

**KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ BİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK BESTECİLERİNİN TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI İÇİN
BESTELEDİĞİ ÇOK SESLİ ESERLERİN İNCELENMESİ**

**HAZIRLAYAN
Betül ÖZCANLI MİRZAYEV**

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Salih AKKAŞ

KIRIKKALE -2017

**KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ BİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK BESTECİLERİNİN TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI İÇİN
BESTELEDİĞİ ÇOK SESLİ ESERLERİN İNCELENMESİ**

**HAZIRLAYAN
Betül ÖZCANLI MİRZAYEV**

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Salih AKKAŞ

KIRIKKALE -2017

ONAY SAYFASI

KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Betül ÖZCANLI MİRZAYEV tarafından hazırlanan “Türk Bestecilerinin Türk Müziği Çalgıları İçin Beslediği çok Sesli Eserlerin İncelenmesi” adlı tez çalışması, /...../2017 tarihinde jürimiz tarafından Müzik Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

imza

Başkan: Prof. Dr Salih AKKAŞ

Üye:

Üye:

TEZ ÖZETİ

TÜRK BESTECİLERİNİN TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI İÇİN BESTELEDİĞİ ÇOK SESİL ESERLERİN İNCELENMESİ

ÖZCANLI MİRZAYEV, Betül

Yüksek Lisans, Müzik Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Salih AKKAŞ

HAZİRAN -2017

Bu çalışmada, Osmanlı Devleti Dönemi'nde başlayan ve Cumhuriyet Dönemi boyunca da devam etmekte olan çok sesli müzik çalışmaları kapsamında, Türk Bestecilerinin Türk Müziği çalgıları için bestelediği çok sesli eserler üzerinde inceleme yapılmıştır. Çok sesli müzik anlayışı çerçevesinde, Türk bestecilerinin Türk müziği çalgıları için, bestelediği eserlerin hangi çalgılar için bestelendiği ve bu eserlerin form yapılarının, Batı Müziği form yapıları ile benzer ve farklı yönlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu amaçla; Türk Müziği çalgıları için çok sesli eserler besteleyen Türk bestecileri belirlenmiş ve besteledikleri eserler inceleme kapsamına alınmıştır. Bu kapsamda önce söz konusu eserlerin bestelendiği formların uluslar arası özellikleri bu çalışma içinde verilmiş ve sonra Türk bestecilerin bestelediği eserlerin form özellikleri belirtilmiş, daha sonra ise Türk bestecilerinin söz konusu eserlerinin form özellikleri, uluslar arası form özellikleri ile karşılaştırılarak sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

Yapılan inceleme sonunda Türk çalgıları için eser besteleyen Türk besteci sayısının 5(beş), bestelenen eser sayısının 6 (altı) ve çalgı çeşidinin ise 3 (üç) olduğu belirlenmiştir. Ayrıca Türk bestecilerin bestelediği eserlerin form özellikleri ile bu formların uluslar arası özellikleri arasında benzerlik ve farklılıkların olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik,Çok sesli Türk Müziği,Müzik Biçimleri

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF POLYPHONIC COMPOSITIONS OF TURKISH COMPOSERS FOR TURKISH FOLK INSTRUMENTS

MİRZAYEV ÖZCANLI Betül

Magistracy, Department of Music

Supervisor: Professor Dr. Salih AKKAŞ

JUNE -2017

In this study, the polyphonic works composed by the Turkish composers for the Turkish music instruments were examined in the context of the polyphonic music studies that started in the Ottoman Period and continued throughout the Republican Period. It is aimed to present the similar and different aspects of Turkish music composers' Turkish musical instruments in terms of polyphonic musical understanding and for which instruments they are composed for and compositions of these works with Western Music form structures. For this purpose; Turkish composers who composed polyphonic works for Turkish music instruments were determined and the compositions they composed were taken into the scope of the examination. In this context, the international features of the forms in which the works were composed were given in this study and then the form features of the works composed by the Turkish composers were mentioned and then the form features of the works of the Turkish composers were compared with the international form features and the results and recommendations were given.

At the end of the examination, it was determined that 5 (five), 6 (six) and three (three) pieces of Turkish composers composed Turkish compositions for Turkish instruments. In addition, it came to the conclusion that there are similarities and differences between the form features of the works composed by Turkish composers and the international features of these forms.

Key words: Music, Polyphonic Turkish Music, Music Formats

KİŞİSEL KABUL

Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanan “**Türk Bestecilerinin Türk Müziği Çalgıları İçin Beslediği çok Sesli Eserlerin İncelenmesi**” adlı çalışmamı; ilmi, ahlaki ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazdığımı ve faydalandığım eserlerin bibliyografyada gösterdiklerimden ibraz olduğunu, bunlara atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu şeref ve haysiyetimle doğrularım.

..../...2017

Betül ÖZCANLI MİRZAYEV



ÖNSÖZ

Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları kapsamında müzik alanında da Batı Müziği kurallarına uygun eser besteleme çalışmaları yapılmaya başlanmış ve Cumhuriyet Dönemi boyunca da sürdürülmüştür. Cumhuriyet Dönemi'nde hem Batı Müziği hem de Türk Müziği çalgıları için çok sesli eserler bestelenmiştir. Yapılan bu araştırma, Türk bestecilerinin Türk Müziği çalgıları için bestelediği çok sesli eserlerin incelemesini kapsamaktadır. Araştırma kapsamında Türk Müziği çalgıları için bestelenen çok sesli eserler ve bu eserlerin özellikleri belirlenerek, bu bağlamda katkı sağlayacak öneriler maddeler halinde sunulmuştur;

Tezimin tüm aşamalarında desteklerini gördüğüm başta tez danışmanım Prof. Dr. Salih AKKAŞ olmak üzere, Prof. Dr. Ruhi AYANGİL'e, Göksel BAKTAGİR'e, Yurdal TOKCAN'a, Tahir AYDOĞDU'ya, Halil ALTINKÖPRÜ'ye, Cengiz ÖZDEMİR'e, Oğuzhan BALCI'ya, Erdal ERZİNCAN'a, Munir Nurettin BEKEN'e, Samir MİRZAYEV'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	I
TEZ ÖZETİ.....	II
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ	VI
İÇİNDEKİLER	VII
ŞEKİLLER LİSTESİ	X
TABLolar LİSTESİ.....	XII
BİRİNCİ BÖLÜM	1
1.GİRİŞ	1
1.1.Problem Durumu.....	6
1.1.1.Alt Problemler.....	8
1.2.Araştırmanın Amacı	9
1.3.Araştırmanın Önemi.....	9
1.4.Sayıtlılar	9
1.5.Sınırlılıklar	9
2.KURAMSAL ÇERÇEVE	10
2.1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Türk Müziğinde Çok Seslilik.....	10
2.2 Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çok Seslilik Çalışmaları.....	24
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	29
3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	29
3.1.Yüksek Lisans Tezleri.....	29
3.2.Doktora Lisans Tezleri.....	29
3.3.Kitaplar.....	30
3.4.Makaleler.....	30
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	31
4. YÖNTEM.....	31
4.1.Araştırmanın Modeli	31
4.2.Evren	31
4.3.Örneklem.....	31
4.4.Verilerin Toplanması	32

4.5.Verilerin Çözümlemesi	32
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	33
5. BULGULAR VE YORUM.....	33
5.1. Birinci Alt probleme ilişkin Bulgular ve Yorum	33
5.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	34
5.2.1.Süit Formu.....	34
5.2.2. Mutlu Torun'un "Ud Süiti"nin tarihi, kuruluş şeması ve yapısı	36
5.3.Üçüncü Alt probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	44
"Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Çalgısı için Bestelediği Konçertonun Biçimsel Yapısı ve Özellikleri Nasıldır?"	44
5.3.1.Sonat Biçimi ve "Sonat Allegrosu" Formu;.....	44
5.3.2.Konçerto.....	46
5.3.2.1. Konçertino.....	47
5.3.3. Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun Form Analizi ve Özellikleri.....	47
5.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuç ve Yorum	58
"Cengiz Özdemir'in Bağlama Çalgısı için Bestelediği Konçerto'nun Biçimsel Yapısı ve Özellikleri Nasıldır?"	58
5.4.1.Cengiz Özdemir'in"Bağlama Konçertosu"nın Form Analizi ve Özellikleri ...	58
5.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	66
"Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun Biçimsel Yapısı ve Özellikleri Nasıldır?	66
5.5.1. Münir Nurettin Beken'in "Ud Konçertosu"nın Form Analizi ve Özellikleri.	66
5.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	70
5.6.1. Oğuzhan Balcı'nın Kanun ve Orkestra için "İstanbul Hatırası" Eserinin Form Analizi ve Özellikleri	70
6.SONUÇ VE ÖNERİLER	75
6.1. Sonuçlar	75
6.1.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	75
6.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	75
6.1.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	76
6.1.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	77
6.1.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	78
6.1.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	79

6.1.6. Altınca Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	80
6.2. Öneriler	81
KAYNAKÇA.....	82



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Süit Formunun Kuruluş Kalıbı	35
Şekil 2: Mutlu Torun'un Ud ve Yaylılar İçin Süitinin Yapısal Şeması	37
Şekil 3 :Mutlu Torun'un Ud Süit'inin I bölümün kuruluş kalıbı	38
Şekil 4 : Mutlu Torun'un Ud Süit'inin II.bölümünün kuruluş kalıbı.....	38
Şekil 5: Mutlu Torun'un Ud Süit'inin A Teması	38
Şekil 6 : Mutlu Torun'un Ud Süit'inin B Teması	39
Şekil 7: Mutlu Torun'un Ud Süit'inin II.bölümünün A kısmı	40
Şekil 8 : Mutlu Torun'un Ud Süit'inin II.bölümünün B kısmı	40
Şekil 9: Mutlu Torun'un Ud Süit'inin II.bölümünün kadansı.....	40
Şekil 10:Mutlu Torun'un Ud süitinin III. bölümünün kuruluş kalıbı	41
Şekil 11: Mutlu Torun'un Ud Süit'inin III.bölümünün A teması	41
Şekil 12: Mutlu Torun'un Ud Süit'inin III.bölümünün B kısmı	42
Şekil 13 : Mutlu Torun'un Ud Süit'inin III.bölümünün C kısmı	42
Şekil 14 : Mutlu Torun'un Ud süitinin IV.bölümünün kuruluş kalıbı	42
Şekil 15 : Mutlu Torun'un Ud süitinin IV. bölümünün A kısmı	43
Şekil 16 : Mutlu Torun'un Ud süitinin IV. bölümünün B kısmı.....	43
Şekil 17 : Mutlu Torun'un Ud süitinin son bölümünün A kısmı	44
Şekil 18 :Sonat formunun kuruluş kalıbı	45
Şekil 19 :Konçerto formunun kuruluş kalıbı.....	46
Şekil 20: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun kuruluş kalıbı.....	47
Şekil 21: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun I.bölümünün girişi	47
Şekil 22: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun A kısmının Kanun solosu	48
Şekil 23: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nda Kanun'un yardımcı teması.....	48
Şekil 24: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun I.bölümünün A (gelişme) kısmı.....	49
Şekil 25: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun I.bölümündeki kanun solosu.....	49
Şekil 26: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun repriz bölümü	50
Şekil 27 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun I.bölümünün keman solosu.....	51
Şekil 28: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümünün kuruluş kalıbı	51
Şekil 29: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümü A kısmı	52
Şekil 30: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümü B kısmı.....	52
Şekil 31 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümünün C kısmı.....	53
Şekil 32:Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümünün A kısmı	54
Şekil 33: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III.bölümü kuruluş kalıbı.....	54
Şekil 34: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III. bölümünün A kısmı	55
Şekil 35 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III bölümünün B kısmı	55
Şekil 36 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III. bölümünün C kısmı	56
Şekil 37: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III.bölümündeki kanun solosu	56
Şekil 38: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III. bölümünün B temasının ters hali	56
Şekil 39: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III.bölümünün virtüöz pasaj.	57
Şekil 40: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun I.bölümünün kuruluş kalıbı	59
Şekil 41 :Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun I.bölümünün A kısmı solosu	59

Şekil 42: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun I.bölümünün B kısmı	60
Şekil 43: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun C kısmı	60
Şekil 44: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nda bağlama solosu	61
Şekil 45: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II.bölümü kuruluş kalıbı	61
Şekil 46: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II.bölümü A kısmı bağlama girişi .	62
Şekil 47: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II.bölümü B kısmı	62
Şekil 48:Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II.bölümü B kısmı diyalogları	63
Şekil 49: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü kuruluş kalıbı	63
Şekil 50: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü bağlama solosu	64
Şekil 51:Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü orkestra köprüsü	64
Şekil 52: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü bağlama akorları	65
Şekil 53: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü şelpesi	65
Şekil 54: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun kuruluş kalıbı	66
Şekil 55: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun yaylılar flajole'si	67
Şekil 56: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun A teması	67
Şekil 57: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun B teması	68
Şekil 58: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun C kısmı	68
Şekil 59: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun orta bölümü	69
Şekil 60: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun Coda'sı	70
Şekil 61: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinin kuruluş kalıbı	70
Şekil 62: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası" eserinin Ana Teması	71
Şekil 63: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinde diyaloglar	72
Şekil 64: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinde orkestra tutti'si	72
Şekil 65: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinin Orta Bölümü	73
Şekil 66: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinde orkestral köprü	73

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 Kanun, Ud ve Bağlama için Bestelenmiş Süit, Konçertino ve Konçertolar ile Besteciler Listesi	33
--	----



KISALTMALAR

S	:Sayfa
üniv	:Üniversite
yy	:yüzyıl
vb	ve benzerleri



BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ

Cumhuriyet Dönemi'ndeki müzik politikalarının sosyal, siyasal ve kültürel temellerinin kökleri, Osmanlı İmparatorluğunun batılılaşma hareketlerine kadar dayanmaktadır.

Batılılaşma döneminde Osmanlı Devleti'nin müzik eğitimi sistemi ve eğitim düzeni içinde yer alan başlıca örgün eğitim kurumları; Sıbyan Okulları, Medreseler, Enderun Okulları(Saray okulları) ve Tabılhanelerdir.

Sıbyan okulları ve medreselerdeki eğitim programlarının içinde doğrudan bir müzik programı yoktu. Bu okullar dolaylı bir şekilde dinsel müzik eğitimi yapmaktaydı. Enderûn okullarında ise kapsamlı bir şekilde müzik eğitimi yapılmış ve bu okullar bir bakıma “konservatuvar” gibi bir fonksiyon yerine getirmişlerdir. Yine bu okullar programlarında müzik eğitime yer verilen ilk Osmanlı örgün eğitim kurumu olarak nitelendirilebilirler. Ayrıca “dinsel olmayan müzik eğitimi” uygulamalarının yer aldığı ilk Osmanlı örgün sivil eğitim kurumu olarak da görülebilirler. (Akkaş, 1988,s. 116).

Tabılhane, Mehterhane ve Mızıka-i Hümayun İmparatorluk dönemindeki askeri eğitim içinde birbirini izleyen başlıca örgün müzik eğitim kurumları olmuştur. Önce “tabıl” daha sonra “mehter” müziği çerçevesinde uygulanan askeri müzik eğitimi, Batı sanat müziğinin 1826'dan itibaren devletçe benimsenerek yayılmaya başlamasıyla “bando” müziği çerçevesinde yeni bir nitelik kazanmıştır. Müzika-i Hümayun'daki Batı biçimi müzik eğitimi, giderek sivil eğitim kurumlarına da yayılmıştır.(Uçan, Ali,1989,s:182)

Batıya yönelişin gerekçelerini, müzik tarihimizin olgularıyla, müziğe özgü terimlerle açıklayabilmek zordur. Toplumda olduğu gibi saray çerçevesinde de az çok zorlayıcı bir beğeni yaratamamış bir sanatın tercih edilmesini, kökleri bir önceki yüzyılın başlarına kadar geriye uzanan genel bir çözülüşün bir halkası olarak görmek daha doğru olur. Avrupa ülkeleriyle girilen savaşlardan çoğunun yenilgiyle

bitmesi, devletin sürekli olarak toprak kaybetmesi, Batının askeri alanda Osmanlı'dan daha üstün duruma geçtiği kanısını doğurmuştu. Avrupa ile ilişkilerinin yoğunlaşması sonucu, bu üstünlüğün yalnız askeri alanda olmadığı çok geçmeden anlaşılmıştı. Önce bu düzeyde öngörülen ıslahat hareketleri daha sonra devlet kuruluşlarının yeniden örgütlenmesine, yeni eğitim-öğretim kurumları oluşturmaya, sarayın Avrupa saraylarına göre düzenlenmesine göre ve kıyafetin değişmesine kadar genişledi.19. yy. başlarında sanattaki çözülme kendini göstermeye başlamış;divan şiiri 18. yy. sonlarında Şeyh Galib'le son büyük temsilcisini çıkarmıştı. Klasik Osmanlı mimarisi zayıflamış ve mimarlığa taklitçilik ve zevksizlik hakim olmuştu. Bu dönemde müzik, kendi köklü geleneği içinde yaşayan canlı tek sanat dalı olarak varlığını sürdürmeye çalışıyordu . (Akkaş, 2015, s.4)

III. Selim Döneminde boru trampet takımı kurulmuş, ancak bu gerçek bir bando niteliğinde değildi. Yeni askerin eğitimiyle sınırlı bir denemeydi.Oysa II.Mahmut'un Muzıka-yı Hümayun'u kurarken Mehterhane'yi kaldırması, Batı müziğine doğru kararlı bir yönelişin göstergesi olarak kabul edilebilir.Müzik tazimatımızın da o tarihte başladığı söylenebilir.Böylece ,Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı müziği gelişim süreci, askeri düzeyinde başlamış oluyordu. II. Mahmut'tan sonraki müzik alanındaki uygulamalar bazen çabuk, bazen de yavaş hızda da olsa aynı yolda yürümekten ibaret olmuştur. . (Akkaş, 2015 s.4).

Kaldırılan mehterhane Türk müziğinin en önemli kurumlarından biriydi. Mehterler sadece savaş ve yürüyüş müzikleri bir askeri müzik topluluğu değildi.Peşrevin,saz semaisi gibi saz; nakış,murabba, semai gibi söz eserleri ve klasik fasıllarda eğlendirici müziklere kadar zengin bir repertuarı ve geniş bir çalgı kadrosu olan bir açık hava orkestrası niteliğindeydi.Bundan dolayı da “nevbet vurma”nın dışında ,hemen her türlü törende ,şenlik ve düğünlerde genellikle yer alıyordu.Ayrıca,tarihi çok uzun bir geçmişe dayanan ,dünyanın en eski askeri müzik topluluklarından biriydi. (Akkaş, 2018, s.4).

II. Mahmut Osmanlı ordusunu Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye adıyla yeniden örgütlenirken Batı örneğine göre kurulan ilk bando Enderun'daki gençlerden oluşturulmuştu.Böylece Muzıka-yı Humayun'la,Enderun'da yeni bir

müzik bölümü açılmış oldu.Bando'dan sonra koro ve orkestra gibi seslendirme toplulukları kurulmaya başlamıştır.

Muzika-yı Hümayun içinde Türk müziği bölümü ise sonradan kuruldu. Fasil heyeti ile müezzin ve sermüezzinler bu bölümün iki kolunu meydana getirdiler.Müezzinler tanınmış müzikçiler arasından seçildiklerinden,aynı zamanda fasıl heyetinde hanendelik ve serhanendelik derlerdi.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde müzik alanında yaşanan gelişmeler hem toplumsal hayatta yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelere, hem de padişahların kişisel beğeni ve tercihlerine göre değişiklik gösteriyordu. Nitekim Abdülaziz Batı müziğinden hoşlanmıyor; Batı müziğini kuru gürültü diye nitelendirdiğinden bahsedilmektedir.(Akkaş,2010,s.1221).

Abdülaziz padişah olduktan sonra “kızlar fanfarı” kızlar orkestrasını ve bale'yi kaldırmış; operet, opera ve orkestra çalışmalarını durdurmuş ve askeri törenler için gerekli olmasından dolayı sadece bando kendi görevini sürdürmüştür. Bu uygulamalar sosyal hayatta da halkın görüş ve tepkilerine de uygun düşüyordu. Çünkü, halkın gözünde lüks olan franga yaşayış ile alafranga müzik birbirini tamamlayan şeylerdi.Bu gelişmelerin yanı sıra geleneksel sanatlar ve eski tür saray eğlenceleri yeniden canlandırılmış, fasıl heyeti güçlendirilmiş, ortaoyunu, tuluat gibi gösteri sanatlarına önem verilmiş ve cambazlık, hokkabazlık, taklit gibi eğlence alanlarının kadroları arttırılmıştır.

Padişah Abdülaziz 1863 yılında Mısır, 1867 yılında Fransa, İngiltere ve Avusturya gezisi sırasında opera, müzikli oyunlar seyretmiş ve konserler dinlemişti. Dönüşünde ise Guatelli'yi yeniden göreve çağırmış ve yeniden orkestra çalışmalarını başlatmıştır. Böylece Batı müziği sarayda yeniden değer görmeğe başlamıştır. (Akkaş, 2015, s.4)

II Abdülhamid, Batı müziğine ilgi duyan ve saray çevresinde yayılmasına çalışılan Batı müziği ile çocukluğundan itibaren ilgilenmeye başlamış ve müzik hafızası İtalyan opera ve ariyalarıyla dolmuştur.

Buna karşın Türk müziğine ilişkin görüşleri şöyleydi: “Doğrusu, alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider.Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğin makamlar Türklere ait değildir.Acemlerden,Araplardan alınmıştır.Türk çalgısı davulla zurnadır,derler ya: bundan da tereddüdüm vardır.Bu iki çalgı da Arapların imiş.Bir tarihte,Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Biz de Anadolu’nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış.” (Akkaş, 2015, s.4).

II. Abdülhamid’in bu görüşündeki dikkat çeken husus, klasik Türk musikisinin yabancı kökenli olduğu, asıl ulusal musikimizin halk musikisi sayılması gerektiği inancına varılmasıdır. Sonraları bir tez olarak öne sürülen bu görüş bizde hep Gökalp’in Türkçülüğün Esaslarına (1923), bir de Malta Mektuplarındaki (1931) kimi sözlerine dayandırılır. Bu görüşü II Abdülhamid’in daha o zaman benimsemiş görünmesi, üstelik fazla araştırmadan bu kanıya varabilecek durumda olması, fikrin Gökalp’ten önce oluşmaya başladığını, Türkçülüğün genel yaklaşımları arasında biçimlendikten sonra Gökalp’in kendi tezleri içinde yer bulduğunu düşündürmektedir. . (Akkaş, 2015, s.4).

Klasik Türk müziği icracı ve bestecileri, Abdülmecid ve II.Abdülhamit gibi padişahların Klasik Türk müziğine karşı tutumları nedeniyle,19.yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı imparatorluğunun başka bölgelerine,özellikle Mısır’a gitmeye başlamışlardır.Dede Zekâi Efendi,Veli Dede ,Enderun Eli Bey, Lavtacî Andon, Tanburî Notoca Aleksan, Şekerci Cemil Bey vb. bunlardan bazılarıdır.

Özellikle yüzyılın son çeyreğinde müzik ustalarının saray dışındaki çevrelerde, konaklarda, yıllarda, özel meşk hanelerde, bir başka deyişle “şehir”de toplanmaya başlamışlardır. Saray kadar önemli bir müzik çevresi olan Mevlevihaneler de yüzyılın ikinci yarısından itibaren faaliyetlerini iyice genişletmiş,bütün ustaları ve genç yetenekleri kendine çeken birer sanat merkezi ve müzik okulu haline gelmiş ve sarayın bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışılmıştır.Bu dönemde bir çok müzikçinin gözünde saray çekici bir yer olmaktan çıkmaya başlamıştı.Nitekim ,II.Abdülhamid zamanında Türk müziğinin gelmiş geçmiş en

büyük ustalarından biri, Tanburî Cemil Bey gibi bir sanatçı bile saray çevresine girmekten sürekli sakınmıştır. (Akkaş, 2015, s.5).

II. Meşrutiyet sonrası müzik hayatında gözlenen en belirgin özellik, müziğin tekke,saray,konak benzeri sınırlı bir çevreden daha geniş bir toplum kesimine yayılmakta oluşudur.Müzik dinlenebilecek yerler çoğalmaya başlamış,müzik kendi çağdaş mekanı olan “konser salonuna” taşınmıştır.Fonograf ile gramofonun yaygınlaşması ise ,istendiği anda dinlenebilecek ölçüde müzikle yakınlaşma imkanı vermektedir.Öte yandan,müziğin kendisi de çeşitlenmiştir;senfonik orkestra müziğinden eğlenceli oyun müziğine,klasik fasıldan en basit şarkılara kadar müzik türlerinden her biri ayrı bir dinleyici bulabilmekteydi. . (Akkaş, 2015, s.5).

II. Meşrutiyet’te müziğin öğretim alanı da genişlemiştir. Orta dereceli okullarda, meslek okullarında yabancı özel okullarda, öğretimin yapısına göre Batı müziği ya da Türk müziği bilgileri ders olarak okutulmaktaydı.Yüzyılın başlarında sayısı iyice artmaya başlayan dernekler,dernek niteliğindeki özel müzik okulları,özel meşkhaneler ve fasıl heyeteleri birer icra topluluğu olmaktan başka müzik eğitimi veren kuruluşlardı. II. Meşrutiyet’ten sonra çeşitli devlet kademelerinde olduğu gibi saray müzik örgütü olan Muzika-yı Hümayun’un kadrosu önce 300, sonra da 120 kişiye indirilmiştir. Böylece ihtiyaç duyulmayan yabancı müzikçilerin de görevlerine son verildi. . (Akkaş, 2015, s.5).

Müzik öğretimde doğan boşluğu doldurmak üzere,1917’de bu kez Maarif Nezareti “Darülelhan”adıyla bir müzik okulu açmıştır. Zamanın belli başlı müzikçileri İstanbul’un işgaline kadar burada Türk müziği dersleri vermişlerdir. İstanbul’un işgalinden sonra Darülhan’da bir süre öğretime ara vermek zorunda kalınmıştır.1923’te yeniden açılan Darülhan’da bir de Batı müziği bölümü kurulmuştur. Ulusal müzik konservatuarı niteliğindeki ve herkese açık bir devlet okulunda müzik öğretimine geçilmiş oldu. Darülelhan Mecmuası adıyla bir dergi ve bazı plaklar yayımlanmış; klasik eserlerin notaya alınması ve Anadolu’da halk türküleri derleme çalışmalarına da ilk kez bu kuruluşta başlanmıştır. Darülbedayi gibi Dürälelhan da savaş koşullarından etkilenmiş olmasına rağmen Cumhuriyet’in üçüncü yılına kadar faaliyetini sürdürdü. Darülelhan’la birlikte Türk ve Batı müziğinin ikinci kez bir konservatuar, yani akademik bir çatı altında yan yana

gelmesi imkanı elde etmiştir.Darülhan yaşatılabilseydi hem Türk hem de Batı müziği aynı kuruluştaki kendi varlığını ve gelişimini sürdürme yolunda çok önemli bir adım atmış olacaktı. . (Akkaş, 2015, s.6).

1.1.Problem Durumu

Toplumlardaki değişiklikler ve yenilikler, kendini önce müzikte göstermektedir Atatürk, yeni müzik kurumlarımızın açılmasında da öncülük etmeyi sürdürmüştür, onun sayesinde Osmanlı zamanından kalma mevcut müzik kurumları iyileştirilmiş, modernleştirilmiş ve geliştirilmiştir. Bunların yanı sıra, kapatılan kurumların yerine çağdaş uygarlık seviyesine uygun ve ulusal müzik anlayışımıza yakışır yeni müzik kurumları açılmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde müzik alanında yapılan çalışmalardan bazıları şunlardır:

- Ankara'da "Mûsiki Muallim Mektebi" kuruldu
- (1924).
- "Mızıkâ-i Hümayun" Ankara'ya taşınarak "Riyaset-i Musiki Heyeti" adını aldı(1924).
- İstanbul Belediye Konservatuarı kuruldu(1926).
- Ankara Devlet Konservatuarı kuruldu(1936).
- Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü kuruldu(1937).
- Ankara'da Askerî Müzik Okulu öğretime açıldı(1938). (Akkaş, 2001, s.76).

Bu kurumlar, günümüze kadar gelişerek gelmiştir. Günümüzde çağdaş Türk müziğini temeli olan bu kurumlara,çeşitli senfoni orkestraları, konservatuvarla üniversitelerin bünyesinde açılan müzik bölümleri,operalar,güzel sanatlar fakülteleri liseleri eklenmiştir. (Akkaş, 2001, s.77).

Cumhuriyet Döneminde çağdaş Türk müziğinin geliştirilmesi için" Türk Beşleri" diye adlandırılan kişilerden oluşan ve müziğimizin bugünkü çağdaş seviyeye ulaşmasında büyük emeği geçen sanatçılardan Ulvi Cemal Erkin,Hasan Ferit Alnar,Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses devlet bursu ile müzik eğitimi için yurt dışına gönderilmişlerdir.

Ankara’da Musiki Muallim Mektebinin kurulmasından sonra Avrupa’ya başka öğrenciler de gönderilmeye başlandı. Avrupa’daki eğitimini tamamlayan genç sanatçılar, yurda döndükten sonra hem çağdaş anlamda müzik eserleri bestelemiş hem de çeşitli müzik okullarında öğretmenlik yapmışlardır.

1934 yılında “ Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kuruluş Kanunu ” çıkarıldı. “musikin kılâbının programını yapmak için bir kurul oluşturuldu. Bu konu için Avrupa’dan getirilen uzmanlar çalışmalara başladılar. Ankara Devlet Konservatuarından çağdaş besteci ve yorumcular yetiştirildi. Ayrıca (Paul Hindemit) ve Bela Bartok gibi büyük müzik adamları da Türkiye ‘de araştırma ve incelemeler yapmış ve müzik alanında kendilerinden yararlanmışlardır. (Akkaş, 2005, s.76).

Türk müziği, Türk müzik inkılâbından sonra her yönüyle bir atılım içine girmiştir. Ulusallıktan çağdaşlığa, çağdaşlıktan evrenselliğe ilkesiyle yapılan çalışmalar sonucu, müziğimizde büyük gelişmeler sağlanmıştır. Müzikle ilgili gelişmeler doğrultusunda amaçları gerçekleştirmek için çeşitli müzik kurum ve kuruluşları açılmış, buralarda eğitim gören öğrenciler, Atatürk’ün belirlediği ilkeler doğrultusunda yetiştirilmiştir. Bu çalışmalar devam ederek günümüze kadar gelmiştir.

Cumhuriyet Dönemi’nde müzik ilkeleri doğrultusunda yapılan çalışmaları ve sağlanan gelişmeleri şöyle sıralayabiliriz:

- Türk halk ezgileri derlenmiş, notaya alınmış ve yayımlanmıştır.
- Bu eserleri seslendirmek ve yorumlamak için orkestralar ve korolar kurulmuştur.
- Müziğimizde yeni bir kavram olan çok seslilik kullanılmaya başlanmıştır.
- Halk ezgilerinin, Batı tekniği ile çok seslendirme çalışmaları başlanmıştır.
- İlk Türk operası olan “Özsoy Operası”Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenip sahneye konulmuştur.
- Türkçe operalar sahneye konulmuştur. (Akkaş, 2005, s.77).

Hasan Ferit Alnar'ın 1948-1951 ve 1955 yılları arasında Roma'da bu konçerto'yu bestelemiştir. Bestecinin eseri besteleme amacı-homofonikliği bulandırmadan polifonik biçimde eser yaratmak, armoni ile Türk Müziğini daha ileri bir noktaya götürme isteği idi.

Münir Nurettin Beken'in Ud konçertosu 2005 yılında sipariş üzerine bestelenmiştir. Eser bestecinin dediğine göre, New-York'ta geleneksel müziğimize yeni bir konçerto eklemek amacı ile bestelenmiştir.

Mutlu Torun'un Ud Süiti orkestra ve solist Ud için yazılmış nadide eserlerdendir. 1990 yılında kanun sanatçısı, bestekâr Rûhi Ayangil İstanbul Festivalinde seslendirmek üzere besteciye bu eseri sipariş etmiştir. Bestecinin dediğine göre bu eser , “ Türk Müziği tarafı baskın olan mütevazi bir denemedir”. Cengiz Özdemir Bağlama konçertosu 2004 yılında bestelenmiştir. Aynı yıl Viyana'da prömiyeri yapılmıştır. Eserin bağlama düzenlemelerini Erdal Erzincan, diğer düzenlemeleri Cengiz Özdemir kendisi yapmıştır.

Cumhuriyet Dönemi boyunca Türk bestecileri tarafından bestelenen çok sesli eserler, çoğunlukla Batı müziği çalgıları, ses ve çalgı toplulukları tarafından seslendirilebilecek nitelikte eserlerdir. Buna karşılık geleneksel Türk çalgıları için az sayıda çok sesli eser bestelenmiştir. Az sayıda bestelenen bu eserlerinde bir araştırma konusu yapılmadığı görülmüştür. Bu nedenle Türk bestecilerinin geleneksel çalgılarımız için bestelediği çok sesli eserlerin incelenmesine ihtiyaç duyulmuş ve problem cümlesi şu şekilde, ifade edilmiştir: “Cumhuriyet dönemi boyunca Türk bestecileri tarafından Türk Müziği çalgıları için bestelenen eserler nasıldır?”

1.1.1.Alt Problemler

1. Türk bestecilerinin “kanun, ud ve bağlama” için bestelediği çok sesli eserler hangileridir?
2. Mutlu Torun'un “ud” çalgısı için yazdığı süit biçimindeki eserin biçimsel yapısı ve özellikleri nasıldır?

3. Hasan Ferit Alnar'ın kanun çalgısı için bestelediği konçerto'nun biçimsel yapısı ve özellikleri nasıldır?
4. Cengiz zdemir'in bağlama çalgısı için bestelediği konçerto'nun biçimsel yapısı ve özellikleri nasıldır?
5. Münir Nurettin Beken'in “ ud” konçerto'sunun biçimsel yapısı ve özellikleri nasıldır?
6. Oğuzhan Balcı'nın kanun için bestelediği “İstanbul Hatırası” adlı eserin biçimsel yapısı ve özellikleri nasıldır?

1.2.Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada Türk Bestecilerinin “kanun, ud ve bağlama” için bestelediği çok sesli eserler belirlenmiş ve bu eserlerin biçimsel yapısı ile süit ve konçerto biçimi yönünden benzer ve farklı yönlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.3.Araştırmanın nemi

Bu çalışmanın ortaya koyduğu veriler doğrultusunda Türk Bestecileri tarafından Türk algıları için bestelenmiş çok sesli eserler tespit edilip incelenerek eğitimci, besteci, yorumculara veya bu alanda çalışmak isteyen araştırmacılara fikir vermesi bakımından yararlı olabileceği düşünülmektedir.

1.4.Sayıtlar

Araştırmanın gerçekleştirilmesinde aşağıdaki sayılılardan hareket edilmiştir. Bu araştırma için izlenilen yöntem, araştırma konusuna ve amacına uygun olacak niteliktedir. Araştırma için ulaşılan yazılı kaynaklar ve elde edilen veriler yeterlidir..

1.5.Sınırlılıklar

Bu araştırma Türk bestecilerinin, Türk müziği çalgılarından kanun, ud, bağlama için bestelediği çok sesli eserler ile sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Türk Müziğinde Çok Seslilik

Geleneksel tek sesli müzik anlayışını, Türk toplumu yüzyıllar boyu sürdürmüştür. Farabi, İbni Sina, Safiüddin Abdül Mümin gibi Türk Filozofları'nın Türk müziğinin gelişimine katkıları sürerken, Anadolu'da bu anlamda farklı bir kültür yapısı günümüze kadar gelmiştir.

Türkiye'de çoksesli müziğin temelleri XVI. yy da atılmakla birlikte, III. Selim döneminde ilk adımlar atılmıştır. II. Mahmut zamanında ise (1808-1839) reformlarıyla batılılaşma süreci yeni bir anlayışla karşımıza gelmektedir. Hatta II. Mahmut döneminde yurt dışından getirtilen müzisyenler ile müzikte batı tekniği icralara dâhil edilmiştir.

Osmanlı'nın batı müziği ile karşılaşması XIX. yy'dan çok önceki asırlara dayanmaktadır. XVI. yy da Fransa kralı I. François, Kanuni Sultan Süleyman'a yardımlarından dolayı teşekkür etmek için bir grup müzisyen yollamış, grubu dinleyen Sultan "Ruhu okşayıcı" nitelikleri olan bu müziğin, kendi ordularının katı disiplinini bozacağı korkusuyla, müzisyenleri alelacele ülkelerine geri göndermiştir. Yine XVI. yy da Osmanlı sarayına batıdan müzik enstrümanları hediye olarak gönderilmiştir. 1599 yılında Thomas Dallam adında bir İngiliz org yapımcısı, kraliçe I. Elizabeth'in emriyle kendisinin yaptığı bir orgu İstanbul'a getirmiş, Topkapı Sarayı'nda monte ederek Padişah III. Mehmet'in huzurunda çalmıştır. I. Elizabeth'in arşivinde bulunan 31 Ocak 1599 tarihli resmi yazışmada bu orgdan bahsedilmektedir.(Stanley,1956,s.19.) "İşte muazzam ve ilginç bir hediye gidiyor yüce Türk'e; bu hiç şüphesiz uzun zamanlar konuşulacak ve başta Almanya olmak üzere diğer ülkelerde de skandal yaratacak."(Kutlay, 2010, s.2).

XVIII. yy da ise, Osmanlı elçilerinin Avrupa'ya seyahatleri ile baştaki sultanlar batı müziği ile ilgili fikir edinebiliyorlardı. II. Ahmet döneminde Paris elçisi

olarak görev yapan Mehmet Çelebi hatıratında Paris'te işlediği bir operada şu şekilde söz etmektedir.

Paris şehrinde mahsus bir oyun varmış. Opera derlermiş. O şehre mahsus imiş. Şehrin kibarları varırlar, vali dahi ekseriye varır, kral bile ara sıra gelir imiş. (...) Bu operanın kibar takımından bir itibarlı kimse nazırı var. Masrafı çok bir sanat olmakla gelirini dahi düşünmüşler ve büyük devlet malı bağlamışlara çok şey hasıl olur imiş. Ve bu şehrin hususiyetlerinden imiş. (...) Sözün kısası, o kadar şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tabiri kabil değildir. Gök gürlemeleri ve şimşekler gösterdiler. Görülmedikçe inanılmayacak kadar acayıplikler ve gariplikler temaşa olundu.(Kutlay, 2010, s.2).

Batı müziği ile bu denli karşılaşmak yeterli olmamıştır. Batılılaşma hareketleri Tanzimat ilanı ile birlikte XIX. yy'ın ilk yarısında hız kazanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğunda en önemli unsurlardan birisi de yeniçeri ocağıdır. XIX. yy'a doğru yeniçeri bandosunun disiplinsizliği ve isyankârlığı savaşıma yeteneğini kaybetmiş olması III. Selim'i yeniçeri ocağını dağıtmaya zorlar. Ancak III. Selim müzikte yapılandırmaya gitmiş olsa da, çıkan ayaklanmada öldürülmüştür. Yerine kısa süreliğine IV. Mustafa daha sonrada II. Mahmut geçmiştir. II. Mahmut ile batılılaşma uygulamaları devam etmiş daha sonra yeniçeri ordusu kaldırılmıştır. Bununla birlikte "Mehterhane'nin çalışmalarına da son verilmiştir. Mehter müziği yerine "Muzika-yı Hümayun" kurulmuştur.

Avrupa'da batı müziği, özellikle askeri bando sistemi, İtalya'da çok gelişmiştir. Dolayısı ile II. Mahmut'ta İtalya'dan gelecek bir hocanın bandoyu yetiştirebileceğine inanmaktadır. Sardunya Hükümeti bu iş için, bir dönem Napolyon'un ordusunda görev almış, İtalya'nın müzik kültürünü ve saygınlığını temsil edebilecek nitelikte görülen, İtalyan Askeri Bando Şefi Guieseppe Donizetti'yi teklif etmiştir. Kardeşi o dönemin meşhur bestecisi, operalarıyla ünlü Guetano Donizetti olan askeri bando müzisyeni, Guieseppe Donizetti 17 Eylül 1828 yılında İstanbul'a geldiği gün, Padişah kendisini sabırsızlıkla beklediğinden huzura alınmış, kendisine "Osmanlı Saltanat Muzıklarının Baş Ustakarı" unvanı verilmiştir. Gazmihal, 1955,s.42)

Donizetti büyük bir ustalıkla bandoyu çalıştırmıştır. Artık bando askeri törenlerde padişaha eşlik edebilmektedir. Bestelediği birçok eserle de Osmanlı'da batı müziğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu davet edilen müzik adamları batı müziğini icra etmişler, Türk müziğinin çok seslendirilmesine katkıda bulunmuş bir kısmı saray efradına özel dersler vermişlerdir. Bu müzik adamlarının bir çoğu ülkelerine dönmemiş cumhuriyetin ilanından sonrada Türkiye'de yaşamlarına devam etmişlerdir.

Bir üçüncü belge ise Türk müziği tarihinde Ali Ufki isimi ile takdim edilen Polonya asıllı müzikçi ve yazar olan Albert Bobowsky'nin 1665 yılında yazdığı Saray-ı Enderun adlı eserinde yer almaktadır.(Bobovio,1965)

Cinuçen Tanrıkorur, Osmanlı Musikisi adlı kitabında Ali Ufki Bey'in hizmetinden şöyle bahsetmektedir;''Osmanlı Halk Musikisi örneklerini, tam güfteleri ve kendi icadı olan nota yazısı ile ilk defa tespit edip 1664 de Mecmua-i Saz-ü Söz adı ile yayınlayan Ali Ufki Bey'in hizmeti işte bu sebeple çok büyük hizmet taşır. Osmanlı Halk Musikisinin ilk yazılı kaynağı olan bu eserde, Karacaoğlan, Köroğlu, Kul Mustafa, Katip-i Öksüz Aşık vb. 21 halk şairinin Şiilerinden yapılmış türküler vardır. Ancak eser Türkiye de 1948 den beri tanındığı halde H. Sanal'ın Mehter Musikisi adlı eserinde yayımladığı mehter parçaları dışında, güfte ve besteleri ile bugünkü notaya tümü olarak çevrilip yayınlanmamıştır.''

Mehteran'ın klasik batı müziği bestecileri ve formlarını etkilediği söylenilmektedir. Buna bir örnek olarak Haydn askeri senfonisinde kullandığı karabatak tekniğini hatırlayabiliriz. Batı ülkelerinde mehter taklidi bandoların kurulmasına neden olmuştur.

Musiki açısından mehterin ilgi çekici bir özelliği de, önce nefesli sazların, arkasından bütün heyetin çaldığı, yumuşak veya gümbürtülü bölümlere nöbetleşe yer verilen (buradan klasik saz musikisine geçmiş olup Hadyn'ın ''Askeri Senfonisi'' vb. orkestra eserlerinde de kullanılan karabatak tekniğidir.(Tanrıkorur, Haziran 2005).

XVI. XVII. XVIII. Yüzyıllarda yetişen bestekar ve icracıları eliyle askeri musiki sanatının zirvesine ulaşan mehter musikisi (Tanrıkorur, Haziran 2005, s. 24).

hem savaşlar, hem Osmanlı elçi veya heyetlerine eşlik eden şatafatlı takımlar münasebetiyle tanındığı Avrupa’da önce ordu birliklerini, sonra da bestecileri etkilemekte gecikmedi (G. Schreiber, s. 309). Daha 1683’te Viyana’ya yürüyen Jen Sobieski’nin ordusuna mehter etkisiyle perküsyondan atırılmış bir askeri bando eşlik etmişti. Batılıların çoğunlukla Yeniçeri Müziği anlamına gelen ‘‘Janitscharen musik’’, ‘‘musique des Janissaires’’, ‘Janissaires musica dei Giannizzeri’’ gibi terimlerle adlandırdıkları mehteri ilk uygulayan Lehler oldu (1741). Avusturya, Rusya, Prusya ve İngiltere’de arkalarından geldi. Avrupa devletlerinin mehter taklidi bandolar kurmalarına Osmanlılar da yardımcı olmuşlardı: III. Ahmed, öncesinde savaş kaybettiği Batı ülkelerine birer mehter takımı hediye etmişti (1720’de Lehistan’a 1725’de Ruslar’a).

XVIII. yüzyıl başlarından itibaren imparatorluğun askeri gücü zayıflamaya başlıyor, ama – XIX. yüzyılın hemen bütün büyük ressamlarının odalık tablosu yapma yarışına benzer şekilde-Türk askeri müziği tarzında (alla turca) opera, senfoni ve konçertolar besteleme modası salgın halini alıyordu. Handel’in 1724 ve 1743 tarihli Timurlenk ve Beyazıd operaları ile başlayan ‘‘Türk Operası’’ akımı Gluck, Gretry ve Haydn’dan sonra moda olmuş, Mozart ve Beethoven’le zirveye çıkmıştır (Altar, 1974, s. 41).

Ne var ki mehterhanenin kaldırılması ve yerine Muzika-yı Hümayun’u kurması bilinçli olmasa da, batı müziğine yönelişin bir göstergesidir.

Açık hava orkestrası olan mehter musikisi Türk Musikisinin en önemli kurumlarından biriydi. Mehter takımları yalnızca savaş ve yürüyüş havaları çalan bir topluluk değildi. Peşrev, saz semaisi, nakış, murabba, semai sözlü eserlerinden zengin bir dağarcığa sahipti. Padişahın huzurunda nevbet vurmanın dışında da her türlü törenlerde de kullanılırdı.

1914’te Mehter Takımı canlandırılmaya çalışıldıysa da başarılı olunamadı.

Türk Musikisine bu dönemde yani mehteran takımının olduğu zamanda Batı müziğinden birçok çalgı fasıl heyetine girmeye başlamıştır. Bunları Prof. Dr. Necati Gedikli’nin yazdığı yazılardan anlayabilir

Batı algıları yoğun olarak ilk kez yine II. Mahmut döneminde fasıl heyetine girmeye başladılar. Fasil topluluğunu, ‘‘Fasl-ı Atik’’ ve ‘‘Fasl-ı Cedid’’ diye ikiye ayrılmasından sonra, fasıl takımında batı algıları yer almaya başladılar (Schreiber,s.309).

Fasl-ı Atik geleneksel faslın devamıydı. Fasl-ı Cedid ise ney ile flütü, ud ile mandolini bir araya getiren tuhaf (acayıp) bir oturma dzenindeydi. Fasılda bu çalgılardan başka; keman, viyolonsel, lavta, gitar, trombon ve kastanyet gibi Batı algıları, ud, ney, kanun, darbuka ve zil gibi geleneksel algılarımız birlikte alınmaya başlandı.

Ayrıca fasıl topluluğunun elinde bir değnek (baget) bulunduran yönetken tarafından yönetilmeye başlaması da aynı döneme rastlar.

Batının büyüklüğü ve küçüklüğüne (majör ve minörüne) yakın makamlardaki peşrev, saz semaileri, hafif şarkılar köçekler ve oyun havalarının uyum tekniği ile çok seslendirilmesinden oluşan bir dağarcığı vardı. Geleneksel sanat musikimizin batı çalgılarına göre uygulanması ilk acemi örnekleriydi. Bu uygulama daha sonra, Muzika-i Hümayun’daki İtalyanlarca da sürdürölmüştür (Gedikli,1978-1998,s.126).

Batı müziği algılarının fasıl heyetine girmeye başladıktan sonra tazimatla birlikte 1839 da İstanbul’a Fransız Tiyatrosu açılır. Burada müzikli oyunlar operetler oynanır. İstanbul’da bulunan bir başka tiyatro da Naum Tiyatro’sudur. Burada ünlü İtalyan operetleri sahnelenmiştir. Bunun gibi ‘‘Grande Rue de Pera’’, Fransız İtalyan tepebaşı tiyatroları Sultan Abdölmecit tarafından Dolmabahçe Sarayı’nın içerisindeki yaptırılan küçük tiyatroda Franz Liszt’in ve Henri Vieuxtems’in keman konserleri olmuştur.

Osmanlı döneminde, saray çevresinde müzik, bazı duraksamalara rağmen sürdürölrken, toplumdaki etkinlikler daha inişli çıkışlı olmuştur. Bunun kaynağını ise, müziğin din ile bağdaşmadığı, hatta dine aykırı olduğu biçiminde zaman zaman öne sürölen iddialar oluşturmıştır. Heykelin ve resmin İslam dininde yasaklanmış olduğu görüşünü savunan kimi ‘‘din adamları’’ doyurucu hiçbir kanıt göstermeksizin,

şarkı söylemenin, saz çalmanın ve raks etmenin de din açısından doğru olmadığını öne sürmüşlerdir. Sanata sırtlarını çeviren bu olumsuz görüş sahipleri arasında, Birgili Mehmet Efendi ile Üstüvani Mehmet gene ön sırayı almaktadır. Ünlü Ebussuud Efendi' nin de tekkelerin etkinliklerine karşı çıkmak gibi bir nedenle de olsa çalgıya karşı tutum takınması dikkati çekmektedir” (Turan, Türk Kültür Tarihi, s.266) (TURAN, Şerafettin, Atatürk'ün Düşünce Yapısını Etkileyen Olaylar, Düşünürler, Kitaplar, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1989.)

Serasker Hüsrev Paşa, 1827'de Sardunya temsilcilerinden, kurulması düşünülen ordu bandosuna benzer bir müzik topluluğunda görev alacak olanları yetiştirmek üzere, bir şef gönderilmesinin istenmesi sonucu, sardunya yetkililerince Giuseppe Donizetti 13 Aralık 1828'de İstanbul'a gelmiş, Muzikayı Hümayun'un başına geçmiş, 1831'de Üsküdar'da açılan müzik mektebinin yöneticiliğini de üstlenmiştir. Bu kuruluş bir bakıma, o dönemin konservatuarıdır. Ayrıca Muzikayı Hümayun'un komutanı olan Ahmet Necip Paşa, Türk müziği repertuarını nota halinde tespit edip toplamak için ilk önemli adımı atmıştır.

Batı müziği kısımlarının, 1924'te Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürüldüğü ve daha sonraları Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nın çekirdeğini oluşturan Muzikayı Hümayun ve Donizetti aynı zamanda Türk ve Batı kültürlerinin karşılıklı akışının da ilk önemli örneklerindendir.

Bu Batı-Doğu etkileşimi örneklerinden birisi de meşhur Macar piyanist-virtüözu, bestecisi Franz Liszt'in 1847 yılında İstanbul'da verdiği konser sayılabılır. Bu konser, kültürel açıdan geleneksel yapımızda oluşmuş dönüm noktalarından birisi sayılabilir. Bununla Batıya açılma politikasının sonucu olarak kültür-müzik yaşantımızda batıya dönük yenilikler kendini göstermeye başlamıştır. F.Liszt, Donizetti'nin bestelediği “Osmanlı marşını” (“Marşı-Sultani”) yeni düzenlemesini de yapmıştır.

Osmanlı'da Batı müziğinin gelişimi, bu alanda kadın müzisyenlerin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nitekim sultanlar; eşlerinin, kızlarının ve haremlerinin Batı müziği alanında eğitim görmesini önemsemiş, yurtdışından onların eğitimi için hocalar ve Batı müziği enstrümanları getirtmiştir. Haremde müzik gelişmeleri takip

edilmekte olduğundan, kadınlar bakır sazlardan oluşan kendi fanfarını(bakır ülemeliler topluluğu) kurmuştur. (Ahmet Sevengil, Saray tiyatrosu, 1970, s. 55-58). Abdülmecid devrinde temelleri atılan haremdeki kadınlar orkestrası üyeleri bu çalışmalarının yanı sıra piyano dersleri almışlar, başta Dürr-i Nigâr Hanım olmak üzere Donizetti tarafından yetiştirilmiş kalfalar da piyano dersleri vermişler, besteler yapmışlar. Abdülmecid'in gelini Arife - Kadriye Sultan'ın da piyano için besteleri bulunmaktadır. O dönemde gençliği Çırağan sarayında geçen, besteci Leyla Saz Hanımefendi de yazdığı anı kitabında kadınlar orkestrası ve Batı müziği derslerinden bahsetmektedir. (Leyla Saz (Hazırlayan: Sadi Borak), Haremin İç Yüzü, Milliyet yayınları, Tarih dizisi:36, İstanbul, 1974.)

Bazı sultanların kızları da beste çalışmalarında bulunmuşlardır. Örneğin, V. Murat'ın büyük kızı Hatice Sultan bir kompozitördür ve babasına ithafen bir “Vals” bestelemiştir. Hatice Sultan'ın kardeşi Fehime Sultan da iyi bir piyanisttir, bir çok da bestesi vardır, meşhur eserlerinden biri “Galop a la Constitution” (Meşrutiyet Galopu)'dur. Fehime Sultan ;ayrıca “ Marche L'Union Nationale” (Marş-ı İttihad-ı Milli, Milli Birlik Marşı) isimli eseri bestelemiştir. Behice Sultan ise II. Abdülhamit için bir “Polka-mazurka” bestelemiştir. II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Sultan, ilk piyano derslerini, hazinedar Dürriyekte Kalfa'dan ve sonrasında François Lombardi'den almıştır. Hem mükemmel piyanist ve hem de besteci olan Ayşe Sultan ilk bestesi olan “Hamidiye Marşı'nı” 12 yaşında iken hazırlamış, 1901'de, 25. culüs yıldönümünde Abdülhamid'e hediye etmiştir. Ayrıca Halife Abdülmecid için bestelediği “Marche a sa Majeste le Calife Abdoul - Medjid Khan II” (Majesteleri Halife II. Adülmecid Han Marşı) isimli bir eseri vardır. (Kutlay Baydar Evren, Osmanlının Avrupa Müzisyenleri, Kapı yayınları, 2010, s. 247-250).

Bütün bunlar Osmanlı döneminde Saray içinde kadın müzisyenler tarafından bestelenmiş olan ilk Batı müziği çokseslilik örneklerinden sayılabılır.

“1868'de Güllü Agop'un Gedikpaşa tiyatrosunda ilk Türk Operetleri daha sonrada ilk Türk operaları sahnelenmeye başladılar. Örneğin, Dikran Çuhacıyan'ın; Arif'in Hilesi Kemani Haydar Bey'in; Pembe Kız, Çengi gibi operetleri sahnelenmiştir. Bu tiyatro, Naum tiyatrosundaki İtalyan operaları gibi batıdan gelen

kumpanyalarla Fransız operaları sunmuştur. Aynı zamanda Kanto geleneğinin de Gedikpaşa tiyatrosunda başladığı bilinir (İlyasoğlu,1998,s.11)

1910-1923 arasında etkinlik gösteren ‘‘Milli Osmanlı Operet Kumpanyası’’, Çuhacıyan’ın opera ve operetlerini sahnelemiştir. Bu sıralarda büyük ilgi derleyen Çuhacıyan’ı Leblebici Horhor Operası, ilk Türk operası olarak tarihe geçer. İstanbul da 1920’li yıllara dek pek çok operet sahnelenmiş, operet ve müzikli oyunlar için pek çok tiyatro açılmıştır. Hemen hepsinin amacı Türk ezgilerini batı müziği tarzında armonize ederek renkli bir bileşime varmaktır.

Hatta geleneksel sanat müziğimizin çalgılara göre uyarlanması konusunda keman, lavta, gitar, trombon, kastanyet gibi diğer tarafta ud, lavta, darbuka, kanun ve zil gibi enstrümanlarımızın bir arada çalınması da bunlara örnek teşkil etmiştir. Bazı çalgıların II. Mahmut döneminde daha çok Türk müziğine girdiğini söyleyebiliriz.

Nota yazımı ile bilgileri Prof. Dr. Necati Gedikli kitabında şöyle anlatmaktadır. ‘‘Kulaktan ve tamamen bellek (hafıza) yoluyla, yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa yaşatılan geleneksel sanat musikimizi yazıyla saptamayı ilk düşünenler Ali Ufki adını alan Lehistan’lı Albert Bobowsky ile Kantemiroğlu adı ile bilinen Moldovya Prensi Dimitrius Cantemir’dir. Kısacası her ikisi de, uzun yazıya aktarmış Avrupa geleneğinden gelmedir. Daha sonra, Nayi Osman Dede ve onun torunu olan Abdülbaki Nasır Dede ile Hamparsum Limonciyan da çeşitli notalar bulmuşlarsa da hiç birisi tam olarak benimsenmemiş ve tutulmamıştır. Yani sanat musikisi dağarını tümüyle ve kesin saptamak mümkün olmamıştır. (İlyasoğlu, 1998,s. 11).

Sardunya Elçiliğinin araştırması sonucunda – Napolyon Bonapart’ın da bando şefliğini yapmış – 20 yıllık bando şefi, İtalyan asıllı Guiseppe Donizetti İstanbul’a davet edilip, geldiği 17 Eylül 1828’de aynı gün Sultan Mahmut’un huzuruna çıkarılmış ve Osmanlı Devleti Muzıkları Umummürebbesi olarak görevlendirilmiştir. Bu sırada Boru-Trampet Takımı niteliğinde bulunan Askeri Muzika Takımı, Donizetti tarafından iki yıl içerisinde bandoya dönüştürülmüştür. Türkiye’de çok sesli müziğin Donizetti Paşa ile başladığı kabul edilir. Paşanın İstanbul gelişinden bir yıl sonra yazdığı ‘‘Mahmudiye Marşı’’ , ‘‘Mecidiye Marşı’’,

“Cezayir Marşı”, “Yeserizade Ahmet Necip Paşa’nın Hamidiye Marşı”, “Mecidiye ve Aziziye Marşları”, Guatelli Paşanın “Marşı-Sultani Osmaniye”, “Şevkat Marşları” ,klarnetçi Mehmet Ali Bey’in “Plevne ve İzmir Marşları”; Türklerde ilk çoksesli müzik örnekleri olarak kabul edilebilir. (Duman, Gürkan, “Cumhuriyet öncesi Türkiye’de çoksesli müzik”, Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu, 2013,Ankara, s. 97),

Donizetti Paşa ile birlikte, 1830 yılında, batı notası kullanılmaya başlanmıştır. Batı notasının Türk müziğinde, eserlerin kayda alınması ve unutulmaması bakımından önemi büyüktür. Fakat batı notasının ve Türk musikisinin farklı özelliklerinden dolayı bazı şeyler tam çevrilememiştir. Ama yinede eserlerin özünü yansıtabilmektedir. Donizetti Paşa öldükten sonra yerine Guatelli Paşa getirilir. Daha sonra başa getirilen D’Aranda Paşa ise Muzikay-ı Hümayun’un bandosunu Fransız bir bando haline getirir. II. Abdülhamit zamanında bandonun başına Zati (Arca) Bey gelir. Zati Bey kurduğu 65 kişiyle ilk çok sesli koroyu kurmuş olur. Daha sonra bandonun başına Saffet Bey getirilir. Saffet Bey’de saray orkestrasına senfonik yapıtlar çaldırtır. Bundan sonra bu orkestra Avrupa’da konserler verir. Ve başa Zeki Bey ve Zati Bey geçerler.

Cumhuriyet’in ilanından sonra Atatürk orkestrayı Ankara’ya çağırır. Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla anılan orkestra, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası daha sonra da, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak çalışmalarının yürütmüştür.

XIX. yy da Avrupa ülkelerinde şöyle bir görüş ortaya çıkmıştır. Yabancı kültürel baskılardan arındırılarak, eserlerin de kendi değerini işlemişlerdir. Ulusal okullar dönemi böyle ortaya çıkmıştır.

Başlıca ulusal okullar arasında Finlandiya, İsveç, Norveç ve Danimarka’dan oluşan İskandinav Okulu, Çek Okulu, Macar Okulu, Rus Okulu yer almaktadır. Türkiye’de ulus bilinci ve müzik alanında ulusal yaklaşım, Cumhuriyet’in kurulmasından sonra Atatürk’ün devrimlerinin etkisiyle başladığından, Türk Ulusal Okulu ‘‘Türk Beşleri’’ ile başlar. Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal

Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses'dir. Rus beşlilerinden esinlenerek bu müzik adamlarına "Türk Beşleri" denmiştir. (Gedikli,1978- 1998,s. 126-127)

Bu besteciler yurtdışında eğitim almışlardır ama oraya giderken de son derece önemli başarılar elde etmişlerdir.

Cumhuriyet Türkiye'sinde müzik, Gökalp ve özellikle Atatürk düşüncelerine göre yönelmiştir. Gökalp 1923 yılında yayımlanan "Türkçülüğün Esasları" adlı eserinde müzik görüşlerini şöyle belirtmiştir. "Türk toplumu şu üç tür müzikle karşı karşıyadır. Doğu Müziği, Türk Halk Müziği ve Batı Müziği." Bugünkü Adıyla Klasik Türk Sanat Müziği, Doğu ve eski uygarlıklarımızın müzikleridir. Milli müziğimiz, ülkemizdeki Halk Müziği ile Batı Müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk Müziğinin engellerini toplar ve Batı Müziği sistemiyle armoni edersek, hem milli hem de Avrupalı bir müziğe sahip olmuş oluruz(Çalgan, 1991,s.27).

Bu anlayışla Türk müzik eğitimine batı müziği türleri getirilmiş, eğitime, öğretmen yetiştiren kurumlara yerleştirilmiştir. Batı müziği alanında konservatuarlar, orkestralar müzik okulları kurulmuştur.

Atatürk'ün müzik hakkındaki sözleri ve görüşleri 1934'te başlayan yenilik hareketlerine öncü olmuştur. Saray orkestrası (Muzika-i Hümayun) Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına dönüştürülmüştür. 1924'te Musiki Muallim Mektebi yani; müzik öğretmeni yetiştiren mektepler açılmıştır.

Yeni Türk müziğinin yaratılmasında gereç olarak kullanılacak halk ezgilerinin toplanması için ilki 1925 Ağustosunda gerçekleştirilen derleme gezileri yapıldı ve notaya alınan ezgiler defterler biçiminde yayımlandı. İlki 1925'te açılan yarışma sınavlarıyla devletçe sanatçı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag'a on kadar genç gönderildi (Gökalp,1973,s.91).

1917 de Darülelhan kuruldu. 1926'nın sonlarına doğru "Doğu Musikisi" bölümü kapatılmasıyla birlikte burada bulunan ud, kanun, tambur sanatçıları, viyolonsel, keman gibi çalgılara yönlendirildi. Şehir bandoları, dernek bandoları oluşturuldu. Halkın çok sesli müziğe alışması ve eğitilmesi için koro ve mandolin

kurslarına başlandı. 1934 yılında İstanbul ve Ankara da müzik okulları kuruldu. Bunun yanında besteci Hindemith birkaç kez Türkiye'ye gelmiş, çalışmalarını rapor etmiş, musiki muallim mektebi konservatuara dönüştürülmüştür. Fakat sonra II. Dünya Harbi'nde Hitler'cilerle anlaşamayıp ABD'ye yerleşmiştir. Dolayısıyla Türkiye'ye sık sık gelemeyip çalışmalarını tamamlayamamıştır.

Atatürk 1 Kasım günü TBMM'nin açılış konuşmasında "Bugün dinletilmek istenen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz." Sözleriyle belirtince içişleri bakanlığına bağlı basın müdürünün önerisi bakanında uygun görmesiyle hemen o gün Türkiye deki her iki radyonun yayınlarından makamsal Türk müziği kaldırıldı. Kültür Bakanlığı da ayın sonlarına doğru ilk toplantısını yapan on beş üyeli bir kurula müzik inkılâbının programını hazırlama görevini verdi. Ancak zaman zaman Bakan'ında katıldığı yoğun görüşmelere karşın karar alınmaya değer öneriler üretilemedi (Aydöner,s.384).

Atatürk'ün Ankara'ya gelişini kutlamak amacıyla sahnelenen taş bebek operası beğenilmemiş müzik inkılâbının, harf ya da yazı inkılabı gibi hemen olamayacağı anlaşılmıştır. Ancak sabırla ve uzun çalışmalardan sonra bu karara varılmıştır. Hatta yabancı uzman gözetiminde olması gerektiği düşünülerek, ünlü orkestra şefi Willhelm Furtwanger'in önerisi ile Hindemith getirtilmiştir.

1946 yılında Ankara devlet konservatuarı açılmıştır. 1946 yılında Alman ve Avusturyalı uzmanların katkılarıyla büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Türk müziğinin bazı bestecileri bu dönemde marşlar bestelemeye başlamışlardır. Rıfat Bey'in "Sivastapol" marşı, Zekayi Dede Efendi'nin "Muharebe" marşı, İsmail Hakkı Bey'in "Uyan Vatan" marşı gibi marşlar, marş repertuarının genişlemesine katkıda bulunmuştur.

Atatürk'ün Türk milletini çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırabilmek için hedeflediği toplumsal değişim projelerinden biri de müzik alanında yapılacak yenilikleri içermektedir.

Türkiye'nin müzik evrimine dayanak oluşturan temel olguları, tarihsel bir süreç çerçevesinde irdeleyerek, çağdaş Türk müziğinin kat ettiği bugünkü gelişimin, genel Türk aydınlanması içindeki yerini belirlemeye çalışmak olacaktır.

Atatürk'ün modern Türkiye'yi kurarken belirlediği siyasal programının kültür boyutunu oluşturan müzik alanındaki başlıca hedefleri; öncelikle klasik Batı müziğinin ülkede yerleşmesi, bu müzik türünde Türk sanatçıların özgün eserler ortaya koyması ve bu müziğin ulusal müzik hâline getirilmesi idi. Müziğin insanları siyasal açıdan biçimlendirmede çok önemli bir etkiye sahip olduğu çeşitli tarihsel olaylarda görülmüştür. Örneğin Belçika'daki Hollanda yönetiminin sona erdirilmesinde "Daniel Francois Esprit Auber'in La Muette de Portici adlı operanın 1830'larda Bürüksel'de icrası etkili olmuştur. Jean Sibelius'un ünlü Suomi (Finlandiya) senfonik şiiri Finlandiya'daki Rus İşgaline karşı halk ayaklanmasını başlatmıştır. Giuseppe Verdi'nin Nabucco operası İtalyanların Avusturyalılara karşı ulusal başkaldırısının sesi olmuştur. Müziğin kitleleri etkileme aracı olarak kullanılmasına Nazi Almanya'sında ve Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde de rastlamak mümkündür (Erel, 2000; 74).

Atatürk, totaliter rejimlerdeki ırkçılık temeline dayanan müzik anlayışı yerine kökleri Türk ulusunun tarihsel geçmişinde bulunan değerlerden yola çıkarak ulusal bir müzik kültürünü yeni Türk toplumuna benimsetmeyi hedeflemiştir. Bu amaçla Cumhuriyet dönemiyle birlikte çok sesli Batı müziğini kültürel açıdan yeniden biçimlendirilmeye çalışılan Türk toplumuna kabul ettirebilmek için çok önemli adımlar atılmıştır. Bunun için ulusal müziğin alt yapısını oluşturacak kurumlar açılmış, yasalar çıkartılarak müzik devriminin alt yapısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilanından hemen sonra başlayan bu süreç öncesinde de aslında Tanzimat dönemiyle birlikte çok sesli Batı müziği Türk toplumunda ve kamusal alanda sınırlı düzeyde de olsa kabul görmeye başlamıştır. Osmanlı imparatorluğunda batılılaşma sürecinde müzik alanında edinilen deneyimler, cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen müzikle ilgili değişikliklere önemli bir dayanak oluşturduğu gözlemlenmiştir (Turan, 1990; 264).

Türkiye'de müzik alanında yapılan ilk ciddi yenilik II. Mahmut döneminde gerçekleştirilmiştir. 1826'da yeniçeri ocağı ile birlikte Mehterhane dekaldirılmış, yerine

İtalya'dan gelen Giuseppe Donizetti Paşa'nın öncülüğünde “Muzıka-yı Hümayun” kurulmuştur (Turan, 1990; 269). Böylece Enderun'da da yeni bir müzik anlayışı doğarken, bando, koro ve orkestra gibi birimleri oluşturulmaya başlanmıştır. Sultan Abdülmecit döneminde bu müzik guruplarına opera grupları eklenmiştir. II. Abdühamit döneminde ise bu çağdaş Batı müziğinin kurumları sarayda kalıcı hâle getirilmiştir (Öztuna, 1976; 217). Ayrıca bu dönemde özellikle İstanbul'da batılı tiyatro gruplarının gösterilerine Osmanlı sarayı ve halk tarafından oldukça yoğun ilgi gösterilmiştir. Donizetti Paşadan ölümünden sonra Bando ve Orkestranın yöneticiliğine getirilen Callisto Guatelli Paşa da bestelediği marşlarla sarayın ve halkın oldukça ilgisini çekmiş çok sesli Batı müziğinin beğenisinin artmasına katkıda bulunmuştur (Aksoy,1985; 1218).

Ayrıca bu dönemde İstanbul, İzmir, Selanik gibi şehirlerde yabancı opera toplulukları verdikleri temsillerle imparatorluk sınırlarında Batı müziğinin yayılmasına katkıda bulunmuşlardır (Say, 1995; 510).

Osmanlı padişahlarının müzisyenliğinin yanında özellikle II. Abdülhamit'in Batı müziğine ilgisi oldukça ileri düzeyde idi. Opera, tiyatro gibi batı kökenli sanatlara olan yakınlığı bilinmekte idi. Öyle ki Ziya Gökalp'in klasik Türk müziğine olan eleştirilerine benzer görüşleri de benimsemekte, Türk halkının gerçek müziğinin halk müziği ve öğrenilmesi gereken müziğin de çok sesli Batı müziği olması gerektiğine inanmaktaydı (Aksoy, 1985; 1234). Bu nedenle sarayın öncülüğünde müzik alanında klasik Batı müziği ile ilgili pek çok yeni birimler oluşturuldu. Ancak Tanzimat'ın her alanda yaygın dualist yapılanması müzik alanında da Cumhuriyet dönemine kadar süregeldi. Alafranga müzikle Alaturka müzik birlikte sarayda ve toplumda kabul görmeye devam etti. Bu süreçte II. Meşrutiyet dönemiyle birlikte okullarda müzik eğitimi verilmeye başlandı. Ayrıca sivil dernekler de müzik alanında faaliyetlere başladı, çeşitli müzik toplulukları kuruldu (Uçan, 2005; 72). Böylece toplumun bir kesiminde sınırlı düzeyde de olsa müzik kültürü yaygınlaşmaya başladı.

Bu arada I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Türkçülüğün etkili olduğu bir dönemde kapatılışından seksen sekiz yıl sonra Mehterhane yeniden faaliyete geçirildi, Türklüğü vurgulayan yeni eserler bestelendi (Aksoy, 1985; 1234).

Bu gelişmelerin yanı sıra çeşitli operet toplulukları oluşturuldu. “Millî Osmanlı Operet Kumpanyası” (1910-1923), “İstanbul Operet Heyeti” oldukça popüler Türk operetlerini sahnelediler, (Leblebici Horhor Ağa, Pembe Kız, Çengi) gibi (Aksoy, 1985; 1235). Halide Edip’in Librettosu’nu yazdığı bestesini Vedit Sabra’nın yaptığı (Kenan Çobanları) Operası 1918’de sahneye kondu. İlk defa yurt dışında Librettosunu Celal Esad (Arseven) Beyin yazdığı bestesini de Victor Radeaglia’nın yaptığı bir Türk Operası (Şaban) Viyana’da sahnelendi (Aksoy, 1985; 1235).

Bu dönemin en önemli sanat kurumu ise İstanbul Şehremaneti’nin girişimiyle ulusal konservatuvar niteliğindeki “Darü’l-Bedayi”nin kuruluşuydu. Tiyatro ve Musiki bölümleri Türkiye’de daha sonraki köklü sanat kurumlarının da ana gövdesini oluşturacaktı (Gazimihal, 1930; 121).

Ziya Paşa’nın başkanlığında 1917’de musiki alanında doğan eğitimci açığını gidermek için “Darü’l-Elhan” adıyla bir müzik okulu açıldı. Bu okul gerek eğitim gerekse Anadolu’da yaptırdığı derleme faaliyetlerinin yanında çıkarılan “Darü’l-Elhan Mecmuası” ile bu alanda çok önemli bir boşluğu doldurdu. Ancak, daha sonra çok sesli Batı müziğinin kurumlarının oluşturulması için 1926’da okulun Türk Musikisi bölümü kaldırılarak Darü’l-Elhan, “Batı Musikisi Konservatuarı”na dönüştürülmüştür. (Aksoy, 1985; 1235).

Bu gelişmelerden anlaşılacağı gibi, çok sesli Batı müziği Cumhuriyet’le değil Tanzimat’la hatta ondan da önce Türk toplumu arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Cumhuriyet kurulduğunda, Batı müziği yüz yıldır devletin ve önemli metropollerde seçkin bir zümrenin beğenisinin arasına girmişti. Cumhuriyet kurulmadan önce, bir senfoni orkestrası, sayısız bando, muzıka, icracılar, besteciler, orkestra ve koro eserleri, operet, opera, bale, marş gibi değişik müzik türlerinde önemli eserler meydana getirilmişti. Ayrıca çeşitli öğretim kurumlarında görev yapan eğitici ve öğreticiler ile sayıları sınırlı da olsa bir dinleyici grubuyla azımsanmayacak bir yüzyıllık çok sesli Batı müziği kültürü oluşmuştu.

2.2 Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çok Seslilik Çalışmaları

Avrupa müziğine kapsamlı bir yönelme, Atatürk'ün öncülüğünde 1923'te modern Türkiye'nin kuruluşuyla birlikte başladı. Eski devlet kurumları, geçmişteki yapılarından tamamen farklı biçimde, yepyeni düşüncelerle Avrupa'daki örneklerle göre yeniden yapılandırıldı. Yeni müzik kurumları dönemi başladı. İlk olarak Anadolu kentlerinde görev yapmaları öngörülen öğretmenleri yetiştirmek üzere, 1924'te Musiki Muallim Mektebi kuruldu. Darülelhan 1924'te İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak çağdaş bir müzik kurumuna dönüştürüldü. (Say, 1985, s. 658).

Saltanatın kaldırılmasından sonra 1922-1924 tarihleri arasında “Makam-ı Hilafet Muz ikası” olarak İstanbul'da görevine devam eden Muzika-i Hümayun Ankara'ya taşınma döneminde orkestra, bando ve fasıl takımı olarak üç bölüm halindedir.

Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla görevine devam eden orkestra, bando, fasıl takımı ve Müezzinan gibi dört bölümden oluşan kurumun yeni devletin laiklik ilkesine göre Müezzinan bölümü görevinin kalmamış olması nedeniyle ,fasıl Takımı'nın da üyelerinin zamanla ayrılması ve saygınlığını zamanla yitirmesi sonucu geriye orkestra ve bando bölümleri kalmıştır.

Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası ve Riyaset –i Cumhur Senfoni Orkestrası adıyla Cumhuriyet Dönemi'nde çok sesli müziği ülkemize yaymaya çalışan bu iki kurum dışında, çağdaş anlamda müzik eğitiminin yapılabilmesini sağlayacak müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi amacıyla Musiki Muallim Mektebi kurulmuş ve zamanla bu okul, müzik ve sahne sanatlarının gelişmesini sağlayacak olan kurumlara, sanatçı yetiştiren bir eğitim kurumu niteliğine (Ankara Devlet Konservatuarı) dönüştürülerek günümüz Türkiye'sinin çok sesli çağdaş müzik anlayış düzeyine gelmesini sağlamıştır.

Cumhuriyetin kuruluşundan kısa bir süre sonra, bazı yetenekli genç müzisyenler Avrupa'nın çeşitli kentlerine müzik öğrenimlerini yapmak üzere gönderildiler. Bestecilik eğitimi alan Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar

(1906-1978),Ulvi Cemal Erkin(1906-1972), Adnan Saygun(1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999)ülkeye geri döndüklerinde ilk modern Türk besteciliği çizgisini oluşturmaya başladılar. ”Türk Beşleri” çağdaş Türk müziğinin gelişiminde çok önemli bir rol oynamasının yanı sıra, konservatuarlarımızda eğitimci olarak da etkin görevler almışlardır.

Türkiye’nin yeni müzik politikasındaki ana düşünce, Atatürk’ün 1934 yılında TBMM- Türkiye ulusuna seslendiği bu sözlerle örtüşmektedir: “...Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Bu bir inkılâp hareketidir” (Okyay,1989,s.26).

Müzik alanındaki reformların planlanması ve hayata geçirilmesi için Türk hükümeti 1935 yılında Paul Hindemith’i davet etti. Ankara’ya gelen Hindemith ,Kısa süre içinde Mili Eğitim Bakanlığı’na konuyla ilgili dört rapor sundu(Cevat Memduh Altar, “Meine Begegnung mit Paul Hindemth”,in: “Hindemith-Jahrbuch,Annales Hidemith” 1986/XV,Hrsg.;P.Hindemith Institut Frankfurt-Main,s.11.). Bu raporlarda Devlet Konservatuarı kuruluşu;Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası; Çalgıların temin edilmesi ; müzik alanında yeniden yapılanma konuları yer alıyordu. Daha sonra müzikolog Gültekin Oransay tarafından Türkçeye çevrilerek,1982 yılında iki dilde kitap olarak yayınlanan “Vorschlaege für den Aufbau des türkischen Musiklebens” (Türk Küğ Müzik Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler) beş bölümden oluşmaktadır: 1.Orkestra, 2. Müzik Yüksek Okulu, 3. Toplumda müzik yaşamı, 4.İzmir-İstanbul, 5.Türk (Çağdaş) Sanat Müziğinin biçimlendirilmesi.

Cumhuriyet döneminde birçok alanda olduğu gibi müzik politikalarının belirlenmesinde Ziya Gökalp’in görüşlerinin oldukça etkili olduğu görülmektedir. Ziya Gökalp’e göre, bugün geleneksel Türk Sanat Musikisi olarak anmakta olduğumuz musiki Bizans’tan aktarılmış bir “Doğu Musikisi”dir. Bu nedenle yeni Türk musikisini yaratmak için halk ezgilerinin derlenip çok sesli teknikle işlenmesi ve bunun halka benimsetilmesi gerekmektedir (Behar, 1985; 1227).

Cumhuriyet döneminde müzik alanında bir devrim yapılmasının ideolojik kökenleri Ziya Gökalp'in bu görüşleri ile şekillenmiştir. Atatürk de bu görüşleri benimsediği gibi kendi müzik beğenilerinden ve bu konudaki birikimlerinden hareketle bu alanda yeni bir yapılanmayı Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatmıştır.

Bu nedenle öncelikle 27 Nisan 1924'te İstanbul'da bulunan Muzika-i Hümayun (Makam-ı Hilafet Mızıkası) Cumhuriyet'in ilanından sonra Ankara'ya taşınmıştır. Burada yeni adıyla "Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası" olarak faaliyetlerine devam etmiştir (Yücel, 1983; 434). Bu orkestranın bir diğer kolu da "Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti" yani klasik bir Türk müziği topluluğu idi ki, üyeleri arasında Münir Nurettin Selçuk ve Tanburî Refik (Fersan) Beyler gibi dönemin ünlü Türk Müziği sanatçıları da bulunmaktaydı (Erel, 2000; 74).

Ankara'da 1 Eylül 1924'te ise Musiki Muallim Mektebi, çağdaş müzik eğitimi yapmak amacıyla 6 öğrencisi ile eğitime başladı (Uçan, 2005; 223-234). Dört yıllık eğitimden sonra orta ve lise düzeyindeki eğitim kurumlarına öğretmen yetiştirmeye yönelik bu kurum Türk Müziği tarihinde apayrı bir yere sahiptir (Oransoy, 1985, 1521). "Okulun öncülüğünde" 1925'te Anadolu'ya derleme gezilerine çıkılarak notalara alınan halk ezgileri defterler biçiminde aralıklarla yayınlandı. Aynı yıl açılan yarışmalarla yurt dışına öğrenciler gönderildi. Ekrem Zeki (Ün) ve Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Necil Kazım (Akses), Hasan Ferit (Anlar) Viyana'ya, Cevad Memduh (Atlar) Leipzig'e, Halil Bedi (Yönetken) ise Prag'a gönderildi (Yücel, 1983; 438). Müzik alanında eğitim yapılabilmesi için yurt dışına öğrenci gönderme faaliyeti açılan yarışmalarla cumhuriyetin ilerleyen yıllarında da uzun süre devam etti (Cumhuriyet, 20 Teşrin-i Sani 1930).

1926'da ise Darü'l-Elhan'ın "Şark Musikisi" bölümü kaldırılarak okulun adı "İstanbul Belediye Konservatuarı"na dönüştürüldü. Geleneksel Türk Musikisinin çalgılarının öğretimi yerine birçok ud ve tanbur sanatçısı viyolonsel, keman gibi Batı çalgılarını öğrenmeye yönlendirildi. Bu gelişmelerden sonra 1927'de İstanbul Belediyesi başta olmak üzere şehir, kasaba ve dernek bandoları oluşturuldu, çok sesli musikinin temel kuram kitapları yayınlandı (1928-1930). Türk Ocakları kapatıldıktan sonra bu kurumun işlevini yerine getirmek için bütün ülkede kurulan halkevlerinde

halkın çok sesli musiki eğitimi doğrultusunda koro, mandolin takımı ve benzeri çalışmalar yapmasına olanak sağlandı (Oransoy, 1985; 1521).

Atatürk'ün Türk müziği ile ilgili 1928 Sarayburnu Söylevi bu konuda bir değişime gidileceğinin izlerini taşımaktadır (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1997; 273). Bu süreç İstanbul basınındaki Alaturka-Alafranga musiki tartışmaları ile kamuoyunun yoğun ilgisiyle devam etti. Bu gelişmelerin sonunda da diğer devrimlerde olduğu gibi müzik devrimi içinde öncelikle uygun kamuoyu yaratılmaya başlanmış oldu (Boğaziçi Üniversitesi, 1980; 65).

Devletçe benimsenen çok sesli Batı müziği politikalarının uygulamaları onuncu yılını doldurduğunda 1934'ün ilk yarısı artık Ankara ve İstanbul'da birer musiki okulu, Ankara'da birer dinleti orkestrası ile bando bir o kadar da okul ve halkevi korosu oluşturulmuştu. Ayrıca Avrupa'da öğrenim görmüş yirmi civarında sanatçı ve öğreticiden oluşan nitelikli bir müzik grubu vardı. Sıra bu nitelikli toplulukla ilk ulusal Türk Operası yaratılıp sunulmasına gelmişti (Oransoy, 1985; 1521).

Bu amaçla İran Şahı'nın Türkiye'yi ziyareti sırasında gösterimi yapılmak üzere bizzat Atatürk'ün konusunu belirlediği üç opera yazıldı. Türk-İran kardeşliğini simgeleyen sözlerini Münir Hayri Egelî'nin, bestesini Ahmet Adnan Saygun'un yaptığı orijinal adı "Öz Soy Destanı" olan "Özsoy Operası" Ankara Halkevi'nde İran Şahı Rıza Pehlevî ve Atatürk'ün huzurunda büyük bir başarıyla sergilendi (Aköz, 14 Haziran 2007).

Çok sesli Batı müziğine ait bu önemli dalda başarıyla verilen sınavın ardından müzik devrimi konusunda önemli kararlar alınmaya başlanmıştır. Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te TBMM'de yaptığı konuşmasındaki "Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz." (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1997; 396) sözleri üzerine İçişleri Bakanı ve bağlı basın müdürünün önerisiyle (Şükrü Kaya, Vedat Nedim Tor) hemen o gün Türkiye'deki her iki radyonun yayınlarından geleneksel Türk Sanat Musikisi kaldırıldı. Zaten radyoların yayın süreleri de oldukça kısıtlıydı, İstanbul Radyosu saat 18.30-21.30, Ankara Radyosu ise 19.30-21.00 arası yayın yapıyordu. Alaturka müzik yayını da bir saati geçmiyordu (Yücel, 1983; 455).

Müzik devrimi böylece fiili olmaktan çıkıp yasal zeminin oluşmasıyla resmi bir niteliğe dönüşmeye başlamıştı. Müzik devriminin nasıl gerçekleştirileceği tartışmalarının yaşandığı bu dönemde (26 Kasım 1934) Kültür Bakanı Abidin (Özmen) denetiminde Ankara’da dönemin ünlü müzisyenlerinin (Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Anlar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun) katıldığı bir kongre toplandı. Kongrenin sonunda “Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri” başlıklı bir rapor hazırlandı. Bu raporda özellikle Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması ve batıdan uzmanların getirilmesi gerektiği vurgulandı. Nitekim bu raporun ardından Joseph Marx, Paul Hindemith, Carl Ebert ve Bela Bartok gibi dünya müziğinin ünlü isimlerinden bir kısmı Türkiye’ye gelerek müzik alanında bir dizi çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu çalışmalardan da anlaşılacağı gibi Müzik devriminin gerçekleşme sürecinin bir hayli uzun olduğu, sadece Türk müzikçileriyle bunun başarılmasının mümkün olmadığı anlaşılmıştır (Yücel, 1983; 457-460). Bu arada hazırlıkları tamamlanan sözlerini Münir Hayri Egeli’nin yazdığı Necil Kazım Akses’in, Bayöndör ve Ahmet Adnan Saygun’un bestelediği Taşbebek Operasının 27 Aralık 1934’te Atatürk’ün Ankara’ya geliş yıldönümü münasebetiyle gösterimi yapıldı. Ancak her iki opera da istenilen oranda başarılı bulunmadı. Bu gelişmelerden sonra ortaya çıkan sonuç, dil devrimi, şapka devrimi vb. diğer devrimler gibi Müzik Devrimi de bir anda gerçekleştirilemeyeceğiydi. Sabırlı, bilgili çalışmalarla uzunca bir sürede sorun ancak çözümlenebilecekti (Oransoy, 1985; 1521).

Sınırlı sayıdaki 25-30 yaşlarındaki Avrupa’da müzik eğitimi görmüş deneyimsiz Türk gençleri ile müzik devrimini gerçekleştirmek mümkün görünmüyordu. Bunun için dışarıdan uzmanların getirilmesi kararı yaygın bir görüş olarak benimsendi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Aşağıda araştırma konusu ile doğrudan ya da dolaylı ilgili olan çalışmaların özetlerine yer verilmiştir:

3.1.Yüksek Lisans Tezleri

Bu konuda ülkemizde önemli bir yüksek lisans tezi çalışmasına rastlanmamıştır.

3.2.Doktora Lisans Tezleri

Yapılan bu çalışmada Türk bestecilerinin Türk çalgıları için bestelediği çoksesli eserlerden Halil Altınköprü'nün hazırlamış olduğu "Hasan Ferit Alnar'ın Yaratıcılığı "Türk Beşleri" Konstekstinde" isimli doktora tezine rastlanmıştır. Bu doktora tezinin yazılma amacı Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk'ün yaptığı reformlara paralel olarak müzik alanındaki değişimlere imza atmış olan "Türk Beşleri" bestecisi Hasan Ferit Alnarın bir müzikçi gibi faaliyetinin araştırılmasıdır. Bu amaca bağlı olarak, bestecinin eserleri, geleneksel enstrüman için yazılmış Kanun konçertosu incelenerek, aşağıdaki hedefler belirlenmiştir: H.F. Alnarın bestecilik ve icracılık faaliyetlerinin incelenmesi, üslup özelliklerinin tespiti, Batı ve Türk müziği formları arasında ortak noktaların bulunması alanında bestecinin rolü, bestecinin çok yönlülüğü, Türk usullerinin eserlerindeki kullanımı,Kanun konçertosunun bu alanda yazılmış ilk eser olmasının önemi,eserin tahlili, ve benzer eserlerden örnekler.

Sonuçta H.F.Alnarın kendi zamanında muhafazakâr kesim tarafından anlaşılmaması günümüzdeki yenilikçilerin sıkça karşılaştığı durumla aynıdır. Bu her iki müzik (Batı ve Türk) camiasına da ait edilebilir. Kanun konçertosunun o zamanda yazılması bu bakımdan büyük bir sorumluluk idi. Türk müziği enstrümanının orkestra içinde solist çalgı olarak kullanılması Batı-Doğu sentezi açısından büyük bir adımdı ve buradaki geleneksel usul ve makamlar müzikologlar tarafından da kabul görmüştür.

Eserde yararlanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre kullanılan sed ve murekkep makamlar dâhil olunarak, adapte edilmeye çalışılmış, bu yapılırken de koma dâhilindeki sesler yerine tamere sistem sesleri kullanılmış, ama geleneksel icra ediliş biçimine bağlı kalınmıştır. Tezde örnek esere bağlı aşağıdaki tesbitler yapılmıştır: Bestecinin saz semaileri klasik formdadır;peşrevler büyük usuller yerine sofyan usulu ile bestelenmiş; sıkça modülasyonlar yapılmıştır; geleneksel ezgilerle beraber batı ezgi ve aralıkları da görülmektedir; Alnarın oyun havaları da alışılmışın dışında farklı bir kompozisyon kuruluşuna sahiptir.

3.3.Kitaplar

Yapılan araştırmada batı müziğinde ve Türk müziğinde çok seslilik üzerine kitaplar bulunmasına rağmen, bu enstrümanların (kanun, ud, bağlama ve kemençe) çok sesli eserlerde kullanımı üzerine henüz bir kaynağa rastlanamamıştır.

3.4.Makaleler

Yapılan araştırmada Türk müziği enstrümanlarının kullanımı konusunda makaleler yazılmış fakat çoksesli eserlerde kullanımı konusunda henüz bir makaleye rastlanmamıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli “ Betimsel” niteliktedir. Evren ve örneklem,katılımcılar,katılımcılar, veri toplama araçları ve verilerin çözümlenmesi yer almaktadır.

Bu araştırmada betimsel yöntem kullanılmıştır. Betimsel yöntem;

4.1.Araştırmanın Modeli

Araştırmada kaynak tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli; geçmişte ya da halen varolan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içerisinde olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Önemli olan onu uygun bir biçim de “gözleyip” belirleyebilmektir. Tarama modellerinde amaçların ifade edilişi, genellikle soru cümleleri ile olur. Bunlar; “Ne idi?”, “Nedir?”, “Ne ile ilgilidir?”, “Nelerden oluşmaktadır?” gibi sorulardır. Tarama modeli ile yapılan bir araştırmanın iki temel sınırlılığı vardır, bunlar veri bulma ile kontrol güçlükleridir.

4.2.Evren

Araştırmanın evrenini;

Türk bestecilerinin Türk Müziği çalgılarından ud, kanun ve bağlama için bestelenmiş olduğu çok sesli eserler oluşturmaktadır.

4.3.Örneklem

Araştırmanın örneklemine; Türk bestecilerinden Hasan Ferit Alnar’ın kanun için bestelemiş olduğu” Kanun Konçertosu, Oğuzhan Balcı’nın Kanun ve Yaylı

Orkestra için” “İstanbul Hatırası”çok sesli eseri ;Münir Nurettin’in Beken’in ud için bestelediği”Ud Konçertosu”(kadanslı ve kadanssız);Mutlu Torun’un Ud ve Yaylı orkestra için bestelemiş olduğu”Ud Süiti”;Cengiz Özdemir’in bağlama için bestelediği “Bağlama Konçertosu” oluşturmaktadır.

4.4.Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler, doküman analizi /kaynak tarama yolu ile toplanmıştır. Kaynak tarama/doküman analizi yoluyla konu ile ilgili alan yazın taranmış, tarama sonucunda Türk bestecilerinin kanun ud ve bağlama için bestelemiş olduğu eserler tespit edilmiş ve bu eserlerin notalarına ulaşılmış, son olarak da tespit edilen bu eserlerin müziksel öğelerinin incelenmesi yapılmıştır. Ayrıca, kanun, ud ve bağlama için bestelenmiş eserler hakkındaki bilgilere bestecilerin kişisel kütüphanelerinden ulaşılmıştır.

4.5.Verilerin Çözümlemesi

Veriler eser incelemesi yoluyla çözümlenmiştir. Eser incelemesi; eserler hakkında bilgileri ve müziksel öğelerin incelenmesini içerir. Müziksel öğeler dokuz kriterde incelenmiştir. Bunlar form, usul/ölçü sayısı, çalar, Makam/ton, ses aralığı, tempo, süslemeler, artikülasyon, ifade şekillerinden oluşmaktadır. Eser incelemesinde araştırmacı dışında 3 uzman görüşe başvurulmuş, değerlendirmeler sonucunda eser incelemelerine son şekli verilmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. BULGULAR VE YORUM

5.1. Birinci Alt probleme ilişkin Bulgular ve Yorum

“Türk bestecilerinin kanun, ud ve bağlama için bestelediği eserler hangileridir ?

Bu başlık altında Türk bestecilerinin kanun ,ud ve bağlama ile ilgili eserler bestelediği tespit edilmiş olup,söz konusu eserler ve özellikleri tablo 1 halinde aşağıda verilmiştir.

Tablo 1 Kanun, Ud ve Bağlama için Bestelenmiş Süit, Konçertino ve Konçertolar ile Besteciler Listesi

Besteci Adı	Çalgı Adı	Eser Adı	Bestelenme Yılı
Hasan Ferit Alnar	Kanun	Kanun Konçertosu	1948-1955
Oğuzhan Balcı	Kanun	“İstanbul Hatırası”Konçertosu	2010
Mutlu Torun	Ud	Ud Süiti	1990
M.Nurettin Beken	Ud	Ud Konçertosu	2006
Cengiz Özdemir	Bağlama	Bağlama Konçertosu	2004
Cengiz Özdemir	Bağlama	Concerto For Bağlama	1998

5.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

“Mutlu Torun’un ud çalgısı için yazdığı Süit Biçiminin biçimsel yapısı ve özellikleri nasıldır?

5.2.1.Süit Formu

Bu form Ortaçağlardan gelmektedir. Aynı tonalitede yazılmış birkaç parçadan oluşmaktadır. Aynı tonda ,değişik tartım ve özellikle dans parçalarının peşi sıra dizilmesinden oluşan eserlere süit denir.

Çalgı için yazılan dans parçaları 13.yüzyıla dek gider. Dans parçalarının bir sıra halinde birleştirilmesi 15.yüzyılda, önce Almanya ‘da olduğu gibi, bir çift dans şeklindedir.(Reihentanz-sıra dansı, Nachtanz-son şans),İtalya’da ise, Pavane ve Gaillarde’nin art arda eklenmesi ile bir çift dans oluşuyordu. Buradaki ikinci dans birincinin üç vuruşlu ölçü içinde bir çeşitlemesi idi.16. yüzyılda, İtalyan Lavta’cılar çok keziki çift dans parçasını (Pavane-Gaillarde, Allemande-Sarabande) peşi sıra çalarlar ve bitiş olarak da buna bir Toccata katarlardı. Böylece yüzyılın sonlarına doğru Lavta Süiti doğmuştur.

18. yüzyılda, Bach’ın partitalarından sonra süit yaygınlığını kaybetmiştir. Partita çoğunlukla içinde çeşitleme anlamı olan Alman Süitlerdir. Alman geleneğine göre, süitin diğer parçaları, çok kez birinci parçadan çıkmaktadır. Pek de sıkı olmayan bu bağımlılık ortak motifler kullanmasıyla ve ton değişimlerinin aynılığıyla kendini belli eder. Çeşitleme (Variation)Süitide denen bu türe ,J Hermann Schein’in süitleri örnek gösterebilir. Pavane, Gaillarde, Courante, Allemande Ve Tripla parçalarından oluşan re süitinde bu görülmektedir.Bazı Haendel Süitlerinde (Örnek:mi süitte)motif çalışmaları süitin tümü içinde kullanılmıştır.Partita adı verilmiş pek çok süitte bu kural bırakılmış ise de pek çoklarında buna uyulmuştur.

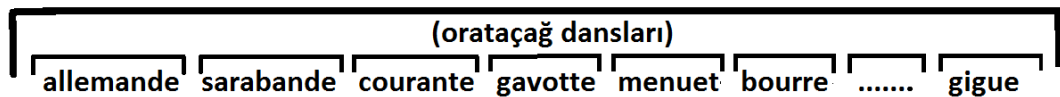
Süitin parçaları genellikle iki bölmeli şarkı formunda yazılır. Birinci bölme sonu, majörlerde güçlü (dominant)tonunda, minörlerde çok kez ilgili majör tonunda yapılır. İkinci bölmede komşu tonlara ayrılarak çok duyurulur.

Pasakalya ve Chaconne gibi tek bölmeli şarkı formunda yazılmış süit parçalarına da sık sık rastlanılmıştır. Süit, bir başlık altında toplanan değişik karakterdeki danslar dizisidir. Burada her dans ayrı ve bağımsız bir bölümdür. XVI.yüzyılın ilk yarısında İtalyan Lüt (lavta)bestecilerinin şekillendirdiği Süit’de yer alan dansların tekrarında daha değişik süslemeli veya varyasyonlu yorumlanması istenir,bunun için alio modo (değişik biçimde ibaresi eklenirdi.Alman bestecilerinin eserlerinde birkaç nefesli saz ve yaylıların birlikte çaldıkları Süit’lerde Pavane, Gaillarde), Allemande, Courante gibi dansların hepsinde aynı temayı kullanır ve aynı tonda yazarlardı.

J.J.Gigue ile oluşan klasik diziyi İngiliz ve Fransız Virjinal bestecileri Gavotte ,Passapied,Branle,Menuet,Bourree, Rigaudon,Air gibi bölümleri ekleyerek genişlettiler.Son parça olarak Chaconne veya Passacaglia’yı eklediler. Süit yalnızca müzik aletleri için yazılır. Barok döneminin en önemli iki formu füg ve süit’tir. İtalyan besteciler Süit’i dans türü olmayan Sinfonia, Preludium veya Üvertürle başlattılar.

En ünlü süit bestecilerinden bir Johan Sebastian Bach’tır. Kendinden önce gelen ortaçağ bestecilerinin süitlerinden iki süit sitili ortaya çıkarmıştır.Bunlar İngiliz ve Fransız Süitleridir.Bu süitlerin içeriği büyük ölçüde birbirinin aynısıdır. Sadece bazı kısımları farklıdır.örneğin prelüt kısımları Fransız süitlerinde yoktur.Genelde Bach’ın Süitlerinde danslar şu şekilde sıralanır (Şekil 1): **Allemande – Courante – Sarabande – Menuet – Gavotte – Bourree – Gigue**

Aşağıda klasik süit formunun kuruluş kalıbı verilmiştir.



Şekil 1: Süit Formunun Kuruluş Kalıbı

Allemande : Alman kökenli orta tempoda çalınan eksik ölçü(auftakt) ile başlayan bir dansdır.

Courante : Latince “currere” koşmak sözcüğünden gelir.Fransız courante 3/2 lik ölçüde,İtalyan courante 3/4 lük ölçüde yazılır ve daha hızlı çalınırdı.

Sarabande : Ağır tempolu danstır,İspanyol kökenli olduğu sanılır,genellikle ikinci vuruğu vurgulanır.

Menuet: 3/4 vuruğu zarif bir Fransız dansıdır.

Gavotte: 4/4 ve ya 2/2lik ölçülerde, hareketli danstır. Ölçü yarısında başlayan cümle yapısına sahiptir.

Bourre: Gavotte gibi ölçü içinde, fakat son dörtlükte başlar, Fransız dansıdır.

Gigue: İngiliz halk dansından doğmuştur, noktalı ritim hâkimdir, hızlı tempodadır. Genellikle süitlerin son bölümlerinde bulunur.6/8 ve ya 3/4 lük ritimde yazılır.

Bazen **Passepied** gibi bölüme de rastlarız. Bu Aşağı Britanya denizcileri dansı olup, Paspy adası kökenlidir. Hızlı danstır, 3/8 veya 6/8 lik ölçülerde yazılır, Bach’ın bazı süit ve Partitalarında yer almaktadır.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, süitler bazen **Prelüd**’le başlayabilirdi. Prelüdlere giriş bölümü anlamı taşır, dans formunda değildirler.

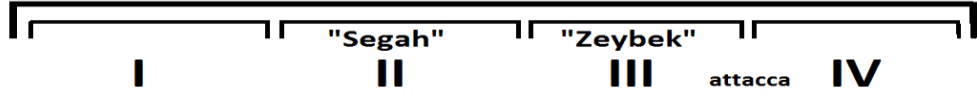
Bazen Gavotte’ler 2 tane olur ikinci Gavotte bas pedalı üzerinde olduğundan **Musette** adını taşıyordu.

Romantik dönemde süit formu daha da gelişmiştir. Parçalar artık sadece aynı tonalite başlığı altında değil, aynı konu başlığı altında da birleştirilerek büyük literatür eserlerini adeta müzikal roman gibi anlatmaya yardımcı olmuştur.

5.2.2. Mutlu Torun’un “Ud Süiti”nin tarihi, kuruluş şeması ve yapısı

Genel olarak Mutlu Torun’un “Ud ve Yaylılar için süitin yapısal şeması aşağıda gösterilmiştir.

Ud ve Yaylılar İçin SÜİT



Şekil 2: Mutlu Torun'un Ud ve Yaylılar İçin Sütinin Yapısal Şeması

Eserin dört bölümünden ikisi (üçüncü ve dördüncü bölümler) birbirine attacca (durmadan) geçmektedirler (Şekil 17).

Mutlu Torun'un Ud Sütü 1990 yılında İstanbul Festivalinde çalınmak üzere Ruhi Ayangil'in isteği ile bestelenmiştir. Festivale kısa bir süre kalmış olmasından dolayı Mutlu Torun "Ud ve Orkestra İçin Süt"i bestelemiştir.

Mutlu Torun'un deyimiyle oda müziği karakterindeki bu eser 1981 yılında, TRT nin açtığı "Atatürk doğumunun 100. yılı dolayısıyla düzenlenen Türk Sanat Müziği Çalgı Toplulukları İçin Çoksesli Eser Yarışmasında, 3.lük ödülünü alan "Neva'da Hüseyin Üçlü den bazı bölümlerin 2. lik ödülüne layık görülen "Zeybeğin" kullanarak yapıldığı görülmüştür. Mutlu Torun "ud ve yaylılar orkestrası için süt"i yazarken zeybeğe bağlı bir son bölüm eklemiştir.

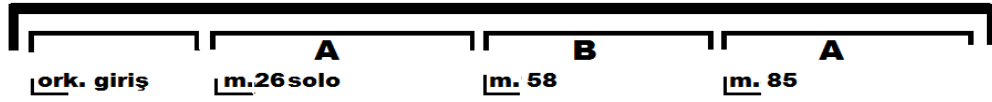
8. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, 25.06.1990 tarihinde, Cemal Reşid Rey Konser Salonu'nda, Şef Ruhi Ayangil yönetimindeki Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu'yla beraber "Ud ve Yaylılar Orkestrası İçin Süt"i ilk defa icra edilmiştir. Bülent Tarcan'ın tavsiyesi üzerine ud için konsertant pasajlar yazılmıştır.

Tarcan'ın bu tavsiyesine uyarak udun solo bölümlerinin arttırılmış haliyle, "Ud ve Yaylılar Orkestrası İçin (Konsertant) Süt" 24. 06. 1993 tarihinde, 21. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, Aya İrini'de gene aynı müzisyenlerle icra edilmiştir. Bestecinin kendisinin de anlattığı gibi "Müziğin içine girdikçe kuvvetlenen arzusu, Türk ve Batı Müziğinin çatışmayıp buluşan kardeşler" gibi olmasını sağlamayan bir eser bestelemek idi. Bu eserde" Nevâda hüseyin üçlüsü" ve "Zeybek" kullanıldı.

Ud ve Yaylı Çalgılar için yazılmış süitin dört bölümünden oluşmaktadır. Bu bölümler aşağıda açıklanmıştır.

I.BÖLÜM:

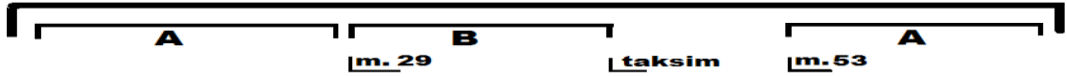
I BÖLÜM



Şekil 3 :Mutlu Torun'un Ud Süit'inin I bölümün kuruluş kalıbı

II. BÖLÜM :

II BÖLÜM "Segah"



Şekil 4 : Mutlu Torun'un Ud Süit'inin II.bölümünün kuruluş kalıbı

Allegro hızında yazılmıştır. Donanımda si koma bemol ve fa dört koma diyez işareti yer almaktadır.9/8 lik aksak ölçüde yazılmış bu bölümü orkestral giriş başlamaktadır.5.ölçüde solist arpejlerle orkestraya eşlik yapmaya başlar.20. ölçüde başlayan bir orkestral köprüden sonra Süit'in Ateması yeniden başlamaktadır. Ud 26.ölçüde kendi temasını (Şekil 2) seslendirmektedir:



Şekil 5: Mutlu Torun'un Ud Süit'inin A Teması

Bu ölçüde birinci bölümün A kısmı başlamaktadır. Bu kısımda solist ve orkestra arasında diyaloglar görülmektedir. A kısmı 57. ölçüde sona erip, dört ölçülük orkestral girişle B kısmı(Şekil 3) başlamaktadır.



Şekil 6 : Mutlu Torun'un Ud Sütü'nün B Teması

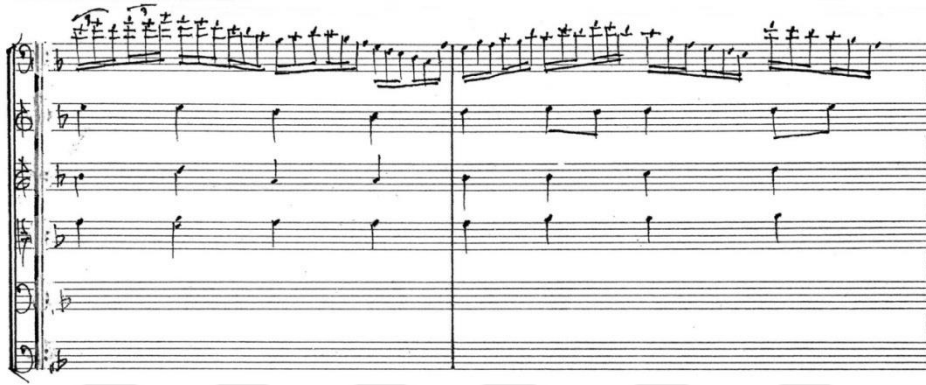
Bu kısımda solistin partisinde eşlik zamanı repitasyonlar(sürekli aynı nota tekrarı)sık sık görülmektedir. B kısmının sonlarında 20. -25. ölçülerde rastladığımız orkestral geçişe benzer köprü bir daha karşımıza çıkıyor ve yeniden A kısmını başlatıyor.85.-104. ölçüler arasında devam eden A kısmı birinci bölümü sonlandırıyor. Böylelikle Mutlu Torun'un Ud ve yaylı çalgılar için yazılmış Sütü'nün formunun orkestral girişle başlayan **A-B-A** şeklinde(Şekil 4) bestelendiğini söyleyebiliriz.

Mutlu Torun'un Ud ve yaylı çalgılar için yazılmış Sütü'nün **ikinci bölümünün** adı "Segâh" olarak geçmektedir ve 4/4 ölçüde yazılmıştır. Donanımda si koma bemol, do dört koma diyez,fa dört koma diyez değiştirici işaretleri yer almıştır,bundan başka bölümün orta kısmında iki diyez naturelleştirilmiş yalnızca si bemol işareti ile devam edilmiştir.Bölüm dolaplarla ve reprizlerle beraber toplam 78 ölçü ve taksim solodan ibarettir. Segâh adlı ikinci bölüm, üç kısımdan oluşmaktadır.1-28 ölçüler arasındaki kısmı sembolik olarak A (Şekil 5);



Şekil 7: Mutlu Torun'un Ud Süt'inin II.bölümünün A kısmı

işaretlerin ve tonun değiştiği 29.ölçüden 52.ölçü arası kısmı ise B



Şekil 8 : Mutlu Torun'un Ud Süt'inin II.bölümünün B kısmı

kısmı (Şekil 6) olarak adlandırabiliriz. Bu kısımlardan sonra Ud'un solosu başlıyor:



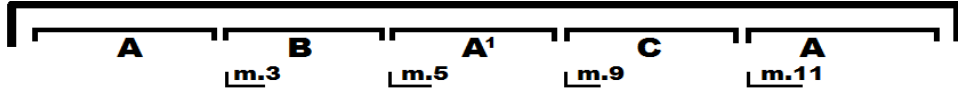
Şekil 9: Mutlu Torun'un Ud Süt'inin II.bölümünün kadansı

Solist bu kadansın (Şekil 7) sonunda başa dönerek A kısmının tekrarını başlatır. Yalnızca bu bölüm, bestecinin “SON” olarak işaretlediği 27.ölçüde biter. Bunun sonuncunda Segâh bölümünün de **A-B-A** şarkı formunda bestelendiği açıkça görülmektedir(Şekil 8). B bölümü A bölümüne taksimle (konsertant) bağlanmıştır ki burada Ud enstrümanının özelliklerini, icracının ustalığını seyircilere ifade etmeye daha fazla olanak tanımaktadır.

III. BÖLÜM

III BÖLÜM

"Zeybek"



Şekil 10: Mutlu Torun'un Ud süitinin III. bölümünün kuruluş kalıbı

Eserin "Zeybek" adlı **üçüncü bölümü** 9/4 lük usulde bestelenmiştir."Zeybek" ağır tempolu bir bölümdür. Bestecinin el yazma olan, orijinal partitüründe ud partisiyonu olmamasına rağmen , XVIII. İstanbul Festivali çerçevesinde gerçekleşen 25 haziran 1990 tarihli Ruhi Ayangil Orkestrası konser kaydında solist(Ud) birinci keman partisini unison icra etmiştir. Üçüncü bölüm reprizler dahil 20 ölçüden oluşmaktadır.A teması olarak adlandırabileceğimiz iki ölçüden oluşan cümle(Şekil 9) reprizle tekrarlanmaktadır:



Şekil 11: Mutlu Torun'un Ud Süit'inin III. bölümünün A teması

Bu tema sonra iki kez daha karşımıza çıkacaktır. Devamında duyduğumuz reprizli 3.ve 4.ölçülerdeki cümle B kısmı(Şekil 10) kabul edilebilir:



Şekil 12: Mutlu Torun'un Ud Sütü'nün III.bölümünün B kısmı

5 ve 6. ölçülerde yeniden A temasını duymaktayız , yalnız bu cümlenin devamı farklı gelişim gösteriyor: birinci kemanların motifini viyolalar fügato gibi tekrar etmektedirler.Bu kısma A¹ olarak kabul edebiliriz.9.ve 10.ölçülerde tekrarlanan, orkestra akorları eşliği (ostinato)üzerinde yeni tema duymaktayız.Bu kısım reprizle tekrarlanmaktadır ve C kısmı(Şekil 11) olarak kabul edilebilir.



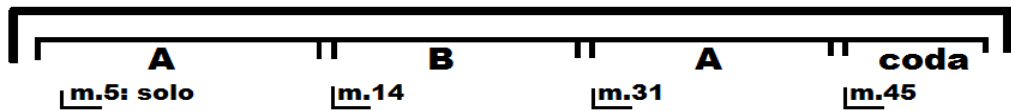
Şekil 13 : Mutlu Torun'un Ud Sütü'nün III.bölümünün C kısmı

C kısmından sonra 11-14.ölçülerde yeniden A temasını duyuyoruz ve bu temayla Zeybek bölümü bitmektedir. Mutlu Torun'un Ud sütü'nün üçüncü bölümünün formunu

A-B-A¹-C-A olarak tanımlayabiliriz(Şekil 12). Üçüncü bölüm dördüncü bölüme ara vermeksizin (attacca) geçmektedir.

IV. BÖLÜM

IV BÖLÜM



Şekil 14 : Mutlu Torun'un Ud sütü'nün IV.bölümünün kuruluş kalıbı

Sütü'nün **dördüncü bölümü** 4/4 lük ölçüde yazılmış hızlı bir bölümdür ve toplam 57 ölçüden oluşmaktadır. Bu bölümde de partitürle konser kaydı arasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Bestecinin düşündüğü taksim (Mehmet Bitmez taksimi) konser icrasında yer almamıştır.

Dördüncü bölüm dört ölçülü orkestra girişiyle başlar. 5.ölçüde solist (Ud) kendi icrasına başlar. Burada Ud ve ikinci kemanlar unison çalmaktadırlar. 9.ölçüde artık ikinci kemanlar solistle unison çalışıyor(Şekil 13). 1-13.ölçüler arasındaki kısım A kısmıdır.



Şekil 15 : Mutlu Torun'un Ud süitinin IV. bölümünün A kısmı

14.ölçüden B kısmı başlar. Orkestra artık unison çalmayı bitirmiş ve armonik eşlik yapmaktadır(Şekil 14).14-23.arasındaki kısım reprizle tekrarlanmaktadır.



Şekil 16 : Mutlu Torun'un Ud süitinin IV. bölümünün B kısmı

Bölüm 31. ölçüden senyo ile A kısmına(Şekil 15) dönüyor ve bu kodaıyla muhteşem bir şekilde sona eriyor. Ud süitinin son bölümü de şarkı formu olan **A-B-A** gibi nitelendirilebilir(Şekil 16).



Şekil 17 : Mutlu Torun’un Ud süitinin son bölümünün A kısmı

5.3.Üçüncü Alt probleme ilişkin Bulgular ve Yorum

“Hasan Ferit Alnar’ın Kanun Çalgısı için Bestelediği Konçertonun Biçimsel Yapısı ve Özellikleri Nasıldır?”

Yapılan araştırmada Türk bestecileri tarafından konçerto biçiminde bestelenen eser sayısı dört olarak belirlenmiştir. Bunlar Hasan Ferit Alnar’ın “Kanun Konçertosu”(1955),Cengiz Özdemir’in “Bağlama Konçertosu (2004), M.Nurettin Beken’in “Ud Konçertosu” (2006), Oğuzhan Balcı’nın” İstanbul Hatırası” Kanun Konçertosu (2010)adlı eserleridir.

5.3.1.Sonat Biçimi ve “Sonat Allegrosu” Formu;

Konçerto biçiminin yapısında ilk bölüm olarak “Sonat Allegrosu”formu kullanıldığından, bu formu incelememiz de gerekmektedir.

Sonat kelimesi, seslendirmek çalmak - anlamında olan Latince Sonare sözünden gelmedir. Eskiden çalınarak oluşturulan eserlere Sonta-Sonate, söylenen eserlere Cantate-Cantate, klavyeli enstrüman eserlerine de Toccata adı verilirdi.16. yüzyılın sonlarına doğru birçok İtalyan besteci çalgılarla çalınacak ses müziği parçalarına “Canzona da Sonar”diyorlar eserlerinin başlarında Sonata kelimesini çeşitli şekillerde kullanıyorlardı. 1700 yıllarına doğru Sonat sözcüğünün anlamı tamamiyle yerleşmeye başlatıncaya kadar bu terim her çeşit parçaya ya da parçalar

topluluğuna uygulanmıştır. Stil, form ve bütönlük açısından çoğu sonatın kendine özgü özellikleri vardır.

Sonat bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan algısal eserdir.

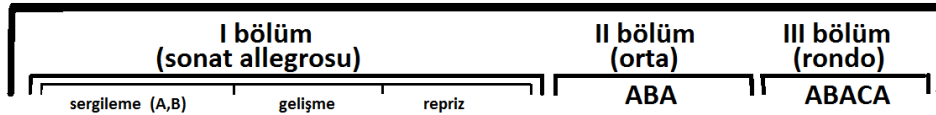
Sonat bir form değil, senfoni, suit, konçerto vs. gibi çok bölümlü algısal bir türdür. Sonat formu ise bu türdeki eserlerin genellikle ilk Allegro bölümünde kullanılan ve adını buradan alan bir form ve yapı anlamındadır.

Klasik dönemde dört bölümlü gelişkin formunu kazanmış ve yeni yapısıyla oda müziği topluluklarının her çeşitini, senfoni ve konçertoları kapsayan bir temel form durumuna gelmiştir.

Aşağıda(şekil 18) klasik üç bölümlü sonat formunun grafiksel şeması verilmiştir:

V. BÖLÜM

SONAT FORMU'NUN KURULUş KALIBI



şekil 18 :Sonat formunun kuruluş kalıbı

Sonat genel olarak birbirinden içyapı, tempo ve tonalite bakımından ayrılan dört bölümden kurulmuştur.Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri büyük,orta bölümleri ise Lied ve dans formunda yazılmış küçük bölümlerdir.

- 1.BÖLÜM(Allegro):Sonat allegrosu formunda ve çabuk formdadır.Nadir olarak şarkı formunda yazılmış olabilir.
- 2.BÖLÜM(Adagio-Largo-Andante):Ağır, ayrı karakter ve tonalitede (Subdominant) oğunlukla şarkı formundadır. Bazen küçük rondo veya sonat formunda da olabilir.

3.BÖLÜM(Allegretto-Allegro):Katlı (Triolu)şarkı formunda bir Menuet'tir. Beethoven ve daha sonrakiler bu bölümü çoğu kez Scherzo'ya dönüştürmüşlerdir.

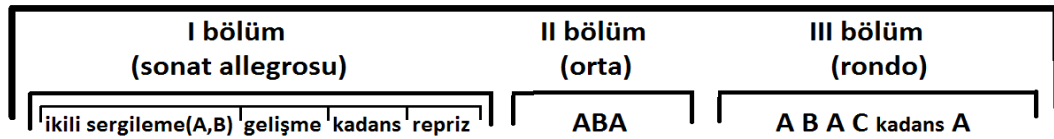
4.BÖLÜM(Allegro-Presto-Vivace):Canlı karakterde olan bu bölüm çoğunlukla (özellikle klasiklerde)Rondo formundadır. Bazen sonat formunda veya tema ve çeşitlemeler,nadir olarak da füğ formunda olabilir.Son bölümün Adagio olması çok nadirdir (P.İ. Tchaikovsky op.74, 6. Senfoni, G. Mahler 3. ve 9. Senfoni) .

5.3.2.Konçerto

Genellikle bir, kimi zaman iki, üç, dört solocu ile orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri bir eserdir. Konçertonun solo partisi ,daha parlak ve gösterişli ,teknik yönden daha büyük ustalık isteyen bir partidir.Sonatta olduğu gibi;konçerto da ,Vivaldi'den başlayarak çabuk-ağır-çabuk diziliştir.Çok kez üç bölümden oluşur.Mozart'tan başlayarak da birinci bölüm Klasik Çağ "Sonat Allegrosu" kuruluşunda biçimlendirilmiştir.İkinci bölüm "Lied"formunda ,üçüncü bölüm ise genellikle "Rondo" formundadır.

Konçerto dört bölümlüde olabilmektedir. Orkestra senfonik ve yaylı orkestra şeklinde de icra edilmektedir.Bazen konçertolar orkestra yerine ensrumental ekip eşliğinde yazılabilmektedir.Bu daha çok çağdaş ve "Avantgarde" müzikte rastlanır. Aşağıda (Şekil 19) klasik konçerto formunun yaklaşık grafiksel şeması verilmektedir:

KONÇERTO FORMU 'NUN KURULUŞ KALIBI



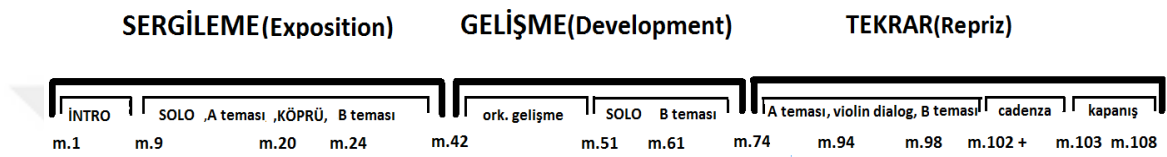
Şekil 19 :Konçerto formunun kuruluş kalıbı

5.3.2.1. Konçertino

Konçertolardan daha küçük hacimde yazılan eserlere Konçertino (“küçük konçerto”) denir. Konçertino’lar üç bölümden oluşabildikleri gibi, bir bölümden de oluşabiliyorlar. Daha çok XX. yüzyılda yaygınlaşmışlardır.

5.3.3. Hasan Ferit Alnar’ın Kanun Konçertosu’nun Form Analizi ve Özellikleri

I BÖLÜM



Şekil 20: Hasan Ferit Alnar’ın Kanun Konçertosu’nun kuruluş kalıbı

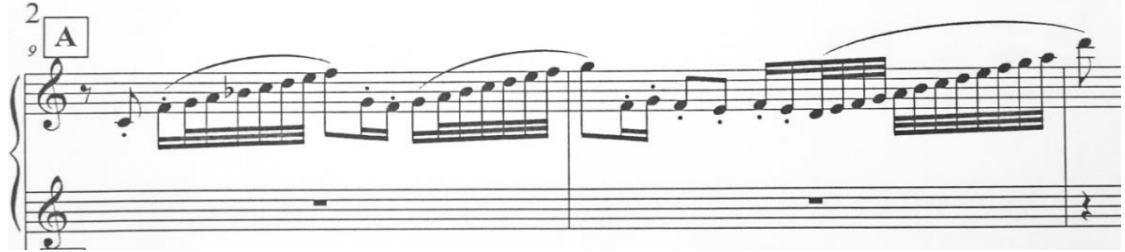
I BÖLÜM

H.F. Alnar’ın Kanun Konçertosu(1948-1951,1955) yaylı orkestra ve solo kanun için bestelenmiştir. Konçerto’nun 1.bölümü (Moderato, q = 88) sekiz ölçümlük orkestra girişi ile başlıyor. Eser Rast makamında olsa da, partitürde Do majör(C-dur) gibi gözüküyor. Orkestra girişi büyük dörtlü (C-F) aralığı(Şekil20) ile tutti olarak başlıyor,



Şekil 21: Hasan Ferit Alnar’ın Kanun Konçertosu’nun I.bölümünün girişi

bu tema aynı zamanda da 1. Bölümün ana temasıdır.9.ölçüde, eserin A kısmında kanun solosu başlıyor, aynı tema ya da büyük dörtlü aralık (do-fa) ve gamlarla süslenmiş (Şekil 21) temayla giriş yapıyor.



Şekil 22: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun A kısmının Kanun solosu

Bu, eserin Sonat Allegrosu bölümü sayacağımız olan 1. Bölümünün **sergileme (exposition)** kısmının A (Ana) temasıdır. 20. ölçüden başlayarak orkestra köprüsü var olmakla birlikte 24. ölçüde solo enstrüman olan kanunun (B) yardımcı teması(Şekil 22) başlıyor.



Şekil 23: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nda Kanun'un yardımcı teması.

Eserin 41. Ölçüsündeki Sol(G) trili ile exposition (sergileme) bölümü biter ve bu sol (in C) do majörde bestelenmiş konçertonun dominantı sayılabilir. F harfinden viyolanın ana(A) temayı belirterek başladığı bölüm **(development) gelişme** kısmı sayılabilir. Viyola partisine cevap olarak 2.kemanlar(44.ölçü) dörtlü aralığı, ardında 1. Kemanlar(45. ölçü) seslendirerek(Şekil 23) gelişmeyi sürdürüyorlar.



Şekil 24: Hasan Ferit Alnar’ın Kanun Konçertosu’nun I.bölümünün A (gelişme) kısmı

“G” harfinde Bas partileri (viyolonsel ve kontrbaslar) benzer bir sıçrayış göstererek (beşli aralık sıçrayışı), gelişmeye farklı renk katmaktadırlar. Kanun 51. Ölçüde (misure) solo partisine başlar. Burada sergileme bölümünde görmediğimiz teknik figürler (sextol, altılama) şeklinde pasajlar eklenmiştir. Gelişmenin 59.ölçüsünde eserin yardımcı (B) temasının motifleri görülmektedir, bu motifler önce 1. Kemanlarda (Şekil 24), 60. ölçüde 2. Kemanlarda, 61. ölçüde ise solo Kanunda görülmektedir.



Şekil 25: Hasan Ferit Alnar’ın Kanun Konçertosu’nun I.bölümündeki kanun solosu

Eserin “L” harfi ile işaretlenmiş kısmında (74. ölçüde) **repriz bölümü** başlamaktadır. Repriz bölümünü 1. ve 2. kemanlar ana temayı vererek başlatıyorlar. (Şekil 24) Hemen onlardan sonra solist kanon (canon) şeklinde temaya girer (Şekil 25) ve repriz bölümü başlar.



Şekil 26: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun repriz bölümü

Gelişme bölümündeki birkaç tonalite değişikliğinden sonra repriz bölümü yeniden Do-majör'dedir. Tema bazen dörtlü aralıklar halinde değil, gelişmede gördüğümüz gibi, beşli aralıklar halinde de karşımıza çıkıyor. Bunun örneği 84. ölçüde 1. ve 2. Kemanlarda görülmektedir. Bölümün 94. ölçüsünde ("O" harfi ile işaretlenmiş kısımda) 1. Kemanın solosu (Şekil 26) vardır. Bu solo yardımcı temanın motifleri üzerinde kurulmuştur, ve gittikçe sönerek (calando) çalınır, ona cevap olarak 98. ölçüde kanun aynı temayı mezzo-forte olarak icra etmektedir.

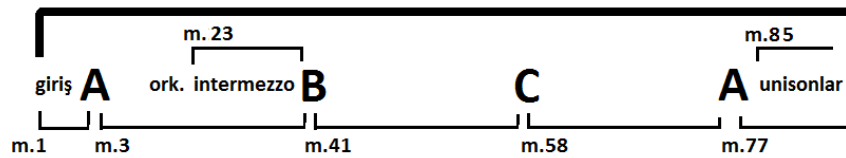


Şekil 27 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun I.bölümünün keman solosu

Eserin bu kısmında solistler olan 1.keman ve kanun arasında diyalog yaşanmaktadır.Bu solo 102. Ölçüye kadar uzanıyor ve gittikçe serbest **kadenza'ya** (**kadans'a**) geçiyor. Kadansın bitişinden sonra orkestra tutti'si başlıyor.1. Kemanlar ve viyolonseller unison çalarak, son girişi yapmaktadırlar.Bu son kısım 6 ölçüden oluşmaktadır.105. ölçüde kanun da orkestra 'ya katılıyor ve karar notası olan fa'da konçertonun 1. bölümü bitiyor.

II BÖLÜM

II BÖLÜM



Şekil 28: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II. bölümünün kuruluş kalıbı

Konçertonun 2.bölümü la minör tonundadır ve Lento non troppo temposunda yazılmıştır. Bölüm Kanun'un girişi ile başlar.Bu girişten hemen sonra, 3.ölçüde viyolonseller A teması sayabileceğimiz yavaş bir temayı başlatır(Şekil 28), solist de 8. ölçüden başlayarak bu temaya eşlik eder.

Şekil 29: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümü A kısmı

20 ölçülük bu uzun viyolonsel solosundan sonra A teması 1.kemanlarda seslenir, burada artık orkestra kemanlara eşlik etmeğe başlamıştır. 23.ölçüden başlayan 18 ölçülük bir **intermezzo**'dan sonra, 41.ölçüde kanun yeni bir tema ile(Şekil 29), B temasıyla (D harfi) devam eder.

Şekil 30: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II. bölümü B kısmı

Burada orkestra eşliktedir, eşliye yeni 32-liklerden oluşan figürler eklenmiştir. Solistin partisinde 45. ve 49. ölçülerde motif tekrarları, bazen de sekvens olarak gözükmemektedir. Bölümün son ölçüsü 4/4 yazılmıştır. 58.ölçüden (F harfi, yeniden 3/4) orkestra ağırlıklı olarak başlayan bölüm C temasıyla(Şekil 30) karşımıza çıkıyor,

Şekil 31 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümünün C kısmı

66. ölçüde sekvens olarak tekrarlanır, bu kısımda kanun orkestra tutti'sine bazen cevap vermektedir. Bu kısım 76. ölçüye kadar devam etmektedir, 77.ölçüde kanun yeniden A temasını seslendirerek, solo parti'yi ele alıyor.85.ölçüde bu tema yine de sekvens olarak görülür, yalnız burada 1.kemanlarla unison olarak çalınır, burada orkestra aktif görev alıyor,önce kontrpuan motifler sergileyen baslar,92. ölçüden (K harfi) başlayarak (Şekil 31), çellolar kemanlarla paralel çalışma geçiyorlar.



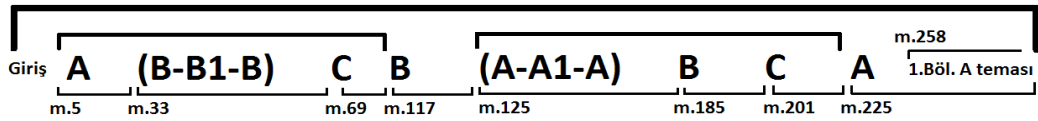
Şekil 32: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun II.bölümünün A kısmı

Eserin bu bölümünün sonuna doğru artık kanun solo partisini 1. Kemana bırakıp, eşlik partisine geçmiştir. 103. ölçüde bu bölümün 8. ölçüsünde duyduğumuz A temasının bir motifi yeniden karşımızdadır, viyolonselde duyduğumuz motif bu defa veda olarak 1. keman tarafından seslenir.

Eserin ikinci bölümünü A-B-C-A temaları üzerinde kurulmuş iki bölmeli ((A-B)(C-A)) bir Lied (şarkı) gibi düşünülebilir (Şekil 32).

III. BÖLÜM

III BÖLÜM



Şekil 33: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III.bölümü kuruluş kalıbı

Konçertonun üçüncü bölümü hızlı tempoda (allegro poco moderato, q =126) bestelenmiştir. Bölüm orkestranın tutti'si ile başlıyor. 4 ölçülik girişten sonra kanun 8 ölçülik (2/4) iki kısımdan oluşan (Şekil 33) A temasını sergiliyor.

Allegro poco moderato $\text{♩} = 126$

KANUN

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Şekil 34: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III. bölümünün A kısmı

21.ölçüde solo dörtlü aralık yukarıdan tema motiflerinin gelişmesi ile devam eder,ve 4 ölçülük orkestra köprüsünden sonra karşımıza B teması (Şekil 34) çıkar.Bu tema kendi içinde 3 hisseli formdadır: (B- B¹-B).

KA

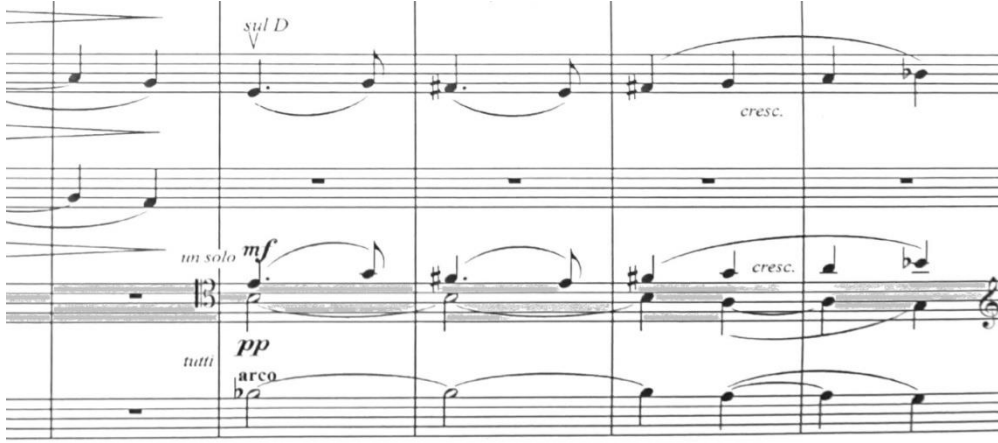
Vln I

Vln II

Vla.

Şekil 35 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III bölümünün B kısmı

Önce kanun 8 ölçülük yeni bir tema sunuyor, sonra bu tema orkestrada cümle tekrarı olarak duyulacaktır, sonra 12 ölçülük B¹ kısmı, daha sonra ise B teması cevap olarak seslendirilmiştir. Bölümün C kısmı 69. ölçüde orkestra tarafından başlatılır, 77. ölçüde viyola solo partisi (orijinal el yazısı partitüründe) duyulmaktadır (Seyit Yöre'nin aşağıdaki edisyonunda bu parti viyolonsellerde kaydedilmiştir(Şekil 35)).



Şekil 36 : Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III. bölümünün C kısmı

87. ölçüde kanunun çaldığı onaltılıklar(Şekil 36), sonra gelecek olan solonun (91.ölçü) habercisidir.



Şekil 37: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III. bölümündeki kanun solosu



Şekil 38: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III. bölümünün B temasının ters hali

ve hemen sonra B temasını orijinal halinde kanundan duyuyoruz(ölçü 121). 125.ölçüde A temasına kesin dönüş yapılıyor, bu temanın motifleri geliştiriliyor,

tema orkestra ve kanunda birkaç defa gösterilerek, adeta bir diyalog gerçekleştiriliyor. 153.ölçüden onaltılık üçleme (triol) ritmik figürler yardımıyla bir gelişme 169, ölçüde temanın yeniden sergisi ile son bulur(A-A¹-A). 185. ölçüde yeniden B teması, 201-de C teması ile karşılaşyoruz.Daha önce de rastladığımız gibi, temanın önizlemesi ve devamında gelen 18 ölçülük virtüöz pasajı(Şekil 38) burada da görmekteyiz.



Şekil 39: Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nun III.bölümünün virtüöz pasajı.

Pasajların sonunda eserin temposu artarak q= 152-ye çıkıyor ve yeniden A temasını orkestrada, daha sonra ise kanunda duyuyoruz. Eserin bu kısmının icrası orkestra ve solistten virtüözite talep etmektedir.

Bölümün(ve eserin) sonuna yaklaştığımız zaman, 258.ölçüde beklenmedik bir biçimde karşımızda Konçertonun 1.Bölümünün ana temasını buluyoruz. Bu temanın burada(finalde) ortaya çıkması, bölümler arasında bir köprü oluşturarak, eserin bütünlüğünün bir nevi hatırlatılması, ve bestekar Ferit Alnar'ın ustalığının bir göstergesidir.

Bütün yukarıdakileri dikkate alırsak, Konçertonun 3. Bölümünün formunu A-(B-B¹-B)-C-B-(A-A¹-A)-B-C-A-(AA) şeklinde göstererek (Şekil 39) İlhan Usmanbaş'ın tarif ettiği "Düzen Dışı Bölmeli Biçimler" kategorisinde sınıflandıra biliriz.

5.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuç ve Yorum

“Cengiz Özdemir’in Bağlama Çalgısı için Bestelediği Konçerto’nun Biçimsel Yapısı ve Özellikleri Nasıldır?”

5.4.1.Cengiz Özdemir’in“Bağlama Konçertosu”nun Form Analizi ve Özellikleri

Bağlama konçertosu 2004 yılında bestelenmiştir. Aynı yıl Viyana’da prömiyeri yapılmıştır. Eserin bağlama düzenlemelerini Erdal Erzincan, diğer düzenlemeleri Cengiz Özdemir yapmıştır. Orkestra ile bir hafta boyunca provalar yapılmış, konser icra edilmiştir. Türkiye’de C.R.R.(Cemal Reşit Rey) Konser Salonu, İstanbul AKM, Rumeli Hisarı ve benzeri yerlerde icra edilmiştir. Bağlama Konçertosu 2004 yılında Viyana Ambassade Senfoni Orkestrası ile icra edilmiştir.Bu eser Viyana’da ve Hollanda da iki kez seslendirilmiştir.Ayrıca bu eserin ortaya çıkışı Almanya Cumhurbaşkanı tarafından Avrupa’da yaşayan Türkleri onure etmek amacıyla Stalzburg Köln Orkestrasıyla icra edilmiştir.100 civarında bir konser programı icra edilmiştir.

Bu konçerto 3 bölümden oluşmaktadır. Bu eserde ilk iki bölüm tenezeneli çalınmış, üçüncü bölümde şelpe tekniği uygulanmıştır. Erdal Erzincan burada bağlama partiyonunda kendi tekniğini kullanmıştır. Bu eserde la eksenli bir yazım söz konusu olup nüanslarla monotonluk giderilmiştir.Bu çalışmada tekniğin ve ezginin daha geliştirilmiş olduğu tespit edilmiştir.Eser birbirine bağlı çalındığı için bu isim verilmiştir.Ege müzikleri, Orta Anadolu ezgileri ve kendi ezgilerini ortaya çıkarmıştır.

Bağlamanın orkestra ile uyumu konusunda, Erdal Erzincan ve Cengiz Özdemir fikir alışverişinde bulunup ton ve ritim ayarlaması yapılmıştır. Anadolu türkülerinden esinti sunmak amacıyla hüseyini makamından oluşmaktadır.

Konçertonun I.Bölümü Hüseyini makamından, II. Bölümü farklı kardeş makamlardan (Karcığar, Uşak, III. Bölümü... v.b....) oluşmaktadır.

Orkestrada bağlama enstrümanına, sesinin duyulabilmesi açısından mikrofon konulmuş, elektro-bağlama tercih edilmemiştir. Bağlama orkestra partiyonlarını notada görüldüğü yerden icra etmiştir. Orkestrada bakır enstrümanlar mevcut olmadığından dolayı bağlamanın duyulması çok da zor olmamıştır.

I BÖLÜM:

I BÖLÜM



Şekil 40: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun I.bölümünün kuruluş kalıbı

Konçertonun I. Bölümü hızlı tempodadır. Giriş kısmında üflemelilerin (obua ve klarnet ünison) ilk solosu 5.ölçüden başlar. Eserde 62.ölçüye kadar olan bölüm orkestra girişidir. Aynı zamanda bu ölçü de A kısmının aktif solo partisine giriştir. 59. ölçüye kadar solist(bağlama) suskunluğunu korur. 62. ölçüde kendi aktif partisyonunu(Şekil 40) başlatır.



Şekil 41 :Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun I.bölümünün A kısmı solosu

Daha sonra 79. ölçüden başlayarak klarnetin solosu devam eder. Eserde 94.ölçüde orkestra köprüsü bulunmaktadır.Bu köprü 101.ölçüye kadar uzar ,102 de B kısmını (Şekil 41) başlatır.



Şekil 42: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun I.bölümünün B kısmı

148.ölçüde üflemelilerin benzer motifleriyle karşılaşıyoruz. Bu bir köprü olarak 154.ölçüde bağlamanın yeni bir temasını başlatıyor(Şekil 42).Birinci bölümün bu kısmını C kısmı olarak adlandırabiliriz. Bu kısımda Bağlama solosu baskındır.



Şekil 43: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun C kısmı

Eserin 203.ölçüsünde giriş bölümünde duyduğumuz tema (A kısmı) orkestrada duyulmaktadır. Lakin ilkinden farklı olarak, burada solist aktif faaliyettedir (Şekil43).

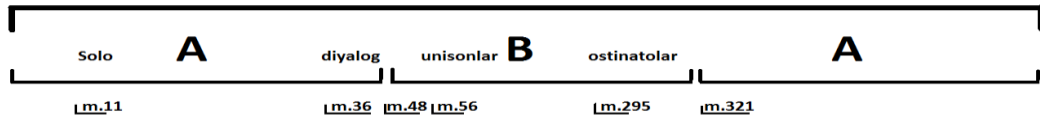


Şekil 44: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nda bağlama solosu

Solistin partisi gittikçe zorlaşıyor, onaltılıklar otuzikiliklere ve başka ritmik figürlere (triol'lere) dönüşüyor. 243. ölçüde solistin partisi biter yaylıların ünisonu başlar. 250. ölçüde orkestrada üflemelilerin (Obua-Klarnet-Flüt) diyalogu duyulmaktadır. Müzik yavaş yavaş sönerek birinci bölümü sona erdirmektedir. Konçertonun I. Bölümü **A-B-C-A** (Şekil 44) şeklindedir.

II BÖLÜM:

II BÖLÜM



Şekil 45: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II. bölümü kuruluş kalıbı

Konçertonun II. bölümü la minör tonunda başlıyor. Bağlamanın eşliği üzerine üflemelilerin girişi gözükmemektedir. 11. ölçüde yaylıların eşliği üzerine (Şekil 45) bağlamanın solosu başlıyor.



Şekil 46: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II.bölümü A kısmı bağlama girişi

Zaman zaman üflemelilerle yaylıların ünisonu gözükmektedir. Enstrümanların solistle diyalogu genel ünisonuna getirerek ,burada iki ölçülük unisonla A kısmı bitmektedir. Enarmonik(la majör) geçişle (Şekil 46) B kısmı karşımıza çıkıyor.



Şekil 47: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II.bölümü B kısmı

Yaylılar ritmik unison'la bu kısmı başlatırken üçüncü ölçüde unisona üflemeliler de katılıyor.5. ölçüde ise bağlamanın solosu başlamaktadır. Solistin dört ölçü solosundan sonra orkestra ritmik unison'larını tekrar etmektedir. B kısmının içeriği orkestra ve solist diyalogları (Şekil 47) açısından zengindir.



Şekil 48: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun II. bölümü B kısmı diyalogları

Dinamik kontrastlar (zıtlıklar), tartım değişiklikleri (9/4, 8/4, 4/4, 3/8) gözükmemektedir. Orkestranın unison ostinato'ları (sürekli tekrar) eşliğinde bölümün B kısmı bitiyor ve 321. ölçüde A kısmına (1a minör, 4/4) dönüş yapılıyor. Bölümün formunu kısaca **A-B-A** gibi (Şekil 48) nitelendirebiliriz.

III BÖLÜM:

III BÖLÜM

m.225 G.P.										
Giriş	solo	yeni ezgi	köprü	solo	4/4,akorlar	unison	köprü	akorlu ezgi	gelişme	sololar,diyaloglar
m.1 - 6,	m.7	m.57	m.73-96,	m.97	m.117,118	m.125-164	m.209-224	m.226	m.266-277	m.278 - -

Şekil 49: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III. bölümü kuruluş kalıbı

III. Bölümde şelpe tekniğiyle daha fazla meşgul olunmuştur. Eserde Erdal Erzincan'ın fikrine göre şelpe tekniği ile orkestranın ortak noktası olduğu düşünülmektedir. Bağlamada kullandığı teknik, orkestranın düşüncesine denk düştüğü düşünülmektedir.

III.Bölümün girişi (6/8) orkestra unisonu ile başlıyor.7.ölçüde I.ve II.Kemanlar eşliğinde bağlamanın solosu(Şekil 49) görülüyor.



Şekil 50: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü bağlama solosu

Solonun motifleri orkestra diyaloglarında gözükmemektedir. 57. ölçüde bağlama yeni bir ezgi ile karşımızdadır. Ritmik figürleriyle önceki ezgiden farklılık göstermektedir.73.ölçüden orkestra ostinato'su eşliğinde 24 ölçülük bir köprü (Şekil 50) karşımıza çıkıyor :



Şekil 51:Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü orkestra köprüsü

Bu köprü bağlamanın yeni bir ezgisine getirmektedir.117.ölçüde III.bölümün ilk usûl değişikliğini(4/4) görüyoruz.Bölümün bu kısımları ve devamı tezene ile çalınmıştır.117-118.ölçülerde bağlamada ilk akorları (Şekil 51) görüyoruz.Akkorlarla bölümün devamında sıkça karşılaşacağız:



Şekil 52: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü bağlama akorları

Devamında üflemelilerde unison hareketler duyulmaktadır.(ölçü125-164)151.ölçüde bağlama ve orkestra yeni ezgi ile unison çalmaktadırlar.Bu ritmik figür 178.ölçüye kadar devam ediyor,devamında orkestra gelişmesinde trioller ağırlık kazanmıştır.(ölçü 178-191)Devamında usûl değişikliği kısmındaki temanın motiflerini görmekteyiz.(ölçü192-201)209.ölçüden triollerden oluşan orkestra köprüsü eseri G.P. (Grand Pause-Büyük Ara,ölçü 225)ye götürmektedir.Bu ölçüde solist Türk halk müziğindeki şelpe tekniğine geçmektedir.Bu durum partitürde özel işaretlerle(Şekil 52) belirtilmiştir:



Şekil 53: Cengiz Özdemir'in Bağlama Konçertosu'nun III.bölümü şelpesi

G.P. eserin yeni bir kısmını başlatmaktadır. Tonalite değişmiş ,fa# ve do #, eklenmiş ve solist akkor tekniğini sergilemektedir(çift sesler).Bu teknik 242.ölçüye

kadar devam etmektedir. 266-277 ölçüleri arasındaki, büyük orkestra gelişmesinden sonra ,solistin büyük bir geçişi vardır.Bu geçiş aynı zamanda klarnetin solosuna eşlik niteliğindedir.Bölümün devamındaki ölçüler solo enstrümanın virtüözüte teknik özelliklerini sergilemeye yönelmiştir.Değişik teknikler (akor,üçleme,onaltılık nota,trioller) kullanılan solo kısımlar orkestra unisonlarıyla kesilmektedir.Değişik halk ezgileri (solistin ifadesiyle -“kokuları”),melodileri sergilenmektedir ki bunların bazıları sonradan tekrar edilmiyor. Bunlar da III Bölüme bir Rapsodi havası vermekle beraber, karşımızda bir karışık form örneği olduğu fikrini çağrıştırmaktadır.

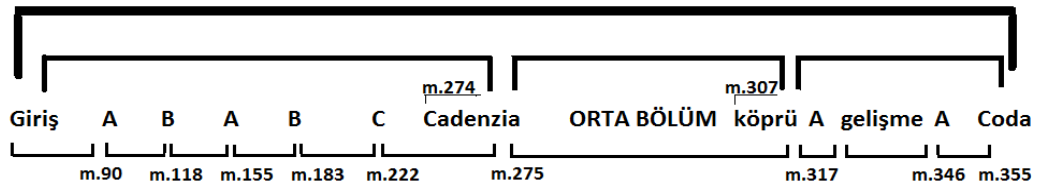
Bu tip eserler müzik tarihinde XIX. yüzyılda bestelenmeğe başlamıştır.Ve bunlara örnek olarak Chopin’in “Krakovyak”,Liszt’in “Macar halk ezgileri üzerine Fantasia” gibi orkestra eşlikli solo piyano eserlerini gösterebiliriz.

5.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

“Münir Nurettin Beken’in Ud Konçertosu’nun Biçimsel Yapısı ve Özellikleri Nasıldır?

5.5.1. Münir Nurettin Beken’in “Ud Konçertosu”nun Form Analizi ve Özellikleri

UD KONÇERTOSU



Şekil 54: Münir Nurettin Beken’in Ud Konçertosu’nun kuruluş kalıbı

Konçerto 5/8 ölçüde ve *Lento tranquillo* temposunda bestelenmiştir. Orkestrada solist dışında tahta üflemeliler, vurmaları ve yaylı enstrümanlar yer almaktadır.Eser 89 ölçülük giriş kısmı ile başlar .Bu kısmı yaylılar başlatır , solist 6.ölçüde *flajöle* tekniği ile yazılmış intro’su ile karşılık verir. 7. ölçüde flüt espressivo solosu ile ud’la diyaloga giriyor. Gittikçe bu diyaloga diğer üflemeliler de katılmaktadır,bu zaman yaylılar uzun seslerle eşlik yapmaktadırlar.16.ölçüden

itibaren yaylılar da *flajöle* tekniği (Şekil 54) kullanılmaktadırlar ki , bu da giriş kısmına mistik ve meditatif bir hava veriyor.



Şekil 55: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun yaylılar flajole'si

83. ölçüde *poco a poco accelerando* (temponun hızlanması) başlıyor, ölçü 9/8'lik biçime geçer, aksak ritmik figürler heyecanlı bir ortam yaratarak, A temasının gelişini hazırlamaktadır. 87. ölçüdeki *allegro moderato* gelecek temanın temposunu tayin ediyor. **A teması** 90.ölçüde (Şekil 55) solist tarafından başlatılıyor.



Şekil 56: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun A teması

Ona aktif olarak flüt ve 1.keman unisonu (94.ölçüden) cevap vermektedir. Temanın devamında bütün orkestra küçük motiflerle diyaloga girmiştir.115.ölçüde A kısmı sönerek bitiyor ve 118. ölçüde solist yeni bir tema- **B temasını**(Şekil 56) başlatıyor. Orkestra uzun notalarla eşliktedir.



Şekil 57: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun B teması

147.ölçüde klarnet A temasını hatırlatıyor, diğer üflemeliler temanın motiflerini işliyorlar.155-te solist A temasına dönüyor. Eşlikte orkestra unisonları duyulmaktadır, bazen B temasının motif varyasyonları da duyuluyor. 183-te B teması solist tarafından ele alınmış ve 212.ölçüsündeki diyaloglara kadar sürmüştür. Bu diyaloglar **C kısmını**(Şekil 57) hazırlamış ve 222.ölçüde başlatmışlar.



Şekil 58: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun C kısmı

Bu tema orkestra yaylıları tarafından 244-de geliştirilerek 262.ölçüde B temasının varyasyonuna, sonra da 270-de *molto sostenuto* temposundaki orkestral unisona getirip çıkarmıştır. Orkestra 273-de durarak solisti *kadansa(cadenza)* davet ediyor. Kadanstan sonra **orta bölüm** başlamıştır. Ritmik figurasyona göre B temasına benzemekte, ama eşlikteki baslar ve flüt de benzer partisyonlara(Şekil 58) sahip olmaktadır.



Şekil 59: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun orta bölümü

Bu monoton hareket 305-de biter ve 306.ölçüde son bölüme orkestral dönüş köprü başlar. Bu köprü'nün sonunda 317.ölçüde yaylı ve üflemeliler yeniden A temasına dönerler.Burada solist arpejlerle orkestra diyaloglarına eşlik etmektedir.Sona doğru hızlı bir gelişme başlar ve 346 .ölçüde udun akorları eşliğinde büyük bir A teması tutti'si başlar.Tutti'den sonra ud son pasajına girerek eseri sonlandırmaktadır ve son 4 ölçüdeki *ad libitum* solo *Coda* ile(Şekil 59) seyirciye veda edecektir.



Şekil 60: Münir Nurettin Beken'in Ud Konçertosu'nun Coda'sı

M.N. Beken'in Ud Konçertosu tek bölümlü konçerto(Şekil 60) formunda yazılmıştır. **Intro-A-B-A-B-** gelişme(diyaloglar)-**C-cadenza-Orta Bölüm** –köprü – **A-gelişme-A-Coda.**

5.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

“Oğuzhan Balcı'nın Kanun Çalgısı için Bestelediği **İstanbul Hatırası** Adlı Eserin Biçimsel Yapısı Nasıldır?

5.6.1. Oğuzhan Balcı'nın Kanun ve Orkestra için “İstanbul Hatırası” Eserinin Form Analizi ve Özellikleri

VI. BÖLÜM

"İstanbul hatırası"



Şekil 61: Oğuzhan Balcı'nın “İstanbul hatırası” eserinin kuruluş kalıbı

Oğuzhan Balcı'nın bestelemiş olduğu kanun ve orkestra için “İstanbul hatırası” adlı bu eser, Almanya'da “Young Euro Classic” Festivalinde seslendirilmek üzere, orkestra şefi Cem Mansur tarafından sipariş edilmiştir. İlk

olarak kendi yönetiminde 2010 yılında Berlin'de adı geçen festivalde icra edilmiştir. Daha sonra bu eser İstanbul ve Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası tarafından da seslendirilmiştir.

Eserin bestecisine göre hikayesi: 20. yüzyılın başlarında bir Alman turist gemi ile İstanbul'a gelmektedir. İstanbul hakkında yeterli bilgiye sahip değildir ve korkmaktadır. Sisli bir İstanbul sabahında boğazdan giriş yapan gemiden Karaköy limanında inen Alman turist bütün korkularıyla şehrin içine karışır.Yavaş yavaş şehrin tüm enerjisine kendisini kaptıran turist artık neredeyse kendisini İstanbul'lu bir Türk gibi hissetmektedir.Hikayedeki turist ve tüm hisleri kanun tarafından tasvir edilmektedir.

Bu eserde makamsal öğeleri fazlasıyla duymak mümkündür. Burada kullanılan tüm makam dizileri, 4'lü ve 5'lilerin esas halleriyle olduğu kadar , deforme edilmiş halleriyle de duyulmaktadır. “İstanbul Hatırası” senfonik orkestra ve solo kanun için yazılmıştır. Tek bölümden oluşmuş olsa da ,dahilinde birbirine birleşmiş ,üç bölümün yer aldığını görüyoruz. Eser 4/4 lük usûlde yazılmış 180 ölçüden ibarettir. Eser birinci ve ikinci kemanların yavaş tempoda (q=70) uzun legato(bağlı)sesleriyle başlamaktadır. Üçüncü ölçüde viyolonseller eserin Ana temasını(Şekil 61) girmektedirler ki ,



Şekil 62: Oğuzhan Balcı'nın “İstanbul Hatırası” eserinin Ana Teması

Onlara cevap olarak fagot ve obuanın diyalogunu duymaktayız. Ana tema eser boyunca değişik tempolar ve seslendirmelerde birçok kez laytmotif gibi karşımıza çıkacaktır.11.ölçüde kanun esere yavaş bir pasajla giriş yapmaktadır ki eserin hikayesine göre İstanbul'u ilk gören Alman turistin tedirginliğini simgeliyor.Kanun girişinin sonu aniden hızlanarak müziği tahta üflemelilerin diyaloglarına

devrediyor.Bu diyaloglarda flütler,obualar, klarnetler ve fagotlar(Şekil 62) iştirak etmektedir:



Şekil 63: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinde diyaloglar

Bu değişmelerin fonunda kanun ana temayı giriyor. 27. ölçüde yaylıların tremolo'su eşliğinde kanunun pasajı ile beraber eser hızlanarak $q=100$ temposuna ulaşıyor. Yaylıların ve tahta üflemelerin ritmik eşliği heyecanı yükseltiyor ve 36.ölçüde kanunun büyük bir pasajından sonra tempo $q=149$ 'a ulaşmıştır.Burası bütün orkestranın vurmaları ve bakır üflemeliler dahil tutti olarak girdiği ilk noktadır. Kanun'un sağ ve sol elin mızraplarıyla yaptığı tiz seslerdeki sürekli tekrarlanan kısa glissando çıkışlarından sonra (Şekil 63) ,orkestranın diğer çalgıları da (yaylılar ve tahta üflemeliler) bu glissando'lara katılmaktadır:



Şekil 64: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinde orkestra tutti'si

Burada bakır üflemeliler ve vurmalarında yer almaktadır. 48.,49. ve 50. ölçülerde bakırlarda aşağıya doğru kanona benzer hareket sezilmektedir ki bu hareket

yaylılarda ve diğer üflemelilerde son bulur.Eserin bu epizodunu (parçası) A kısmının gelişme bölümü olarak adlandırabiliriz ki, bu da 78.ölçüde yaylıların yeniden ana temaya girmesiyle reprizi başlatır.Buralarda kanun ana temayı tremolalar ve oktavlarla göstermektedir. 102.ölçüde kanunun pasajıyla bu bölüm son buluyor ve eserin orta bölümü ,B kısmı başlıyor.B kısmı 70 temposunda kanunun solo'suyla başlıyor ,burada arpejiato ve oktavlarla ana temayı(Şekil 64) duyuyoruz:



Şekil 65: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinin Orta Bölümü

111.ölçüde artık solo obua kanun ile diyaloga girmiştir. B kısmı bir süre yaylıların eşliğinde devam eder.128.ölçüdeki timpani'nin tremolo'su B kısmının orta bölümünü başlatır. Tahta ve bakır üflemeliler melodiyi devam ettirir.Bu kısım forte olarak devam etmektedir.Sonra kanun partisinin başlamasıyla bu kısım biter ve önce de olduğu gibi kanun-obua diyalogu devam eder.

144. ölçüde başlayan(Şekil 65) orkestral köprü :



Şekil 66: Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul hatırası" eserinde orkestral köprü

bizi yeniden A kısmına bağlamaktadır.147.ölçüden başlayan A kısmı 152. ölçüde allegro (q=149) temposuna ulaşmaktadır. Burada kanun glissandoları yeniden duymaktayız.Bütün orkestranın iştirakiyle eser devam eder ve bütün coşkusuyla son bulur. Oğuzhan Balcı'nın Kanun ve Orkestra için “İstanbul Hatırası” eseri **A-B-A** şeklinde kurgulanmış bir solo enstrüman ve orkestra için Fantezi kabul edilebilir. Oğuzhan Balcı'nın Kanun ve Orkestra için “İstanbul Hatırası” eseri A-B-A şeklinde (Şekil 66) kurgulanmış bir solo enstrüman ve orkestra için Fantezi kabul edilebilir.



ALTINCI BÖLÜM

6.SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1. Sonuçlar

6.1.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Cumhuriyet Dönem’inde Hasan Ferit Alnar’ın “Kanun Konçertosu”, Oğuzhan Balcı’nın “Kanun Konçertinosu, Mutlu Torun’un Ud Süiti”, Münir Nurettin Beken’in Ud Konçertinosu” ve Konçertosu, Cengiz Özdemir’in Bağlama Konçertosu Adlı Eseri Kanun, Ud ve Bağlama için yazılmış çok sesli eserler belirlenmiştir. Cumhuriyet Döneminde Türk Besteciler tarafından bestelenen Kanun, Ud, Bağlama Çalgıları için yazılan bu eserlerin sayısının ne kadar az olduğu görülmektedir.

6.1.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Ud için bestelenmiş eser örneği olan “Ud suiti” 29 Ekim 2005 tarihinde Cemal Reşit Rey Konser Salonunda gerçekleştirildi. Bu orkestranın şefliğini Hakan Şensoy, solist saz olarak Oya Levendoğlu üstlenmiştir. Süitteki ud partisiyonu Mutlu Torun tarafından geliştirilmiştir. Ud partisiyonu romantik konçerto gibi büyük zorluklar içermez ve gösteriştan kaçınır. Fazla kalabalık olmayan orkestra eşliğı de oda müziğini çağrıştıran dokusal özelliklere sahiptir. Betim Güneş’in yönettiğı bağlama konçertosu 1998 yılında İstanbul Senfoni Orkestrası ile gerçekleştirilmiştir. Eser konçerto formunda bestelenmiş ilk eser olma özelliğini taşımaktadır.

Mutlu Torun’un bestelediğı “Ud Süitin’in klasik süit formu ile benzer ve farklı özellikleri aşağıda verilmiştir.

Benzerlikler:

- Klasik süitte bitmiş bölümler vardır, esere bağılı olarak 6, 8, 10 parçadan oluşabilir. Mutlu Torun’un “Ud” ve yaylı çalgılar için süitinde birbirinden bağımsız 3 bölüm vardır.

- Klasik süitte bölümlerin hepsi aynı tonda veya enarmonik (sesdeş) tonda yazılmış olmaktadır. Mutlu Torun'un "Ud" ve yaylı çalgılar için süitinde de böyledir.
- Klasik süitte 12/8, 3/8'lik usullerle birlikte 4/4 'lük usulde kullanılmaktadır. Mesela Gavotte'lerde böyledir. Mutlu Torun'unda "Ud ve yaylı çalgılar için süit"inde son bölümünde 4/4 lük usul kullanılmıştır.
- Klasik süit'te tüm bölümler (Allermende, Menuet, Gigue, Sarabande vb.) dans parçalarından oluşmaktayken, Mutlu Torun'un ud süitinde de dans çarpası bulunmaktadır. Bu son bölüme eklenmiş Zeybek havasıdır.

Farklılıklar:

- Klasik süit tek solist için veya topluluk için (örneğin, yaylı orkestra veya romantik dönemden başlayarak Senfoni Orkestrası) yazılmaktadır. Mutlu Torun'un da "Ud ve Yaylı Çalgılar için Süiti" solist ve yaylı çalgılar orkestrası için yazılmıştır.
- Klasik süitler majör ve minör tonlarında (makamlarında) yazılmaktadırlar. Neva'da uşak makamı kullanılmıştır. Bu makamın donanımında mi koma bemol(değeri bir koma) si bemol küçük mücennep (değeri beş koma) kullanılmıştır.
- Klasik süitte bütün bölümler tamamlanmıştır, bölümler arasında ara vardır, Mutlu Torun'un da "ud ve yaylı çalgılar için süit"inde ki son bölümde birbirine attacca geçen (durmadan geçen) iki kısım vardır.
- Klasik süit'te tüm bölümlerin danslardan oluşmasına karşın, Mutlu Torun'un ud süitinde sadece bir bölümde belli dans havası ("Zeybek") karşımıza çıkmaktadır.

6.1.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Kanun için bestelenmiş senfonik eser örneği olan Hasan Ferit Alnar'ın kanun konçertosunun ilk yorumu, 1951 yılında Viyana'da gerçekleştirilmiştir. Kanun

konçertosu yaylı çalgılar için bestelenmiştir. Çalgının teknik özelliklerini tanıtan, bir tür taksim olarak yorumlanan katansa, orkestra ana temas kanun ve violanselin ağır girişi ile başlar. Bu temanın bir cümlesi viyolonselde belirir, daha sonra mistik bir hava içinde sona erer. Kanun konçertosunun üçüncü bölümünde, kanunun kıvrak motifleriyle girer. Bu motifler Türk musikisinin tanınmış besteci Girifzen Asım Beyin rast peşrevinden esinlenerek yapılmıştır. Hasan Fahri Alnar'ın kanun konçertosu İstanbul Senfoni Orkestrası ile Cem Mansur'un yönettiği konserde Tahir Aydoğdu solistik yapmıştır. Bu orkestra 13 keman, 4 çello ve bir kanundan oluşmaktadır. Bu eser kanun için yazılan senfonik tarzda konçerto formunda bestelenmiş ilk eserdir.

6.1.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Kanun için bestelenmiş senfonik eser örneği olan Hasan Ferit Alnar'ın kanun konçertosunun ilk yorumu, 1951 yılında Viyana'da gerçekleştirilmiştir. Kanun konçertosu yaylı çalgılar için bestelenmiştir. Çalgının teknik özelliklerini tanıtan, bir tür taksim olarak yorumlanan kadansa, orkestra ana tema kanun ve viyolanselin ağır girişi ile başlar. Bu temanın bir cümlesi viyolonselde belirir, daha sonra mistik bir hava için de sona erer. Kanun konçertosunun üçüncü bölümünde, kanunun kıvrak motifleri ile girer, bu motifler Türk musikisinin tanınmış bestecisi Giriftzen Asım Bey'in rast peşrevinden esinlenerek yapılmıştır. Hasan Ferit Alnar'ın kanun konçertosu İstanbul Senfoni Orkestrası ile Cem Mansur'un yönettiği konser de Tahir Aydoğdu solistik yapmıştır. Bu orkestra 13 keman, 4 çello ve bir kanundan oluşmaktadır. Bu eser kanun için yazılan senfonik tarzda konçerto formunda bestelenmiş ilk eserdir.

Hasan Ferit Alnar'ın bestelediği “Kanun Konçertosu'nun” klasik konçerto formu ile benzerlik ve farklılıkları aşağıda verilmiştir.

Benzerlikleri:

- Hasan Ferit Alnar'ın Kanun konçerto'su klasik konçerto formunda yazılmış olarak üç bölümden oluşmaktadır.

- Eserin birinci bölümü klasik konçerto formuna uygun olarak sonat allegrosu formunda bestelenmiştir.
- Hasan Ferit Alnar'ın Kanun konçerto'su klasik konçerto formuna uygun olarak “hızlı-yavaş-hızlı” tempo sıralamasında yazılmış ve ikinci bölüm yavaş tempoda seyretmektedir.
- H.F. Alnar'ın Kanun Konçertosu'nda klasik konçerto formuna uygun olarak, kadans(1.bölümde) vardır.

Farklılıkları:

- Hasan Ferit Alnar'ın Kanun konçerto'sunun 3. bölümü klasik konçerto formu dışında, rondo biçiminde bestelenmemiştir. Bu bölümü biz “Düzen Dışı Bölmeli Biçimler” kategorisinde yerleştirebiliriz.

6.1.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Bağlama için bestelenmiş senfonik eser örneği olan bağlama konçertosu ; Erdal Erzincan tarafından İstanbul Senfoni Orkestrasında seslendirilen, Türk Halk Müziği Motiflerini başarılı bir şekilde öne çıkaran bir eserdir. Orkestra 21 keman, 3 viyolansel, 2 kontrbas, 2 flüt, 2 obua, 2 klarnet, 3 timpani, 2 perküsyon, 2 saksafon, 1 trompet, 1 trombon, 1 bas gitar, 1 piyano dan oluşmaktadır. Bu eserin düzenlenmesi ve bestesi Cengiz Özdemir'e aittir. Kanun ve ud için örneği verilen senfonik eserlerden farklı olarak bu eserde 6 farklı nefesli türü kullanılmıştır. Böylece eser icrasında orkestrasyon ve ses rengi zenginliği göze çarpmaktadır.

Cengiz Özdemir'in bestelediği “Bağlama konçertosu”nun klasik konçerto formu ile benzer ve farklılıkları aşağıda verilmiştir.

Benzerlikler:

- Klasik konçerto formu üç bölümden(hızlı-yavaş-hızlı) oluşmaktadır ve Cengiz Özdemir'in eseri de üç bölümlü yapıdadır.
- Klasik konçerto formunda, birinci bölümde(sonat allegro'su) gelişme vardır. Cengiz Özdemir'in bestelediği Bağlama konçertosu “sonat allegrosu”

biçiminde yazılmasa da, gelişme bölümü (C kısmı) köprü ve diyaloglar şeklinde benzerlik göstermektedir.

- Klasik konçerto formunda ikinci bölüm (orta)**A-B-A** şeklinde olup ,bağlama konçertosunda da aynı **A-B-A** şeklindedir.

Farklılıklar:

- Klasik konçerto formunda, genelde birinci bölümde “İkili sergilemeli sonat allegro” kalıbına bağlıysa ,bağlama konçertosunun birinci bölümü A-köprü,B -köprü,C- A şeklindedir.
- Klasik konçerto formunda ikinci bölümde usûl değişiklikleri olmamasına rağmen bağlama konçertosunda usûl farklılığı(9/4,8/4,4/4,3/8) göze çarpmaktadır.
- Klasik konçerto formunda ikinci bölüm yavaş tempoda yazılıyor, C. Özdemir'in eserinde ikinci bölüm de hızlıdır.
- Klasik konçerto formunda üçüncü bölüm rondo şeklindeyken bağlama konçertosunun üçüncü bölümü rapsodi havası izlenimi vermektedir .Ayrıca konçertonun üçüncü bölümünde tiollerden oluşan **G.P.**(Grand Pause-Büyük Ara)bulunmaktadır.

6.1.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Münir Nurettin Beken'in bestelediği “Ud Konçertosu” nun klasik konçerto formu ile benzerlik ve farklılıkları aşağıda sunulmuştur.

- Klasik konçerto formu solistin virtüözitesini sergileyebileceği bir veya birkaç serbest bölüm içermektedir ki, buna da kadans (cadenza, Türk müziğinde taksim) denilmektedir. Münir Nurettin Beken'in Ud konçertosunda da kadans bölümü bulunmaktadır.

Farklılıklar:

- Klasik konçerto formu üç bölümden oluşmaktadır. Ancak Münir Nurettin Beken'in Ud konçertosu "unda ise tek bölüm bulunmaktadır. (örneğin, F.Liszt'in piyano konçertoları) ile benzerlik göstermektedir.
- Klasik konçerto formunda orta bölüm yavaş tempoda yazılmaktayken, Münir Nurettin Beken'in Ud konçertosu'ndaki orta kısımda tempo değişmemektedir.

6.1.6. Altınca Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Oğuzhan Balcı'nın bestelediği "İstanbul Hatırası Konçertosu" nun klasik konçerto formu ile benzerlik ve farklılıkları aşağıda sunulmuştur.

Benzerlikler:

- Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası"konçertinosu klasik konçertoların yazılma amacına uygun olarak bir solist ve orkestra için bestelenmiş eserdir.
- Klasik formlarda solistin kadansları serbest soloları (kadayslar) ön görülmektedir.Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası"konçertinosu'nda da böyle kadanslara azda olsa rastlayabiliyoruz.

Farklılıklar:

- İsminden de anlaşılacağı gibi "İstanbul Hatırası" konçertino'dur ve bununla da klasik üç bölümlü konçerto formuna uymamaktadır." Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası"konçertinosu tek bölümlü eserdir.
- Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası"konçertinosu'nun kadansı yavaş tempoda ve meditatif etkiler bırakmaktadır. Bu ruh hali ile de klasik konçerto formu kadanslarının virtüözitesinden farklılık göstermektedir.
- Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası" konçertinosu tek usûlde (4/4) yazılmıştır. Bu usûl eser boyu değişmemektedir. Bu da eseri değişken tempolu klasik ve ya romantik konçertolardan farklı kılmaktadır. Oğuzhan Balcı'nın "İstanbul Hatırası" konçertino'su daha çok solist ve orkestra için Fantezi'ye benzemektedir.

Son tahlilde bu araştırmada adı geçen eserlerdeki solo çalgıların her birinin (kanun, ud ve bağlama) sadece yerel mzık icra çalgısı olmadığı, aynı zamanda bu çalgıların her birinin birer çok sesli Batı müziği solist çalgısı gibi kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bunun en büyük ispatı Türk bestecileri tarafından bestelenmiş ve solistler tarafından icra edilmiş olması ve dünyanın bir çok ülkesinde kabul görmüş olmasıdır.

Ayrıca Türk müziği çalgılarından kanun, ud ve bağlama için bestelenmiş çok sesli batı müziği formlarında ve orkestra eşliğindeki eserler üzerine yapılan bu çalışma, örnekleri sınırlı sayıda olsa da, adı geçen çalgıların, batı müziği formlarında kullanılabileceği ve mzık kültürü mirasımızı uluslar arası sanat ortamlarında başarıyla temsil edebileceğini göstermektedir.

6.2. neriler

- Türk müziği çalgılarından ud, kanun ve bağlama için yeni çok sesli eserlerin bestelenmesinin teşvik edilmesi, Türk müziğinin gelişimine katkı sağlayacaktır.
- Ud, kanun ve bağlamadan başka diğer Türk müziği algıları için de çok sesli eserler bestelenmesi uygun ve yararlı olacaktır.
- Ud, kanun ve bağlama için bestelenmiş eserlere çok sesli mzık yapan orkestraların repertuarlarında daha çok yer verilmelidir.
- Eserlerde makam ezgileri de kullanılmalıdır. Makamların orkestra eşlikli eserlere uyarlanmasında solist enstrümanın orkestra çalgılarına uyarlanmasında çok önemli gelişmeler getirmişlerdir. Enstrümanların çok sesli uygulamalarında orkestra ile birlikte doğu batı sentezinin kaynaşması açısından oldukça yararlı olacaktır.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı bu eserlerin DVD kayıtlarını çoğaltarak, Milli Eğitim Bakanlığına ve YK'e iletmelidir. Bu yolla niversite, Ortaöğretim, Ortaokul ve İlkokullara dağıtılmalıdır.

KAYNAKÇA

Akkaş, Salih, **Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları**, Sonçağ Yayınları, Ankara, 2015

Akkaş, Salih, “Cumhuriyet dönemi Türk Müziğinin Türk Müzik Eğitimindeki Yeri”, **4. İstanbul Türk Müziği Günleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Ankara, 1998.

Akkaş, Salih, **Müzik Öğretimi**, Bilge Ders Kitapları, Ankara, 2005.

Aksoy, Bülent, **Avrupalı gezginlerin gözü ile Osmanlılarda Musiki**, Pan yayıncılık, 1994.

Bobovio, Alberto: **Serai Enderun**, Pera, 1965. British Museum, Harleian Collection.

Çalgan ,Koral, **Liszt’in İstanbul konserleri**, Ankara, Müzik ansiklopedisi Yayınları, 1991.

Cevat Memduh Altar, **Doğu ve Batı Kültür Akışimleri Üstüne Bir Deneme**, Kültür ve Sanat, Ajans-Türk, sayı:3, Ankara, 1974, s.4)

Cevat Memduh Altar, **Meine Begegnung mit Paul Hindemith’in: “Hindemith-Jahrbuch, Annales Hindemith”** 1986/XV, Hrsg.; P. Hindemith Institut Frankfurt-Main.

Cinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi**, haziran 2005, s.24,26

Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu, 2013, Ankara.

Erel, Hasan, **Atatürk ve Ulusal Müzik**, Toplumsal Tarih, 13, İstanbul, 2000

Baydar, Evren Kutlay, **Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri**, Alfa. Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, 2010.

Gazmihal ,Mahmut Ragıp, **Musiki Sözlüğü**, Konservatuvar Yayınları, Nisan-1959. Hoşsu, Mustafa, **Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı**, İzmir, 1997.

Griffiths, Paul, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, Türkiye İş Bankası Yayınları ,2010.

Say, Ahmet, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları ,2003.

Gültekin, Oransay, “Vorschlaege für den Aufbau des türkischen Musiklebens” **Türk Küğ Müzik Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler**, İzmir, 1983.

İbni Sina Doğumunun Bininci Yıl Armağanı,Der:Ord.Prof.Dr Aydın Sayılı,Türk Tarih Kurumu Yayınları,80,Ankara 1984.

İlyasoğlu, Evin, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, Ankara, 1996.

Mahmut Ragıp Gazmihal, **Türk Askerî Mızıkaları Tarihi**, Maarif Basımevi,İstanbul,1955,s.42.

Oransoy, Gültekin, **Çok sesli Musiki**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 6, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985,

Öztuna, Yılmaz, (1969-1976), Türk Musiki Ansiklopedisi, 2, İstanbul. Say, Ahmet, **Müzik Tarihi**, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995.

Schreiber,G.,**Edirne'den Viyana Kapılarına Kadar Türklerden Kalan**,s.309
Şevket Rado,**Yirmisekiz Mehmet Çelebinin Fransa Seyahatnamesi**, 1970,s.51-53

Stanley Mayes, **An Organ fort he Sultan**,Londra,1956,s.19.

Sun, Muammer, **Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları**,1969

Talay, Feyha,**Musiki Tarihi**, Orhan Mete Matbaası,Ankara, 1959.

Tanrıkorur, Cinuçen, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergah Yayınları, Aralık-2003.

Yener ,Faruk, **Müzik Klavuzu**, Milliyet Yayınları Aralık,1970.