T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMALI ÇALGILAR SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

# TÜRK BESTECİLERİN SENFONİK ESERLERİNDEKİ KORNO SOLOLARININ İNCELENMESİ

Bahadır ÇOKAMAY

TEZ DANIŞMANI
PROF.ALİ AKBAROV

EDİRNE 2016

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEMELİ VE VURMA ÇALGILAR SANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**Bahadır ÇOKAMAY** tarafından hazırlanan " **TÜRK BESTECİLERİN SENFONİK ESERLERİNDEKİ KORNO SOLOLARININ İNCELENMESİ** " konulu SANATTA YETERLİK Tezinin sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin 32 ve 33. maddeleri uyarınca 05.10.2016 Çarşamba günü saat 10:00'da yapılmış olup, tezin .....Kabul edilmesine..... OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYELERİ | KANAAT | İMZA |
|---|---|---|
| Doç. Ahmet Hamdi ZAFER | Kabul Edilmesine | |
| Prof. Ali AKBAROV ( Danışman ) | Kabul edilmesine | |
| Prof. Eldar İSKENDEROV | Kabul edilmesine | |
| Doç. Özgü BULUT | Kabul edilmesine | |
| Yrd. Doç. Deniz YAVUZ | KABUL EDİLMESİNE | |

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında " Kabul edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

| | |
|---|---|
| Referans No | 10128887 |
| Yazar Adı / Soyadı | BAHADIR ÇOKAMAY |
| Uyruğu / T.C.Kimlik No | TÜRKİYE / 32884071968 |
| Telefon | 5442533523 |
| E-Posta | bahadircokamay otmail.com |
| Tezin Dili | Türkçe |
| Tezin Özgün Adı | Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi |
| Tezin Tercümesi | Research on French Horn Solos in Turkish Composers' Symphonic Compositions |
| Konu | Müzik = Music |
| Üniversite | Trakya Üniversitesi |
| Enstitü / Hastane | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| Anabilim Dalı | Müzik Anasanat Dalı |
| Bilim Dalı | Müzik Sanat Dalı |
| Tez Türü | Sanatta Yeterlik |
| Yılı | 2016 |
| Sayfa | 136 |
| Tez Danışmanları | PROF. ALİ AKBAROV 99541028086 |
| Dizin Terimleri | Üflemeli çalgılar=Wind instruments ; Üfleme çalgılar=Wind instruments ; Nefesli çalgılar= ; Türk besteciler=Turkish composers ; Klasik müzik=Classical music ; Bakır çalgılar=Brass instruments |
| Önerilen Dizin Terimleri | |
| Kısıtlama | 36 ay süre ile kısıtlı |

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 01.11.2019 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

01.11.2016

İmza:.....

**Tezin Adı:** Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi

**Hazırlayan:** Bahadır ÇOKAMAY

# ÖZET

Bu araştırma, Türk Bestecilerin belirlenen senfonik eserlerindeki korno sololarını incelemeyi amaçlamaktadır. Korno sanatçı ve eğitimcilere internet yoluyla ulaşılarak bir dizi anket sorusu sorulmuş ve bu sorulara verilen yanıtlarla eserler belirlenmiştir. Belirlenen senfonik eserler, korno sanatçı ve eğitimcilerinin yorumlarına dayalı olarak incelenmiştir.

Araştırmanın giriş bölümünde, kornonun tanımı ve tarihçesi ayrıca Türkiye'de çok sesli müziğin gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. Birinci bölümde, Türk bestecilerin senfonik eserlerinde yer alan korno sololarına ilişkin korno sanatçıları ve eğitimcilerinin görüşlerine yer verilmiştir. İkinci bölümde ise Türk bestecilerin senfonik eserlerinde yer alan korno soloları örnekler verilerek incelenmiştir.

Araştırmanın sonucu olarak; korno sanatçıları ve eğitimcilerinin aldıkları korno eğitimi ile bu eserlerin devamlılık ya da paralellik sağlamadığı, daha önce katıldıkları orkestra sınavlarında bu eserlerden pasajların sorulmadığı görülmektedir. Ayrıca Türk Bestecilerin belirlenen senfonik eserlerinde korno için yazılan solo ve partilerinin melodi çizgisi önde ve güçlük düzeyi yüksek olduğu ve Çağdaş Müzikte kullanılan bouche, surdin, glissando ve flatterzunge gibi tekniklerin dışında geleneksel kullanımın dışına çıkılmadığı değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler: Korno, Çağdaş Türk Müziği, Senfoni, Türk Besteciler**

**Name of the Thesis:** A Research on French Horn Solos in Turkish Composers' Symphonic Compositions

**Prepared by :** Bahadir COKAMAY

## ABSTRACT

This thesis is a research on an anthology from French horn solos of Turkish composers' symphonic repertoire that horn players and candidates may come across. At first, some survey questions were asked to horn players and educators and then repertoire was compiled in accordance with their answers. Thereafter the determined symphonic compositions were analyzed with respect to the horn players' and educators' comments.

In the introduction there is information about the definition and history of French horn and the development of symphonic music in Turkey. The first part contains information on the horn players' and educators' approaches to horn solos in Turkish composers' symphonic compositions. In the second part, horn solos in Turkish composers' symphonic compositions are evaluated with examples.

As a result it is observed that the horn solos of the Turkish composers' symphonic compositions have been included neither in horn education programs nor at orchestral auditions. In addition it is stated that the horn solos and parts are employed as melodic accompaniment and technically advanced. However 20th. Century modern techniques are rarely used except bouche, surdin, glissando ve flatterzunge.

**Key Words: French Horn, Contemporary Turkish Music, Symphony, Turkish Composers**

# TEŞEKKÜR

Başta tez çalışmalarımız esnasında bizim kahrımızı çektikleri için cefakar kayinvalidem ve kayinpederim Kadriye ve Ali Dal'a, kendi Yüksek Lisans mezuniyetini aynı gün benimle birlikte veren üç çocuğumun annesi muhteşem insan eşim Merve Çokamay 'a, beni büyütüp yetiştiren anne-babam Hakan Çokamay ve Emine Çokamay 'a, beni korno çalgısıyla buluşturan ilk hocam Davut Çınar 'a, bir süre korno hocalığımı yapan Kenan Özgöl ve Mehmet Hayri Alkan'a, her zaman benden bildiklerini esirgemeyen korno sanatçısı Murat Araman'a, kendisinden çok şey öğrendiğim Verda Ferah 'a, tezimin oluşturulmasında katkılarından dolayı tez danışmanım Prof. Ali Akbarov 'a, sınav jüri üyeliğinde bulunan Prof. Eldar İskenderov'a, Doç. Özgü Bulut 'a, yardımlarını her zaman hissettiğim Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü Doç. Ahmet Hamdi Zafer ve Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Deniz Yavuz 'a, piyano eşlikte beni hiç kırmayan Yrd. Doç. Akın Araboğlu 'na, bizleri her zaman cesaretlendiren eski Müdürümüz Em. Prof. Süleyman Sırrı Güner 'e, edit aşamasında sevgili Gökhan Bak'a, akademik görüşlerinden dolayı kardeşim Arş. Gör. Gökçe Çokamay'a, ankete katılıp cevap veren korno sanatçıları ve eğitmenlere ve de Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın değerli akademisyenlerine şükranlarımı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Bahadır ÇOKAMAY

# İÇİNDEKİLER

**Özet…….……..…i**

**Abstract ……..……..…….…ii**

**Teşekkür…...…….....iii**

**İçindekiler...……iv**

**Şekiller Listesi…….....……vii**

**Resimler Listesi…….....……xiv**

**Tablolar Listesi…….....……..xv**

## BÖLÜM I

**GİRİŞ……...1**

**1.1 Problem…..…….....14**

**1.1.1 Alt Problemler……..14**

**1.2 Amaç……....14**

**1.3 Önem……14**

**1.4 Sınırlılıklar…….....15**

**1.5 Tanımlar……..15**

## BÖLÜM II

**YÖNTEM…….....22**

**2.1 Araştırma Modeli...…….22**

**2.2 Evren ve Örneklem...……..22**

**2.3 Verilerin Toplanması……..22**

**2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması...…….23**

## BÖLÜM III

## BULGULAR VE YORUM

**3.1 Birinci Alt Problem, Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarına İlişkin Korno İcracıları ve Eğitimcilerinin Görüşleri…….24**

**3.2 İkinci Alt Problem, Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi……40**

**3.2.1 Cemal Reşit Rey'in Türkiye Adlı Senfonik Şiiri...……40**

**3.2.2 Hasan Ferid Alnar'ın Prelüd ve İki Dans Adlı Senfonik Eseri……46**

**3.2.3 Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Adlı Orkestra Süiti...……50**

**3.2.4 Ulvi Cemal Erkin'in 1.Senfoni Adlı Senfonik Eseri...……..55**

**3.2.5 Ahmet Adnan Saygun'un 3.Senfoni Adlı Senfonik Eseri...……..64**

**3.2.6 Ahmet Adnan Saygun'un 4.Senfoni Adlı Senfonik Eseri.……74**

**3.2.7 Ferit Tüzün'ün Esintiler Adlı Senfonik Eseri.……..82**

**3.2.8 Ferit Tüzün'ün Anadolu Süiti (Çeşme Başı) Adlı Senfonik Eseri.……..86**

**3.2.9 Ferit Tüzün'ün Türk Kapriçyosu Adlı Senfonik Eseri…….....94**

**3.2.10 Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Adlı Bale Süiti…….....98**

**3.2.11 Muammer Sun'un İzmir Rapsodisi ……...102**

**BÖLÜM IV**

**SONUÇLAR VE ÖNERİLER……...108**

**KAYNAKÇA……...113**

**EK-1 (ARAŞTIRMADA ADI GEÇEN TÜRK BESTECİLER)…….120**

# ŞEKİLLER LİSTESİ

**Şekil 1 : 20.yüzyıl'da bakır çalgı icrasında özel teknikler ……5**

**Şekil 2 : 20.yüzyıl'da bakır çalgı icrasında özel teknikler ……5**

**Şekil 3 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 1.bölüm 9.-10. ölçüler arası ……...41**

**Şekil 4 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 1.bölüm 19.-20. ölçüler arası …….41**

**Şekil 5 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 2.bölüm 13.-15. ölçüler ve 22.-27.ölçüler arası……42**

**Şekil 6 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 2.bölüm 29.-39. ölçüler arası …….42**

**Şekil 7 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 2.bölüm 49.-64. ölçüler arası ……43**

**Şekil 8 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 3.bölüm 33. ve 37. ölçüler…….……43**

**Şekil 9 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 4.bölüm 46.- 52. ölçüler arası...……44**

**Şekil 10 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 7.bölüm 75.- 80. ölçüler arası...……..44**

**Şekil 11 : Cemal Reşit Rey, Türkiye 9.bölüm surdinli pasajlar…....……..45**

**Şekil 12: Cemal Reşit Rey, Türkiye 10.bölüm 17.-24.ölçüler arası solo pasaj…46**

**Şekil 13: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 32.-39.ölçüler arası……..47**

**Şekil 14: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 42.-59.ölçüler arası……..48**

**Şekil 15: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 85.-94.ölçüler arası……..48**

**Şekil 16: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 266.-277.ölçüler arası……..49**

**Şekil 17: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 357.-361.ölçüler arası……..49**

**Şekil 18: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 532.-535.ölçüler arası……..49**

**Şekil 19: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 22.ve 28.ölçüler arasındaki korno eşlik ezgisi……...52**

**Şekil 20: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 85.ve 89.ölçüler arasındaki korno pasajı……...52**

**Şekil 21: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 99.ve 103.ölçüler arasındaki korno pasajı……...53**

**Şekil 22: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 131.ve 152.ölçüler arasındaki uzun seslerden oluşan korno pasajı…….54**

**Şekil 23: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 154.ve 161.ölçüler arasındaki korno pasajı……...55**

**Şekil 24: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 232. ve 239.ölçüler arasındaki korno pasajı……56**

**Şekil 25: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 7.-10.ölçüler arası……...57**

**Şekil 26: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 31.-35.ölçüler arası…….58**

**Şekil 27: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 69.-72.ölçüler arası…….58**

**Şekil 28: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 122.-131.ölçüler arası…….58**

**Şekil 29: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 287.-302.ölçüler arası final kısmı……...59**

**Şekil 30: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 2.Bölüm 21.-40.ölçüler arası…….60**

**Şekil 31: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 2.Bölüm 87.-107.ölçüler arası……...61**

**Şekil 32: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 3.Bölüm 75.-87.ölçüler arası…….62**

**Şekil 33: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 3.Bölüm 313.-334.ölçüler arası…….62**

**Şekil 34: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 24.-33.ölçüler arası…….63**

**Şekil 35: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 171.-189.ölçüler arası…….63**

**Şekil 36: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 194.-201.ölçüler arası…….64**

**Şekil 37: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm 61. ve 67.ölçüler arası Si-Re#-Fa(Mi#) seslerinden oluşan pasaj……...66**

**Şekil 38: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm üçleme arpejden oluşan pasajlar……..67**

**Şekil 39: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm 122. ve 213.ölçülerinde flatterzunge kullanımı……..67**

**Şekil 40: Igor Stravinsky'nin Bahar Ayini adlı eserinde *Circles mysterieux des adolescentes* adlı bölümün 103. ölçüsünde flatterzunge (kurbağa dili) kullanımı……68**

**Şekil 41: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm 200.-212.ölçüler arasındaki pasaj……...70**

**Şekil 42: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 2.Bölüm 100.-111.ölçüler arasındaki pasaj……...71**

**Şekil 43: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 2.Bölüm 137.-144.ölçüler arasındaki pasaj……...72**

**Şekil 44: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 3.Bölüm 240.-250.ölçüler arasındaki pasaj……...73**

**Şekil 45: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 4.Bölüm temanın korno tarafından çalınması……73**

**Şekil 46: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 4.Bölüm yan temanın korno tarafından çalınması…….74**

**Şekil 47: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm 58.-65.ölçüler arası…….75**

**Şekil 48: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm 89.-92.ölçüler arası…….76**

**Şekil 49: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm 113.-132.ölçüler arası…….77**

**Şekil 50: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm flatterzunge tekniği kullanımı……78**

**Şekil 51: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 2.Bölüm 74.-82.ölçüler arası…….78**

**Şekil 52: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 2.Bölüm 109.-116.ölçüler arası…….79**

**Şekil 53: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 3.Bölüm 43.-50.ölçüler arası…….79**

**Şekil 54: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 3.Bölüm 66.-88.ölçüler arası…….80**

**Şekil 55: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 3.Bölüm 103.-130.ölçüler arası…….81**

**Şekil 56: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 15.-18. ölçüler arası…….83**

**Şekil 57: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 22.-31. ölçüler arası…….84**

**Şekil 58: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 54.-59. ölçüler arası…….84**

**Şekil 59: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 98.-101. ölçüler arası……...85**

**Şekil 60: Ferit Tüzün, Esintiler 2. Bölüm 115.-116. ölçüler arası…….85**

**Şekil 61: Ferit Tüzün, Esintiler 3. Bölüm'de kornonun *Ha bu Diyar* temasını sunması (146. ve 147.ölçüler arası)……..86**

**Şekil 62: Ferit Tüzün, Esintiler 3. Bölüm'de staccato ve marcato artikülasyonlarının kullanıldığı pasajlar (152.-155 ölçüler ve 163. ölçü ve 212.-213.ölçüler arası)……...86**

**Şekil 63: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti, Birinci Bölüm, 1.Korno Partisi……89**

**Şekil 64: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti İkinci Bölüm 57.ve 75.ölçüler arası……..90**

**Şekil 65: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Üçüncü Bölüm 23.ve 31.ölçüler arası…..91**

**Şekil 66: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Üçüncü Bölüm 48.ve 51.ölçüler arası…...91**

**Şekil 67: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Dördüncü Bölüm 7.ve 11.ölçüler arası….92**

**Şekil 68: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Beşinci Bölüm 1.ve 5.ölçüler arası……92**

**Şekil 69: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Altıncı Bölüm 9.ve 13.ölçüler arası……...93**

**Şekil 70: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Altıncı Bölüm 31.ve 44.ölçüler arası kornonun ezgisel ve eşliksel olarak kullanımı…….....93**

**Şekil 71: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu 21.ve 27.ölçüler arası korno solosu.....95**

**Şekil 72: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu 53.ve 55.ölçüler arası glisandolu pasaj……...95**

**Şekil 73: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu 158.ve 168.ölçüler arası pasaj…….....97**

**Şekil 74: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu Con Moto başlıklı son bölümü……98**

**Şekil 75: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden armonik yapıyı oluşturan eşlik bölümüne örnek (4.ve 13.ölçüler arası)……100**

**Şekil 76: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden zıtlık yaratan makamsal ezgi (14. ve 17.ölçüler arası)……...101**

**Şekil 77: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden kornonun solo olarak yer alması (158.ve 163.ölçüler arası)……101**

**Şekil 78: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden 167.ve 175.ölçüler arası……..102**

**Şekil 79: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 1.-16.ölçüler arası…….....103**

**Şekil 80: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 38.-41.ölçüler arası……...104**

**Şekil 81: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 51.-63.ölçüler arası……...104**

**Şekil 82: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 113.-154.ölçüler arası……...105**

**Şekil 83: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 202.-254.ölçüler arası……...106**

**Şekil 84: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 317.-328.ölçüler arası……...106**

**Şekil 85: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 511.-519.ölçüler arası……...107**

**Şekil 86: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 577.-592.ölçüler arası……...107**

# RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1: İlk çağlarda kullanılan hayvan boynuzu……..1**

**Resim 2: Av kornosu……...……2**

**Resim 3: Kornoda ton değişimi için ek borular (crooks)……3**

**Resim 4: Günümüzde kullanılan korno……5**

**Resim 5: Guiseppe Donizetti……..8**

**Resim 6: Korno İçin Surdin..……...69**

# TABLOLAR LİSTESİ

**Tablo 1: Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının akademik durumları ……25**

**Tablo 2: Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının mezun oldukları okullar……25**

**Tablo 3: Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının görevde oldukları müzik kurumları……...26**

# BÖLÜM I

## GİRİŞ

### Korno'nun Yapısı ve Tarihçesi

Korno en genel tanımıyla; dışarıya doğru açılan bir kalak, kendi içinde iki-üç defa kıvrılmış bir boru, ve bu borulardan farklı kombinasyonlarla kullanıldığında istenilen sesi elde etmeye yarayan üç ya da dört adet pistondan (perde) oluşmuştur.

Pistonların her birine basıldığında yarım ya da tam ses değişimi olur. İcracı kornoyu sol eliyle tutarken sağ elini kalağın içine sokar. Huni biçimli ve bakırdan küçük bir ağızlığa sahiptir. Kornonun ses kalitesini oluşturan koni şeklindeki ağızlığı, çalgının çok uzun ve konik yapısı ve geniş kalak kısmıdır. (Çelebioğlu, 2008: 141) Korno notası sol ve fa anahtarlarıyla yazılır.

**Resim 1:** İlk çağlarda kullanılan hayvan boynuzu[1]



İlk çağlarda hayvan boynuzundan yapılan korno; avcılara yol göstermek, neşeli melodiler çalmak için kullanılmıştır. Sami ve Arap topluluklarında dini

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Horn_(instrument)#/media/File:Erkencho_del_norte.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

törenlerde kullanıldığı görülmüştür. Ortaçağ'da sinyal göndermek, toplulukları bir araya getirmek için de kullanılmıştır.

İnsanoğlunun madeni işlemeyi öğrenmesiyle korno, hayvan boynuzu şekli yerine daha çembersel bir hal almış ve günümüzdeki modern halini almasını sağlamıştır. Böylece taşınması hem kolay hem de sesi daha çok çıkan bir müzik aleti olmuştur. Böylece kornolar askeri amaçlı tören ve savaşlarda da ciddi bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Bakır çalgıların atası olarak görülen korno, tarihsel olarak dünyanın farklı yerlerinde değişik şekillerde görülmüştür. Avustralya yerlilerinin *didgeridoo* dedikleri uzun tahta borular ve deniz hayvanı kabukları, hayvan boynuzlarının kullanıldığı ve avlanma esnasında kullanılan av kornoları, Roma'lıların askeri tören ve savaşta kullandıkları *Cornu,* ilk olarak Avrupa'da işaret vermek için kullanılan *Alp kornoları,* atlı postacıların posta geldiğini haber verdikleri posta kornoları ve Yahudilerin dini törenlerinde ve yeni yıl kutlamalarında çaldıkları *Schofar,* kornonun ilkel hallerine örnek sayılabilir.

Bakır alaşımdan oluşan ilk kornolar senfonik kornolar 1600'lü yıllardan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Korno, av gezilerinden çıkıp orkestrada ilk kez kullanılmaya başlandığında keman ve obua gruplarına pek uymayacağı görüşüyle, kaba bir çalgı sayılmıştır. 1664'te Jean Baptiste Lully operalarının birine beş korno eklemiştir. Kornonun Manheim Orkestrasına dahil olarak armoniyi destekleyici kullanımı bir reform sayılmıştır. 1721'de Johann Sebastian Bach, "*Brandenburg Konçertosu*"na iki korno eklemesiyle bu çalgı orkestrada tam olarak yerini bulmuştur. Bundan hemen sonra Wolfgang Amadeus Mozart, korno için üç konçerto yazmıştır. Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart orkestrada iki korno kullanmış, Ludwing von Beethoven üçe ve dörde yükseltmiştir. Romantik dönem bestecilerinde dört korno kullanımı geleneksel hale gelmiştir.

**Resim 2:** Av kornosu[2]



20.yüzyıl başında besteciler tarafından bazı pasajlar standart dört kornodan daha fazlası için yazılmıştır. Örneğin Igor Stravinsky '*Bahar Ayini'* adlı eserinde sekiz kornoya yer vermiştir. Aynı şekilde Richard Wagner'de *'Ring'* adlı eserinde sekiz korno kullanmıştır. Sonradan bu sekiz kornodan dördünün yerini Wagner Tubası almıştır.

İlk bakır alaşımlı kornolarda piston (perde) sistemi yoktu ve icracı kromatik sesleri dudak kontrolü ve kalağın içine sağ elini sokarak değiştiriyordu. Ayrıca *crooks* adı verilen bazı uzun-kısa ek borularla eserin tonuna göre kornonun da tonu değişebiliyordu. Kornonun doğal ses rengi böyle elde ediliyor olsa da beraberinde birçok icra problemini birlikte taşıyordu. 1814'te ikinci, 1830'da üçüncü pistonun çalgı yapımcısı Stölzel tarafından bulunmasıyla bu problemler giderildi ve daha rahat bir icra elde edildi. Fa tonunda olan bu çalgı yazıldığında tam beşli alttan tınlamaktadır. 20.yüzyıl başlarında aynı kornoya dördüncü bir ventilin eklenmesiyle *Double Horn* denilen Ventilli Korno (F/Bb) bulunmuştur. Buradaki Si bemol (Bb) kornonun tonunu değil eklenen ventilin sistemini temsil eder. (Feridunoğlu, 2014:172)

[2] www.metmuseum.org/toah/works_of_art/14.25.1623; http://www.mfiles.co.uk/hunting-horn.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

**Resim 3:** Kornoda ton değişimi için ek borular (crooks)[3]



Ludwing von Beethoven'a kadar olan dönemde genellikle doğal korno kullanılmıştır. Daha sonra Johannes Brahms ve Richard Wagner gibi besteciler tiz partiler için genelde doğal kornonun yanı sıra eserlerinde pistonlu kornoya daha çok yer vermişlerdir. Pistonlu korno bulunmasına rağmen doğal korno, besteciler tarafından rağbet görmeye devam etmiş, 20.yüzyılın başlarında pistonlu korno Wagner'in kromatik ve karmaşık müziğine uygun olarak senfoni orkestralarının standart bir çalgısı olmuştur. Buna rağmen Johannes Brahms ve Anton Bruckner gibi besteciler en güzel korno sololarını doğal korno için yazmaya devam etmişlerdir.

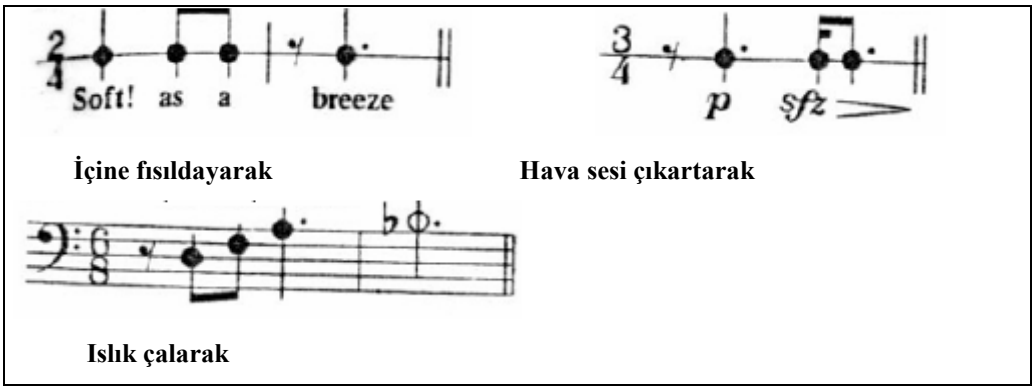
"*Kornonun senfonik orkestraya katkısı çeşitli şekillerdedir. Orta partilerde kornonun tonu geri plan için idealdir. Esas yapıyı bozmadan ve tonundaki sıcaklığı kaybetmeden, solo çalgıya eşlik yaparak da orkestraya çok güzel dahil olabilir. Oda orkestralarında genellikle bir korno bulunur. Küçük orkestralarda bir veya iki korno olabilir. Günümüzde senfonik bir orkestrada dört korno standart olsa da yazılmış müziğe uygun olarak üç korno da kullanılabilir. Pek çok senfoni orkestrasında beşinci korno için de yer vardır. Beşinci korno, birinci kornoya yardım içindir ve*

[3] http://www.auburn.edu/~schafwr/naturalhorn.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

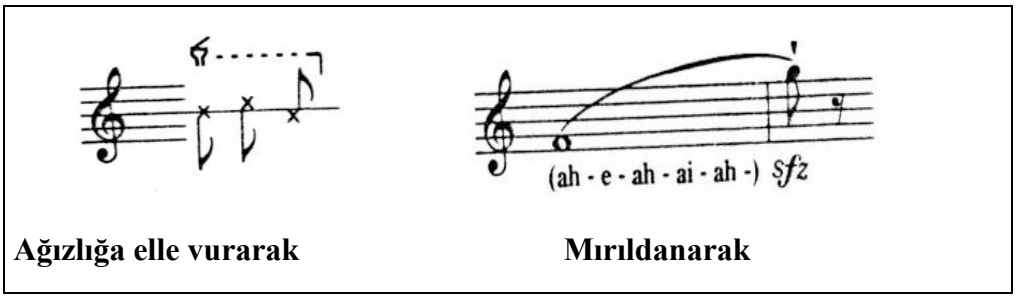
*onun yanında oturur. Daha fazla ses istendiğinde katılır ya da birinci kornonun çalması gereken bir solodan önce, solodan önceki bölümleri onun yerine çalar."* (Yurtcan, 2005: 41)

20.yüzyılda senfonik orkestradaki bakır çalgıların ve kornonun yapısında herhangi bir değişiklik olmamış, fakat çalgılardan daha farklı ses renkleri ve çalma teknikleri aranmaya başlanmıştır. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi çalgıdan hava üflemesi, ıslık çalması, dudakları kapalı olarak "*mmm"* hecesi çıkarması, çalgının içine şarkı söylemesi veya ağızlığı çevirip ters ucundan üflemesi istenmiştir.

**Şekil 1:** 20.yüzyıl'da bakır çalgı icrasında özel teknikler[4]




**Şekil 2:** 20.yüzyıl'da bakır çalgı icrasında özel teknikler[5]




Teze konu olan Türk besteciler de kornonun kullanımıyla ilgili ya da Çağdaş Müzikte kullanılan tekniklerden genel olarak *bouche, surdin, glissando ve*

[4] (Stone'dan aktaran Yurtcan, 2005: 84)
[5] (Stone'dan aktaran Yurtcan, 2005: 84)

*flatterzunge* gibi teknikler kullanmışlar onun dışında geleneksel kullanımın dışına çıkmamışlardır.

**Resim 4:** Günümüzde kullanılan korno[6]



**Türkiye'de Çok Sesli Müziğin Gelişimi**

Türk müzik kültüründe çok sesli müziğe olan ilginin geçmişi oldukça eskiye dayansa da çok sesli müzik çalışmaları 19.yüzyılda yoğunlaşmış, Tanzimat dönemi ile birlikte yaşanan değişim, batı müzik kültürünü ülkemize taşımıştır. 1826'da Muzika-i Hümayun'un kurulması ile ilk batı müzik eğitimi kurumu açılmıştır. (Yayla, 2003: 26)

Osmanlı Türkiye'sinin çoksesli Batı müziği ile ilk ciddi yakınlaşması 16. yüzyılda Fransa Kralı'nın Kanuni Sultan Süleyman'a bir çalgı topluluğu

[6] http://www.hornstash.com/images/products/large/NEW_802A-L.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

göndermesiyle başlamıştır. Daha sonra İngiltere kraliçesi Sultan II. Mehmed'e bir org armağan etmiştir. 18. yüzyılın ortalarına doğru Batı kemanı ilk kez saray faslında kullanılmıştır. Sultan III. Selim 1794'te Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu bir askeri birliğin önüne yine Avrupai özellikte bir *"boru-trampet takımı"* oluşturup koydurmuştur. Ayrıca yine III. Selim döneminde Topkapı Sarayı'ndan 1797 yılında padişahın yabancı bir opera topluluğuna opera temsili verdirdiği o dönemin saray sır katibinin tuttuğu notlardan anlaşılmaktadır. III. Selim döneminde yarım kalan bu girişim II. Mahmut döneminde yine gündeme gelmiştir. Kuşkusuz bunlar askerlikle, bilim ve teknikle ilgili gelişmelerden sonra müzikte de yenileşme ve Batıya yönelip çoksesli Batı müziğinden yararlanma eğilimlerinin ilk ciddi ve somut belirtileri olmuştur. (Sirel, 2005: 10)

> *''Osmanlılar'ın çoksesli müzik ile ilgili ilk tanışmaları konusunda elde şimdilik kaydı bilinen üç belge vardır. İlk belge Kanuni Sultan Süleyman dönemine, 1543 yılına aittir. 1494-1547 yılları arasında yaşayan Fransa Kralı I. Francois, hasımları için 1543 yılında Kanuni Sultan Süleyman'dan yardım talebinde bulunur. Bu istek üzerine Barbaros Hayrettin Paşa kumandasındaki Osmanlı Donanması, Fransa kıyılarına gider ve Nice şehrini kuşatır. Bu vesile ile iki yönetici arasında başlayan iyi ilişkiler, çok önemli bir müzik olayına da neden olur. Fransa Kralı yeni müttefikini memnun edeceği düşüncesi ile, sarayın en iyi müzisyenlerinden oluşan bir orkestrayı, Osmanlı Sarayı'na gönderir.*
>
> *Kralın İstanbul elçisi La Foret'in anılarına göre Kanuni, gönderilen müzisyenleri hepsini birden saraya kabul eder ve bütün saray mensuplarının önünde, orkestranın üç ayrı konser vermesine izin verir. Ancak bir süre sonra bu müziğin asker ruhunu yumuşatabileceği düşüncesi ile, müzikçilerin tekrar Fransa'ya dönmeleri sağlanır. Fransız müzikçilerinin saray konserlerinin programı, şu an için ele geçmiş değildir.*
>
> *İkinci belge de Türk Müzik Tarihi'nde Ali Ufki adı ile takdim edilen ve Polonya asıllı bir müzikçi ve yazar olan Albert Bobowsky'nin 1665 yılında yazdığı Saray-ı Enderun adlı eserinde yer almaktadır. Bu eserinde Ali Ufki, Sultan IV.Murad'ın İtalya'dan bir müzik hocası getirttiğine, bu kişiye sarayında müzik eğitimciliği yaptırdığına ve çeşitli eserler yazdırdığına dair bilgiler vermiştir. Ancak eldeki belgelerin noksanlığından bu İtalyan hocanın saraydaki çalışmaları hakkında kesin bir bilgiye şimdilik sahip bulunmamaktayız.*
> *Üçüncü belge ise, Michael Fabre isimli bir Fransız seyyahının Osmanlı'ya ait anılarını yazdığı ve 1682 yılında Paris'te '' La Turquie '' adı ile yayınlana eserinde yer almaktadır.''*
>
> *''Bu kitapta yer alan iki önemli bilgiden birincisi Kanuni Sultan Süleyman döneminde, saraydaki bir düğün şenlikleri sırasında İtalyan oyuncular tarafından sergilenen bir müzikli temsil; ikincisi ise yine bir düğün şenlikleri sırasında özel izinle İstanbul'dan Edirne sarayına götürülen '' org '' dur.''*

> *''Bu belgelerin dışında, İstanbul kiliselerindeki orgları ve kiliselerde verilen resitalleri de unutmamak gerekir. Bizim elimizdeki bilgilere göre, Avrupa kiliselerine giden ilk körüklü orgların en büyük üretim merkezi İstanbul'dur. Özellikle gümüş borulu orgların İstanbul'da imal edildiği ve buradan Avrupa'nın pek çok merkezine gönderildiği bilinmektedir. Evliya Çelebi, Seyahatname'sinde iki yüz bin Hıristiyan'ın yaşadığı İstanbul'da eski devirden kalma iki orgun da bulunduğunu belirtmiştir. Bunların dışında kimi müslümanların İstanbul Kiliselerine org dinlemeye gittiklerini, yine eldeki belgelerden öğrenmekteyiz.'' (Alaner'den Aktaran Özdemir, 2007:6)*

Üçüncü Selim dönemi'nde müzik alanında tonal müzikle ilgili asıl önemli ve kurumsal atılım 1794'te Yeniçeri Ocağının yerini alması için Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu Nizam-ı Cedid (Düzenli Ordu)'in önüne yine Avrupa örneğine uygun bir boru-trampet takımı oluşturması ve görevlendirmesidir. Bu boru takımı saraydaki içoğlanlardan oluşturulmuş, Ahmet Efendi ve Fransız Manguel tarafından çalıştırılmıştır. (Uçan, 2005: 51) Bu atılım daha sonra Muzıka-i Hûmayun'un kurulmasına yol açacak dev bir adım olarak yorumlanmıştır. (Sefer, 2012: 4)

Nizam-ı Cedid'in hizmetine sunulacak askeri müzik kurum ve kuruluşu olarak II. Mahmud tarafından Muzıka-i Hûmayun'un (1826) kurdurulmasıyla çok sesli müzik resmi politika haline gelmiştir. (Ensari'den aktaran Sefer, 2012:5)

Bu kurumun başına, önceki müzikçilerin yetersiz olması kanaatinden sonra 1828'de ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Guiseppe Donizetti (1788-1856) getirilmiştir. Guiseppe Donizetti, *Osmanlı Saltanat Muzikaları Baş Ustakarı* ünvanıyla batı müziği yöntemlerine göre bandoyu eğitmiş ve geliştirmiştir. Muzika-i Humayun aynı zamanda bir *müzik okulu* özelliğini kazanmıştır. Flüt, piyano, armoni ve çalgılama derslerini kendisi vermiş, Avrupa'dan hem çalgı öğretmenleri, hem de çalgılar getirtmiştir. Bu topluluğu kısa zamanda bir *saray bandosu*na dönüştüren Guiseppe Donizetti, ilk konserini 19 Nisan 1829 Pazar günü Rami Kışlası'nda yapılan bayram töreninde Sultan İkinci Mahmut'un huzurunda gerçekleştirmiştir. (Say, 1995: 510)

**Resim 5:** Guiseppe Donizetti[7]



> "Saray bandosunun dağarcığında operatik eserlerden düzenlenmiş parçaların yanı sıra, II. Mahmud için bestelenmiş marşlar da yer alıyordu. Guiseppe Donizetti de, İstanbul'a geldiği ilk dört ay içerisinde padişah için Mahmudiye Marşı'nı bestelemişti. Bu arada, Muzıka-yı Hümayun için enstrümanlar ısmarlanmaya başlamıştı. Pelitti evinden ısmarlanan bu enstrümanların bir kısmı Türk geleneklerine uygun şekilde yapılıyordu. Donizetti'nin uğraşıları II. Mahmud tarafından takdir edilerek, kendisine 1831 yılında Nişan-ı İftihar verilmiştir. Verilen mührün üzerinde "Ustakar-ı Muzıka-yı Hümayun Donizetti" yazmaktadır. Bu nişan, Muzıka-yı Hümayun'un temellerinin atılmış olduğunun sağlam bir göstergesidir." (Serdaroğlu, 2008: 14)

Guiseppe Donizetti'nin 1856'da İstanbul'da ölmesinden sonra 1860'ların sonunda Naum Tiyatrosu'ndaki konuk opera orkestralarını yönetmekte olan İtalyan Callisto Guatelli (1819-1899) saraya alınmıştır. (Say, 1995: 510) Callisto Guatelli eğitmen olarak Muzıka-yı Hümayun'da kaldığı dönemlerde pek çok öğrenci yetiştirmişti, Mehmet Ali Bey, Saffet Bey, Zati Bey, Pazı Osman Bey, Faik ve Zeki Bey yetiştirdiği öğrencilerdendi. Guatelli, milli melodilerden milli marşlar bestelemiş

[7] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Giuseppe_Donizetti.jpg/185px-Giuseppe_Donizetti.jpg ( Erişim Tarihi: 30.07.2016)

ve bu fikri öğrencilerine de aşılamıştı. (Gazimihal, 1955: 71) Guatelli döneminde bando, gerçek bir armoni topluluğu görünümü almıştır. 1880 yılında Guatelli'ye yardımcı olması maksatlı, Paris Konservatuvarı'nda öğrenim görmüş *"d'Arenda"* [8]adlı İspanyol asıllı bir piyanist de saraya getirilmiştir. "*Aranda Paşa"* olarak bilinen bu müzikçinin katkılarıyla nota kitaplığı yeniden düzenlenmiş, bandoya yeni bir çalgı olan saksafon ailesi eklenmiş ve topluluğun kuruluş biçimi Fransız bandolarına göre yenileştirilmiştir. (Say, 1995: 510)

1899 yılındaki ölümüne kadar bando ve saray orkestrasının başında kalan Guatelli, aynı zamanda Türk müziği ses sistemi ve notalarını incelemiş, yüz kadar Türk müziği eserini piyano için armonize edip yayınlamıştır. (Canbay, 2013: 208)

1908'de Meşrutiyet'in ilanıyla, Muzika-i Humayun'da görevli yabancı müzisyenler ülkelerine gönderilmiş ve yetişmiş Türk müzisyenler yerlerini almıştır. Bu dönemde Muzika-yı Hümayun'dan aralarında flütçü Şevket, Arnavut Ali Rıza Beyler, klarnetçi Mehmet Ali ve Veli Bey'ler, oboist Pazı Osman ve Ebuzer Beyler, fagotçu Şevki Bey, kornocu Cemal, Sabri ve Ahmet Bey, pistoncu Cemil, Mustafa ve İzzet Emin Beyler, tromboncu Binbaşı Şükrü ve Canbaz Mehmet, basist Avni ve Faik Beyler'in sayılabileceği yetenekli sanatçılar yetişti. (Gazimihal, 1955: 85-92) Saffet Bey (Atabinen) flüt ve çalgılama, Zati Bey (Arca) ise yaptığı düzenlemelerle bu kurumda önemli görevler almışlardır. Bu dönemde bando ve senfonik orkestranın şefliğini Saffet Bey yürütmüştür. (Say, 1995: 511)

Muzika-yı Hümayun, Osmanlı İmparatorluğu'nun tek müzik okuluydu. Kurum olarak devlete bağlı orkestra ve opera sadece sarayda yer alıyordu. Ancak, askeri bandolar yaygınlaşmaya başlamıştı. Bando Avrupa'dan örnek alınarak oluşturulmuş bir müzik topluluğu olmasına rağmen yenilikler ile kolay uzlaşamayan

[8] D'ARENDA PAŞA : (19.yy.-20.yy.) ''İspanyol asıllı bir Fransız piyanisti olan D'Arenda Paşa, Paris Konservatuarı'nda yetişti. Osmanlı Devleti'nin Paris Elçisi Esad Paşa'nın sevgisini kazandı. Ve Esad Paşa'nın tavassutiyle otuz altın aylıkla İstanbul'a getirilerek saraya alındı (1880Bandoyu özellikle sazlar bakımından Fransız örneklerine göre ilk örgütlendirmeye girişen ve İtalyanizm çığırına son verilmek yoluna yönelen D'Arenda oldu. II. Meşrutiyet'in yabancıların hizmetine son vermesi üzerine ülkesine döndü (1909)''. (Pars, TUĞLACI, Mehterhaneden Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986, s.144)

halk arasında kabul edilmiş ve sevilmiş bir oluşumdu. Ordu teşkilatında her alayda bir bando bulunuyordu. Böylece her sancak merkezine birer, ordu merkezi olan her vilayet merkezine ikişer bando düşüyordu. İmparatorluğun merkezi olan İstanbul'da bando sayısı otuz beşe kadar çıkabiliyordu. İstanbul alay bandoları yüz kadar askerden oluşuyordu. (Gazimihal'den aktaran Serdaroğlu, 2008: 45)

İkinci Abdülhamid döneminde sivil bandoculuğun temelleri atılmaya başlanmıştır. İzmir Sanayi Mektebi Bandosu, Üsküp Sanayi Mektebi Bandosu, Bursa Sanayi Mektebi Bandosu ve Konya Sanayi Mektebi Bandosu bu dönemde kurulan bandolar arasındadır. (Serdaroğlu, 2008: 47)

1900'lerin başlarında Osmanlı'da çoksesli müzik kurumlarının savaş, ekonomik kaygılar ve ilgisizlik gibi sebeplerden kan kaybettiği görülmüştür. Bu dönemde yapılan önemli atılım V. Mehmed Reşat padişahlığında, İstanbul Belediyesi'nin desteğiyle Dârülbedayi'nin kurulmasıdır. İkinci Meşrutiyet döneminin başında milli bir tiyatro ve konservatuvar kurabilmek için çeşitli girişimler yapılmış ancak bunların hepsi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Sonunda 1914 yılında, İstanbul Belediye Başkanı olan Doktor Cemil Paşa (Cemil Topuzlu) bir konservatuvar kurmak için girişimlere başlamıştır. Doktor Cemil Paşa, Tıp fakültesinden sonra eğitimini Fransa'da tamamlamış, batı kültürü almış bir kişidir. (Sevengil, 1968: 178-79) Her ne kadar savaş durumundan uzun bir süre öğrenci alamayan okul, 1916'da tekrar açılmıştır.

1923'de Cumhuriyet'in ilanına kadar başta İstanbul olmak üzere çok sesli müzik adına çeşitli hareketler olmuş ama hep kısır bir döngü içinde olmuştur. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çok sesli müzik alanında da birçok batılılaşma hareketi kaldığı yerden hızla devam etmiştir. Yetenekli gençler yurtdışında eğitim almaya gönderilmiş, yeni açılan müzik kurum ve kuruluşlarına yabancı uzmanlar getirilmiş ve ulusal ezgilerimizin derlenmesi ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'deki çok sesli müziğin gelişimi ve yaygınlaşması adına yapılanları maddeler halinde şöyle sıralayabiliriz:

1. 1924’de Tevhid- i Tedrisat Kanununun yürürlüğe girmesi ile müzik dersi resmi olarak müfredata girmiştir. Bu derslerde çok sesli müziğin yer alması sağlanmıştır.

2. Müzikte çağdaşlamayı daha doğru adımlarla ve yetenekli gençlerin çok sesli müziği daha doğru öğrenebilmesi maksatlı, yurtdışına öğrenci gönderilmiştir. (İlk öğrenci 1924 yılında Ekrem Zeki Ün olmuştur. Ardından 1925’de Ulvi Cemal Erkin, Cezmi Rıfkı Erinç, Fuad Koray, 1926’da Necil Kazım Akses, 1927’de Hasan Ferid Anlar, 1928’de Ahmet Adnan Saygun ve Halil Bedii Yönetken’dir. Cemal Reşit Rey babasının görevi dolayısıyla kendi imkanlarıyla Fransa’da eğitim görmüştür.) Yurtdışından dönerek eğitimlerini tamamlayan bu öğrenciler birçok müzisyen yetiştirmiş ve müzik kurumlarında yer almışlardır.

3. Cumhuriyet müzik devriminin önemli çalışmalarından bir tanesi de derleme çalışmalarıdır. Anadolu’nun müzik kültürünü yansıtan birçok eser kayıt altına alınarak derlenmiştir. 1936 yılında Türkiye’ye davet edilen Macar besteci Bela Bartok bu konuda bir çok konferanslar vermiş ve Ahmet Adnan Saygun ile Adana ve Mersin yöresinde derlemeler yapmışlardır.(Dalkıran, 2013: 182)

4. Avrupa’dan önde gelen müzisyenler yurda çağrılarak eğitimci ve yönetici olarak günümüz müzik kurumlarının temellerini atmışlardır. Paul Hindemith (1895- 1963), Carl Ebert (1887-1980), Bela Bartok (1881-1945), Edward Zuckmayer (1890- 1972), Ernst Praetorius (1880- 1946), Lico Amar (1891- 1959), David Zirkin (1906- 1949), Dame Ninetti De Eberth Valoist (1898-1999) bu isimlerden birkaçıdır.

5. Riyaset- i Cumhur Musiki Heyeti 1924'de Atatürk'ün talimatıyla İstanbul'dan Ankara'ya gelir. 1933 yılında senfonik orkestra ve bando birbirinden ayrılarak iki ayrı kurum olarak yapılanmaya devam ederler. Bandonun adı *Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası* olarak değişir. Orkestra, *Cumhur Filarmoni Orkestrası* ve 1957'de *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası* adını alır.

6. Müzik öğretmeni yetiştirmek amaçlı 1 Eylül 1924'de Musiki Muallim Mektebi kurulur. Ardından 14 Eylül 1925'de İstanbul Konservatuvarı ve günümüz konservatuvar temellerinin atıldığı Ankara Devlet Konservatuvarı kurulur.

7. Askeri müzik eğitimi de geçmişinden aldığı sağlam temelle isim değiştirerek Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. 1922'deki Makam- ı Hilafet Muzikası adı daha sonra ayrı bir okul olarak 1939'da Ankara Musiki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu, 1949'da Askeri Muzika Meslek Okulu ve 1964'de Askeri Mızıka Okulu adını almıştır.

8. Opera alanında ilk çalışmalar ise, 1934 yılında Ahmet Adnan Saygun'un *"Özsoy"* ve Necil Kazım Akses'in *"Bayönder"* adlı yapıtlarının sahnelenmesi ile başlamıştır. 1936'da kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda *Şan ve Opera* bölümünün başına ünlü Alman rejisör Carl Ebert'in getirtilmesi, Türkiye'de opera hareketinin Batılı anlamda dönüm noktası haline gelmiştir. (Canbay, 2013: 222)

9. 1935'te Ankara'ya gelen Alman besteci Paul Hindemith bazı araştırmalar yaparak bir rapor hazırlamıştır. 1936 Nisan ayında Paul Hindemith'in teklifiyle Milli Eğitim Bakanlığı'nın yaptığı çağrıya uyan Eduard Zuckmayer Ankara'ya gelerek Konservatuvarın kuruluş çalışmalarına katıldı. (Selanik, 2011:314)

10. 1938'de Ankara Radyosunun teknik imkanları arttırılarak çok sesli müziğin yurtta yaygınlaşması sağlanmıştır.

## 1.1 Problem

Bu araştırmanın problemi; Türk Besteciler, senfonik eserlerinde kornonun hangi teknik özelliklerinden yararlanmışlardır?

### 1.1.1 Alt Problemler

1. Birinci Alt Problem; Türk Bestecilerin senfonik eserlerindeki korno sololarına ilişkin korno icracıları ve eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?

2. İkinci Alt Problem; Türk Besteciler, senfonik eserlerinde kornonun hangi teknik özelliklerinden yararlanmışlardır?

## 1.2 Amaç

Bu araştırma, korno eğitimi almakta ya da almış sanatçı ve sanatçı adaylarının ileriki yıllarda karşılaşmaları olası Türk Bestecilerin belirlenen Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının incelenmesini amaçlamaktadır.

## 1.3 Önem

Devlet Konservatuarlarında eğitim gören veya mezun olmuş korno icracılarının herhangi bir orkestra kadro sınavı veya konserlerde takviye icracı olarak katılmaları olasıdır. Bu tip durumlar için, icracıların orkestra sololarına hazır olmaları gerekmektedir. Klasik Batı Müziği bestecilerinin senfonik eserlerindeki korno soloları ile ilgili birçok kaynak bulunmaktadır. Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki önemli korno sololar ile ilgili derlenmiş herhangi bir kaynak yoktur.

Bu araştırma, Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki korno soloları incelemesi ve analiz etmesi bakımından önemlidir.

### 1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, senfoni orkestraları ve devlet opera balesi korno icracıları, devlet konservatuvarlarında görevli korno eğitimcileri ile yapılan anket soruları sonucu belirlenen; *Ahmet Adnan Saygun'un 3.* ve *4.Senfonileri, Cemal Reşit Rey'in Türkiyem Senfonik Şiiri, Ferit Tüzün'ün Esintiler, Anadolu Süiti (Çeşme Başı), Türk Kapriçyosu* ve *Çayda Çıra Bale Süiti, Hasan Ferid Alnar'ın Prelüd* ve *İki Dans, Muammer Sun'un İzmir Rapsodisi, Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süiti* ve *1.Senfonisi* adlı senfonik eserlerinin korno sololarının incelenmesi ile sınırlıdır.

### 1.5 Tanımlar

**Allegro aperto:** Canlı, açık bir deyişle. Geniş bir anlatımla. (Say, 2005: 51-86)

**Allegro giacoso:** Canlı, neşeli-şakacı. (Say, 2005: 51-662)

**Allegro Scherzando:** Canlı, alaylı-şakacı. (Çalışır, 1988: 95-96)

**Andante Misterioso:** Rahat, yürüyüş temposunda gizemli. (Say, 2005: 70)

**Andante tranquillo:** Rahat, yürüyüş temposunda sakin. (Çalışır, 1988: 100)

**Allegro maestoso:** Canlı ve gösterişli. (Çalışır, 1988: 95-96)

**Animato ma non troppo:** Canlı ama çok değil. (Çalışır, 1988: 96-97)

**Arpej:** Akor seslerinin ard arda duyulacak biçimde sıralanması. (Say, 2005: 103)

**Artikülasyon:** Müzikte yer alan her sesin ayrım ve bağlantılarının belirginleştirilmesi. Seslerin birbirleriyle ilişkisinin uygulanması için müzik yazısında özel işaretler ve uyarıcı sözcükler kullanımı. *Örnek: staccato (kesik çalış), non legato (bağlı değil), legato (bağlı).* (Say, 2005: 106)

**Attack (Attaca):** Üflemeli çalgılarda sese giriş. (Ayrıca büyük formdaki eserlerin bölüm aralarında boşluk vermeden diğer bölüme geçiş için kullanılır.)

**Bando:** Üflemeli ve vurmalı çalgılardan oluşan askeri ya da sivil müzik topluluğu. İngilizcede belirli bir çalgı müziği çeşidini (örnek; jazz band, rock band), ya da belli çalgılardan oluşan bir topluluğu niteler. (Say, 2005: 164)

**Bolero:** İspanya'nın Endülüs bölgesinde doğan, üç zamanlı, orta hızda, ikili yapılan bir dans. (Say, 2005: 237)

**Bouche:** Surdin etkisi yaratmak için icracı, sağ elini mümkün olduğunca kalağın içine, kornonun boğaz kısmına doğru sokmasıyla elde edilir. Sağ elin kalağın içine yerleşmesiyle elde edilen *bouche*, sesi yarım ses tizleştirir. Bu teknik partisyonda it. *Chiuso*, fr. *Bouche*, alm. *Gestopft*, ing. *Stopped horn* diye adlandırılır. (Yurtcan, 2005: 43)

**Cantabile Espressivo:** Şarkı söyler gibi ifadeli. (Çalışır, 1988: 96-99)

**Commodo (Comodo):** Rahat ve sakin bir hareketle. (Çalışır, 1988: 99)

**Con anima:** Anlamlı. (Çalışır, 1988: 96)

**Con Moto:** Hareketli. (Çalışır, 1988: 96)

. **Crescendo:** Kuvvetleşerek, artarak. (Çalışır, 1988: 98)

**Crooks:** Kornoda ton değişimi sağlayan uzun ya da kısa ek borular. (Feridunoğlu, 2014:172)

**Deciso:** Kesin, kararlı, vurgulayıcı bir anlatımla. (Say, 2005: 426)

**Decrescendo:** Sesi söndürerek. Ses gürlüğünü giderek hafifletme. (Say, 2005: 426)

**Entonasyon:** Seslendirme sırasında ses yüksekliklerinin doğru olması. Bir eserin icrasında perdeleri kesin bir şekilde verebilmek, sesleri doğru üretebilmek. (Say, 2005: 533)

**Flatterzunge:** (Yaygın kullanımı Almanca olarak bu şekildedir, *flattertongue; ing.*) kelime anlamı olarak *kanat çırpınışı dili* olarak çevrilse de Türkçe'de *kurbağa dili* olarak kullanılır. Bu özel efekt yazım olarak yaylı çalgılardaki ölçüsüz tremolo yazımına benzese de üflemeli çalgılardaki ses üretimi farklıdır. Herhangi bir ses yüksekliğine bağlı kalmaksızın çalgıya üflenen havayla dil *''r''* harfini söyleyerek kaba bir ses çıkartır. (Adler, 1989:162)

**Glissando:** Geniş bir aralık içinde yer alan seslerin kaydırılarak kısa sürede duyrulması. (Say, 2005: 669)

**Kapriçyo:** Özgür formda yazılmış düş ürünü parçaları niteleyen terim. Barok dönemde bu başlık altında yazılan çembalo parçaları, romantik dönemde duygu yüklü, sürprizler içeren özgür formda eserlere dönüşmüştür. Bu eserlerin bir başka özelliği temanın başka bir eserden alınabilmesidir. (Say, 2005: 287)

**Konçerto:** Bu terim bir solo çalgının (bazen iki veya daha fazla sayıda çalgının) orkestra ile birlikte icrası anlamına gelir. Genelde üç ya da dört bölümlüdür. Sonat formundadır. (Say, 1995: 735)

**Largamente:** Geniş olarak, yavaşça ve ağır başlı. (Say, 1995: 766)

**Legato:** Notaların birbirine bağlı olarak seslendirilmesini gösteren terim. (Say, 1995: 770)

**Lento:** Yavaş bir şekilde. (Say, 1995: 771)

**Lied:** Şarkı. Lied, form bakımından A-B-A olarak anlatılabilir. (Say, 1995: 774)

**Majör:** Etimolojik anlamı en büyüktür. Tonal armonide minörün karşıtı olarak kullanılır. İki tam, bir yarım, üç tam, bir yarım ses aralıklarından oluşur. (Say, 1995: 790)

**Marcato:** Belli ederek, vurgulayarak, önem vererek. (Say, 1995: 797)

**Meno mosso:** Daha yavaş. (Say, 1995: 817)

**Metronom:** Yunanca kökenli bir kelimedir. Bir müzik eserinin hangi tempoda çalınacağına yardımcı olan alettir. (Say, 1995: 819)

**Moderatamente animato:** Orta hızda gibi canlı. (Çalışır, 1988: 96)

**Molto Adagio:** Gayet yavaş fakat gösterişli bir hızlılıkta. (Çalışır, 1988: 96-97)

**Molto deciso:** Gayet kararlı bir şekilde. (Say, 2005: 426)

**Motif:** Genellikle iki ve ender olarak üç, hızlı eserlerde bazen dört ölçüyü dolduran, en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi olan; melodi, armoni ve ritm bakımlarından özel bir karaktere sahip olabilen, en küçük müzik fikri ve en küçük form öğesi için kullanılan terim. (Say, 1995: 849)

**Nüans:** Bir müzik parçasında, seslerin çeşitli gürlük derecelerini gösteren işaretler. *Örnek; piano (hafif), mezzo-forte (orta gürlükte).* (Çalışır, 1988: 95)

**Oktav:** Diyatonik gamın sekizinci derecesi. (Say, 1995: 969)

**Orkestra:** Terim olarak orkestra, Yunanca *"Dans Alanı"* sözcüğünden kaynaklanmıştır. Çeşitli çalgı sanatçısı gruplarından oluşan, her grubun eserdeki müzikal ifadeye katkıda bulunduğu dengeli ses bileşimlerini örgütleyen geniş çalgı topluluğudur. (Ece, 2013: 125)

**Ostinato:** Devam eden, uzayan, sürekli. (Say, 1995: 1007)

**Pentatonik:** Yarım sesli aralıklara yer vermeyen beş sesli dizilerdir. (Say, 1995: 1029)

**Pesante:** Ağırlıkla, bastırarak, dolgun bir deyişle. (Say, 1995: 1031)

**Piston:** Bakır üflemeli çalgılarda seslerin değiştirilmesini sağlayan mekanizma. (Say, 1995: 1035)

**Pizzicato:** Yaylı çalgılarda telleri parmakla çekerek çalma tekniği. (Say, 1995: 1035)

**Poco Largo:** Az daha ağır ve geniş. (Çalışır, 1988: 95)

**Poco piu mosso:** Az daha canlı. (Çalışır, 1988: 96)

**Poco Vivo:** Vivo'dan daha az çabuk. (Çalışır, 1988: 96)

**Prelüd:** İlk olarak Koral ve füg'ün giriş müziği olarak kullanılsa da daha sonra kendisini izleyen formlardan bütünüyle ayrılmış ve şarkı formunda bağımsız bir yapıya sahip olmuştur. (Say, 1995: 1067)

**Presto:** Çok çabuk bir şekilde. (Çalışır, 1988: 95)

**Presto con graziaso:** Çok çabuk bir şekilde ve zarif. *Graziaso* ya da *grazioso* bir parçanın hafif ve zarif bir biçimde çalınmasını gösterir. Çoğu zaman tempoyu da gösteren bir başka terimle kullanılır. (Say, 1995: 553)

**Rapsodi:** Genellikle halk türkülerinden ve ulusal ezgilerden yararlanılarak hazırlanan serbest eserlere denir. (Say, 1995: 1087)

**Scherzo:** Mizah öğesine ağırlık veren ve katlı şarkı formunda yazılmış eser. Menuet'in çabuklaştırılmasından ortaya çıkmıştır. (Say, 1995: 1114)

**Senkop:** Sesli bir süre değeri, hafif bir vuruş ya da zaman üzerinde başlayıp, kuvvetli bir vuruş veya zaman üzerinde devam edecek demektir. (Çalışır, 1988: 87)

**Sonat:** İtalyanca *"ses verme"* anlamına gelen *"sonare"* kelimesinden türemiştir. Genellikle dört bölümlü olan, piyano, keman, çello gibi solo çalgılara ya da piyano eşliğinde yaylı ya da üflemeli çalgılardan birine yazılan kompozisyondur. Büyük formlar arasında en temel formdur. (Say, 1995: 1132)

**Sostenuto:** Bağlı ve dayanıklı çalış. Geniş. (Say, 1995: 1132)

**Sulponticello:** Eşik üzerinde yayın olabildiğince eşiğe (köprüye) yakın biçimde kullanılması gerektiğini belirten terim. (Karolyi, 1999: 138)

**Süit:** Dört ya da altı bölümden oluşmuş şarkı formları zinciridir. (Say, 1995: 1137)

**Staccato:** Kesik kesik çalma. (Say, 1995: 1134)

**Stesso tempo:** Aynı, bir önceki tempoyu andıran tempoda. (Say, 1995: 1134)

**Tacet:** Orkestrada bir çalgı partisinin geçici olarak ara vermesi (Michels, Vogel, 2013: 79)

**Tremolo:** İki sesi ya da bir akorun seslerini tril biçiminde çalma**.** (Say, 1995: 1186)

**Tutti:** Tüm, hepsi birden anlamındadır. Orkestradaki bütün çalgıların katıldığı bu bölüm, yapıtın en görkemli seslendirilmiş yeridir. (Say, 1995: 1204)

**Unison:** Adları ve sesleri aynı olan notalara denir. Sesdeş. (Çalışır, 1988: 67)

**Vivacissimo:** Çok hızlı, çok canlı bir şekilde. (Say, 1995: 1255)

**Vivo:** Çabuk bir şekilde. (Çalışır, 1988: 96)

**Quasi glissando:** Bu terim *glisando gibi* anlamına gelmektedir. Glisando kelime olarak kaydırma anlamına gelir. (Adler, 1989:280)

# BÖLÜM II

## YÖNTEM

### 2.1 Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma modeline göre yürütülmüştür. Araştırmada verilerin toplanması için nitel araştırma tekniklerinden olan doküman analizi ve gözlem tekniklerinden yararlanılmıştır.

### 2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, korno icracıları, ve eğitimcileri ile yapılan anket sonucu belirlenen Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin senfonik eserleri, örneklemini ise bu senfonik eserlerdeki korno sololarının incelenmesi oluşturmaktadır.

### 2.3 Verilerin Toplanması

Verilerin toplanmasından önce konuya ilişkin araştırma yapılmış ve benzer konularda çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Yapılan bu çalışmalar incelenerek, konuya bağlantılı kısımlara araştırmada yer verilmiştir.

Konu kapsamında; Burak HOŞSES'in İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2013 yılında tamamlanan *''Beethoven Senfonilerinden Seçilmiş Önemli Korno Soloların İncelenmesi ve İcra Kalitesini Arttırmaya Yönelik Çalışma Teknikleri''* adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Burcu Evren TUNCA'nın Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2005 yılında tamamlanan *''Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Tekniklerinin İncelenmesi''* adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Can ELBİ'nin Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2008 yılında tamamlanan *''Seçilmiş Orkestra Eserleri Viyolonsel Partilerinin Teknik İncelenmesi''* adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Elif AKKAYA'nın İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2012 yılında tamamlanan *''Orkestral Viyola Repertuarı İçin Çalışma Kılavuzu''* adlı Sanatta Yeterlik Tezi,

Figen AKGÜN'ün Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı'nda 2010 yılında tamamlanan *''Türk Beşlerinin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi''* adlı Yüksek Lisans Tezi, incelenmiştir.

Konuyla ilgili olarak sözlü, telefon ve internet üzerinden korno sanatçıları ve eğitimcileri ile görüşülerek, Türk Bestecilerin hangi senfonik eserlerinde önemli korno soloları olduğu tespit edilmiş ve bu korno sololar üzerindeki yorumları toplanmıştır. Daha sonra belirlenen Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerinin korno partilerine ulaşılarak, sanatçı ve eğitimcilerin yorumlarına dayalı olarak analiz edilmiştir.

### 2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler toplanarak, seçilen Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin senfonik eserleri daha iyi gözlenmiş, bu senfonik eserlerdeki korno soloları, çalgı icracılığı ve teknik olarak incelenerek önemi vurgulanmıştır.

# BÖLÜM III

## BULGULAR VE YORUMLAR

### 3.1 Birinci Alt Problem

**Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarına İlişkin Korno İcracıları ve Eğitimcilerinin Görüşleri**

Araştırmaya doğru yön vermesi adına seçilen sekiz korno eğitimcisi ve icracısının anket yoluyla sorulan sorulara verdikleri cevaplarda belirttiği eserler incelenmiş ve korno icracılığı yönünden analiz edilmiştir. Analiz edilirken ilk olarak icracı ve eğitimcilerin akademik durumları ve korno icracılığı üzerine olan çalışmaları sayısal verilerle tablolandırılmış, daha sonra verilen cevaplar doğrultusunda bulunan bulgular yorumlanmıştır.

Anketin, ankete katılan eğitimci ve icracılardan yoruma dayalı sorulara verdikleri cevaplar isim belirtilmeden K1, K2… şeklinde gösterilmiştir. Verilen cevaplar sorulan soruyu tam karşıladığı gibi bazı sorulara genelleme yapılarak cevaplar verilmiştir. İlk dört soru tablo şeklinde aşağıda verilmiştir. Yoruma dayalı sorular 5.sorudan itibaren başlamaktadır.

**Soru 1:** Eğitim durumunuz nedir?

Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının akademik durumları verilmiştir.

**Tablo 1: Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının akademik durumları**

| Akademik Durum | Kişi Sayısı | Yüzde (%) |
|---|---|---|
| Lisans | 6 | 75 |
| Yüksek Lisans | - | - |
| Sanatta Yeterlik | 2 | 25 |
| Doktora | - | - |

Ankete katılan eğitimci ve icracıların ağırlıklı olarak lisans mezunu olduğu görülmektedir. Bunun sebebinin ankete katılanların çoğunluğunu senfoni ve opera orkestralarında yer almaları gösterilebilir.

**Soru 2:** Hangi okul mezunusunuz?

Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının mezun oldukları okullar aşağıdaki gibidir.

**Tablo 2: Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının mezun oldukları okullar**

| Okul Adı | Kişi Sayısı | Yüzde (%) |
|---|---|---|
| Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı | 4 | 50 |
| Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi | 1 | 12,5 |
| Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı | 2 | 25 |
| İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı | 1 | 12,5 |

Ankete katılan eğitimci ve icracıların ağırlıklı olarak Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı mezunu olduğu görülmektedir. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Türkiye'nin en köklü konservatuvarı olması ve uzun yıllara yayılan bir ekole sahip olmasıyla birlikte senfoni ve opera orkestralarında ağırlıklı olarak bu okul mezunu olmaları sebep gösterilebilir.

**Soru 3:** Hangi müzik kurumunda görev alıyorsunuz?

Korno eğitimcileri ve icracılarının görevde oldukları müzik kurumları aşağıdaki gibidir.

**Tablo 3: Ankete katılan korno eğitimcileri ve icracılarının görevde oldukları müzik kurumları**

| Okul Adı | Kişi Sayısı | Yüzde (%) |
|---|---|---|
| Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası | 1 | 12,5 |
| İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası | 1 | 12,5 |
| Bilkent Senfoni Orkestrası | 2 | 25 |
| Bursa Bölge Senfoni Orkestrası | 1 | 12,5 |
| Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası | 1 | 12,5 |
| İstanbul Devlet Opera ve Balesi | 1 | 12,5 |
| Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuvarı | 1 | 12,5 |

Ankete katılan katılımcıların görüşlerindeki çeşitliliği sağlamak amaçlı, farklı senfoni orkestraları ve devlet konservatuvarlarında görev yapan katılımcılardan görüş alınmıştır.

**Soru 4:** En çok hangi Çok Sesli Türk Bestecisinin Eserlerini çaldınız?

**K.1** Ulvi Cemal ERKİN (Senfonik orkestra eserleri).

**K.2** Ulvi Cemal Erkin: Köçekçe, Ferit Tüzün: Esintiler, Ahmed Adnan Saygun : Yunus Emre Oratoryosu

**K.3** En çok Ahmet Adnan Saygun ve Okan Demiriş'in eserlerini çaldım.

**K.4** Ahmet Adnan Saygun.

**K.5** Ferit Tüzün.

**K.6** Ulvi Cemal Erkin, Adnan Saygun.

**K.7** Ferit Tüzün.

Ankete katılan katılımcıların genel olarak Ulvi Cemal Erkin, Ferit Tüzün ve Ahmet Adnan Saygun'un eserlerini çaldıkları görülmektedir. K.3 katılımcı Okan Demiriş adlı bestecinin eserlerini de çaldığını belirtmiştir. Bu katılımcının opera ve bale orkestrasında görev yapmasından dolayı bu cevabı vermesi olasıdır.

**Soru 5:** En çok hangi Çok Sesli Türk eserini çaldınız?

**K.1** Köçekçe

**K.2** Köçekçe ve Esintiler

**K.3** En çok Ahmet Adnan Saygun Yunus Emre ve Okan Demiriş'in Operaları.

**K.4** Köçekçe

**K.5** Esintiler

**K.6** Köçekçe

**K.7** Köçekçe

Bir önceki soruyla bağlantılı olarak ankete katılan katılımcılardan dördü Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler, bir katılımcı Ferit Tüzün'ün Esintiler ve bir katılımcı da hem Köçekçeler hem Esintiler eserlerini en çok çaldıklarını belirtmişlerdir. Bir katılımcı Ahmet Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nu ve Okan Demiriş'in opera eserlerini çaldığını belirtmiştir. Bu cevaplar ışığında Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler ve Ferit Tüzün'ün Esintiler adlı eserlerinin melodi çeşitliliği anlamında zengin olması, orkestrasyon anlamında kornoya uygun yazılmış olması ve müzikal dinamikler açısından her kesime hitap ediyor olması orkestralar için de tercih sebebi olduğunu göstermektedir.

**Soru 6:** Korno icrası yönünden zorluk sırasına koyduğunuzda hangi Türk eserleri sıralarsınız?

**K.1** Sırasıyla; Ulvi Cemal Erkin'in 2. Senfonisi, Ahmet Adnan Saygun'un 4. Senfonisi, Ferit Tüzün'ün Esintileri, Ulvi Cemal Erkinin 1. Senfonisi, Cemal Reşid Rey'in Türkiye'm Senfonik Şiiri.

**K.2** Sırasıyla; Kemal Sünder'in Korno Konçertosu, Ferit Tüzün'ün Esintileri, Ahmed Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu, Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeleri.

**K.3** Sırasıyla; Okan Demiriş'in Yusuf İle Züleyhası, Ferit Tüzün'ün Esintileri, Okan Demiriş'in Karyağdı Hatunu.

**K.4** Sırasıyla; Ferit Tüzün'ün Esintileri, Ferit Tüzün'ün Türk Kapriçyosu, Adnan Saygun'un 2. Senfonisi, Adnan Saygun'un 5. Senfonisi.

**K.5** Sırasıyla; Fazıl Say'ın İstanbul Senfonisi, Ferit Tüzün'ün Esintileri, Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeleri.

**K.6** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

**K.7** Bu soru için eserlere bakmak gerekir. Ezbere bir cevap vermek olmaz. Adnan Saygun'un 1.Senfonisini çaldım. Burada tüm bestecileri düşünürsek çok az eser var Fazıl Say, Hasan Uçarsu, Mehmet Dürrüoğlu gibi çağdaşları ve daha nicelerini düşünürsek bu soruyu bir iki eser arasında kıyaslama yapmak bence diğerlerine haksızlık olur.

Korno icrası yönünden zorluk sırasına koyulması sorusunda, ankete katılan katılımcılar arasında tam bir görüş birliğinin olmadığı görülmektedir. Bunun sebeplerinin, mezuniyet yılı, koşulları, alınan korno eğitiminin metod ve yöntemlerinin farklılıkları ve katılımcıların görev yaptıkları kurumlarındaki eser tercihleri olarak düşünülebilir. Beş katılımcı eser adı verirken, bir katılımcı bu soruya cevap vermemiş, bir katılımcı da bu soruya cevap vermenin güç olduğunu ve günümüzde halen yaşayan bestecilerin de düşünülerek cevap verilmesi gerektiğini söylemiştir.

En çok çalınan eserler sıralamasında Ferit Tüzün'ün Esintiler ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler eserlerinin yanı sıra senfoni formundaki eserlerin olduğu gözlenmektedir. Orkestra için yazılabilecek en büyük form olan senfoni formunda yazılan eserlerin zorluk derecesinin üst seviyede olması bu anlamda yadsınamaz bir sonuçtur. Özellikle Ahmet Adnan Saygun'un senfonilerinin ağırlıkta olduğu gözden kaçmamaktadır.

**Soru 7:** Aldığınız korno eğitimi ile Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerin Korno Soloları ya da partileri birbiriyle devamlılık ya da paralellik sağlıyor mu?

**K.1** Konservatuvarda yeteri kadar Türk bestecileri ile alakalı ders almadığımızı düşünüyorum.

**K.2** Aldığımız korno eğitimi bu tarzda yazılmış korno soloları için paralellik sağlamaktadır. Nedeni ise, orkestra deşifraj dersinde bu tarz sololara çalışma imkanı bulunması ve de 9/8, 7/8'lik aksak ritmlere daha kolay uyum sağlıyor oluşumuzdur.

**K.3** Evet sağlıyor.

**K.4** Bestecilerin (Türk-yabancı) eserleri, bestecinin kendi doğup büyüdüğü veya olgunluk dönemini geçirdiği memleketin halk ezgilerini, kendi karakter özelliklerini eserlerinde yansıtmış olmaları dolayısıyla, devamlılık ve paralellik gösterir.

**K.5** Hayır bir paralellik görmedim, daha doğrusu paralellik doğrusunda bir eğitim sisteminde okumadım.

**K.6** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

**K.7** Aldığımız eğitimle Türk eserlerine bir paralellik kurmak bence zor. Türk bestecileri kornoyu çok iyi tanımıyor. Asırlardır beste yapan Avrupalılara göre kornoya uymayan bazen partiler daha doğrusu pasajlar olabiliyor, bu yüzden bazı zorluklar olabiliyor. Bu uzun bir tartışma konusu.

Ankete katılan katılımcıların bu soruda da tam bir görüş birliğinde olmadığı görülmüştür. Alınan korno eğitiminin içinde Türk bestecilerin Senfonik Eserleriyle ilgili bir paralellik ya da devamlılık konusunda üç katılımcı olumlu, üç katılımcı

olumsuz, bir katılımcı da cevap vermemiştir. Olumlu görüş bildiren katılımcılar yerel ezgilerin ve aksak ritimlerin oluşunun avantaj sağladığını söylemişlerdir.

**Soru 8:** Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Solo ya da partilerinin icrasını kolaylaştıran hangi korno metod ya da metotlarını önerirsiniz?

**K.1** Metodların yanı sıra eserlerin sololarının eğitmen eşliğinde çalışılması gerektiğini düşünüyorum.

**K.2** Böyle bir metod yada metodları ben bugüne kadar görmedim öğrenciyken yapmış olduğunuz warm-up egzersizler ve şu an birkaç tanesini sayabileceğim Hermann Neuling, P. Potteg, J.F. Gallay, Maxime Alphonse gibi egzersiz kitabı yazan bestecilerin egzersizleri bu tarz soloları çalmak için yeterli olmaktadır.

**K.3** Korno için yazılmış bütün egzersiz ve metodlar olabilir.

**K.4** Mahir Çakar "Günlük Isınma Çalışmaları", Louis Dufrasne "Dufrasne Routine", Josef Schantl "Valve Horn" ve Reynolds "Modern Etudes" önerebilirim.

**K.5** Maxime - Alphonse 1 -5 kitapları.

**K.6** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

**K.7** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

Ankete katılan katılımcılardan üç katılımcı belirgin metod kitaplarından örnekler söylemişler, bir katılımcı soloların öğretmen eşliğinde çalışılması gereğini söylemiş, bir katılımcı *korno için yazılmış bütün egzersiz ve metodlar* diye bir tabirle seçeneği icracının kendi bilgi ve görgüsüne bırakmıştır. İki katılımcı da bu soruya yanıt vermemiştir. Maxime Alphonse, Hermann Neuling, P.Potteg, J.F.Gallay,

Dufranse ve Reynolds metod kitaplarının öne çıktığı görülmektedir. Bu metod kitapları aynı zamanda korno eğitiminin temellerini oluşturmaktadır.

**Soru 9:** Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Solo ya da partilerinin icrasını kolaylaştıran korno için yazılmış hangi konçerto/sonat benzeri formlardaki eserleri önerirsiniz?

**K.1** Kemal İlerici'nin *Oy Dağlar* adlı parçası.

**K.2** Türk bestecilerinin eserlerinde genelde aksak ritmler olduğundan dolayı bununla ilgili çok eser konçerto/sonat formlarında eser bulmak zordur ama Kemal Sünder'in Korno Konçertosu ve Bertold Hummel Sonatin bu aksak ritimler için belki adaptasyon açısından yararlı olabilir.

**K.3** Korno için yazılmış bütün sonat ve konçertolar.

**K.4** Hindemith Sonat ve Atterberg Konçerto önerebilirim.

**K.5** B.Hummel Sonat, Gilbert Venter Hunter's Moon, Malcolm Arnold Fantasy for Horn.

**K.6** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

**K.7** Bence Türk bestecilerinin çalışmak için öyle özel bir çalışma ya da etude gerek yok. Sonat ya da koncertoda bulunduğunu da sanmıyorum.

Ankete katılan katılımcıların bu soruda farklı görüşlerde olduğu görülmüştür. Her katılımcı korno eğitimi sürecinde icra ettiği eserleri doğal olarak önermiştir. Aksak ritmler içeren Çağdaş bestecilerin eserleri verilen cevaplarda çoğunluktadır. Hummel Sonatin, Hindemith Sonat, Atterberg Konçerto, Venter'in Hunter's Moon adlı eseri ve Malcolm Arnold'ın Fantasy for Horn adlı solo eseri bunların arasındadır. Kemal Sünder'in Korno Konçertosu ve Kemal İlerici'nin de Oy Dağlar

adlı korno parçası da Türk eser olarak göze çarpmaktadır. Verilen örneklerde Türk besteci eserlerinin azlığı, bu alanda az sayıda eserin olduğunu ve korno eğitimi süresince Türk bestecilerin korno için yazdığı eserlerin az çalındığını göstermektedir.

**Soru 10:** Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Solo ya da partilerini diğer bestecilerin senfonik eserleriyle karşılaştırdığınızda benzerlik ya da farklılıkları söylermisiniz?

**K.1** Azeri besteciler ve O. Respighi gibi doğu müzik kültürünü araştırmış olan besteciler Türk bestecilerinin korno soloları ile benzerlik göstermektedirler. Bunun dışında Barok, Klasik, Geç Klasik, Romantik ve Geç Romantik dönem bestecilerinin korno sololarını kullanışı çok farklıdır. Ayrıca bazı Türk bestecilerinin eserlerindeki korno sololarının 20. yüzyıl bestecilerinin korno sololarına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

**K.2** Genelde besteciler birbirlerinden mutlaka etkilenirler fakat korno sololarında bunları söylemek pek mümkün değil farklılık olarak Ferit Tüzün'ün Esintilerindeki korno soloları diğer bestecilere nazaran çok başarılı bir şekilde yazılmıştır burada besteci icracının sınırlarını çok iyi bilmektedir ve enstrümanın özelliklerini çok güzel ortaya çıkarmıştır. Korno yazımı olarak benim beğendiğim en güzel türk eseridir.

**K.3** Türk bestecilerinin senfonik eserlerindeki korno soloları ve partileri her senfonik eserde karşılaştığımız sololar ve partilerle benzerlikler taşımaktadır. Tek fark Türk müziği motiflerinin daha fazla kullanılmasıdır.

**K.4** Türk bestecilerin eserlerinde karşılaştığım korno partilerinin veya sololarının yapısal anlamda yabancı bestecilerinkiler ile çok farklılık gösterdiğini düşünmüyorum. Hem karakter hem armonik anlamda ciddi benzerlikler var. Bu, Türk bestecilerinin de kornoyu ne kadar iyi kavradıklarının ve kullandıklarının göstergesidir bence.

**K.5** Bence yabancı eserler kornonun gerçek sesini ve tınısını daha iyi yansıtıyor.

**K.6** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

Ankete katılanlar, Türk bestecilerin kornoyu senfonik eserlerinde kullanımıyla ilgili çok farklı cevap vemeseler de diğer bestecilerin eserleriyle arasında bazı benzerlikler ve farklılıklar olduğunu belirtmişlerdir.

**Soru 11:** Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarını genel olarak yorumlarmısınız?

**K.1** Türk bestecilerinin eserlerinde kullandıkları korno sololoları genel olarak bir duygu yada düşünce ifade ve ya efekt anlatırken, diğer bestecilerin daha melodik bir yapı düşündüğü söylenebilir.

**K.2** Türk bestecilerinin çoğu genelde güç isteyen korno sololoları tercih etmiştir lirik korno sololoları bulmak biraz zordur ama yazdıkları temalar gerçekten korno rengine yakışan güzel temalardır.

**K.3** Türk bestecilerinin eserlerindeki korno sololoları çok fazla ve doyurucu değildir. Yine de teknik olarak zorlukları olan bazı sololar vardır.

**K.4** Bize bizi anlatan melodiler olarak algılamışımdır hep. Keyif almadan çaldığım bir Türk eseri solosunu hatırlamıyorum.

**K.5** Sadece eserlerdeki tınılarda farklılık yaratmak için yazılmış olduğunu düşünüyorum.

**K.6** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

Bu soruda katılımcılar genel olarak, korno için yazılan solo ve partilerin melodi çizgisi önde ve güçlük düzeyi yüksek olarak belirtmişlerdir. Bir katılımcı yazılan sololaın doyurucu olmadığını, bir katılımcı da tını farkları yaratmak için yazıldığını belirtmiştir. Buradan bestecilerin kornoyu çok çeşitli şekillerde kullandığı olarak yorumlanabilir.

**Soru 12:** Bir korno sanatçısı ya da adayının mutlaka çalması gereken çok sesli Türk müziği eserlerini sıralarmısınız?

**K.1** Ferit TÜZÜN – Esintiler, Ferit TÜZÜN – Enstanteneler, Ulvi Cemal ERKİN – 2. Senfoni, Ahmet Adnan SAYGUN – 4. Senfoni, Cemal Reşit REY – Türkiye'm senfonik şiir.

**K.2** Yukarıda 1. Soruda saydığım eserleri Türkiye'de bulunan korno icracılarının mutlaka bilmesi gerekir. Çümkü zaten çok sayıda eser olmadığı için bu eserler mutlaka bir gün karşınıza çıkar.

**K.3** Bir korno sanatçısının mutlaka çalması gerektiğini düşündüğüm eserler; Okan Demiriş'in operaları, Adnan Saygun'un Yunus Emre Orotoryosu, Ferit Tüzün'ün Esintiler ve Çeşmebaşı Balesi.

**K.4** Köçekçe ve Esintiler'i mutlaka iyi öğrenmeli.

**K.5** Çok Türk eseri çalmadığım için yukarıda sıraladığım eserleri söyleyebilirim.

**K.6** Bu soruya yanıt verilmemiştir.

Katılımcıların belirttiği eserler aynı zamanda araştırmanın konusunu oluşturmuş ve bu yönde yol almıştır. Bu soru bu anlamda önemlidir. En çok Ferit Tüzün'ün Esintiler ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler adlı eserleri belirtilmiştir. Bu

eserler aynı zamanda orkestraların da çokça tercih ettiği eserlerdir. İki katılımcı eserlerin sıralaması ile ilgili bir cevap vermemiştir.

**Soru 13:** Korno eğitiminiz boyunca Çok sesli Türk Eserlerine yeterince yer verildiğini düşünüyormusunuz?

**K.1** Kesinlikle düşünmüyorum.

**K.2** Bu okulunuzda bulunan orkestra dersinizdeki şefinizle alakalı bir durumdur. Bazı okullarda Mimar Sinan gibi konservatuvarlar kendi bestecilerine sahip çıkarken Kadıköy (İstanbul) Konservatuvarı pek önem vermemektedir. Dediğim gibi biraz göreceli bir durum ama artık internet çağındayız herşey elimizin altında.

**K.3** Hayır. Yeterince yer verilmedi.

**K.4** Maalesef hayır hatta neredeyse okul orkestrasıyla hiç Türk eseri çalmadım. Bu durum son zamanlarda az da olsa düzeltildi ama daha çok üstüne düşülmeli.

**K.5** Hayır düşünmüyorum

**K.6** Hayır.

Katılımcıların hepsi bu soruya hayır cevabı vererek, aynı zamanda korno eğitiminde çok sesli Türk müziği eserlerine gereken önemin verilmediğini belirtmektedirler. Bu durum, konservatuvarlardaki çalgı eğitiminde çok sesli Türk müziği eserlerine daha fazla önem verilmesini gerektirdiğini göstermektedir.

**Soru 14:** Herhangi bir orkestra giriş sınavında Türk Senfonik Eserden bir korno solo ya da pasaj soruldu mu? Sorulmadıysa nedeni sizce ne olabilir?

**K.1** Hayır.

**K.2** Türkiyede bazı sınavlarda rastladım çokta hoşuma gitti ama sınırlı sayıda eser olduğundan yabancı eserlerin orkestra partilerinin gelmesi çok doğal.

**K.3** Hayır sorulmadı. Bunun nedenleri o zamanki mevcut olan müfredatla ilgili olabilir.

**K.4** Hayır sorulmadı. Sorulmalı. Bence yeterince önemsenmiyor. Onuncu soru ile ilintilidir bu sorunun cevabı.

**K.5** Hayır sorulmadı, çünkü profesyonel çalıcılığı tam olarak gösterebilecek nitelikte değiller.

**K.6** Hayır. Sınavda sorulacak nitelikte bir korno solosu olmadığından sorulmadığını düşünüyorum.

Bir katılımcı hariç diğer katılımcılara hiçbir sınavda Türk bestecilerin senfonik eserlerinden solo sorulmadığı görülmektedir. Bu durum orkestra idareci ve yöneticilerinin de bu konuyu fazla önemsemediği ya da orkestra konser programlarında Türk bestecilere yer verilmediği olarak değerlendirilebilir.

**Soru 15:** Konservatuvardaki Orkestra dersleri öncesinde yapılan Orkestra Repertuarı ve Deşifraj dersinin gerekli olduğunu düşünüyormusunuz? Düşünüyorsanız nedenlerini yazarmısınız?

**K.1** Ne yazık ki kendi eğitimim sırasında böyle bir ders yoktu ama kesinlikle olması gerektiğine inanıyorum. Çünkü ilk defa önünüze gelen bir eseri deşifre yapmak ile daha önceden çalışmış olmanın çok büyük avantajlar getireceğine inanıyorum.

**K.2** Bu ders kesinlikle enstrüman dersi kadar önemli. Çünkü bu ülkede solist yetişmiyor, ya orkestracı yada öğretmen yetişiyor. Eğer bu dersi koymazsanız mezun olduktan sonra bu soloları bilmiyorsanız, hiçbir orkestra sınavında başarılı olamazsınız. Şans eseri başarılı oldunuz diyelim hele birde 1. Korno koltuğunda oturuyorsanız her hafta değişik soloların altından kalkamazsınız. Öğretmenlik yapsanızda bu soloları bilmiyorsanız öğrenciyi gerçek hayata hazırlayamazsınız.

**K.3** Orkestra repertuarı ve deşifraj dersleri teknik, yorum ve eser tanıma açısından çok geliştirici olduğu için mutlaka gereklidir.

**K.4** Son derece önemli olduğunu düşünüyorum. Bu derslerde öğrencinin enstrümanıyla ilgili önemli soloları, çeşitli orkestralardan dinleyerek öğrenmesi istenir. Bu, öğrencinin istikbali ile ilgili de çok önemlidir. Deşifraj ise, orkestra üyesi öğrencilere, provalara herhangi bir sebeple hazırlanamadan gelmeleri durumunda, eserin akışına daha rahat uyum sağlayabilme yetisi kazandırır.

**K.5** Ben o derslerin olduğu eğitim sisteminde okumadım.

**K.6** Kesinlikle gerekli. Çünkü hayatımızın yarısından fazlası orkestralarda geçeceğinden, deneyim ve eser bilgisi kazanımı, müzikalite, teknik ve eserlere hakimiyet açısından gerekli algıyı geliştirmede, orkestra pasajlarının çalışılması, eğitim sürecinde son derece önemli bir rol almaktadır.

Ankete katılan iki katılımcı eğitim aldıkları dönemde böyle bir dersin olmadığını söylemekte fakat gerekliliğini belirtmektedirler. Diğer katılımcıların hepsi bu dersin olması gerektiğini söylemekte ve orkestra dersinde çalınan senfonik eserlere daha iyi hazır olunacağını değerlendimektedirler. Bu durumda tüm katılımcılar böyle bir dersin öğrenci için yararlı olduğu konusunda hem fikirlerdir.

**Soru 16:** Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerinde kornonun yeri ile ilgili sizin söylemek istediğiniz bir şeyler var mı?

**K.1** Türk eserlerinde korno soloların daha melodik yapıda olmasını tercih ediyorum. Çünkü kornonun belli bir duyguyu melodik yapıda daha net aktarabileceğini düşünüyorum.

**K.2** Eski Türk Beşlerinin eserlerini biliyoruz. Yeni nesil besteciler umarım korno ile ilgili güzel besteler yaparlar.

**K.3** Türk bestecilerinin eserlerinde korno çok fazla etkin olarak kullanılmamıştır benim düşünceme göre.

**K.4** Yedinci soruda da belirttiğim gibi, bestecilerimizin kornoyu olması gereken ustalıkla kullanmış olduklarına inanıyorum.

**K.5** Korno tınısı Türk müziğinde henüz yer edinemediği için, eserlerde kullanılması batılılaşmaya bir adım daha yaklaşma ( atılması gerekli ve zorunlu) olarak görüyorum.

**K.6** Türk bestecileri veya Alman bestecileri vs. diye ayrılmamalı bence kornonun eserlerdeki yerleri. Bu tamamen besteci ve yazdığı eserin ifade içeriğiyle ilişiklidir.

İki katılımcı, Türk bestecilerin eserlerinde kornonun etkili kullanılmadığını düşünmektedir. Bir katılımcı Türk bestecilerin eserlerinde kornonun etkili kullanıldığını düşünmektedir. Bir diğer katılımcı yeni nesil bestecilerin (burada ikinci kuşak bestecilerinden sonraki bestecileri kastediliyor) eserlerinde kornonun daha etkili kullanılabileceğini söylemektedir.

## 3.2 İkinci Alt Problem

## Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi

### 3.2.1 Cemal Reşit Rey'in Türkiye adlı Senfonik Şiiri

Cemal Reşit Rey, 1971 yılında Akbank'ın kuruluş yıldönümü için Türkiye başlıklı senfonik rapsodiyi bestelemiştir. Hikmet Şimşek tarafından bu eser için; ''*Türkiye'nin adeta seslerle çizilmiş coğrafyası niteliğinde olup Trakya'dan Anadolu'ya, Karadeniz'den Akdeniz'e uzanan birçok bölgenin halk müziklerinden esinlenilmiştir''*demiştir.

*Türkiye* Senfonik Şiiri on bölümden oluşmaktadır:

**1.** Canlı giriş, orta bölümde gizemli bir ezgiye bağlanır, baştaki motifin kısa yinelenmesi ile son bulur.

**2.** Geniş soluklu bir ağır zeybektir.

**3.** Azeri müziği tarzında bir oyun havasıdır.

**4.** Tipik bir zeybektir.

**5.** Flüt, obua, fagot, klarnet dörtlüsü için yazılmış bir scherzo'dur

**6.** Yaylı çalgılarla oluşan esrarlı havadan sonra bas klarnetin pes tonlardaki ağıtı duyurulur.

**7.** Hareketli ve neşeli halk ezgilerinin (özellikle *''ha bu diyar''*) motivasyonları ile gelişir ve beklenmedik bir şekilde sönerek son bulur.

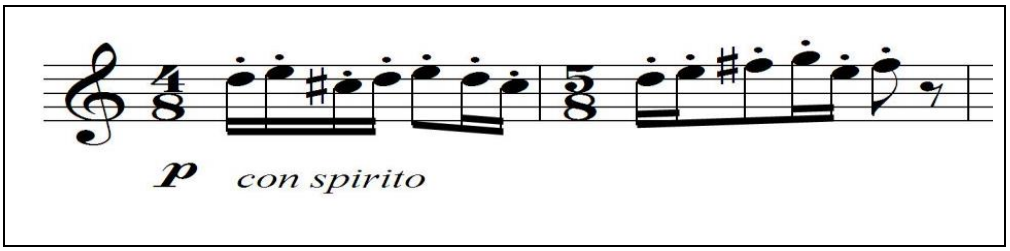
**8.** İngiliz kornosunun arp şeklinde çaldığı pastoral ezgiye, yaylı çalgıların ve daha sonra orkestranın diğer üyelerinin de katılmasıyla zengin bir anlam kazanır.

**9.** Vurmalı çalgıların ritmik coşkusunda bir bayram neşesi yaşanır. Arada bir tahta üflemeli çalgıların dingin sesi duyurulur. Yapıt, başlangıcındaki zengin ritmik doku ile sona erer. (Güner, 2000: 23)

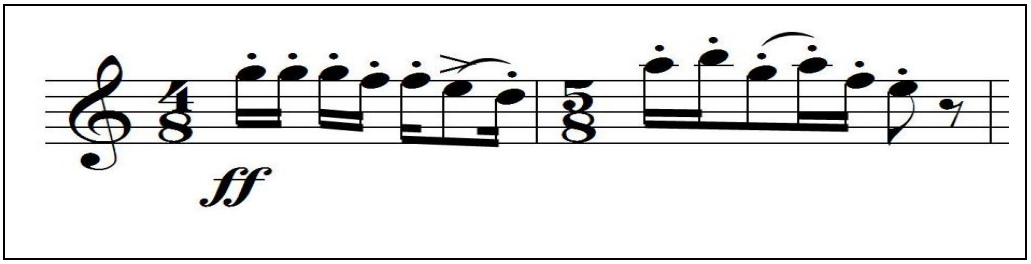
***Birinci Bölüm***

*Animato ma non troppo* başlıklı birinci bölümde korno 9.-10. ve 19.-20.ölçüler olmak üzere iki yerde kendini göstermektedir. Bu pasajlar nüanslarıyla birlikte *staccato* çalınmasına dikkat edilmelidir.

**Şekil 3: Cemal Reşit Rey, Türkiye 1.bölüm 9.-10. ölçüler arası**



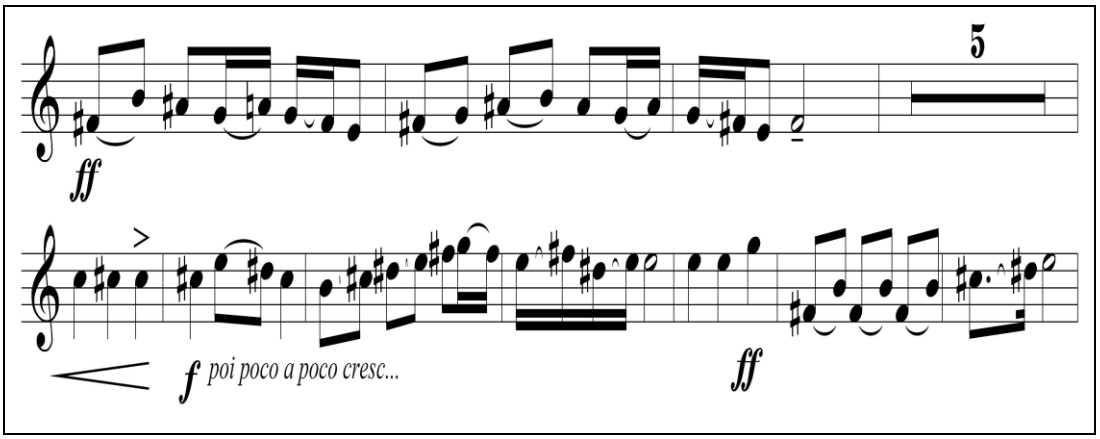

**Şekil 4: Cemal Reşit Rey, Türkiye 1.bölüm 19.-20. ölçüler arası**



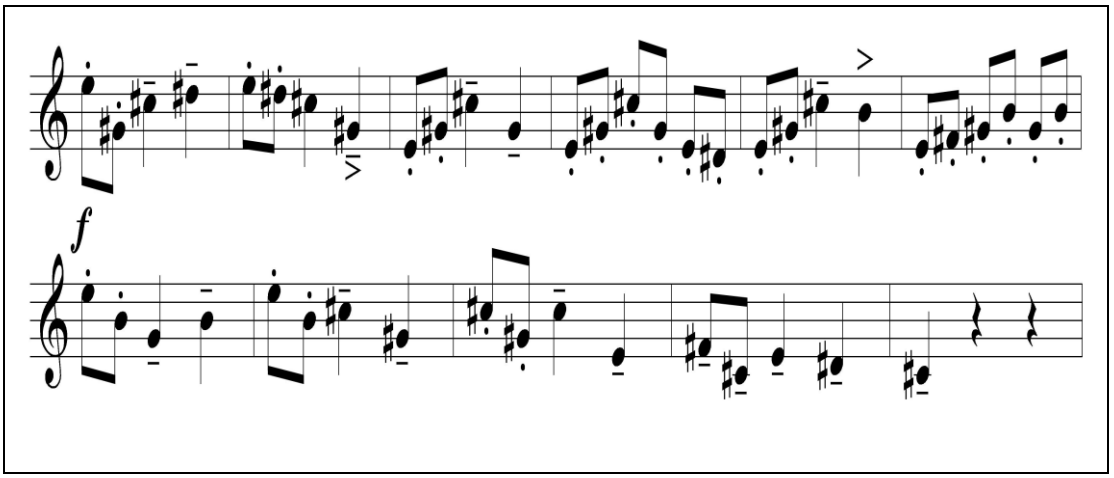
***İkinci Bölüm***

*Pesante* başlıklı ikinci bölümde 13.ölçüden itibaren yaylılarla korno temayı çalmaktadır. Ardından 22.ölçüden itibaren tema *f* nüansında kornodadır. 29.ölçüde trompetlerin çaldığı ezgiye korno *f* nüansında karşıt bir ezgiyle adeta diyalog halindedir. Bu kısımda nüans olarak trompet duyurulmalıdır. 22.-27 ölçüler arasındaki legatolu notalar, 29.-39.ölçüler arasındaki staccato ve portato notalar *f* nüansında dikkat edilerek çalınmalıdır.

**Şekil 5: Cemal Reşit Rey, Türkiye 2.bölüm 13.-15. ölçüler ve 22.-27.ölçüler arası**

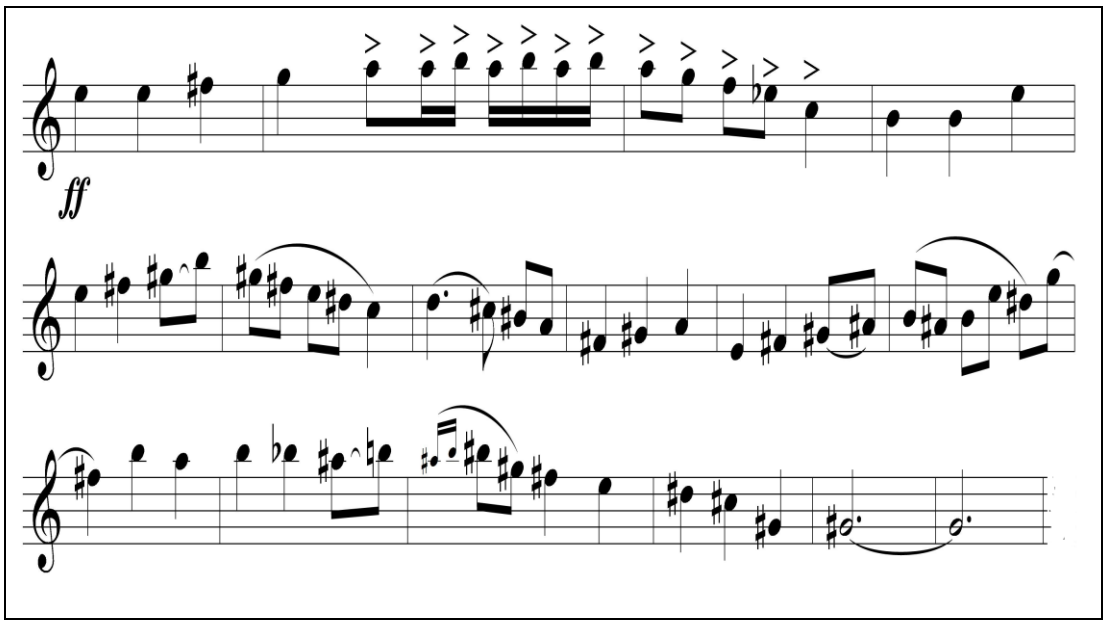



**Şekil 6: Cemal Reşit Rey, Türkiye 2.bölüm 29.-39. ölçüler arası**



47.ölçüden itibaren 3.-4.korno ile başlayan crescendo 49.öçüde 1.kornonun da üst oktavlardaki aksanlı icrasıyla *ff* nüansına taşınmıştır. Ardından korno aynı nüansla legato bir çalışla trompetin çaldığı ezgiye karşıt bir ezgi yürüyüşü ile bölümü tamamlar.

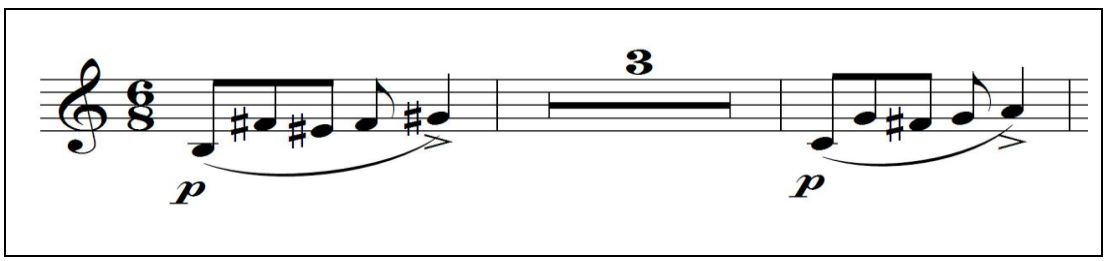
**Şekil 7: Cemal Reşit Rey, Türkiye 2.bölüm 49.-64. ölçüler arası**




***Üçüncü Bölüm***

*Vivacissimo* başlıklı üçüncü bölümde korno genel olarak ezgiye eşlik konumundadır. 33. ve 37.ölçülerde *p* nüansında legato pasaj vardır.

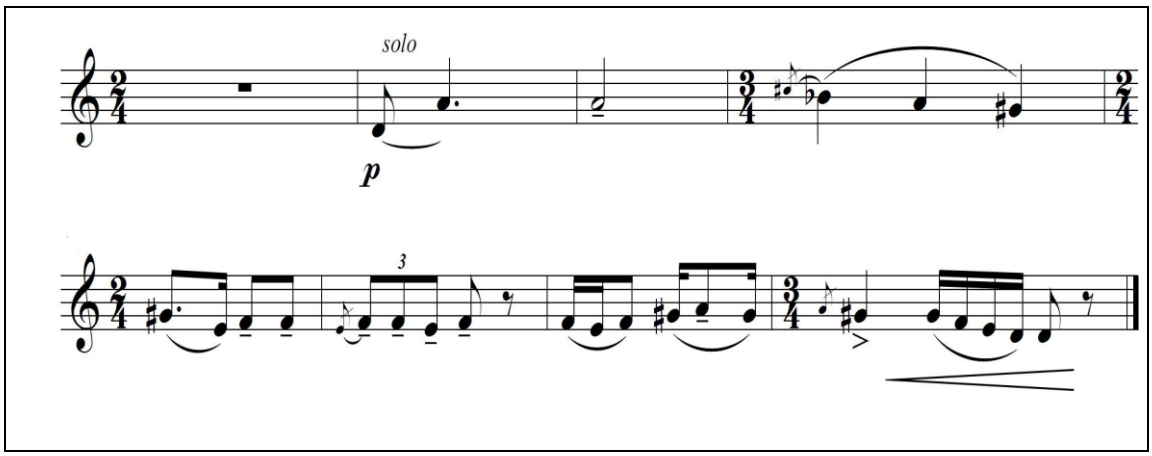
**Şekil 8: Cemal Reşit Rey, Türkiye 3.bölüm 33. ve 37. ölçüler**



***Dördüncü Bölüm***

*Largamente* başlıklı dördüncü bölümde önemli solo bölüm 46.ölçüde gelmektedir. Portato ve legato olarak *p* nüansıyla gelen pasaj çarpma ve tartımlara dikkat edilerek temposunda çalınmalıdır.

**Şekil 9: Cemal Reşit Rey, Türkiye 4.bölüm 46.- 52. ölçüler arası**
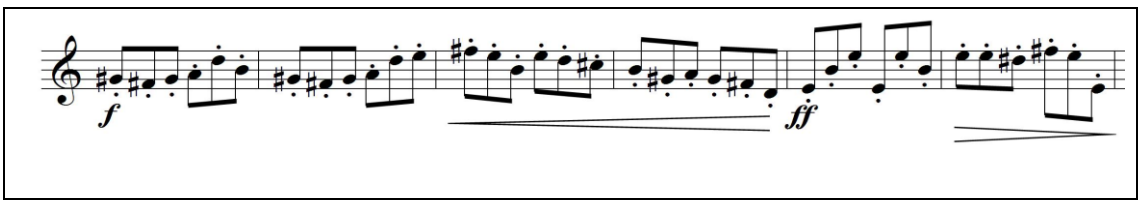



Beşinci ve altıncı bölümler tacettir.

***Yedinci Bölüm***

*Moderatamente animato* başlıklı yedinci bölüm, çok bilinen bir halk türküsü olan Habudiyar'ın çeşitlemeleri yapılmış halidir. Korno bu bölümde de armonik yapıyı oluşturan bir durumdadır. 75.-80.ölçüler arası kornonun çaldığı *staccato* ve *ff* nüansındaki pasaj türkünün son tekrarına bağlayan işlevdedir.

**Şekil 10: Cemal Reşit Rey, Türkiye 7.bölüm 75.- 80. ölçüler arası**

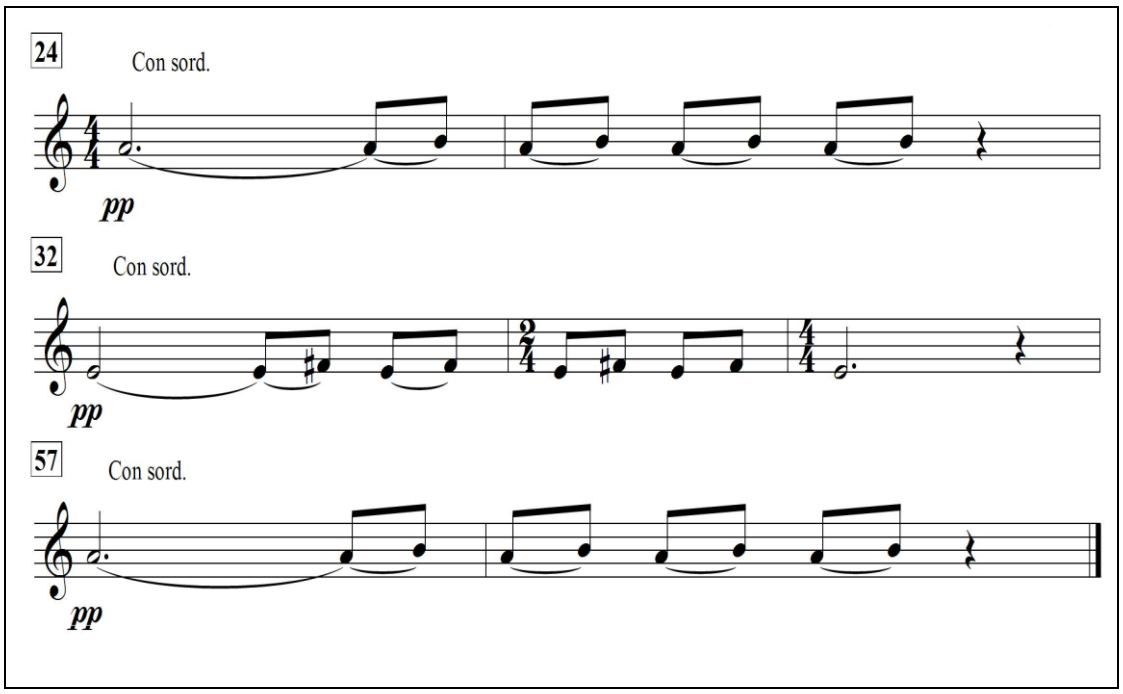


Sekizinci bölüm tacettir.

***Dokuzuncu Bölüm***

*Molto Adagio* başlıklı dokuzuncu bölümde korno surdinli olarak kullanılmaktadır. 24.-25.ölçüler arası, 32.-34.ölçüler arası ve 57.-58.ölçüler arası legato ve *pp* nüansında eşlik durumundadır.

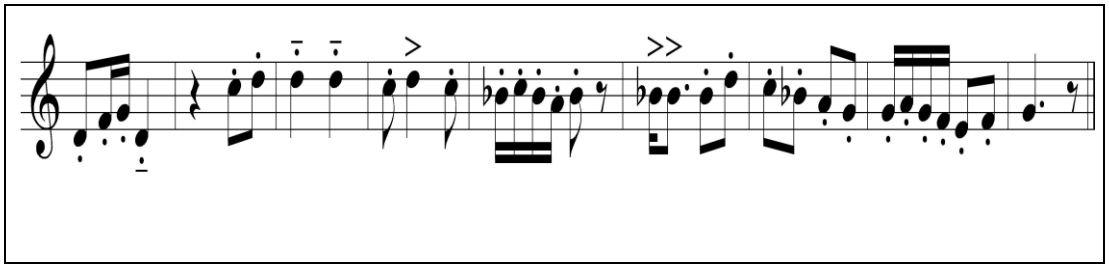
**Şekil 11: Cemal Reşit Rey, Türkiye 9.bölüm surdinli pasajlar**




***Onuncu Bölüm***

*Allegro giacoso* başlıklı onuncu bölümde yine çok bilinen bir halk türküsü olan Burçak Tarlası adlı türkü yer alır. Korno bu bölümde neredeyse baştan sona türkü ezgisini çalmaktadır. Besteci tarafından marcatissimo ve *ff* nüansında istenen pasaj korno için çok zor olmasa da artikülasyonlara dikkat edilerek çalınmalıdır.

**Şekil 12: Cemal Reşit Rey, Türkiye 10.bölüm 17.-24.ölçüler arası solo pasaj**



### 3.2.2 Hasan Ferit Alnar'ın Prelüd ve İki Dans Adlı Senfonik Eseri

Daha 16 yaşında Türk müziği makamlarından yararlanılarak tek sesli bir operet besteleyen Hasan Ferit Alnar'ın özellikle kanun için pek çok taksimi vardır. Saz semailerinde ise Saadetin Arel'den etkilendi. Daha sonra çoksesli batı müziğine yönelerek 1935 yılında bestelediği Prelüd ve İki Dans, senfonik orkestra için yazılan ilk başarılı Türk eseridir. Alnar'ın Avusturya'da kaldığı sırada kendisinden Türk karakterinde bir orkestra eseri istendiği için, sipariş üzerine bestelediği eser ilk kez, kompozisyon öğretmeni olan Oswald Kabasta'nın yönetimindeki Viyana Filarmoni Orkestrası tarafından aynı yıl seslendirildi. Notası da Viyana'daki Universal Edition'da basıldığı için de sık sık yorumlanan Prelüd ve İki Dans, Avrupa'nın Berlin, Varşova, Edinburg gibi kırka yakın kentinde seksen kereden çok çalındı. Eser, 1953'te yine Alnar yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası tarafından banda kaydedilmiştir. Bestecinin en çok çalınan eserlerinin başında gelen Prelüd ve İki Dans tümüyle geleneksel Türk sanat ve halk müziğinden kaynaklanır. Eserin ilk bölümü Prelüd, Türk klasik müziğini temel alır ve canlı bir oyun havasıyla bir ağır zeybeği kaynaştırır. İki Dans ise halk müziğinden alınan temalar üzerine işlenmiştir (Aktüze, 2003: 46).

*1.Bölüm, Prelüd (Andante tranquillo);* Bu bölümde iki tema sergilenmiştir. İkinci tema birinciden farklı biçimde, sürekli değişime uğrayarak gittikçe gelişen bir yapı sergilenir. Bu bölüm üçlü bir yapıyla sonat allegrosu olarak değerlendirilebilir.

*2.Bölüm, İki Dans (Allegro Scherzando);* İki Dans, bölümün sonuna kadar arka arkaya duyulan iki farklı danstan oluşur. İki Dans üç bölmeye ayırarak incelenebilir.

1.Bölme (1.-94.ölçüler): Birinci ve ikinci dansların sunulduğu bölme,

2.Bölme (95.-254.ölçüler): Her iki danstaki müzikal materyallerin işlendiği gelişme bölmesi,

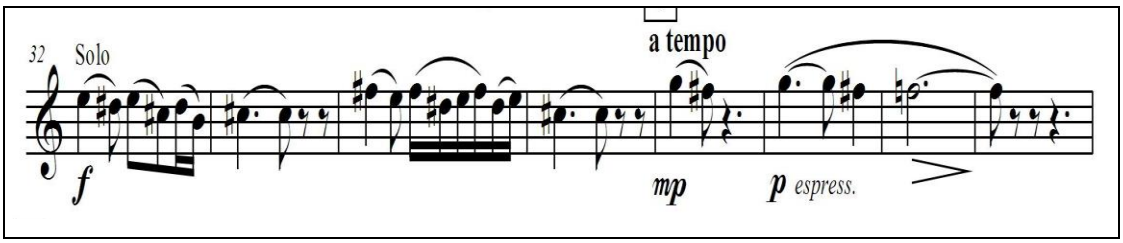
3.Bölme (255.-457.ölçüler): Yeniden sergi bölmesi. (Aydın, 2003: 61)

Eserdeki çalgı dağılımı şöyledir:

2 Flüt, 2 Obua, 2 Klarnet, 2 Fagot, 2 Korno, 2 Trombon, Timpani, Vurmalı Çalgılar, Yaylı Çalgılar

*Andante tranquillo* başlıklı Prelüd bölümünde korno için ilk önemli pasaj 32.ölçüde gelmiştir. Gelişme bölmesinin başladığı bu pasajda korno, daha önce üflemelilerin çaldığı temayı ifadeli bir şekilde çalar. Bağ işaretleriyle artiküle edilen pasajın icrasında dil ve bağ yerlerine dikkat edilmeli ayrıca *f* nüansıyla başlayıp *p* ile bittiği unutulmamalıdır.

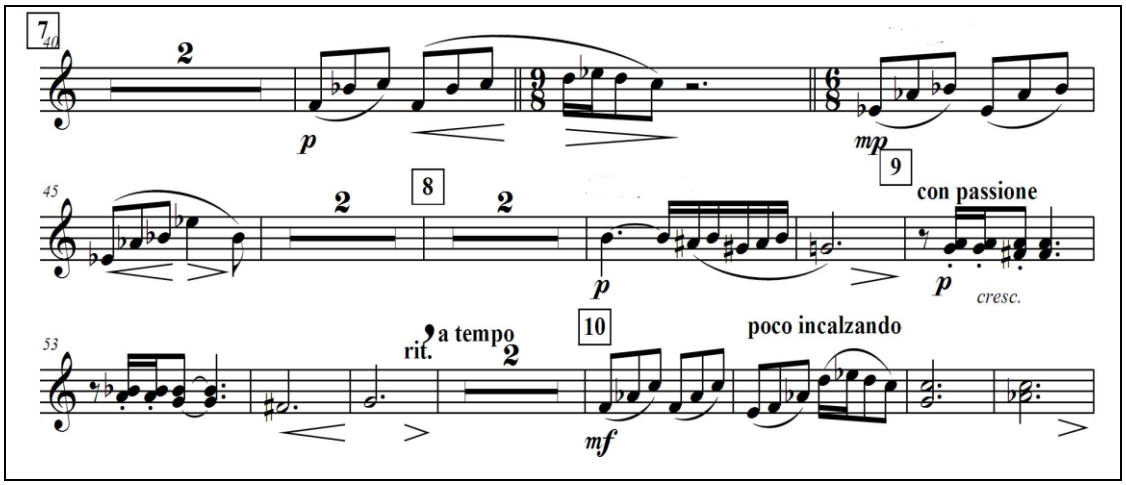
**Şekil 13: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 32.-39.ölçüler arası**




Prelüd bölümünün sonlarına doğru 42.ölçüden 52.ölçüye kadar legato motifler dikkat çekmektedir. Korno için legato çalışın önemi büyüktür. Dudak esnekliği ve hakimiyetinin olmaması bu tip kolay bölümlerin icrasında sıkıntılar

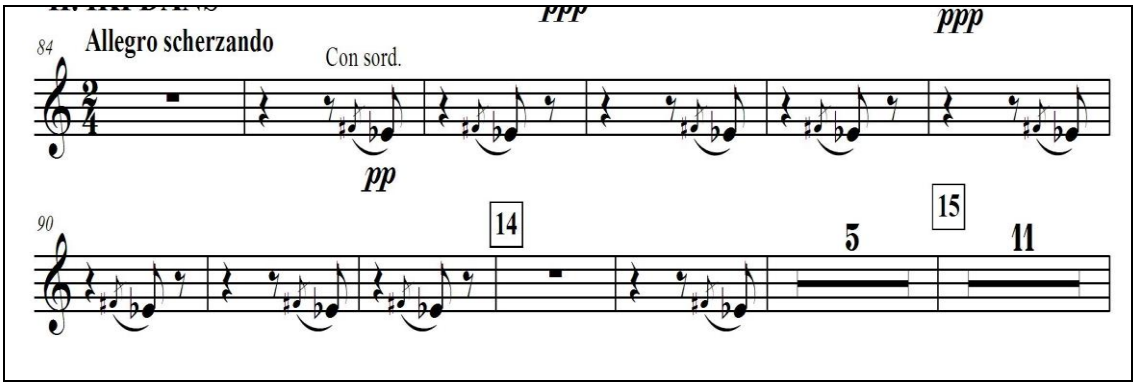
doğurabilir. Bu amaçla icracının bu tip pasajları çalmadan önce dudak esnekliğini (flexlibility) arttırıcı egzersiz ve etütleri yapması yararına olacaktır.

**Şekil 14: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 42.-59.ölçüler arası**



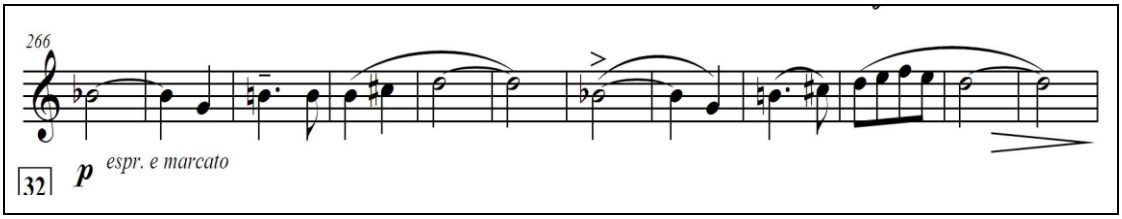

*Allegro scherzando* başlıklı İki Dans bölümünün girişinde surdinli olarak çarpma notalı pasaj dikkat çekmektedir. Surdinli ve *pp* nüansındaki çarpma notalı pasajın icrasında sesin netliğine özen gösterilmelidir. Besteci tarafından *pp* nüansıyla belirtilmiş olsa da bu kısımda *mf* nüansına kadar çıkılabilir. Ayrıca çarpma notasıyla esas notanın korno perdeleri (pistonları) üzerindeki parmak kombinasyonu icra esnasında problem yaratabilir. Bu amaçla Fa#-Mib seslerinin en net şekilde çıkarılması için farklı parmak kombinasyonları uygulanabilir. (1/2-1, 2-2, 1/2-2 gibi)

**Şekil 15: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 85.-94.ölçüler arası**



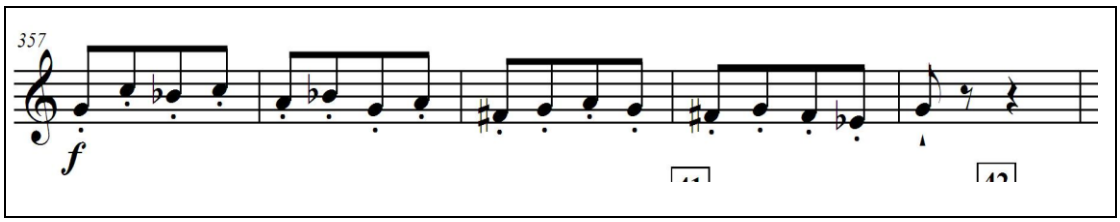
266. ölçüde gelen legato pasaj gayet ifadeli bir şekilde yorumlanmalıdır. Kornonun ses rengini güzel bir şekilde ortaya çıkarabilecek registerdeki bu kısmın icrasında cümlelemeye dikkat edilmelidir.

**Şekil 16: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 266.-277.ölçüler arası**
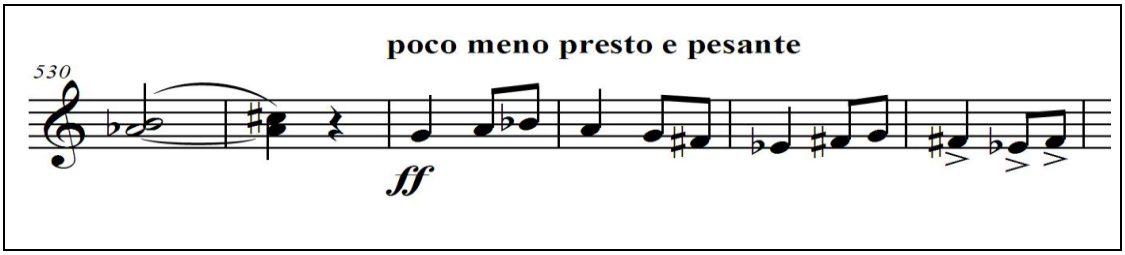



357.ölçüdeki geçiş sağlayan pasajda *f* nüansında staccato iyice belirtilmelidir. Tempo korunmalı ve icra esnasında akıcılık sağlanmalıdır. Kornonun genel olarak rahat icra ettiği *f* nüans ve staccato burada da kendini göstermektedir.

**Şekil 17: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 357.-361.ölçüler arası**




Eserin sonuna doğru 532.ölçü ile 535.ölçüler arasındaki pasaj, *ff* nüansında ve presto (çok hızlı) tempoda gelmektedir. Yukarıdaki örnekteki gibi kornonun etkin olarak kullanıldığı bu bölümün icrasında dudak hakimiyeti önemlidir.

**Şekil 18: Hasan Ferid Alnar, Prelüd ve İki Dans, 532.-535.ölçüler arası**



### 3.2.3 Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Adlı Orkestra Süiti

Besteci, köçek adı verilen ve kadın kılığına girmiş erkeklerin çalgı veya şarkı eşliğinde dans ettiği eski İstanbul eğlencelerinde çalınan müziklerden karcığar ve hicaz makamlarındaki bazı örnekleri derlemiş ve Dans Rapsodisi başlığıyla Köçekçe Süitini oluşturmuştur. 1942'de açılan ulusal kompozisyon yarışmasında birinciliği kazanan ve ilk kez 1 Şubat 1943'te Ernst Praetorius yönetimindeki Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası tarafından Ankara Radyosu stüdyosunda seslendirilen bu renkli eser, Erkin'in en çok sevilen ve seslendirilen bestesi olmuştur. Besteci *Bu sayfaların yazılması fikrini veren ve her satırında dost ve sanatkâr alakasının büyük hissesi bulunan Dr. Vedat Nedim Tör'e, 28 Ekim 1942* cümlesini Köçekçe'nin partisyonunun başına yazmıştır. (Aktüze, 2003: 805)

Köçekçe Süiti, büyük orkestra için yazılmıştır. Melodik olarak geleneksel Türk müziğinin makamsal melodileri çok seslendirilerek zengin bir orkestrasyonla desteklenmiştir. Eser bale müziği olarak da bir çok kez kullanılmıştır.

Köçekçe'de müzik genellikle tahta üflemeli çalgılar tarafından çalınır. Kimi yerlerde solo olarak ön plana çıkarlar kimi yerlerde ise birlikte seslendirirler. Bunun haricinde diğer çalgıların melodiye hâkim olduğu bölümlerde eşlik konumuna da geçerler. Bu anlamda da çalgılama olarak yine ayrı bir öneme sahiptirler.

Vurmalı çalgılarda ise parmak zili ve darbuka gibi Türk müziği çalgılarını da orkestraya dâhil etmiştir. Eser zaten dans karakterinde yazıldığı için müziğin sürekliliğini genel olarak bu çalgılar belirler. Ayrıca bu çalgılar haricinde çift zil, büyük davul ve timpani bulunur.

Modern dönemde dışa vurumun ve ifadenin daha da özgür biçimde eserlere yansıtılması, beraberinde orkestrada kullanılan çalgıların çeşitliliğini getirmiştir. Genellikle efektif olarak kullanılan çalgılar daha da önem kazanmıştır. Köçekçe'de ise besteci renk ve tını yakalamak amacı ile orkestraya nadiren kullanılan bir çalgı olan çelestayı eklemiş ve yer yer armonik yapıya bağlı olarak bu çalgıyı da ön planda

kullanmıştır. Bir arp dizisi ile başlayan eser, kimi zaman bu çalgının arpejleri ile süslenirken, bazı bölümlerde de ritimsel olarak yaylı çalgıları destekler.

Orkestranın en büyük grubu yaylı çalgılar yine bu eserde de önemini gösterir. Gerek melodik çizgi olarak gerekse eşlik konumundaki yazımı ile eserde baştan sona kadar varlığını hissettirirler. Besteci farklı çalım şekillerini (pizzicato, tremolo, sulponticello vb.) ustaca kullanmış, kemanı ve viyolayı da kısa sololar ile ön plana çıkarmıştır.

Esere genel olarak bakıldığında ne kadar dans karakterinde ve eğlenceli olarak algılansa da, bir bütün olarak ustaca işlendiği ve bir toplumun kültürünü uluslararası platforma taşıyabilecek kadar inceliklere sahip olduğu görülür. Eser bu haliyle zamanla daha geniş kitlelerce tanınmış ve çağdaş Türk müziğinin bir simgesi haline gelmiş, konumuna yaraşır bir şekilde ulusalcı akımın örneklerinden birisi olarak müzik literaturüne girmiştir.

Eserin orkestrasyonu şöyledir:

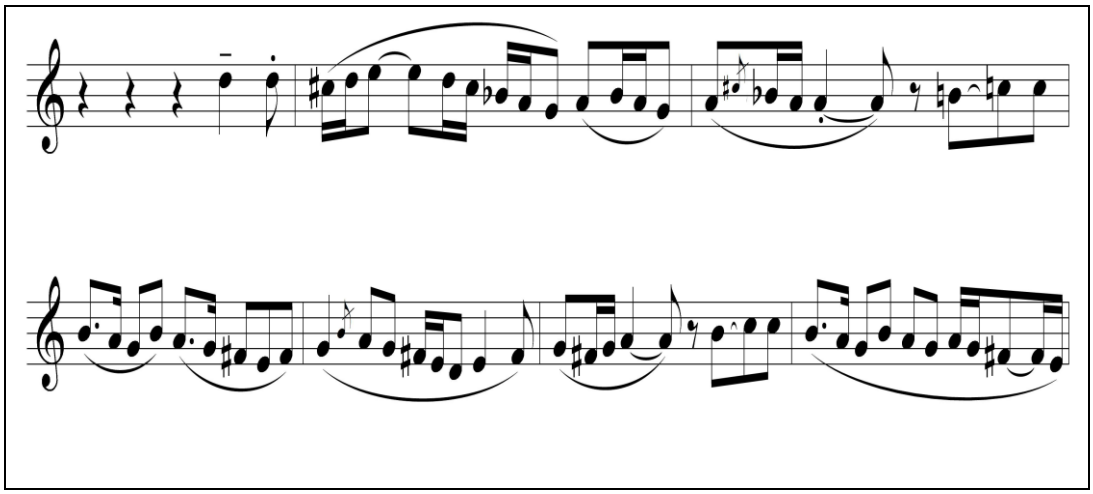
Pikolo Flüt, 2 Flüt, 2 Do Obua, La Obua, 2 Klarnet, Bas Klarnet, 2 Fagot, Kontrafagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, Tuba, Timpani, Vurmalı Çalgılar, Yaylı Çalgılar

Köçekçeler Orkestra Süiti'nde, dört korno partisi bulunmaktadır. Partiler 1-2 ve 3-4 olarak ayrılmıştır. Bu eserde besteci kornoyu dört sesli olarak armonik yapıyı oluşturmak için kullanmıştır. Gerek onaltılık, sekizlik ve dörtlük tartımlarda ritmik olarak gerekse uzun seslerle armonik bir tını elde edilmiştir. Eserin bölüm geçişleri ve girişlerinde korno, solo ve eşlik olarak kullanılmıştır.

Kornoda ilk önemli pasaj 22. ve 28. ölçüler arasındadır. Obuanın girdiği temanın devamında viyolonselin kontrpuan ezgisine karşılık, yine obua ile korno unison olarak temayı çalar. Bu pasajın icrasında obuanın ön planda olması beklendiğinde kornonun *p* nüansında çalması gerekmektedir. Legato olan bu pasajda

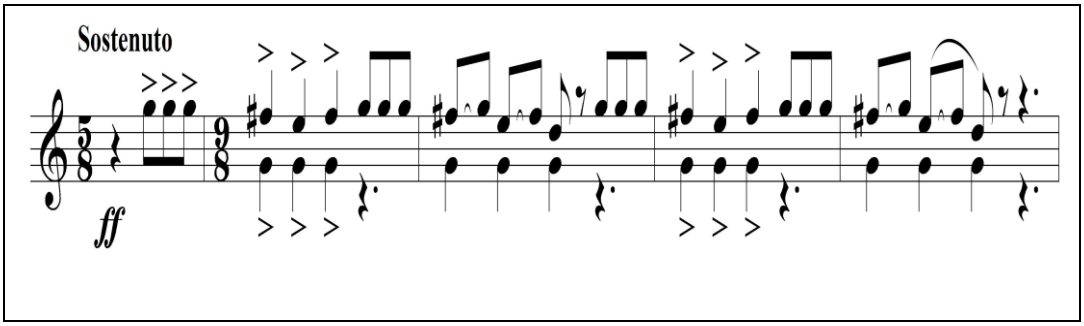
özellikle çarpma olan bölümlerde ses kaçırma ve tempoyu koruyamama gibi sorunlara karşı dikkatli olunmalıdır.

**Şekil 19: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 22.ve 28.ölçüler arasındaki korno eşlik ezgisi**



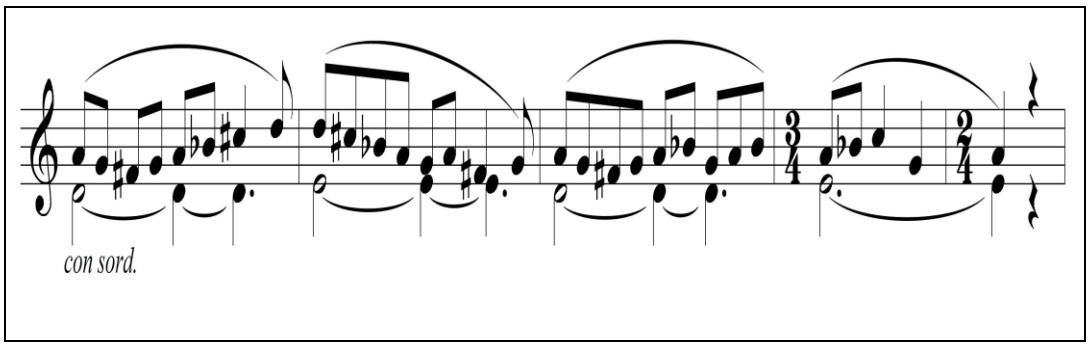
53. ölçüden itibaren yaylıların çaldığı 2/4'lük zeybek havasını andıran ezgiden sonra 85.ölçüde 9/8'lik hızlı bir pasaja giriş korno ile duyurulmaktadır. 5/8'lik bir ölçüyle başlayan pasaj fortisimo nüansında olup dört ölçü sürmektedir. Girişte tiz sol sesinde başlanması korno icrası için dikkat edilmesi gereken bir yerdir. Temanın tiz seslerde olması icrayı güçleştirsede iyi bir nefes ve dudak hakimiyeti ile bu pasaj artikülasyonlara dikkat edilerek çalınabilir.

**Şekil 20: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 85.ve 89.ölçüler arasındaki korno pasajı**



99. ve 103.ölçüler arasında surdin kullanımı (con sord.) belirtilmiştir. Dört ölçülük bu pasajın öneci ve sonrasında surdinin takılıp çıkarılması için gerekli zaman mevcuttur. Birçok Türk besteci eserlerinde kornonun surdinli kullanımına yer vermişlerdir.
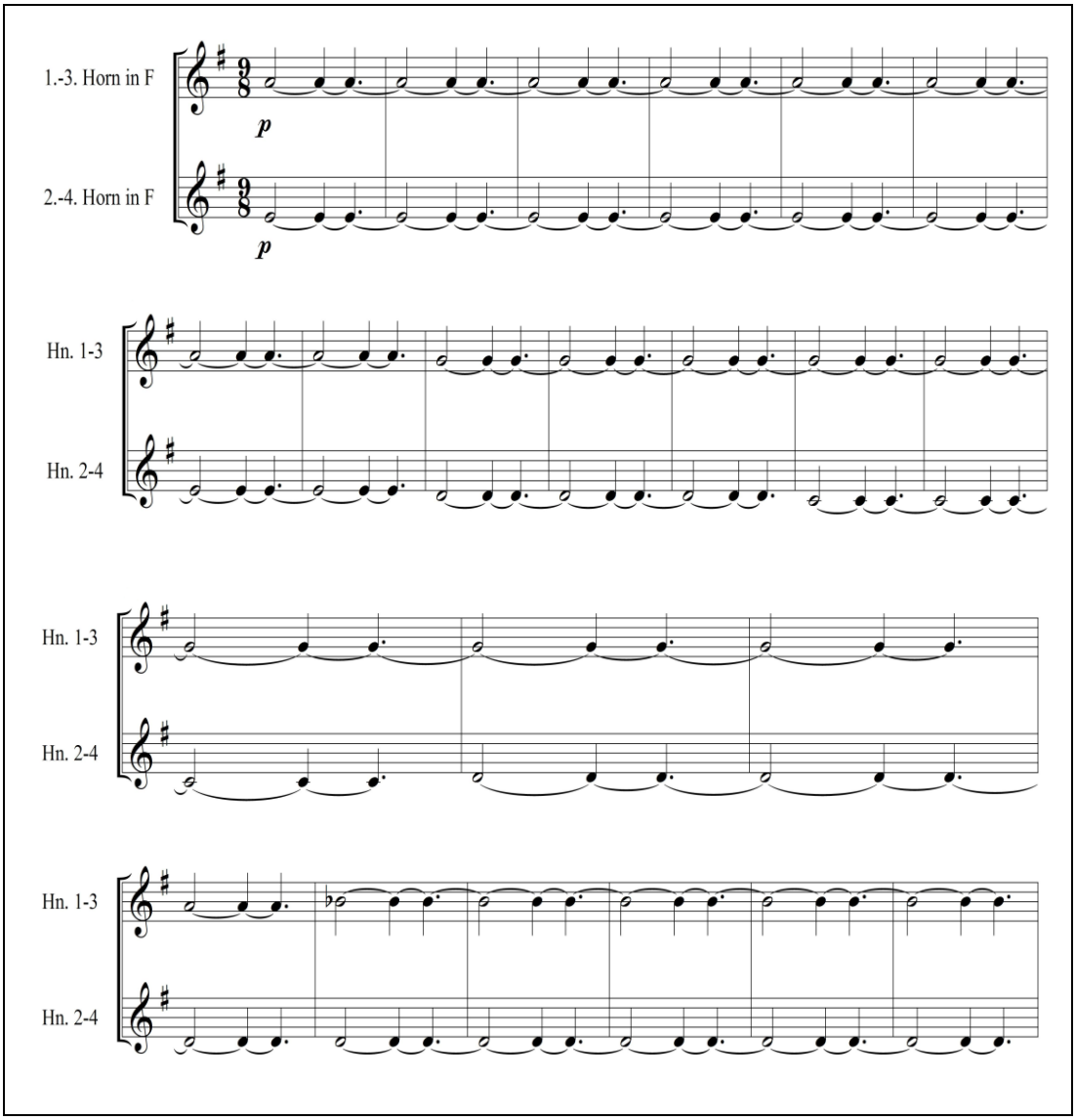
**Şekil 21: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 99.ve 103.ölçüler arasındaki korno pasajı**




Köçekçeler yaklaşık 8 dakika 30 saniyelik uzun bir orkestra süiti olmasına karşılık 1-2.korno partisinde sadece 87 ölçü sus vardır. Bu da besteci tarafından kornonun hem tartımsal hem de akorsal olarak etkin bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. Kornonun solo ya da orkestra ile çaldığı yerler hariç armonik yapısını oluşturduğu pasajlar ilgi çekicidir. Eserin genel olarak makamsal ve modal bir yapıda göz önünde bulundurulduğunda; küçük veya büyük ikili, dörtlü ve yedili aralıkların kullanılması kaçınılmazdır. Besteci tarafından eserin armonik alt yapısını hazırlayan bu aralıklardan oluşan eşlik yapıları dengeli bir biçimde kullanılmıştır.

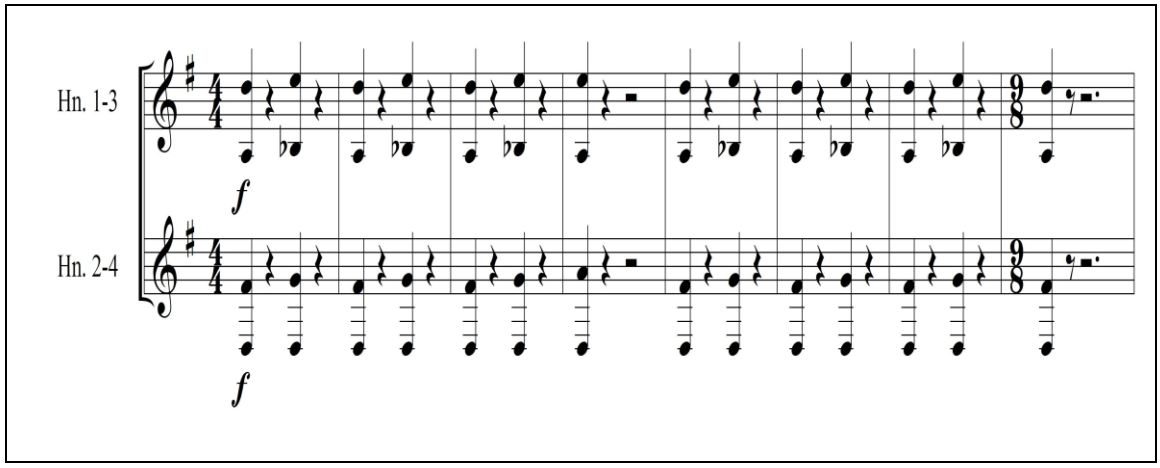
Tartımsal yapıların yanı sıra Türk müziğinin vazgeçilmez bir öğesi olan uzun seslerden oluşan *dem tutma* diğer çalgı grupları ile birlikte kornoya verilmiştir. 131.ve 152.ölçüler arasında klarnetin uzun hava biçiminde çaldığı solo esnasında uzun seslerden oluşan pasaj, tam dörtlü, tam beşli ve küçük altılı gibi aralıklarlardan oluşur.

**Şekil 22: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 131.ve 152.ölçüler arasındaki uzun seslerden oluşan korno pasajı**

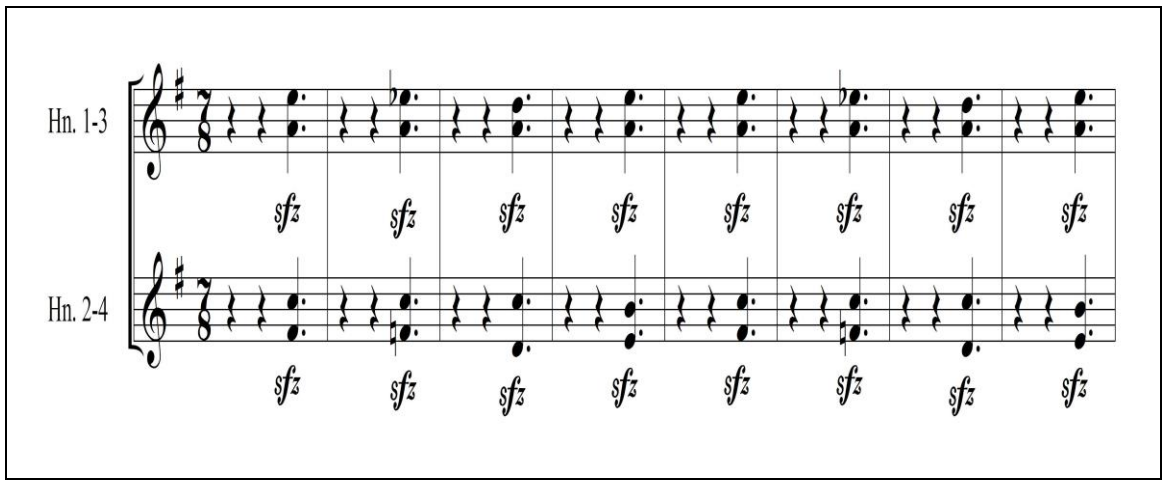



Eserde genel olarak kornonun *f* ve *sfz* dinamiklerinde kuvvetli girişleri kullanılmış ve esere agresif bir hava katmıştır. Bu kuvvetli girişlerde özellikle tiz notalarda ses kaçırma, ses çatlaması ve entonasyon problemleri olasıdır. Bu çeşit sorunlardan kaçınmak için sese giriş (attack) çalışmaları yapılmalıdır.

**Şekil 23: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 154.ve 161.ölçüler arasındaki korno pasajı**




**Şekil 24: Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler Süitinin 232. ve 239.ölçüler arasındaki korno pasajı**




### 3.2.4 Ulvi Cemal Erkin'in 1. Senfoni Adlı Senfonik Eseri

Ulvi Cemal Erkin 26 Haziran 1944'te yazmaya başladığı Birinci Senfoni'sini 10 Şubat 1946'da bitirmiş ve eser aynı yıl 24 Nisan'da Ankara Devlet Konservatuvarı salonunda kendi yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Filarmoni

Orkestrası tarafından ilk kez seslendirilmiştir. Senfoni yurtdışında ise ilk kez 1947'de Prag Bahar Festivali'nde yine bestecinin yönetimindeki Çek Filarmoni Orkestrası tarafından çalınmış, konseri izleyen Rus besteci Schostakovich'den övgüler almıştır. Ulvi Cemal Erkin'in Birinci Senfonisi yurtdışında seslendirilen ilk Türk senfonisi olmuştur.

Birinci Senfoni geleneksel biçimde dört bölümlüdür ve Erkin'in alışageldiğimiz üçlü orkestra düzeni içinde sergilediği zengin bir orkestrasyonu ve renkli bir partisyonu yansıtır. Bestecinin bu döneminde folklor elemanlarını daha somut bir anlayışla, asıllarına daha yakın bir dilde kullandığı da bu senfonisinde açıkça görülür.

*Birinci bölüm*, sonat formundadır. Temalar ince ve kalın sesli çalgıların karşıtlığı içinde sergilenirken usta bir kompozisyon tekniğiyle aralarında diyalog da oluşturur. Bölüm güçlü ve görkemli bir tutti ile sona erer.

*İkinci bölüm*, ağır tempoda ve üç bölmeli bir lied formundadır. İlk bölmede ana tema obualar, flüt ve kontrafagot önderliğinde renkli şekilde sunulur. İkinci bölmede ise orkestra tuttisinden sonra arpın berrak tınısıyla yine ilk bölmenin tekrarı başlar. Coda'ya geçişi ise kemanlar gerçekleştirdikten sonra ana tema yine tahta üflemeliler tarafından duyurulur.

*Üçüncü bölüm* 3/8'lik ölçüde, çabuk tempoda ve scherzo tarzındadır. Ana temanın ritmini noktalı vurgulamalarla önce klarinet belirler. Bu scherzando'nun trio bölmesi ise yine canlı bir dansı, tarantella ritmini anımsatan ezgiselliktedir. Scherzando'nun tekrarı bölümü sona erdirir.

*Dördüncü bölüm* önce ılımlı tempoda bir girişle başlar; sonra giderek hızlanır. Final ise çabuk tempoda, çok hafiften başlayarak derece derece şiddetlenir; yaylı çalgılar ve timpaninin güçlü tremoloları eşliğinde canlı sona ulaşır. [9]

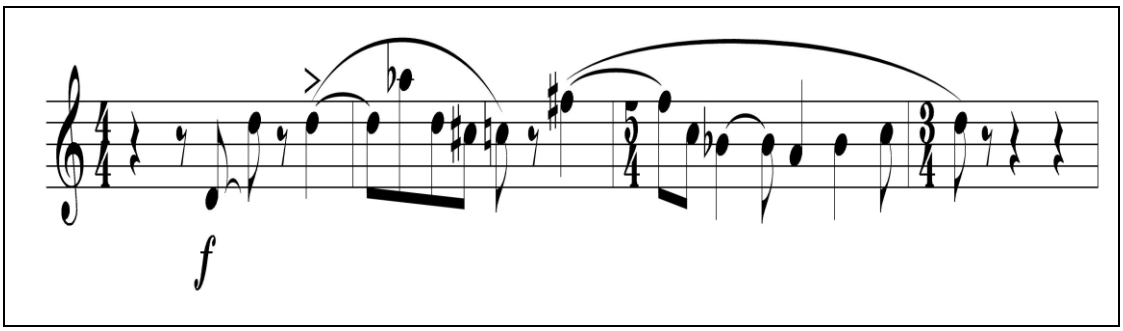
Eserin orkestrasyonu şöyledir:

Pikolo Flüt, 2 Flüt, 2 Obua, La Obua, 2 Klarnet, Bas Klarnet, 2 Fagot, Kontrafagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, Tuba, Timpani, Arp, Vurmalı Çalgılar Yaylı Çalgılar

***Birinci Bölüm***

Allegro aperto başlıklı birinci bölümde, orkestranın ana temayı çalmasından sonra korno, yedinci ölçüde temayı tekrarlar. Oldukça tiz bir registirde legato olarak *f* nüansında gelen bu kısmın icrasında, seslerin net çalınması ve dudak hakimiyeti önemlidir. Aynı tema birinci bölüm boyunca iki kez daha tekrarlanır. (52.ölçüde ve ton değiştirerek 241.ölçüde)

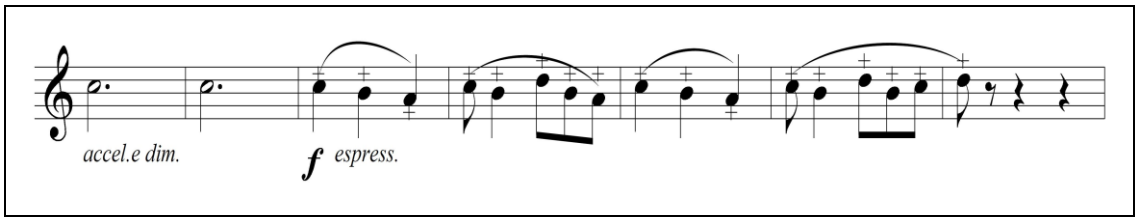
**Şekil 25: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 7.-10.ölçüler arası**



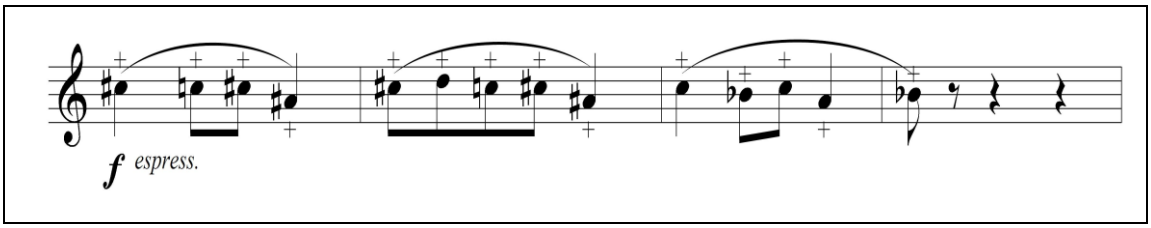

Eser boyunca sık sık *Chiuso* tekniği kullanılmıştır. Chiuso tekniği ile bilgi özellikle Saygun senfonilerinin incelenmesinde verilmiştir. Aşağıda chiuso tekniğinin kullanıldığı önemli pasajlardan örnekler verilmiştir:

[9] https://groups.google.com/forum/#!msg/cukurovasenfoni/bd9UgxDcgNg/u3TOcZjz0hsJ) (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

**Şekil 26: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 31.-35.ölçüler arası**

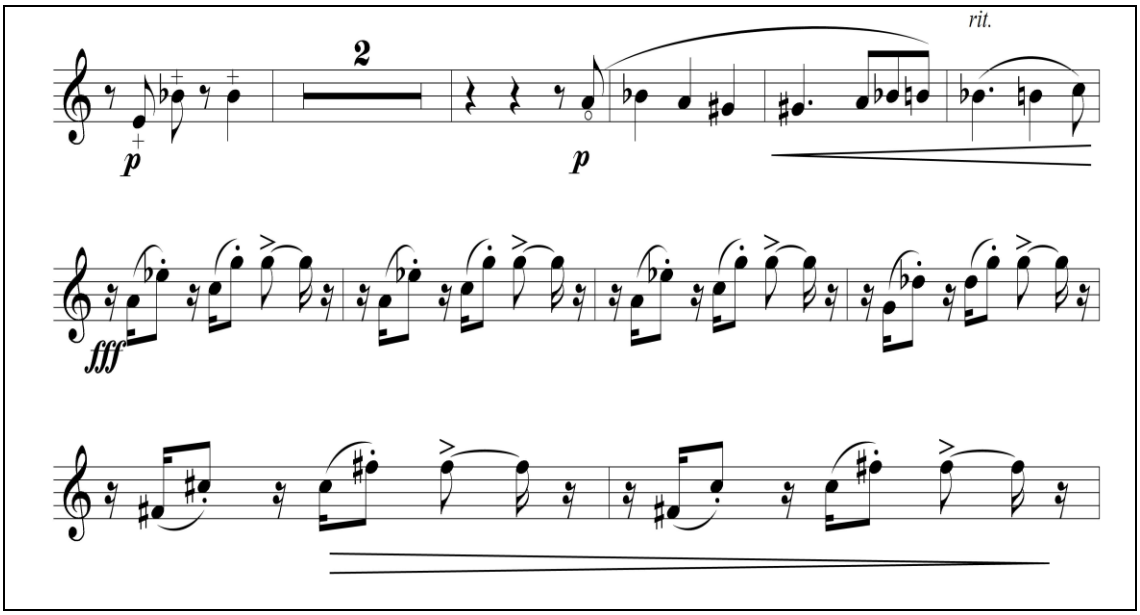



**Şekil 27: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 69.-72.ölçüler arası**



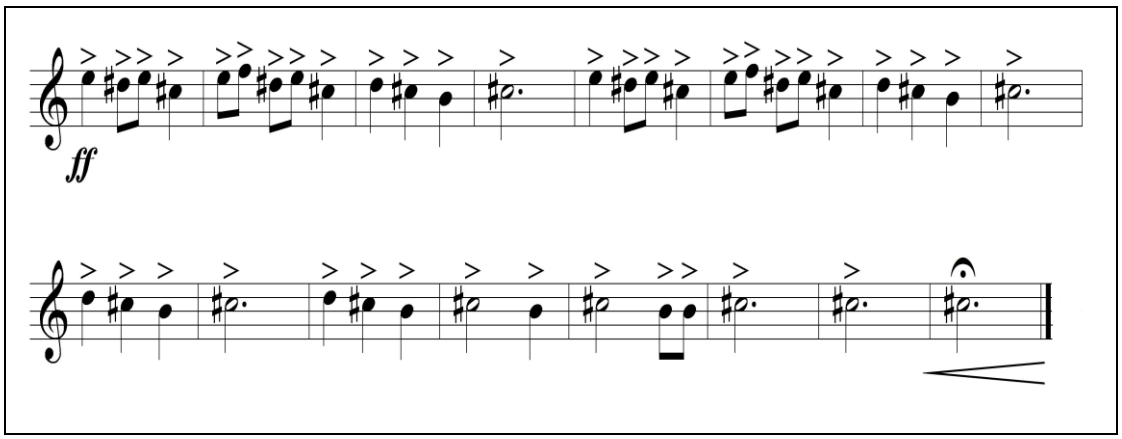

122.ölçüde *p* nüansından crescendo yaparak yükselen bir kesitten sonra *fff* nüansında orkestranın müziğine karşı ezgi olarak beliren bir kesit gelir. Beşli aralıklardan oluşan bu dinamik yapının icrasında legato ve seslerin doğru çalınmasına dikkat edilmelidir.

**Şekil 28: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 122.-131.ölçüler arası**



287.ölçüde orkestra ile birlikte ikinci tema *ff* nüansında ve aksanlı olarak korno tarafından çalınır. Final kısmı Maurice Ravel'in orkestrasyon tınısını andıran bir bolero ritmi eşliğinde sona erer.

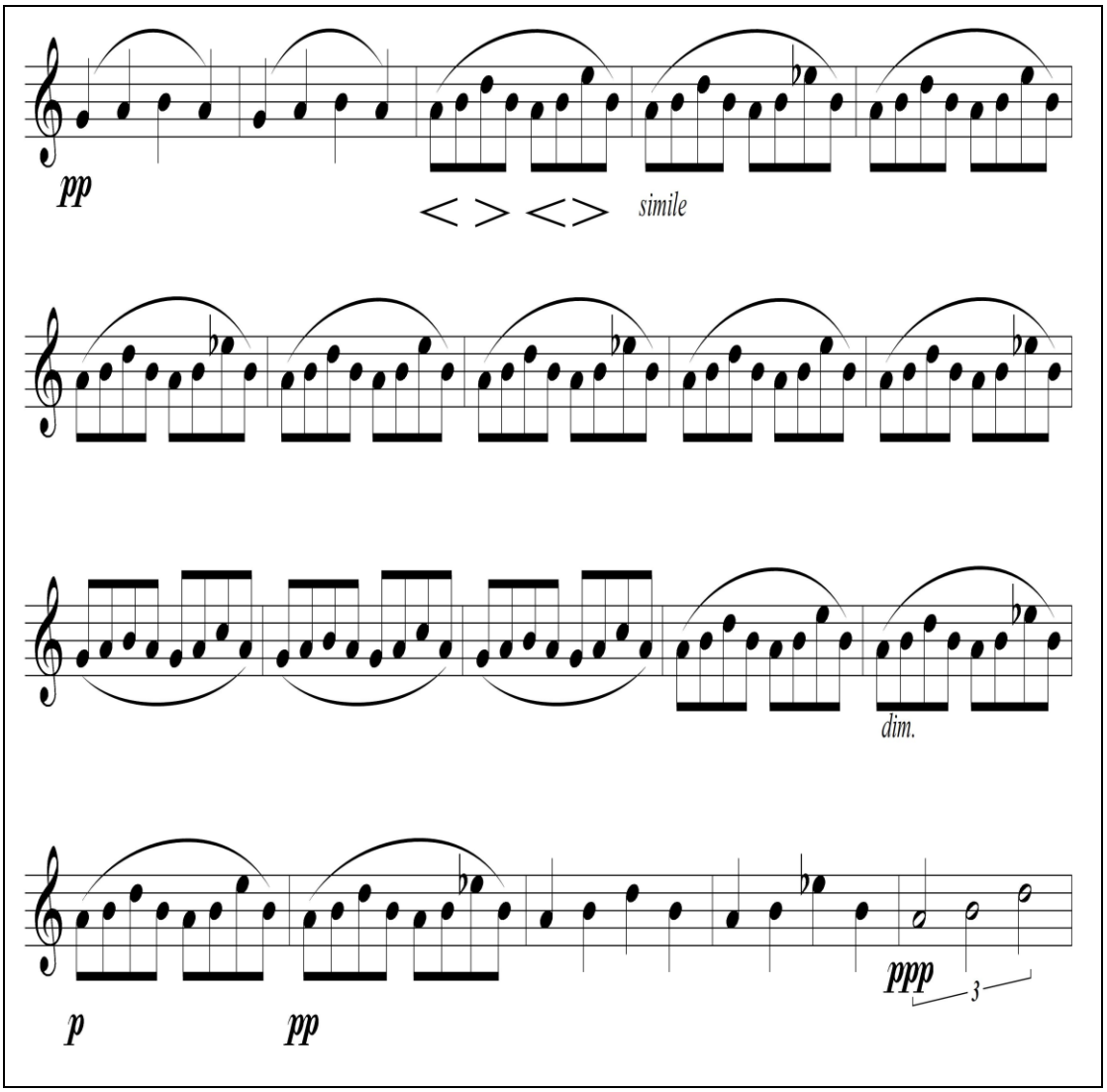
**Şekil 29: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 1.Bölüm 287.-302.ölçüler arası final kısmı**




***İkinci Bölüm***
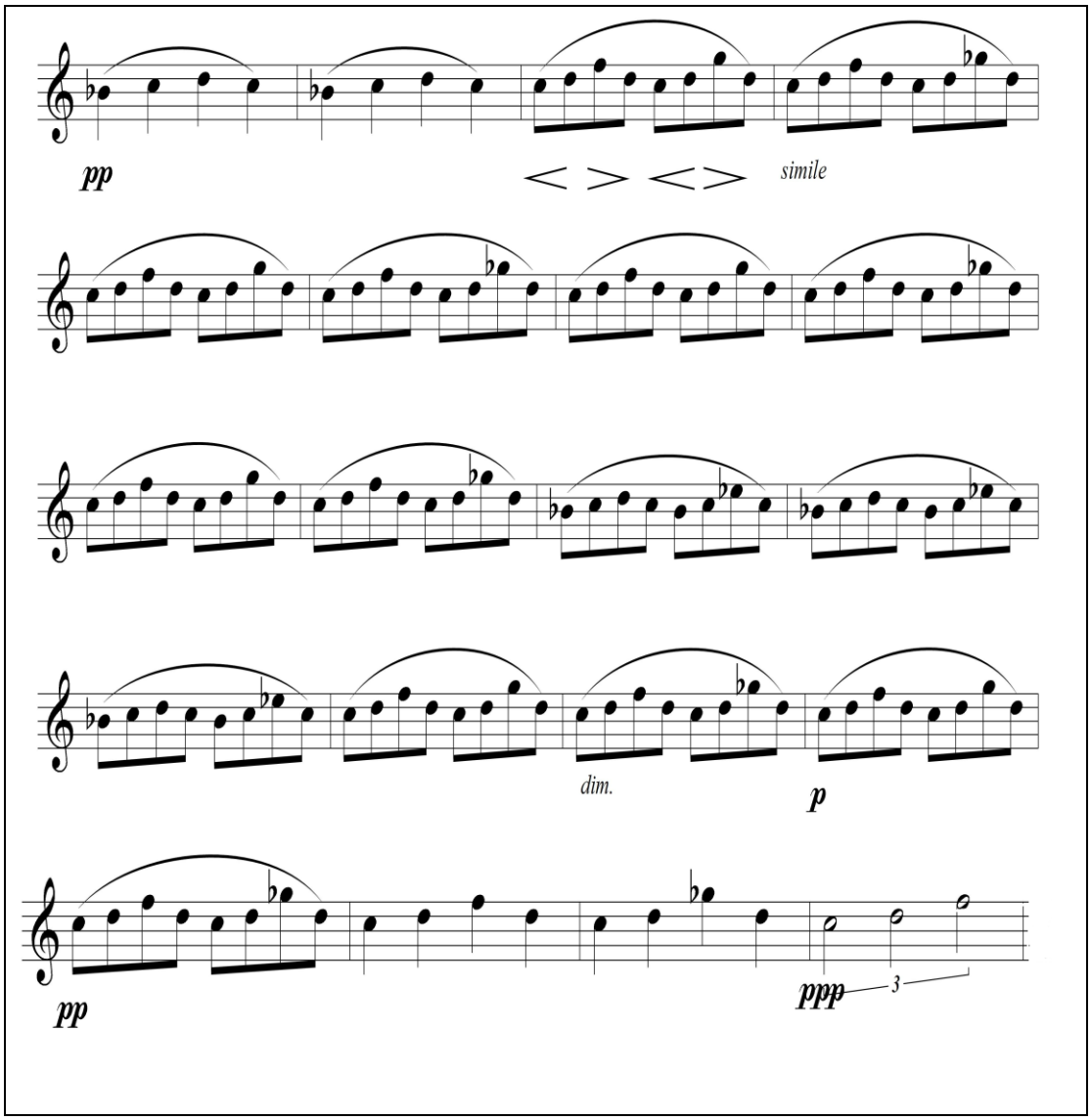
Adagio başlıklı ikinci bölüm yaylıların pizzicatosuyla başlar ve obuanın lirik solosuyla devam eder. 21.ölçüde orkestraya eşliğe hazırlanan korno, 23.ölçüden itibaren legato olarak Sol pentatonik majör dizisinin seslerinden oluşmuş bir şekilde eşliğe başlar. Korno icrası için yorucu olan bu kesit, dudak esnekliğini öne çıkartan bir bölümdür. *Crescendo* ve *decrescendo* olarak devam eden bu bölümde nüansa ve ritme dikkat etmekte fayda vardır. Ayrıca temayı çalan orkestranın üstüne çıkmamaya özen gösterilmelidir.

**Şekil 30: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 2.Bölüm 21.-40.ölçüler arası**




Yukarıda belirtilen eşlik yapısı 87. ölçüde bu kez Si bemol pentatonik majör dizisinin seslerinden oluşarak gelir. Küçük üçlü daha tiz olan bu bölüm korno icrası açısından daha zorlayıcıdır. Dudak esnekliğini zorlayan bu bölümü icra ederken diyafram nefesi daha çok kullanılmasına dikkat edilmeli ve nefes yerleri önceden belirlenmelidir.

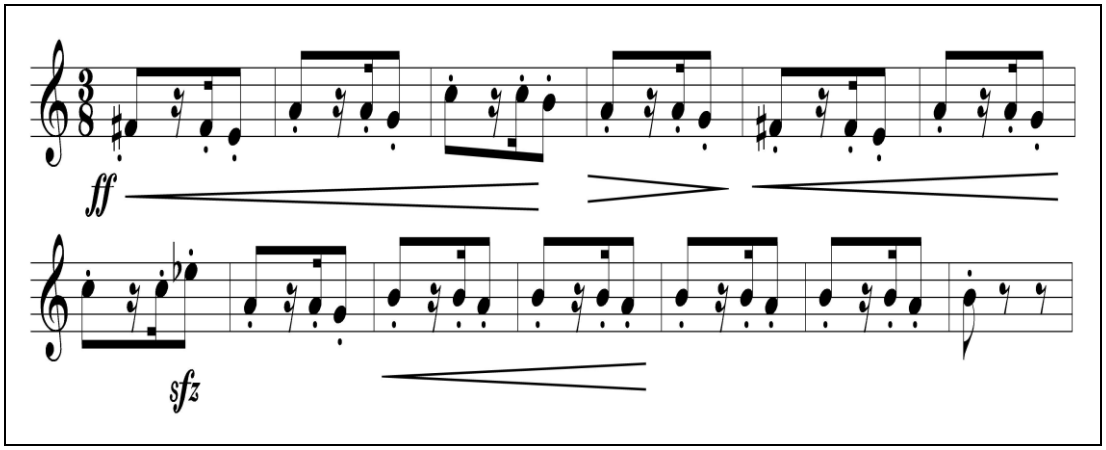
**Şekil 31: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 2.Bölüm 87.-107.ölçüler arası**




***Üçüncü Bölüm***

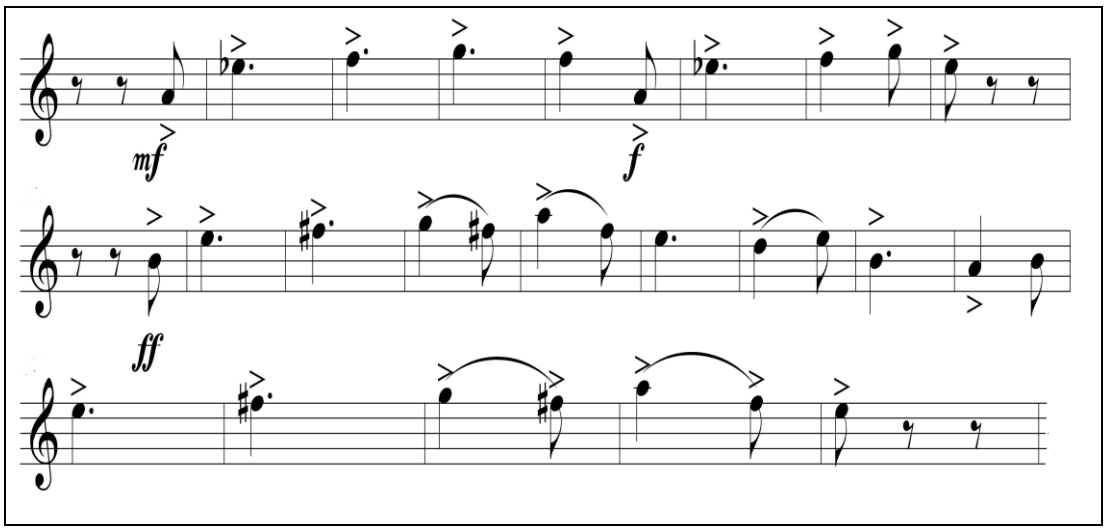
Allegro Scherzando başlıklı üçüncü bölümde temayı klarnet belirtir. Korno bu ritmik yapıya 75.ölçüde katılır. *f* nüansında staccato olarak çalınan ritmik yapı ileride birkaç kez daha belirir.

**Şekil 32: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 3.Bölüm 75.-87.ölçüler arası**




313.ölçüde orkestrayla karşılıklı korno diyaloğa başlar. Kanon yapısındaki bu kesit *mf* nüansında başlayarak *ff* nüansında devam eder. Kornonun üstünlüğünde geçen bu bölümün icrasında aksanlara dikkat edilmelidir.

**Şekil 33: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 3.Bölüm 313.-334.ölçüler arası**

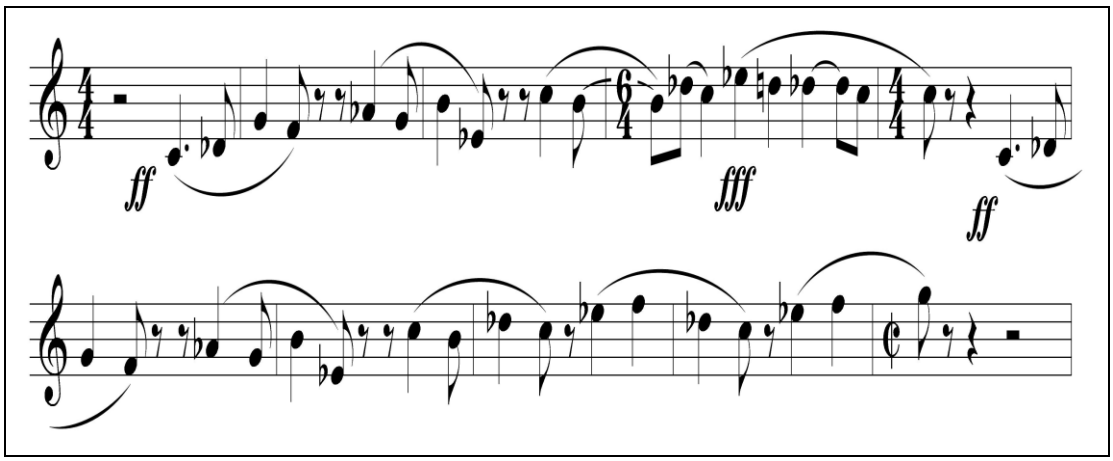



***Dördüncü Bölüm***

Moderato başlıklı dördüncü bölümde timpanin sakin vuruşları eşliğinde üflemeliler temayı duyurur. Korno temayı 24.ölçüde duyurmaya başlar. Geniş

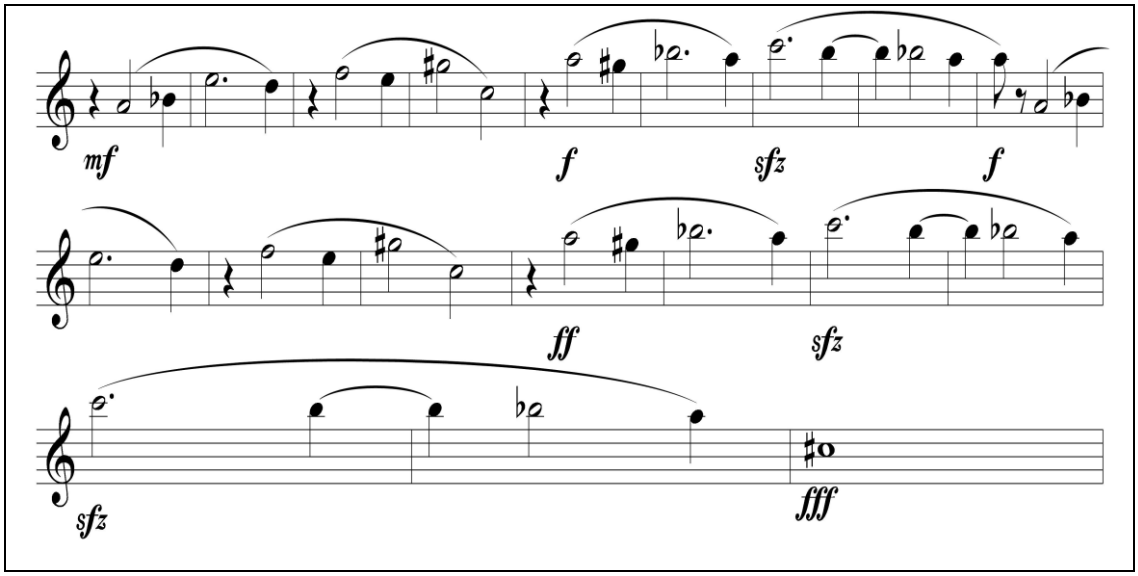
aralıklı bir pasaj olan tema 4/4 ve 6/4 ölçü sayılarından oluşur. *ff* nüansının korunması gereken bu pasaj ayrıca legato olmasıyla dikkatli bir icra gerektirmektedir.

**Şekil 34: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 24.-33.ölçüler arası**



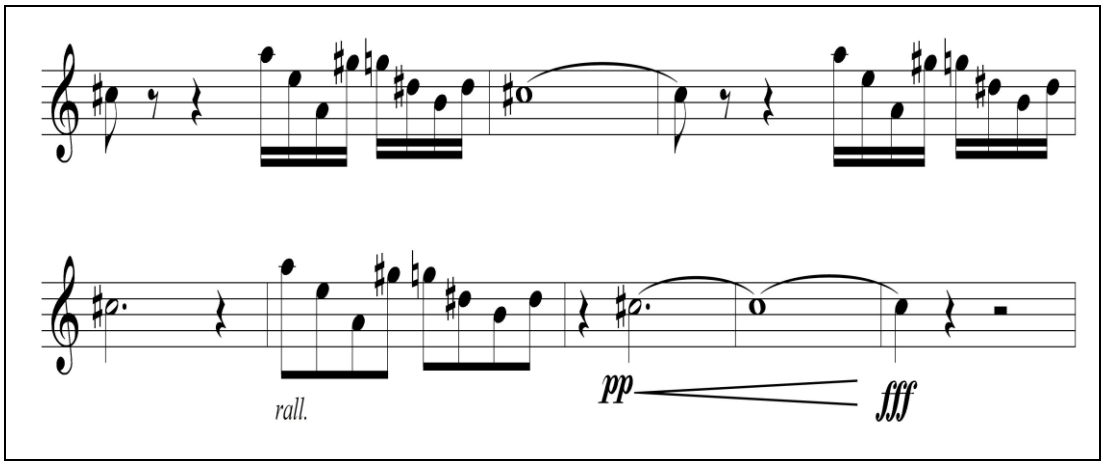

171.ölçüde *mf* nüansıyla gelen pasaj korno için önemli bir kısımdır. Pasajın legato olması ve tiz seslere çıkıyor olması dikkatli bir icrayı gerektirir. Crescendo ve decrescendo dinamiklerinin uygulanmasında sesin çatlamamasına dikkat edilmelidir.

**Şekil 35: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 171.-189.ölçüler arası**



*fff* nüansıyla gelen final bölümünde tüm orkestra tutti olarak çalmaktadır. Majör karakterdeki bu bölümde unison olarak aynı tema çalınır. Korno için zorlayıcı bir pasaj olan bu kısım dudak hakimiyeti ve kondisyonu gerektirmektedir.

**Şekil 36: Ulvi Cemal Erkin 1.Senfoni 4.Bölüm 194.-201.ölçüler arası**




### 3.2.5 Ahmet Adnan Saygun'un 3. Senfonisi Adlı Senfonik Eseri

Saygun'un 1960'ta tamamladığı 3.Senfoni Amerika'daki Koussevitzky Vakfı tarafından ısmarlanmış ve ilk kez Bakü'de 1963 yılında besteci yönetiminde seslendirilmiş, birkaç gün sonra da 27 Şubat 1963'te Niyazi Tağızade yönetiminde Moskova Konservatuarı Büyük Salonunda Sovyet Devlet Sinema Senfoni Orkestrası tarafından çalınmış ve ilk bölüm Lento plağa alınarak yayımlanmıştır. Dört bölümlü bu senfonide felsefi düşünceler, yaşamın olayları dramatik tarzda anlatılırken tüm bölümler birbirleriyle ilişkilidir ve bunlar usta bir orkestrasyon ile zengin anlatımla vurgulanır.

Yine modal tarzda yazılan eserin 14 dakika kadar süren ilk bölümü ağır ve geniş (Lento) tempoda yaylı çalgılarda duyurulan hüzünlü tema ile başlar ve eserin tüm motifleri sunulur. Bu ağır giriş gelişerek Allegro bölmeye bağlar. İki ana temadan kaynaklanan Allegro bölmesi geliştirimde kısa bir ritmik unsurla güçlenerek büyük bir güçle yükselir. Bu zirvede kanon biçimindeki ikinci tema ile sakinleşir.

Lento bölmeden motiflerle süren bölüm, yine birinci temaya ulaşır. Sonra yine kısa ritmik unsura yönelir ve çok hafif sona erer.

2.bölüm; tutumlu, ağır ve temkinli (Sostenuto) tempoda dört ölçülük kısa bir girişle lirik havada, lied tarzında başlar. Bu giriş bir ritornello niteliğindedir. Bas seslerde duyulan direngen (ostinato) tekrarla, çok çizgili sürer. Bir yükselişten sonra yine dört ölçülük giriş duyurulur. Daha sonra çok canlı tempoda bir füge dönüşen bölüm, baştaki kısa girişin tekrarından sonra bir coda ile sona erer.

3.bölüm; Vivo (canlı) tempoda bir Scherzo'dur. Bir ara, fazla canlı (meno mosso) olmayan tempoda belli bir ritimde gelişir. Sonra yine canlı tempoda bir coda ile sona ulaşır. A-B-A-C-A-B-A yapısındadır.

Senfoninin özeti şeklindeki 4.bölüm ise, rahat ve sakin (Commodo) tempoda, kısa bir ezgi üzerine varyasyonlarla gelişir. Yavaş yavaş teşekkül eden bir tema üzerine oyunlar gibidir: bir nevi çeşitlemedir. Bu kıısm A'yı oluşturur. Burası üç esas fikirden oluşan B bölümüdür. Bu, temayı çelesta ve arpın duyurduğu A'ya bağlar. (Aracı, 2007: 277) Ve törensel tarzda eseri sona ulaştırır. (Aktüze, 2007: 2001)

Eserdeki çalgı dağılımı şöyledir:

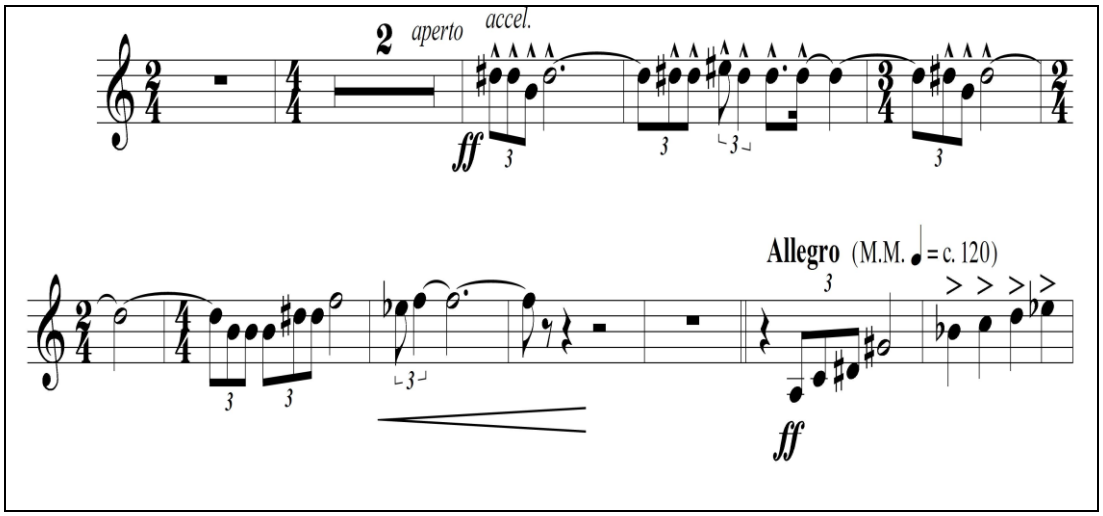
3 Flüt, 2 Obua, 1 Korangle, 2 Klarinet, 1 Bas Klarinet, 2 Fagot, 1 Kontrfagot, 4 Korno, 3 Trompet, 3 Trombon, 1 Tuba, Timpani, Vurmalılar, Yaylılar.

Dört bölümden oluşan 3.Senfoni'de korno teknik olarak üst düzeyde kullanılmıştır. Kalın ve ince ses aralığında uzun pedal sesler, aksanlı notalar, 20.yüzyıl çağdaş tekniklerden *chiuso, aperto* ve *surdin*, arpejli bölümler bu senfoninin korno icrası bakımından incelendiğinde dikkate değerdir. Bu senfoninin icrasından önce korno icracılarının dudak kondisyonu iyi olmalıdır. Ayrıca teknik ve entonasyon sorunlarını önlemek maksatlı gerekli etüdlerin çalışılması önemlidir.

***Birinci Bölüm***

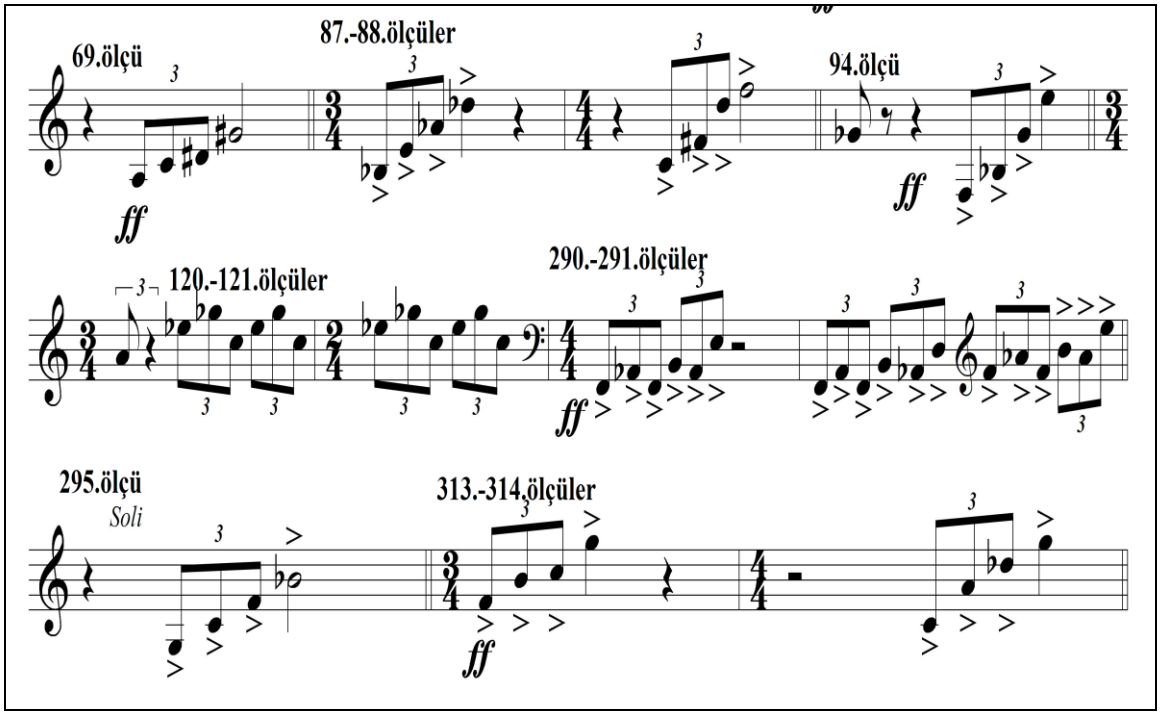
Birinci bölümün ilk önemli korno pasajı 61.67.ölçüler arasındaki Si-Re#-Fa (Mi#) seslerinden oluşan pasajdır. *ff* nüansında başlayan pasaj marcato dinamiğiyle icra edilmektedir. Kornonun bu bölümde orkestranın üstünde olması beklenmektedir. Ayrıca pasajın öncesinde *chiuso (bouche)* tekniğinin kullanılarak tekrar bu pasajda açık hale gelmesinden dolayı ilk ses olan ince Re#'e dikkatli girilmeli ve entonasyon bozukluklarına karşın dikkat edilmelidir. Ayrıca besteci bu bölümde müzikal dinamik olarak spiccato (kopuk çalış) çalış artikülasyonunu göstermiştir. Bu nedenle *ff* nüansının avantajıyla her bir nota birbirinden kopuk olarak çalınmalıdır.

**Şekil 37: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm 61. ve 67.ölçüler arası Si-Re#-Fa(Mi#) seslerinden oluşan pasaj**



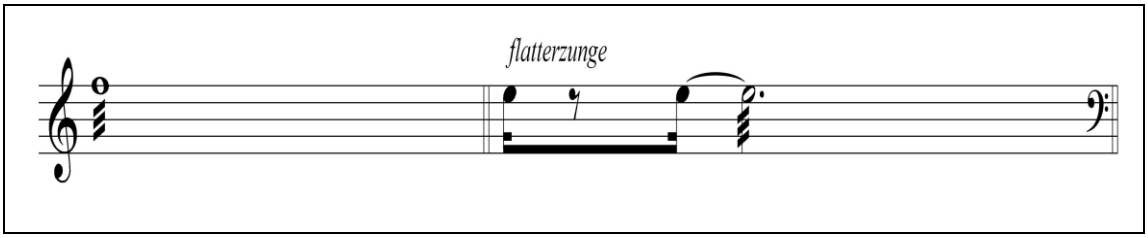

69. ölçüden itibaren üçleme arpejler göze çarpmaktadır. Majör ya da minör arpej yapısından bağımsız olarak genel olarak küçük üçlü, artık dörtlü, eksik dörtlü hatta büyük altılı aralıklarından oluşmaktadır. Bu durum icracının ses kaçırması ihtimaline karşılık dikkatli bir şekilde icra edilmeli ve mutlaka öncesinde buna benzer aralık çalışmaları yapılmalıdır. Yine bu arpej yapılarının marcato olarak çalınması önem arz etmektedir.

**Şekil 38: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm üçleme arpejden oluşan pasajlar**



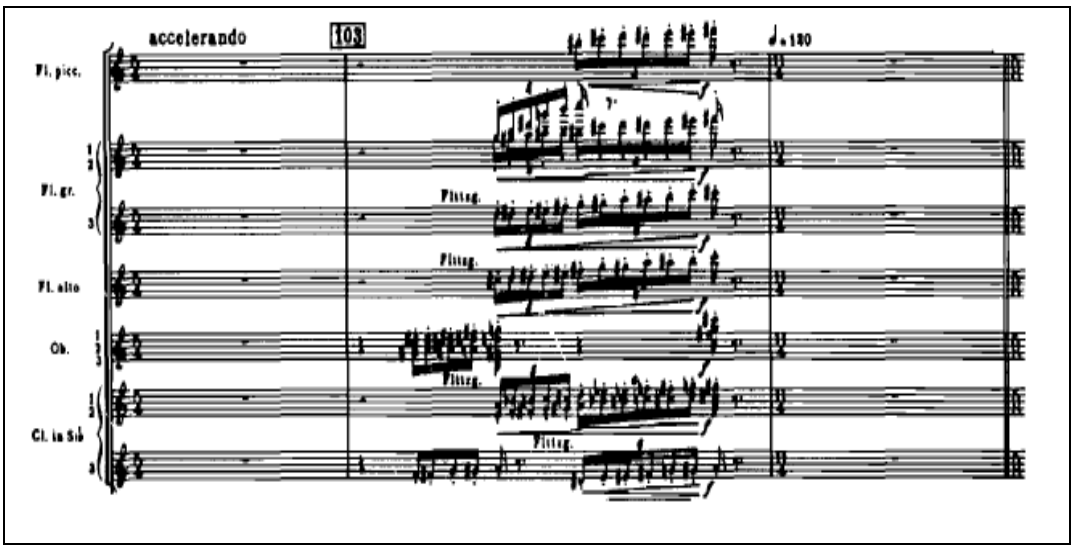

122.ve 213.ölçülerde *flatterzunge* çalım tekniğinin kullanıldığı görülmüştür. Özellikle 20.yüzyıl müziğinde bakır çalgıların ses sınırlarını zorlayan birçok teknik kullanılmıştır. Tını ortamı yaratmak amaçlı efektif sesler çıkarmak için kullanılan bu teknikler müzikal olmaktan ziyade eserde farklı bir etki yaratmaktadır.

**Şekil 39: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm 122. ve 213.ölçülerinde flatterzunge kullanımı**



Flatterzunge, (Yaygın kullanımı Almanca olarak bu şekildedir, *flattertongue; ing.*) kelime anlamı olarak *kanat çırpınışı dili* olarak çevrilse de Türkçe'de *kurbağa dili* olarak kullanılır. Bu özel efekt yazım olarak yaylı çalgılardaki ölçüsüz tremolo yazımına benzese de üflemeli çalgılardaki ses üretimi farklıdır. Herhangi bir ses yüksekliğine bağlı kalmaksızın çalgıya üflenen havayla dil *''r''* harfini söyleyerek kaba bir ses çıkartır. Ayrıca bu ses gırtlaktan çıkartılarak elde edilebilir. Kurbağa dili, besteciler tarafından uzun seslerde ve çalınan eserin pasaj girişlerinde daha çok kullanılır. Obua ve fagot gibi çift kamışlı çalgılarda daha nadir kullanılsa da bütün üflemeli çalgılarda sıkça kullanılır. (Adler, 1989:162)

**Şekil 40: Igor Stravinsky'nin Bahar Ayini adlı eserinde *Circles mysterieux des adolescentes* adlı bölümün 103. ölçüsünde flatterzunge (kurbağa dili) kullanımı**




20.yüzyıl çağdaş tekniklerden *surdin, chiuso, aperto* senfoninin dört bölümü boyunca kullanılsa da en çok birinci bölümde kullanılmıştır.

Surdin, çalgının sesini yumuşatmak, kısmak ve değişik ses renkleri elde etmek için kullanılır. Müzikal notasyonda, ing. *mute*, alm. *dampfer*, fran. *sourdine* ve ital. *con sordino* ifadeleri kullanılır. Surdinli pasajdan sonra sürdin kullanılmayan ilk pasajda *senza sordino (sordini)* ifadesi kullanılır. Surdinsiz ya da surdini çıkart

olarak da çevrilebilir. Tüm surdinler, bakır çalgıların kalak kısmına yerleştirilir ve mantar şeritlerle kalakta durması sağlanır.

**Resim 6: Korno için surdin[10]**



Surdinler, bakır çalgının sesini daha keskin ve tiz bir hale getirir. Surdin gürlüğü etkiler fakat yarattığı etki tını renginin (ton) değişimidir. Korno surdini bu enstrümanın çalış tekniği açısından önemli bir yere sahiptir.

Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.bölümünde surdin 129.-241.ölçülerde kullanılmıştır. Genel olarak uzun seslerde kullanılmış, icrası ile ilgili önemli bir zorluk derecesi yoktur.

Chiuso, surdin etkisi yaratmak için icracı, sağ elini mümkün olduğunca kalağın içine, kornonun boğaz kısmına doğru sokmasıyla elde edilir. Sağ elin kalağın içine yerleşmesiyle elde edilen *chiuso*, sesi yarım ses tizleştirir. Bu teknik partisyonda it. *Chiuso*, fr. *Bouche*, alm. *Gestopft*, ing. *Stopped horn* diye adlandırılır. Besteci eserde *chiuso'*yu kullanmayı tercih etmiştir. Çıkan ses dikkat çekecek şekilde genizden ve rezonanslıdır. *Chiuso* tek bir nota veya bütün bir pasaj için kullanılabilir. Bu tarz çalışda icracı, gördüğü notayı piyanoya göre yarım ton alttan okur. Fa korno görünen notasyon, mi kornoya dönüşür. aynı zamanda *sf* > *p* icrasında da etkilidir. İcracı partisyonda chiuso işaretini gördüğü anda surdin olarak elini kullanmalı ve
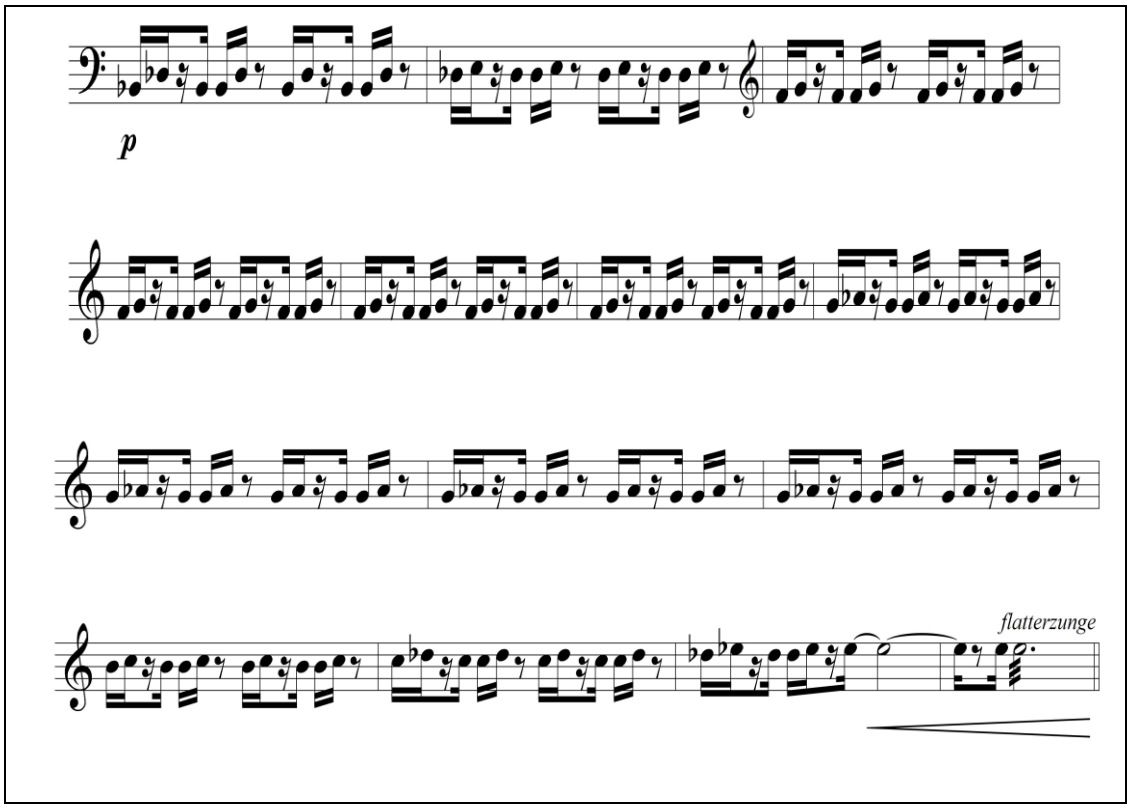
[10] https://lamusainstrumentos.es/horn/horn-accessories (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

partisyonda it. *Aperto,* fr. *Ouvert,* ing. *Open* terimlerini görmeden elini kornonun içinden çıkarmamalıdır. (Yurtcan, 2005: 43)

Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölümünde Chiuso, 44.-93.-169.ölçülerinde kullanılmıştır. Chiuso genel olarak uzun seslerde kullanılmış, icrası ile ilgili önemli bir zorluk derecesi yoktur.

200.ve 212.ölçüler arası onaltılık süre değerleriyle yanaşık seslerden oluşmaktadır. *p* nüansıyla başlayan bölüm *crescendo.* yaparak devam eder ve bölümün bitiminde kurbağa dili (flatterzunge) efektiyle doruğa çıkarak *Vivo* bölüme dinamik bir giriş yapar. Bu pasaj değiştirici işaretlere dikkat edilerek çalınmalıdır.
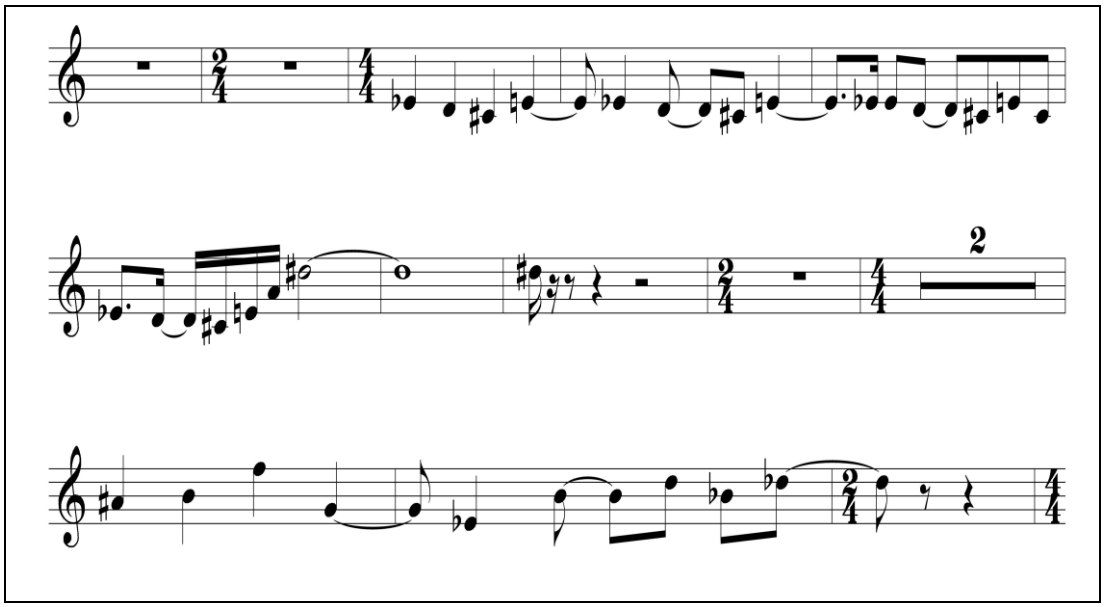
**Şekil 41: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 1.Bölüm 200.-212.ölçüler arasındaki pasaj**



***İkinci Bölüm***

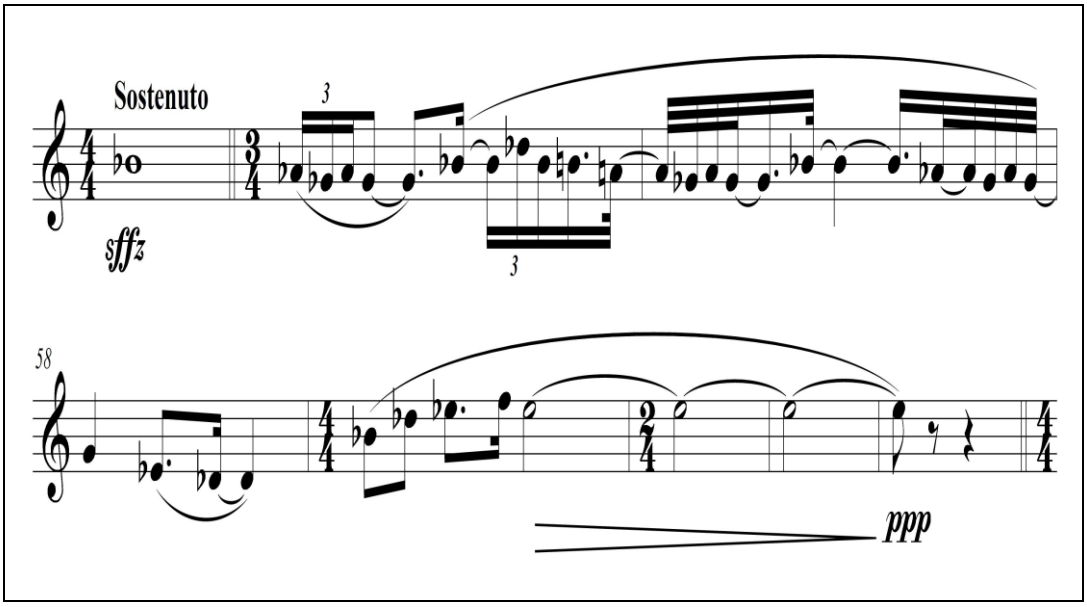
Ahmet Adnan Saygun'un 3.Senfoni 2.Bölümü genel olarak ağır bir bölümdür ve korno eşlik olarak kullanılmıştır. İkinci bölümün 100.ölçüsü ile 105.ölçüsü arası Poco Vivo =80 temposunda bestecinin *en dehors* (vurgulayarak, belirterek) olarak not düştüğü önemli bir pasajdır. Bu pasaj her ne kadar *p* nüansıyla icra edilmesi istense de *cresc.* ve *decres.* dinamikler belirtilerek diğer çalgılara göre biraz daha üstte olabilir. Ayrıca pasajın devamında üç ölçü sonra üç ölçülük icra bakımından daha güç bir pasaj gelmektedir. Bu pasajda *p* dinamiğine uyulmalı ve de geniş aralıklar icra edilirken dikkat edilmelidir.

**Şekil 42: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 2.Bölüm 100.-111.ölçüler arasındaki pasaj**



İkinci bölümün 137. ölçüsünden itibaren *sostenuto* başlıklı bölümde kornonun belirgin bir pasajı gelmektedir. Bu bölüm özellikle *fff* nünanslı ve legato olması nedeniyle özenli bir şekilde icra edilmelidir. Oluşabilecek ses çatlamaları, entonasyon ve ses kaçırma sorunlarına karşı dikkatli olunmalıdır. Ayrıca 140.ölçüden itibaren *decrs.* yaparak *ppp* nüansına düşüş iyi bir şekilde gösterilmelidir.

**Şekil 43: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 2.Bölüm 137.-144.ölçüler arasındaki pasaj**

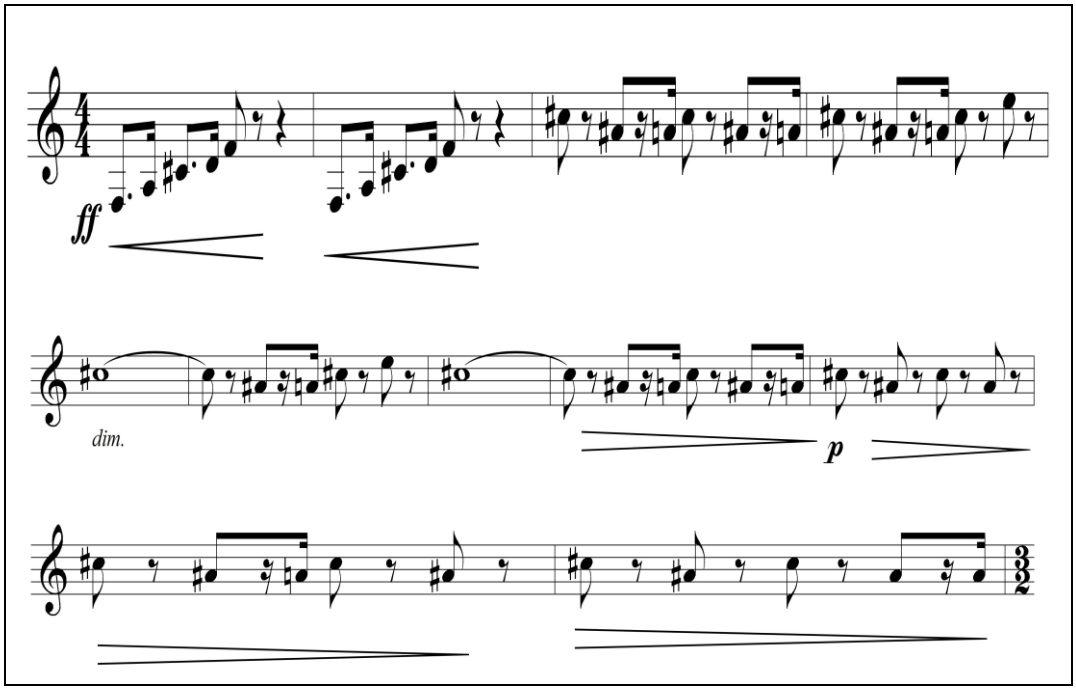



**Üçüncü Bölüm**

Üçüncü bölümde sık sık aksak ritimlerin değişerek yer alması icracı için sayma problemi yaratabilmektedir. Bu bağlamda korno icracısı çalma esnasında orkestra şefinin vuruşlarına dikkat etmelidir. 5/8 ve 6/8 ölçülerde ikiye, 7/8 ve 8/8 ölçülerde üçe sayılmalıdır. Ayrıca bu belirteçlerin parti üzerine yazılması icra esnasında daha dikkatli çalınmasını sağlar.

Üçüncü bölümde *chiuso, aperto* ve *flatterzunge* tekniklerine yer verilmiştir. (55.-73.ölçüler arası, 89.ölçü, 93.ölçü, 189.-193.ölçüler arası, 208.ölçü) Genel olarak orkestranın hızlı pasajlarında uzun pedal sesleri korno icra etmiştir. Bu bölümün kuşkusuz korno ve diğer bakır çalgılar için 240.ölçüden sonraki pasajlardır. Bu bölümde besteci caz ritmine benzer bir yapıda bakır çalgıları ve de kornoyu kullanmıştır.

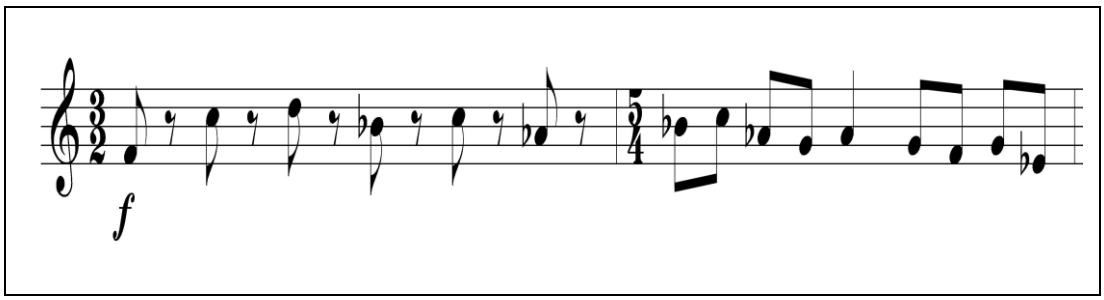
**Şekil 44: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 3.Bölüm 240.-250.ölçüler arasındaki pasaj**




**Dördüncü Bölüm**

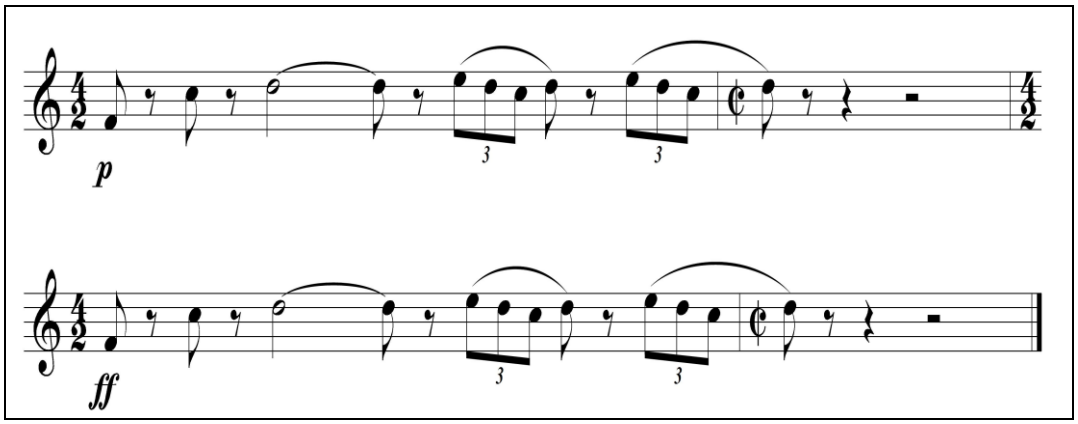
*Commodo* başlıklı dördüncü bölüm, başlığa uygun bir biçimde sakin ve ağırbaşlı bir ifadedir. 3/2 ve 5/4 iki ölçülük bir tema üzerine kurulmuştur. Bu tema kornoda da bölümün çeşitli yerlerinde tekrarlanmaktadır.

**Şekil 45: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 4.Bölüm temanın korno tarafından çalınması**



4/2'lik bir ölçüden oluşan yan tema yine eserin sonuna doğru 135.-138.ölçüler arasında *chiuso* tekniği kullanılarak tekrarlanmıştır.

**Şekil 46: Ahmet Adnan Saygun 3.Senfoni 4.Bölüm yan temanın korno tarafından çalınması**




### 3.2.6 Ahmet Adnan Saygun'un 4.Senfonisi adlı Senfonik Eseri

1974'te tamanlanan ve ilk kez 1976'da Gürer Aykal yönetimindeki C.S.O.tarafından seslendirilen 4.Senfoni de yine dört bölümlü ve modal yapıdadır. Büyük bir orkestra paleti kullanılarak her bölümün kendi içinde oluşumu sağlanırken, yine geleneksel ve halk müziği motifleri, Anadolu renkleri çalgılara ustaca dağıtılarak değerlendirilir. 21 Ekim 1977'deki Ankara yorumundan sonra Gürer Aykal'ın yönettiği İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası tarafından İstanbul'da ilk kez 12 Mart 1982'de çalınan 4.Senfoni'nin kararlı (Deciso) tempodaki 1.bölümünde duyurulan temalar sürekli gelişerek diğer bölümlerle organik bir bağ da oluşturur. Bölüm içindeki Animato (canlı) tempodaki kısım ise yeni tarzda bir passacaglia formundadır. 16.yüzyıldan kaynaklanan ve chaconne benzeri, temasının sürekli değişerek çok kez tekrarlanmasıyla seçkinleşen bu ağır dansı Saygun gelenekten uzaklaşarak kullanmasına karşın, yine de tema tüm bölüm boyunca, her kez başka bir tonda ve ancak yeni fikirlerle tekrarlanır. İkinci bölüm ise çok ağır (poco Largo) tempodadır ve motifler düşünceli ve durgun şekilde nefes alır gibi

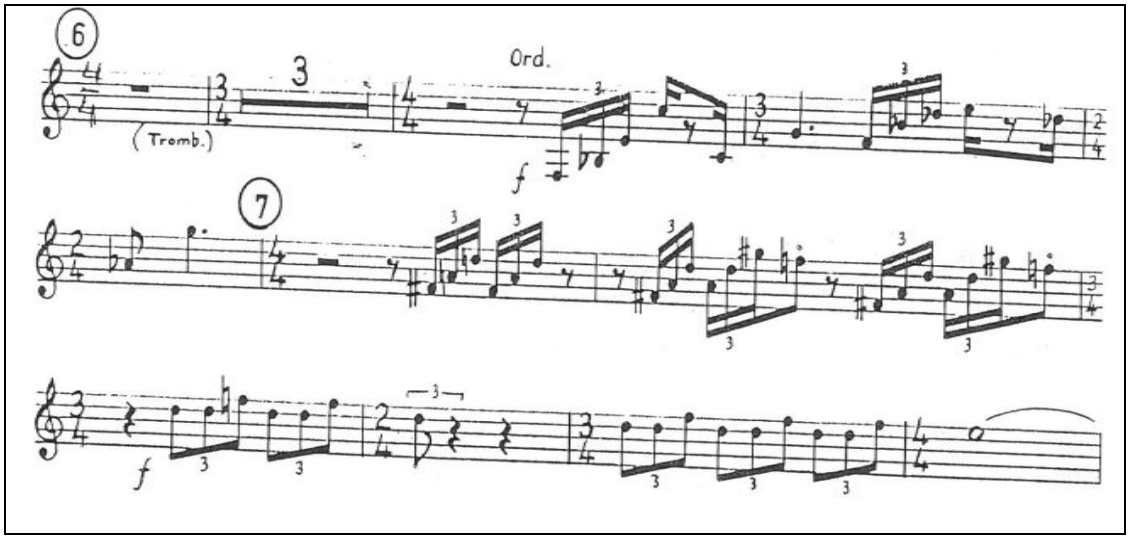
işlenir. Üçüncü bölüm; canlı (con anima) başlar ve Saygun'un kullanmayı çok sevdiği deciso (kararlı) deyimini de arttıran molto deciso (çok kararlı) başlığını taşıyan görkemli ve olgun bir finaldir. (Aktüze, 2007: 2002)

Üç bölümden oluşan 4.Senfoni'de korno, Saygun'un diğer senfonilerindeki gibi teknik olarak sınırları zorlayan bir şekilde kullanılmıştır. *Aperto, chiuso, flatterzunge* gibi tekniklerin yanı sıra arpejli ve kromatik pasajlar icracıyı zorlayan şekilde yazılmıştır. Ayrıca tiz seslerden oluşan bölümler dudak kondisyonu gerektirmektedir. Bu kapsamda teknik ve dudak kondisyonunu artırıcı etütlere yer verilmesi önemlidir.

***Birinci Bölüm***

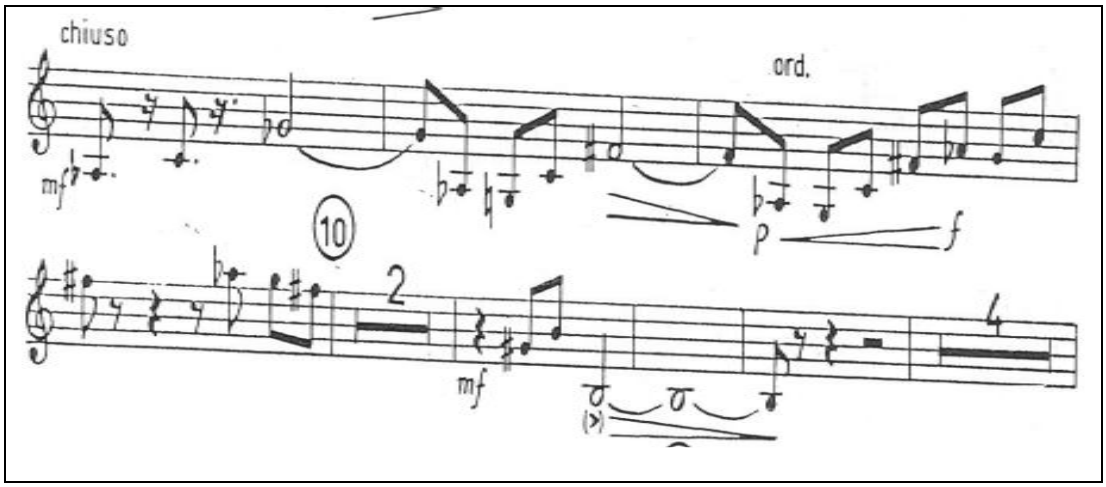
Deciso (Kararlı) başlıklı birinci bölüm *ff, p ve sfz* nüans ve dinamiklerinin kullanıldığı dudak hakimiyeti gerektiren pasajlar içermektedir. Ayrıca tiz ve uzun sesli pasajlar yine entonasyon problemleri çıkartabilecek kısımlardır. Eserde ilk önemli pasaj 58.ölçüde gelmektedir. Uyumsuz aralıklardan oluşan onaltılık ve sekizlik üçlemelerin icrasında ses kaçırma gibi problemlere dikkat edilmelidir.

**Şekil 47: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm 58.-65.ölçüler arası**



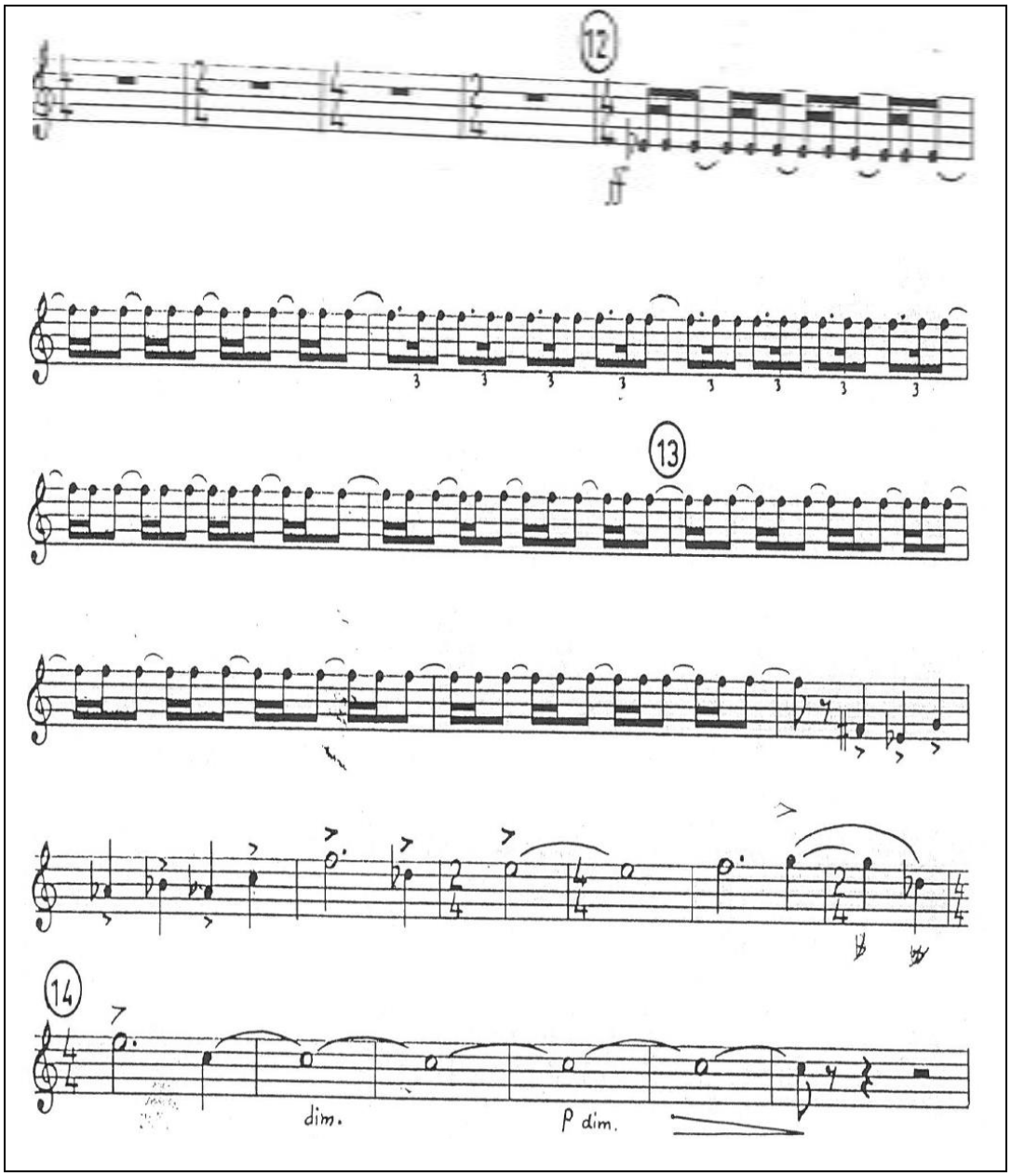
Surdin etkisi yaratmak için icracının sağ elini mümkün olduğunca kalağın içine sokmasıyla metalik bir etki yaratan *chiuso* tekniği 89. ve 92.ölçüler arasında kullanılmıştır. Bu pasajın korno için pesden tize doğru seslerden oluşması aynı zamanda chiuso tekniği ile çalınmasını zorlaştırmaktadır. Uyumsuz aralıklardan oluşan pasaj için özel bir ses çalışması gerekebilir.

**Şekil 48: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm 89.-92.ölçüler arası**



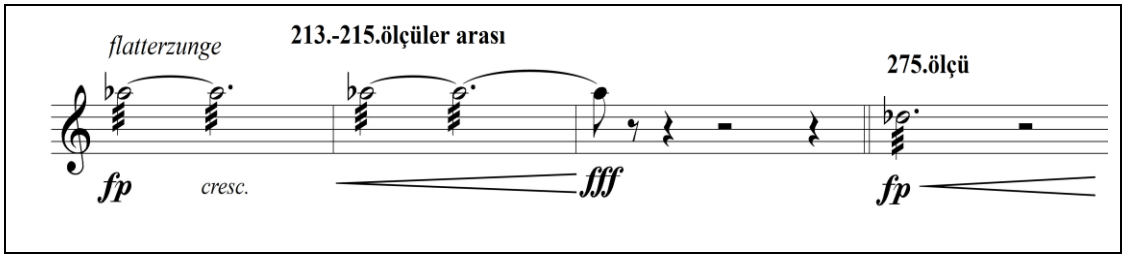

113. ölçüden itibaren gelen *ff* nüansındaki onaltılık ve sekizlik vuruşlardan oluşan senkoplu yapı, oniki ölçü boyunca devam etmektedir. Bu yapının ardından gelen bölümdeki her bir notanın belirtilen şekilde aksanlı çalınmasına dikkat edilmelidir. Bu pasajın icrasında metronom, entonasyon ve nefes yerlerine özen gösterilmelidir.

**Şekil 49: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm 113.-132.ölçüler arası**




Saygun senfonilerinin korno partilerinde adeta gelenek haline gelmiş flatterzunge tekniği birinci bölümün 213.-215.ölçüler arası ve 275.ölçüde kullanılmıştır.

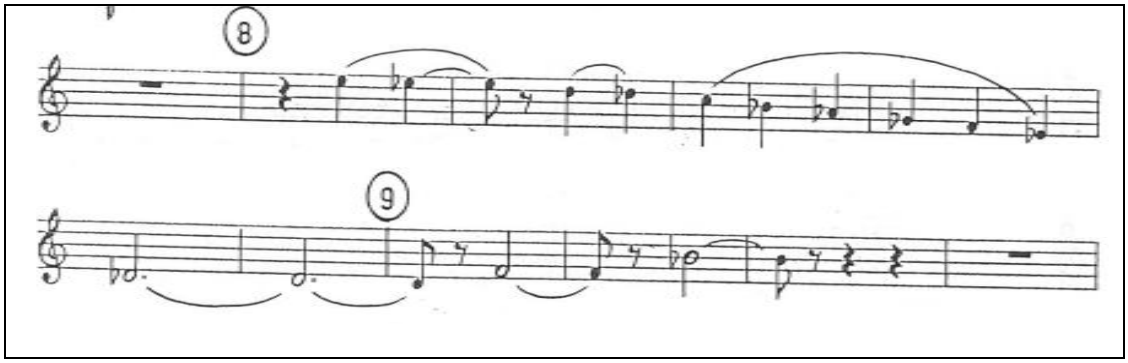
**Şekil 50: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 1.Bölüm flatterzunge tekniği kullanımı**




***İkinci Bölüm***

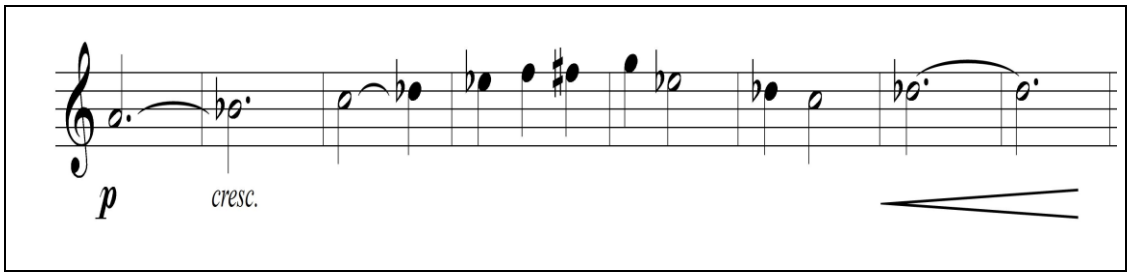
Poco Largo başlıklı ikinci bölümde korno 43.ölçüden itibaren çalmaya başlar. İlk önemli pasaj 74.ölçüde gelmektedir. Sekiz ölçü boyunca büyük bir legatoyla devam eden pasaj inici bir diziden oluşmaktadır. Kromatik başlayan pasaj daha sonra diyatonik olarak devam etmektedir.

**Şekil 51: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 2.Bölüm 74.-82.ölçüler arası**




109.ve 116.ölçüler arası kornonun ses rengini yansıtan ifadeli bir pasajdır. *p* nüansıyla başlayan pasaj *crescendo* ile *f* nüansına taşır.

**Şekil 52: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 2.Bölüm 109.-116.ölçüler arası**
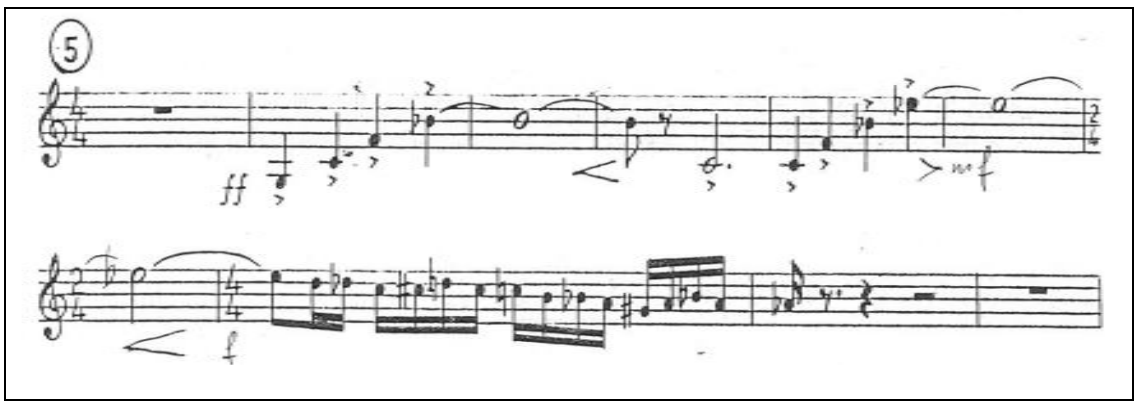



***Üçüncü Bölüm***

Con anima e molto deciso başlıklı üçüncü bölüm diğer bölümlere göre daha kısadır ve korno icracısını zorlayan birçok pasaj vardır. Özellikle tartımsal olarak korno tekniğini zorlayan bu pasajların icrasında orkestral bütünlüğe dikkat edilmelidir.

İlk önemli pasaj 43.ölçüde bakır çalgılar için sıkça kullanılan tartımda soru cevap şeklinde geçen kısımdır. Aksanlı dörtlük notalarla başlayan pasaj, kromatik inici bir diziyle son bulur.

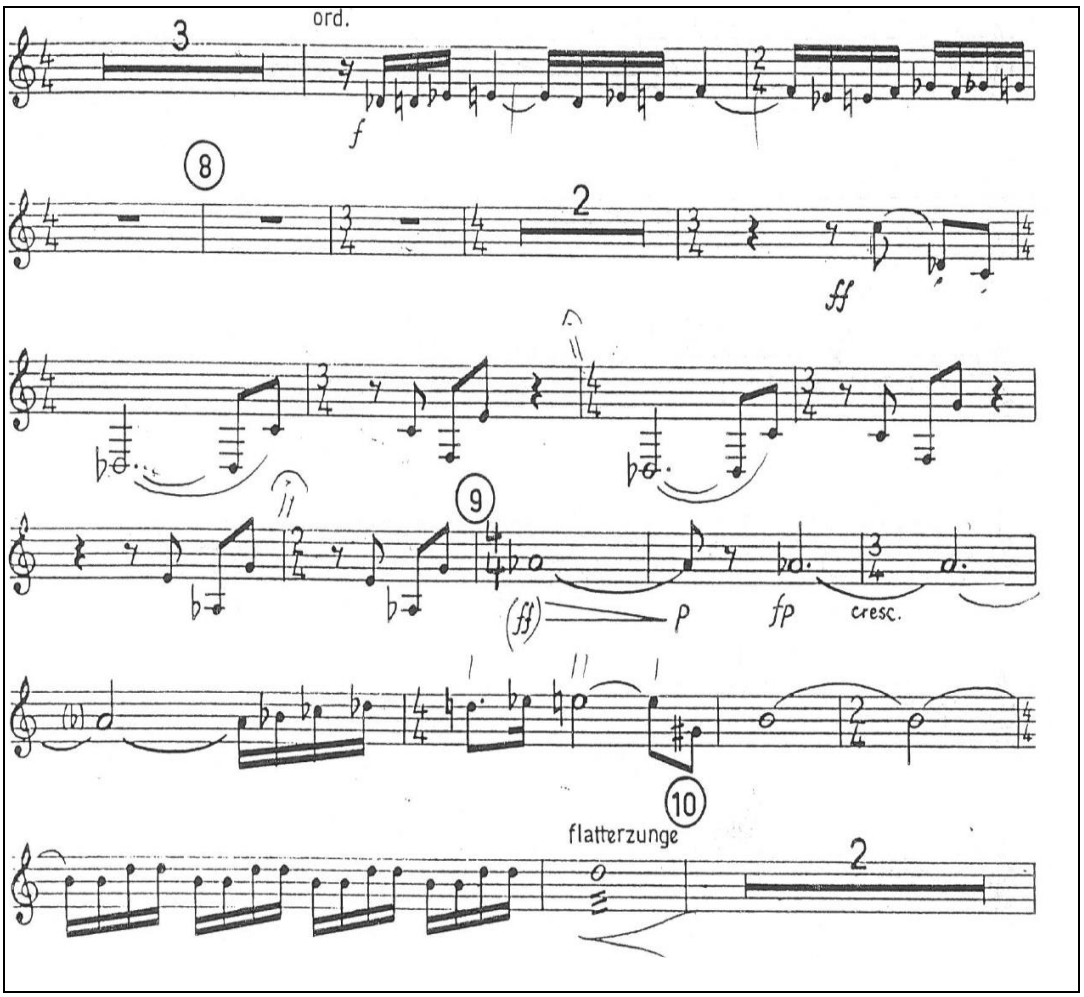
**Şekil 53: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 3.Bölüm 43.-50.ölçüler arası**




66.ölçüde *ff* nüansında kromatik olarak başlayan pasaj, beş ölçü aradan sonra 73.ölçüde uyumsuz geniş aralıklardan oluşarak devam eder. Orkestrayla birlikte

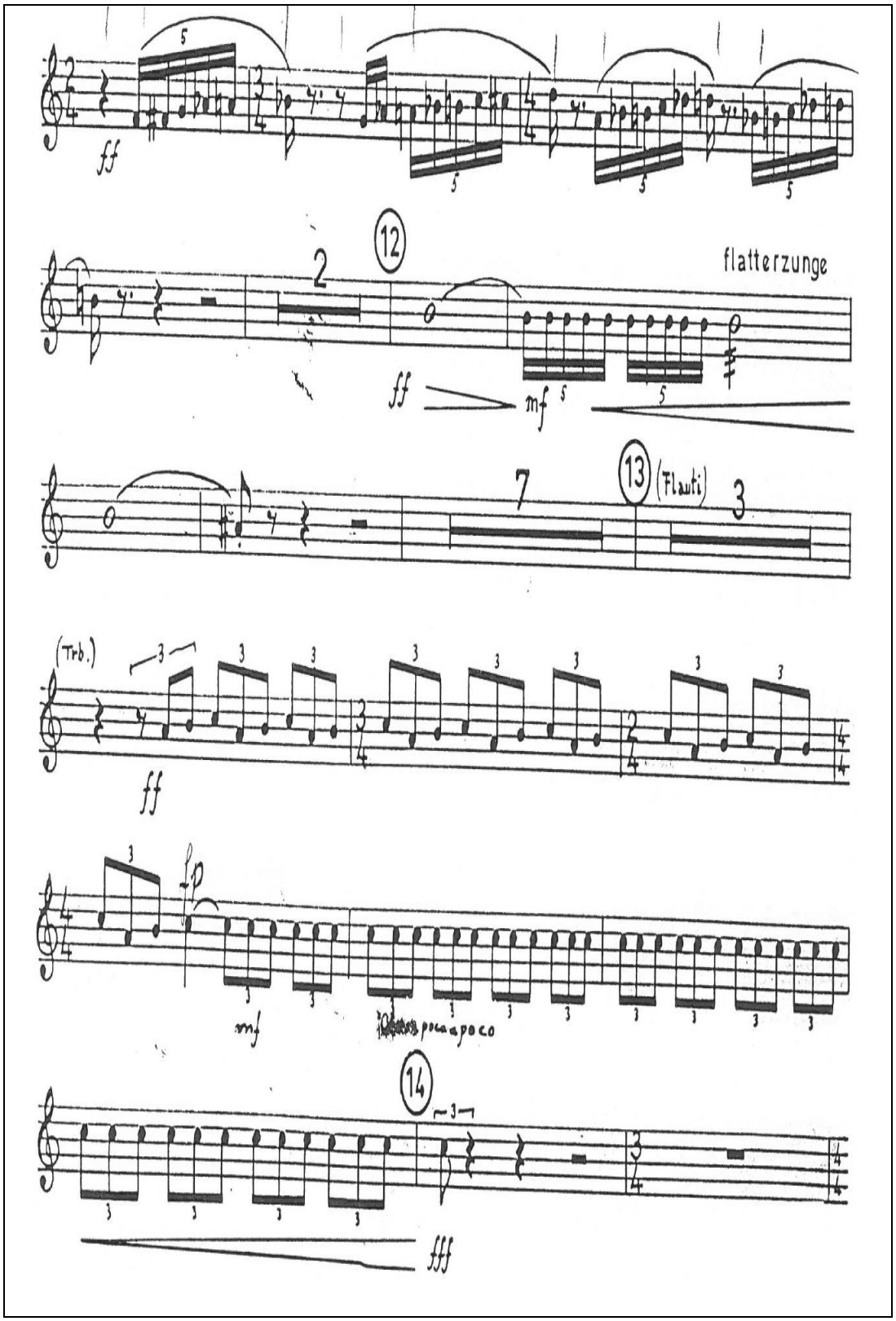
devamlı bir tırmanma hissi yaratan pasaj 88.ölçüde *flatterzunge* yaparak doruğa ulaşır.

**Şekil 54: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 3.Bölüm 66.-88.ölçüler arası**




Yukarıdaki pasajdan sonra 103.ölçüde onaltılık beşlemelerden oluşan legato pasaj iki ölçülük aradan sonra *flatterzunge* ile son bulur. Bu kısmda legato beşlemelerin bir vuruş içerisinde çalınmasına ve çıkabilecek entonasyon problemlerine dikkat edilmelidir. Ardından yine on ölçülük bir aradan sonra bakır çalgılar eşliğinde *ff* nüansında sekizlik üçlemeli tartımlı pasaj crescendo ile *fff* kadar çıkar. Sekizlik üçlemelerin icrasında da her bir sesin ayrı ayrı çalınmasına ve tempoya dikkat ederek *ff* nüans içinde çalınmasına özen gösterilmelidir.

**Şekil 55: Ahmet Adnan Saygun 4.Senfoni 3.Bölüm 103.-130.ölçüler arası**



### 3.2.7 Ferit Tüzün'ün Esintiler Adlı Senfonik Eseri

Esintiler, Ferit Tüzün'ün, TRT'nin 1965'te açmış olduğu beste yarışmasında birincilik kazanan eseridir. Dans süiti tarzındaki bu eser adından da anlaşılabileceği gibi, Türk müziğinden esinlenilmiş temalarla yoğrulmuştur. Eserin en önemli özelliği Türk müziğini işlerken, yalnızca tematik malzemeyi kısmen kullanması, bunun dısındaki bölümleri ise tamamen özgün ve Türk müziği karakterinin dışında pasajlarla ifade etmesidir. Ayrıca Türk müziği karakterli temalar da olduğu gibi bir çokseslendirme yöntemi güdülmemiş, temaya eşlik eden seslerde çoğu zaman uyusumsuz ses ve ses yığınları kullanılmıştır. Eserde çokça görülen tam ve artık dörtlü akorlar ve tınılar yanında, Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sisteminden esinlenilmiş akor geçişleri de göze çarpmaktadır.

Besteci, kullandığı makamsal yapıları bilinçli olarak kullandığını, yani makamsal, ya da makam esinli yapıların belirli bir makama işaret edecek şekilde kullandığını belirtmediğinden ve eserde bu bölümleri özgürce kullanmış olduğundan, ilgili bölümlerin sadece bestecinin tını zevkine göre oluşturulduğu öne sürülebilir.

Eserin form yapısında özgürce kullanılan temalardan oluşturulmuş olması sebebiyle çok kesin bir yapı görülmez. Özellikle zeybek olarak adlandırılan ikinci bölüm zeybek temalarının özgürce kullanılmasıyla oluşturulmuş serbest formda bir yapıdır. Eserde form olarak en tutarlı bölüm " *ha bu diyar* " türküsü melodisi üzerine kurulmuş olan *scherzo* karakterli son bölümdür. Orkestralama açısından bakıldığında eserde, temaların ilk sunumlarının önce solo enstrümanlarla özellikle de fagot ve obua ile yapıldığı gözlemlenebilir. Obua ve fagot, Türk motiflerinden esinlenilmiş ezgileri ilk olarak sade ve yalın haliyle seslendirmede kullanılmıştır. Türk müziğinin tınılarına yakın sayılabilecek tınılara sahip enstrümanlar olması nedeniyle seslendirdikleri kısımlar da ifade açısından Türk müziğine daha yakın bir biçimde ortaya koyulabilmektedirler. Buna karşılık bakır üflemeliler daha çok eşlik görevi görürken, uyumsuz aralıkları ve Türk müziğine daha uzak kısımları seslendirmede kullanılmışlardır. Bundan başka yaylıların özellikle makam benzeri kısımları ifade etmede kullanıldıkları göze çarpar. Ayrıca yer yer bazı önemli motifleri de ilk kez

seslendirmekte kullanılmışlardır. Vurmalı çalgılar ise Türk motiflerinin ifade edildiği kısımlarda karaktere uygun olarak hareketliliği arttırmak için kullanılmışlardır. Bu çalgılardan özellikle kastanyet sıkça görünür. Temaların sıra ile çesitli enstrümanlarla ifade edilmeleri ve temalardan sonraki köprü ve geçişlerin ya da bunlardan sonraki yeni motiflerin bir önceki kısımdan farklı enstrümanlarla seslendirilmeleri sayesinde eserde renkli ve canlı bir orkestrasyon kurulmuştur. (Şenel, 2006:40)

Eserdeki çalgı dağılımı şöyledir;
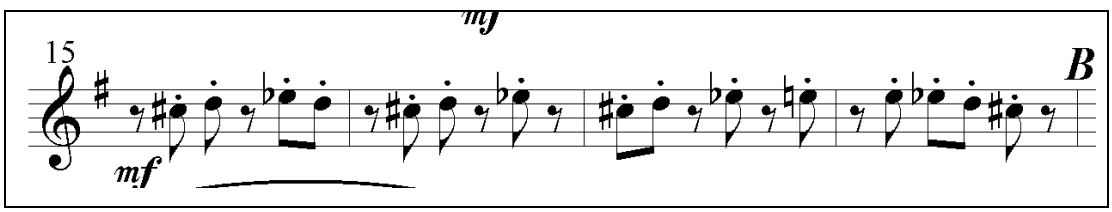
Pikolo flüt, Flüt (2), Obua (2), Si bemol Klarnet. (2), Fagot (2), Fa Korno (2), Si bemol Trompet, Trombon, Vurmalı Çalgılar, Yaylılar

**Birinci Bölüm**

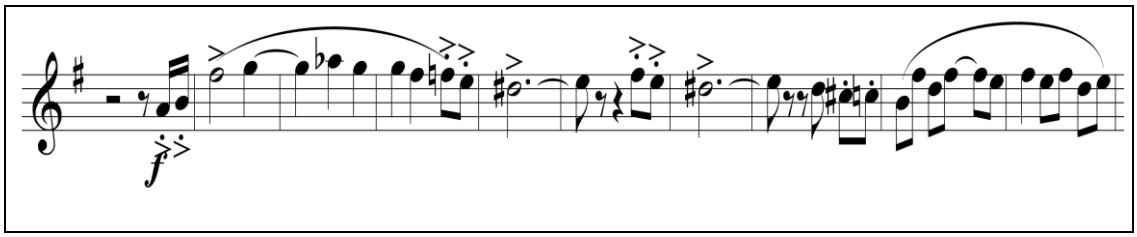
Kuşkusuz Çağdaş Türk Bestecileri arasında kornoyu orkestrasyonda en iyi kullanan besteci Ferit Tüzün'dür. Kornodan orkestrasyonda ne beklediğini bilen bir besteci olan Tüzün, çalgının ses olanaklarını sonuna kadar kullanmış ve etüt kıvamındaki partileri orta düzeydeki bir korno icracısı için bile çalınır hale gelmiştir. Kornonun kullanımı bakımından da *Esintiler* eseri Tüzün'ün en çok çalınan ve en iyi eserlerinin başında gelmektedir.

Eserin birinci bölümünde korno zaman zaman eşlik ve solo olarak kullanılmıştır. Bu bölümün eşlik armonizasyonunda uyumsuz aralıklardan oluşan bölümlerde korno ön plana çıkmaktadır.

**Şekil 56: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 15.-18. ölçüler arası**

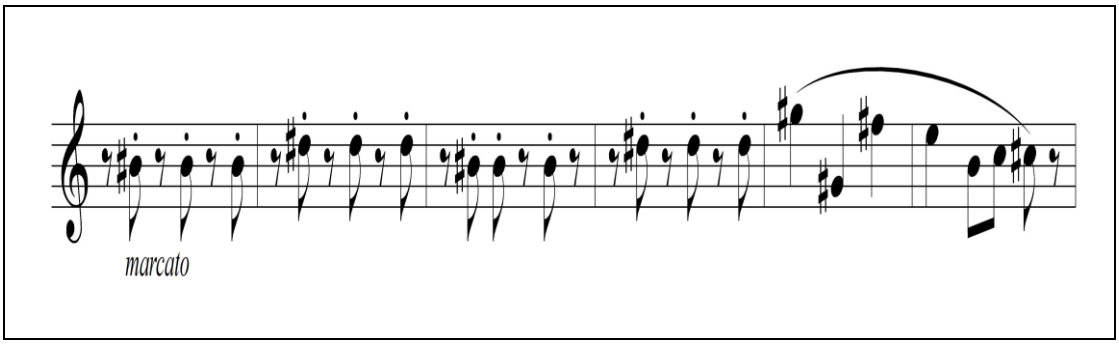


**Şekil 57: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 22.-31. ölçüler arası**



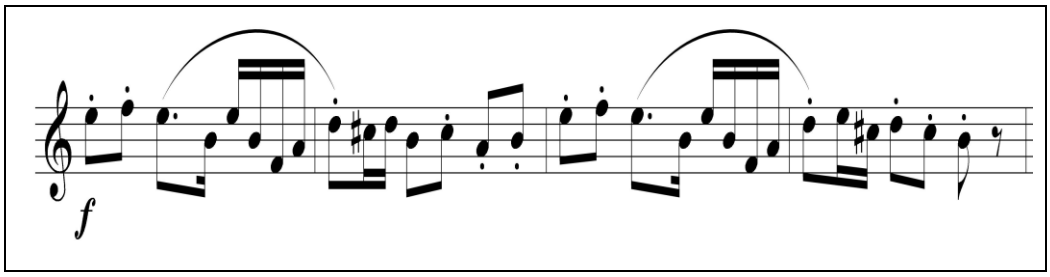
Eserin 54.ölçüsünde 3/4'lük bölümünde kornonun dört ölçülük sekizlik notalardan oluşan ritmik eşliğinden sonra, oktav seslerinden oluşan solo pasaj gelmektedir. Bu pasajın oktav olması dışında legato olması da çalımı güç hale getirmektedir. Bu pasaj için ön hazırlık olarak legato-oktav çalışmaları yapılmalıdır.

**Şekil 58: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 54.-59. ölçüler arası**




Birinci bölümde korno genel olarak eşlik durumunda çalsa da solo verilen ya da belli bir çalgı grubuyla birlikte icra ettiği pasajlar icra anlamında zorlayıcı olabilmektedir. Özellikle oktav ve legato dinamikleri birlikte kullanılmıştır.

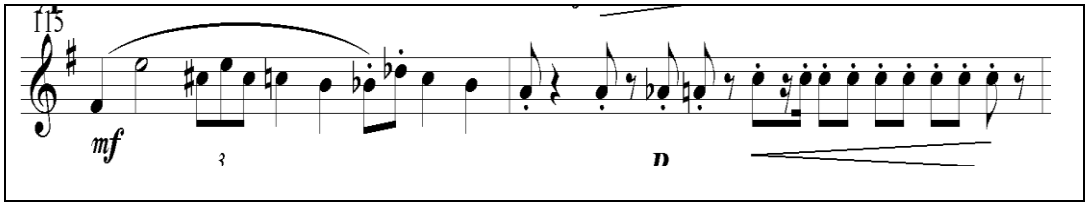
**Şekil 59: Ferit Tüzün, Esintiler 1. Bölüm 98.-101. ölçüler arası**




**İkinci Bölüm**

İkinci bölüm 9/4'lük bir Zeybek havasındadır ve bakır çalgılar bu bölümde ritmik zenginlik katmak için unison ya da üçlü-dörtlü aralıklarla bir arada sunulmuştur. 115.-116. ölçülerde korno ilk olarak tema karşıt bir ezgi çalarken ardından diğer bakır çalgılarla birlikte ritmik bir pasaj bulunur.

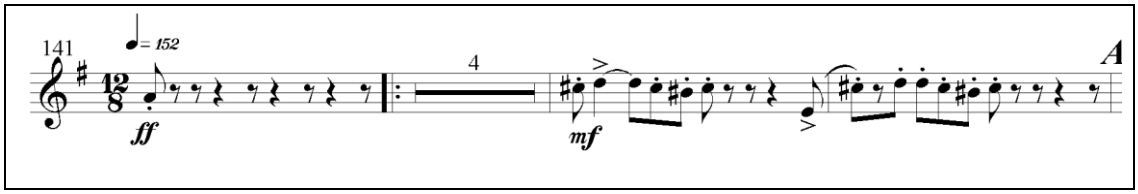
**Şekil 60: Ferit Tüzün, Esintiler 2. Bölüm 115.-116. ölçüler arası**



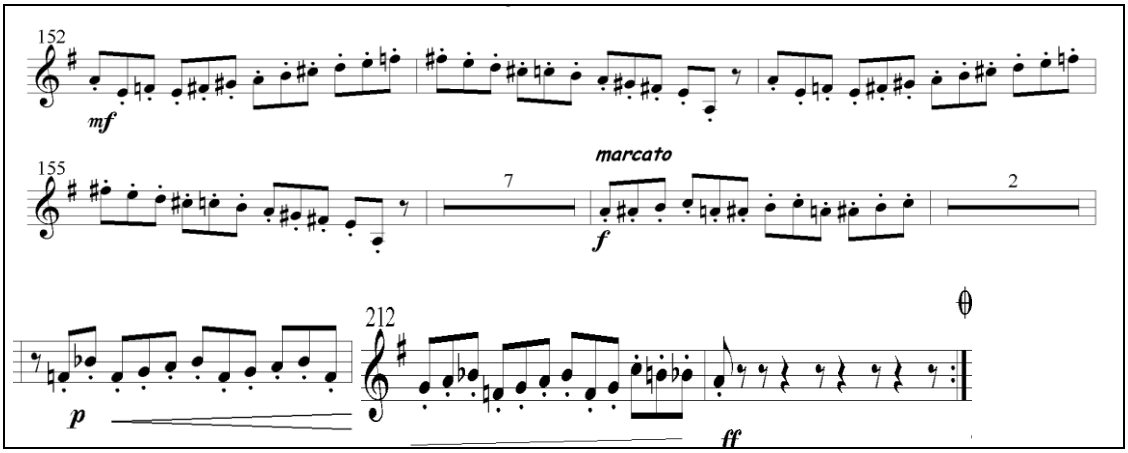

**Üçüncü Bölüm**

Üçüncü bölümde korno için önceki bölümlerden farklı olarak staccato ve marcato artikülasyonları kullanılmıştır. Ayrıca girişte bölüme adına veren *Ha bu Diyar* temasını ilk olarak kornonun duyurması ilgi çekicidir. Bu iki ölçülük solonun icrasında korno belirgin çalınmalı ve yazılan artikülasyonlara uyulmalıdır.

**Şekil 61: Ferit Tüzün, Esintiler 3. Bölüm'de kornonun *Ha bu Diyar* temasını sunması (146. ve 147.ölçüler arası)**




**Şekil 62: Ferit Tüzün, Esintiler 3. Bölüm'de staccato ve marcato artikülasyonalarının kullanıldığı pasajlar (152.-155 ölçüler ve 163. ölçü ve 212.-213.ölçüler arası)**




### 3.2.8 Ferit Tüzün'ün Anadolu Süiti (Çeşme Başı) Adlı Senfonik Eseri

Yapı Kredi Bankası'nın 10. kuruluş yılı dolayısıyla açılan yarışmaya katılan Tüzün, büyük orkestra için beş bölümlü süit olarak hazırladığı bu eserle ikincilik ödülü kazanmış, sonra da üç bölümlü olarak yeniden düzenlediği süit, 1958 yılında Adolf Mennericb yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası'nca ilk kez ve büyük bir başarıyla seslendirilmiş, son bölümü iki kez tekrarlanmıştır.

Tüzün daha sonra 1963-64 yıllarında Anadolu Süiti'ne üç bölüm daha ekleyerek Çeşme Başı Bale Süiti adını vermiş; Dame Ninette de Valois'in

kareografisi ile yaratılan ve bir Türk köyünün yaşantısını canlandıran bale ilk kez, Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından 19 Şubat 1965 yılında bestecinin yönetiminde sahnelenmiştir.

Daha sonra çok kez yurtdışında bale ya da konser süiti olarak seslendirilen eser, Türk folklorunun ritim ve renklerini Tüzün'ün kendine özgü parlak ve sade işlenişi ile senfonik fantezi biçimiyle ilgi toplamıştır. Eserin ilk kaydı TRT'nin katkısıyla Hikmet Şimşek yönetiminde Münih Filarmoni Orkestrası'nca yapılmıştır.

*Birinci Bölüm (Giriş);* Birinci kemanların sunduğu gizemli tema arp, piyano ve ikinci kemanların başlattığı inatçı (ostinato) sürekliliktekı ritmin eşliğinde duyulur. Korno ve vurma çalgıların aksanlı katılımıyla temayı tahta üflemeli çalgılar alarak sürdürür. Canlı bir orta bölmeden sonra yine girişteki atmosfere dönülür.

*İkinci Bölüm (Horon);* 7/8'lik ölçüde, çok canlı tempoda bir Karadeniz halk dansı olan Horon'da, besteci kendi özgün melodilerini değerlendirmiş; ancak sonlara doğru kullandığı otantik motifleri de bu dans ritminde üflemeli çalgıların etkili çıkışlarıyla ustaca kaynaştırmıştır.

*Üçüncü Bölüm (Pas de deux); İki kişinin dansı* anlamına gelen bir bale deyimi olan başlık, çok hafif başlayan piyanonun yardımıyla da, temposu giderek artan lirik bir ezgiyle girer. Kornonun duyurduğu ezgi, sonradan tahta üflemeli çalgılarca sürdürülür. Vurmalı çalgıların girişiyle tempo hızlanır; Anadolu deyimiyle Yürük bir çabukluk kazanır. Yaylı çalgıların kısa ve dramatik ara cümlesinden sonra, lirik ortam yeniden oluşur. Solo fagotun doğaçlama biçiminde sunduğu ilginç taksime klarinetlerin katılımıyla ezgi yavaşça söner ve kaybolur.

*Dördüncü Bölüm (Oyun Havası);* Hızlı orkestra kadanslarıyla giren çok canlı ve parlak karakterdeki bu kısa bölümde, sürekli devinimlerle Türk halk dansları ezgilerinin, piyanonun da katılımıyla, caz stiliyle uyumu öngörülmüştür.

*Beşinci Bölüm (Türkü);* Bu bölümde besteci armonize ettiği *Kerpiç kerpiç üstüne* adlı Anadolu halk ezgisini orkestraya uygulayarak değerlendirmiştir. Genellikle uzun hava biçiminde, ölçüye uymadan doğaçlama biçiminde söylenen ve sevgilisinin güllü göğsüne bir saray kurmak için yaşamını kaybetmeyi bile göze alan aşığı yansıtan sözleri içeren bu türkü, birkaç kez tekralanırken aralarda canlı ve tipik oyun havası benzeri bir dans ezgisi sergilenir. Solist sopranonun, sonra da vokalize biçimde, sözsüz yansıttığı ezgi hafifçe, uzun bir decrescendo ile söner.

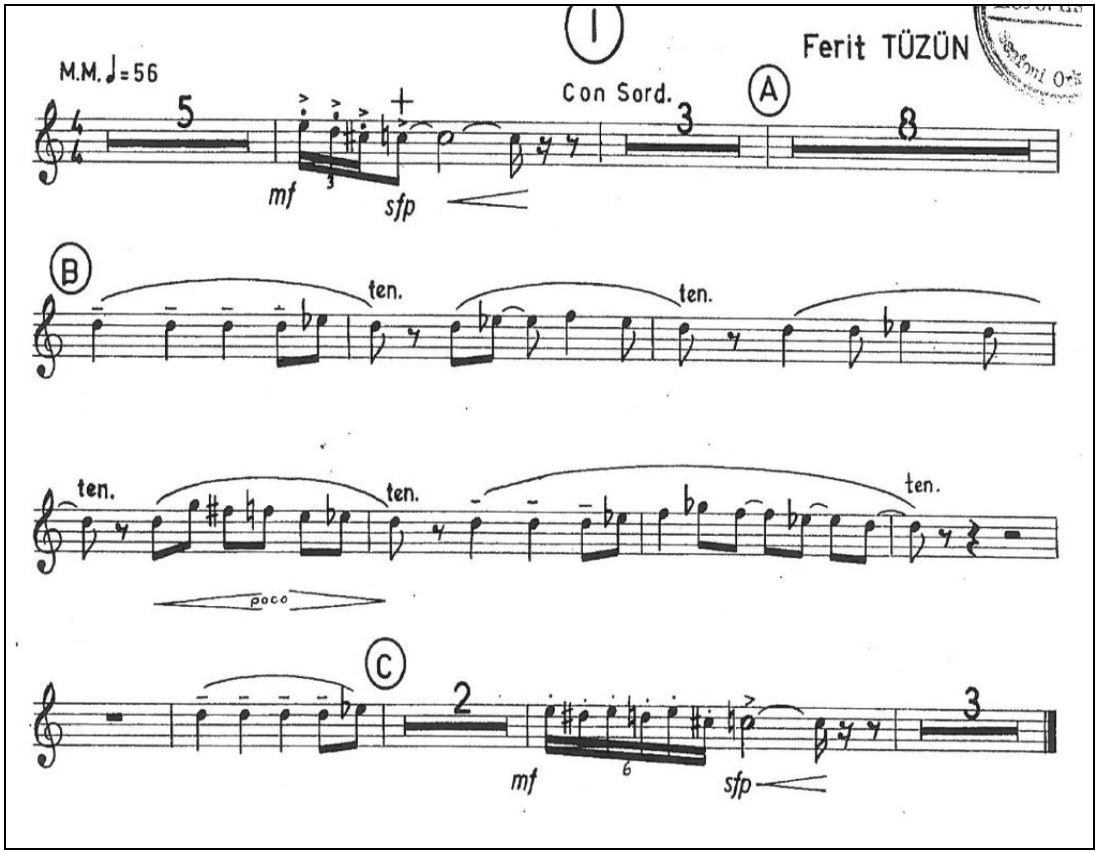
*Altıncı Bölüm (Bar ve Son Oyun);* Oldukça çabuk tempodaki bu finalde Doğu Anadolu Dansı Bar ve canlı danslar sergilenir. Fagotların kısa ve ritmik girişiyle başlayan bölümde ana temayı yaylı çalgılar duyurur. Bunu tüm orkestranın katılımıyla oluşan coşkulu hava izler. İkinci temayı ise tahta üflemeli çalgılar sergiler. Piyanonun başlarda duyurduğu ritmik dans motifi bir sürpriz yaratır. Büyük bir yükseliş ve hızlanışla ulaşılan final görkemle ağırlaşan güçlü akorlarla son bulur. (Aktüze, 2007: 2454)

**Birinci Bölüm (Giriş)**

Yaylı çalgıların flujoleli mistik bir ezgili girişinden sonra altıncı ölçüde korno aksanlı ve onaltılık üçlemeyle *sfp* yoluyla *cresc.* yaparak şaşırtıcı bir çıkış yapmıştır. Burada uzun ses tutulurken *chiuso* tekniği kullanılmıştır. Chiuso esnasında sesin çatlamamasına özen gösterilmelidir.

18.ölçüden 26.ölçüye kadar legato olarak bakır çalgılar eşliğinde uyumsuz aralık oluştucak bir tematik bir ezgi sunulmuştur. Bu ezgi icra edilirken bağ altında dil tekniği kullanılmasına dikkat edilmeli ve *mf* nüansı korunmalıdır.

**Şekil 63: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti, Birinci Bölüm, Birinci Korno Partisi**



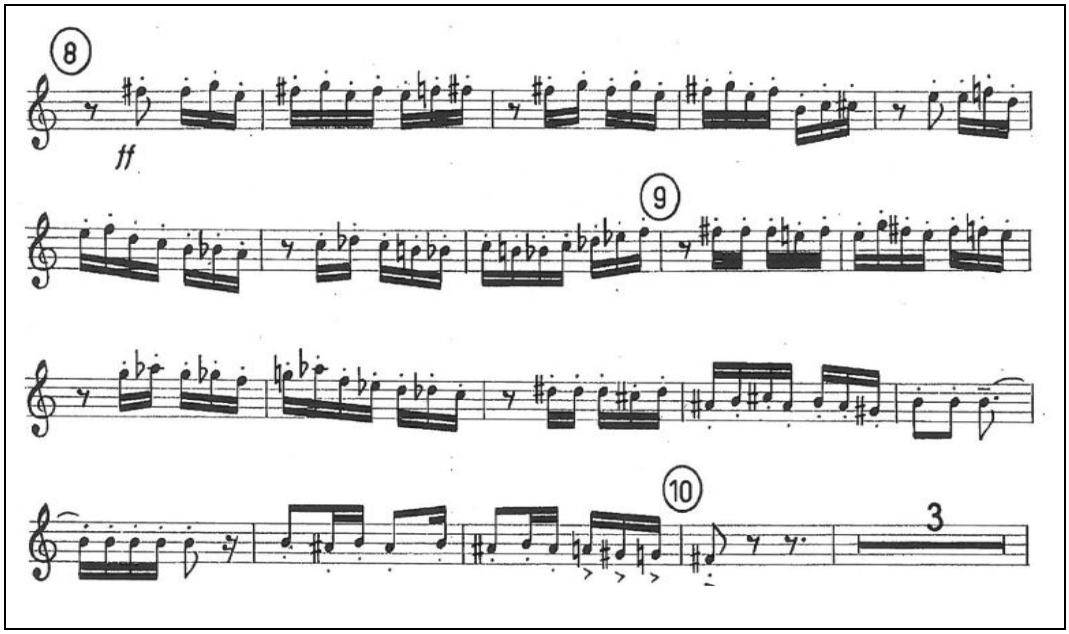

**İkinci Bölüm (Horon)**

7/16'lık bir horon ezgisinin tema olarak kullanıldığı bölüm boyunca aralıklarla kornoda surdin kullanımı vardır. Surdin kullanımı yönünden ikinci bölümü dörde ayırabiliriz:

13.ve 34.ölçüler arası; *Con Sord.* (Surdinli)
43.ve 75.ölçüler arası; *Senza Sord.* (Surdinsiz)
87.ve 117.ölçüler arası; *Con Sord.* (Surdinli)
133.ve 149.ölçüler arası; *Senza Sord.* (Surdinsiz)

57.ve 75.ölçüler arası korno için bu bölümün en zor pasajlarından birisidir. Surdin kullanımının olmadığı bu pasajda *ff* nüansında staccato olarak seri bir çalış vardır. Korno her ne kadar *ff* nüansı ile belirgin olsa da birlikte çaldığı yaylı çalgıların üstüne çıkmamalıdır.

**Şekil 64: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti İkinci Bölüm 57.ve 75.ölçüler arası**
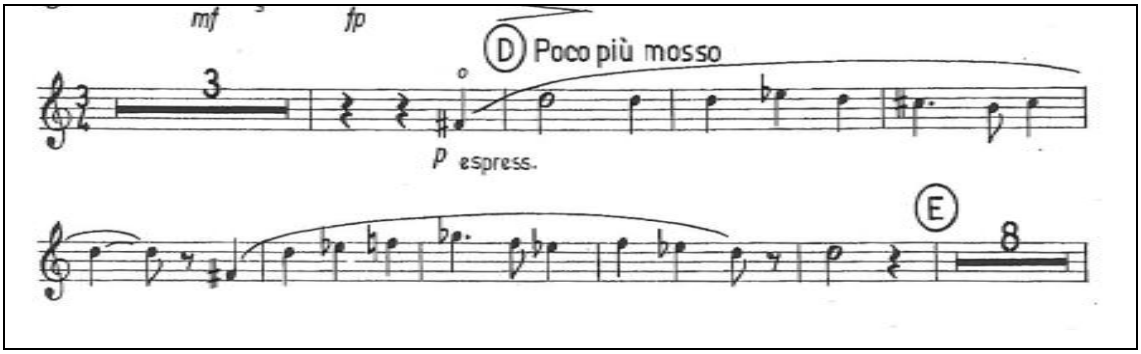



**Üçüncü Bölüm (Pas de deux)[11]**

Üçüncü bölüm adından da anlaşılacağı üzere iki kişinin yaptığı dansı tasvir etmektedir. Tasvir esnasında kullanılan ezgi bir türkü üzerine kurulmuştur. *Poco piu mosso* başlıklı 23.ölçüden itibaren korno *p* nüansıyla legato olarak bir karşı ezgi çalmaktadır. Bu pasajın başlangıcında *espress.* yani ifadeli dinamiği burasının biraz daha öne çıkarak ifadeli bir şekilde çalınması için yazılmıştır.
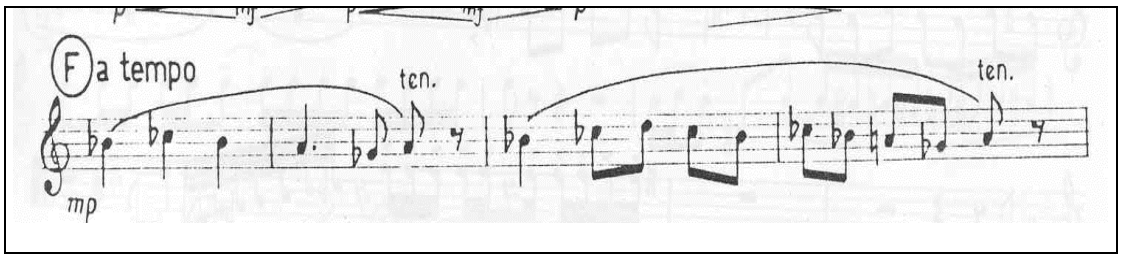
[11] İki kişi ile yapılan dans. (www.bolerodans.net/bale-sozlugu-bale -terimleri)

**Şekil 65: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Üçüncü Bölüm 23.ve 31.ölçüler arası**




Ardından 48.ve 51. ölçüler arasının da aynı dinamiklerle çalınması uygun olacaktır.

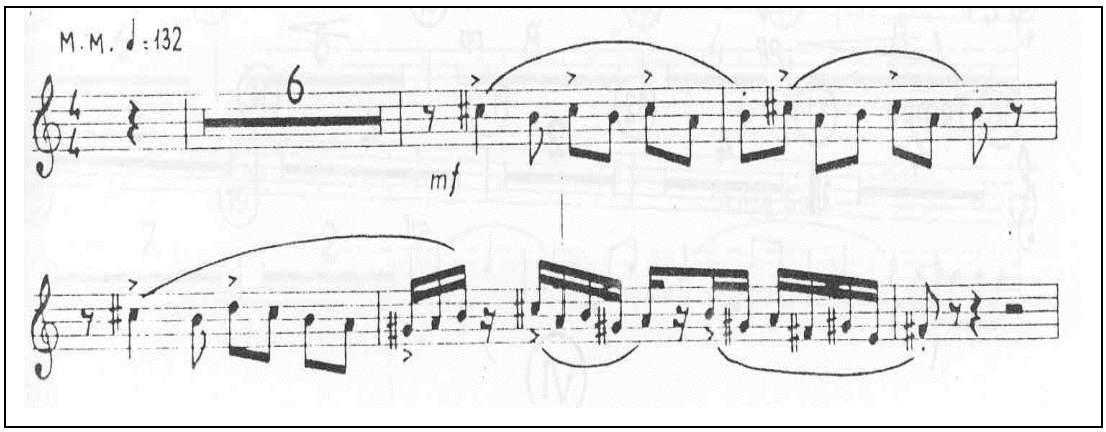
**Şekil 66: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Üçüncü Bölüm 48.ve 51.ölçüler arası**




**Dördüncü Bölüm (Oyun Havası)**

Bu bölümde 4/4'lük tipik bir oyun havası bestecinin kendine özgü değerlendirmesiyle ezgisel hale getirilmiştir. Bu ezgi kornonun da çaldığı 7.-11.ölçüler arasında belirgindir. Senkoplu ezgi legato olarak hafif zamanlardaki aksanlara dikkat edilerek çalınmalıdır. *mf* nüansına dikkat edilerek orkestranın üstüne çıkmadan icra edilmelidir. Aynı pasaj 40.-44.ölçüler arasında tekrarlanmaktadır.

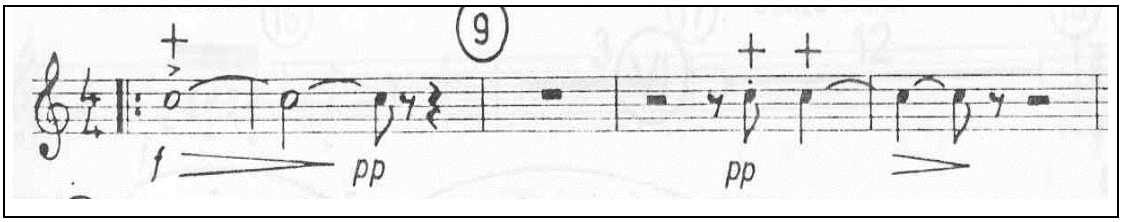
**Şekil 67: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Dördüncü Bölüm 7.ve 11.ölçüler arası**




**Beşinci Bölüm (Türkü)**

Bu bölümde kornonun chuiso tekniği kullanarak pedal ses tuttuğu pasaj önemlidir. *f* nüansından *pp* nüansına decrescendo düşüşe dikkat edilmelidir.

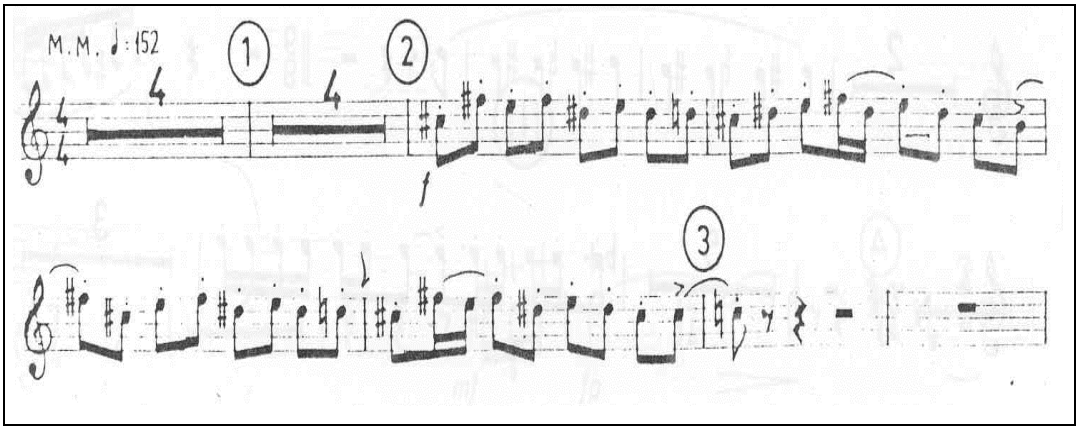
**Şekil 68: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Beşinci Bölüm 1.ve 5.ölçüler arası**




**Altıncı Bölüm (Bar ve Son Oyun)**
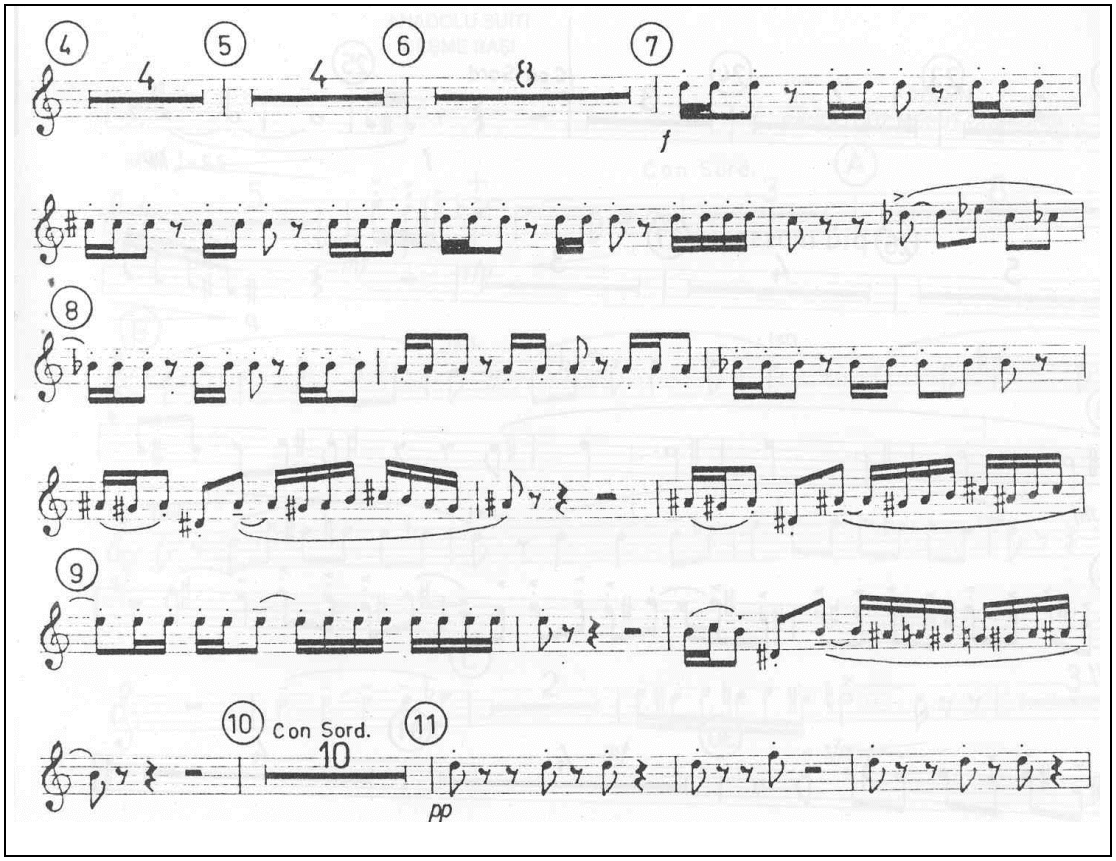
Süitin son bölümü olan bu bölümde Doğu Anadolu Bar dansı bestecinin değerlendirmeleriyle farklı bir hal almaktadır. 9.-13.ölçüler arasındaki bar dansı ezgisini korno orkestra ile tutti olarak *f* nüansıyla staccato olarak icra etmektedir. Aynı ezgi başına dört ölçülük öncül bir ezginin eklenmesiyle 146.ve 154.ölçüler arasında da gelmektedir.

**Şekil 69: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Altıncı Bölüm 9.ve 13.ölçüler arası**




Bu son bölümde korno hem ezgisel hem de eşliksel olarak orkestrasyonda güçlü bir biçimde kullanılmıştır.

**Şekil 70: Ferit Tüzün, Anadolu Süiti Altıncı Bölüm 31.ve 44.ölçüler arası kornonun ezgisel ve eşliksel olarak kullanımı**



### 3.2.9 Ferit Tüzün'ün Türk Kapriçyosu Adlı Senfonik Eseri

Türk Kapriçyosu adından da anlaşılabileceği gibi Türk müziğine has malzeme ve öğelerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bir eserdir. Ancak besteci burada da Esintiler'de olduğu gibi kendisine has bir anlayış ile Türk motiflerini kendi özgün motifleri ile harmanlamıştır. Esintiler ile bu eserin arasındaki en büyük fark, Esintiler'de yoğun bir şekilde makamsal yapıları andıran biçemlerin ya da dizilerin kullanılmasına karşılık, Türk Kapriçyosu'nda makamsaldan çok tonal müziğe yakınlık bulunmasıdır. Esintiler'de görülen Türk ezgilerine uygulanan uyuşumsuz seslerle yapılan eşlikler ise burada da sıkça kullanılmıştır. Kullanılan Türk motifli ezgiler, karakter olarak tam anlamıyla Türk müziğine has yapıda olsa da, onlar da besteci tarafından türetilen özgün motiflerdir. Form olarak **A – B – A ş**eklinde kurulan eserde 127. ölçüde başlayan yavaş bölümdeki (B) motiflerin bu kesitin karakterine göre daha yavaş ve makamsal karakterde oldukları göze çarpar. Eser çeşitli motiflerin, bazılarının bir kez bazılarının da birkaç kez kullanılması ve bunların çeşitli şekillerde birbirleriyle bağlanmaları ile kapriçyo biçemine uygun olarak oluşturulmuştur. (Şenel, 2006: 72)

Türk Kapriçyosu'nda genelde ezgi ve eşlik rahat ayırt edilebilmektedir. Eser Türk motifleri ağırlıklı bir eser olduğundan genel yapı da ezgi ve eşlik şeklinde oluşturulmuş, bazı yerlerde ise ikincil ezgi ve ya da ikincil eşlik buna ilave edilmiştir. Daha özgün kısımlar ise ezgi eşlik yapısından çok partilerin eşit önemde olduğu akor yapısında kurulmuşlardır. Bir çok yerde önemli ezgiler bazı enstrüman grupları tarafından unison çalınırken diğer gruplar bu yapıya eşlik etmişlerdir. Yine Esintiler'de olduğu gibi motiflerin ilk sunuşu bir ya da iki enstrüman tarafından yapılmış sonrasında ise unison olarak vurgulanmıştır.

Orkestrasyon, tüm bölümlerin birbirleri ile bağlanmaları sırasında sürekli farklı çalgılar kullanılması ile çok canlı bir görünüm kazanmıştır. Eserde bakır çalgıların çok etkin bir biçimde kullanıldıkları da göze çarpar. Bu grubun birçok yerde solo çalmasının yanında motifler arası bağlar ve köprülerin hemen hepsi bakır çalgılar tarafından çalınmıştır. Ayrıca eserde vurmalı çalgıların özellikle de silofon,

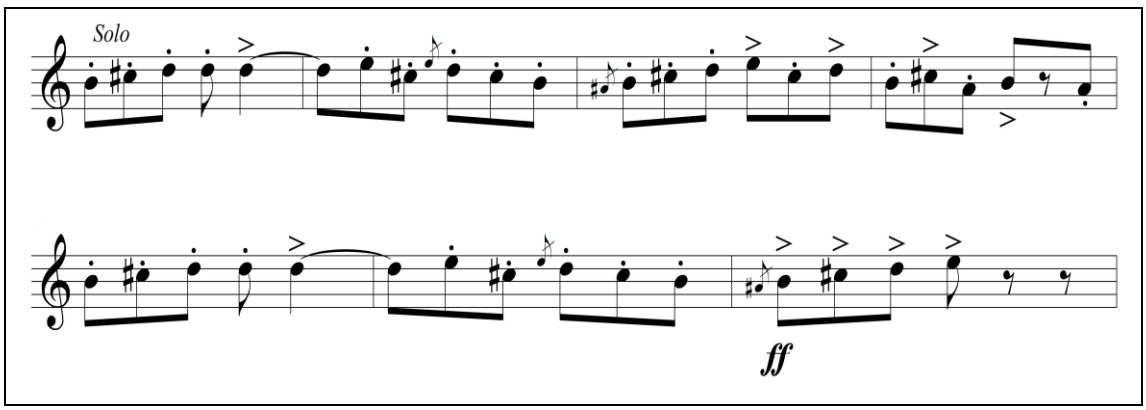
kastanyet, büyük davul ve timpaninin çokça kullanıldığı da dikkati çekmektedir. (Şenel, 2006: 87)

Eserdeki çalgı dağılımı şöyledir;

Flüt (2), Obua (2), İngiliz Kornosu, Si bemol Klarnet, Si bemol Bas Klarnet, Fagot (2), Kontrafagot, Fa Korno (4), Si bemol Trompet (4), Trombon (2), Tuba, Silofon, Timpani, Vurmalı Çalgılar, Piyano, Yaylılar.

Türk Kapriçyosu'ndaki önemli korno solo 21.ölçüde gelmektedir. 21. ve 27.ölçüler arasındaki bu soloda adeta orkestraya cevap verircesine ff nüansta, marcato ve staccato artikülasyonları ile çalınmaktadır. Bu soloda ölçüler arası bağlarla oluşturulmuş senkoplu yapıya ve çarpma notalara dikkat edilmelidir. Çünkü solonun icrası esnasında bu iki öğe tempoyu kaçırmaya sebep olabilir. Bu yüzden icracı ilk olarak bu iki öğeyi çalmadan yalın bir şekilde çalışmalı, daha sonra bu iki öğeyi kullanarak çalmalıdır. Aynı pasaj eserin 210. ve 216.ölçüleri arasında da gelmektedir.

**Şekil 71: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu 21.ve 27.ölçüler arası korno solosu**

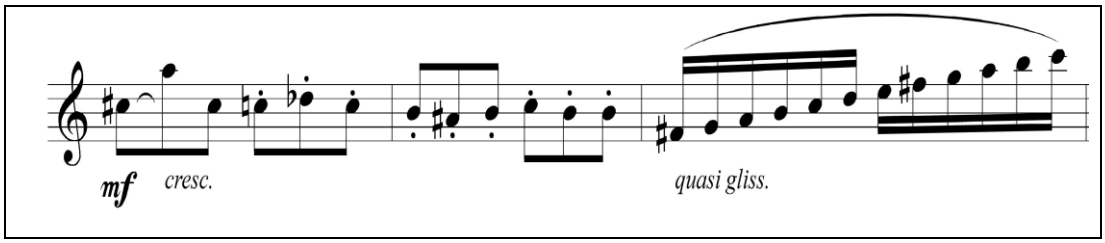



Eserin 53.ve 55.ölçüleri arasında üç ölçülük mf'den ff'ya çıkan staccato ve legato dinamiğinin olduğu pasaj vardır. Bu pasajın son ölçsünde Fa#'den ince Do'ya

*quasi glissando* görülmektedir. Bu terim *glisando gibi* anlamına gelmektedir. Glisando kelime olarak kaydırma anlamına gelir. Kornoda glisando iki ses arasında bağlı olarak dudağa uygulanan hava basıncıyla üretilir. Genelde kalın sesden inceye doğru yapılır. (Aksi durumlar da vardır) Glisando yapılırken dudaklar sabit olmalı ve hava yoluyla çıkartılmalıdır. Glisando tekniğinde herhangi bir doğru ses çıkarma amaç edinilmemeli efektif olarak düşünülmelidir. (Adler, 1989: 280)

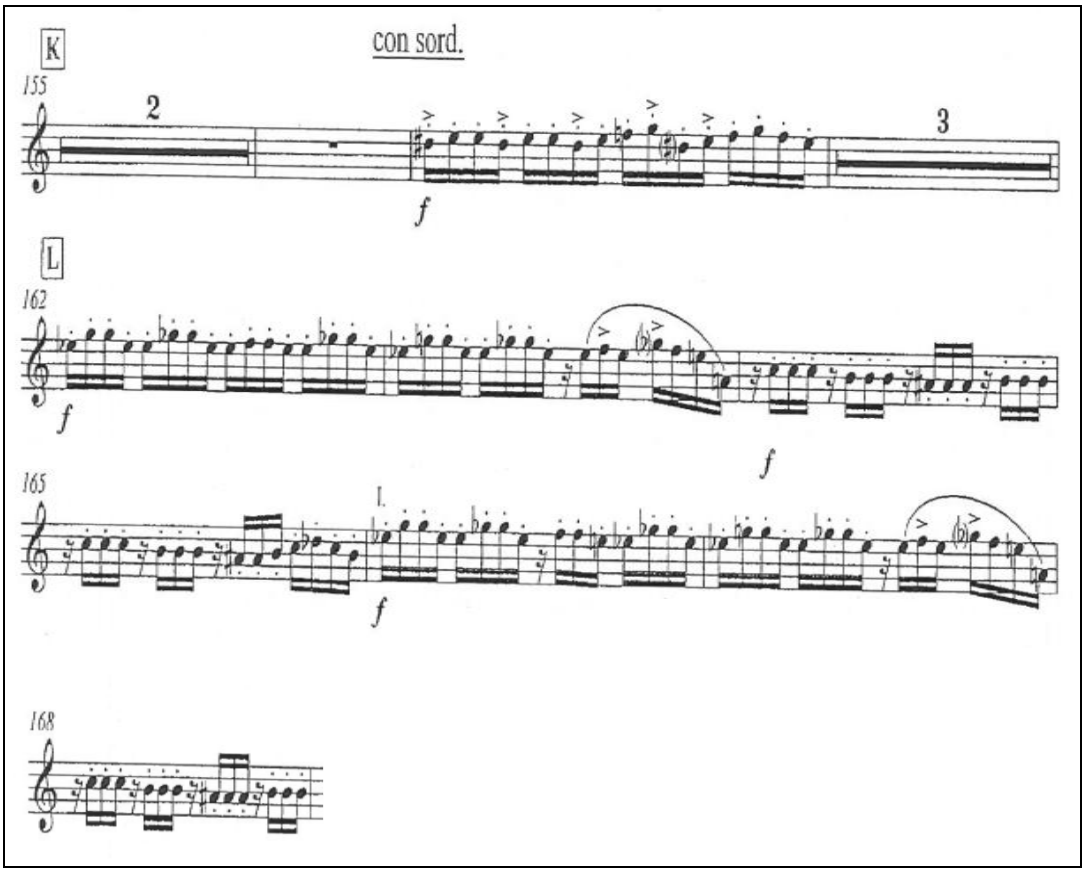
Bu pasajdaki glisandolu pasaj nota isimleri yazılmış olarak verilmiştir. Glisando tekniğinde sadece ilk ve son nota belirlenerek yazılır ve çalınır. Burada nota grubunun yazılmış olması, temponun hızlı olmasından dolayı zaten glisando hissi verecektir. Bu yüzden besteci tarafından glisando gibi çalınmasını istediği için *quasi gliss.* terimi kullanılmıştır.

**Şekil 72: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu 53.ve 55.ölçüler arası glisandolu pasaj**
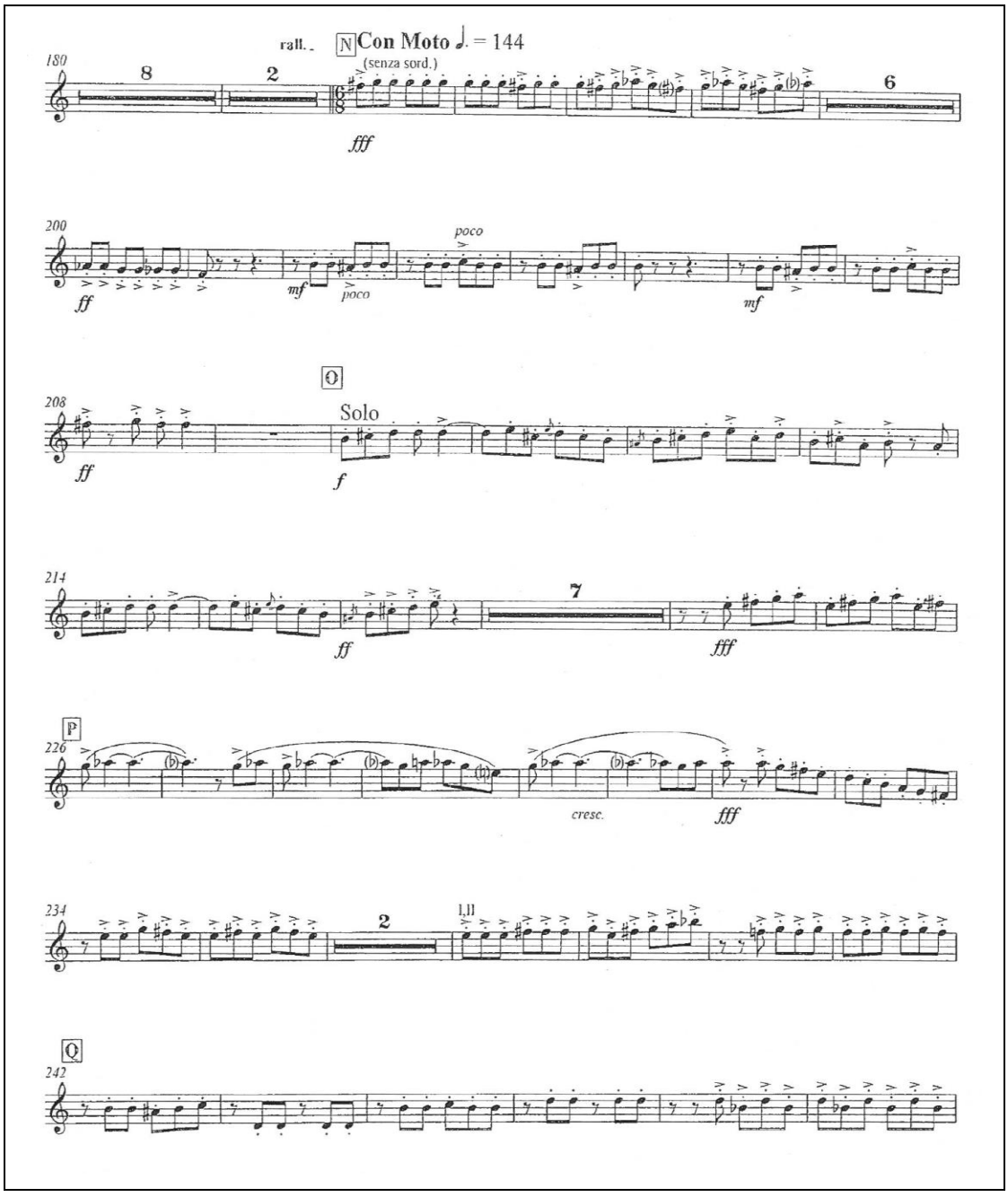



Eserde surdin kullanımına da yer verilmiştir. Özellikle 158.ve 168.ölçüler arasındaki pasaj surdin kullanımının önemli olduğu yerdir. Staccato, marcato ve legato dinamiklerinin kullanıldığı *f* nüansındaki onaltılık notalardan oluşan pasaj dikkatli bir şekilde icra edilmelidir. Her ne kadar orkestra ile tutti olarak çalınsa da pasajın surdinli çalınmasından dolayı duyurulma çabası en üst düzeydedir.

**Şekil 73: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu 158.ve 168.ölçüler arası pasaj**




Eserin *Con Moto* başlıklı 190.ölçüsünden itibaren korno surdinsiz olarak *ff* ve *fff* nüanslarında staccato ve marcato artikülasyonunda hem eşlik hem de solo olarak yer almaktadır. Orkestra ile bakır çalgıların soru-cevap şeklinde gelişen bu pasajında korno önemli yer oynamaktadır. 226.ve 231.ölçülerdeki legatolu pasaj hariç diğer pasajlarda korno orkestrasyonu güçlendirmek için kullanılmış kilit bir öğedir. Ferit Tüzün'ün Esintiler ve Anadolu Süiti'ndeki 6/8'lik bölümlerde, kornonun kullanımı bestecide gelenekselleşmiş bir hal almıştır. Bu eser başından sonuna kadar korno için zorlayıcı pasaj ve bölümlerin olmasından dolayı icracının bu esere iyi hazırlanması özellikle dudak kondisyonunun iyi olması ve staccato egzersizleri kusursuz çalışmış olması gerekmektedir.

**Şekil 74: Ferit Tüzün, Türk Kapriçyosu Con Moto başlıklı son bölümü**




### 3.2.10 Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Adlı Bale Süiti

Ferit Tüzün'ün önemli eserleri arasında sergilenememiş olmaları ile dikkati çeken iki eser daha vardır. Bunlardan birisi Çayda Çıra bale süiti diğeri ise "*Kınalı*

*Eller*" adlı bale süitidir. Çayda çıra balesi, Akbank'ın 25. kuruluş yılı için Tüzün'e sipariş ettiği ancak Tüzün'ün belirttiğine göre koreografi sorunu nedeniyle giriş müziği dışındaki bölümleri hiç seslendirilmemiş olan bir bale süitidir. Konusunu Elazığ dolaylarından alan balenin giriş müziğinde de bir Elazıg Türksü olan "*Çayda Çıra*" islenmiştir. İlk kez 2004 yılında Ankara müzik festivalinde seslendirilme imkanını bulan Kınalı eller bale süiti ise uzun yıllar Tüzün'ün bilinmeyen bir yapıtı olarak kalmıştır. Yaklaşık 30 dakika süren büyük orkestra için yazılmıs olan yapıt, hızlı – ağır – hızlı olmak üzere üç bölümden oluşturulmuştur. Rengim Gökmen eseri yoğun bir orkestrasyona sahip tipik Tüzün karakterinde bir yapıt olarak tanımlamıştır. (Şenel, 2006: 33)

Çayda çıra balesinin incelenen bu kısmı, aslında balenin giriş niteliğindeki orkestra müziğidir. Ferit Tüzün burada da Esintiler ve Türk kapriçyosunda olduğu gibi kendi ürettiği Türk müziği karakterli temaları yine kendi yaratıcılığıyla ortaya çıkardığı özgün motifler ile birleştirerek bir sentez yapmıştır. Tıpkı adı geçen diğer eserlerinde olduğu gibi burada da sade yapıdaki ezgilere uyumsuz sesler ve akorlar eklendiği göze çarpar. Ayrıca orkestra yapısında da öncekilerde olduğu gibi sürekli bir hareketlilik yani sürekli farklı enstrümanların öne çıkması dikkati çeker. Diğer eserleri ile bir diğer önemli ortak özellik de belirli temaların sıkça tekrar edilmesidir. Yine sade yapıda bir form kullanan besteci, bu kısa sayılabilecek eserde beş Türk müziği karakterli motif kullanmıştır. Çayda çıra, birisi kısa köprü bölümü olmak üzere üç ayrı kısma ayrılabilir. İlk bölüm yürük karakterde ve trompet ile çalınan bir ana temaya sahip iken son bölümün asıl dikkati çeken teması, eserin zirve kısmını olusturan çayda çıra türküsünün melodisidir. Ayrıca bir motif de bu bölümde çok sık tekrarlanarak diğer kısımları birleştirmekte kullanılmıştır. İkinci bölüm de ise solo flütün çaldığı bir motif ve onun parçalarının farklı enstrümanlarla çalındığı görülür.

Eserde armonik olarak genelde tonal bir yapı görülmez. Bazı yerlerde dörtlü akorlar kullanılmıştır. Melodiler minör ve majör dizilere uysalar da, eşlik seslerinin majör ve minör dizilerin çatkısını oluşturan seslerden çok farklı olmaları ya da majör ya da minör hissini verecek üçüncü derecenin eşlikte kullanılmaması sebebiyle bu şekilde bir tonal yapı hemen hiç yoktur. Besteci kendi anlayışı doğrultusunda bir

armonik yapı kullanarak bazı yerlerde serbest ses yığınları oluşturmuştur. (Şenel, 2006: 105)
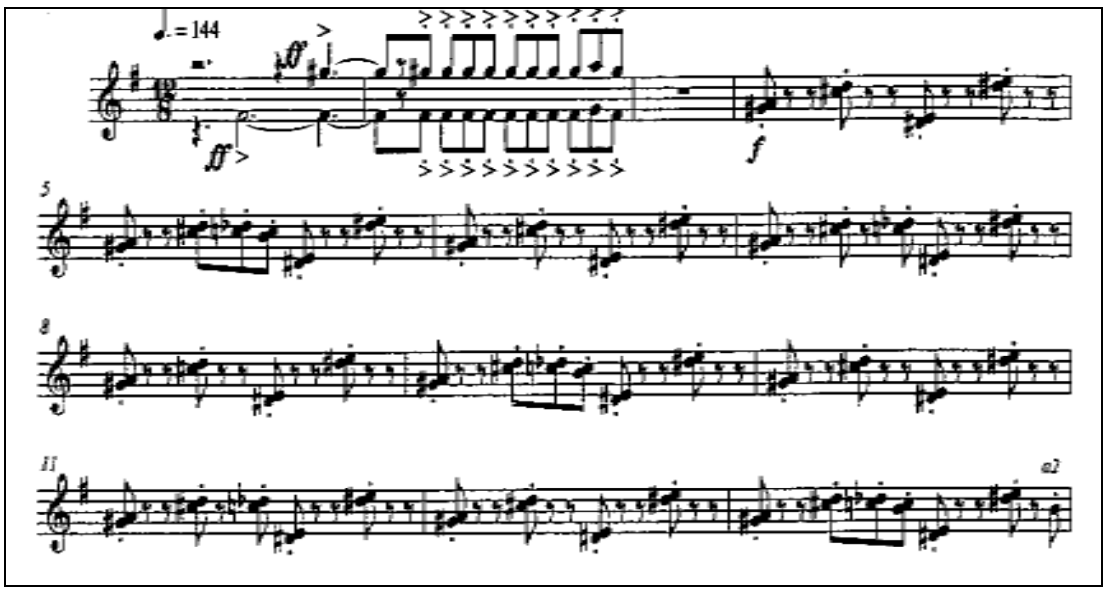
Eserdeki çalgı dağılımı şöyledir;

Pikolo flüt, Flüt, Obua, İngiliz Kornosu, Klarnet (si bemol), Fagot, Korno (fa) (4), Trompet (do) (2), Trombon, Vurmalı Çalgılar, Piyano, Yaylılar

Ferit Tüzün, Çayda Çıra eserinde kornoyu diğer eserlerindeki gibi etkin bir biçimde kullanmıştır. İkili ve dörtlü aralıklardan oluşan sekizlik nota tartımları, orkestranın ezgiyi çaldığı bölümlerde armonik yapıyı oluşturmuştur. Bölüm aralarında besteci tarafından yaratılan yeni makamsal ezgilerle geçişler sağlanmıştır. Surdin kullanımına yer verilmiş, solo olarakta esere renk katmıştır.

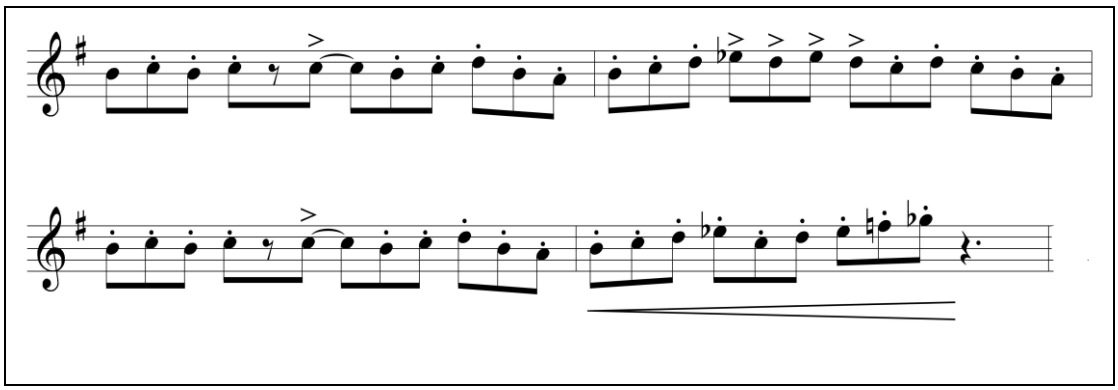
Eserin başından sonuna kadar kornonun eşlik olarak kullanıldığı pasajlar mevcuttur. İkili ve dörtlü aralıklardan oluşan armonik yapı tartımsal olarak eşliğe canlılık kazandırmıştır. Birinci ve üçüncü zamanlardaki tartımların yanı sıra, ters zamanlar ve de senkoplu tartımlar bu canlılığa katkı sağlamıştır.

**Şekil 75: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden armonik yapıyı oluşturan eşlik bölümüne örnek (4.ve 13.ölçüler arası)**
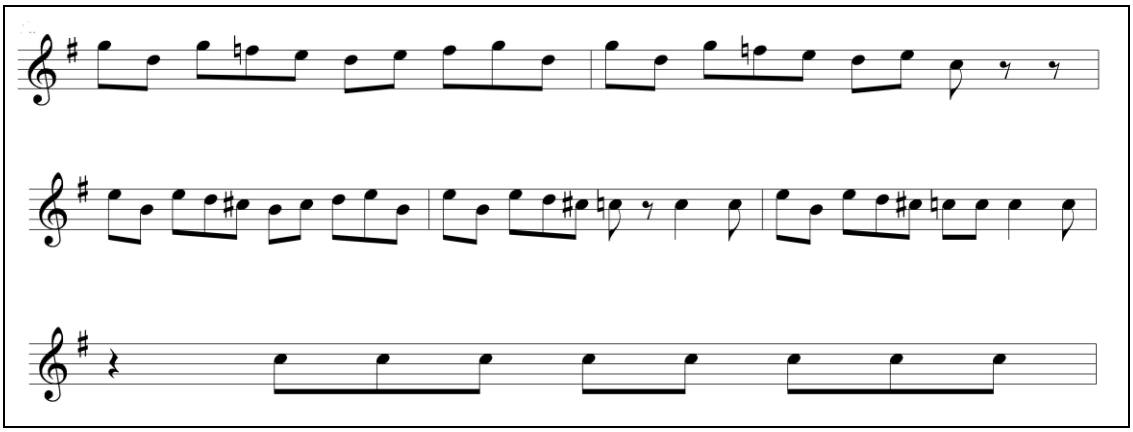


Ferit Tüzün eserlerinde yarattığı makamsal ezgilerle ana temayı oluşturan ezgiye bir zıtlık sağlayarak müzikal bir dil sağlamıştır. Bu eserde de bölüm aralarında geçişleri sağlamak amaçlı makamsal ezgiler zaman zaman kornoda yer almıştır.

**Şekil 76: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden zıtlık yaratan makamsal ezgi (14. ve 17.ölçüler arası)**
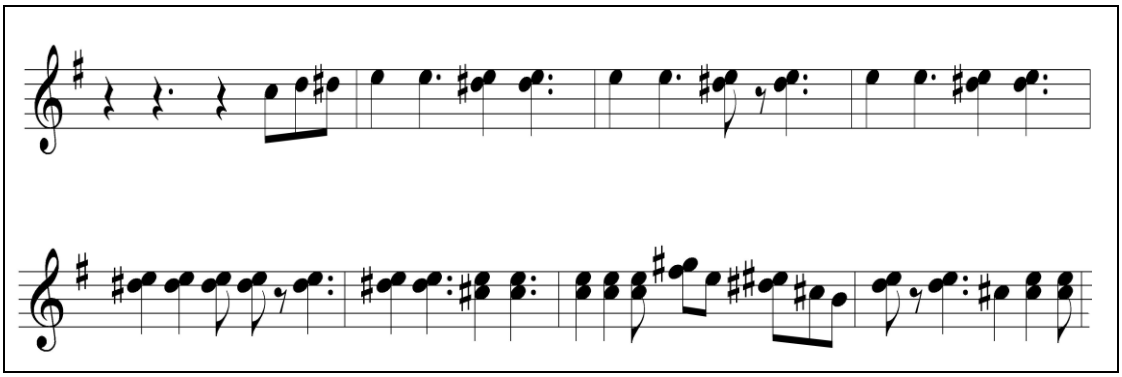


Eserde solo olarak korno 158.ve 163.ölçüler arasında gelmiştir. Staccato ve marcato dinamikleriyle *f* nüansındaki pasaj *Çayda Çıra* ezgisine hazırlık bir tema olarak da görülebilir.

**Şekil 77: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden kornonun solo olarak yer alması (158.ve 163.ölçüler arası)**



Esere adını veren *Çayda Çıra* ezgisi en belirgin olarak 167.ölçüde gelmektedir. Trompetler tema ezgisini çalarken kornolar çift ses olarak küçük ikili, büyük ikili, küçük üçlü aralıklarında uzun sesleri çalmaktadır. Burada uyumsuz aralıklar ezgiyi tamamlamaktadır. 10/8'lik ölçü sayısının her vuruşundaki notalar marcato olarak belirgin çalınmalıdır.

**Şekil 78: Ferit Tüzün'ün Çayda Çıra Bale Süitinden 167.ve 175.ölçüler arası**



### 3.2.11 Muammer Sun'un İzmir Rapsodisi

Eser, İzmir'in kuruluşunun 5000. yılı etkinlikleri için Büyükşehir Belediyesi Başkanlığı tarafından ısmarlanmıştır. Eserin, İzmir'in ve Ege Bölgesi' nin müzik duyarlılığından ve karakterinden esinlenen özgün bir eser olması istenmiş, bu dileğin, bestecinin kendine özgü yaratış üslubuna bir müdahale anlamı taşımayacağı özellikle belirtilmiştir.

İzmir Rapsodisi, baştan sona akıp giden kesintisiz bir müzik yapıtı olarak tasarlanmıştır. Eserde, İzmir' in ve Ege Bölgesi' nin müziklerinden seçilmiş eserler ve bestecinin özgün temaları, rapsodi anlayışı içinde bir bütün oluşturmaktadır. Kısa ve canlı bir giriş müziğinden sonra, bestecinin *"Kaval Çalan İyonyalı Çoban"* diye adlandırdığı özgün bir tema, flüt ve bas klarnet tarafından duyurulur. Bu tema, daha sonra yaylı çalgılardan ve Anadolu' dan derlenmiş bir kaval havası içinde trompet ve

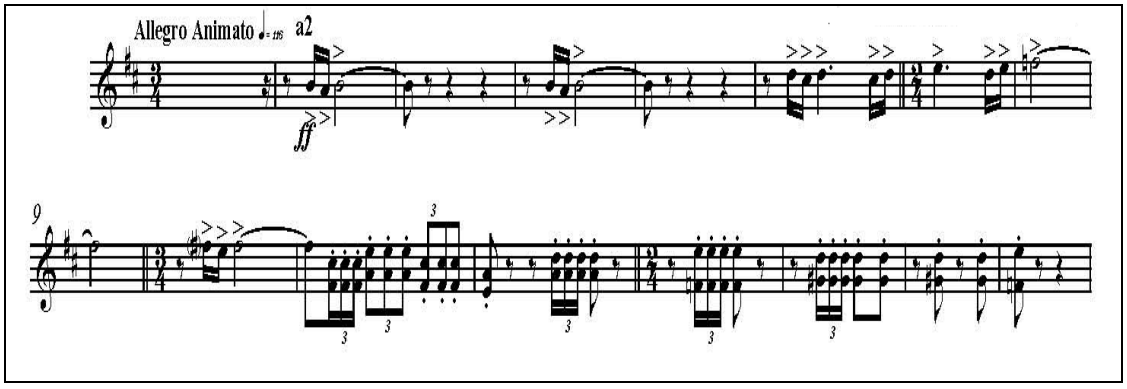
trombondan da duyulacaktır. Giriş müziğinin bağlaç işlevi üstlendigi geçişlerle müzik, başka temalara ve başka bölümlere bağlanarak sürerken, yaylı çalgıların pizzicatolarından *"Gakgilli Oyun Havası"*, korangle ve fagottan *"Boğaz Havası''* duyulur. İzmir' in ünlü *"Harmandalı"* zeybek havası ve onu izleyen uzun hava tarzında bir özgün ezgiden sonra müzik, canlı temalarla sürer ve coşkulu bir hava içinde sona erer (İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Konser Programı, 2000).

Eser, Türk halk müziğinin makamsal ve tartımsal öğelerinden kaynaklanan, evrensel tekniklere dayalı, çağdaş Türk sanat müziği türünde, özgün ve tümüyle Türk müziği atmosferi taşıyan özellikler taşımaktadır. İzmir Rapsodisi' nin dünya prömiyeri 29 Ekim 2000 tarihinde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ve İzmir Büyükşehir Belediye Başkanlığı işbirligi ile İzmir' de gerçekleşmiştir.

Eserin genelinde besteci tarafından üflemeli çalgılar etkin olarak kullanılmıştır. Dört parti için yazılan korno, özellikle tema tekrarlarında ve bölüm girişlerinde kendini hissettirmektedir. Ayrıca eşlik durumuna geçtiğinde armonik yapıyı tamamlamakta ve orkestrasyona renk vermektedir.

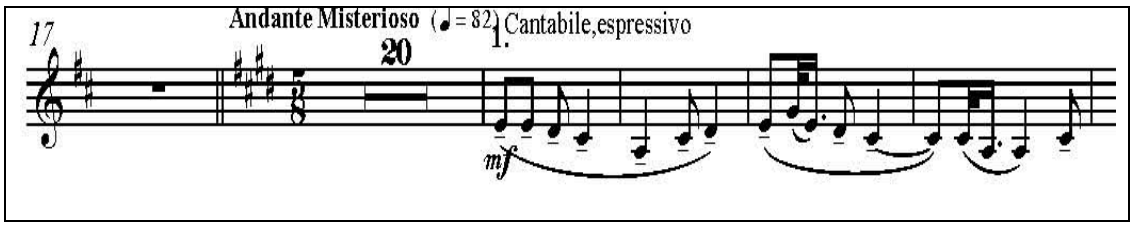
*Allegro animato* başlıklı ilk bölme giriş olarak düşünülmüş ve eserin her bölmesinin arasında tekrarlanmaktadır. Eksik ölçü ve sus ile başlayan korno teması dinamik bir sinyal havasında eserin başladığını duyurmaktadır. *ff* nüansındaki pasaj özellikle aksanlı notalarla belirtilmiştir.

**Şekil 79: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 1.-16.ölçüler arası**



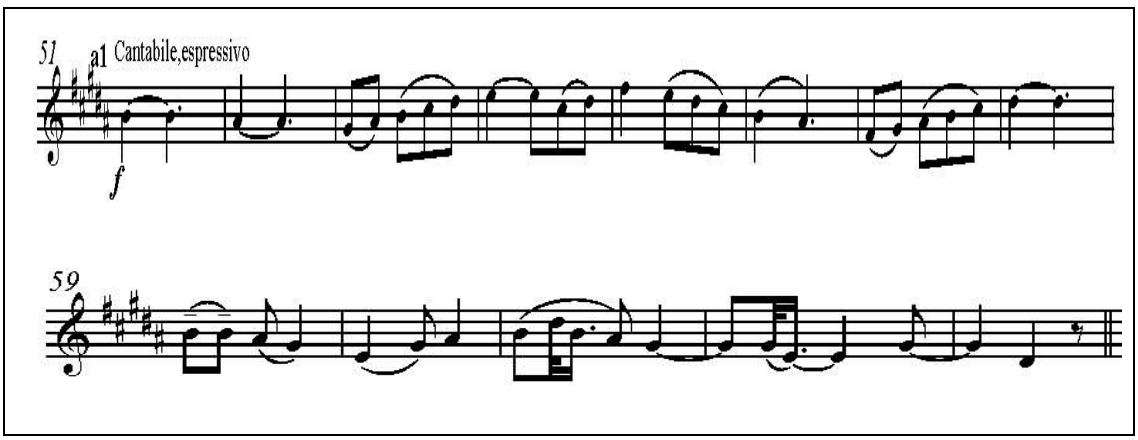
*Andante Misterioso* başlıklı bölmede, bestecinin; *Kaval Çalan İyonyalı Çoban* diye betimlediği ezgi, yirmi ölçü boyunca tekrarlandıktan sonra 38.ölçüde korno ve flüt unison olarak çalarlar. Bu dört ölçülük temanın flüt ve korno için kalın bölümde çalındığı düşüldüğünde olabilecek entonasyon problemlerine dikkat edilmelidir. *mf* nüansında çalınan tema, *cantabile espressivo* yani şarkı söyler gibi ifadeli olarak, bağ altında dil tekniğiyle çalınmalı ve aksak ölçü sayısıyla birlikte ritme dikkat edilmelidir.

**Şekil 80: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 38.-41.ölçüler arası**



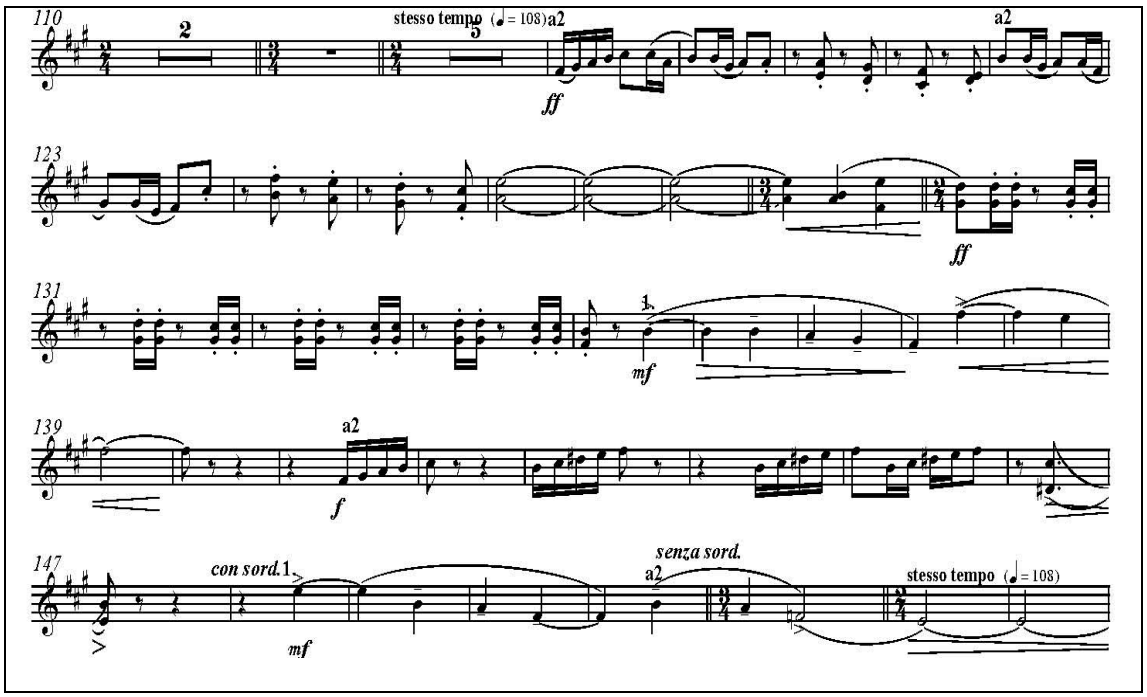

Bu temadan dokuz ölçü sonra 51.ölçüde yine bestecinin *cantabile espressivo* terimiyle yazdığı tema, yaylı çalgılara karşı bir karşı ezgi olarak gelmektedir. Bu pasaj *f* nüansındadır. Kornonun ses rengini en güzel gösteren bir ses aralığında, akıcı bir şekilde yazılmıştır. Bu pasajla birlikte bölme sona erer.

**Şekil 81: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 51.-63.ölçüler arası**



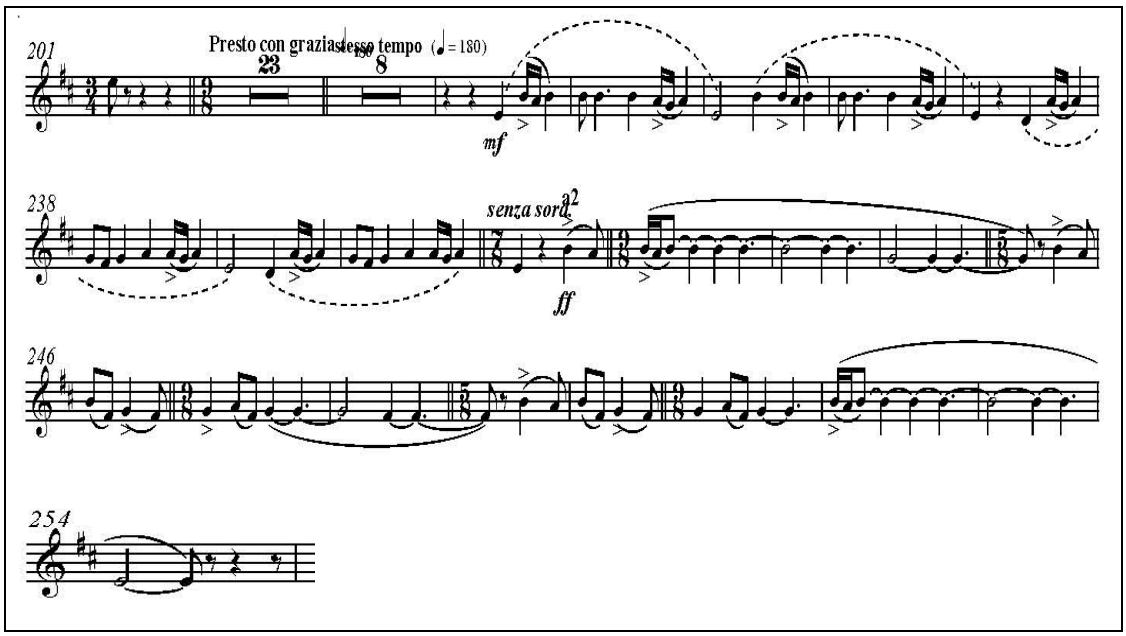
*Stesso tempo* başlıklı 113.ölçüden itibaren korno çeşitli şekillerde orkestrasyona renk vermek için kullanılmıştır. Beş ölçülük sustan sonra üflemelilerle karşılık bir diyaloğun ardından ritmik öğe olarak kullanılmıştır. 141.ölçüden sonra çıkıcı gam yapı kullanılmış 148.-154.ölçü arası surdinli ve surdinsiz karşı ezgi armonik yapıyı tamamlamıştır.

**Şekil 82: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 113.-154.ölçüler arası**
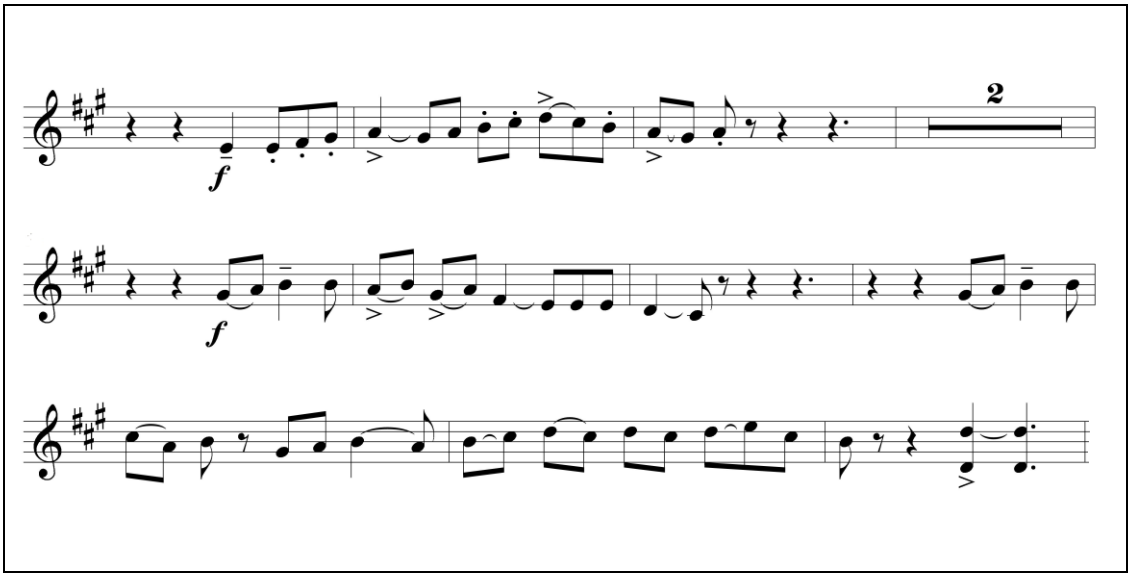



*Presto con graziaso* başlıklı bölmede yaylılar pizzicato ile *Gakgilli Oyun Havasını* çaldıktan sonra korangle ve fagot *Boğaz Havası* adlı türküye girerler. Ardından korno katılır. Korno ezgiyi çaldıktan sonra armonik yapı için uzun seslere geçer. Bu pasajda kornonun ağırlığı duyulmaktadır.

**Şekil 83: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 202.-254.ölçüler arası**



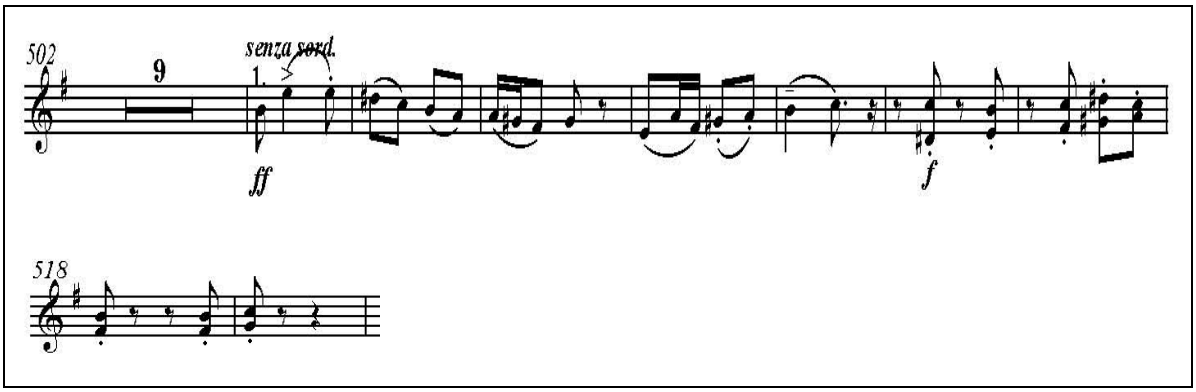

317.ölçüde korno, trompet ve trombonları taklit eder. Aynı zamanda karşılıklı bir diyalog söz konusudur. *f* nüansındaki pasajda tema, staccato ve legato ile artikülasyonlu olarak çalınmaktadır. Burada artikülasyon işaretlerine dikkat ederek icra önemlidir.

**Şekil 84: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 317.-328.ölçüler arası**



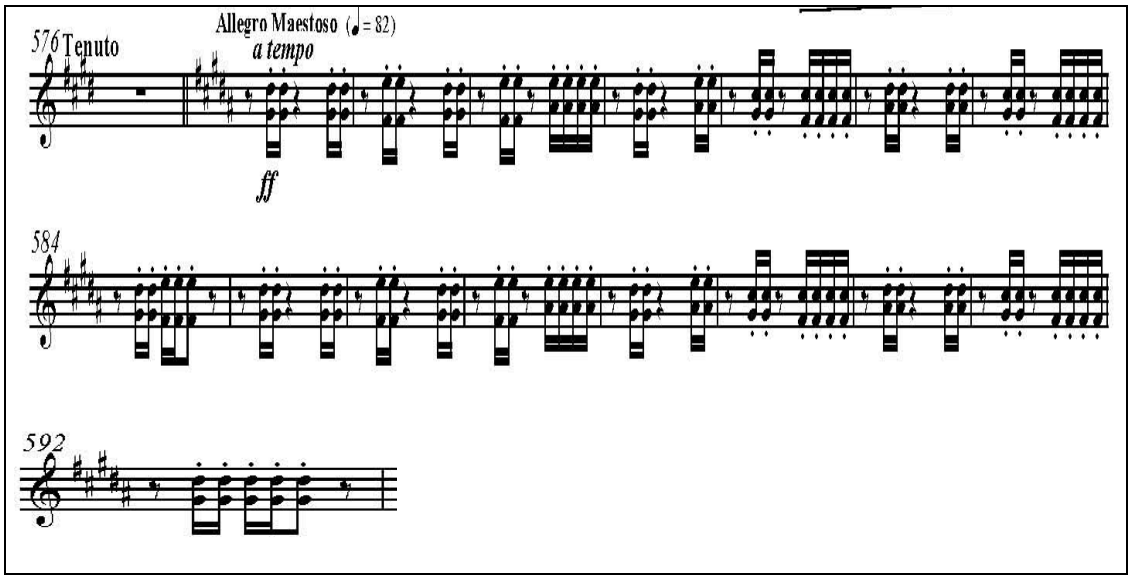
502.ölçüde yaylıların çaldığı zeybek havasından sonra 511.ölçüde aynı tema korno tarafından çalınmaktadır. *ff* nüansındaki staccato-legato artikülasyonları gösterişli zeybek tavrına uygun çalınmalıdır.

**Şekil 85: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 511.-519.ölçüler arası**




Bakır çalgılar ve timpanin en iyi uyum sağladığı pasajlardan olan bu bölüm ritmik bir yapıyı barındırır. Çift dil tekniğinin kullanılması gereken bu pasaj 5/8'lik ölçü sayısındakı onaltılık süre değerlerindedir. Bu kısım Allegro maestoso (hızlı gösterişli) temposunda, *ff* nüansında ve staccato olarak gelmektedir.

**Şekil 86: Muammer Sun, İzmir Rapsodisi, 577.-592.ölçüler arası**



# BÖLÜM IV

# SONUÇ VE ÖNERİLER

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte birçok yetenekli genç, yurt dışına müzik eğitimi almaları için gönderilmiş ve yurda döndüklerinde ulusal müziğimizin oluşturulması için çaba sarf etmişlerdir. Bu yetenekli gençlerden özellikle bestecilik eğitimi alanlar; Avrupa'nın seçkin müzik okullarında farklı bestecilik ekollerinden etkilenmişler, bestecilik anlayışları da bu yönde gelişmiştir. Bu ekol farklılıkları doğal olarak Türk müziğimizin çok seslendirilmesinde ve orkestraya uyarlanmasında farklı sonuçlar doğurmuştur. Araştırmaya konu olan *Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerindeki Korno Sololarının İncelenmesi*'nde farklı bestecilik ekollerinden gelen bestecilerimizin senfonik eserlerinde kornoyu nasıl kullandıklarına dair bir analiz yapılması hedeflenmiştir.

Verilerin toplanmasından önce konuya ilişkin araştırma yapılmış ve benzer konularda çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Yapılan bu çalışmalar incelenerek, konuya bağlantılı kısımlara araştırmada yer verilmiştir.

Araştırmaya doğru yön vermesi adına konuyla ilgili olarak sözlü, telefon ve internet üzerinden korno sanatçıları ve eğitimcileri ile görüşülerek, Türk Bestecilerin hangi senfonik eserlerinde önemli korno soloları olduğu tespit edilmiş ve bu korno sololar üzerindeki yorumları toplanmıştır. Daha sonra belirlenen Türk Bestecilerin Senfonik Eserlerinin korno partilerine ulaşılarak, sanatçı ve eğitimcilerin yorumlarına dayalı olarak analiz edilmiştir. Analiz edilirken ilk olarak icracı ve eğitimcilerin akademik durumları ve korno icracılığı üzerine olan çalışmaları sayısal verilerle tablolandırılmış, daha sonra verilen cevaplar doğrultusunda bulunan bulgular yorumlanmıştır.

Bulunan bulgular ışığında şu aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

Korno sanatçıları ve eğitimcilerinin en çok, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Tüzün ve Ahmet Adnan Saygun'un eserlerini çaldıkları görülmektedir.

Korno sanatçıları ve eğitimcilerinin en çok Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler ve Ferit Tüzün'ün Esintiler adlı senfonik eserleri çalındığı tespit edilmiştir. Verilen cevaplar ışığında Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler ve Ferit Tüzün'ün Esintiler adlı eserlerinin melodi çeşitliliği anlamında zengin olması, orkestrasyon anlamında kornoya uygun yazılmış olması ve müzikal dinamikler açısından her kesime hitap ediyor olması orkestralar için de tercih sebebi olduğunu göstermektedir.

Korno icrası yönünden zorluk sırasına koyulması sorusunda, ankete katılan katılımcılar arasında tam bir görüş birliğinin olmadığı görülmektedir. Orkestra için yazılabilecek en büyük form olan senfoni formunda yazılan eserlerin zorluk derecesinin üst seviyede olması bu anlamda yadsınamaz bir sonuçtur. Verilen cevaplarda özellikle Ahmet Adnan Saygun'un senfonilerinin ağırlıkta olduğu gözden kaçmamaktadır.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri genel olarak, aldıkları korno eğitimi ile Türk bestecilerin senfonik eserlerin korno sololoları ya da partileri birbiriyle devamlılık ya da paralellik sağlamadığını belirtmişlerdir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, Türk bestecilerin senfonik eserlerindeki korno solo ya da partilerinin icrasını kolaylaştırması amaçlı metot ya da metotlar için genel olarak; *Maxime Alphonse, Hermann Neuling, P.Potteg, J.F.Gallay, Dufranse ve Reynolds* metod kitaplarını önermişlerdir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, Türk Bestecilerin senfonik eserlerindeki korno solo ya da partilerinin icrasını kolaylaştıran korno için yazılmış konçerto/sonat benzeri formlardaki eserlerden, aksak ritimler içeren Çağdaş bestecilerin eserlerini önermişlerdir. Verilen örneklerde Türk besteci eserlerinin azlığı, bu alanda az sayıda

eserin olduğunu ve korno eğitimi süresince Türk bestecilerin korno için yazdığı eserlerin az çalındığını göstermektedir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, Türk bestecilerin senfonik eserlerindeki korno solo ya da partilerini diğer bestecilerin senfonik eserleriyle karşılaştırdıklarında aralarında bazı benzerlikler ve farklılıklar olduğunu belirtmişlerdir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, Türk bestecilerin senfonik eserlerinde korno için yazılan solo ve partilerin melodi çizgisi önde ve güçlük düzeyi yüksek olarak belirtmişlerdir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, bir korno sanatçısı ya da adayının mutlaka çalması gereken çok sesli Türk müziği eserleri olarak Ferit Tüzün'ün Esintiler ve Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler adlı eserlerini belirtmişlerdir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, korno eğitimleri boyunca çok sesli Türk eserlerine yeterince yer verilmediğini düşünmektedir. Bu durum, konservatuvarlardaki çalgı eğitiminde çok sesli Türk müziği eserlerine daha fazla önem verilmesini gerektirdiğini göstermektedir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, herhangi bir orkestra giriş sınavında Türk senfonik eserden bir korno solo ya da pasaj sorulmadığını belirtmişlerdir. Bu durum orkestra idareci ve yöneticilerinin de bu konuyu fazla önemsemediği ya da orkestra konser programlarında Türk bestecilere yer verilmediği olarak değerlendirilebilir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri, konservatuvardaki orkestra dersleri öncesinde yapılan *Orkestra Repertuarı ve Deşifraj* dersinin gerekli olduğunu düşünmektedir.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri genel olarak, Türk bestecilerin eserlerinde kornonun etkili kullanılmadığını düşünmektedir. Ancak yeni nesil bestecilerin

(burada ikinci kuşak bestecilerinden sonraki besteciler kastedilmektedir) eserlerinde kornoyu daha etkili kullanılabileceklerini söylemektedirler.

Korno sanatçıları ve eğitimcileri ile yapılan görüşmelerde belirlenen Türk bestecilerin senfonik eserlerindeki korno soloları incelendiğinde aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da solosunu, *ppp'* dan *fff'*ya kadar geniş nüans aralığında yazmışlardır.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, artikülasyon olarak *staccato, legato, portato* gibi çalış tekniklerinden faydalanmışlardır.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, süsleme işaretleri kullanarak korno icrasının güç olanaklarını kullanmışlardır.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, geleneksel orkestrasyon kurallarının dışına çıkarak, herhangi bir halk türküsünün melodisini kullanmaktan çekinmemişlerdir.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, dudak esnekliği ve hakimiyetinin gerekli olduğu pasajlar yazmışlardır. Bu tip pasajlar için icracının önceden *flexlibility (esneklik) ve warm-up (ısınma)* çalışmalarına daha çok özen göstermesi gerekmektedir.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, farklı parmak kombinasyonlarının kullanıldığı pasajlar mevcuttur. Besteciler çalgının teknik özelliklerini biliyor olsa da bu tip durumlar için icracı, pasajın icrasından önce hazırlıklı olmalı ve gerekli etütleri çalışmalıdır.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, senkoplu, ritim değişikliği olan, kısa sessiz süre değerlerinin sıkça kullanıldığı pasajlar yazılmıştır. Bu pasajlar için önceden nefes yerleri belirlenmeli, diyafram nefesi kullanımına dikkat edilmelidir.

Türk besteciler senfonik eserlerinde, iki ya da dört korno partisi kullanmışlardır. Diğer üflemeli çalgıların dağılımı da göz önünde bulundurulduğunda bu kullanım dengelidir.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, zaman zaman tiz seslerden başlayan pasajlar yazmışlardır. Bu pasajlar için *attack (sese giriş)* çalışmaları yapılmalıdır.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, geniş aralıklardan oluşan ya da hızlı tempoda icra edilmesi istenen (özellikle) onaltılık süre değerindeki arpejli ya da dizisel pasajlar mevcuttur. Bu pasajların için önceden karakteristik konser etütleri çalışılması icrayı daha kolay hale getirecektir.

Türk besteciler senfonik eserlerindeki korno partileri ya da sololarında, Çağdaş Müzikte kullanılan tekniklerden genel olarak *bouche, surdin, glissando ve flatterzunge* gibi teknikler kullanmışlar onun dışında geleneksel kullanımın dışına çıkmamışlardır.

# KAYNAKÇA

Adler, Samuel, *The Study Of Orchestration***,** Norton Company, New York 2001.

Akgün, Figen, *Türk Beşlerinin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi,* (Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Adana, 2010.

Akkaya, Elif, *Orkestral Viyola Repertuarı İçin Çalışma Kılavuzu,* (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul, 2012.

Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, İkinci Basım, İstanbul 2004.

Aktüze, İrkin, *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, Dördüncü Basım, İstanbul 2010.

Aracı, Emre, *Ahmed Adnan Saygun Dogu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Basım, İstanbul 2001.

Araman, Murat, *Korno'nun Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme*, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1997.

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

Azimzade, Şirin, Begüm, *Mozart'ın Kv 495 No'lu Mi Bemol Majör Korno Konçertosu'nun Müzikal Analizi ve Korno TekniğiAçısından İncelenmesi,* (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Metni), İstanbul 2014.

Canbay, Alaattin& Ece, Ahmet Serkan& Karabulut, Barış& Temiz, Ebru& Dalkıran, Esra& Kurtuldu, M.Kayhan& Sağer, Turan& Nacakçı, Zeki, *Müzik Kültürü*, Pegem Akademi, Ankara 2013.

Çelebioğlu, Emel, *Müzik Kuramı*, Bizim Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2008.

Çetinkaya, Yusuf, *Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Programlı Eserlerinin İncelenmesi,* (Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon 2011.

Elbi, Can, *Seçilmiş Orkestra Eserleri Viyolonsel Partilerinin Teknik İncelenmesi,* (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir 2008.

Feridunoğlu, Lale, *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenin El Kitabı*, Arkadaş Yayınları, İstanbul 2014.

Gazimihal, Mahmut, Ragıp, *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul 1955.

Gençel, Özge, *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Flüt Eğitimi Sürecinde Karşılaşılan Bedensel Rahatsızlıklar ve Öğrenci Başarısına Etkileri*, (Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa 2005.

Hoşses, Burak, *Kornonun Tarihsel Gelişimi ve W.A.Mozart'ın K.V.495 4 No'lu Korno Konçertosunun İncelenmesi,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006.

Hoşses, Burak, *Beethoven Senfonilerinden Seçilmiş Önemli Korno Soloların İncelenmesi ve İcra Kalitesini Arttırmaya Yönelik Çalışma Teknikleri,* (İstanbul

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2013.

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Karcılıoğlu, İlke, *18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20.Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı*. (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2011.

Karolyi, Otto, *Müziğe Giriş* , Pan Yayıncılık , İstanbul 1996.

Kaygısız, Mehmet, *Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1999.

Michels, Ulrich & Vogel, Gunter, *Müzik Atlası*, Alfa Basın Yayın Dağıtım, İstanbul 2013.

Mimaroğlu İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987.

Özdemir, Özlem, *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Yazılan Piyano Eserleri Üzerine Analitik İnceleme, (*Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon 2007.

Pamir Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2000.

Say, Ahmet, *Müziğin Kitabı,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara 2001

Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005

Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.

Sefer, Erkin, *XIX. Yüzyılda Batılılaşmanın Türk Musikisi'ne Etkileri*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2012.

Serdaroğlu, Emine, Reyhan, *Muzıka-yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 2008.

Serter, Tekin, Ufuk, *Başlangıç Düzeyi Korno Eğitiminde Sorunlara İlişkin Eğitimcilerin Görüşleri, (*Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon 2011.

Sevengil, Refik Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi V: Meşrutiyet Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1968.

Sirel, Semin, Süeda, *Nevit Kodallı'nın Yaşamı, Eğitimciliği ve Eğitim Müziğine Katkıları,* (Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 1999.

Sözer, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1986.

Stone, Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century*, Norton Company, New York 1980

Sun, Muammer, *Türkiye' nin Kültür- Müzik- Tiyatro Sorunları*, Ajans Türk Kültür Yayınları. Ankara 1969

Şenel, Onur, *Ferit Tüzün'ün Çağdaş Türk Besteciler İçin Önemi,* (Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Müzik Bilim Yüksek Lisans Yayınlanmamış Tezi), Ankara, 2016.

Tuğlacı, Pars, *Mehterhaneden Bandoya,* Cem Yayınevi, İstanbul, 1986.

Tunca, Burcu Evren, *Orkestra Eserleri Viyola Partilerinin Çalışma Tekniklerinin İncelenmesi,* (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir, 2005.

Uçar, Burçak, Demir, *Hasan Ferid Alnar Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm (Moderato) İncelemesi*, (Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2014.

Uçan, Ali, *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geçmişe Türk Müzik Kültürü,* Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000.

Yener, Özlem, *Muammer Sun'un Yaşamı ve Eğitim Müziğine Katkıları*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2006.

Yurtcan, Aslı, Erşen, *Bakır Üflemeli Çalgıların Yapısı ve Orkestradaki Kullanım Tekniklerinin İncelenmesi,* (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2005.

Yüksel, Bülent, *Ahmed Adnan Saygun'un 1. Senfoni'sinin Modal / Tonal ve Formal Yapısı*, (Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2006.

**İnternet Adresleri:**

https://en.wikipedia.org/wiki/Horn_(instrument)#/media/File:Erkencho_del_norte.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

www.metmuseum.org/toah/works_of_art/14.25.1623; (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.mfiles.co.uk/hunting-horn.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.auburn.edu/~schafwr/naturalhorn.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.hornstash.com/images/products/large/NEW_802A-L.jpg (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Giuseppe_Donizetti.jpg/185px-Giuseppe_Donizetti.jpg ( Erişim Tarihi: 30.07.2016)

http://www.haberturk.com/tarihte-bugun/haber/993534-cemal-resit-rey (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.beethovenlives.net/cemal_resit_rey.htm (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.evodevcim.com/hasan-ferit-alnar-hayati-ve-eserleri (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.ulvicemalerkin.com/fotograf_albumu.htm (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

https://groups.google.com/forum/#!msg/cukurovasenfoni/bd9UgxDcgNg/u3TOcZjz0hsJ) (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.yakamozyakut.com.tr/kultur-sanat/adnan-saygun-bodrum-piyano-yarismasi-h3622.html (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

http://www.bilkent.edu.tr/~mssf/turk/Adnan/ (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

https://lamusainstrumentos.es/horn/horn-accessories (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

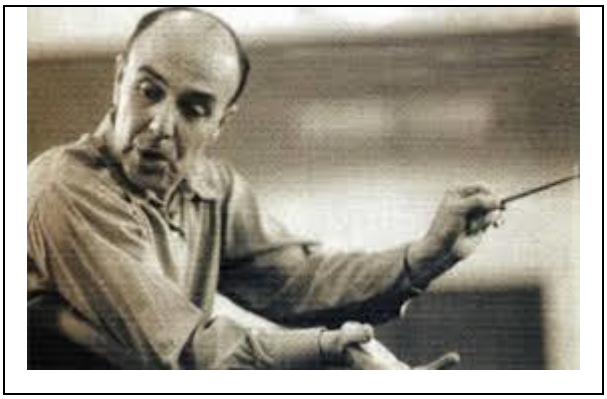
http://www.oguztopoglu.com/2013_10_17_archive.html (Erişim Tarihi: 08.08.2016)

(www.bolerodans.net/bale-sozlugu-bale -terimleri) (Erişim Tarihi: 08.08.2016)

http://muzik.iksv.org/tr/oduller/onurodulleri/82 (Erişim Tarihi: 08.08.2016)

# EK-1
# (ARAŞTIRMADA ADI GEÇEN TÜRK BESTECİLER)

**Cemal Reşit Rey**[12]



**Cemal Reşit Rey'in Hayatı ve Müzikal Kişiliği**

Cemal Reşit Rey, 25 Eylül 1904'de Kudüs'te doğmuştur. Çocukluk yıllarında ağız mızıkası ile notayı öğrenmiş, ilk bestesini 8 yaşında bestelemiştir. Ailesinin Paris'e göç etmesinin ardından Paris Konservatuarı'nın müdürü besteci *Gabriel Faure* ile tanışma fırsatı bulmuştur. Faure aracılığıyla ünlü müzik pedogogu piyanist *Marguerit Long*'un öğrencisi olmuştur. Bir süre sonra ailesinin İsviçre'nin Cenevre kentine göç etmesi ile piyano ve teori öğrenimine Cenevre Konservatuvarında devam etmiştir. 1919'da İstanbul'a döndükten sonra 1920'de tekrar Paris'e dönmüş ve *Marguerit Long*'un piyano kurslarına katılmış, *Raoul Laparra* ile kompozisyon, *Gabriel Faure* ile müzik estetiği, *Henri Dafosse* ile orkestrasyon çalışmıştır. Paris'te bulunduğu üç yıl boyunca *Faire sans dire, Yann Marek, Sultan Cem* ve *L'Enchantement* adlı operaları bestelemiştir.

Paris'te bulunduğu yıllarda bestecilik çalışmalarının yanı sıra, piyano resitalleri de vermiştir. Henüz 19 yaşında iken 1923'de İstanbul'a dönmüş ve İstanbul Konservatuvarı'nda piyano ve kompozisyon öğretmeni olmuştur. Öğretmenliği yanısıra oda müziği konserleri vermiş, yönettiği bir konservatuvar orkestrası kurmuştur.

[12] http://www.haberturk.com/tarihte-bugun/haber/993534-cemal-resit-rey (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

Cemal Reşit Rey, Türk halk müziğine de ilgi duymuş ve eserlerinde halk müziği motiflerine de yer vermiştir. 1925'de ses ve piyano için *12 Halk Türküsü'*nü yazmış, daha sonra orkestrasyonuna yapmıştır. Rey'in bir diğer halk müziği motifleri kullandığı senfonik eseri 1928'de bestelediği *Bebek Efsanesi* adlı senfonik şiiridir. *Zeybek* adlı operası, *Türk Sahneleri* adlı altı Anadolu halk danslarından oluşan piyano parçaları Türk halk müziği motifleri barındırmaktadır.

Cemal Reşit Rey'in besteleri dört dönemde ele alınabilir: İlk dönem, Fransız şarkılarıyla doludur. 1926'dan sonra Türk halk ezgilerini kullanmaya başlar. 1931'den 1950'ye kadar müziğinde mistik bir atmosfer yaratır. 1950'den sonrası kendi fantezi dünyası içindeki çalışmalarını, büyük çaplı senfonilerini yazdığı, Doğu ve Batı müzik kurallarını iç içe işlediği dönemdir. Tüm eserleri modal yapıda, tonal ve melodiktir (İlyasoğlu, 2001, 281).

1950'li yıllardan sonraki eserleri Cemal Reşit Rey'in son dönem eserleri olarak ele alınabilir. Daha çok geleneksel Türk müziği ve tasavvuf müziği öğelerinin kullanıldığı bu eserlerde ezgi çizgisinin çok önemsendiği ve bu ezgiye eşlik düşüncesinin hâkim olduğu görülür. Söz konusu eserlerde ezgi çizgisi makam müziğine bağlı kalırken eşlikle ortaya konan armonik dokuda klasik üçlü armoninin izleri vardır. Bu izler daha çok geç romantiklerde görülen renk arayışının yansıması ve modern dönemin soyutlamaya dönük anlayışı şeklinde ortaya konulur. Cemal Reşit'in makamsal ezgilerin eşliğinde üçlü armoninin her kullanımı son derece doğal biçimde ele alınmıştır. Besteci, bu yönüyle Türk beşleri olarak adlandırılan gruptan ayrılır, ancak bu ayrılma Türk beşlerinin ürünleriyle oluşan çağdaş Türk müziği biçeminden bir kopuş ve farklılaşma değil sadece bestecinin yaratılarına yansıttığı öznel tutum olarak değerlendirilebilir (Sağlam, 2001, 213).

Cemal Reşit Rey, 1950'li yıllarda yeni klasikçiliğe yönelmiştir. Bu dönemde bestelediği yapıtlar "Mistik" bir özellik taşır. "L'appel" ve "Fatih" adlı senfonik şiirleri, bu anlayışın ürünleridir. Daha sonraki dönemde "Ölüm" temasının işlendiği

ve Türk makamlarından yararlandığı yapıtlar için "*kendi fantezi dünyası içinde*" çalıştığını belirtmiştir[13] .

**Hasan Ferid Alnar[14]**



**Hasan Ferid Alnar'ın Hayatı ve Müzikal Kişiliği**

Hasan Ferid Alnar, 11 Mart 1906 yılında İstanbul'un Saraçhane semtinde doğmuştur. Çocukluk yıllarından itibaren hayatı müzik ile iç içe geçmiştir. Annesi kanun, amcası ud çalmaktadır. Küçük yaşlarda müziğe ve matematiğe yatkınlığını belli etmiştir. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı başladığı zaman, ailesi yabancı dil öğrenmesi için Alman Okulu'na göndermişlerdir. Alnar, çok sesli müzik ile okulun üç sesli çocuk korosunda tanışmıştır. Evinde kendi kendine kanun öğrenmeye çalışmış ve ailesinin dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Alnar'ın müzik yaşamındaki geleceği 1923'de Hüseyin Saadettin Arel'i tanımasıyla bir dönüm noktasına girer. Arel'den armoni dersleri almaya başlar, Bach ve Beethoven'ı ilk defa onun evinde dinler. Alnar, tek sesli müzikler yerine artık iki veya üç sesli eserler bestelemeye başlamıştır ve, dönemin önde gelen müzisyenlerinden olan Hüseyin Saadettin Arel'den çok sesli müzik dersleri almaya başlamıştır. Fakat Arel'in 'e taşınması ile birlikte yine dönemin önde gelen müzisyenlerinden olan Edgar Manas'tan

[13] http://www.beethovenlives.net/cemal_resit_rey.htm (Erişim Tarihi: 07.08.2016)
[14] http://www.evodevcim.com/hasan-ferit-alnar-hayati-ve-eserleri (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

ders almaya devam etmiştir. “Manas’tan üç yıl boyunca armoni, kontrpuan, füg ve piyano dersleri alarak bilgilerini geliştiren Alnar’ın amacı, çoksesli müzik alanında bestecilik tekniklerini kullanmaktır. (Aydın, 2003: 58)

Beş yıl boyunca okuduğu mimarlık eğitiminden vazgeçerek 1927 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’nın bursunu kazanarak, müzik eğitimi için Viyana’ya gitmiştir. Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi’nde Joseph Marx’ın kompozisyon öğrencisi olmuştur (1927-28). Öğretmeni Joseph Marx’ın isteğiyle daha birçok füg besteleyen Alnar, katıldığı Viyana Müzik Akademisi Kompozisyon Bölümü sınavlarını kazanır. Buradaki iki yıllık kompozisyon eğitimini Marx’ın öğrencisi olarak tamamlayarak Viyana Müzik Yüksek Okulu’nda öğrenime devam eder (1929-32). Oswald Kabasta’dan iki yıl boyunca şeflik öğrenimi görmüştür ve iki bölümden de diploma alarak mezun olmuştur. (Aydın’dan Aktaran Uçar, 2014: 5)

Alnar Viyana’da ki başarılı eğitim hayatından sonra 1932 yılında İstanbul’a döndüğünde İstanbul Şehir Tiyatroları Müzik Yönetmenliği ve İstanbul Belediye Konservatuarı’nda müzik tarihi ve armoni öğretmenliğine atanmıştır. Bu dönemde İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda kendi bestelediği Yalova Türküsü (1932) ve Sarı Zeybek (1932-33) gibi müzikalleri yönetmiştir. Sarızeybek Opereti, Oyun Havaları, Sekiz Piyano Parçası, Prelüd ve İki Dans adlı eserlerini bu dönemde yazmıştır. 1935 yılında Oswald Kabasta yönetiminde ki Viyana Senfoni Orkestrası tarafından Prelüd ve İki Dans adlı eserlerinin icrası üzerine, Universal Edition tarafından basılmıştır. Daha sonra Oyun Havaları da aynı şirket tarafından basılmıştır. Dört yıl boyunca bu görevleri devam ettirdikten sonra 1936 yılında Ankara’ya yerleşmiştir. Ankara Devlet Konservatuarında kompozisyon ve piyano eşlik öğretmeni olarak görevlendirilmiştir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda Ernst Praetorius’un asistanı olmuştur.

Ernst Praetorius’un 1946 yılında ki vefatından sonra, Alnar o zamanlarda ki adıyla Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası’nın başına şef olarak atanmıştır. 1952 yılına kadar bu görevi başarıyla sürdürdükten sonra sağlık nedenleri ile görevinden ayrılarak, Ankara Devlet Konservatuarı’nda ki görevine; kompozisyon, form bilgisi ve orkestrasyon dersleri öğretmenliğine geri dönmüştür. 1955 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Sanat Direktörü olarak göreve atanmıştır. 1961 yılına kadar operadaki

görevine devam etmiştir. Bozulan sağlık durumu sebebiyle 1961 yılında Alnar, eşi ile birlikte Avustruya'ya gitmiştir. Burada kaldığı dönemde Alnar, Viyana Radyo Orkestrası, Münih Filarmoni Orkestrası, Stuttgart Radyo Orkestrası, Atina Senfoni Orkestrası ve Sofya Radyo Orkestrası gibi orkestraları yönetmiştir. Etkinliklerle dolu Viyana dönemi 1964 yılında biter, Alnar tekrar Ankara'ya dönerek sanat yaşamını başkentte sürdürmeye başlar. (Aydın, 2003: 59-60)

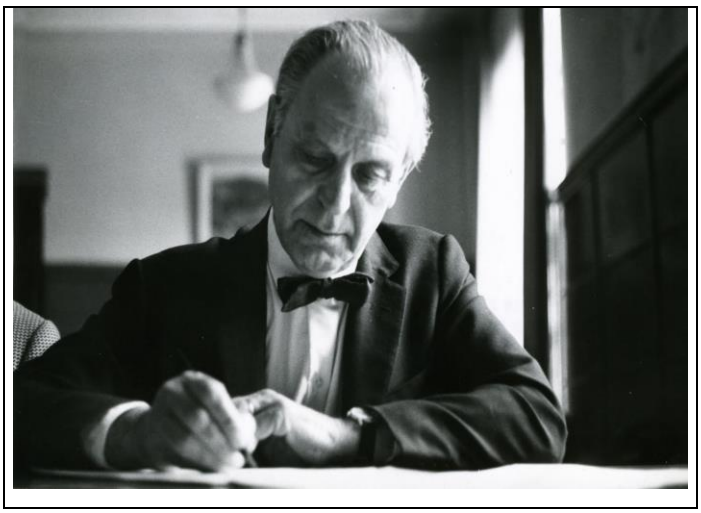
Hasan Ferid Alnar'ın yapıtlarında genellikle Türk makamsal müziği ezgileri ile bezeli müzik yazımı görülmektedir. Müzik hayatına Türk makam müziği çalgısı olan kanun ve kemençe ile başlaması ve öğretmeni olan Joseph Marx'ın; "siz ulusal bir kompozitör olarak yetişeceksiniz, bu yolda yürürken kişiliğinizi batı müziği stillerinin etkisine düşmeden oluşturmak için çaba gösterin" tavsiyesi etkili olmuş olabilir. Besteci ve müzikolog Hayrettin Akdemir'e göre; *"Avrupa ve Türk stilleri Alnar'ın kompozisyonlarında kaynaşmış sayılmaz. Alnar'ın bestecilik tarzı ne amaçlı uyumsuzluk, ne de stil karışımı denemesi olarak yorumlanabilir. Onunki tam ortadadır."* Ruhi Ayangil'e göre Alnar, *"geleneksel sanat müziğimizin yenilikçilerindendir, onun modern yüzüdür. Çağdaş Türk bestecileriyle karşılaştırıldığında ise adeta klasik bir anlayışa sahiptir."* İlk eserlerini Türk makam müziği türünde vermiştir. Konservatuar eğitiminden önce Arel'den aldığı kompozisyon ve kontrpuan dersleri ile birlikte iki ve üç sesli eserler vermiştir. Daha sonra Viyana'da Batı müziği eğitimi almış, piyano ve viyolonsel çalmıştır. Joseph Marx'ın öğrencisi olduktan sonra tamamen çoksesli müziğe yönelmiştir. Viyana'da öğrencilik yıllarında bestelediği eserleri her bulduğu platformda seslendirmeye çalışmıştır. Türk Beşleri'nin diğer üyelerine göre, orkestralama tekniği daha yalın ve klasik formdadır. Eserlerinde Türk müziğinin yanı sıra Halk müziğinin ritmik ve melodik yapılarından da faydalanmıştır.

Tek sesli müzik yaptığı dönemlerde batı müziği dersleri almasıyla değişen müzik yapma görüşü sonucu tek sesli bir operet yazmış olması Hasan Ferit Alnar'ın yeni açılımlara ne kadar açık ve hazır olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir. Bestecinin yaratılarında geleneksel müzik öğeleri ezgi, usül, ritm ve makam olarak kendini göstermektedir. Bestecinin armonik doku olarak eserlerinde kullandığı

çokseslilik tekniğini genellikle majör ve minör 7'li akorlar, artık 5'li akorlar yanı sıra yumuşak bir derinlik sağlayan üçlüler üzerine ikili ya da ikililer üzerine üçlülerden kurulu akorlar oluşturmaktadır. Esas olarak minör 7'li akorun değişik kullanımlarının armonik dokunun oluşturulması etkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte minör 7'li akorların değişik kullanımlarında akorun üçlülerinin atılmış olması ya da sonradan duyurulması da makamsal ezgilerin çok seslendirilmesinde makam ve tonalitelerde ortaya çıkabilecek doku farklılıklarını en uyumlu bir biçimde yok etme yaklaşımının bir sonucu olarak değerlendirilebilir (Sağlam, 2001: 219-220).

İlyasoğlu (2001, 283) 'na göre, Hasan Ferit Alnar, geleneksel Türk müziği malzemesinden yola çıkmış, bir veya birden çok makam kullanmış; *taksim*'i andıran uzun geçişlere yer ayırmıştır.

## Ulvi Cemal Erkin[15]



### Ulvi Cemal Erkin'in Hayatı ve Müzikal Kişiliği

Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906'da İstanbul'da doğmuştur. Annesi Nesibe Hanım'ın piyano çalması, kardeşlerinin keman çalıyor olması, Ulvi Cemal'i de etkilemiş ve ilk piyano derslerini annesinden almıştır. İlk ciddi piyano derslerine ise

[15] http://www.ulvicemalerkin.com/fotograf_albumu.htm (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

*Fransız Mercenier* ile başlamıştır. Bir süre sonra Bakırköy Numune Mektebi'nde ilkokula başlayan Ulvi Cemal, İstanbul'da tanınan bir piyano ögretmeni olan İtalyan asıllı Adinolfi ile de piyano eğitimini sürdürmüştür. Piyano derslerini aksatmadan, Bakırköy Numune Mektebi'ni bitiren Ulvi Cemal, daha sonra *Mekteb-i Sultani*' ye (Galatasaray Lisesi) girmiştir.

1925 yılında, Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı yarışmada Ulvi Cemal başarılı olmuş ve Paris'te eğitim görmeye hak kazanmıştır. *Paris Konservatuvarı ve Ecole Normale de Musique*'de gördüğü eğitimi başarıyla tamamladıktan sonra yurda dönen Ulvi Cemal, 1930 yılında Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliğine atanmıştır. 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano bölüm başkanlığını üstlenen Erkin, daha sonraki yıllarda ise besteciliğini sürdürmüş, konservatuvar ve opera orkestralarının şefliğini yapmış, Ankara Radyosu'nun *"Çoksesli Müzik"* bölümünü yönetmiştir. (Öğütçü, 2009: 10)

Ulvi Cemal Erkin, 1971 yılında *"Devlet Sanatçısı"* unvanıyla onurlandırılmış, sanat yaşamı süresince Avrupa ülkelerinden çeşitli ödüller almıştır. 1950 yılında, Fransız Eğitim Bakanlığı'nın "*Palme Academique Nişanı"*nı; 1959 yılında, *"Şövalye"* derecesindeki *"Légion d'honneur Nişanı"*nı; 1963 yılında, İtalya'nın *"Ordine Al Merito della Republicca İtaliano Nişanı"*nı ve 1970 yılında, *"Officier"* derecesindeki *"Légion d'honneur Nişanı"*nı almıştır. 1971 yılında emekli olan Erkin, konservatuvardaki öğretmenliğine bir süre daha devam etmiştir. Erkin, 15 Eylül 1972'de yaşama veda etmiştir. (Çalgan, 2000: 7)

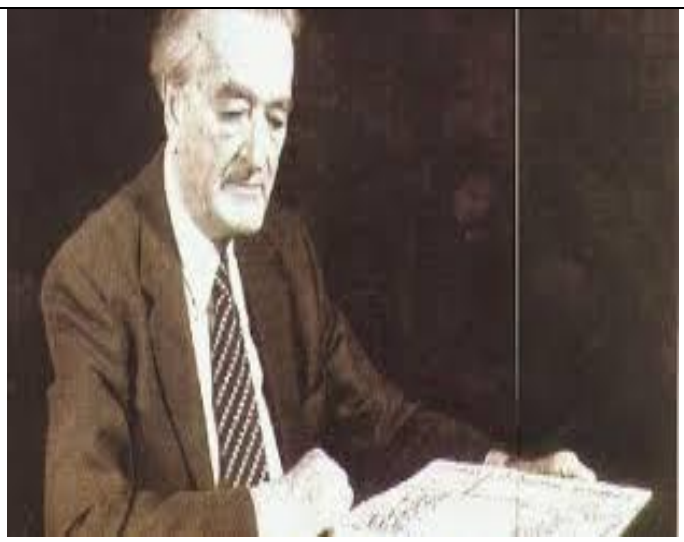
Halk Müziği'nin zengin kaynaklarından yararlanıp, aksak ritimli yapının arasına ya da üstüne taksim gibi serbest ve durgun bir bölme yerleştirerek değişik hava yaratmak Ulvi Cemal Erkin'in sıkça ve başarıyla uyguladığı bir teknikti. Erkin yapıtlarında kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak, bunları zevkli bir armoni üzerine oturtmasını, Anadolu'nun kokusunu, rengini ve sesini Batı'nın tekniği ile çağdaş kalıplar içine ustaca dökmesini bildi. Ulvi Cemal Erkin'in eserlerindeki içtenlik, sıcaklık ve yalınlık onların sevilip sık çalınmasının başlıca nedeni olmuştur. İncelikli bir beğeni süzgecinden geçirerek uzun uzun düşünen ve

tartan, müziği notaya aktarırken daha çok titizlenen Erkin, duyguyu daima öne alan özgün eserler vermiş ve soylu olanı seçmesini bilen kişisel stili ile ülkesinin müziğini yüceltmiştir.[16]

Besteci yapıtlarında halk kaynaklarından geniş ölçüde yararlanır. Özellikle köçekçe müziğine ilgi duyar. Öte yandan, klasik sanat müziğimizin belirli makamları da, açık seçik, ya da soyutlaşmış olarak onun yapıtlarında gereç olarak kullanılır. (Say, 1992: 484)

Ulvi Cemal Erkin, Cumhuriyetin müzik devrimiyle gerçekleştirmek istediği tüm değerleri en geniş boyutta ve başarılı bir biçimde temsil eden bestecilerimizden biridir. Onun eserlerinde Türk masalları (Keloğlan balesi), Türk gölge oyunu (Karagöz sahne müziği), Türk bayramları (Bayram, Orkestra eseri), Türk halk dansları (köçekçeler) ve halk türküleri ele alınmış ve çağdaş yazı üslubuyla uluslararası sonsuzluğa taşınmıştır (Sağlam, 2001: 231)

**Ahmet Adnan Saygun[17]**



**Ahmet Adnan Saygun'un Hayatı ve Müzikal Kişiliği**

[16] http://www.ulvicemalerkin.com/yasam_oykusu.htm (Erişim Tarihi: 07.08.2016)
[17] http://www.yakamozyakut.com.tr/kultur-sanat/adnan-saygun-bodrum-piyano-yarismasi-h3622.html (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

Ahmet Adnan Saygun, hemen hemen bütün müzik türlerinde eser vermiş az sayıdaki bestecilerdendir. *Türk Beşleri* olarak adlandırılan toplulukta kendine özgü bir yeri olan Saygun, besteciliğinin yanı sıra etnomüzikolog, müzik eğitimcisi ve yazar olarak da ön plana çıkmıştır.

7 Eylül 1907'de doğmuştur. Müzik Öğretmeni İsmail Zühtü, Saygun'un müziğe olan ilgisini görmüş ve çok sesli müziğe ilgi çekmek için kurduğu bandoda ona görevler vermiş, çoksesli koroya katılmasını sağlamıştır. Bu etkinlikler Saygun'un ilk ciddi müzik eğitimine sağlam bir alt yapı da oluşturmuştur.

1922 yılında liseyi bitirmeyi müteakip daha önceki piyano çalışmalarını sürdürmüş, bu sırada eğitimini aldığı Fransızcasının da yardımıyla Fransızca armoni kitaplarından armoni bilgisini geliştirmiştir. 1926 yılında Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde müzik öğretmenliği sınavından geçerek, 1928 yılına kadar Lisesi'nde müzik öğretmenliği yapmıştır.

1928 yılının sonbaharında Atatürk'ün isteğiyle açılan sınavı kazanarak, Paris'e *Ecole Normale de Musique*'ye gönderilmiş, daha sonra *Schola Cantorum*'a geçmiştir. 1931 yılında yurda döndüğünde Musiki Muallim Mektebi'nde armoni ve kontrpuan öğretmenliğinin yanı sıra bestecilik çalışmalarına ara vermeden devam etmiştir.

Adnan Saygun için Cumhuriyet döneminin başta gelen bestecisidir diyebiliriz. Folk ve divan müziğinin öğelerinden yararlandı; ama mistik-folk öğeler ağırlıktadır. *"Yunus Emre Oratoryosu"* ile *"Kerem Operası"* başta olmak üzere, pek çok eserinde insancıl değerleri yüceltir. Kaybolan insani değerleri eskide arar. Sisteme karşı açıkça eleştirel değildir. Cumhuriyet'in Yunus'udur (Kaygısız, 2000: 331).

Saygun halk müziğine ilişkin araştırmalarında çoğunlukla pentatonik dizilerle Türk müziği arasında bir bağ olduğunu söyler ve bu yaklaşımıyla Mahmut Ragıp

Gazimihal'le aynı düşünceleri paylaşmaktadır. Saygun'un pentatonik dizi ve Türk müziği arasında kurduğu ilişki eserlerine de yansır. Bu yansımanın izleri onun her çeşit eserlerinde bulunabilir. Pentatonik diziden etkilenmeler onun çokseslilik anlayışını da etkiler. Bu nedenle eserlerinin dikey uyumunda pentatonik çekirdekleri sıklıkla yer verir. Pentatonik çekirdeklerin çağdaş Türk müziğinin oluşumunda temel unsurlardan biri olduğu bununla birlikte bu unsurun diğer Türk beşleri üyeleri tarafından da kullanıldığı da bilinmektedir. Ancak Saygun'un diğerlerinden farkı bu kullanımı halk müziği araştırmalarıyla düşünsel temellere dayandırılabilmesi ve açıklayabilmesidir. Saygun'un genelde diğer Türk beşleri üyelerinden farkı, müzikleri yurtdışında Ulvi Cemal Erkin gibi en fazla seslendirilen ve yurt dışında en fazla tanımlanan, 78 besteci 16 kitabıyla en üretken besteci oluşu yanı sıra araştırmacı kişiliği ile ortaya konulabilir. Bu bölümde Saygun'un Türk müzik tarihinde ortaya koyduğu benzersiz geçmişe tamamen sergilemek mümkün değildir, ancak O'nun Cumhuriyet değerlerini yaşatan müziğinde uyguladığı çokseslilliğin genel örneklerini verme k Türk halk müziğine ilişkin çok seslendirmelerinden elde edilecek verilerle Türk müziğinde çokseslilik uygulamaları hakkında genellemelere gitmek olabilir. (Sağlam, 2001: 241-242)

Saygun, Atatürk'ün evrenselliğe ulaşabilecek nitelikte, ulusal bir Türk müziği yazılması arzusunu, kendine ilke edinmiştir. Sanatın kökünden ayrılmadan gelişebileceğine inanmıştır. Saygun, bestecilik sürecinin ayrı dönemler halinde incelemesini uygun bulmamıştır. [18]

[18] http://www.bilkent.edu.tr/~mssf/turk/Adnan/ (Erişim Tarihi: 07.08.2016)

**Ferit Tüzün**[19]



**Ferit Tüzün'ün Hayatı ve Müzikal Kişiliği**

İkinci kuşak bestecilerimiz arasında bir orkestralama ustası olarak tanınan Ferit Tüzün, Öğretmen Mustafa Rahmi Bey'in oğlu olarak, küçük yaşta müziğe ilgi göstermiş, yeteneğini belli etmiştir. İlkokulu Kınalıada'da bitirdikten sonra bu yıllarda evdeki piyano ile bildiği ezgileri çıkartmaya çalışmış, ortaokula devam etmek için, İstanbul Konservatuvarı'nın ilk mezunlarından olan ablası soprano Bedriye Tüzün'ün yanına giderek öğrenimini Ankara Atatürk Lisesinde sürdürmüştür.

Ablasının radyo çalışmaları sırasında Ulvi Cemal Erkin'in dikkatini çekmiş ve onun aracılığıyla 1941 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı piyano bölümüne girmiştir. Ulvi Cemal'in öğrencisi olduktan birkaç yıl sonra beste çalışmalarına başlamış, Necil Kazım Akses'den kompozisyon dersleri alarak kompozisyon bölümüne girmiştir. 1949'da piyano yüksek bölümünden, 1952'de bestelediği *"Senfoni"* ile kompozisyon bölümünden birincilikle mezun olmuştur. Mezuniyetten sonra kompozisyon bölümünde asistanlığa, bale bölümünde piyano eşlikçiliğine başlamıştır.

[19] http://www.oguztopoglu.com/2013_10_17_archive.html (Erişim Tarihi: 08.08.2016)

Bir buçuk yıl sonra Lico Amar'ın salık vermesiyle Milli Eğitim Bakanlığınca şeflik dalında açılan burs sınavını kazanmıştır. Münih Müzik Akademisinde Fritz Lechmann ile çalışmaya başlamış, Adolf Mennerich'in öğrencisi olmuştur. Bestelerini Carl Orff ve Amadeus Hartmann'a götürüp onların eleştirilerini almıştır.

Türkiye'deyken başlayıp Almanya'da tamamladığı *'Anadolu Süiti'* adlı yapıtını beğenen orkestra şefi Eichorn, bu yapıtı Pritzregentheatre bale şefi Allen Carter'a dinletmiş olumlu görüşler almıştır. 1956 yılında 'Türk Kapriçyosu'nu yazmış, eser 1957 Ocak ayında Münih Filarmoni Orkestrasınca Mennerich yönetiminde seslendirilmiştir. Kapriçyo, Almanya'da ilgi görmüş ve bir çok kez seslendirilmiştir.

Bu yapıttan sonra Münih Filarmoni Orkestrası Tüzün'e bir sipariş daha verilmiş ve besteci, beşinci orkestra yapıtı olan 'Humoresque'i yazmıştır. Almanya'da yine ilgi gören bu yapıtın adı daha sonra *'Nasrettin Hoca'* olarak değişmiştir.

Tüzün, önceleri bale müziği olduğu için konserde seslendirilmesine izin vermediği Anadolu Süiti'nin seslendirilmesini kabul etmiştir. Yapıt hakkında Almanya'da yazılan yazılar olumlu olmuş. Erich Müller Ahremberg imzasıyla çıkan bir eleştiride, Tüzün'ün yaratma gücünün bu yapıtta belirginleştiği, çalgılamayla renk verme konusunda bir 'virtüöz' olduğunu yazılmıştır.'Anadolu Süiti' bale olarak 1965 yılında bestecinin yeniden gözden geçirmesiyle ve adının 'Çeşmebaşı' olarak değişmesiyle sahneye konmuştur. Kareografiyi, aynı zamanda senaryoyu da yazan Ninette de Valois yapmış, orkestrayı Tüzün yönetmiştir.

Tüzün 1958'de Münih Devlet Müzik Akademisini bitirerek bir yıl süreyle Münih operasında şef yardımcılığı yapmıştır. 1959'da yurda dönerek ve askerlikten sonra Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrasına şef yardımcısı atanmıştır.

1967'de TRT'nin isteği üzerine 'Midas'ın Kulakları' adlı radyofonik bir opera yazmış ve yapıt bu şekliyle sahnelenmiştir.

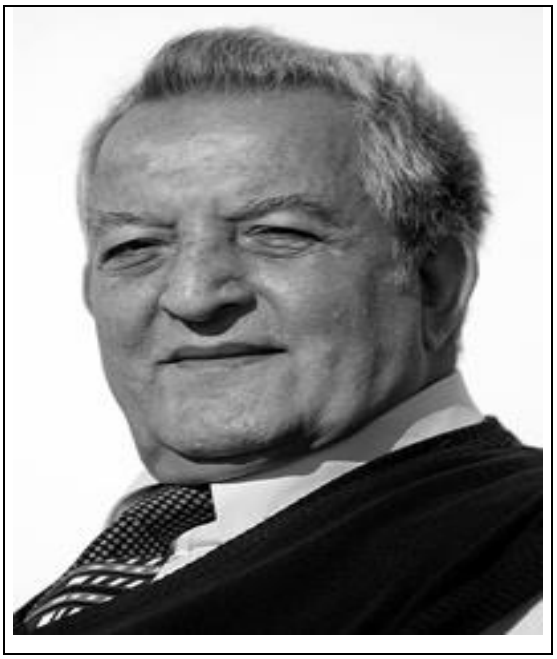
6 Ocak 1977'de Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğüne atanmış, aynı yıl *'Midas'ın Kulakları'*nı yeniden gözden geçirerek 15 Ekim 1977 yılında tekrar sahnelenmiştir. Altı gün sonra 21 Ekim Cuma sabahı aniden rahatsızlanarak beklenmedik bir zamanda ölmüştür. 1978 yılında gösterimi süren Midas'ın Kulakları, 1983'de bir daha sahnelenmiş ve her ikisinde de orkestrayı Orhan Tanrıkulu yönetmiştir.

Ferit Tüzün, halk müziğimizin melodik ve ritmik kaynaklarını çok iyi tanımış ve değerlendirmiştir. Ancak, halk müziği temalarını kullanmamış, kendi özgün melodilerini yaratmıştır. Onun yapıtlarında halk müziği bir "hatırlatma" özelliğindedir. Bu sayede besteci, dilediği parlak renkleri coşkulu ritmlerle yoğurmuştur. Orkestralama tekniğini de üstün olduğu için, onun yapıtları dinleyiciye çarpıcı renklerden oluşan bir demet niteliğinde gözükmektedir.

Ferit Tüzün'ün, Türk Beşleri'nden, özellikle Ulvi Cemal Erkin'den etkilenmiş olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Stravinski ve Bartok'u da yer yer andıran bir deyiş kullanmıştır. Gereğinde gülmece öğelerine yönelmiş, sonuçta duygu yüklü bir müzikal ifadeyi başarıyla sunmayı bilmiştir.

Bestecinin karakteristik özelliklerini yansıtan yapıtı "Çeşmebaşı" dır. Bu bale suiti, ülkemizde sıkça seslendirilen orkestra yapıtları arasındadır. Tüzün, güçlü bir müziksel anlatımın sürükleyiciliğine inandığı için, *"fışkıran bir müziğin beraberinde biçimi de getireceğini"* belirtmiştir. Bu sözleriyle müziksel amacı açıklanmış olmaktadır.

**Muammer Sun**[20]



**Muammer Sun'un Hayatı ve Müzikal Kişiliği**

Üçüncü kuşak besteciler olarak adlandırılan dönemin önemli temsilcilerinden olan, besteci ve eğitimci Muammer Sun, 15 Ekim 1932' de Ankara' nın Çubuk ilçesinde doğmuştur.

1946 yılında okul müdürü Hilmi Elçi'nin yönlendirmesiyle müzik yeteneğinin test edilmesi için Armoni Mızıkası Şefi İhsan Künçer'e götürülmüş ve bir takım sağlık sorunları olmasına karşın, sağlam raporu alarak Ankara'daki (o zamanki adıyla) Asker Mızıka Okulu'na girmiştir. Bu okulda küçük bas ve trombon çalmıştır. Eğitimi sırasında *"önce kuram, sonra beste"* düsüncesine karşıt olarak erken yaşta beste çalışmalarına başlayıp, okuldaki üçüncü yılında yazdığı uvertür ve kuartetlerinin tüm ögretmenler tarafından çok beğenilip dinleti programlarında yer almasından sonra Sun' un müzik konusundaki hedefleri daha da yükselmiştir.

[20] http://muzik.iksv.org/tr/oduller/onurodulleri/82 (Erişim Tarihi: 08.08.2016)

Mızıka Okulun'nda yaptığı beste çalışmalarında dörtlü armonileri gören oda müziği öğretmeni Orhan Barlas, Muammer Sun'u Kemal İlerici ile tanıştırmıştır. Kemal İlerici'nin o yıllarda Türk Müziği'nin çok seslendirilmesine yönelik çalışmalar yaptığı dörtlü armoni sistemini gören Sun, çok sevinmiştir. Çünkü; o, beste yaparken bilinçsizce kullandığı sistemin, İlerici' de sistematize edilmiş halini görmüş, tanışmalarından sonra Kemal İlerici ile çalışmaya başlamış, sıkı ve sıcak dostlukları İlerici'nin ölümüne kadar sürmüştür.

Mızıka Okulu'ndan ayrılarak 1953'de Ankara Devlet Konservatuarı kompozisyon bölümünde Adnan Saygun' un öğrencisi olmuştur. Konservatuarda Muzaffer Sarısözen ile halk müziği, Ruşen Kam ile klasik Türk müziği, Mithat Fenmen ile piyano, Hasan Ferit Alnar ile koro ve orkestra şefliği çalışmıştır. 1960 yılında Kompozisyon Bölümü' nün İleri Yüksek Dönemi'ni (6 yıl yüksek ögrenim) *"Pekiyi"* derece ile bitirmiş; aynı yıl Ankara Devlet Konservatuarı' na öğretim üyesi olarak atanmıştır.

Sun' un konservatuar yılları beste çalışmaları yönünden oldukça verimli geçmiştir. İleriki yıllarda ödüle layık görülen *"Yurt Renkleri Birinci Defter"*i konservatuara girdiği yıl yani 1953 yılında yazmıştır. 1956 yılında ise *"Yurt Renkleri İkinci Defter*''i, daha sonra ise *"Yurt Renkleri Üçüncü Defter"* i yazmıştır. Üçüncü Defteri 1976- 77 yıllarında Devlet Konservatuarı basmıştır. Yine öğrencilik dönemine denk gelen 1955' te *Keman- Piyano parçasını*, 1959' da *Yaylı Çalgılar için Demet*' i bestelemiştir (Özduman, 1995: 9).

Besteci, eğitimci, kültür politikası kuramcısı ve uygulayıcısı Muammer Sun, 60 yıla yaklasan müzik yaşamında eğitim müziği için yazdığı parçaların yanı sıra bestelediği televizyon ve film müzikleri ile geniş kitlelere ulaşarak halkla bütünleşen bir portre çizmiştir.

O' na göre; Türkiye' de bir kompozisyon ögrencisi, bir besteci, evrensel müziği tarihsel gelişimi içinde, kuramlarıyla, yapıtlarıyla, analitik olarak çok iyi

bilmelidir. Bununla birlikte, kendi toplumunun geleneksel müziklerini de ayrıntılı olarak bilmelidir (Say, 1992: 1143).

Sun, felsefeye çok önem vermektedir. Aristo, Eflatun, Sokrates vb. felsefecilerin düşünceleriyle günümüz arasında köprü oluşturabilecek yapıtları inceleyerek ve özümseyerek eserlerini bu düşünce tarzında yazmaktadır.

Sun, müzik eğitimine yönelik çalışmalarının yanı sıra, besteci yönüyle çok sayıda orkestra, şan ve orkestra, koro, bando, film ve sahne müzikleri bestelemiştir. Bestecinin amacı, kişisel stili olan Kemal İlerici'nin Türk müziği makamları armoni sistemi ile makamlarımızdan kaynaklanan geleneksel müziğimiz ile batı müziği öğelerini birleştirerek onlardan bir senteze ulaşmak değil, gelenekten kaynaklanan yeni bir Türk müziği yaratma yönelimidir.

Besteci, bestelerini yaparken modal anlayışa bağlı, divan müziğimizin, halk müziğimizin ve evrensel müziğimizin verilerinden yararlanarak ulusal müziğimizin yaratılışına bu yoldan katkıda bulunmak isteyen bir tutum sergilemektedir (Sun, 1969: 240).