

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**HASAN NİYAZİ TURA’NIN
“VARIATIONS ON A TURKISH FOLK TUNE” ADLI
ESERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ UNSURLARI**

**Hazırlayan
Caner BULŞU**

**Danışman
Doç. Afak JAFAROVA**

Yüksek Lisans Tezi

**Haziran 2019
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**HASAN NİYAZİ TURA’NIN
“VARIATIONS ON A TURKISH FOLK TUNE” ADLI
ESERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ UNSURLARI**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Caner BULŞU**

**Danışman
Doç. Afak JAFAROVA**

**Haziran 2019
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Caner BULŞU

İmza:



YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Hasan Niyazi Tura'nın ‘Variations On a Turkish Folk Tune’ Adlı Eserinde Türk Halk Müziği Unsurları” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Caner BULŞU



Danışman

Doç. Afak JAFAROVA



Müzik Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

KABUL VE ONAY

Doç. Afak JAFAROVA danışmanlığında Caner BULŞU tarafından hazırlanan “HASAN NİYAZİ TURA’NIN ‘VARIATIONS ON A TURKISH FOLK TUNE’ ADLI ESERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ UNSURLARI” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı’nda yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

27.06.2019

JÜRİ:

Danışman : Doç. Afak JAFAROVA



Üye : Prof. Dr. S. Ercan BAĞÇECİ




Üye : Doç. Dr. Rauf KERİMOV



ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 29.07.2019 tarih ve 2019.2796 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

0,

29 / 07 / 2019
Enstitü Müdürü Vekili
Dr. Öğr. Üy. Ferit İSİRMENKİOĞLU


TEŞEKKÜR

Tez çalışma sürecim içerisinde ve Lisans-Lisansüstü eğitimim boyunca derin bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım, araştırmamın her aşamasında büyük katkılar sağlayıp, yol gösteren değerli danışmanım Doç. Afak JAFAROVA'ya, çalışmalarımda tereddüt ettiğim her noktada vakit ayırıp yol gösteren ve desteğini esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER'e kaynak toplamamda ve bu kaynakların analizlerinde yardımcı olan değerli bölüm hocalarıma içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Öğrencisi olarak elimden geldiğince ismini yaşatacağım, tüm yaşamım boyunca karakterini, azmini ve güçlü sanatçı kişiliğini örnek alacağım, aramızdan çok erken ayrılan kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Afşın ÖNER'e sonsuz teşekkürler.

Son olarak beni ben yapan, ihtiyaç duyduğum maddi-manevi her türlü desteği veren ve üzerimdeki emekleri ile her zaman borçlu kalacağım değerli aileme ve tüm süreçte yanımda olan sevgili Erman EROĞLU'na en içten duygularıyla teşekkür ederim.

Caner BULŞU
Kayseri, Haziran 2019

**HASAN NİYAZİ TURA’NIN ‘VARIATIONS ON A TURKISH FOLK TUNE’
ADLI ESERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ UNSURLARI**

Caner BULŞU

**Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi Haziran 2019
Danışman: Doç. Afak JAFAROVA**

ÖZET

Bu çalışma Çağdaş Türk bestecilerinden Hasan Niyazi Tura’nın müzik yaratıcılığında etkin rol oynayan halk müziği unsurlarının ve form özelliklerinin, “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eseri üzerinde analizini kapsamaktadır.

Bu araştırmada ilk olarak literatür taraması yapılmış ve Hasan Niyazi Tura’nın hayatı, eserleri ve yaratıcılığı hakkında bilgilere ulaşılmıştır. Analizi yapılan “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eserin formu esas alınarak varyasyon formunun dünya müziğindeki gelişimi incelenmiştir. Ardından milli müziğin karakteristik özelliklerini ve çağdaş Türk bestecilerinin eserlerinde kullandıkları müzikal öğeleri belirleyebilmek amacıyla Türk müziğinin tarihsel gelişimi, makamsal ve ritmik dokusu ayrıca köklerinde bulunan varyasyon elementlerinin tespitine yer verilmiştir.

Son bölüm Hasan Niyazi Tura’ya ait “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eserin analizini kapsamaktadır. Yapılan incelemeler sonucunda bestecinin halk müziğiyle derin bir bağlılık içerisinde olduğu ve milli müziğin karakteristik özelliğini yansıtan birçok unsura bu eserde yer verdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Varyasyon Formu, Hasan Niyazi Tura, Çağdaş Türk Müziği

**TURKISH FOLK MUSIC ELEMENTS IN HASAN NİYAZI TURA’S WORK
NAMED “VARIATIONS ON A TURKISH FOLK TUNE”**

Caner BULŞU

Erciyes University, Graduate School of Fine Arts

Master Thesis June 2019

Supervisor: Doç. Afak JAFAROVA

ABSTRACT

This study includes the analysis of the elements and forms of folk music on the work named “Variations on a Turkish Folk Tune” which play an active role in the musical creativity of contemporary Turkish composer Hasan Niyazi Tura.

In this research, firstly literature review has made and information about Hasan Niyazi Tura's life, works and creativity has obtained. The development of the variation form in the world music has viewed based on the form of work “Variations on a Turkish Folk Tune” which has analyzed in the study. Then, in order to determine the characteristic features of national music and the musical elements used by contemporary Turkish composers, the historical development of Turkish music, its rhythmic and maqamic/musical configuration, and the determination of the elements of variation in its roots has introduced.

The last chapter involves the analysis of Hasan Niyazi Tura’s work named “Variations on a Turkish Folk Tune”. As a result of the investigations, it is concluded that the composer has a deep commitment to folk music and that many elements reflecting the characteristic feature of national music are included in this work.

Key Words: Variation Form, Hasan Niyazi Tura, Contemporary Turkish Music.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------------|
| HASAN NİYAZI TURA’NIN “VARIATIONS ON A TURKISH FOLK TUNE” | |
| ADLI ESERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ UNSURLARI | |
| BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK | i |
| YÖNERGEYE UYGUNLUK | ii |
| KABUL VE ONAY | iii |
| TEŞEKKÜR | iv |
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | ix |

1. BÖLÜM

GİRİŞ

| | |
|-----------------------------------|---|
| 1.1. Önem | 3 |
| 1.2. Yöntem | 3 |
| 1.2.1. Evren ve Örneklem | 3 |
| 1.2.2. Verilerin Toplanması | 4 |
| 1.3. Amaç | 4 |
| 1.4. Sayıtlar | 4 |
| 1.5. Sınırlılıklar | 4 |
| 1.6. İlgili Yayınlar | 5 |

2. BÖLÜM

| | |
|--|----|
| 2.1. Varyasyon (Çeşitleme) Formunun Dünya Müziğinde Gelişimi | 6 |
| 2.1.1. Barok Dönemde Varyasyon Formunun Gelişimi | 8 |
| 2.1.2. Klasik Dönemde Varyasyonun Gelişimi | 9 |
| 2.1.3. Romantik Dönemde Varyasyon Formunun Gelişimi | 11 |
| 2.1.4. 20. Yüzyıl’da Varyasyon Formunun Gelişimi | 12 |
| 2.1.5. Türkiye’de Varyasyon Formunun Gelişimi | 14 |
| 2.2. Türk Müziğinin Tarihsel Gelişimi | 15 |
| 2.2.1. Türk Halk Müziğinde Varyasyon Prensipleri | 28 |

3. BÖLÜM

| | |
|---|----|
| 3.1. Hasan Niyazi Tura’nın Yaratıcılığı | 33 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| 3.1.1. “Variations on a Turkish Folk Tune” Eserinin Analizi | 35 |
|---|----|

4. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

| | |
|------------------------|-----------|
| 4.1. Sonuç | 57 |
| 4.2. Öneriler | 59 |
| KAYNAKÇA | 60 |
| EKLER | 63 |
| ÖZ GEÇMİŞ | 99 |



ŞEKİLLER LİSTESİ

| | | |
|--------------------|---|----|
| Şekil 2.1. | Türk Halk Müziği Tür ve Biçimleri..... | 28 |
| Şekil 3.1. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (1.-4.ölçüler arası)..... | 37 |
| Şekil 3.2. | H. Niyazi. Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (5.-9. ölçüler arası)..... | 37 |
| Şekil 3.3. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (10.-14. ölçüler arası)..... | 38 |
| Şekil 3.4. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (15.-18. ölçüler arası)..... | 38 |
| Şekil 3.5. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (19.-22.ölçüler arası)..... | 39 |
| Şekil 3.6. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (23.-25.ölçüler arası)..... | 39 |
| Şekil 3.7. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi (36.-38. ölçüler arası)..... | 40 |
| Şekil 3.8. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi (39.-42. ölçüler arası)..... | 41 |
| Şekil 3.9. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi (47.-50. ölçüler arası)..... | 41 |
| Şekil 3.10. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1.Çeşitlemesi (51.-54. ölçüler arası)..... | 42 |
| Şekil 3.11. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1.çeşitlemesi (55.-58. ölçüler arası)..... | 42 |
| Şekil 3.12. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi (63.-66. ölçüler arası)..... | 43 |
| Şekil 3.13. | (65.-66. ölçüler)..... | 44 |
| Şekil 3.14. | (67.-70. ölçüler arası)..... | 44 |
| Şekil 3.15. | (82.ölçü)..... | 45 |
| Şekil 3.16. | (83.-86. ölçüler arası)..... | 45 |
| Şekil 3.17. | H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi (91.-94. ölçüler arası)..... | 46 |

| | |
|---|----|
| Şekil 3.18. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi (99.-102. ölçüler arası) | 46 |
| Şekil 3.19. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi (107.-110. ölçüler arası) | 47 |
| Şekil 3.20. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi (111.ölçü) | 47 |
| Şekil 3.21. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 4. Çeşitlemesi (112.-114. ölçüler arası) | 48 |
| Şekil 3.22. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 4. Çeşitlemesi (119.-120. ölçüler)..... | 48 |
| Şekil 3.23. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 4. Çeşitlemesi (123.-124. ölçüler)..... | 49 |
| Şekil 3.24. (135.ölçü) | 49 |
| Şekil 3.25. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 6. Çeşitlemesi (139.-142. ölçüler arası) | 50 |
| Şekil 3.26. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 6. Çeşitlemesi (143.-146. ölçüler arası) | 51 |
| Şekil 3.27. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 6. Çeşitlemesi (147.-150. ölçüler arası) | 51 |
| Şekil 3.28. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (156.-157. ölçüler)..... | 52 |
| Şekil 3.29. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (160.-161. ölçüler)..... | 52 |
| Şekil 3.30. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (164.-165. ölçü)..... | 53 |
| Şekil 3.31. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (163.-165. ölçüler arası) | 53 |
| Şekil 3.32. (171.ölçü) | 54 |
| Şekil 3.33. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 8. Çeşitlemesi (175.-178. ölçüler arası) | 54 |
| Şekil 3.34. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 8. Çeşitlemesi (191.-194. ölçüler arası) | 55 |

| | |
|---|----|
| Şekil 3.35. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 8. Çeşitlemesi (195.-198. ölçüler arası) | 55 |
| Şekil 3.36. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin Codası (229.-232.ölçüler) | 56 |



1. BÖLÜM

GİRİŞ

Avrupa müziğinin temel besteleme teknikleri ve Türk müziğinin karakterini oluşturan makamsallık, ritmik zenginlik, bölgesel icra tavırları, çalgı tınları gibi unsurlar hem Türk Beşleri hem de sonraki kuşak bestecilerin yaratıcılıklarında temel kaynaklardan biri olmuştur. Çağdaş Türk bestecileri bu yolda Türk Beşleri'nin izlerinden giderken milli müziğin makamsal ve ritmik yapısını, dönemin dili ve felsefesiyle birleştirmiş ve kendi özgün anlayışlarını oluşturmuştur. Çağdaş Türk bestecilerin eserlerine yansıttıkları bu unsurlar, milli müziğin zenginliğini, tınlarını ve karakterini dünyaya tanıtarak ulusal müziğin sürekliliğini sağlama hususunda büyük önem taşımaktadır.

Bu araştırmada, yaratıcılığında ulusal müziğin karakteristik yapısını Avrupa müziğinin temel besteleme teknikleriyle sentezleyerek öne çıkartan ve Türk Beşleri'nin benimsediği bu geleneği devam ettiren Hasan Niyazi Tura'nın halk müziğine olan yaklaşımına yer verilecektir. Hasan Niyazi Tura, çokseslilik içinde makamsal unsurlara yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir;

“Makamsal unsurları çokseslilik içinde kullanırken, Cemal Reşit Rey, Ferit Alnar ve Yalçın Tura'nın da eserlerinde benimsediği, makamların kendi içinden doğan bir armoni duygusu ile hareket ettiğimi belirtmeliyim”
(Bayramoğulları, 2014, 24).

Müzikal fikir ve dokusunu oluştururken Hasan Niyazi Tura'nın klasik formların dışına çıkmadığı, çağdaş üslup, besteleme ve özel icra teknikleriyle eserlerini zenginleştirdiği görülmektedir.

Tüm halk ezgilerinin temelinde tekrarlamalara rastlamak mümkündür. Ezgilerdeki doğaçlamaya dayalı her bir tekrar öncekinden farklı bir sergileme yaparak müziği geliştirir ve değiştirir. Barok dönemde biçimlenen varyasyonun temelleri de bu tekrarlamalara dayanmış ve sonraki her dönemde bestecilerin sıklıkla kullandıkları bir form olmuştur. Tarih boyunca Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amedeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt, Max Reger, Arnold Schönberg gibi birçok besteci bu formda eserler yazmıştır. 20. yüzyıl çağdaş Türk bestecilerinden Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Cenan Akın, İlhan Baran, Hasan Uçarsu, Fazıl Say, Hasan Niyazi Tura gibi birçok besteci de bu varyasyon formunu yaratıcılıklarında kullanmışlardır.

Avrupa müziğinde önemli ve renkli bir form olan varyasyona ait elementlerin Türk halk müziğinin köklerinde de mevcut olduğu görülmektedir. Sözlü geleneğin tüm ürünleri zaman içerisinde dilden dile dolaşarak, tekrar edilerek değişimlere uğramış ve içerisinde sözsözsel-ezgisel varyantlaşmalar barındırmıştır. Cumhuriyet döneminde yapılan derleme çalışmaları neticesinde notaya alınan halk ezgilerinde bu değişimler net şekilde görülmektedir.

Hasan Niyazi Tura'nın halk müziğinin makamsal ve ritmik yapısıyla, batı müziğine ait form, temel teknik ve usulleri kaynaştırarak bestelediği "Variations on a Turkish Folk Tune" adlı eserinde halk müziğiyle olan etkileşimi dikkat çekmiştir. Bestecinin flüt ve piyano için bestelediği bu eser üzerinde halk müziğiyle olan bağlılığı ve form analizine yer verilmiştir.

Problem Durumu

Çağdaş Türk bestecilerinin kendi sanat yapıtlarını oluşturmada milli müziklerinin her bir ögesi önemli bir yer tutmaktadır. Birçok çağdaş besteci gibi Hasan Niyazi Tura'da Batı müziğinin besteleme teknikleri ve formlarıyla, halk müziği materyallerinden yararlanarak bu iki kültürü sentezlemiş ve kendi özgün üslubunu oluşturmuştur. Hasan Niyazi Tura'nın flüt ve piyano için yazmış olduğu "Variations on a Turkish Folk Tune" adlı eserin, Türk halk müziğiyle olan bağlılığının, form analizinin ve bestecinin sanat anlayışının tespit edilip açıklanması bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara yardımcı olabilecek niteliktedir.

Araştırmanın problem cümlesi “Halk müziği öğeleri Hasan Niyazi Tura’nın sanat anlayışına ve “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eserine yansımaları nasıldır?”

Alt Problemler

1. Varyasyon formunun Dünya müziğindeki gelişimi nasıldır?
2. Temelleri halk şarkılarına dayanan varyasyon formunun, Türk halk müziğinin tarihsel gelişim sürecinde karşılığı var mıdır?

1.1. Önem

Bu araştırma çağdaş Türk bestecisi Hasan Niyazi Tura’nın bestelemiş olduğu “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eser doğrultusunda;

- Bestecinin Türk halk müziğiyle olan bağlılığının tespiti,
- Bestecinin Batı müziği form ve yazım teknikleriyle, ulusal kimliğini yansıtan öğeleri sentezleyerek oluşturduğu sanat anlayışının tespiti konusunda
- Halk şarkılarındaki tekrarlamalara ve değişimlere dayanan çeşitleme formunun, Türk halk müziğinin köklerinde nasıl şekillendiği, kalıcılık ve değişkenlik sağlayan unsurların tespiti konusunda önem taşımaktadır.

1.2. Yöntem

Bu araştırma Müzikal analiz odaklı betimsel bir araştırmayı kapsamaktadır. İlk olarak Varyasyon formunun ve Türk müziğinin tarihsel gelişimi, ardından Türk halk müziği ezgilerindeki varyasyon (varyant) elementleri incelenmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında Hasan Niyazi Tura’nın bestelemiş olduğu “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eserinde, hem form hem de halk müziğiyle olan bağlılığı üzerine bir inceleme yapılmıştır.

1.2.1. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Hasan Niyazi Tura yaratıcılığında Halk Müziği öğeleri, örneklemine Hasan Niyazi Tura’nın bestelemiş olduğu “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eser üzerinde halk müziği öğeleri oluşturmuştur.

1.2.2. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada Hasan Niyazi Tura'ya ait "Variations on a Turkish Folk Tune" adlı eserin notaları Flüt sanatçısı Doç. Nihan Atalay'ın kişisel arşivinden, Hasan Niyazi Tura'nın özgeçmişi ve eserler listesi 2014 yılına ait Lelya Bayramoğulları'nın yüksek lisans tezinden toplanmıştır.

1.3. Amaç

Hasan Niyazi Tura'nın halk müziğiyle olan teması, yaratıcılığında Batı müziğinin form ve besteleme teknikleriyle, Türk halk müziği öğelerini kaynaştırması dikkat çekmektedir. Bu çalışma, Hasan Niyazi Tura'nın "Variations on a Turkish Folk Tune" adlı eseri üzerinde halk müziğiyle olan bağlılığının ve müzikal dokusunu oluşturan öğelerin tespitini amaçlamaktadır.

1.4. Sayıtlar

Kullanılan araştırma yönteminin araştırmanın amacına uygun olduğu, ayrıca incelenen eserin içeriği ve tekniği itibariyle hedeflenen sonuçlar için yeterli nitelikte olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma Hasan Niyazi Tura'nın sanat anlayışının ve halk müziğiyle olan bağlılığının, "Variations on a Turkish Folk Tune" adlı eser üzerinde incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

Ayrıca Türk halk müziğinin köklerinde bulunan "varyasyon" elementlerinin incelenebilmesi için "Ben Razı Değilem Hicrana Gama", "İndim Yârin Bahçesine", "Sıra Sıra Kazanlar", "Tevekte Üzüm Kara", "Yaylaların Ayrılmış", "Gel Benim Gelin Yârim", "Kaba Çamı Büyük Çamı Oydular", "Çermiğin Altında Büyük Bir Dere", "Meclisinde Mayıl Oldum", "Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek" adlı halk ezgileri seçilmiştir.

1.6. İlgili Yayınlar

- Lelya Bayramoğlu tarafından 2014 yılında hazırlanan “B.Tongur’un Solo Flüt Sonatı No:1 ve H.Niyazi Tura’nın, Flüt ve Piyano İçin Sonatının İncelenmesi” adlı Sanatta Yeterlilik tezinde her iki bestecinin yaşamlarından, sanat anlayışlarından ve eserlerinden bilgiler verilmiştir. Ayrıca araştırmasında yer verdiği bu bestecilerin birer sonatları üzerinde icra, yorum ve teknik inceliklere değinmiş ve karşılaşılabilecek zorlukların giderilebilmesi için de öğrencilere örnek çalışma egzersizleri sunmuştur.
- Metin Ülkü tarafından 1987 yılında hazırlanan “Çeşitleme Biçimi” adlı yüksek lisans tezinde, Varyasyon formunun tarihsel süreç içerisinde gelişimine değinilmiş ve her bir dönemde bu formdan faydalanan bestecilerin eserlerindeki özel teknik ve kullanımlarına dair bilgiler verilmiştir.
- Atilla Ogün Budak’ın 2006 yılında basılmış “Türk Müziğinin Kökeni- Gelişimi” adlı kitabında Türk müziğinin tarihsel süreç içerisinde gelişimi ve yapısı üzerinde aydınlatıcı bilgiler verilmiştir.
- Yrd. Doç. Dr. Elvan Gün Duru’nun 2015 yılında Akademik Bakış Dergisi’nde yayınlanan “Türk Halk Müziği Ezgilerinde Varyantlar: Isparta-Burdur Örneği” adlı makalede Türk halk ezgilerinde ezgisel, sözselsel ve ritmik varyant özellikleri üzerinde durmuş ve Burdur yöresine ait türkü örnekleriyle açıklamıştır.
- Merdan Güven’in 2013 yılında A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisinde yayınlanan “Türkülerin Varyantlaşması” adlı makalesinde, Türk Halk ezgilerinde Varyant kavramının tanımı, ezgilerin varyantlaşma çeşitleri ve nedenleri incelenmiştir.
- Yrd. Doç. Dr. Armağan Coşkun Elçi 2011 yılında yayınlanan “Sözselsel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü İçerisindeki Dönüşümleri” adlı makalesinde sözlü gelenek içerisindeki manilerin dönüşümüne ve türküler ile birleşimi sonrasında varyantlaşmanın nasıl şekillendiğine değinmiştir.
- Evin İlyasoğlu “Zaman İçinde Müzik” adlı kitabında, İlkçağ uygarlıklarından başlayarak Avrupa ve Türk müziğinin tarihsel gelişimi, müzik akımları, dönem özelliklerini, besteci ve onların yapıtlarına yer vermiştir.

2. BÖLÜM

2.1. Varyasyon (Çeşitleme) Formunun Dünya Müziğinde Gelişimi

Bir eserin tasarlanmasındaki en önemli etkenlerden biri olan formlar, ortaçağ döneminde kuramsal çerçeveye konmuş ve belirli kurallar etrafında toplanmıştır. Ancak belirginleşmeye başlaması, Barok dönem ile gerçekleşmiş, devam eden her bir dönemde ise gelişerek devam etmiştir.

Form “*bir müzik yapıtını oluşturan öğelerin yarattığı kendine özgü yapı, biçim, şekil*” anlamına gelmektedir (Sözer, 2005, 282)

Avrupa müziğinde yaygınlaşan formlar, iki ana başlık adı altında incelenmiştir.

Çalgısal müzik: Çalgılar için yazılmış eser anlamı taşıyan bu tür, 14. Yüzyılda İtalya’da gelişmiştir. Senfoni, Sonat, Konçerto, Süit, Çeşitleme, Füg, Prelüd, Pasakalya, Canzone, Cassation, Chacone, Ballad, Rondo, Menuet, Toccata gibi formları barındırır.

Ses Müziği: İnsan sesi temeline dayalı “vokal müzik” anlayışında, Madrigal, Kantat, Oratoryo, Opera, Lied, Arya, Operet, Resitatif gibi türler yer almıştır (Pelikoğlu, Özşen,2015,53).

Bu araştırmada esas alınacak form, Varyasyon (Çeşitleme) formu olarak planlanmış ve bu formun gelişimi üzerine bir inceleme yapılmıştır.

Varyasyon, bir eserde temanın duyurulması, ardından bu temanın hatırlatılması sağlanarak ritmik, armonik veya farklı icra usulleriyle süslenip yenilik kazanması sonucu oluşan bir formdur.

Çeşitli kaynaklara göre varyasyon formuna ait açıklamalar şu şekildedir:

1: “Bir temayı çeşitlemek demek onu ya süsleyerek ya ondan uzaklaşarak ya da eşlik eden çizgileri öne çıkararak, aslını değiştirmeden, ona yeni görünüşler vermek demektir” (Hodeir, 2002, 29).

2: “Başta duyulan bir ana fikrin (temanın) ezgi, ritim ve armoni yönünden değişikliğe uğrayarak birçok kez tekrarlanması ve ona yeni görünüşlerin verilmesidir (Cangal,2004,101).

Barok dönemde varyasyon net bir form halini almış olsa da temellerinin daha eskiye dayandığı söylenebilir. Varyasyon ağır tempolu dans ve şarkıların tekrarları sırasında yapılan değişiklikler sonucunda oluşmuş bir formdur (Feridunoğlu,2004,99). Bu formun ilk örneklerini İtalya’da Dalza’nın lavta için yazdığı “Caldibi castigliano”(1508) da görmek mümkündür. İçerisinde sürekli bas ve aynı armonik yapının bulunduğu eserde, melodi özgürlük kazanmış ve içerisinde varyasyon elementleri barındırmıştır (Ülkü,1987,3).

“İspanya’da Luys de Narvaez adlı bestecinin eseri “Diferencias sopra ‘O Gloriosa Domina’ya (Kilise ezgisi) baktığımızda devrin Motet ve Messe’lerindeki kullanışa benzer bir Cantus Firmus tekniği belirleyebiliriz. Tabii ki ardarda gelen ve kendisi de melodik veya ritimsel değişikliklere uğratılan Cantus Firmus’a çalgısal çevikliğin olanak sağladığı, yeni ve değişik hızlı figür kullanışları, dokusal zemin oluşturur. Çeşitlemeler ölçüsel değişikliklere uğratılmıştır” (Ülkü,1987,5).

Ahmet Say’ın görüşüne göre “Çeşitleme önceki dönemlerde de uygulanıyordu. Temanın tekdüzeliğine karşı, bu yöntemin kullanılması bir ölçüde zorunluydu. Ama önceki dönemlerde yapılan bu “çeşitlemeli müzik”, doğaçtandı ve çalgıcıların yeteneğine bağlıydı. 1550’li yıllarda bilinçle uygulanan çeşitleme, ground ve parafraz adları altında ortaya çıkmıştır. Ground’larda kısa bir motif aynı ses alanı içinde ve kural olarak basta tekrarlanırken, öteki partilerde az ya da çok özgür bir kontrpuan yürütülür. Bu yöntem 14. yüzyılın motetlerinde de vardı. 1522’de ölen Aston’un My Lady Carey’s Dompe adlı virginal parçasını 16.yüzyılın tipik bir örneği

sayabiliriz. Parafsız diyebileceğimiz ikinci tür ise yaygın bir oyun ya da şarkının önce yalın, özgün bir biçimde gelmesi, sonra değişen açılardan ele alınmasıdır” (Say, 2006, 142).

2.1.1. Barok Dönemde Varyasyon Formunun Gelişimi

Barok dönem (1580-1750) müziğinde, armoni ve besteleme tekniklerinin mükemmel kavuştuğu, sahne sanatlarının ön plana çıktığı, süslemelerin fazlaca kullanıldığı, kontrastın (karşıtlık), dinamik işaretlerinin, kadansın, modülasyonun ortaya çıktığı, çalgısal müzikte yeni biçimlerin geliştiği (canzona, toccata, concerto, ricercare, fugue) ve günümüzdeki çoğu tekniğin temellerinin atıldığı dönem olarak karşımıza çıkar.

Bu dönemdeki diğer bir yenilik “chaconne” ve “passacaglia” türlerinin temelini oluşturan, özellikle lute, klavsen, org ve gitarda uygulanan “Basso ostinato-basso continuo” tekniği olmuştur. Basso Ostinato bir parçada değişim göstermeden sürekli tekrarlanan bas çizgisidir. Sürekli tekrar eden bas çizgisinin aksine, onu takip eden melodik çizgi yenilenerek değişime uğramakta ve müziğin gelişimini sağlamaktadır.

Barok dönemin doku anlayışı süslü üst partilerle devam eden sabit bas çizgisinin sade armonilerle birlikteliğine dayanır. Basso Continuo ile üst ve alt partiler arasındaki kutuplaşmadan dolayı iç partilerin geliştirilme görevi ise icracılara bırakılmıştır (Boran, Şenürkmez, 2010, 82).

Gelişimi devam eden Basso ostinato tekniği, çeşitli danslarda da kendini göstermiş, Passacaglia ve Chaconne formunun da temellerini oluşturmuştur (Doğan, 2007, 2).

Passacaglia, üç vuruşlu bir İspanyol dansıdır. Başta verilen temanın yinelenmesiyle oluşan bu formu Johann Sebastian Bach’ın do minör “Passacaglia” eserinde basso ostinato ve passacaglia elementleriyle görmekteyiz (Doğan, 2007, 2).

Chaconne, üç vuruşlu ağır bir İspanyol dansıdır, Pasacaglia gibi aynı temanın art arda sergilenmesiyle oluşan bu formda temanın ana hattı ve eşlik değişmez, temasal geliştirimler ilkesi ile çeşitleme sağlanır. Johann Sebastian Bach’ın keman için bestelediği “Chaconne” ve Maurice Ravel’in “Bolero” adlı eseri (ritmik, melodik ostinato) buna örnek olarak gösterilebilir (Hodeir, 2007, 29).

Varyasyon formu sonat, senfoni gibi büyük formların bir bölümünü oluşturabildiği gibi müstakil bir eser olarak da karşımıza çıkabilir. Tema müziğin devamını sağlayacak ve çeşitlemeye malzeme sunacak karakterde ritmik ya da melodik öğelerden oluşabileceği gibi, bestecinin müzikal fikrine bağlı olarak birkaç motiften veya tamamlanmış bir melodiden de oluşabilirdi.

Varyasyon tekniği, müzikal fikirlerin süslendiği veya detaylandırıldığı temel bir besteleme yöntemidir. Bu teknik fikirlerin gelişimsel foksasyonlarının iletilebilmesi için melodide, ses tınlarında, süslemelerde, armonide birçok değişim gözlemlenebilir. (Mathes, 2007, 246). Değişim sadece yapısal içerikte karşımıza çıkmayabilir, formda aynı şekilde değişime uğrayabilirdi. Basso ostinato tekniğiyle oluşan tek temalı bir varyasyon, zaman içerisinde homofon-armonik bir tarza sahip olmuş ve tek tema yerini iki temalı bir varyasyon silsilesine bırakmıştır.

Tema ritmik, armonik veya melodik değişimlerle sergilense bile kimliğini kaybetmez. Barok dönemde varyasyon formuna ait en parlak eserleri Johann Sebastian Bach'ın süitlerinde, si minör Missa'daki "Crucifixus" bölümünde ve "Goldberg" çeşitlemelerinde görüyoruz.

2.1.2. Klasik Dönemde Varyasyonun Gelişimi

Klasik dönem aydınlanma hareketleri ve çeşitli akımların etkisiyle, Barok müzik anlayışının karmaşık ve süslü yapısına karşı, yalın, sade bir armoninin benimsendiği, orkestra ailesinin kurulduğu, yeni tür, çalgı ve tekniklerin geliştiği bir dönem olmuştur (İlyasoğlu, 2001, 49).

Klasik dönem bestecileri, kendinden önceki müzik formlarını yeni kural ve anlayışlarla geliştirmiş, Sonat ve Senfoni gibi yeni müzik biçimlerini ortaya çıkarmışlardır. Bu eserler genellikle üç ya da dört bölümden oluşmuş ve her bölüm bir sonraki bölüme kontrast olacak şekilde "hızlı-ağır-hızlı" temposu ile ifade edilmiştir.

Sonat ve senfoni, müzikal materyalin içerisinde varyasyon elementleri ya da varyasyondan oluşan bir bölümü barındırabilirdi. Bu dönemde neredeyse tüm besteciler eserlerinde çeşitleme tekniğine yer vermişlerdir.

Başlangıçta çeşitlemeler Barok dönemin prensiplerine dayanıyor olsa da, zaman içerisinde kendine ait özelliklerini oluşturmaya başlamıştır. Basso Ostinato tekniğiyle yapılan çeşitlemeler, yerini melodik çeşitlemelere bırakmıştır. Ayrıca artan serbestlik ve çeşitleme tekniğinde kontrast oluşturma fikri belirginleşmiştir (Ülkü, 1987, 58).

Varyasyon tekniği ritmik motif veya temanın melodik bir parça ile süslenmesiyle, temayı kontrpuan yapısında takip eden ikinci bir melodinin gelmesiyle ve tema açık şekilde duyurulmadığı halde tonal fonksiyonları ve armonik yapısının oluşturduğu renklerle üç şekilde kendini göstermiştir (Feridunoğlu, 2004, 99).

Joseph Haydn'ın 53 ve 63 numaralı senfonilerinin ikinci bölümleri, chaconne-rondeau türlerinden türemiş, majör ve minör olarak geliştirilen ve çift temadan oluşan varyasyon tekniği, birbirine zıt olan iki temanın art arda yürüyüşüyle özgür bir sergileme oluşturmuştur. Wolfgang Amadeus Mozart ise çeşitlemelerinde yorumlama aşamasında doğaçlamaya dayalı bir yaklaşım sergilemiş ve bunun sonucunda ortaya farklı versiyonların da çıkmasına olanak sağlamıştır. (K.398, Paisiello'nun "Salve tu domine"si üzerine 7 çeşitleme, K.455, Gluck'un "Unser Dummer Pöbel Meint"ı üzerine sol majör 10 çeşitleme) Çeşitlemelerinde başka bestecilerin temalarından, opera ve dansların melodilerinden faydalanmış ayrıca kadans benzeri gösterişli varyasyonlara yer vermiştir (Ülkü, 1987, 64-67).

Ludwig van Beethoven, diğer klasik dönem bestecileri gibi çeşitlemeyi büyük formların bir bölümü (12. piyano sonatının 1. bölümü) olarak kullandığı gibi, bağımsız bir eser olarak da kullanmıştır. Tek cümleli temadan oluşan, basso ostinato temeline dayanan ve akorlu melodik bir yürüyüşe sahip "32 varyasyon" silsilesi bağımsız bir eser olarak önemli bir yere sahiptir. Formun durağanlaşmasını önlemek amacıyla Beethoven, piyano için kendi teması üzerine bestelediği Fa Majör Op.34 numaralı "6 Çeşitleme"sinde, birbirini tekrar eden her bir temayı, kendinden önceki temadan bir üçlü aşığı tondan kurmasıyla bir başka yenilik kazandırmıştır (Ülkü, 1987, 69).

Bu dönemde birçok besteci eserlerinde çeşitleme formuna yer vermiş, ancak günümüze gelmiş en parlak örneklere Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Franz Schubert ve Ludwig van Beethoven'da rastlamaktayız.

2.1.3. Romantik Dönemde Varyasyon Formunun Gelişimi

19. yüzyıla gelindiğinde besteciler, klasik dönemin kuralcılığından arınmak ve fikirlerini, ruh hallerini özgürce ifade etmek istemiş, müzikal tınıda, teknikte ve anlatımda yenilik arayışı içerisine girmişlerdir. Bu yenilik arayışı ile varyasyon formu dâhil diğer formlar ve besteleme tekniklerinde daha serbest bir yaklaşım gözlemlenmiştir. Virtüözlük anlayışı doğrultusunda Viyana klasikleri olarak da anılan besteciler, varyasyonları eserlerin orta bölümleri için uygun bulmuş ve çeşitlemeleri ustalıkla sergilemişlerdir.

Carl Maria von Weber başta olmak üzere bu kuşak bestecileri, operalardan işleyebilecekleri dramatik ve etkileyici temalar seçmiştir. Frédéric Chopin ise Weber'in tını ve renk arayışının aksine, tonal farklılıklar üzerine yoğunlaşmış, kullandığı temayı farklı oktavlara dağıtmıştır (Alpay, 2010, 2).

Franz Liszt ise barok dönemin ostinato tekniğini “İspanyol Rapsodisi”nde kullanmış ve “Totentanz” adlı eserinde olduğu gibi virtüözlük gerektiren varyasyonlar yazmıştır. Romantik dönemde yenilik arayışlarına giren besteciler olduğu gibi Viyana klasiklerine bağlılığını sürdüren besteciler de olmuştur. Franz Schubert eserlerinde ustalık gerektiren lirik ve içe dönük varyasyonlar yazmış, şiirsel bir bütünlük içerisinde temalarını kullanmıştır. “Die Forelle” (Alabalık) Beşlisi, “Re Minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü”, “La Minör Piyano Sonatı” adlı eserleri varyasyon formuna örnektir. Robert Schumann’ın “Abegg” çeşitlemeleri ise ustaca kullandığı tekniğiyle ve şiirselliğinin yansıması olarak önemli bir yere sahiptir. Beethoven gibi varyasyonlarında doğaçlamaya yer veren bir diğer besteci de Johannes Brahms olmuştur. Eserlerinde Alman halk ezgilerini kullanmış, varyasyon formunu oda müziği ve orkestra eserlerinde sıklıkla işlemiştir. Birçok bestecinin yapıtlarından esinlenmiş, ancak kendi özgün stilini oluştururken, tekniğini de özgürce kullanan bir besteci olmuştur. Brahms varyasyonlarını işlerken akıcı ve iç içe geçmiş bir anlatım sağlamıştır (4.senfonsinin final bölümü). Her bir varyasyon bir birine ustaca bağlanmış ve küçük parçalar bir araya gelerek anlamlı gruplar oluşturmuştur (Alpay, 2010, 4).

2.1.4. 20. Yüzyıl'da Varyasyon Formunun Gelişimi

Romantik dönemde kromatizm anlayışı, sıklıkla kullanılan ezgi geçişleri, akorların kromatik kurulum içermesi, ilave akor dışı seslerin eklenecek müziğe yeni bir hissiyat kazandırılması, yeni arayış ve akımların belirmesi ve sosyo-kültürel yaşamın etkileri 20.yüzyıl sanat anlayışının şekillenmesine de bir zemin hazırlamıştır. Savaşların ve sosyal yaşamın olumlu-olumsuz etkileri, bestecilerin müzikal fikirlerini ifade etmede bir arayış içerisine girmelerini sağlamış, bunun yansıması olarak hayal gücüne dayalı bir anlatım benimsenmiştir. Batı müziği tarihi boyunca büyük bir öneme sahip olan çeşitleme formu, 19.yüzyıl da ortaya çıkan akımların etkisiyle yeni bir kimlik kazanmıştır.

Yeni müzik olarak da adlandırılan bu dönemde, geleneksel armoni kurallarının dışına çıkılmış, farklı ulusların müzikleri benimsenmiştir. Tonal yapının aksine Arnold Schoenberg tarafından 12 Ton sistemine dayalı bir anlayış öne sürülmüştür. Bu anlayış ile besteciler bir tona bağlı kalmadan eserlerini diledikleri gibi sergilemeyi amaçlamıştır. Kullanılan her bir ses ayrı bir önem taşımaktadır. Tekniklerde özgünlük ve yeni arayışlar sonucunda Deneycilik (Emprizm), Yeni klasikçilik (Neoklasizm), Egzotizm, Rastlamsal (Aleatoric) müzik, Gelecekçilik (Fütürizm), Dışavurumculuk (Expressionizm), İlkelcilik (Primitivizm), Caz, Elektronik müzik gibi birçok akım da doğmuştur (Çapacı, 12).

Arnold Schoenberg Op.24 yedi çalgı için "Serenad", Op.29 yedi çalgı için süit ve Op.31 numaralı eserinde tematik çeşitleme ve serial (dizisel) teknik prensibini birleştirmiştir. Schoenberg'in kullandığı bu usulü sonraki besteciler de kullanmış, eserlerini oluştururken bu serial teknikten ve birçok polifonik usullerden faydalanmışlardır. Değişen ve serbestlik kazanan müzik anlayışı içerisinde varyasyon formu da bu akımlardan etkilenmiş ve dönemin diline uyum sağlayarak sıklıkla kullanılmaya devam etmiştir. Temalarını ise halk ezgilerinden, önceki kuşak bestecilerin temalarından, makamsal motiflerden veya kromatik bir motiften oluşturmuşlardır. Aleksandr Glazunov'un op.72 piyano için çeşitlemeleri, Sergei Vasilievich Rachmaninof'un Chopin teması üzerine yazdığı op.22 piyano çeşitlemeleri ve Corelli teması üzerine yazdığı op.42 çeşitlemeleri, ayrıca Karol Szymanowski'nin piyano için yazdığı

“Polonya folk teması üzerine çeşitlemeler” adlı eseri örnek olarak gösterilebilir (Doğan, 2007, 9).

20.yy’da yaratıcılıklarında varyasyon formuna yer veren bazı besteciler ve eserleri aşağıda verilmiştir;

Max Reger (1873-1916) Piyano için “Bach teması üzerine füg ve çeşitlemeler”, “Mozart teması üzerine füg ve çeşitlemeler”, “Telemann teması üzerine füg ve çeşitlemeler”, orkestra için “Hiller teması üzerine füg ve çeşitlemeler”.

Arnold Schönberg (1874-1951) Op.31 “Orkestra çeşitlemeleri”, op.24 “Yedi çalgı için Serenad” (3.bölüm), “op.29 Yedi çalgı için süit” (3.bölüm), Org için op.40 “Recitative üzerine çeşitlemeler”, op.43 “Orkestra ve Bant için çeşitlemeler”.

Anton Webern (1883-1945) Op.1 “Pasacaglia”, op.21 senfonisinin 2.bölümü, piyano için op.27 çeşitlemeler, op.29 “Kantate” (3.bölüm), orkestra için op.30 çeşitlemeler.

Alban Berg (1885-1935) Piyano için “Tema ve 12 varyasyon”, “La minör tema ve varyasyon”, “Fa minör tema ve çeşitlemeler”.

Igor Fyodorovich Stravinsky (1882-1971) “Variations Aldous Huxley in memoriam”.

Aaron Copland (1900-1990) Piyano için çeşitlemeler, Orkestra için çeşitlemeler, “Variations On Shaker Melody”.

Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873-1943) Op.43 piyano ve orkestra için “Rapsodi”, Op.22 “Chopin Teması Üzerine Varyasyonlar”, Op.42 “Corelli Teması Üzerine Varyasyonlar”.

Witold Lutoslawski (1913-1994) “Paganini Teması Üzerine Çeşitlemeler”.

Bela Bârtok (1881-1945) piyano için “No.87 Varyasyonlar”, 2. Keman konçertosu 2.bölümü (Ülkü, 1987, 108)

2.1.5. Türkiye’de Varyasyon Formunun Gelişimi

Varyasyon formu Barok dönemden başlayıp günümüze değin sıklıkla kullanılan bir besteleme gelişim prensibi olmuş, her dönemin sanat anlayışına ve diline uyum sağlamıştır. Türk bestecilerinin, varyasyon formuna dair yazdıkları eserler ilk olarak Cumhuriyet Dönemi’nde karşımıza çıkmaktadır. Müzik eğitimi için Avrupa’ya gönderilen genç müzisyenler, varyasyon dâhil birçok besteleme tekniğini ustaca eserlerinde kullanmışlardır. 19. Yüzyılın akım ve teknikleri, etnik öğeler, halk ezgileri ve dansları, bestecilerin de fikirlerini aktarmada yararlandıkları milli değerler olmuştur. Çağdaş Türk bestecilerinin her biri kendi yaratıcılıklarında geleneksel köklerinden aldıkları malzemeyi, dönemin üslubu ve tekniğiyle yeniden şekillendirmiştir.

Çağdaş Türk bestecilerin eserlerinde halk ezgileri başlangıçta çok fazla değişime uğratılmadan yalın bir armoni ile bestelenmiş, ancak sonraki kuşak bestecileri geleneksel halk ezgilerini polifonik usullerin ve çağdaş yöntemlerin de katkısıyla daha soyut bir yapıda ele almışlardır.

İlk kuşak bestecilerinin eserlerinde halk ezgilerini açık şekilde kullanmaları ve eğitim gördükleri ülkelerin akımlarından etkilenmeleri, ikinci kuşak bestecilerin onlardan farklı bir arayış içerisine girmelerine neden olmuştur. Geleneksel yazı biçiminden uzaklaşarak dönemin “avangarde” dilini ve 20.yüzyıl’ın nerdeyse tüm bestecileri gibi 12 ton yöntemini kullanmışlardır. 21.yüzyılın başlarına kadar özgün müzik türlerine ilgi duyan besteciler yalın türkü armonizasyonu, dörtlü armoni yöntemi, elektronik müzik, caz müziği, etnik müzik gibi birçok yaklaşıma ilgi duymuştur. Günümüzde ise artık kurallardan sıyrılmış ve kendi özgün biçemlerini oluşturarak eserler yazmaktadırlar (İlyasoğlu,2007,13).

Müzik yaratıcılığında çeşitli akım ve besteleme tekniğinden yararlanarak varyasyon formunda eserler veren Türk bestecileri aşağıda sıralanmıştır;

- Cemal Reşit Rey - Piyano ve Orkestra için Kâtibim Çeşitlemeleri.
- Ahmet Adnan Saygun - Opus 71 Çeşitlemeler.
- Cenan Akın - Piyano İçin Bir Halk Türküsü Üzerine Çeşitlemeler.
- Kemal Çağlar - Piyano ve Orkestra İçin Çeşitlemeler.
- İstemihan Taviloğlu - Piyano İçin Tema ve Varyasyonlar.

- Bülent Arel - Piyano İçin Tema ve Yedi Çeşitlemeler.
- İlhan Mimaroğlu - Keman ve Piyano İçin Bir Melos Üzerine Değişimler.
- İlhan Baran - Orkestra İçin Töresel Çeşitlemeler.
- Turgut Aldemir - İki Keman Bir Viyola İçin Bir Halk Türküsü Üzerine Çeşitlemeler.
- Server Acim - Beş Çeşitleme Flüt ve Piyano İçin.
- Hasan Uçarsu - Orkestra Çeşitlemeleri.
- Fazıl Say - Piyano İçin Modern Caz Stilinde Paganini Çeşitlemeleri.
- Sabri Tuluğ Tırpan - Caz Kombo ve Ses İçin Üsküdar Gider İken Çeşitlemeler.
- Alper Maral - Yoksa Ölüm Kurtuluş Değil Mi? Varyasyonları Üzerine Karşı Varyasyonlar.
- İpek Mine Altınel - Piyano İçin Çeşitlemeler.
- Perihan Önder Ridder - Yaylı Dörtlü Üzerine Özgün Tema Üstüne Çeşitlemeler, Keman ve Viyolonsel Üzerine Çeşitlemeler.
- Sıdika Özdil - Keman İçin Variations On a Turkish Folk Tune.
- Cem İdiz - Piyano İçin Tema ve 12 Varyasyon.
- Babür Tongur - Piyano Varyasyonlar ve Tema.
- Ertuğrul Sevsay - 2 Trompet 2 Trombon İçin Modal Çeşitlemeler, Solo Çalgı Çeşitlemeler.
- Ahmet Yürür - Orkestra İçin Tema ve Çeşitlemeler, Piyano İçin Koral Üstüne On İki Çeşitleme.
- Ferit Tüzün - Keman ve Piyano İçin Çeşitlemeler, Piyano İçin Theme et Variations.
- Bülent Tarcan - Orkestra İçin Çeşitlemeler.
- Ekrem Zeki Ün - Keman İçin Tema ve Çeşitlemeler.
- Hasan Niyazi Tura - Variations on a Turkish Folk Tune.

2.2. Türk Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Bir milletin kimliğini, felsefesini, inançlarını, yaşadıkları acıları kısacası içtenlikle yansıttıkları tüm duyguları anlayabilmek için, halk müziği öğelerine (müziğin ritmik, melodik yapısı, çalgıları, biçimleri...) bakmak aydınlatıcı bir nitelik taşımaktadır.

Halk müziği, bir ulusun yerel halkı tarafından benimsenerek, o halkın kendine has dokusunu en saf haliyle (gelenek, görenek, örf, adet) bünyesinde barındıran, kulaktan

kulağa, ağızdan ağıza yayılarak nesiller boyu özünü korumuş, estetik algı içerisinde oluşturulmuş sözlü ya da enstrümantal müziktir.

Çoğunlukla anonim olan halk müziğinin, doğaçtan yapılması ve kolay algılanabilir olmasından dolayı halk tarafından benimsenerek günümüze gelip çatmıştır. İlhan Mimaroglu'na göre çoğunlukla bu müziğin sanat müziğine kıyasla benimsenmiş olması, yalınlığı ve kolay anlaşılabilir olmasındandır.

Ahmet Say'a göre halk müziği *“toplumların bütün boyutlarıyla hayatından kaynaklanan duygu, düşünce ve zevklerini işleyerek dile getiren, ait oldukları toplumların kültürünü yansıtan sözlü ve sözsüz ezgilerdir”* (Ersoy,1993,24).

Halk müziğinin birçok tanımının olmasına rağmen konservatuarlar tarafından kabul görmüş tanımı ise:

“Bir sanat endişesi duymadan, halkın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve acılarını, yığıtlık, göç, sevgi, sıla özlemi ve daha nice güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müziktir” (Ersoy,1993,29).

Türk müziği günümüzdeki şeklini almadan önce birçok medeniyetle kaynaşmıştır. Bu süreçte *“Türk müzik kültürünün, Orta Asya, Eski Anadolu- Akdeniz ve Ege-, İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek bugüne ulaştığı görülmektedir”* (Levendoğlu, 2005, 254).

Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan ve Türk'ün anavatanı olarak bilinen Altaylar, Türk kültürünün başlangıcı sayılmaktadır. Sibiryalı kültürleriyle iç içe geçmiş olması müzik anlayışlarının da benzerlik taşıdığını göstermektedir. Ulaşılan kaynaklarda Kaşgar, Buhara gibi merkezlerden Çin saraylarına giden ve Türk çalgılarından (Def, Kopuz Borguy) oluşan müzik gruplarından bahsedilmektedir. (Ak, 2009, 36).

Hun İmparatorluğunda en önemli gelişme, müziğin kurumsallaşıp, Osmanlı dönemine kadar etkin bir rol alacak askeri bir müzik topluluğu olan Tuğ takımının kurulması olmuştur. Her ulusun güçlerini gösterdikleri bir semboller olduğu gibi, Türk kültürünün sembolü de davul, tuğ ve bayrak olmuştur. 8. ve 9. yüzyıllarda yalnız davul ve borularda vurulan nevbet, 11. yüzyılda kös davul, boru ve zil ile vurulmaya başlamış,

12. yüzyılda ise “Nâ-y-i Türki” adı verilen Türk borusu da enstrümanlar arasına katılmıştır. Bu dönemde Türk müziği ses sistemi pentatonik yapıya ulaşmıştır. (Budak, 2006, 21).

Türk ismini taşıyan ilk Türk devleti olan Göktürkler, göçebe yaşam anlayışından, yerleşik tarım uygarlığına geçiş evresini oluşturmuşlardır. İpek yolu, kültür ve müzik alışverişinde de oldukça etkin olmuştur. Bu dönemde Türk müziğinde perde sayısı artmış, melodi zenginleşmiş ve bir yaylı kopuz olan “İklığ” adında yeni bir çalgı geliştirilmiştir (Budak, 2006, 25).

Göktürk Devleti’nin devamı niteliği taşıyan Uygurlar döneminde *“Türk Müziği, kent, kasaba, köy biçimindeki yerleşime ve yüksek, orta, alt tabaka biçimindeki katmanlaşmaya dayalı bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişme ve farklılaşmayla bağlantılı olarak ilk kez “saray müziği”- “halk müziği”- “kent müziği”- “köy müziği” biçiminde türleşmeye başlamıştır. Uygurlar döneminde, doğaçlama yöntemi etkinliğini korumakla birlikte besteleme yöntemi de hızla ağırlık kazanmaya başladı. Belirli bir ilke, kural, kalıp, yöntem ve tekniklere bağlıyordu. Yalnız ustanın ağzından -elinden işitip görerek değil, aynı zamanda yazıp okuyarak da müzik yapma yöntemi öğrenilip uygulanıyordu. Bunu Uygur çalgıcılarının müzik yazısından (ya da notasından) çaldıklarına ilişkin sağlam ve inandır bir gözlemlerle Tansukname’de yer almasından anlıyoruz”* (Ortakale, 2007,12)

Büyük bir kültür devleti olan Karahanlılar, İslamiyet’i benimsemesiyle Arap ve İran kültürlerinin etkisinde kalmış, “Tuğ takımı” yerini “Tabılhane”ye bırakmıştır. *“Selçuklular ile birlikte müzik kültürü, kırsal kesimde ve geniş halk kitleleri arasında “halk müziği” olarak, devlet kapısında ve orduda, “nevbet” (nöbet) mehter müziği olarak, tekke ve tarikatlarda “dinsel” ya da “tasavvuf müziği” olarak başta saray olmak üzere, kimi yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında “sanat/klasik müziği” türünde varlığını sürdürmüştür”* (Budak, 2006, 36).

İslamiyet medeniyetiyle birlikte sanat ve kültürde birçok yenilik ve gelişme olmuştur. Mûsikînin bilimsel yönüyle ilgili ilk eserler, Arap filozofu Kindi ile başlamış, Fârâbi, İhvân-ı Safâ ve Urmevî ile gelişmiştir. 2. Abdurrahman’ın Ziryâb için açtığı bir konservatuarda musiki eğitimi verdiği bilinmektedir. Kendinden önceki uygulamalı öğretilen eğitim sistemini değiştirmiş ve eğitim müfredatını üç bölümde ele almıştır. İlk

olarak ritim, vezin ve şarkının sözleri çalgı ile öğretilmiş, ardından nağme ve nüanslar öğretilmiştir (Arslan, 2015, 34).

İlk islam filozu unvanına sahip, Kûfe doğumlu El-Kindî (d.801, ö.873), (asıl adı Ebu Yûsuf Ya'kûb b. İshâk) günümüze müzik teorisi üzerine yazdığı eserleri ulaşan ilk filozof olma özelliği taşır. Türklerin, Yunanların ve antik Mısırlıların farklı nota sistemlerini kullandıkları bilinmektedir. İslam dünyasında ise notaları Ebced harfleriyle sembolize eden ve İslam dünyasında nota yazımına dair adı bilinen ilk kişi Kindî olmuştur. Musikiyi gök ile ilişkilendirmiş, ses teorisini, tetrakortları ve kompozisyon konularını aktarmıştır. “Risâle fi'l-Luhûn ve'n- Nağam”, “Muhtasaru'l-Mûsîka fi Te'lifi'n-Nağam” ve “Sanati'l-Ûd”, müzik üzerine yazdığı eserlerindendir (Arslan, 2015, 50).

“Kitâbu'l Mûsîkâl Kebir”, “Kitâbu'l- ikâ'at”, “Kitâbun fi'l-Musikâ”, “Kitâbu'l- Medhal fi'l-Musika”, “Ustukisâtu 'İlmi'l-Mûsîka”, “İhsâ'ul-Ulûm” adlı nazari, müziğin fizik ve fizyolojik esaslarını incelediği eserler yazan Fârâbî (ö.950), dönemin eşsiz nazariyatçısı olmuştur. Farabi'nin çizgisinden giderek 250'yi aşkın eser veren ve 11.yüzyılın müzik anlayışını günümüze taşıyan önemli bir isim de İbn Sina (ö.1037) olmuştur. Müzik üzerine bir risâle yazan Nasîruddîn-i Tûsî de 13.yüzyılın önemli bir filozofu olmuş, müzik ilminin “beste”, “ikâ”(vuruşlar ve nağmeler ile sakin zamanlar arası uyum), “bu'd” (aralık), intikâl (seyir) gibi kavramlarına yer vermiştir (Arslan, 2015, 98).

Safiyüddîn-i Urmevî (d.1216, ö.1294), müziğe 17 perdeli ses sistemini kazandıran, Arapça güfteli bestesi, icat ettiği iki çalgı (nûzhe ve muğni) ve müziğin nazari alanına kazandırdığı eserlerle döneminin en üstün âlimi olmuştur. “Şerefiyye” ve “Kitâbu'l Edvâr” isimli eserlerinde, farklı makamlarda (nevrüz ve geveşt) ezgi örneklerinin bulunması ve bu eserlerin günümüze ulaşan en eski eserler olarak yer alması bakımından son derece önemlidir.

13. yüzyılın dini ilimler, tıp ve tasavvuf bilgini Kutbuddîn-i Şîrâzî (d.1236, ö.1311), “Dürretü'l-Tâc li Ğurreti'd-Dibâc” adlı yazdığı eserde Urmevi'in devamı niteliği taşımış ve notaya nüans terimleri kazandırmıştır.

Osmanlı döneminde gelindiğinde Türk müziği gelişmeye devam etmiş ve Osman Bey ile “Tabılhane” yerini “Mehterhane”ye bırakmıştır. Askeri müziğin yanında, halk müziği ve sanat müziği eserleri de repertuara girmiştir. Mehter takımı 1.Murat tarafından kurulmuş, yeniçeri birlikleriyle askeri bir kurum olmuştur. 2.Mahmut’un 1826’da Mızıkay-ı Humayun’u kurmasıyla mehter müziği son bulmuştur. Mehter müziğinde kullanılan makamların sayısı 25 olarak belirlenmiş (acem, bayati, buselik, çargâh...), çalgılar ise nefesliler, vurmahlılar ve ziller-çingiralar olarak gruplanmıştır. (Budak, 2006, 54).

Batı müziğinde kullanılan majör ve minör tonlarla benzerlik taşıyan makamlardaki eserler (peşrev, oyun havaları, köçekçeler, şarkılar, saz semaileri) Mızıkay-ı Humayun repertuarında yer almıştır. Türk müzik tarihinde ilk Türkçe eserler bestelenmiş ve Batı armoni sistemine uygun eserlerle, geleneksel müziği sentezleyerek kullanmaya çalışmışlardır. Mızıkay-ı Humayun’da çoksesli müziğe dair eğitim verilmiş, buradan mezun olan öğrenciler çeşitli bandolarda görev almış ve bu kurum dönemin ilk konservatuvarı olma özelliği taşımıştır. Çok sesli müziğin benimsenmesiyle İstanbul başta olmak üzere çeşitli merkezlerde tiyatro ve opera binaları açılmış, opera temsilleri hızla artmaya başlamıştır. Enderun müziği meşk usulüyle çalışmalarını sürdürmüş, bundan dolayı 19. Yüzyıl sonlarına kadar notasız ve yazısız olarak kulaktan kulağa yayılan bir sanat anlayışı oluşmuştur (Budak, 2006, 58).

Meşk usulü Türk müziğinin yüzyıllarca ana çalışma prensibi olmuş, taklit ve tekrara dayalı bir öğretim metodu benimsenerek olumlu yanlarının aksine, eserler içerisinde çok fazla değişimi de beraberinde getirmiştir. Türk-İslam devletlerinde ilk nota kullanımına dair net bir tarih olmasa da Sâsâni İnan’da geliştirilmiş “Mani” nota yazısının kullanıldığı bilinmektedir (Budak, 2006, 24). İslam’ın kabulü ile Kindi ’ye ait “Ebcad” nota örneklerine rastlanmış, daha sonra yine ebcad notasının biraz geliştirilmiş olan “Nayi Osman Dede Notası” oluşturulmuştur (Ak, 2009, 25).

Osman Dede’nin çağdaşı olan ve yabancı kökenli iki isim Ali Ufki ve Kantemiroğlu’da yine ebcad notası sistemini geliştirip halk müziği ve klasik müziğine ait birçok ezgiyi notaya almış ünlü isimlerdir. Nota yazılarının sonuncusu ve en gelişmiş ise 1813-1815 yılları arasında Hamparsum Limonciyan tarafından oluşturulan “Hamparsum” notasıdır. Porteli Batı notası ise ilk olarak 1830 yılında Osmanlı müzikçileri tarafından Mızıkay-ı Humayun’da kullanılmıştır (Budak, 2006, 60).

Türk müziği Osmanlı saray ve çevresinde ağır başlı bir üslupla varlığını sürdürdüğü gibi, sarayın dışında da Anadolu halkının kendilerine özgü müzik kültürü aynı şekilde devam etmiştir. Türk geleneklerine bağlılığını devam ettirerek, İslami inanç ve öğretilerini yaymak amacıyla, eski halk ezgilerinden ve tasavvufi şiirlerden yararlanmışlardır. Kopuz eşliğinde söylenen bu ezgiler anonim olup, âşık müziğini'nin temelini oluşturmuşlardır (Özarslan, 2016, 4).

Geleneksel Türk müziğinin içerisinde, “âşık müziği, tekke ve tarikat müziği, anonim müzik” olarak adlanan ve geleneksel müziğin hatlarını belirleyen, besleyen kaynakları vardır. Âşık müziği İslamiyet öncesi “ozan”, “baksı” ya da “kam” olarak bilinen halk öncülerinin, İslamiyet'in kabulünden sonra ortaya çıkan tasavvufi düşünce ile şekillenmiş halidir (Özarslan, 2016, 5). Tekke-tarikat müziği ise İslami felsefeye dayanan bir ayin müziği türü olmuş, Osmanlı'nın kuruluşu ve sonrasında, yaşayış farklılıkları ile değişikliklere uğramıştır (Budak, 2006, 63).

Yüzyıllarca kendi nota sistemi, makam, usul ve felsefesiyle varlığını sürdüren Türk müziği, Osmanlı'nın son dönemlerinde Avrupa'yla kültürel ve sanatsal etkileşim içerisinde olmuş ve batı sanatına dair temsillerin saray ve çevresinde yaygınlaşmasına olanak tanımıştır. Fransız Devrimi'nin ve Aydınlanma hareketlerinin bir yansıması olarak ortaya çıkan “Ulusalçılık” kavramı ülkemizde de çeşitli reformlara ön ayak olmuştur. 19. yy 'da yaygınlaşan “ulusalçılık” bilinci ülkemiz dâhil birçok Avrupa ülkesinin de dikkatini çekmiştir. Temelinde aydın kesimin kendi milli unsurlarını, kimliklerini ön plana çıkartma, fikirlerini eserlerine özgürce yansıtma çabası vardır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün eğitim politikaları üzerine sanatçı ve öğretmen yetiştirmek, Batı müziğinin teknikleri ve incelilerini öğrenmek amacıyla Avrupa'nın çeşitli ülkelerine yetenekli öğrenciler gönderilmiştir. Bu amaç doğrultusunda tanınan önemli isimler ileride “Türk Beşleri” olarak anılacak ve ulusal müziklerini dünyaya tanıtarak yeni bir anlayış kazandıracaklardır. Müzik eğitimi için Avrupa'ya gönderilen ve Türk Beşleri olarak literatüre geçen isimler ise:

- **Cemal Reşit Rey (1904-1985)**

Eğitim için Paris'e gönderilen Türk Beşleri'nin ilk üyesi olarak bilinmektedir. Türkiye'de İsmail Zühtü'den nazariyat, Macar Tevhik Bey'den piyano eğitimi aldıktan

sonra Paris'te Marguerit Long'dan piyano ve teori dersleri almış, ardından İsviçre'de 2 yıl eğitim aldıktan sonra İstanbul'a dönmüştür. Avrupa'da yaygınlaşmış olan İzlenimcilik akımından etkilenmiş ve besteciliğinin ilk yıllarında eserlerinde bu akımının izleri görülmüştür. 1925- 1926 yılları arasında ise halk müziğinin makamsal, ritmik ve melodik yapısından etkilenmiş, Türk halk müziği ve Batı müziği öğelerini ustaca bir araya getirmiştir.

Başlıca eserleri: “Zeybek (opera), 12 Anadolu Türküsü (şan ve orkestra), Bebek Efsanesi (orkestra), Lüküs Hayat (operet), Türk Sahneleri (orkestra), Kâtibim Çeşitlemeleri (piyano ve orkestra) Anadolu Türküleri (koro), 2 Piyano İçin 12 Prelüd ve Füg”.

- **Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)**

1906'da İstanbul'da doğan Ulvi Cemal Erkin, devlet bursu ile eğitim için Paris'e gönderilmiştir. Jean Gallon, Isidor Philipp ve Boulenger ile çalışmış, 1930'da ülkeye geri döndükten sonra piyano ve kompozisyon eğitimi vermiştir. Bestelerinde, Türk halk dansları, geleneksel modlar ve islam felsefesi üzerine yoğunlaşmıştır.

Başlıca eserleri: “Bayram (orkestra), Köçekçe (orkestra), Bülbül ve Ayın Ondördü (şan ve orkestra), Ninni (keman ve piyano), Yedi Halk Türküsü, Beş Damla (piyano)” (İlyasoğlu, 2001, 282).

- **Hasan Ferid Alnar (1906-1978)**

İstanbul'da doğan ve küçük yaşlarda Klasik Türk müziğiyle tanışan Hasan Ferit Alnar, iyi bir kanun yorumcusu ve besteci olmuştur. Sadettin Arel ve Edgar Manas ile çalışmış ve eğitim için Viyana'ya gönderilmiştir. Ülkesine döndüğünde ise Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının şefliğini üstlenmiş ve yazdığı bir konçerto ile ilk defa yaylı bir orkestrada kanuna solistlik kazandırmıştır.

Başlıca eserleri: Yalova Türküsü (oda müziği), Sarı Zeybek (oda müziği), İstanbul Sokakları (film müziği), Kanun Konçertosu, Halıcı Kız (film müziği).

- **Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)**

1907 yılında İzmir’de doğan Ahmed Adnan Saygun, küçük yaşlarda müzikle tanışmış ve aldığı devlet bursuyla Paris’e eğitim için gönderilmiştir. Madame Eugene Borrel, Vincent d’Indy, Monsieur Borrel, Souberbielle ve Amadee Gatoue ile çalışmıştır. Ülkesine geri döndükten sonra ünlü Macar besteci Bela Bartok ile halk ezgilerini incelemek amacıyla Anadolu’nun birçok bölgesini gezip, halk ezgilerini derleme çalışmaları yapmış ve bu ezgileri notaya almışlardır (İlyasoğlu, 2001, 284).

Başlıca eserleri: Kerem (opera), Köroğlu (opera), Gılgamış (opera), Ayin Raksı (orkestra), Çeşitlemeler (orkestra), Kızılırmak Türküsü (şan ve orkestra), Yunus Emre Oratoryosu, İnsan Üzerine Değişler (şan ve piyano), Atatürk ve Anadolu’ya Destan (koro ve orkestra), Ağıtlar (şan ve koro), İncinin Kitabı (piyano), Aksak Tartılar Üzerine On iki Parça (piyano), birçok konçerto ve oda müziği eserleri de mevcuttur.

- **Necil Kazım Akses (1908-1999)**

1908 yılında İstanbul’da doğmuş, Türk Beşleri’nin en genç üyesidir. İlkokulda müzik eğitimine başlamış daha sonra Cemal Reşit Rey’den armoni dersleri almış ve eğitim için Viyana’ya gönderilmiştir. Kleinecke ve Marx çalışmıştır. Ülkeye geri döndükten sonra birçok çalışmaya imza atmış, halk müziği incelemelerine Paul Hindemith ile köyleri dolaşarak devam etmiştir (Boran, Şenürkmez, 2010,291).

Başlıca eserleri: Senfonik Destan (şan ve orkestra), Bir Divandan Gazel (şan ve orkestra), On Türkü (koro) Çiftetelli (şan ve piyano), Ankara Kalesi (senfonik şiir), Eskilerden İki Dans (şan ve piyano) ayrıca çalgı ve orkestra için de birçok yapıtı vardır.

Batı’ya dair sanat-müzik anlayışlarının benimsenmesi ve bu anlayışın takip edilmesiyle çağdaş Türk müziği de gelişip değişimlere uğramıştır. Halk müziğinin gerek modal temelli ezgileri, gerekse zengin ritmik yapısı çağdaş Türk bestecilerinin eserlerinde sıkça kullandıkları malzemeler olmuştur. Makamsallık, milli konular, çeşitlik gösteren ritmik yapılar, Türk bestecilerinin eserlerinde özel bir yer alarak profesyonel müziğin önemli göstergelerinden biri olmuştur. Orta Asya temelli halk müziğimizin, başlangıçta pentatonik yapıda olması, çağdaş bestecilerimizin besteleme tekniklerinde de sıkça kullandıkları bir unsur olmuştur. Cumhuriyet’in kurulmasıyla derleme çalışmaları adı

altında ciddi bir hareketlenme başlamış ve Anadolu'dan gelen 85 nota iki kitap halinde basılmıştır. Ancak gönderilen notaların müzik tekniğine uygun bulunmaması, ezgilerin notaya alınırken ağızdan dikte edilmesi ve bunun bir kayıt cihazına kaydedilmemiş olmasıyla şüpheye düşülmüştür (Şenel, 1996, 31).

Yapılan araştırmalarda çalışma konularının başında “pentatonizm” gelmiştir. Bela Bartok'un Macar ve Türk halk ezgilerindeki yakınlık derecesi üzerine bir araştırma yapmak istemesi, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Mahmut Ragıp Gazimihal'in de bu çalışmayı desteklemeleriyle ortak bir paydada buluşmuşlardır. Derleme çalışmaları sırasında Türk-Macar müziğinin benzerlikleri Béla Bartok'un dikkatini çekmiş ve Osmaniye'de saha çalışması sırasında dinlediği bir türkünün Macar müziğine ait bir ezginin varyantı olabileceğini düşünmüştür. 1937 ve 1951 yılları arasında yapılan derleme çalışmaları ise, bu zamana kadar yapılan en verimli çalışma olarak kabul edilmiştir. Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken gibi uzmanların oluşturduğu ekibin, halkevlerinin de yardımıyla yurdun çeşitli bölgelerinden yaklaşık olarak “8960” adet halk türküsü derlediği bilinmektedir (Ortakale, 2007, 27). Bu yapılan derleme çalışmaları, TRT'nin de desteğiyle yurdun birçok bölgesini kapsamış ve dönemsel olarak devam etmiştir. Toplamda yaklaşık 15000 halk ezgisi günümüze ulaşmıştır. Derlenen ve notaya alınan bu halk ezgileriyle, çağdaş Türk bestecilerinin eserlerinde kullandıkları halk ezgilerini ve içerisinde barındırdığı ritmik-melodik yapıyı inceleme olanağı bulmuş oluyoruz. Çağdaş bestecilerin eserlerindeki halk müziği unsurlarını gözlemleyebilmek için öncelikle halk müziğinin yapısı, türleri, ritmik ve makamsal özellikleri ayrıca kullanılan tartım kalıplarını incelemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Halk müziğinin yöresel bir üsluba, ağza sahip olması, söylenen türkülerin anonim eserlerden oluşması, sade bir dil ve tavrın kullanılıyor olması, zamanla gelenek haline gelmesi ve en önemlisi de halkın ürünü olması halk müziğinin özellikleri arasındadır. Türkülerin dili zengin ve akıcı bir konuşma dili olsa da Gevheri, Dertli, Zihni gibi âşıkların eğitilmiş kişiler olması, Arapça-Farsça kelime ve tamlamalarla türkülerin dilini daha da zenginleştirmiştir (Özbek, 2009, 28).

Türk müziğinin köklü gelişimi beraberinde kuramsal sorunların yaşanmasına da sebep olmuştur. Halk müziği ve Klasik Türk müziği arasındaki “Makam ve Ayak”

kavramlarının içerik olarak tam bir netliğe ulaşmadığını görmekteyiz. Bundan dolayı sadece bu iki kavramın tanımlarına dair bilgiler sunulmuştur (Sümbüllü, 2006, 122).

Edinilen kaynaklarda “ayak” kavramına dair tanımlar şu şekildedir:

1. *Bir halk ezgisinden önce, özellikle uzun havalarda bir saz ile yapılan açış müziğidir. Bu bölüme, yol gösterme, gezinti denir. (Erzurum, Sivas, Erzincan, Konya)*
2. *Kendinden sonra gelecek, çalınacak ana bölüm için giriş müziği. (Konya, Diyarbakır, Elazığ, Urfa)*
3. *Halk müziğinin sözel yapısını oluşturan anonim halk şiirlerinin vezin ve uyak biçimini belirleyen satırlara, beytlere denir. (Genel kullanım)*
4. *Halk müziğinde bazı ezgilerin dizisi ve seyrine denir. (Kerem, Garip, Misket) (Genel kullanım)*
5. *Âşık atışmalarında, âşıklara dinleyiciler tarafından verilen kafiye kelimeleri (Koçak,2003).*

Bilinen bazı ayak çeşitleri ise: Kerem Ayağı, Yahyalı Kerem Ayağı, Müstezat Ayağı, Hüseyini Ayağı, Garip Ayağı Kesik Kerem Ayağı, Bozlak (abdal) Ayağı, Kalenderi Ayağı, Azeri Ayağı, Yörük Ayağı, Fidayda Ayağı’dır (Sümbüllü,2006,128).

Türk müziğinde kullanılan makam kavramı, Arapçadan dilimize girmiş ve durulan yer, mevki, ayaküstünde durmak, gibi anlamlara gelmektedir. Müzik literatüründe makam kavramına dair açıklamalar:

1. *“ Bir dizide, belirli sesi ve sesleri güçlendirerek oluşturulan ezgiyi veya ezgileri, belirli bir sesle bitirme sonucu oluşan duygudur” (Ersoy, 1993, 41).*
2. *“Bir durakla bir güçlünün çevresinde, bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumudur” (Emnalar, 1998, 529).*
3. *“Türk müziğinde belli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşnidir” (Arel, 1968, 14. Akt. Kaçar, 2008, 146).*

4. “*Türk Müziği makamları, makam dizilerinde, Durak, Güçlü ve asma karar perdeleri belli kurallar çerçevesinde dikkate alınarak oluşturulan melodi çizgileridir*” (Öner, 2011, 18).

Klasik Türk müziği yaklaşık olarak 600 makamla günümüze ulaşmış, “Basit makamlar, Şed (göçürülmüş) makamlar ve Mürekkebe (birleşik) makamlar” olarak üç ayrı grupta toplanmıştır.

Çargâh makamı, Buselik makamı, Rast makamı, Kürdi makamı, Uşşak makamı, Hüseyini makamı, Neva makamı, Hümayun makamı, Hicaz makamı, Zirgüleli Hicaz makamı, Karcıgar makamı, Suzinak makamı, Hüzzam makamı, Segâh makamı, Saba makamı, Sultani Yegâh makamı, Hüseyini Aşiran makamı, Acem Aşiran makamı, Nihavent makamı Türk müziğinde icra edilen makamlardan yalnızca birkaçı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk müziğinin karakterini oluşturan temel unsurlardan biri de “usûl” kavramıdır. Türk müziği geçtiği coğrafyalarda gösterdiği gelişmeler sonucunda birçok usûlü de beraberinde Anadolu’ya getirmiştir. Usûl, içerisinde birden çok kavramı da barındırmaktadır.

Atım: Bir vuruşun sürekli olarak aynı şiddette ve eşit aralıklarla seyretmesidir.

Tartım: Müziğin atımını belirleyen ve birimlerin usul ile vurgulanışından oluşan kalıptır. Eşit şiddetteki birimlerin, eşit olmayan şiddetteki birimlere dönüşümü ile ortaya çıkmaktadır.

Düzüm: Tartımda gördüğümüz tek tek vuruşların ya bölünmesi ya da birleşmesi yoluyla ortaya çıkar. Tartım vuruşların sözel veya ezgisel amaçlı olarak değişik şekillerde bölünmesidir. Düzüm usulü meydana getiren bir parça olabildiği gibi, başlı başına bir usul olarak da düşünülebilir” (Emnalar, 1998, 110).

Bu bilgiler ışığında Usul, belirli düzümlerden oluşan, kalıp halinde tespit edilmiş ölçülere verilen isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir usulün oluşabilmesi için güçlü ve zayıf zamanlara ihtiyacı vardır. Bundan dolayı en ufak usul, iki zamandan oluşmaktadır (Emnalar,1998,110).

Türk halk müziğinde usul prensiplerini ilk olarak Muzaffer Sarısözen ortaya koymuş ancak ilerleyen süreçlerde çeşitli görüş ayrılıkları yaşanmıştır. Muzaffer Sarısözen usulleri üç grupta ele almıştır.

Ana usuller ve üçerli şekilleri 2, 3 ve 4 vuruşlu olarak özellikle Orta Anadolu'da ve çoğunlukla oyun havalarında karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli yörelerde farklı isimlerle de anılmaktadırlar. Sivas'ta "Şıkırdım havası", Tokat'ta "Sağma", Doğu Karadeniz'de "Metelik ve Kolbastı", Burdur ve Isparta'da İnce hava olarak bilinmektedir.

Birleşik usuller Ana usullerin bir araya gelerek oluşturdukları renkli bir usul olmasıyla bilinmektedir. 5, 6, 7, 8, 9 vuruşlu olarak birbirlerinden ayrılırlar.

Birleşik beşli usuller: İki ve üç vuruşlu ana usullerin birleşmesinden oluşur. 2+3 ya da 3+2 kalıbıyla Sivas, Gaziantep, Erzurum, Kars, Erzincan dolaylarında yaygın olarak kullanılır.

Birleşik altılı usuller: Dört ve iki vuruşlu ana usullerin veya üç vuruşlu iki ana usulün birleşmesinden oluşan usullerdir.

Birleşik yedili usuller: İki ve üç vuruşlu ana usullerin bir araya gelmesiyle oluşur.

- 1) 3+2+2
- 2) 2+3+2
- 3) 2+2+3 kalıplarıyla gösterilen usul hemen her bölgede karşımıza çıkabilmektedir.

Birleşik sekizli usuller: İki ve üç vuruşlu ana usullerin bir araya gelmesiyle oluşur.

- 1) 2+3+3
- 2) 3+2+3
- 3) 3+3+2 kalıplarıyla bilinmektedir.

Birleşik dokuzlu usuller: İki ve üç vuruşlu ana usullerin farklı şekillerde birleşmesiyle oluşmuştur. Trakya ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde sıkça karşımıza çıkan bu usul, Batı Anadolu ve Güney Batı Anadolu'da "Zeybek Havası", Antalya ve Burdur

çevresinde “Teke Zortlatması” gibi isimlerle bilinmektedir. İstanbul, Giresun, Samsun, Ordu dolaylarında ise bir diğer ismi “Karşılama”dır (Emnalar, 1998, 134).

Karma usuller: Ana usul ve birleşik usullerin bir araya gelmesiyle meydana gelen bu karma usuller, 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21 zamanlı olarak görülmektedir.

İncelenen Ana, Birleşik ve Karma usuller geleneksel ritmik bir özellik taşımış ve kendine has bir vuruş stili oluşturmuştur. Düz ve Aksak olarak nitelik kazanan bu usuller sadece halk müziği değil çağdaş Türk bestecilerinin de eserlerinde kullandıkları ve ulusal kimliklerini yansıtan öğelerden biri olmuştur.

Düz usuller 2/4, 6/8, 4/4 şeklinde oluşan iki ve dört vuruşlu usullerdir.

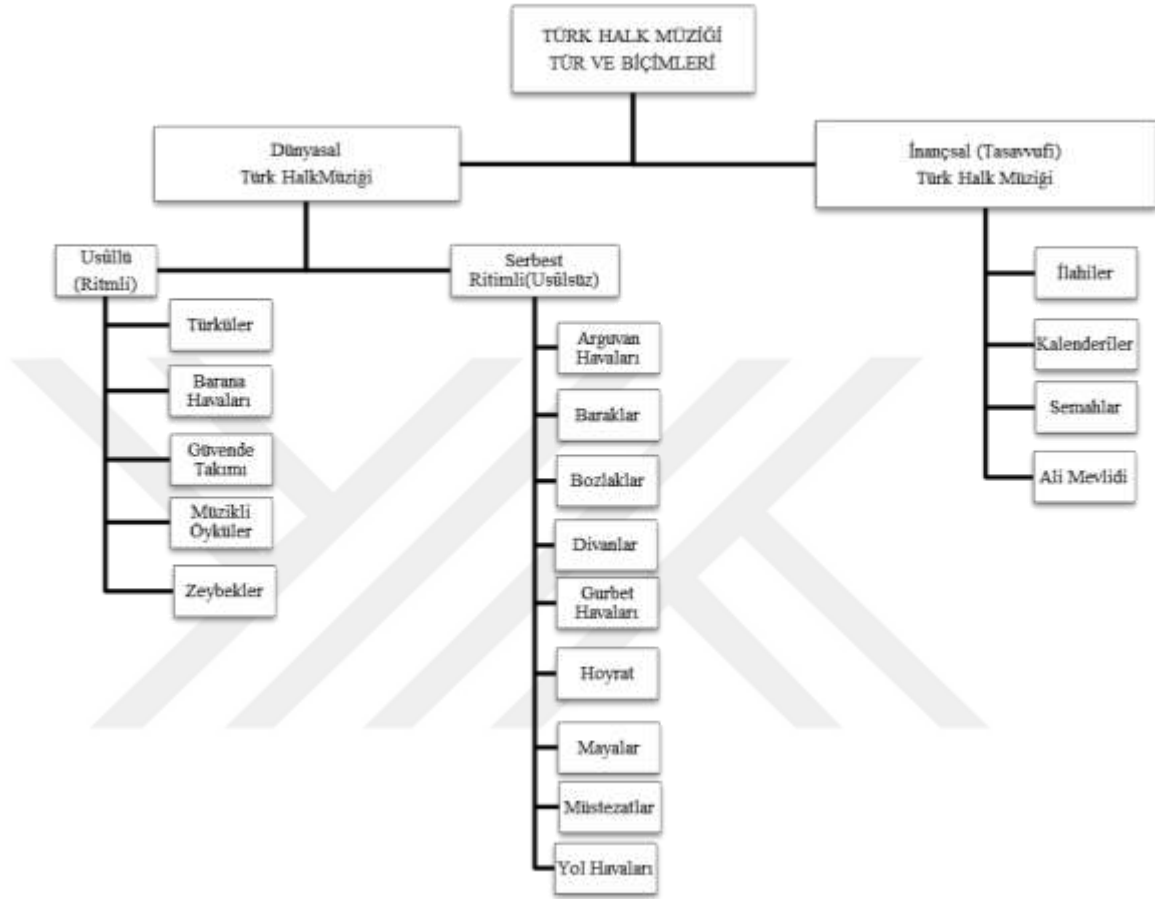
Aksak usuller ise, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 10/16 şeklinde vuruşlardan oluşmuş ve müzik geleneğinin en önemli unsurlarından biri olmuştur (Emnalar, 1998, 167).

Halk müziğinin önemli özelliklerinden biri de, yörelere göre değişen ve kendine has bir üslubu olan çalma (tavır) stilleridir. Konya tavrı, Kayseri tavrı, Yozgat tavrı, Azeri tavrı, Âşık Tavrı, Teke tavrı, Karadeniz tavrı, Zeybek tavrı, Karşılama tavrı gibi her bölgenin kendine has bir çalış stili-tavrı bulunmaktadır (Ersoy,1993,46).

Her kültürde, sanatta olduğu gibi dönemin değişmesiyle beraber müzik de zaman içerisinde değişikliğe uğrar. Müziğin üslubu, dili dönemine ayak uydurur. Ancak kendinde sakladığı ve özünü korumaya çalıştığı bir anlayışı, felsefesi de vardır. Halk müziğinde öne çıkan bu tavır, usul ve diğer öğeler Türk kültürünün bize sunduğu önemli unsurlardır.

Halk müziğinin formları literatürde “İnançsal (Tasavvufi) Halk müziği” ve “Dünyasal Halk müziği” olarak iki ayrı grupta ele alınmıştır. Aşağıdaki şemada adı geçen çeşitli formlar, Cumhuriyet’le birlikte Türk Beşleri ve diğer kuşaklara ait besteciler tarafından benimsenmiş, usullerinden, tavır özelliklerinden, edebiyatından, oyun havalarından sıklıkla yararlanılmış ve sonraki kuşaklar da bu geleneği devam ettirmiştir. Çeşitli oyun havaları, inançsal ezgi ve bu inançlara ait felsefi fikirler eserlerinin ana karakterlerini oluşturmuşlardır. Ahmet Adnan Saygun’a ait “Deyiş”, “Ağıtlar”, “Koroğlu”, “Gılgamış”, “İnsan Üzerine Deyişler”, “Horon”, Cemal Reşit Rey’e ait “Zeybek”,

“Anadolu Türküleri”, Ulvi Cemal Erkin’e ait “Köçekçe”, “Ninni”, Necil Kazım Akses’e ait “Çiftetelli” adlı eserler bu temeller üzerine kurulan eserlerden bazılarıdır.



Şekil 2.1. Türk Halk Müziği Tür ve Biçimleri

2.2.1. Türk Halk Müziğinde Varyasyon Prensipli

Halk müziği, tarih boyunca varlığını sürdürmüş, bir ulusun yaşamına dair her türlü bilgiyi bize aktaran önemli unsurlardan biri olmuştur. Ancak Türk halk müziğinin bir kurallar silsilesi temelinde şekillenmemiş olması, doğaçtan yapılması, sözlü geleneğe bağlı bir yapı göstermesi metodik olarak birçok eksiklik taşımaktadır. Türk kavimlerinin tarihsel süreç içerisinde sıklıkla yer değiştirmeleri, daha sonra Anadolu’ya gelmeleriyle yerleşik bir yaşama sahip olsalar da yerli halkın göçleri, halk müziğinin de aynı şekilde değişkenlik göstermesine sebep olmuştur. Halk ezgileri bu bölgesel değişiklikler esnasında kendi içinde varyasyon özelliği taşımaya başlamıştır. Bir bölgede söylenen

halk şiiirleri ve ezgileri yöre halkı veya ozanları tarafından hafızaya alınmış, ancak her çalınıp-söylendiğinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak değişikliklere uğramıştır.

Mazel'e göre varyasyon formu, halk şarkıları ve dans müziğindeki tekrarlar neticesinde oluşmuştur. Şarkılarda bulunan ilk kuple esas temayı oluştururken, aynı şarkı temelinde onu takip eden her bir kuple lokal değişimlere uğrayarak küçük yenilikler kazanmıştır. Profesyonel müzikte ise varyasyon silsileleri daha büyük değişimler (armonik altyapısında, tonda, yapısal içerikte, formda) ile sergileme yapmakta ve değişim varyasyon silsilelerinin geneline yayılmaktadır (Mazel, 1979, 202).

Türk müziğinde de diğer tüm milletlerin ezgilerinde gözlemlenen bu karakteristik özellikler bulunmakta, aynı şarkı temelinde her bir kuple yinelenirken ezgisinde ve vokalinde değişimler meydana çıkmaktadır. Batı müziğinde öne çıkan "varyasyon" teriminin halk müziği terminolojinde karşılığı "çatal", "solak", "solaklama", "başkanti" olarak karşımıza çıkmaktadır (Elçi, 2011, 133).

Halk müziği terminolojisinde yer alan "Çatal" (Varyasyon-varyant) tanımları aşağıda verilmiştir.

- *Ezgisel karakteri birbirine benzeyen türkülere verilen isim. Nadiren usulünü belirtmek, ayrıntılarını tanımlamak için de kullanılır. Çeşitleme, varyant (Duygulu, 2014, 113).*
- *Başkalık, değişim. Belli bir müzik parçasını, özünden ve ana özelliklerinden ayrılmadan, değişik söz, ezgi, ölçüyle yeniden üretme; bu şekilde oluşturulmuş ürün; Çeşitleme, çapraz, varyasyon (Özbek, 2014, 43).*
- *Bir ezgiyi oluşturan motif ya da motiflerin bir veya birkaç sesine yeni sesler eklemek veya motifin ses sürelerinden birkaçının süresini değiştirmek işleme verilen ad (Koçak, 2004, 14).*

Farklı yörelerde çalınıp söylenen aynı ezgilerin, sözde, usulde veya eserin icrasında az da olsa değişikliklere uğrayıp, varyasyon elementleri taşıdığı görülmektedir. Halk müziğinde türkülerin varyasyona uğrama sebepleri arasında ezginin ya da sözlerin güçlü bir yapıya sahip olması, ezgilerin kolay ezberlenebilir olması ve sosyal- kültürel yapı olarak belirtilmektedir. Türkünün çıkış noktasından uzaklaşması ve farklı mekânlara taşınması, varyant özelliği taşıyacak elementlerin de aynı oranda artmasına olanak

sağlamıştır. Merdan Güven, “Türkülerin Varyantlaşması” adlı makalesinde “Kaba çamı büyük çamı oydular” ve “Çermiğin altında büyük bir kaya” adlı eserlerde olduğu gibi aynı ezgiye sahip, ancak sözlerin kısmen ya da tamamen değişerek yeni bir kimlik kazandığını ve sözsel varyasyona örnek teşkil ettiğinden bahsetmiştir. Ayrıca “Sarı Gelin” ya da “Erzurum Çarşı Pazar” adlı türküde olduğu gibi aynı türkülerin farklı bölgelerde usul değişiklikleri ile de bir varyasyon elementi taşıdığından bahsetmiştir (Güven, 2013).

Merdan Güven’in “Türkülerin Varyantlaşması” adlı aynı makalesinde “Ben Razi Değilem Hicrana Gama”-“Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek”, “İndim Yârin Bahçesine”-“Meclisinde Mayıl Oldum”, “Sıra Sıra Kazanlar”-“Yaylaların Ayranı”, “Tevekte Üzüm Kara”- “Gel Benim Gelin Yârim”, adlı halk türkülerinin birbirlerinin varyantları olduğunu belirtmektedir.

Yukarıda bahsi geçen bu ezgilere ait notalar incelendiğinde ise ezgiler üzerinde gözlemlenen varyantlaşmalar aşağıda sunulmuştur.

- **“Tevekte Üzüm Kara” ve “Gel Benim Gelin Yârim” Türkülerin İncelenmesi**

Halil Söyler’den alınan “Tevekte Üzüm Kara” adlı türkünün yöresinin “Sivas- Zara” olduğu, 2/4’lük basit ölçüyle kurulduğu görülmektedir. Temelinde 16’lık ve 32’lık tartımlar, donanımında ise “Si b2” arızası yer almaktadır. Eser içerisinde ise “fa#” arızası kullanılmaktadır. Varyantı olarak gördüğümüz “Gel Benim Gelin Yarım” adlı türkü ise 4/4’lük basit ölçüyle oluşmuş, yöresi ise Elazığ olarak kaydedilmiştir. “Si b2” donanımında yer almış, geçici olarak eser içerisinde “fa#” ve “mi b” arızaları kullanılmıştır.

İncelenen iki türkünün entonasyonları ufak değişiklikler dışında büyük ölçüde aynı işitilmektedir. Kaynak kişileri ve yöreleri farklı olan bu halk türkülerinin tematik kurulumu benzerlik taşırken sözleri farklılık göstermektedir.

- **“Ben Razi Değilem Hicrana Gama” ve “Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek” Türkülerin İncelenmesi**

Âşık Sümmani’ye ait bu iki deyiş kendine has üslup ve tavırla, oldukça hızlı süreye sahip deyişler olmuştur. Literatüre “Sümmani tarzı” olarak geçmiş bu deyişlerin 5/8’lik

usulde söylenmesi, her dörtlüğün başında “Amman ey” veya “Ah” ile başlayan bir giriş yapılması, usulün bazı bölümlerde kesilip serbest bir sergilemenin yapılması Sümmani tarzının karakteristik yapısını gösteren unsurlardan olmuştur (Tuna,turkuler.com).

Bardızlı Âşık Nihani'den alınan “Ben Razı Değilem Hicrana Gama” türküsü 5/8'lik usule sahip, yöresi ise “Kuzey-Doğu” olarak TRT nota arşivinde kayıtlı görünmektedir. Donanımda arıza olarak “Si b2” bulunmaktadır. 18. ölçü türkünün ritmik yapısına kontrast oluşturmuş ve ağır bir usulle devam etmiştir. A. Yörüktümen'den alınan “Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek” deyişi ise Erzurum yöresine ait görülmektedir. Donanımda arızaya yer verilmemiş, eser içerisinde 9. ölçüde “Fa#” arızası geçici olarak kullanılmıştır. 18. ölçüde ise usul serbestlik kazanmıştır. Sümmani'ye ait bu iki deyişte entonasyon özellikleri büyük ölçüde benzerlik taşımaktadır. Kullanılan arızaların ve sözlerin değişkenlik göstermesi sözsel varyantın ağırlık taşıdığını ortaya koymaktadır.

- **“Sıra Sıra Kazanlar” ve “Yaylaların Ayrarı” Türkülerinin İncelenmesi**

Muğla/ Fethiye yöresine ait, kaynak kişi olarak Mustafa Coşkun'dan alınan “Sıra Sıra Kazanlar” adlı bu türkü, 9/8 usulle yazılmış, donanımda “Si b3”, eser içerisinde ise “Mi b”, “Fa#” arızalarıyla icra edilmektedir. Muğla/Ula yöresinde Şerafettin Civelek'ten alınan “Yaylaların Ayrarı” adlı türkü, 9/8'lik usulle notaya alınmıştır. Bu iki eser aynı yöreye ait tavırla sergilenmektedir. Sözlü geleneğe ait bu iki eserin, aynı yörede de olsa birçok değişikliğe uğradığı görülmektedir. Benzer entonasyon özellikleri göze çarpmakta ancak sözsel bir varyantlaşma görülmektedir.

- **“İndim Yârin Bahçesine” ve “Meclisinde Mayil Oldum” Türkülerinin İncelenmesi**

10/8'lik usulle notaya alınmış, yöresi Elazığ, kaynak kişisi ise Faik Buz- Mevlüt Canaydın olarak TRT arşivinde bulundurulmaktadır. “Sol” karar perdesi üzerinde kurulmuş, donanımında “Fa#” arızası görülmektedir. Varyantı olarak Diyarbakır yöresine ait ve Celal Güzelses'ten alınmış “Meclisinde Mayil Oldum” türküsü öne çıkmaktadır. Usul ve entonasyon benzerlikleri bulunan bu türkülerin, incelenen diğer türkülerde de olduğu gibi sözsel ve ezgisel varyant taşıdığı görülmektedir. (İncelenen bu eserlerin notalarına eklerden ulaşabilirsiniz).

Prof. Dr. Ali Osman Öztürk'ün “Türküyü Okumak” adlı kitabında, “Leyla Kalk Gidelim Yolumuz Uzak” halk türküsünün sekiz ayrı varyantından bahsetmektedir. Bu araştırmada bu türküye ait varyantların, Türkmen- Abdal geleneğinin yaygın olduğu bölgelerde (Adana, Çorum, Gaziantep, Sivas, Ankara, Yozgat) ortaya çıktığını dile getirmiştir. Bela Bartok'un el yazısıyla notaya aldığı bu türkünün üçü ağızdan derleme, biri basılı belge, ikisi performansların video ve plak kaydına alınmış hali diğerleri sonraki yıllar içerisinde meydana gelen varyantlardır (Öztürk, 2017, 133).

Sözlü gelenek içerisinde öne çıkan tüm eserler, her tekrarda değişim göstermektedir. Hafızada yer edinmiş tüm halk şarkıları, hem kendi döneminde hem de sonraki kuşaklarda tavır, üslup ve melodide yöreye has farklılıkları ile yeni bir kimlik kazanmıştır. Her yörenin farklı bir üsluba ve tavra sahip olması, söylenen türkünün bölgesel göçler neticesinde melodik varyasyon oluşumuna zemin hazırladığı görülmektedir. Bu değişim sözlü ürünlerin derlenmesi, sabit bir biçim almasını sağlamıştır (Elçi, 2011, 133).

Bu bölümde ulaşılan milli müziğe ait yapı ve özellikler, 20. Yüzyıl çağdaş Türk müziğinde, kısmen de olsa Hasan Niyazi Tura yaratıcılığında yer alan özellikler olmuştur. 2. Bölümde ulaşılan her bilgi Hasan Niyazi Tura'nın Türk halk müziğiyle olan bağlılığının tespitini gözlemleyebilmek amacıyla bizlere yardımcı olacak niteliktedir.

3. BÖLÜM

3.1. Hasan Niyazi Tura'nın Yaratıcılığı

H. Niyazi Tura'nın incelemeyi amaçladığımız eseri hakkında bilgi sahibi olabilmek için öncelikle onun hayatı ve yaratıcılığı hakkında bilgiler sunmak önem taşımaktadır.

Hasan Niyazi Tura'nın Antalya Devlet Senfoni Orkestrasına gönderdiği özgeçmişi

“1982 yılında İstanbul’da doğdu. Çok küçük yaştan itibaren kompozisyon, kontrpuan ve armoni çalışmalarına babası Prof. Yalçın Tura ile başladı. Prof. Gönül Gökdoğan ve Prof. Nuri İyicil ile Keman eğitimi görerek 2003’te mezun olduğu Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Prof. Hasan Uçarsu ile de özel olarak çalıştı.

2004 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın Ulusal Beste Yarışması’nda “1. Senfoni”si ile Büyük Ölçekli Senfonik eserler kategorisinde birinci oldu. 2007 yılında Aytaç Yalman’ın derlediği libretto üzerine “Şehitler Oratoryosu”nu besteledi. 2012 yılında bestelediği “Klarinet Konçertosu”, Katar ve Letonya’da, sırasıyla İsmail Lumanovski ve Marcis Kulis tarafından seslendirildi. “Aspendos: Yüzyılların Aşkı” Balesi, 20. Uluslararası Aspendos Opera ve Bale Festivali’nde 5 Haziran 2013 tarihinde Antalya DOB tarafından sahnelendi.

Eserleri arasında “Şehitler” ve “Sakarya” Oratoryoları, “Aspendos” Balesi, 2 Senfoni, “Çanakkale” Senfonik Şiiri, Yaylı Sazlar için Sinfonietta, Obua Konçertosu, Klarinet Konçertosu, Piyano İkili için Konçerto, Piyano Sonatı ve diğer oda müziği eserleri sayılabilir. Besteci ayrıca aralarında Cihat Aşkın’ın “Minyatürler II” albümündeki çok sayıdaki parçanın da yer aldığı çeşitli düzenlemeler gerçekleştirmiştir.

2010 yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Prof. Rengim Gökmen ile Orkestra Şefliği Yüksek Lisans çalışmalarını tamamlayan Hasan Niyazi Tura hâlen

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda 1. Keman grubu üyesi ve Doğuş Çocuk Senfoni Orkestrası'nda Şef Yardımcısıdır. Tura'nın yönettiği orkestralar arasında Cemal Reşit Rey, Eskişehir Büyükşehir Belediye, Hacettepe Akademik, Doğuş Çocuk ile İslimye (Bulgaristan) ve Karaganda (Kazakistan) Senfoni Orkestraları sayılabilir” (Bayramoğulları, 2014, 22).

Hasan Niyazi Tura'nın Başlıca Eserleri:

- **Orkestra Yapıtları:**

Senfoni No. 1, 2003

Pop Uvertürü, 2004

“2005” (yaylı sazlar orkestrası ve vurmaları için), 2004

“Çanakkale Şehitleri” (senfonik şiir), 2006

Senfoni No.2, 2010

Sinfonietta (Yaylı Sazlar için), 2012

Dans Süiti (Türk Dansları), 2013

- **Bale Yapıtları:**

Aspendos “Yüzyılların Aşkı Balesi” 2013

- **Solo Çalgı ve Orkestra Yapıtları:**

Çifte Çılgınlık (2 Piyano ve Orkestra için), 2005

Obua Konçertosu, (Obua ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için), 2006

Adagio ve Scherzo (2 Viyolonsel ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için), 2007

Klarinet Konçertosu, (Klarinet ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için), 2012

- **Oda Müziği Yapıtları:**

Çeşitlemeler (Aşık Veysel'in “Uzun İnce” ezgisi üzerine) (Flüt ve Piyano için), 2004

Cemal Reşit'in Anısına...(Keman ve Arp için Düet), 2004

Sonat (Flüt ve Piyano için), 2006

Uzun İnce Bir Yoldayım (4 Viyolonsel için), 2006

Introduzione e Burletta (4 Viyolonsel ya da 4 Viyola için), 2008

Halk Süiti, 6 Halk Melodisi (Keman ve Piyano için), 2011

“Ah mine’I-aşk (Flüt Viyola ve Arp için Trio), 2014

Konser Parçası (Flüt ve Piyano için), 2014

- **Solo Çalgı ve Ses Yapıtları:**

Konser Etüdü (Gitar), 2002

Sonatin (Piyano), 2005

Ah Bir Ateş Ver (halk ezgisi üzerine fantezi) (Piyano), 2005

Keman için iki kolay etüd, 2008

Çanakkale 'de Zaman (Şarkı), Söz: Murat Göksu, 2009

Sonat (Piyano), 2012

- **Koro ve Orkestra Yapıtları:**

Şehitler Oratoryosu, 2007

Sakarya'da Diriliş Oratoryosu, 201 (Bayramoğulları, 2014,70)

3.1.1. “Variations on a Turkish Folk Tune” Eserinin Analizi

Küçük yaşlarda babası Prof. Yalçın Tura ile müzik çalışmalarına başlaması, eğitiminin devamında Prof. Hasan Uçarsu'dan “*soyut müzik dili*” ve Türk Beşleri'nden Cemal Reşit Rey'in “*melodik kontrpuan*” anlayışını benimseyerek, onlardan devraldığı geleneğini devam ettirmiş ve eserlerinde bu önemli özellikleri ustaca sergilemiştir (Bayramoğulları, 2014, 23).

Hasan Niyazi Tura'nın 2004 yılında flüt ve piyano için besteleyerek Bülent Evcil'e ithaf ettiği “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eserin temasını, Âşık Veysel Şatıroğlu'nun “Uzun İnce” adlı ezgisi üzerine kurmuştur.

Âşık Veysel Şatıroğlu'nun anlayışında bulunan “*İnsanın yaradılışı, Kâinatın yaradılışı, Bilgi-Varlık-Ahlak Görüşü, Aşk, Gönül-Akıl, Nefis ve Ölüm*” kavramları, şiir ve ezgilerin felsefesini oluşturan kavramlar olmuştur (Aytaç, 2003, 253). Bu hayat anlayışı Âşık Veysel'e ait ezgilerin karakterlerine de yansımıştır. “Uzun İnce” adlı halk türküsünün hisli, düşünceli, insanın dünya üzerindeki arayışı ve yolculuğunu sorgulayan yapısı, Hasan Niyazi Tura'nın bestelediği “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin temasında koruduğu bir unsur olmuştur.

Âşık Veysel Şatıroğlu'nun eski şarkı formu özelliklerine sahip olan “Uzun İnce” adlı ezgisi, Hasan Niyazi Tura'nın incelenen eserinde periyot şeklinde kurulmuştur. Âşık

Veysel Şatıroğlu'nun TRT nota arşivinden edinilen ve Ali Canlı tarafından notaya alınan "Uzun İnce" ezgisinin ilk üç dizeği (saz bölümü), Hasan Niyazi Tura'nın eserindeki temada "b" cümlesini, vokalin dâhil olduğu söz kısmı ise "a" cümlesini oluşturmaktadır. Yani Hasan Niyazi Tura, Âşık Veysel'e ait bu türkünün kurulumunda saz-söz kısmının yerlerini değiştirerek tema materyalini sunmuştur. "La" kararlı olan "Uzun İnce" ezgisi, incelediğimiz eserde ise "re" karar sesi üzerinden işlenmiştir. Âşık Veysel'in incelenen "Uzun İnce" türküsü her tekrar ile beraberinde ufak motif değişiklikleri göstermektedir. Bu değişkenlik sözlü geleneğe bağlı eserlerin bir özelliği olarak karđımıza çıkmaktadır.

Eser incelendiğinde genellikle 20. Yüzyıl müziğine has olan "atonal" sistemle kurulduğu görölmektedir. Temelinde makamsal özellikler taşımış ve müzikal dokusu belirli bir karar sesi üzerine kurulmuştur. Temadan başlayarak müziğin tüm gelişimi modal tekniklerden, homofon-armonik tarz müzik usullerinden ve polifonik usullerden yararlanılarak geliştirilmiştir. Eserin kurulumunda, tema sergilenir ardından 8 çeşitleme ve "coda" ile eser son bulur. Her bir çeşitlemenin son sesi bir sonraki çeşitlemenin başlangıcı niteliğindedir. Bu özellik birçok dünya bestecisinin (Johannes Brahms, Ludwig van Beethoven...) varyasyon temelli eserlerinde karđımıza çıkmaktadır.

Tema

Eserin 1.Bölmesi (tema) incelendiğinde, metronomunun "108" olarak belirlendiği ve 4/4'lük basit ölçüyle olduğu görölmektedir. İlk iki ölçü piyano, "Kürdi" çeşnisi ile giriş yaptıktan sonra 3.ölçüde temayı flüt duyurmaya başlamaktadır. Temayı seslendiren flüt partisinin değiştirici işaret almadığı ve "Buselik" makamına ait özellikler taşıdığı görölmektedir. Eşlikte piyanonun "re" sesi üzerinde "si b" değiştirici işaretini kullanarak "Kürdi" dizisine ait makamsal bir hissiyat oluşturduğu ve temayı desteklediği görölmektedir.

Hasan Niyazi TURA

Moderato (♩ = c. 108) **Theme.**

Flute

Piano

Şekil 3.1. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (1.-4.ölçüler arası)

3.ölçüde temayı flüt duyururken piyano, ileride çeşitlenmelerde gelişim gösterecek malzemeleri kullanarak temayı desteklemektedir (akor, ani dinamik geçişleri ve üçlemeler).

Fl.

Şekil 3.2. H. Niyazi. Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (5.-9. ölçüler arası)

3. ve 6. ölçüler arası “a” cümlesini oluştururken, 7. ve 8. ölçülerde “a” cümlesinin tekrarlanması “a1” cümlesini oluşturmaktadır. Her cümle 4 ölçüden oluşmuş, simetrik kurulum gösteren “a” ve “a1” cümlesi 1. periyot olarak gözlemlenmiştir.

Şekil 3.3. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (10.-14. ölçüler arası)

11.ölçü ile “b” cümlesi başlamakta ve 2. periyot bölünmeden 8 ölçü devam etmektedir. 1. periyot “re” karar sesi üzerinde akor dizilimi gösterirken, 2. periyot “mi” karar sesi üzerinden kurulmuştur.

Şekil 3.4. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (15.-18. ölçüler arası)

18. ölçüde piyano bir ölçü bağlayıcı geçiş yapmakta ve 19. ölçüde mezzo-piano (*mp*) dinamiğiyle “a” cümlesi bir oktav tiz seslenmeye başlamaktadır.

Şekil 3.5. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (19.-22.ölçüler arası)

19. ve 35. ölçüler arasında tema önceki bölmenin tekrarı niteliğinde bir oktav tizden tekrarlanmıştır. Piyano “re” sesi üzerinde aldığı “si b” değiştirici işareti ile 19. ölçüde “Kürdi”, 21.ölçüde “re” sesi üzerinde “si b” değiştirici işareti ve “do#” yeden sesini kullanarak “Hicaz” dizisini duyurmaktadır.

Şekil 3.6. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eseri (23.-25.ölçüler arası)

Flüt ana temayı duyururken, piyano 23. ölçüden başlayarak temayı “poliritmik” bir usulle takip etmektedir. 23. ölçüden 34. ölçüye kadar 1. bölmenin tekrar ediliyor olması formun “Basit 2 bölmeli” olduğunu göstermektedir. Temanın kuruluşunu aşağıda verilmiştir.

$$(a+a1)+(b\rightarrow)+(a+a1)+(b\rightarrow)$$

$$(4+4)+(8)+(4+4)+(8)$$

1. Çeşitleme

Temanın ardından 1. çeşitleme 7/8'lik bir usulle piano (*p*) ve pianissimo (*pp*) dinamikleri ile sergileme yapmaktadır. 1. çeşitlemede 2 ve 3 vuruşlu ana usullerin bir araya gelerek “birleşik 7 zamanlı” usul özelliği taşımasıyla da besteci Türk halk müziği unsurlarına bağlılığını göstermektedir. Temanın entonasyonu belirli noktalarda kendini hissettirmekte ve temayı hatırlatmaktadır. Temanın rahat yapısının aksine 1. çeşitlemenin aksak ritimle sergilenmesi, armonik altyapının değişime uğraması, makamların karakteristik özelliklerini ortaya koyan çeşnilerin armonik kurulum göstermesi, 3'lü, 4'lü ve 5'li aralıkların sıklıkla kullanılması göze çarpan özellikler olmuştur.

Flüt, 36. ve 39. ölçüler arasında “Buselik” makam dizisine ait bir hissiyat vermektedir.

The image shows a musical score for 'Poco più mosso Var. I'. It consists of three staves. The top staff is for Flute (Fl.) and starts at measure 36 with a piano (*p*) dynamic. The middle staff is for Piano (p) and starts at measure 36 with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes the instruction 'semplice'. The bottom staff is for Piano (pp) and starts at measure 36 with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is in 7/8 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Şekil 3.7. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi (36.-38. ölçüler arası)

40. ve 47. ölçüler arasında ise “Hüseyni” makam dizisine ait bir hissiyat kazandırılmıştır

Şekil 3.8. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi
(39.-42. ölçüler arası)

Temada bulunan “a” ve “b” cümlelerine ait gelişim elementleri, 1. çeşitlemenin kurulumunda değişim göstererek sergilenmiştir. Temanın hacmi korunarak yapısında değişimler gözlemlenmiştir. Temanın kurulumunda 1.bölmenin bir oktav tizde duyurulması, 1. çeşitlemeye de yansımıştır. Piyano partisi aksak ritim ve makamsal çeşnilerle kurulan sekizlik ve dörtlüklerle gelişim göstermiş, flüt ise 48. ölçü ve 49. ölçüde “Buselik”, 50. ölçüde “Eksik Buselik Beşli”, 51. ölçüde yeniden “Buselik” makam dizisini hissettirmektedir.

Şekil 3.9. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi
(47.-50. ölçüler arası)

52. ölçü ve 55. ölçüler arasında flütte “Çargâh” 5’li görülmekte ancak türk müziğinde kullanılan komaların, batı müziğinde yer almamasından dolayı duyum olarak “Rast” makamı hissedilmektedir.

Şekil 3.10. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1.Çeşitlemesi
(51.-54. ölçüler arası)

Flüt, 55. ve 56. ölçüde “Buselik 5’li”, 57. ölçüde “Buselik Eksik 5’li” dizi özelliği gösterirken, piyanoda 57. ölçüde “D9” akorun eksiltilmiş beşlisiyle kurulum gözlemlenmiştir.

Şekil 3.11. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1.çeşitlemesi
(55.-58. ölçüler arası)

Hasan Niyazi Tura, 59. ve 64. ölçüler arasında farklı akor veya makam seslerini dikey şekilde ve aynı anda kullanarak daha dolgun armoni birliği kazandırmış ve müziği zenginleştirmiştir.

Şekil 3.12. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 1. Çeşitlemesi (63.-66. ölçüler arası)

2. Çeşitleme

Birinci çeşitlemenin bitiş sesi ikinci çeşitlemenin başlangıç sesi olmuş ve önceki 7/8’lik usulün aksine 4/4’lük basit ölçüyle kurulmuştur. Ancak çeşitleme esnasında sıklıkla birleşik ölçülerden yararlanılmıştır. 4/4’lük başlayan çeşitleme sırayla 6/8, 2/4, 6/8, 2/4, 6/8, 2/4, 6/8, 2/4’lük kalıplarla devam etmiş ve son olarak 4/4 lük basit ölçü ile sonraki çeşitlemeye bağlanmıştır. Müzikte genel olarak jazz armonisi ve ritmik yapısı mevcuttur.

Flüt ve piyano giriş yaptıktan sonra piyano solist olarak ustalığını sergilemektedir. 2. çeşitleme tematik motif üzerine kurulmuş ve aynı ritim kalıbının sürekli tekrarı ritmik ostinato ile oluştuğunu göstermektedir. Piyanonun 65. ve 66. ölçülerde Türk halk müziğinin önemli çalgılarından biri olan çöğür bağlamanın karakteristik yapısını yansıtan ve karara gidiş hissini duyuran bir motifi duyurması dikkat çeken bir detay olmuştur. Bestecinin bu süslemeyi kullanıyor olması özellikle temasını oluşturmada yararlandığı Âşık Veysel Şatıroğlu’nun “Uzun İnce” adlı ezgisinde sıklıkla işitilen bir motif olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Var. II

sfz

Solo

f

Şekil 3.13. (65.-66. ölçüler)

67

67

simile

8^{ub}

Şekil 3.14. (67.-70. ölçüler arası)

3. Çeşitleme

4/4'lük basit ölçü ve 108 metronomla oluştuğu görülmektedir. 2. çeşitlemenin 67. ve 68. ölçülerinde öne çıkan ve piyano partisinde sol elin seslendirdiği müzikal motif, 3. çeşitlemenin temelini teşkil eden bir unsur olarak görülmektedir. Güçlü ve belirgin bir başlangıç yapan piyano, 82. ölçüde çeşitleme materyallerinin tartım ve armonik özelliğini sergiledikten sonra flüt 16'lık notalarla 16 ölçü sergileme yapmaktadır.

Tempo I^o
Var. III

marcato

f

Şekil 3.15. (82.ölçü)

F1.

f

mf

Şekil 3.16. (83.-86. ölçüler arası)

91. ölçüde flüt teması oluşturan “b” cümlesini 9 ölçü yinelerken, 16’lık notalarla oluşan pasajlar piyanoda sergilenmeye başlamaktadır. Flüt ve piyano partisindeki farklı iki melodik çizginin birlikte yürüyüşü ile kontrpuan usulü göze çarpmaktadır.

Şekil 3.17. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi
(91.-94. ölçüler arası)

99. ölçüde piyano partisi temanın “a” cümlesini seslendirmiş ardından flüt 100. ölçüde yinelenen “a” cümlesi tekrarlamış, böylece “stretto” polifonik usulü öne çıkmış ve çeşitlemenin genelinde kullanılan bir usul olmuştur.

Şekil 3.18. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi
(99.-102. ölçüler arası)

107. ve 111. ölçüler arasında bestecinin, temadan aldığı elementlerle imitasyonlar oluşturarak 3. çeşitlemeyi bir sonraki çeşitlemeye bağladığı görülmektedir.

The image shows a musical score for the 3rd variation of 'Variations on a Turkish Folk Tune' by H. Niyazi Tura, covering measures 107 to 110. The score is written for piano and features a complex accompaniment. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are for the piano, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic pattern. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *simile*. Articulation includes trills and triplets. The score is in 4/4 time.

Şekil 3.19. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi
(107.-110. ölçüler arası)

The image shows a musical score for the 3rd variation of 'Variations on a Turkish Folk Tune' by H. Niyazi Tura, covering measure 111. The score is written for piano and features a complex accompaniment. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are for the piano, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic pattern. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Articulation includes trills and triplets. The score is in 4/4 time.

Şekil 3.20. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 3. Çeşitlemesi
(111.ölçü)

4. Çeşitleme

4/4'lük basit ölçüyle kurulan bu çeşitleme flüt partisinde sekizlik, piyanoda ise akor çizgisiyle başlamıştır. Flüt partisi, piyanonun akor çizgisi ile birlikte temanın entonasyon özelliklerini hissettirmektedir.



Şekil 3.21. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 4. Çeşitlemesi (112.-114. ölçüler arası)

119. ölçüden başlayarak 32’lik ses dizimi ile flüt yükselen pasajlarla sergileme yapmaktadır.120. ölçüde temanın kırıklarını flütte 16’lık ve noktalı dörtlüklerle çıkıcı, piyanoda ise yine aynı tartımlarla inici olarak birbirini takip ettiği görülmektedir. Bu motif 122. ölçüde yinelenmektedir



Şekil 3.22. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 4. Çeşitlemesi (119.-120. ölçüler)

124. ölçüde temanın “a” cümlesinde görülen motifle flüt ve piyanonun fortissimo “*ff*” nüansı yaparak zirveye çıkması ve sonraki ölçüde piano (*p*) nüansına düşmesi 20.yy form oluşumu olan “dalgavari” usulün ilk zirve noktasını burada göstermektedir.

Şekil 3.23. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 4. Çeşitlemesi (123.-124. ölçüler)

5. Çeşitleme

Sergilenen tüm çeşitlemelerin sonu bir sonraki çeşitlemenin başlangıcı olarak devam etmektedir. 5. çeşitleme de 4. çeşitlemenin son sekizliği ve piano (*p*) nüansı ile sergilemeye başlamaktadır. 4/4'lük basit ölçüyle başlayan bu çeşitleme 3/4'lük, 4/4'lük, 3/4'lük, 4/4'lük kalıplarla devam etmektedir. Temelinde senkoplu tartımlar bulunmaktadır. 135. ölçüde 16'lık altılamalardan oluşan pasajda empresyonizm akımının özel seslenişi hissedilmektedir. Temadan alınan ufak motifler, yapılan yönelmelerle çeşitlemenin yapısını oluşturan unsurlardan biri olmuştur.

Şekil 3.24. (135.ölçü)

6. Çeşitleme

Besteci “Adagio” ve 3/4’lük olarak belirlediği çeşitlemeye piyanonun son derece yumuşak molto pianissimo (*ppp*) dinamiği ve akor çizgisiyle başlamakta, flüt bir ölçü sonra pianissimo (*pp*) dinamiğiyle dâhil olmaktadır.

The image shows a musical score for Variation VI, Adagio, measures 139-142. The score is in 3/4 time and features a piano part and a flute part. The piano part starts with a very soft (*ppp*) dynamic and a thick chordal texture. The flute part enters in the second measure with a soft (*pp*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is labeled "Var. VI Adagio" and "139" at the beginning of the first staff.

Şekil 3.25. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 6. Çeşitlemesi (139.-142. ölçüler arası)

141. ölçüden başlayarak 149. ölçüye kadar devam eden flüt partisinde, önce “fa” perdesi üzerinde, daha sonra “sol” ve “la” perdeleri üzerindeki kromatik kullanımı neticesinde “Segâh” makamına ait hissiyat kazandırılmıştır. Piyanonun kalınlaşmış akor çizgisinde jazz müziğinin özel seslenişi duyulmakta ve kromatik sesler ile bir tırmanış görülmektedir. 15 ölçüden oluşan bu çeşitlemede melodik ve ritmik zıtlıklar, armonik kurumla zenginleşmiş ve flüt partisinin Ney’i andıran seslenişiyle felsefi bir hava yaratılmıştır.

Şekil 3.26. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 6. Çeşitlemesi (143.-146. ölçüler arası)

Şekil 3.27. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 6. Çeşitlemesi (147.-150. ölçüler arası)

7. Çeşitleme

Bu çeşitlemede hem flütün hem de piyanonun melodik-teknik kapasitelerini zorlayan pasajlardan oluştuğu ve her iki icracıya da ustalıklarını sergileme imkânı verildiği görülmektedir. Senkoplu tartım ve ani gürlük değişimleri göze çarpmaktadır. Bu bölümde ani dinamik değişimleri neticesinde Empresyonizm akımının yankıları hissedilmektedir. Flüt partisinde modern flüt tekniklerinden olan “*Flutterzunge*” (Kurbağa dili) tekniği piano (*p*) başlayarak forte (*f*) dinamiğine yükselmektedir

(Önertürk,2015,15). Molto pianissimo (*ppp*) dinamiği ile başlayan yürüyüş kademe kademe planlanarak 2. dalgaya hazırlık yapmaktadır.

Var. VII
Tempo I^o

flatterzunge

f *p* *f* *p*

mf *p* *mf* *p*

sub

Şekil 3.28. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (156.-157. ölçüler)

Hasan Niyazi Tura, müzikal dokumasını oluştururken temadan parçalanmış motifler almış ve polifonik usullerle zenginleştirmiştir. 16. ölçüde flüt çift dil tekniğini kullanarak geniş atlamalarla sergileme yapmakta, piyano “secco ma dolce” nüansı ile önceki bölmeyle kontrast karakterle eşlik etmektedir. Kontrast dinamiklerin yakın mesafede ani kullanımını Empresyonizm etkilerini taşıdığını göstermektedir.

160

mf

160

secco ma dolce

p

p

Şekil 3.29. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (160.-161. ölçüler)

164. ölçüde piyano solist konumunda olup, senkoplu tartımlarla gösterişli ve kalınlaşan oktavlarla sergileme yapmaktadır.

Şekil 3.30. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (164.-165. ölçü)

168 ve 171. ölçüler arasında piyano eşliği sağ elde devam eden akor çizgisinde yeniden temayı hatırlatmakta, flüt 171. ölçüde forte (*f*) nüansında 16’lıklar ve çift dil tekniğiyle sonraki çeşitlemeye bağlanmaktadır.

Şekil 3.31. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 7. Çeşitlemesi (163.-165. ölçüler arası)



Şekil 3.32. (171.ölçü)

8. Çeşitleme

Bu çeşitlemede besteci, temanın seslenişinde jazz armonisinin alt yapısını kullanmakta, eserin etkisini kaybettirmeden güncelleştirmiş ve günümüz müzik anlayışına yaklaştırmıştır. Yapısal içeriğin değiştiğini, flütün öne çıktığını, virtüözlük gerektiren pasajların, usul ve teknik zenginliklerin olduğunu görmekteyiz. Piyanonun mezzo-forte (*mf*) dinamiğiyle ve 8'liklerle sergilemeye başladığı bu bölümün ilk 4 ölçüsünde Empresyonizm etkileri görülmektedir. Bu çeşitlemede Majör sesleniş hâkimdir. “re” kararlı bu bölümde tema farklı bir armonizasyona sahiptir. 176. ölçüde ise sağ elde temanın “a” ve “b” cümleleri seslendirilmeye başlanmıştır.



Şekil 3.33. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 8. Çeşitlemesi (175.-178. ölçüler arası)

191. ölçüde tema flüte geçmiş ve “a” cümlesini bir oktav tizden seslendirmiştir. Flüte “espressivo” terimi ile içten, duygulu bir hissiyat kazandırılmıştır. Piyano eşliğinde ritmin aynı kalıp ile tekrarlanmasıyla “Ritmik Ostinato” gözlenmekte, aksak ritim ve değişen tartım kalıpları çeşitlemenin geneline yayılarak zengin bir alt yapı

oluşturmaktadır. Bu bölümün geneline yayılmış bir diğer unsur da tema kırıklarının sekvens oluşumlarla sık sık yinelenmesidir.



Şekil 3.34. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 8. Çeşitlemesi (191.-194. ölçüler arası)

“Dalgavari” usulün ikinci dalgası 7. çeşitlemede molto pianissimo (*ppp*) dinamiğiyle başlamış ve kademeli olarak 195. ölçüye dek kendini hissettirmiştir. İkinci dalganın zirve noktası ise fortissimo (*ff*) dinamiğiyle bu dizekte görülmektedir.



Şekil 3.35. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin 8. Çeşitlemesi (195.-198. ölçüler arası)

Coda Appassionata

Forte (*f*) dinamiği ve 3/4'lük ölçü ile sergilenmeye başlayan bu son bölümde basit ve bileşik ölçülerin (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4) sıklıkla değişikliğe uğradığı görülmektedir. Modal temelinin değişmesine rağmen tema kırıkları ile hatırlatıldığı görülmektedir. 8'lik ve 4'lüklerin yoğunlukta olduğu, piyano partisinde yinelenen tema motifinin kalınlaşarak sergilendiği görülmektedir. 229. ölçüde artan dinamizm ve çıkıcı yürüyüş,

dalgavari usulün son dalgasını 232. ölçüde fortissimo (*ff*) dinamiği ile zirveye çıkartarak müziği güçlü bir sona ulaştırmıştır.



Şekil 3.36. H. Niyazi Tura “Variations on a Turkish Folk Tune” eserinin Codası (229.-232.ölçüler)

Elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda Hasan Niyazi Tura'nın “Variations on a Turkish Folk Tune” adlı eser üzerinde ulaştığımız sonuçlar:

- Besteci “Varyasyon” formunu seçmiştir.
- Klasik Varyasyon Form anlayışının dışına çıkmamış, büyük ölçüde bağlı kalmıştır.
- Varyasyon teması Basit 2 bölmeli form temelinde yazılmıştır.
- Müziğin teması Âşık Veysel Şatıroğlu'nun “Uzun İnce” adlı ezgisi üzerine kurulmuştur.
- Çeşitlemelerin herbiri, sonraki çeşitlemenin başlangıcı olmuş ve birbirini takip ederek kesintisiz devam etmiştir.
- Batı müziği enstrümanlarına Türk müziği çalgılarının icra ve entonasyon özelliklerinin kazandırıldığı görülmektedir.
- Çağdaş yazım teknik ve usullere sıklıkla yer verilmiştir (homofon-armonik, polifonik, poliritmik, modal teknik...).
- Eserin müzikal materyalinde Türk müziğinin makamsal, tartımsal, tınısal, form özellikleri gözlemlenmiştir.

4. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Merak ettiğimiz ve araştırmamızın amacını oluşturan, H. Niyazi Tura'nın yaratıcılığı, halk müziğimize ait unsurlardan nasıl yararlandığı, bu unsurları eserinde işleme tarzı, ayrıca "varyasyon" formunda bestelendiği için bu formun dönemsel gelişimi, temelleri halk şarkılarındaki yineleme ve değişimlere bağlı olarak gelişim gösteren bu form elementlerinin Türk halk müziği köklerinde nasıl yer aldığı gibi merakımızı uyandıran sorulara yanıtlar aradık.

Bu araştırmada ilk olarak incelenen eserin formu göz önünde bulundurulmuş ve "varyasyon" formunun dünya müziğindeki gelişimi dönemsel olarak incelenmiştir. Daha sonra bestecinin incelenen eserinde milli unsurları tesbit edebilmek için Türk müziğinin yapısı, dönemsel olarak nasıl bir gelişim gösterdiği, makamsal-ritmik öğeleri, tür ve biçimleri incelenmiştir.

Ardından Türk halk ezgilerinin köklerindeki tekrarlamalara ve değişmelere bağlı olarak meydana gelen varyantlaşmalar üzerinde durulmuştur.

Sonraki bölümde ise Hasan Niyazi Tura'nın yaşamı, eğitimi ve eserlerine yer verilmiş, ulaşılan bilgiler ışığında bestecinin "Variations on a Turkish Folk Tune" adlı eseri üzerinde halk müziği ile olan bağlantısı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu incelemeler ışığında ulaştığımız sonuçlar ise aşağıda verilmiştir.

- Varyasyon formu tarihsel süreç içerisinde birçok besteci tarafından kullanılmış, her dönemde çağın dili, felsefesi, besteleme teknik ve usulleriyle birleşerek zengin bir form şeklini almıştır.

- Kökleri Altaylar'a kadar uzanan Türk Müzik kültürü, kuramsal ve icrasal çalışmalarla günümüze değin her dönemde aktif rol alarak büyük gelişmeler göstermiştir.
- Türk halk müziğinin icra tekrarlarındaki yineleme ve yinelenirken de değişime uğramasıyla sözlerde, ezgide, ritmik yapıda varyasyon elementleri taşıdığı görülmüştür.
- Bestecinin incelenen flüt ve piyano için "Variations on a Turkish Folk Tune" adlı eserinin temasını bir halk ozanı olan Âşık Veysel Şatıroğlu'nun "Uzun İnce" adlı halk ezgisinden edindiği ve makamsal dizileri dikey kurulum ile armonize ederek makamsal entonasyon sağladığı görülmüştür.
- Besteciye ait eser incelendiğinde genellikle 20. Yüzyıl müziğine ait "Atonal" sistemle kurulduğu sonucuna ulaşılmış, müziğin tüm gelişimi "Modal" tekniklerden, "Homofon-Armonik" ve "Polifonik" usullerinden yararlanılarak sağlanmıştır.
- Bestecinin, eser içerisinde Batı enstrümanları olan flüt ve piyanoya Türk halk müziği çalgı karakterini yansıtan tını ve icra usul özellikleri kazandırdığı gözlenmiştir.
- Bestecinin eserleri gözlemlendiğinde, konularını, ritmik-makamsal dokusunu, içeriğinde kullandığı milli müziğin felsefesini ve karakterini yansıtan elementleri Anadolu topraklarından almış olması, halk müziğine verdiği önemi ve bağlılığı göstermektedir.
- Çeşitlemelerinde yakın mesafelerde ani dinamik değişiklikleri ile "Empresyonizm" akım özellikleri etkisi taşıması, kullandığı armonizasyonda ve entonasyonda Jazz esintilerinin hissedilebilir olması (20. Yüzyıl bestecilik anlayışında sıklıkla rastlanmaktadır), temanın ve birçok materyalin halk türküsünden oluşması, flüt ve piyanoda çağdaş icra teknik ve usullerinin kullanılıyor olması bestecinin çok yönlü bir anlayışa ve donanıma sahip olduğunu göstermektedir.

- Son olarak Hasan Niyazi Tura'nın, Türk Beşleri ve babası Yalçın Tura'nın benimsediği gibi Türk Müziği makamsal, ritmik yapı, milli konular ve entonasyon özelliklerini, Batı müziğinin besteleme teknikleri ve çok seslendirme usulleriyle birleştirerek kendi özgün üslubunu oluşturduğu gözlemlenmiştir.

4.2. Öneriler

- Hasan Niyazi Tura'nın incelenen eseri, iki ayrı kültür, donanıma ait unsur ve teknik özellikleri barındırmasıyla hem flüt eğitim repertuarında, hem de çağdaş Türk müziği repertuarına katkı sağlayacak, icracılara ve öğrencilere ışık tutabilecek bir kaynak olarak kullanılması,
- Dünya müziğine katkı sağlayacak ve milli unsurları dünyaya tanıttacak çağdaş Türk bestecilerine ait eserlerin incelenerek literatüre kazandırılması,
- Çağdaş Türk müziği ve dünya müziğine dair yapılacak bilimsel araştırmalarda yardımcı bir kaynak olarak kullanılması,
- Çağdaş Türk bestecilerine ait eserlerin, konser repertuarına kazandırılarak, daha geniş kitlelere ulaştırılabilmesi için gerekli çalışmaların yapılması,
- Batı müziği ve milli müziği oluşturan kültürel değerleri gelecek nesillere ulaştırırken bilinçli bir yaklaşımın sergilenmesi ve öğrencilerin her iki müzik kültürünü de benimseyerek, eşit derecede sempati duyması önerilir.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alpay, T. Ö. (2010). *Romantik Dönemde Varyasyon ve Johannes Brahms'in Solo Piyano İçin Varyasyonları*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Arslan, F. "Müslüman-Türk Bilginlerin Müzik Bilimine Katkıları (X-XIII. Yüzyıllar)". *Türkiyat Mecmuası*. Sayı 24, 2014, s.1-21.
- Aytaç, P. "Âşık Veysel'in Şiirlerinde Mistik Unsurlar". Gazi Üniversitesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. Sayı 26, 2003, s. 253-271.
- Bayramoğulları, L. (2014). *B. Tongu'un, Solo Flüt Sonatı No:1 ve H. Niyazi Tura'nın, Flüt ve Piyano İçin Sonatının İncelenmesi*. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.
- Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. (2010) *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Budak, A. O. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni- Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çapacı, K. Klasik Dönem Müziği. Web Site: <https://studylibtr.com/doc/803119/klasik-dönem-müziği> (Erişim Tarihi: Mart 2019).
- Doğan, Ö. (2007). *Türk Piyano Müziğinde Varyasyon Formunun Nazari ve İcra Özellikleri*. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Ankara: Pan Yayıncılık.
- Elçi, A. C. "Sözel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü İçindeki Dönüşümleri", Gazi Üniversitesi, *Milli Folklor*, Sayı 91, 2011, s. 130-139.
- Emnalar, A. (1998). *Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Ersoy, İ. (1993). *Cumhuriyetten Günümüze Kadar Türk Halk Müziğindeki Değişim*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Güven, Merdan. “Türkülerin Varyantlaşması”, Atatürk Üniversitesi, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 50, 2013, s. 145-156.
- Hodeir, A. (2003). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (Çev.İ. Usmanbaş) İstanbul: Pan yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2006). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaçar, G. Y. Türk Müsıkisinde Makam. Gazi Üniversitesi, *İstem*, Sayı 11, 2008, s. 145-158.
- Koçak, H. (2004). *Türk Halk Müziği Terminolojisi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Levendooğlu, N. O. “Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimi”. Erciyes Üniversitesi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı 19, 2005, s. 253-262.
- Mathes, J. (2007). *The Analysis Of Musical Form*. Washington: Pearson Prentice Hall.
- Mazel, L. (1979). *Müzik Eserlerinin Kuruluşu*. Moskova: Muzika
- Ortakale, G. (2007). *Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Müsıkisi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özarlan, M. Türk Halk Müziği Veya Geleneksel Türk Müziği. Web Site: https://www.academia.edu/30621740/Türk_Halk_Müziği_veya_Geleneksel_Türk_Müziği (Erişim Tarihi: Ocak 2019).
- Özbek, M. (2009). *Türkülerin Dili*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terim Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Özdemir, M. A. “Halk Müziğinde İçyapı/Dışyapı İlişkisi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 44, 13 Nisan 2014, s. 64-73.

- Öztürk, A. O. (2017). *Türküyü Okumak: Türkü Yazıları*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. ve Bahar Ö.. “Türk Müziğinde ve Batı Müziğinde Kullanılan Bazı Tür ve Biçimlerin Birbirlerine Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme”. İnönü Üniversitesi, *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, Sayı 2, 2015, s.51-60.
- Say, A. (2006). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayan, E. (2003). *Müziğimize Dair*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sümbüllü, H. T. “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Ayak Problemi Ve Geleneksel Türk Halk Müziği Eğitimine Yansımaları”. Atatürk Üniversitesi. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*. Sayı 1, 2006, s.120-138.

EKLER

Ek-1 Hasan Niyazi Tura'nın İncelenen Eseri

Dedicated to Bülent Evcil

Variations on a Turkish Folk Tune

after Aşık Veysel Şatıroğlu

Hasan Niyazi TURA

Moderato (♩ = c. 108) **Theme.**

Flute

Piano

Fl.

Fl.

5

10

Fl. ¹³

13

p *sempre*

Fl. ¹⁹

mp

simili

Fl. ²³

23

Fl. 

26 *mf*

Fl. 

29

Fl. 

32

Poco più mosso
Var. I

Fl. *p*

pp

semplice

Fl.

Fl.

Fl. *mf*

mp

Fl. *f*

mf *l. h.* *simile*

Fl. *dim.*

dim.

Fl. *p* *cresc.*

59

59

pp *cresc.*

Fl. *f* *sfz* Var. II

63

63

mf *f*

Fl.

67

67

simile

8^{va}

Fl. ⁷¹

Musical score for Flute and Piano, measures 71-74. The flute part is mostly rests. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chordal textures.

Fl. ⁷⁵

Musical score for Flute and Piano, measures 75-78. The flute part is mostly rests. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic and harmonic development.

Tempo I°
Var. III

Fl. ⁷⁹

Musical score for Flute and Piano, measures 79-82. The flute part has a few notes. The piano accompaniment includes a *marcato* section with a forte dynamic.

83
Fl. *f*

mf

87
Fl.

87

91
Fl.

legato

Fl. ⁹⁵

f

Fl. ⁹⁹

p *cantabile*

en dehors

Fl. ¹⁰³

p *pp* *cantabile*

Fl. 

107

p *mf* *simile* *p*

Fl. 

Var. IV

111

mp *p*

Fl. 

115

p

Fl. 119

cresc. *f*

This system contains measures 119 and 120. The flute part (top staff) begins with a half note, followed by a long melodic line with a slur and a crescendo marking. It reaches a fortissimo (*f*) dynamic at the end of the phrase. The piano accompaniment (bottom two staves) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Fl. 121

This system contains measures 121 and 122. The flute part continues the melodic line from the previous system. The piano accompaniment includes a complex figure in the left hand with multiple slurs and a fortissimo (*f*) dynamic in the right hand.

Fl. 123

ff *f*

This system contains measures 123 and 124. The flute part features a very loud fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment has a fortissimo (*f*) dynamic and includes a complex figure in the left hand with multiple slurs.

Fl. ¹²³

p 7

¹²⁵

p

Detailed description: This system contains measures 123 and 124. The flute part (top staff) has a rest in measure 123. In measure 124, it begins with a piano (*p*) dynamic, playing a seven-note ascending scale (marked with a '7' below the notes) followed by a descending eighth-note line. The piano accompaniment (bottom two staves) features a bass line with chords in measure 123 and a melodic line with eighth-note patterns in measure 124, also starting with a piano (*p*) dynamic.

Fl. ¹²⁷

Var. V

dolce

mf

¹²⁷

dolce semplice

p

Detailed description: This system contains measures 127 and 128. The flute part (top staff) has a rest in measure 127. In measure 128, it begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic phrase marked *dolce*. The piano accompaniment (bottom two staves) features a melodic line in measure 127 marked *dolce semplice* and a bass line with chords. In measure 128, the piano part continues with chords in the right hand and a melodic line in the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic.

Fl. ¹²⁹

¹²⁹

Detailed description: This system contains measures 129 and 130. The flute part (top staff) has a melodic line in measure 129 and a rest in measure 130. The piano accompaniment (bottom two staves) features a melodic line in measure 129 and a bass line with chords in measure 130.

Fl. 131 *giocoso*

131

132

Fl. 133

133

134

f

Fl. 135

135

136

giocoso

p

Fl.

137

137

Var. VI
Adagio

Fl.

139

139

pp

ppp

8va-

Fl.

143

143

p

8va-

loco

8vb-

Fl. *mf* *f*

147

f

Fl. *mf* *p* *pp* *mp*

151

mf *pp* *mp*

secco

Var. VII
Tempo I°

Fl. *f* *p* *f* *p*

155

f *p* *f* *p*

mf *p* *mf* *p*

8^{va}

Fl. *f* *p* *f* *p*

158

mf *p* *mf* *p*

Fl. *mf*

160 *secco ma dolce* *p*

p

Fl. *mf*

162

Fl. *mf*

164

165

Fl.

166

167

Fl. *con bravura*

168

169

170

Var. VIII

Fl. *f* *s* *s*

171

172

mf *r. h.* *l. h.* *l. h.*

Fl. *s* *s* *s*

173

174

simili *r. h.* *l. h.*

Fl. *s*

175

176

la melodia marcata

Fl. 177

Musical score for measures 177-178. The flute part (Fl.) features a rapid sixteenth-note run in measure 177, followed by a melodic line in measure 178. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Fl. 179

Musical score for measures 179-181. The flute part (Fl.) has a complex melodic line with many slurs and accents. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Fl. 182

Musical score for measures 182-183. The flute part (Fl.) begins with a melodic line in measure 182, followed by a more active line in measure 183. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Fl. 

Fl. 

Fl. 

Fl. *f* *espressivo*

191

191

mf

3 3 3 3 3 3 3 3

Fl.

193

3 3 3 3 3 3 3 3

Fl.

195

ff

3

Coda
Appassionata

Fl. ¹⁹⁹ *f*

¹⁹⁹ *mf* *la melodia marcata*

Fl. ²⁰¹

²⁰³

Fl. ²⁰⁷

²⁰⁷

Fl. ²¹¹

211

214

This system contains measures 211 to 214. The flute part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 211. The piano accompaniment (bottom staff) consists of block chords in the right hand and single notes in the left hand. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Fl. ²¹⁵

215

218

f

This system contains measures 215 to 218. The flute part continues with a melodic line, including a trill in measure 215. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth notes and a steady bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 217. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Fl. ²¹⁹

219

222

This system contains measures 219 to 222. The flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of block chords in the right hand and single notes in the left hand. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

223

Fl.

223

p

cresc.

simile

228

Detailed description: This system contains measures 223 to 228. The Flute part (top staff) begins at measure 223 with a melodic line of eighth notes, moving from a lower register to a higher register. The Piano accompaniment (bottom two staves) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The piano part starts at a *p* (piano) dynamic and gradually increases to *cresc.* (crescendo) by measure 228. The word *simile* is written above the piano staff, indicating that the piano should continue with a similar character. The time signature changes from common time (C) to 3/4 time at measure 227.

229

Fl.

229

f

ff

234

Detailed description: This system contains measures 229 to 234. The Flute part (top staff) continues with a melodic line of eighth notes, reaching a peak in measure 231 before descending. The Piano accompaniment (bottom two staves) maintains the eighth-note bass line. The piano part starts at a *f* (forte) dynamic in measure 229 and reaches *ff* (fortissimo) by measure 232. The time signature changes from 3/4 time to 6/4 time at measure 233. The system concludes with a double bar line at measure 234.

Ek-2 Aşık Veysel Şatıroğlu'na Ait "Uzun İnce" Adlı Eser

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUR NO : 2973
İNCELEME TARİHİ : 08.06.1987

DERLEYEN
TRT MÜZ. D. BŞK.
THM MD. LÜĞÜ

YÖRESİ
SİVAS / Şarkışla

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

NOTAYA ALAN
ALİ CANLI

SÖRESİ :

SAZ

U ZUN İN CE BİR YOL DA YIM (SAZ.....

Gİ Dİ YO RUM GÜN DÜZ GE CE (SAZ.....

BİL Mİ YO RUM NE HAL DE YİM Gİ Dİ YO RUM GÜN DÜZ GE CE

GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE HEY (SAZ.....

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

DÜN YA YA GEL Dİ GİM AN DA (SAZ.....)

YÜ RÜ DÜM AY Nİ ZA MAN DA (SAZ.....)

İ Kİ KA Pİ Lİ BİR HAN DA Gİ Dİ YO RUM GÜN DÜZ GE CE

GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE HEY

ŞA ŞAR VEY SEL İŞ BU HA LE (SAZ.....)

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM



KÂH AĞ LA YA KÂ HI GÜ LE (SAZ.....

YE TİŞ MEK İ ÇİN MEN Zİ LE Gİ Dİ YO RUM GÜN DÜZ GE CE

GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE GÜN DÜZ GE CE HEY

S. SABUNCU

- 1 -

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM
GİDİYORUM GÜNDÜZ GECE
BİLMİYORUM NE HALDEYİM
GİDİYORUM GÜNDÜZ GECE

- 3 -

UYKUDA DAHI YÜRÜYÖM
KALMAYA SEBEP ARİYÖM
GİDENLERİ HEP GÖRÜYÖM
GİDİYORUM GÜNDÜZ GECE

- 5 -

DÜŞÜNÜLÜRSE DERİNCE
UZAK GÖRÜNÜR GÖRÜNCE
BİR YOL DAKKA MİKTARINDA
GİDİYORUM GÜNDÜZ GECE

- 2 -

DÜNYAYA GELDİĞİM ANDA
YÜRÜDÜM AYNI ZAMANDA
İKİ KAPILI BİR HANDA
GİDİYORUM GÜNDÜZ GECE

- 4 -

KIRKDOKUZ YIL BU YOLLARDA
OVADA DAĞDA ÇÖLLERDE
DÜŞMÜŞÜM GURBET ELLERDE
GİDİYORUM GÜNDÜZ GECE

- 6 -

ŞAŞAR VEYSEL İŞ BU HALE
KÂH AĞLAYA KÂHI GÜLE
YETİŞMEK İÇİN MENZİLE
GİDİYORUM GÜNDÜZ GECE

Ek-3 İncelenen “Tevekte Üzüm Kara” ve “Gel Benim Gelin Yarım” Adlı Eserler

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM. NO : 314 - 9.5.1973

YÖRESİ:

SİVAS-ZARA

KİMDEN ALINDIĞI

HALİL SÖYLER

SÜRE:

TEVEKTE ÜZÜM KARA

DERLEYEN

M.SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

M.SARISOZEN

TE VEK TE Ü ZÜM KA RA YA RI YA RI YA RI YAR
DA MA VUR DUM ÇAT MA YI

TE VEK TE Ü ZÜM KA RA YA RI YA RI YA RI YAR
DA MA VUR DUM ÇAT MA YI

SAL KI MI DÜ ZÜM KA RA Dİ LE Yİ Dİ LE Yİ YANI GI NAM
SES LEN GEL SİN FAT MA 'YI

BE NO YA RE VURU GU NAM YA RI YA RI YA RAM MAN

BEN YA RE Gİ DE Mİ YOM YA RI YA RI YA RI YAR
FAT MAM NER DEN ÖÖ REN MİŞ

BEN YA RE Gİ DE Mİ YOM YA RI YA RI YA RI YAR
FAT MAM NER DEN ÖÖ REN MİŞ

E LİM BOŞ YÜ ZÜM KA RA Dİ LE Yİ Dİ LE Yİ YA NI GI NAM
ÇAR ŞAF TAN KOL AT MA YI

BE NO YA RE VURU GU NAM YA RI YA RI YA RAM MAN

TEVEKTE ÜZÜM KARA YAR YAR YAR YAR

SALKIMI DÜZÜM KARA DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN

BEN YARE ÖİDEMİYOM YAR YAR YAR YAR

ELİM BOŞ YÜZÜM KARA DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN

DANA VURDUM ÇATMAYI YAR YAR YAR YAR

SESLLEN GELSİN FATMAYI DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN

FATMAMNERDEN ÖÖRENMİŞ YAR YAR YAR YAR

ÇARŞAFTAN KOL ATMAYI DİLEY DİLEY YANGINAM BEN O YARE VURGUNAM YAR YAR YARAMAN

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4215
İNCELEME TARİHİ : 20.06.1999

YÖRE
ELAZĞ
KAYNAK Kişi
ENVER DEMİRBAĞ
SÜRE :

GEL BENİM GELİN YARIM

DERLEYEN
ZÜLKÜF ALTAN

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
ERDEM ÇALIŞKANEL



GEL BE NİM GE LİN YA RİM YAR YAR YAR
EV LE Rİ NİN Dİ RE Gİ YAR YAR



YAR YAR YAR (SAZ - - - - -) YAR VER BA NA E
YAR YAR YAR KARDAN BE YAZ



LİN YA RİM YA RİM YA RİM YAN Gİ NAM
Bİ LE Gİ YA RİM YA RİM YAN Gİ NAM



KA ŞAN GÖ ZEN VUR GU NAM BEN DE SA NA
KA ŞAN GÖ ZEN VUR GU NAM BEN DE SA NA



BAY Gİ NAM GÖR AŞ KIN YA RA SI Nİ
BAY Gİ NAM YA RIN DEN AY RI LA NIN

GEL BENİM GELİN YARIM

- 2 -

YAR YAR YAR YAR YAR (SAZ - - - -) YAR YAR

NE KA DAR DE RİN YA RİM YA RİM YA RİM YA RİM
NA SIL YAN MAZ YÜ RE Gİ YA RİM YA RİM

YAN GI NAM KA ŞAN GÖ ZEN VUR GU NAM
YAN GI NAM KA ŞAN GÖ ZEN VUR GU NAM

BEN DE SA NA BAY GI NAM
BEN DE SA NA BAY GI NAM

GEL BENİM GELİN YARIM (YAR YAR YAR YAR)
 YER BANA ELİN YARIM (YARIM YARIM YANGINAM)
 KAŞAN GÖZEN VURGUNAM
 BEN DE SANA BAYGINAM
 GÖR AŞKIN YARASINI (YAR YAR YAR YAR)
 NE KADAR DERİN YARIM (YARIM YARIM YANGINAM)
 KAŞAN GÖZEN VURGUNAM
 BEN DE SANA BAYGINAM

EVLERİNİN DİREĞİ (YAR YAR YAR YAR)
 KARDAN BEYAZ BİLEĞİ (YARIM YARIM YANGINAM)
 KAŞAN GÖZEN VURGUNAM
 BEN DE SANA BAYGINAM
 YARINDEN AYRILANIN (YAR YAR YAR YAR)
 NASIL YANMAZ YÜREĞİ (YARIM YARIM YANGINAM)
 KAŞAN GÖZEN VURGUNAM
 BEN DE SANA BAYGINAM

Ek-4 İncelenen “ Ben Razi Değilem Hicrana Gama” ve “Kalksak Bu Yerlerden Hicret Eylesek” Adlı eserler

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 350-22/6/1973

YÖRESİ
KUZB-Y-DOBU

KİMDEN ALINDIĞI
BARDIZLI AŞIK NİHANİ

(Sümmâni ağız)

BEN RAZI DEĞİLEM HİCRANA GAMA
Sümmâni'den bir deyiş

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE:

(♩ = 216)

BEN RA ZI DE Ğİ LEM HİC RA NE BA MA GA RİP GÖN LÜM
SÜM MÂ Nİ YEM YÂ RAP GÖN LÜM HO ŞEY LE YA SA BİR VER

HAL DAN HA LA SA LAN VAR SA BA VET TEN BE Rİ BİR YOL
YA DA BAŞ RİM TAŞ EY LE YA BİR ÇİP KA NAT VER YA BİR

GÖZ LE RİM EL ZAN NE DER U ZAH LAR DA KA LAN VAR
KUŞ EY LE TEZ U LA ŞAM YÂR BA ĞIN DA TA LAN VAR

SA BA VET TEN BE Rİ BİR YOL GÖZ LE RİM GÖZ LE RİM
YA BİR ÇİP KA NAT VER YA BİR KUŞ EY LE KUŞ EY LE

EL ZAN NE DER U ZAH LAR DA KA LAN VAR
TEZ U LA ŞAM YÂR BA ĞIN DA TA LAN VAR

(Sümmâni ağız ile söylenen EMRAH'ın deyişleri)

(1)

El çek tabib el çek yaram üstünden
Sen benim derdime deva bilmezsin
Sen nasıl tabibsin yoktur ilâcın
Yaram yürektedir sarabilmezsin

(2)

İçerim yanıyor kendim havai
Çekmeyen ne bilir aşku sevdayı
Yıktın viran ettin kalbim sarayı
çünkü bir taşını koyabilmezsin

(3)

Emrahım dinledin benim sözlerim
Muhabbetin can evinde gizlerim
Ne duruyon ağlasana gözlerim
Bir daha yârini görebilmezsin

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2384
İNCELEME TARİHİ : 15.11.1983

YÖRESİ
ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI
A. YORUKTÜMEN

SÜRESİ :

DERLEYEN
TALİP ÖZKAN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

KALKSAK BU YERLERDEN HİCRET EYLESEK
(SÜMMANİ)

AM MA — N KALK SAK BU YER LER DEN HİC RET EY LE SEK
(Sax.....)
YA DE NE YOL DA SA Mİ NE — T EY LE SEK
YA Rİ AR ZU LA YIP Nİ YET EY LE SEK EY LE SE — K
HE LE YO LUM İ RO — R MA NA DÜ SÜP DÜ
A MA — N ^{ıysal}

ORMANDAN ÇIKAN ÇEKERLER DARA
N'OLUR PİRİM BENİ BU YERDE ARA
ONÜMÜZE ÇIKTI BALKİ BUHARA
BENİM YOLUM BİR DİYARA DÜŞÜTÜ

ELLİ GÜNDÜR, ALTMIS GÜNDÜR, YÜZ GÜNDÜR
SİYAH ZULFUN NAKH YÜZÜNE DÜZGÜNDÜR
AÇMA TABİP YARELERİM AZGİNDİR
YAREM MERMER TUTMAZ BİLMEM KAÇ GÜNDÜR

OTURUR, OTURUR KENDİN ÖVERLER
HUZURU MAHŞERDE BOYUN EĞERLER
BİR GÜN OLUR GELİP KAPIN DÖVERLER
EĞER DÖYMÜS İSEN EL KAPISINI

KADİR MEVLÂM SENİN HİMMETİN ÇOKTUR
BİR KUL GÖRDÜM MERMER TAŞTAN İÇERÜ
KABİL KIRIP GÖNÜL YIKICI OLMA
BİR GÜN OLUR YANDIRIRLAR NARA YARDAN

NAR DAN İÇ ER

ELLİ GÜNDÜR BU DAĞLARI ASALI
ALTMIS GÜNDÜR YAR PEŞİME DÜŞELİ
EĞLEN YİĞİT ODALARI DÖSELİ
YARI BULAMAZDI BİLMEM KAÇ GÜNDÜR

ASLA BU MESLEKTE ELİM OLMAZSA
BÜLBÜLE MÜNASİP GÜLÜM OLMAZSA
DAWAYNAN SULTAN OLSAN NE FAYDA
LOKMANINAN MİHMAN OLSAN NE FAYDA

Ek-5 İncelenen “Sıra Sıra Kazanlar” ve “Yaylaların Ayrarı” Adlı Eserler

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM 95-27-28/1/1973

YÖRESİ
PETHİYE

NİMDEN ALINDIĞI
MUŞTAFİ COŞKUN

SÜRE: ♩. 188

DERLEYEN
HAMİT ÖZBAY

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMİT ÖZBAY

SIRA SIRA KAZANLAR

SI RA SI RA KA ZAN LAR RAM MAN
KA RA YA ZI DA YA ZAN LAR
O LA MA DI YAV RUM DA DE SİN LER RAM MAN
O OİL LE Rİ DE YE SİN LER

Sıra sıra kazanlar
Kara yazı yazanlar
Cennet yüzü görmesin
Aramızı da bozanlar
(Bağlantı)

Dere boyu düz gider
Bir edalı da kız gider
O kız yolu şaşırmiş
İnşallah bize gider
(Bağlantı)

T R T M Ü Z İ K D A İ R E S İ Y A Y I N L A R I
T H M R E P E R T U A R S İ R A N o : 3 4 4 0 . . .
İ N C E L E M E T A R İ H İ : 5 . 5 . 1 9 9 0

DERLEYEN

YÖRESİ

MUĞLA- ULA
KİMDEN ALINDIĞI
ŞERAFETTİN ÇİVELEK

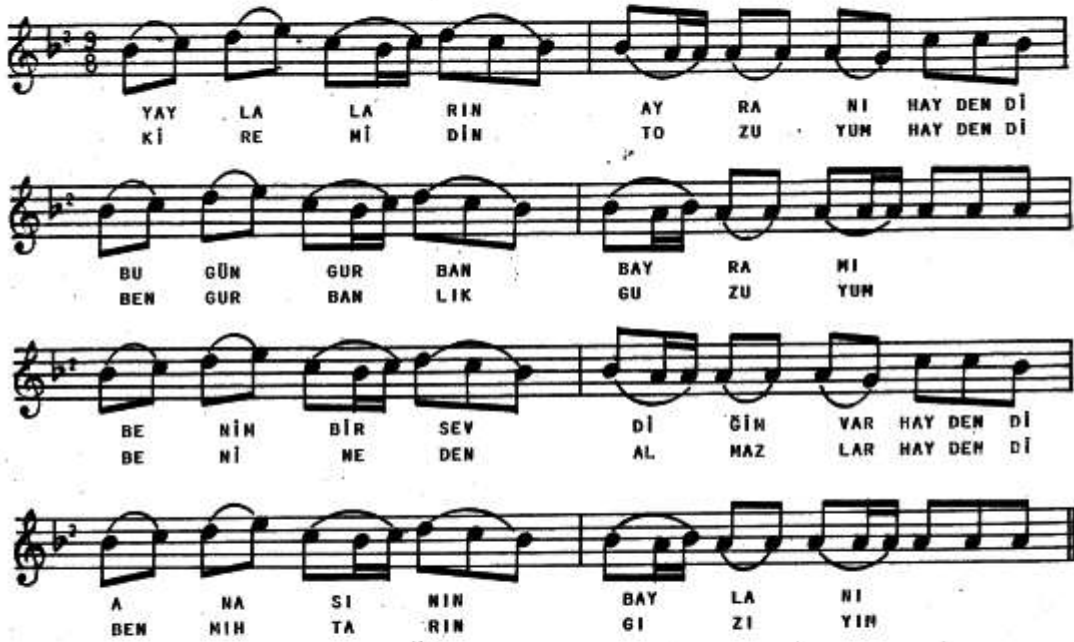
YAYLALARIN AYRANI

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

SALİH URHAN

SÜRESİ :  : 180



YAY LA LA RIN AY RA NI HAY DEN Dİ
Kİ RE Mİ DİN TO ZU YUM HAY DEN Dİ

BU GÜN GUR BAN BAY RA MI
BEN GUR BAN LIK GU ZU YUM

BE NİN BİR SEV Dİ ÇİN VAR HAY DEN Dİ
BE Nİ ME DEN AL MAZ LAR HAY DEN Dİ

A NA Sİ NİN BAY LA NI
BEN NİN TA RIN GI Zİ YİN

YAYLALARIN AYRANI HAYDENDİ
BUGÜN GURBAN BAYRAMI
BENİM BİR SEVDİĞİM VAR HAYDENDİ
ANASINIM BAYLANI

KİREMİDİN TOZUYUM HAYDENDİ
BEN GURBANLIK GUZUYUM
BENİ NEDEN ALMAZLAR HAYDENDİ
BEN MIHTARIN GIZIYIM

Ek-6 İncelenen “İndim Yârin Bahçesine” ve “Meclisinde Mayil Oldum” Adlı Eserler

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 361
Tarih: 22/6/1973

YÖRESİ
ELAZIĞ

KİMDEN ALINDIĞI
FAİK BUZ-MEVLÜT CANAYDIN

İNDİM YÂRİN BAHÇESİNE

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE:

(♩. = 50)

(Saz....)

1-İN DİM YÂ RİN
2-1

BAH CE Sİ NE GÜL A ÇIL MIŞ GÜL BÜ LE
GÜL LE Rİ MER CAN Gİ Bİ

YA NAK LA RI AL AL OL MUŞ HA BE RI VE RİN
İ Rİ SİN DER DİM DÖ SÜR DÜM U FA Ğİ FİN

BÜ LÜ BÜ LE HA BER VE RİN BÜ LÜ BÜ LE
CAN Gİ Bİ U FA Ğİ FİN CAN Gİ Bİ

BEN SE Nİ SEV DİM SE VE Lİ DÜŞ MU ŞUM DİL
YÂR SE NİN LE GEL GE ZE LİM İ Kİ MİZ BİR

DEN Dİ LE HAN Gİ BİR DER Dİ ME YA NAM
CAN Gİ Bİ BA ŞI MI SEV DA YA SA LAN

DA Ğİ LAR DER DİM VA RI BE NİM DA Ğİ LAR DER DİM
BİR A ĞA SE YİM VA RI BE NİM BİR PA ŞA SE YİM

VA RI BE NİM
VA RI BE NİM

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2201
İNCELEME TARİHİ : 28.2.1982

DERLEYEN
Plaktan

YÖRESİ
DIYARBAKIR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
CELAL GÜZELSES
SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK _1975_

MECLİSİNDE MAYIL OLDUM

♩ = 44

MECLİSİNDE
MA VI LOL DU M BEN BİR KA SI
KA RA YA YOK MU TE BİB
SEM Tİ NİZ DE ME R HE ME DE
YA RA YA ME R HE ME DE
YA RA YA

MECLİSİNDE MAYIL OLDUM BEN BİR KASI KARAYA
YOK MU TEBİB SEMİNİZDE MERHEM EDE YARAYA
BENİM BİR EFENDİM VARDIR MERHEM EDER YARAYA

Bağlantı { HANKİ DİRDİME YANAYIM DAĞLAR DİRDİM VAR BENİM.
ÇÖLLER DİRDİM VAR BENİM.
BASIMI SEVDAYA SALAN BİR AĞABEYİM VAR BENİM
BİR PASABEYİM VAR BENİM.

EVLERİNİN ÖNÜ ANAM KARA ÜZÜM ASMASI
BELİNE KUŞAK KUŞAMIŞ ODA ACEM BASMASI
BURALARDA VAR SEVERLER O DA BEYLER YOSMASI
Bağlantı.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Caner BULŞU
Uyruğu : Türkiye (TC)
Doğum Tarihi ve Yeri : 1 Ekim 1992, İstanbul
Medeni Durumu : Bekâr
Tel : 0 535 495 76 19
Email : caner.bulsu@hotmail.com
Yazışma Adresi : Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Talas/KAYSERİ

EĞİTİM

| Derece | Kurum | Mezuniyet Tarihi |
|---------------|---|------------------|
| Yüksek Lisans | ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü | ... |
| Lisans | ERÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü | 2016 |
| Lise | Sabancı 50. Yıl Lisesi | 2011 |

İŞ DENEYİMLERİ

| Yıl | Kurum | Görev |
|--------------|----------------------|---------------------------------|
| 2016 – Halen | ERÜ GSF Müzik Bölümü | Öğr. Elm. Bireysel Çalgı (Flüt) |

YABANCI DİL

İngilizce