - yi

(7F)


13
S
nin - ni nin - na nin - ni nin - na - na nin - ni nin - ni na - nay - nam
A
nin - ni nin - na nin - ni nin - na - na nin - ni nin - ni na - nay - nam
sfz
T
hey hey hey hey hey hey
sfz
B
hey hey hey hey hey hey
14
S
a - man da a - man Fe - ra - yi
A
a - man da a - man Fe - ra - yi
T
a - man Fe - ra - yi a - man Fe - ra yi
B
a - man Fe - ra - yi a - man Fe - ra - yi

(8A)

FİNCANI TAŞTAN OYARLAR

Ulvi Cemal ERKİN



(8B)


12
S
A
T
B
lar ba - lam o - yar - lar i - çi - ne ba - de ko - yar -
lar ba - lam du - yar - lar sen ki - min ca - nı - sın ca -
ler ba-lam di - zer - ler i - çi - ne ba - de sü - zer -
ler ba-lam se - zer - ler sen ki-min ca - nı - sın ca -
lur ba-lam düz o - lur sen bi - ze gel - me söz o -
lur ba-lam az o - lur sen ki-min ca - nı - sın ca -
V7 II I IV II IV7 II II7 III1
alt. alt.
dörtlü
armoni
18
lar i - çi - ne ba - de ko - yar - lar
nı sen ge - ne dol - dur fın - ca - nı
ler i - çi - ne ba - de sü - zer - ler ba -
nı sen ge - ne dol - dur fın - ca - nı ba-lam
lur sen bi-ze gel - me söz o - lur ba-lam
nı sen ge-ne dol - dur fın - ca nı ba-lam
f 4'lü
IV7 II II7 III1 I Sen ki-min
alt. alt.

(8C)


FİNCANI TAŞTAN OYARLAR
3
24
S
A
T
B
f
f 4'lü
f 4'lü
4'lü
4'lü
Sen ki - min ca - nı - sın ca - nı ba - lam
Sen ki - min sen ki - min ca - nı - sın ca - nı ba - lam
Sen ki - min Sen ki - min ca - nı - sın ca - nı ba - lam
Sen ki - min ca - nı - sın ca - nı ba - lam
I II7 I

(9A)

KEKLİK TÜRKÜSÜ

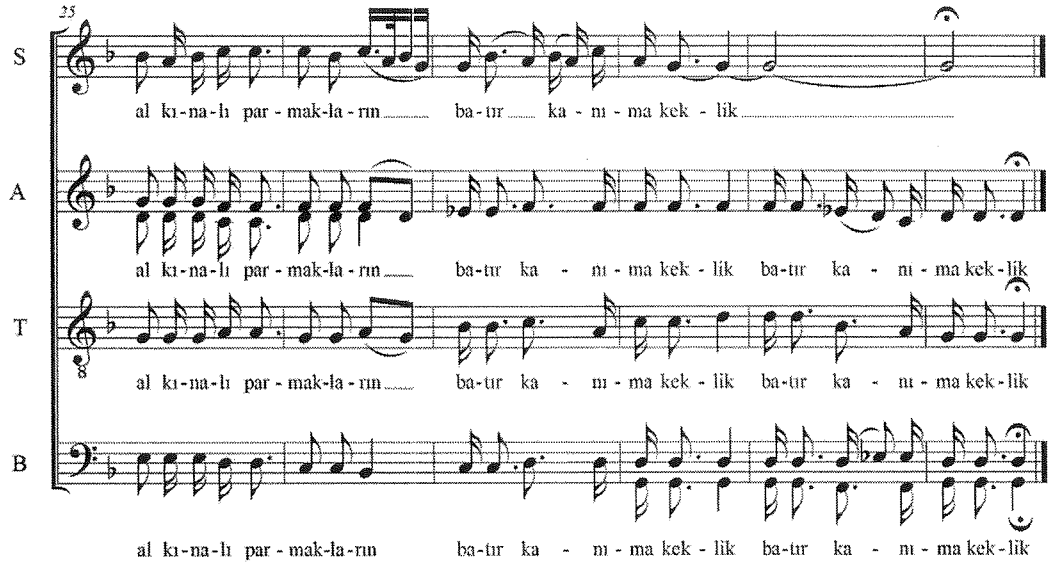
Ulvi Cemal ERKİN



(9B)


2
KEKLİK TÜRKÜSÜ
14
S
A
T
B
da-ha ben ne i - dim ki a-nam-dan a -
da-ha ben ne i-dim ki a-nam-dan a -
kır - dı - lar da-ha ben ne i - dim ki da-ha ben ne i - dim ki
kır - dı - lar da-ha ben ne i-dim ki da-ha ben ne i - dim ki
20
yır - dı - lar gel gel ya - nı - ma kek - lik kas - tın ca - nı - ma kek - lik
yır - dı - lar gel gel ya - nı - ma kek - lik kas - tın ca - nı - ma kek - lik
gel gel ya - nı - ma kek - lik kas - tın ca - nı - ma kek - lik

(9C)



KEKLİK TÜRKÜSÜ

1. Keklik idim vurdular
Kanadımı kırdılar
Daha ben ne idim ki
Adamdan ayırdılar

Gel gel yanıma keklik
Kastın canıma keklik
Al kınalı parmakların
Batır kanıma keklik

2. Keklik kumda eşinir
Eşinir de deşinir
Benim sevdiğim oğlan
Nerelerde düşünür

Gel gel yanıma ...

3. Keklik kayalı yerde
Öter mayalı yerde
Sevdiğimin kavalı
Kaldı dayalı yerde

Gel gel ...

(10A)

AK KOYUN

Ahmet Adnan SAYGUN



(10B)


2
AK KOYUN
12
cresc.
S
A
T
B
Ah oy oy ah
oy oy oy oy a -
Ak ko - yun me - ler ge - lir, Dağ - la - rı de - ler ge - lir, Dağ - la - rı de - ler ge - lir
15
f
ah, ah, oy
- man oy, oy a - man oy a -
oy; Ha-kî - kat - ı yar ol - sa, Ha-ki-kat - ı yar ol - sa, Ge - ce - yi bö - ler ge-lir,
19
pp
f
oy, oy, Ak ko-yun me-ler ge - lir,
man oy a - man, Ak ko-
Ge - ce - yi bö - ler ge-lir oy, Ak ko-yun
oy a - man
p
f

(10C)


AK KOYUN
3
23
S
A
T
B
Ak ko - yun me-ler ge-lir, Dağ-la - rı de - ler ge-lir, Dağ-la - rı de-ler ge - lir oy
yun me-ler ge - lir, Dağ-la - rı de-ler ge - lir oy, oy oy
me-ler ge - lir, Ak ko - yun me-ler ge - lir, Dağ-la - rı de - ler ge - lir, oy
oy a - man
rall.
ppp
I (V) (V7) I6 IV V7 I6/4 (II)

(11A)


EĞİN TÜRKÜSÜ
Kevengin Yollarında
Ahmat Adnan SAYGUN
Vivo ♩+♩+♩. = 36
Soprano
Alto
Tenor 1
Tenor 2
Bass
f
Ke - venk yo - lu bu mu - dur,
fffp (Kapalı ağızla)
Bam
S
A
T 1
T 2
B
Tes - ti do - lu su mu - dur,

(11B)


EĞİN TÜRKÜSÜ
S
A
T 1
T 2
B
Tes - ti do - lu su mu - dur, Hey a - nom hey!
Hey a - nom hey!
ah, hey a-nom hey!
Hey a-nom hey!
Ke-veng-'in yol - la - rın - da, Ke-veng-'in yol -
Ke-veng-'in yol - la rın - da,
konürpuantik eşlik
Bam
Bam

(11C)


EĞİN TÜRKÜSÜ
3
19
S
A
T 1
T 2
B
la - rın - da, Çi - mey - dim göl - le - rin - de Çi - mey - dim göl -
Çi - mey - dim göl - le - rin - de Hey a - nom hey!
Ke - veng - 'in yol - la - rın - da,
23
le - rin - de, hey a - nom hey!
hey a - nom hey!
ah, Hey a - nom hey!
Hey a - nom hey! Bam
ff mf
Bam

(11D)


EĞİN TÜRKÜSÜ
28
S
A
T 1
T 2
B
İ - lik düğ - me o - lay Ha! İ - lik düğ - me
İ - lik düğ - me o - lay - dım İ - lik düğ - me
Hay ha! Hay ha!
4'lü
4'lü
32
o - lay Ha! O ya - rin kol - la - rın - da O ya - rin kol -
o - lay - dım, O ya - rin kol - la - rın - da O ya - rin kol -
4'lü
Hay ha! Hah ha!
4'lü

(11E)


EĞİN TÜRKÜSÜ
5
36
S
A
T 1
T 2
B
ff
la - rın - da, Hey a - nom Hey!
Hey a-nom Hey!
Hey a - nom Hey!

(12A)

GÜVERCİN

A.A.SAYGUN



(12B)


10
B
10
Pno.
13
B
Ka - nı göl ol - muş ak - maz, Uy ha var,
13
Pno.
16
B
uy ha var, Zü - lüf ger - da - nı kap - lar,
16
Pno.

(12C)



(12D)


29
B
29
Pno.
dim.
32
B
Ev - ler göç - tü Nar - lığ' - a,
32
Pno.
dolce p
35
B
uy a - man, uy a - man, uy a - man a -
35
Pno.

(12E)


38
B
man, a - man,
8va
Gü - ven - me - yin
38
Pno.
40
B
var - lı - ğa,
Uy ha var,
40
Pno.
42
B
uy
ha
8va
var,
8va
42
Pno.

(12F)


6
GÜVERCİN
43
B
uy ha var, ha var, ha var, ha var,
43
Pno.
45
B
Zü - lüf ger - da - ni kap - lar,
45
Pno.
f
48
B
48
Pno.

(12G)


51
B
Gün o - lur dev -
51
Pno.
54
B
ran ge - çer, uy ha var, uy ha var,
54
Pno.
57
B
Zü - lüf ger - da - m kap - lar, Sen bi - ze gel -
57
Pno.

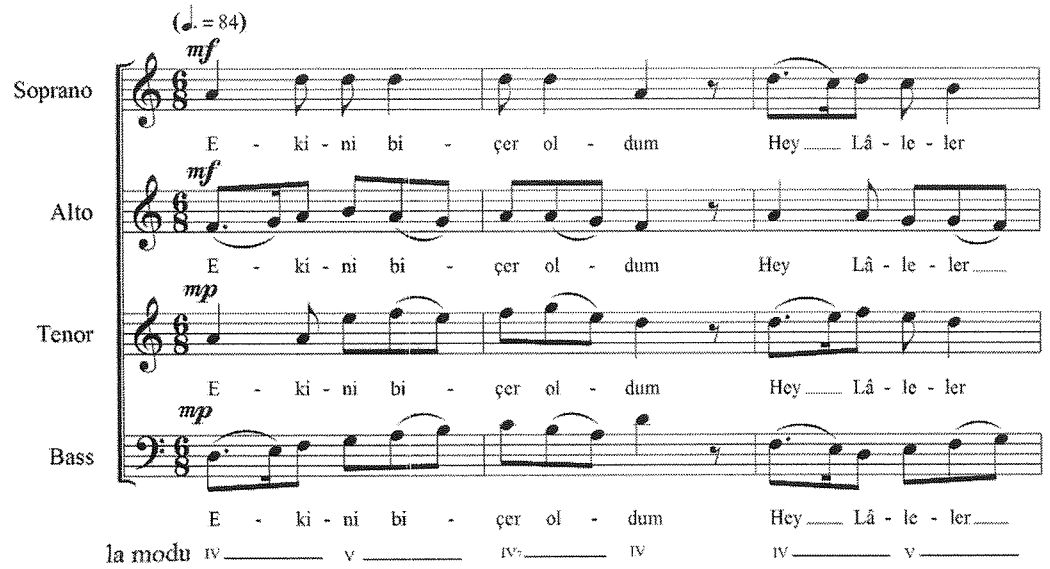
(12H)


8
GÜVERCİN
60
pp
B
sey ne var, Sen bi - ze gel - sey ne
Pno.
63
var
8va
pp

(13A)

EKİNİ BİÇER OLDUM

Necil Kâzım AKSES





(13B)

2 EKİNİ BİÇER OLDUM



(13C)


14
mf
S
E - gi - lin ağ - ma - ya - lar Hey Lâ - le - ler
A
E - gi - lin ağ - ma - ya - lar Hey Lâ - le - ler
T
E - gi - lin ağ - ma - ya - lar Hey Lâ - le - ler
B
E - gi - lin ağ - ma - ya lar Hey Lâ - le - ler
IV V IV IV IV V
17
S
Lâ - le - ler Yar ka - pı - da dö - ne - ler
A
Lâ - le - ler Yar ka - pı - da dö - ne - ler
T
Lâ - le - ler Yar ka - pı - da dö - ne - ler
B
Lâ - le - ler Yar ka - pı - da dö - ne - ler
I IV IV V I II I

(13D)

4 EKİNİ BİÇER OLDUM



(14A)

ELİ ELEKLİ GELİN

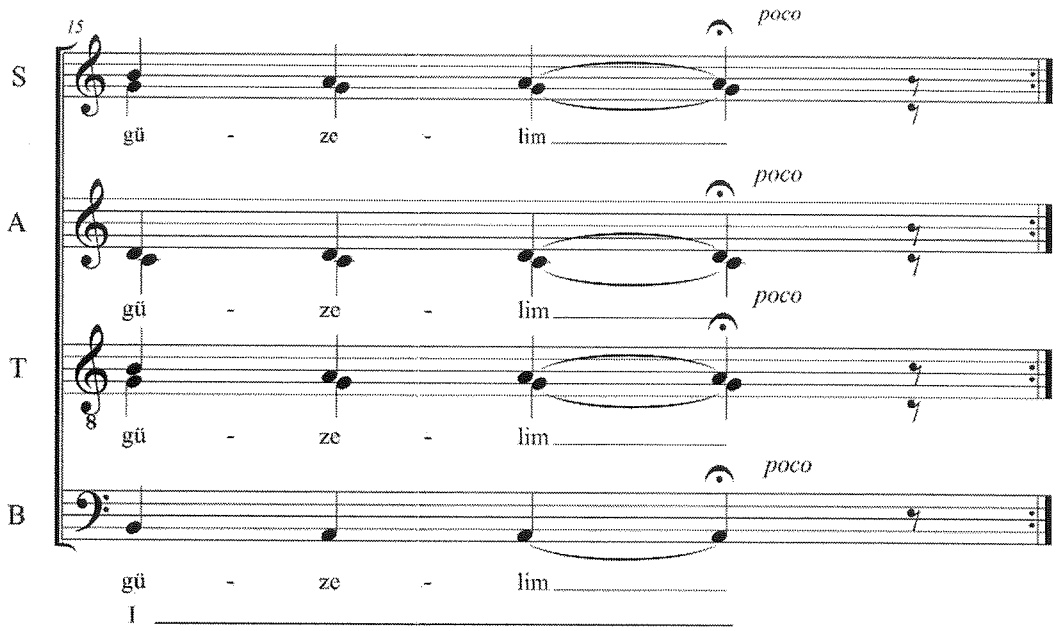
Necil Kâzım AKSES



(14B)


ELİ ELEKLİ GELİN
2
8
S
A
T
B
Divisi mf
Se - lâm ver - dim
Divisi mf
Se - lam ver - dim
mp
f
dim.
p
Pa - la - zım
Pa-la-zım
of
Pa - la - zım
Pa - la - zım
of
I
V
12
al - ma - dı
Ka - tı yü - rek - li ge - lin
al - ma - dı
Ka - tı yü - rek - li ge - lin
a - man of ge - lin
a - man of
of
V7
III
V7

(14C)



ELİ ELEKLİ GELİN

1. Eli elekli gelin
Basma yelekli gelin
Selam verdim almadı
Katı yürekli gelin
güzelim

2. Entarisi toz pembe
Yâdigârın var bende
Hiç sözünde durmazsın
İnsaf yok mu hiç sende
güzelim

3. Tepside üzüme bak
Biraz da gözüme bak
Eller ne derse desin
Sen benim sözüme bak
güzelim

(15A)

TUTAM YAR ELİNDEN

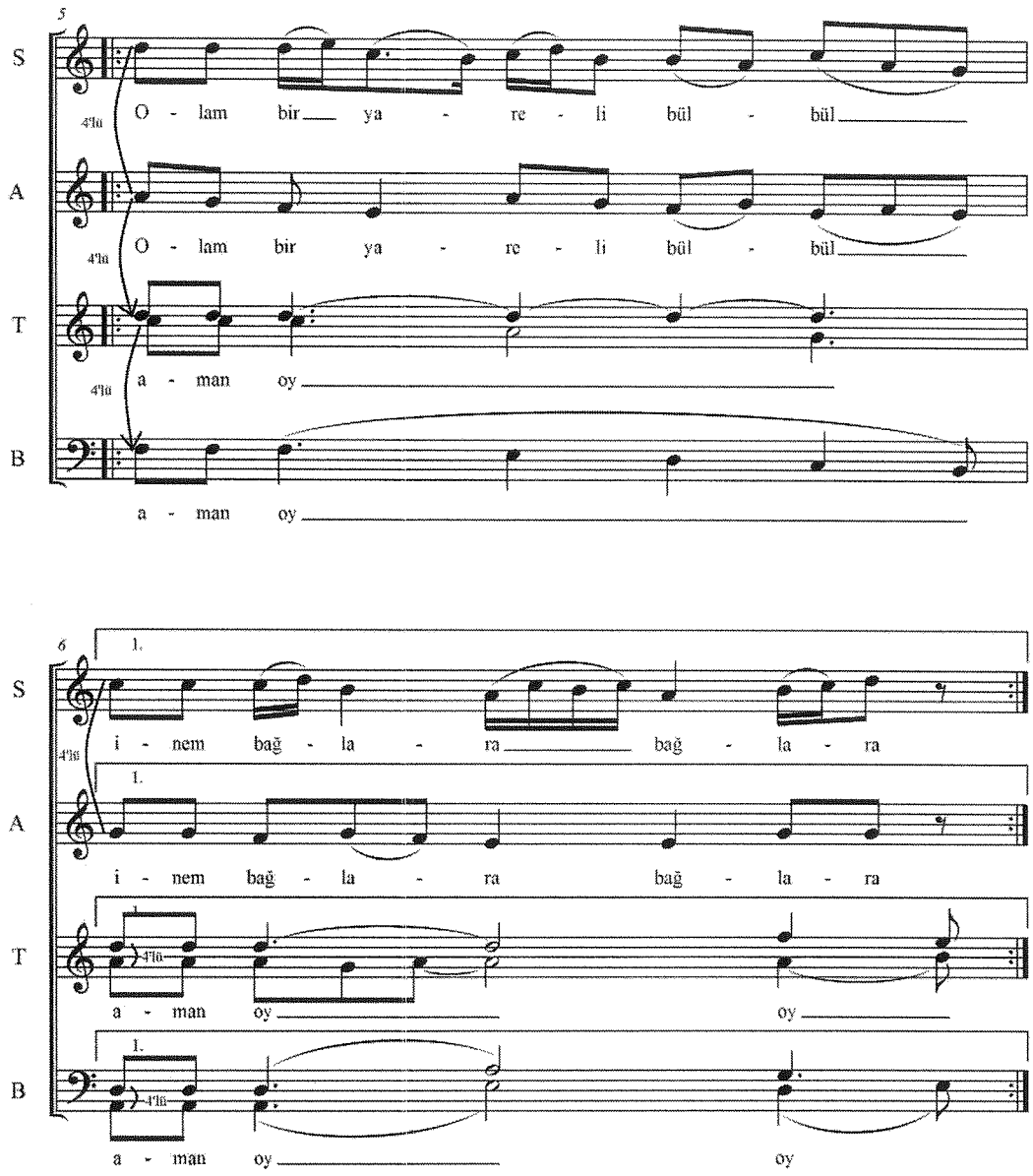
Necil Kâzım AKSES



(15B)

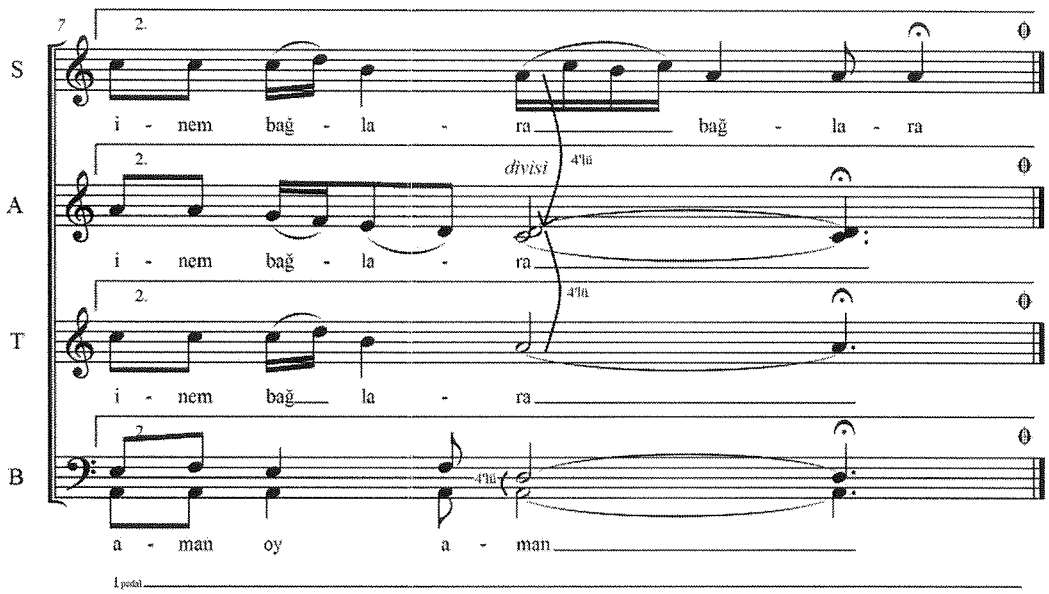
TUTAM YAR ELİNDEN

2



(15C)

TUTAM YAR ELİNDEN



TUTAM YAR ELİNDEN

1. Tutam yar elinden tutam
Çıkam dağlara dağlara
Olam bir yareli bülbül
İnem bağlara bağlara

2. Birim bilir birim bilmez
Bu dünya kimseye kalmaz
Yar ismini desem olmaz
Düşer dillere dillere

3.Emrah eydür bu günümdür
Arşa çıkan tütünümdür
Yare gidecek günümdür
Düşem yollara yollara