T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİKOLOJİ BİLİM DALI

NECİL KÂZIM AKSES VE HASAN FERİD ALNAR'IN VİYANA DÖNEMİ YAPITLARINDA TÜRK MÜZİĞİNE ÖZGÜ ÖĞELERİN TESPİTİ VE KARŞILAŞTIRMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Onur KARABİBER

KOCAELİ 2017

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİKOLOJİ BİLİM DALI

NECİL KÂZIM AKSES VE HASAN FERİD ALNAR'IN VİYANA DÖNEMİ YAPITLARINDA TÜRK MÜZİĞİNE ÖZGÜ ÖĞELERİN TESPİTİ VE KARŞILAŞTIRMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Onur KARABİBER

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Hakan BAĞCI

KOCAELİ 2017

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİKOLOJİ BİLİM DALI

NECİL KÂZIM AKSES VE HASAN FERİD ALNAR'IN VİYANA DÖNEMİ YAPITLARINDA TÜRK MÜZİĞİNE ÖZGÜ ÖĞELERİN TESPİTİ VE KARŞILAŞTIRMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Onur KARABİBER
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarihi ve No: 17.01.2017/03

Jüri Başkanı: Yrd. Doç. Dr. Hakan BAĞCI

Jüri Üyesi : Prof. Songül KARAHASANOĞLU

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Ümit Kubilay CAN

KOCAELİ 2017

ÖNSÖZ

Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferid Alnar'ın Viyana dönemi yapıtlarını ele alan bu çalışma, bestecilerin biçimsel ve makamsal öğelere olan yaklaşımını incelerken, tarihsel köklerden ve olası ipuçlarından kopmadan, ortaya çıkan müzik dilini ve üslubunu kendi içlerinde anlamayı ve birbirleri arasında karşılaştırarak açıklamayı hedeflemektedir.

Bilindiği üzere, Cumhuriyet'in ilanı ve ardı sıra gelen devrimler Türkiye'de toplum yaşantısının her hücresini ve kültürü doğrudan etkilemiş, ekonomiden sanata, birçok alanda büyük değişimler yaşanmıştı. Çağdaş uygarlık seviyesinde, ulusal bir müzik kültürü oluşturma gayreti de bu gelişmelerden biriydi. Gerek devlet yardımlarıyla gerek kendi olanaklarıyla yetişen besteciler, bu gayret içerisinde başı çeken kişiler oldular. Günümüze kadar gelen süreçte, tohumları o yıllarda atılan çoksesli müzik kültürünün en önemli kişileri de kuşkusuz bu dönemin bestecileri olmuştur. İlk kuşak bestecilerimiz arasında bulunan Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferid Alnar da çoğu kez "Türk Beşleri" olarak alınan bu kuşağın üyeleridir.

Çağdaş, çoksesli bir müzik dili oluştururken, ezgi, armoni, ölçü, biçim gibi genel öğelerin yerel müzik kültüründen gelen özle ne şekilde harmanlandığı ve neyin hedeflendiğini anlayabilmek için başvurulabilecek yollardan biri de müzik yapıtlarının ayrıntıyla çözümlenmesi ve adı geçen öğelerin birer birer ele alınıp karşılaştırılması olacaktır. Tarihsel bakışın getirdiği olanaklardan kopmadan ve salt nicel bulguların dışında, bestecilerin içinde yaşadıkları ve yapıtların bestelendiği dönemin koşullarını göz ardı etmeden, olabilecek en akılcı, faydalı yorumu, saptamayı getirebilmek bu çalışmanın bir diğer hedefidir.

Tezin hayata geçmesinde önerileri ve deneyimleri yoluyla katkıda bulunan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hakan Bağcı'ya teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **I**
İÇİNDEKİLER ..... **II**
ÖZET ..... **V**
ABSTRACT ..... **VI**
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ ..... **VII**
TABLOLAR VE ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **VIII**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Problem 1
1.2. Çalışmanın Amacı 1
1.3. Çalışmanın Önemi 2
1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları 3
1.5. Varsayımlar 4
1.6. Literatür Tartışması 4
2. YÖNTEM **5**
2.1. Araştırma Modeli 5
2.2. Evren ve Örneklem 5
2.3. Verilerin Toplanması 6
2.4. Analiz 6
3. TARİHSEL ARKA PLAN: AKSES VE ALNAR'IN VİYANA DÖNEMİ **8**
3.1. Akses'in Viyana Dönemi 8
3.2. Alnar'ın Viyana Dönemi 9
4. ÇÖZÜMLEMELER VE BULGULAR **11**
4.1. Çözümlemelerle İlgili Ön Bilgiler 11
4.2. Keman ve Piyano için Süit 11
4.2.1. Allegretto Bölümünde Makamsal Öğeler 11
4.2.2. Scherzo Bölümünde Makamsal Öğeler 18
4.2.3. Perpetuum Mobile Bölümünde Makamsal Öğeler 21
4.2.4. Adagio Bölümündeki Makamsal Öğeler 23

4.2.5. Capriccio Bölümünde Makamsal Öğeler 26
4.2.6. Taksim Bölümünde Makamsal Öğeler 27
4.2.7. Sirto Bölümünde Makamsal Öğeler 30
4.2.8. Allegretto Bölümünde Biçim 31
4.2.9. Scherzo Bölümünde Biçim 34
4.2.10. Perpetuum Mobile Bölümünde Biçim 35
4.2.11. Adagio Bölümünde Biçim 36
4.2.12. Capriccio Bölümünde Biçim 37
4.2.13. Taksim Bölümünde Biçim 37
4.2.14. Sirto Bölümünde Biçim 38
4.3. Allegro Feroce 39
4.3.1. Allegro Feroce'de Makamsal Öğeler 39
4.3.2. Allegro Feroce'deki Akorların Makamsal Öğelerle İlişkileri 43
4.3.3. Allegro Feroce'de Biçim 46
4.4. Trio Fantezi 48
4.4.1. Birinci Bölümdeki Makamsal Öğeler 48
4.4.2 Birinci Bölümde Biçim 51
4.4.3. İkinci Bölümdeki Makamsal Öğeler 52
4.4.4. İkinci Bölümde Biçim 54
4.4.5. Üçüncü Bölümdeki Makamsal Öğeler 54
4.4.6. Üçüncü Bölümde Biçim 55
4.4.7. Dördüncü Bölümdeki Makamsal Öğeler 56
4.4.8. Dördüncü Bölümde Biçim 57
5. SONUÇ, DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER 58
5.1. Tespit ve Değerlendirmelerin Tarihsel Zemini 58
5.2. Allegro Feroce Üzerine Değerlendirme 59
5.3. Keman ve Piyano için Süit ve Trio Fantezi Üzerine Değerlendirme 60
5.4. Yapıtların Karşılaştırılmalı Olarak Değerlendirilmesi 61
5.5. Öneriler 63

KAYNAKÇA **64**
EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu **67**
EK 2: Allegro Feroce'nin Partisyonu **100**
EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu **106**
ÖZGEÇMİŞ **142**

ÖZET

Bu çalışmanın temel amacı, Viyana dönemi yapıtları üzerinden Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferid Alnar'ın nasıl bir müzik dili oluşturmaya çalıştıklarını ve makam, biçim gibi müziksel öğeleri nasıl ele aldıklarını anlamaya, açıklamaya ve karşılaştırmaya çalışmaktır.

İzlenilen yöntemde, öncelikle bestecilerin içinde bulunduğu sanat ortamı ve yapıtın bestelendiği döneme has yaklaşımlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu yolla, Akses ve Alnar'ın genel eğilimleri gözlenirken, yerel müzik kültürüne olan yakınlıklarını destekleyecek kanıtlar aranmıştır. Makam müziği kaynaklı öğeler tespit edilmiş ve geleneksel referanslarıyla karşılaştırılmıştır. Ezgi yapıları ve bu ezgilere eşlik eden akorlar, akorların bağlanış özellikleri incelenmiştir. Yapıtlar biçimsel olarak da ele alınmış, ritmik ve ölçüsel özellikleri tespit edilmeye çalışılmış ve son olarak birbirleriyle karşılaştırılmışlardır.

Ortaya çıkan bulgular ışığında, Akses ve Alnar'ın yerel müzik kültüründen edindikleri malzemeye sıkıca bağlı oldukları görülmektedir. Türk müziğine has makamsal, ritmik ve biçimsel öğelere yapıtların birçok kesitinde rastlanmaktadır. Bestecilerin henüz öğrencilik yıllarından başlayarak ortaya koydukları anlatım biçiminin olabildiğince yalın, yerel kültüre bağlı ve aynı zamanda çağdaş normlarda olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Necil Kâzım Akses, Hasan Ferid Alnar, Çağdaş Müzikte Makamsal Öğeler, Biçim, Armoni

ABSTRACT

The main goal of this work is to try to understand, explain and compare how Necil Kâzım Akses and Hasan Ferid Alnar tried to create a musical expression and how to deal with musical components such as makam and form through their studentship works in Vienna.

In the method that was followed, firstly, it was tried to determine the specific environment of the music genre and the special approaches that the works were composed. In this way, while Akses' and Alnar's general tendencies were observed, evidence was sought to support their proximity to local music cultures. Items originating from makam music were identified and compared with traditional references. Melodies, and the accompaniment characteristics and structures of the chords are studied. The works was also handled formally, rhythmic and metric features were tried to be determined and finally compared to each other.

The findings show that Akses and Alnar are firmly attached to the material from the local music culture. Rhythmic, formal and makam elements belonging to Turkish music are found in every movement of the works. It came to the conclusion that the musical mode of these composers was as simple as possible, connected to local culture and at the same time contemporary norms.

Keywords: Necil Kâzım Akses, Hasan Ferid Alnar, Makam Music Components in Contemporary Music, Form, Harmony

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.k.	**:** Adı geçen kaynak
Bkz.	: Bakınız
ö. a.	: ölçüler arası
Y. "makam adı" M. D.	: Yerinde "Makam Adı" Makamı Dizisi
vb.	: ve benzeri
C4	: Orta sekizlideki Do (orta Do)
D4	: Orta sekizlideki Re (orta Re)
E4	: Orta sekizlideki Mi (orta Mi)
F4	: Orta sekizlideki Fa (orta Fa)
G4	: Orta sekizlideki Sol (orta Sol)
A4	: Orta sekizlideki La (orta La)
B4	: Orta sekizlideki Si (orta Si)
C5	: 1. sekizlideki Do (1. Do)
D5	: 1. sekizlideki Re (1. Re)
E5	: 1. sekizlideki Mi (1. Mi)
F5	: 1. sekizlideki Fa (1. Fa)
G5	: 1. sekizlideki Sol (1. Sol)
A5	: 1. sekizlideki La (1. La)
B5	: 1. sekizlideki Si (1. Si)

TABLOLAR VE ŞEKİLLER LİSTESİ

Tablo 1: Örneklemin evrendeki yüzdelik payı – s. 6
Tablo 2: Allegretto bölümündeki makamsal öğelerin dağılımı – s. 17
Tablo 3: Allegretto'nun biçim tablosu – s. 33
Tablo 4: Scherzo'nun biçim tablosu – s. 34
Tablo 5: Perpetuum Mobile'nin kesitleri – s. 35
Tablo 6: Adagio'nun biçim tablosu – s. 36
Tablo 7: Capriccio'nun biçim tablosu – s. 37
Tablo 8: Sirto'nun biçim tablosu – s. 38
Tablo 9: Allegro Feroce'nin biçim şeması – s. 49
Tablo 10: Birinci bölümün biçimsel yapısı – s. 52
Tablo 11: İkinci bölümün biçimsel yapısı – s. 54
Tablo 12: Üçüncü bölümün biçimsel yapısı – s. 55
Tablo 13: Dördüncü bölümün biçimsel yapısı – s. 57

TABLOLAR VE ŞEKİLLER LİSTESİ (Devamı)

Şekil 1: Allegretto, 5 ile 13. ö. a. – s. 12
Şekil 2: Y. Hicâz M. D. – s. 12
Şekil 3: Allegretto, 3 ile 21. ö. a. – s. 13
Şekil 4: Nevâ'da Bûselik 5'lisi – s. 13
Şekil 5: Yerinde Bûselik 5'lisi – s. 13
Şekil 6: Y. Hüseynî M. D. – s. 13
Şekil 7: Allegretto, 21 ile 25. ö. a. – s. 14
Şekil 8: Çârgâh'da Çârgâh 5'lisi – s. 14
Şekil 9: Allegretto, 25 ile 29 ö. a. – s. 14
Şekil 10: Allegretto, 29 ile 37. ö. a. – s. 15
Şekil 11: Y. Karcığar M. D. – s. 15
Şekil 12: Allegretto, 42 ile 50. ö. a. – s. 15
Şekil 13: Kaba Nîm Hisâr perdesi üzerinde Karcığar 5'lisi – s. 15
Şekil 14: Y. Segâh M. D. – s. 16
Şekil 15: Allegretto, 50 ile 58. ö. a. – s. 16
Şekil 16: Acem Aşîran perdesinde Segâh çeşnisi – s. 16
Şekil 17: Allegretto, 66 ile 74. ö. a. – s. 16
Şekil 18: Y. Zîrgûleli Hicâz M. D. – s. 16
Şekil 19: Allegretto, 82 ile 86. ö. a. – s. 17
Şekil 20: Y. Nikrîz M. D. – s. 18
Şekil 21: Dügâh'ta Nikrîz makamı dizisi – s. 18
Şekil 22: Scherzo, 7 ile 15. ö. a. – s. 18
Şekil 23: Scherzo, 21 ile 28. ö. a. – s. 19
Şekil 24: Y. Kürdî M. D. – s. 20
Şekil 25: Irak'ta Kürdî Makamı Dizisi – s. 20
Şekil 26: Scherzo, 30 ile 33. ö. a. – s. 20
Şekil 27: Nevâ'da Kürdî makamı dizisi – s. 20
Şekil 28: Scherzo, 34 ile 38. ö. a. – s. 20
Şekil 29: Scherzo, 38 ile 43. ö. a. – s. 21
Şekil 30: Perpetuum Mobile, 1 ile 3. ö. a. – s. 21
Şekil 31: Perpetuum Mobile, 4 ile 6. ö. a. – s. 22

TABLOLAR VE ŞEKİLLER LİSTESİ (Devamı)

Şekil 32: Perpetuum Mobile, 9 ile 11. ö. a. – s. 22
Şekil 33: Perpetuum Mobile, 14. ölçü – s. 22
Şekil 34: Perpetuum Mobile, 21. ölçü – s. 22
Şekil 35: Perpetuum Mobile, 22 ile 24. ö. a. – s. 22
Şekil 36: Perpetuum Mobile, 29 ile 31. ö. a. – s. 23
Şekil 37: Kaba Çârgâh'da Karcığar makamı dizisi – s. 23
Şekil 38: Adagio, 9 ile 13. ö. a. – s. 24
Şekil 39: Çârgâh'da Segâh makamı dizisi – s. 24
Şekil 40: Adagio, 25 ile 32. ö. a. – s. 24
Şekil 41: Adagio, 33 ile 38. ö. a. – s. 24
Şekil 42: Hicâz'da Nikrîz makamı dizisi – s. 25
Şekil 43: Adagio, 43 ile 51. ö. a. – s. 25
Şekil 44: Hüseynî Aşîrân perdesinde Zîrgûleli Hicâz makamı dizisi – s. 25
Şekil 45: Adagio, 58 ile 63. ö. a. – s. 25
Şekil 46: Adagio, 70. ölçüden sonrası – s. 26
Şekil 47: Nîm Hicâz üzerinde Hüseynî makamı dizisi – s. 26
Şekil 48: Capriccio, 1 ile 9. ö. a. – s. 27
Şekil 49: Capriccio, 19 ile 23. ö. a. – s. 27
Şekil 50: Y. Uşşak M. D. – s. 28
Şekil 51: Taksim, 1. Satır – s. 28
Şekil 52: Taksim, 2. Satır – s. 29
Şekil 53: Uşşak makamının pes bölgede genişlemesi – s. 29
Şekil 54: Taksim, 5. Satır – s. 29
Şekil 55: Taksim, 7. Satır – s. 29
Şekil 56: Taksim, 9. Satır – s. 30
Şekil 57: Taksim, 11. Satır – s. 30
Şekil 58: Y. Hicâz M. D. – s. 30
Şekil 59: Sirto, 5 ile 19. ö. a. – s. 31
Şekil 60: Sirto, 37 ile 42. ölçüler arasındaki geçiş köprüsü – s. 32
Şekil 61: Sirto, 58. ile 66. ö. a. – s. 33
Şekil 62: Köprü motiflerinin ritmik yapısı – s. 33

TABLOLAR VE ŞEKİLLER LİSTESİ (Devamı)

Şekil 63: Alto saksafonun aktarımı – s. 39
Şekil 64: Allegro Feroce, 1. ile 5. ö. a. (alto saksafon) – s. 39
Şekil 65: Allegro Feroce, 1 ile 5. ö. a., alto saksafon (dizi halinde) – s. 40
Şekil 66: Yerinde (Dügâh'ta) Hüseynî makamı dizisi – s. 40
Şekil 67: Allegro Feroce, 6. ölçü (alto saksafon) – s. 40
Şekil 68: Allegro Feroce, 6. ölçüde, saksafondaki sesler (dizi halinde) – s. 40
Şekil 69: Yerinde (Yegâh'ta) Şedd-i Arabân makamı dizisi – s. 41
Şekil 70: Allegro Feroce, 7 ve 11. ö. a. – s. 41
Şekil 71: Allegro Feroce, 16 ve 21. ö. a. – s. 41
Şekil 72: Allegro Feroce, 16 ve 21. ö. a. alto saksafon – s. 41
Şekil 73: Allegro Feroce, 35 ve 38. ö. a. (piyano) – s. 42
Şekil 74: Allegro Feroce, 35 ve 38. ö. a., piyanonun üst satırındaki sesler (dizi halinde) – s. 42
Şekil 75: Y. Segâh M. D. – s. 42
Şekil 76: Allegro Feroce, 45 ve 51. ö. a. (alto saksafon) – s. 42
Şekil 77: Allegro Feroce, 45 ve 51. ö. a., alto saksafon (dizi halinde) – s. 42
Şekil 78: Allegro Feroce, 4. ölçüdeki akor – s. 43
Şekil 79: Allegro Feroce, 5 ve 6. ölçü (piyano partisinin üst satırı) – s. 43
Şekil 80: Allegro Feroce, 6. ölçüdeki son akor ve 4'lü serimi – s. 44
Şekil 81: Allegro Feroce, 18 ve 20. ö. a. (piyano) – s. 44
Şekil 82: Allegro Feroce, 18 ve 19. ölçüdeki akor ve 3'lü serimi – s. 44
Şekil 83: Allegro Feroce, 23 ve 25. ö. a. – s. 45
Şekil 84: Allegro Feroce, 23 ve 25. ö. a. akorların 3'lü serimi – s. 45
Şekil 85: Allegro Feroce, 17 ve 32. ö. a. (alto saksafon) – s. 47
Şekil 86: İlk üç motif – s. 48
Şekil 87: Zirgûle perdesi (Sol♯) üzerinde karcığar M. D. – s. 49
Şekil 88: İlk dört ölçü (keman partisi) – s. 49
Şekil 89: 17 ile 21. ölçüler arası – s. 50
Şekil 90: 21 ile 25. ö. a. (viyolonsel partisi) – s. 50
Şekil 91: 25 ile 30. ö. a. – s. 50
Şekil 92: 30 ile 34. ö. a. (keman partisi) – s. 51

TABLOLAR VE ŞEKİLLER LİSTESİ (Devamı)

Şekil 93: 34 ve 35. ölçüler (keman partisi) – s. 51
Şekil 94: 7 ile 11. ö. a. – s. 53
Şekil 95: 11 ile 15. ö. a. – s. 53
Şekil 96: 27 ile 31. ö. a. – s. 53
Şekil 97: 31 ile 35. ö. a. – s. 53
Şekil 98: 7 ile 10. ö. a. – s. 54
Şekil 99: 23 ile 25. ö. a. – s. 55
Şekil 100: 3 ile 10. ö. a. – s. 56
Şekil 101: 40 ile 42. ö. a. – s. 56
Şekil 102: 54 ile 56. ö. a. – s. 56

1. GİRİŞ

Sanatın hemen her alanında belirli dönemlerde ortaya çıkan ve gördüğü rağbet uyarınca gelişen çağ ruhu, sanatçılara ortak bir dil oluşturarak bunu beraberce yükseltmenin, böylece daha derin sanatsal izler bırakmanın yolunu açmıştır. Müzikte de yüzyıllar boyunca belirli dönemlerde, aynı anlatım dilini ve tekniğini paylaşan ve kendine has bir rengi olan çağlar açılıp kapanmıştır.

Ancak, sanatın her türünde olduğu gibi müzikte de "ortak" ya da "bir" olmak, "aynılaşmak" şeklinde anlaşılmamalıdır. Öyle ki, "aynılaşan" eğilimlerin zaman içerisinde belirsizleşmesi ve bıraktıkları izlerin silinmeye başlaması kaçınılmazdır. Oysa, sanatın ve sanatçının asıl duyduğu kaygı, aynı dili konuşarak farklı şeyleri, farklı şekillerde söylemek üzerinedir.

Varılan bu noktada, çalışmaya konu edilen bestecilerin "ortak dili" kendi müzik kültürlerinden aldıkları müziksel malzemeyle oluşturdukları çağdaş dildir. İlerleyen bölümlerde, konunun nasıl bir problem üzerinden ele alınacağını ve nelerin amaçlandığını belirleyen başat etken, bu bestecileri farklı ve özgün kılan özelliklerin ne olduğunu anlama ve açıklama gayreti olmuştur.

1.1. Problem

Bu çalışma, iki farklı Türk bestecinin aynı zaman diliminde ve aynı müzik ortamında besteledikleri yapıtları göz önüne alarak "Akses ve Alnar'ın Viyana dönemi yapıtlarında Türk müziğine özgü öğelere eğilimlerinin ne olduğu, benzerlik ve farklılıklarının nasıl gerçekleştiği" problemini ortaya koymaktadır.

1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma temel olarak Viyana'daki eğitimleri sırasında Akses ve Alnar'ın yerel müzik malzemesine ne ölçüde yakın olduğunu; makam, biçim gibi müziksel öğelere olan yaklaşımlarını ve bu öğeleri çağdaş, çoksesli müzik normları içerisinde

nasıl ele aldıklarını anlamayı, açıklamayı ve elde edilen bulguları karşılaştırmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, çalışmanın amaçladığı özgün noktalar başlıklar halinde şu şekilde sıralanabilir:

- Yapıtlarda makam müziğini çağrıştıran kesitleri tespit etmek,
- Tespit edilen kesitleri Türk müziği nazariyatındaki örneklerle dizisel olarak birebir karşılaştırmak ve bu kesitlerin referanslarını belirlemek,
- Makamsal olduğu düşünülen kesitlerin ezgisel yön (seyir), durak yeri ve transpozisyonlarının geleneksel referanslarla benzerliğini saptamak,
- Yapıtların ritmik ve ölçüsel açıdan Türk müziği kültüründen izler taşıdığının tespitini yapmak,
- Aynı dönem ve ortamda bestelenen farklı yapıtlar arasındaki makamsal ve biçimsel yaklaşımı görmek,
- Bestecilerin yerel müzik kültürüne has öğeleri çağdaş, çoksesli müzik anlayışı içerisinde, hangi yaklaşımla ele aldıklarını anlamak ve açıklamak,
- Yapıtlar üzerine elde edilen tüm bulgu ve tespitleri göz önüne alarak karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmak.

1.3. Çalışmanın Önemi

Çözümlemeler ve Bulgular bölümünde ele alınan yapıtlar, Akses ve Alnar'ın aynı dönemde ve aynı ortamda ürettikleri müzikler olması nedeniyle, içinde oldukları bu sanat ortamı ve olası eğilimleri açısından önemli ipuçları barındırabilir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, Türkiye'nin çağdaş çoksesli müzik kültürünün temellerinin atılmasında önemli payı olan bu iki bestecinin henüz öğrencilik yıllarında, bestecilik açısından kendilerine nasıl bir yol çizdiklerinin anlaşılması ve açıklanması gerek tarihsel gerek müzikal açıdan önemli görülmüştür.

Diğer yandan, her iki bestecinin de bu dönemde Viyana'da derslerine girdikleri kompozisyon öğretmenleri aynıdır. Dolayısıyla, dönemin Batılı müzikçilerinin ve öğretmenlerinin, Türk öğrencilerin istek ve eğilimlerine olan bakışını anlamak

açısından, yapıtların değerlendirilip incelenmesinin faydalı olabileceği düşünülmüştür.

Aynı dönemde yaşamış ve ortak bir dil üzerinden, benzer eğilimlerle hareket etmiş bestecilerin zaman içerisinde, aynı kaynaktan edindikleri malzemeye nasıl farklı ve özgün bir biçim verdikleri tarihsel açıdan olduğu kadar, bestecilik açısından da dikkate değer bir önem taşımaktadır.

Çalışmaya konu olan besteciler ve yapıtlarıyla ilgili diğer doktora, yüksek lisans vb. çalışmalarda yukarıda bahsedilen karşılaştırma zemini uyarınca bir araştırmaya rastlanmamış olması bir diğer önemli noktadır. Gerek Akses gerek Alnar üzerine yapılan çalışmaların ya tek bir yapıtın analizi şeklinde, ya Viyana döneminden çok daha sonra yazılan yapıtlara dair ya da bestecilerin biyografileri üzerine yapılmış çalışmalar olduğu ve bunların sadece tek bir besteciye ait olduğu görülmektedir. İkisi sanatta yeterlik, biri doktora ve dokuzu yüksek lisans aşamasında yapılmış olan bu araştırmalarda Akses ve Alnar'ın Viyana dönemi müziklerindeki Türk müziğine özgü öğelerin karşılaştırmalı olarak incelenmesine dair bir içeriğe rastlanmamış olması, bu çalışmanın önemi açısından bir diğer göze çarpan noktadır.

1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları

Akses ve Alnar'ın Viyana eğitim gördüğü dönemin çok uzun olmayışı ve bu dönemde yazılan yapıtların sınırlı oluşu, çözümleme bölümünde ele alınmak üzere seçilmiş yapıtları da sınırlamaktadır. Bunun yanı sıra, henüz 1930'larda, bestecilerin öğrencilik döneminde bestelenmiş bu yapıtlarla ilgili partisyon ve kayıt gibi materyallerin azlığı, çözümleme bölümündeki örneklemi kısıtlayan bir başka unsurdur.

Bu imkân ve koşullar uyarınca, çalışmada bestecilerin bu dönemde yazdıkları yapıtlardan sadece üçüne yer verilmiştir. Seçilen yapıtlardan ilki, Akses'in *Allegro Feroce* adlı oda müziği yapıtı iken, diğer iki yapıt Alnar'ın *Trio Fantezi* ve *Keman ve Piyano için Süit* adlı müzikleridir.

Tüm yapıtların partisyonları bu dönemde yazılıp basılmıştır; ancak Akses'in Allegro Feroce adlı yapıtının yayınlanmış bir icrasına ulaşılamamıştır. Çalışma içerisinde yer verilen nota örneklerinin bazıları, okunaklı ve anlaşılır olabilmeleri için dijital ortamda tekrar yazılmıştır.

1.5. Varsayımlar

Çalışma boyunca, Akses'in ve Alnar'ın Viyana Dönemi Eserlerinden örneklemde bulunan eserleri olan Alnar – *Trio Fantezi* ve *Keman ve Piyano için Süit* ve Akses - *Allegro Feroce* adlı eserlerinin

- Müzikal açıdan,
- Türk Müziği öğelerini kullanımı bakımından

evrende bulunan toplam 8 eseri temsil ettiği varsayımlarından yola çıkılarak hareket edilmiştir.

1.6. Literatür Tartışması

Bu çalışma öncesinde, konuyla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili kitap, tez, makale vb. diğer araştırmalara da ulaşılmaya çalışılmıştır. "Çalışmanın Önemi" kısmında doktora ya da yüksek lisans aşamasındaki araştırmalarla ilgili saptamalara yer verilmişti; bunların dışında, literatür taraması sonucu tespit edilen ve incelenen kaynaklarda yer yer nota örneklerine, ses kayıtlarına ve bestecilerin belirli yapıtlarına dair müzikal saptamalara rastlansa da bu kaynaklardan çoğunlukla biyografik ve kronolojik temelde faydalanılmıştır. Çalışmanın "Kaynakça" bölümünde de görülen bu çalışmalar Evin İlyasoğlu'nun *Necil Kâzım Akses Minyatürden Destana Bir Yolculuk* ve *71 Türk Bestecisi*, Nejat Başeğmezler'in *Necil Kazım Akses'e Armağan*, Erdoğan Okyay'ın *Ferid Alnar'a Armağan*, Yılmaz Aydın'ın *Türk Beşleri* adlı kitaplarıdır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Akses ve Arel'in Viyana dönemi yapıtlarının kendi içlerinde yapılmış olan çözümlemeler sonucunda elde edilen bulgular (Bkz. Çözümlemeler ve Bulgular bölümü) geleneksel referanslarla ilişkilendirilirken, bestecilerin yaklaşımları değerlendirilerek (Bkz. Sonuç ve Değerlendirmeler bölümü) birbirleriyle karşılaştırma yoluna gidilmiştir. Araştırma bu yönüyle var olan bir durumu ortaya koymaya çalıştığı için tarama modeli özelliği taşımaktadır.

2.2. Evren ve Örneklem

Necil Kâzım Akses'in ve Hasan Ferid Alnar'ın Viyana'da aynı dönemde öğrenci oldukları sırada bestelemiş oldukları yapıtlar bu çalışmanın evrenini oluştururken, Akses'in *Allegro Feroce*'si ile Alnar'ın *Trio Fantezi* ve *Keman ve Piyano için Süit* adlı yapıtları örneklem olarak seçilmiş ve temel özellikleriyle tüm araştırma evrenini temsil edebileceği ileri sürülmüştür.

Akses Viyana'daki yılları 1926-1934 dönemini kapsamaktadır. Buna karşın Alnar, Viyana'da 1927 ile 1932 arasında bulunmuştur. Çalışmanın evreni, her iki bestecinin de olabildiğince ortak bir ortamda bulunduğu, benzer stillerde yazılmış olduğu düşünülen yapıtları kapsamaktadır. Bu eksende, Akses ve Alnar'ın Viyana'da aynı eğitim ve sanat ortamını paylaştıkları döneme dair, bu çalışmanın evrenin oluşturan yapıtlar şunlardır:

- Necil Kâzım Akses: Beş Piyano Parçası, Poéme, Allegro Feroce ve Piyano Sonatı.
- Hasan Ferid Alnar: Trio Fantezi, Keman ve Piyano için Süit, İki Piyano Etüdü ve Yaylı Dörtlü.

Böylelikle, örneklemin, evrenin tamamına olan oranı aşağıdaki gibi şekillenmektedir:

Tablo 1: Örneklemin evrendeki yüzdelik payı

	EVREN	**ÖRNEKLEM**	Örneklemin Evrendeki Yüzdesi
AKSES	Poéme Allegro Feroce Piyano Sonatı Beş Piyano Parçası	Allegro Feroce	
ALNAR	Trio Fantezi Keman ve Piyano için Süit İki Piyano Etüdü Yaylı Dörtlü	Trio Fantezi Keman ve Piyano için Süit	
Toplam	8	3	%37,5

2.3. Verilerin Toplanması

Yapıtlarda geçen ve Türk müziği kültürüne has olduğu düşünülen verilerin geleneksel referanslarıyla karşılaştırılabilmesi için Türk müziği kuramı, geleneği ve kültürüyle ilgili kaynaklar taranmıştır.

Diğer yandan, her iki yapıtın da çoksesli ve çağdaş normlarda oluşu, aynı zamanda Batı müziği estetiği ve geleneği ile ilişkilendirilmelerine olanak vermektedir. Bu sebeple, benzer kaynaklar bu alanda da taranarak verilere, referanslara ulaşılmıştır.

2.4. Analiz

Kaynak taraması yoluyla elde edilen veriler referans olarak kabul edilmiş ve çalışmanın "Çözümlemeler ve Bulgular" bölümünde saptanan öğelerle karşılaştırılmıştır. Buradan elde edilen kanaat sonucunda karşılaştırılan üç farklı yapıt

ve besteci yaklaşımı ayrıca analiz edilmiş ve söz konusu yaklaşımlar anlaşılmaya, açıklanmaya çalışılmıştır.

Türk müziğiyle ilgili referanslardan alınan verilerin ve örneklemler üzerinden elde edilen bulguların analizi konusunda önemle belirtmek gereken bir diğer durum, Türk müziğinde kullanılan ses sistemi ve frekans aralıklarının perdelere bölüşümünün, eşit düzenlenmiş Batı müziği ses sistemiyle ve ses perdeleriyle birebir karşılık bulamayacak oluşudur. Dolayısıyla, verilerin analizi boyunca "makamsal" olarak nitelenen tüm bulgular, eşit düzenlenmiş bir sistem içerisinde oluşturdukları makam algısı, izlenimi üzerinden değerlendirilmişlerdir. Böylelikle, Batı müziği ses sistemi içerisinde birebir karşılık bulamayan Türk müziği perdeleri, olabilecek en yakın perdelerle eşleştirilmiştir.

İncelenen yapıtlarda, çalışmanın başlığı uyarınca Türk müziğine özgü olduğu düşünülen öğeler aranmıştır. Tahmin edileceği üzere, işleyiş ve çeşitlilik açısından farklılıklar gösterse de gerek halk müziğinin, gerek klasik normlardaki müzik geleneğinin başlıca özelliklerinden biri makamsal oluşudur. Dolayısıyla, çalışmadaki çözümleme bölümlerinde her yapıt ya da bölüm "makamsal öğeler" adı altındaki alt başlıklarla ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, aynı tür öğeler biçimde, özellikle de ölçü yapılarında, vuruş ve bölüt gruplarında tespit edilmeye çalışılmıştır. Çokseslilik üslubu, armoni ya da akor yapıları ise çalışmanın çözümleme bağlamında doğrudan hedeflediği müzik öğeleri olmasalar da ezgi çizgisiyle, dolayısıyla makamsal öğelerle bağlantılı oldukları düşünülen yerlerde, bilhassa akorların işlev, kuruluş (seriliş) ve bağlanış özelliklerine değinilmiştir.

Referans veriler ile yapıtlardan elde edilen bulgular "somut ve doğrudan kullanım" ya da "soyutlamaya dönük bir ilişki içerisinde" benzeri yaklaşımlarla analiz edilirken, yapıtlar ve besteciler arasındaki karşılaştırma özgünlük, farklılık kıstaslarıyla gerçekleştirilmiştir.

3. TARİHSEL ARKA PLAN: AKSES VE ALNAR'IN VİYANA DÖNEMİ

3.1. Akses'in Viyana Dönemi

Müzik eğitimini yurt dışında gören Necil Kâzım Akses, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak bestecileri arasında gösterilmektedir. Çalışmada ele alınan Allegro Feroce adlı yapıtını da Viyana'da öğrenci olduğu dönemde, 1930'da yazmıştır. Viyana Müzik Akademisi'ndeki bestecilik bölümünü 1931'de tamamlamış, hemen ardında da ustalık sınıfını bitirmiştir. Buradaki armoni, füg, kontrpuan ve kompozisyon öğretmeni Joseph Marx'tır. Josef Suk ve Alois Hába gibi öğretmenlerle çalışmaya başlaması ise Prag Konservatuvarı yıllarında gerçekleştiğinden, bu öğretmenlerin *Allegro Feroce* üzerinde olası katkı ve önerilerinden söz etmek güç olacaktır.

Akses, Viyana Müzik Akademisi'nde bulunduğu dönemde, doğal bir biçimde, yaşadığı kentin kültür-sanat ortamıyla iç içe olmuştur. Bu zaman zarfında katıldığı etkinliklerde, çeşitli bestecilerin yapıtlarını tanıma şansı bulmuş, bu yolla edindiği izlenimleri öğretmenleri ve arkadaşlarıyla paylaşmıştır. Viyana ve Prag'daki kültürel ortam da Akses için olumlu bir etken olmuştur. Bu dönemde konserlere giderek ünlü bestecilerin eserlerinin dinleme olanağı bulmuş, daha sonra bu müzikleri derste tartışmışlardır (Aydın, 2003: 150).

Orta Avrupa'da ortaya çıkan "yeni müzik" tarzı ve sürecinin, Akses'in *Allegro Feroce*'yi bestelediği döneme denk düşmesi, üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Öyle ki, müzik alanında ortaya atılan bu yeni fikirlere tam da o dönemde tanık olan Akses'in, kendi müziğinde de bu gibi yaklaşımlara yer vermek istemiş olabileceği ya da benzer görüşlerin etkisi altında kalmış olabileceği düşünülebilir.

Diğer yandan, kendisiyle aynı dönemde eser vermeye başlamış birçok Türk bestecisinde olduğu gibi, müziğine ulusal bir özellik kazandırma çabasından ve kendi müzik kültüründen uzak değildir. 1940'a kadar olan dönemde oluşan, genellikle piyano ve piyano eşlikli solo parçalarında atonal yazım tekniği yaratmak istediği fark

edilir. Diğer yandan ilk eserlerinden itibaren makamları kullanmıştır. Karşıtlık oluşturan bu iki yaklaşım, sonraki dönemlerde makamların soyut bir anlayışla kullanılmasıyla ortak noktada buluşacaktır (Aydın, 2003: 153).

3.2. Alnar'ın Viyana Dönemi

Alnar, Viyana'ya 1927 yılında kardeşleri ve annesiyle beraber yerleşti. Öncelikle konservatuvarın lise kısmının bestecilik bölümünde bir yıl geçirdi ve sonrasında bu aşamayı tamamlayıp eğitimine Yüksek Müzik Okulu'nda devam etti. Kompozisyon ve orkestra şefliği bölümlerindeki eğitiminin her ikisini de aynı dönemde, beraber gördü. Joseph Marx ile bestecilik derslerini, orkestra şefliği derslerini ise Oswald Kabasta ile yapıyordu. Daha önce belirtildiği gibi, Marx, tıpkı Alnar gibi müzik öğrenimini Viyana'da yapan Necil Kazım Akses'in de kompozisyon öğretmeniydi: Alnar, Necil Kâzım Akses ile aynı okulda ve aynı öğretmenin yanında yetişmektedir. Pek çok konserde eserleri aynı program içinde yer alır ve beğeni kazanır. Bu programlarda bazan C. Reşit Rey'in eserlerine de yer verilir (Okyay, 1999: 43).

Bu süre boyunca müziklerinin sayısı arttı ve giderek olgunluk kazanmaya başladı. *Türk Süiti* adlı yapıtıyla beraber ilk kez büyük orkestralar için yazmaya başlayan Alnar, *Trio Fantezi* adlı müziğini de yine aynı yılda, 1928'de gerçekleştirmiştir.

Keman ve Piyano için Süit, Alnar'ın Viyana döneminde en son kaleme aldığı müziktir ve 1930'da tamamlanmıştır. Alnar, bu yapıtlarını bestelediği dönem için şu bilgileri vermektedir: Bu öğrenim yıllarından bestelediğim eserlerden Keman ve Piyano için Süit, Trio Fantazi, iki Piyano Etüd'ü gibileri Türk Elçiliğinde ve konser salonunda çalınmıştır. Bu aradaki önemli olaylar şudur. 1931-32 kışının sömestr tatilinde İstanbul'a geldim. Beni Paris'te müziğini bestelediğim ilk Türk sesli filmi (İstanbul Sokaklarında) tanıyan Muhsin Ertuğrul bir operet bestelememi istedi. Bunun üzerine Galip Arcan'ın adapte ettiği Yalova Türküsü adlı bir Vodvil'in müziğini besteledim, orkestrasyonunu ve provalarını yaptım. Bütün bu işler 48 günde bitti. (…) O zamanki İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın daveti üzerine galaya gelen Atatürk,

temsili sonuna kadar izledi. Temsil bitince, Atatürk benim hakkımda –Çok alaka ve himayeye değer bir genç, demek bizde orkestra şefi de yetişti- diye iltifatta bulunmuştu (Okyay, 1999: 48).

Alnar'ın Türk müziğine olan ilgisi ve altyapısı ise Viyana döneminden öncesine dayanmaktadır. Besteci, bu özelliklerinden şöyle bahseder: Evde annem kanun, amcam ud çalardı. Böylece küçük yaştan beri kulağım Türk Müziği ile doluyor, diğer taraftan Alman mektebinde her hafta sonu, üç sesli çocuk korosunda söyleyerek çok sesli müzik terbiyesi almış oluyordum (Okyay, 1999: 21). Türk müziğine olan ilgisi, aile dostları olan Vitali Efendi'den aldığı kanun dersleri ile daha da pekişmiştir.

4. ÇÖZÜMLEMELER VE BULGULAR

4.1. Çözümlemelerle İlgili Ön Bilgiler

Çalışmanın çözümleme kısmını teşkil eden bu bölümde, yapıtların makamsal ve biçimsel özellikleri saptanmaya çalışılmıştır. Makamsal çözümleme adı verilmiş olan ara bölümlerdeki nota örnekleri, çoğunlukla yapıtların alto saksafon, keman ve viyolonsel partilerinden alınmış örneklerdir. Biçimsel çözümlemenin yapıldığı ara bölümlerde ise, bulgular mümkün oldukça tablo ile gösterilmiş, böylece makamsal öğelerin biçim içerisindeki dağılımı da açık bir şekilde gösterilmek istenmiştir.

Makamsal öğelerin belirlenmeye çalışıldığı kısımda, yapıtlardaki her bir bölüm çalışmadaki alt bölümlerle eşleşecek şekilde hazırlanmıştır. Makam adları ve Türk müziğindeki perde isimleri, bu konudaki referans kitap olan *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*'nde geçtiği şekli ile birebir kullanılmış olup, Batı müziğindeki olası karşılıklarıyla, sekizli bölgeleri belli olacak şekilde (Bkz. Simgeler ve Kısaltmalar Listesi s. V) eşleştirilmiştir.

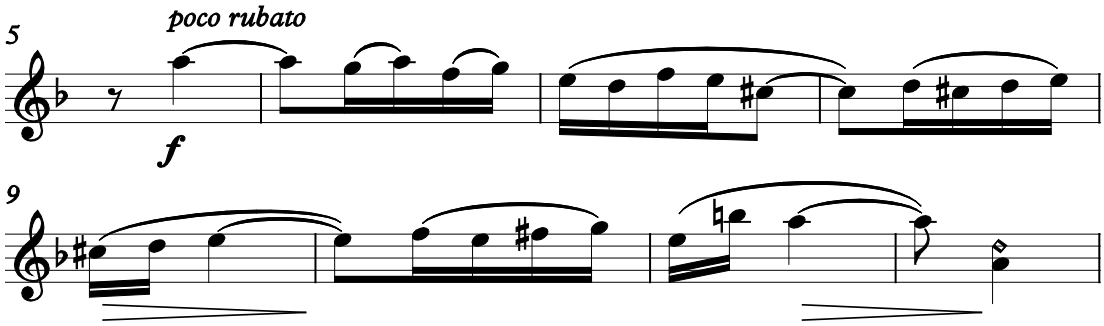
Gerekli durumlarda, makamların asıl durak yerleri dışında kullanıldıkları (göçürüldükleri) perdeler ve dizilerin bu perdeler üzerine olan transpozisyonları ayrıca örneklendirilmiştir. Makamsal bulguların yoğun olduğu bölümlerdeki öğe dağılımı tablolarla gösterilerek konu takibi olabildiğince kolaylaştırılmaya çalışılmıştır.

4.2. Keman ve Piyano için Süit

4.2.1. Allegretto Bölümünde Makamsal Öğeler

Yapıtın ilk bölümü olan Allegretto'da, benzerlik açısından Hicâz makamının ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bölümün 5. ölçüsünden itibaren keman partisinde duyduğumuz ezgi Hicâz makamında olup, ilk olarak 11. ölçüde, La sesinde (A5 – Muhayyer perdesi) karar vermektedir (Şekil 1). Burası, Hicâz makamının tiz durak (tiz eksen) perdesidir.

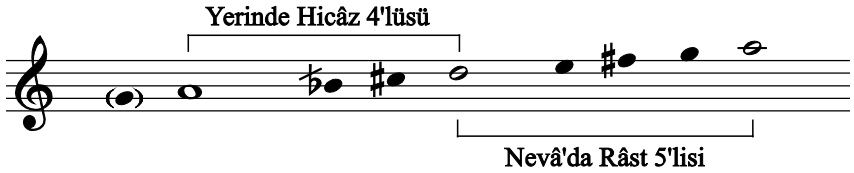
Şekil 1: 5 ile 13. ö. a. (ölçüler arası)



Hicâz makamı, Türk müziğinde basit makamlar gurubu içerisinde gösterilmektedir. La sesini (A4 – Dügâh perdesi) durak (eksen sesi) olarak kullanır. Seyir itibariyle inici-çıkıcı, bazı durumlarda da sadece çıkıcı özellik gösterebilir. Seyir, makamsal müziklerde, belirlenen makamın özellikleri uyarınca dizi içerisindeki sesler arasında "dolaşma" anlamına gelir. Bu "dolaşma" sırasında izlenen yön açısından çıkıcı, inici-çıkıcı ve inici olmak üzere üç çeşit seyir şekli vardır.

Yerinde (A4 – Dügâh üzerinde) Hicâz makamı dizisi, yerinde Hicâz 4'lüsüne, Re sesinde (D5 – Nevâ perdesinde) Râst 5'lisinin eklenmesiyle elde edilir (Bkz. Örnek 2). Yeden sesi Sol (G4 – Râst perdesi), güçlüsü (çeken sesi) ise Re (D5 – Nevâ perdesi) sesidir.

Şekil 2: Y. Hicâz M. D. (Yerinde Hicâz Makamı Dizisi)

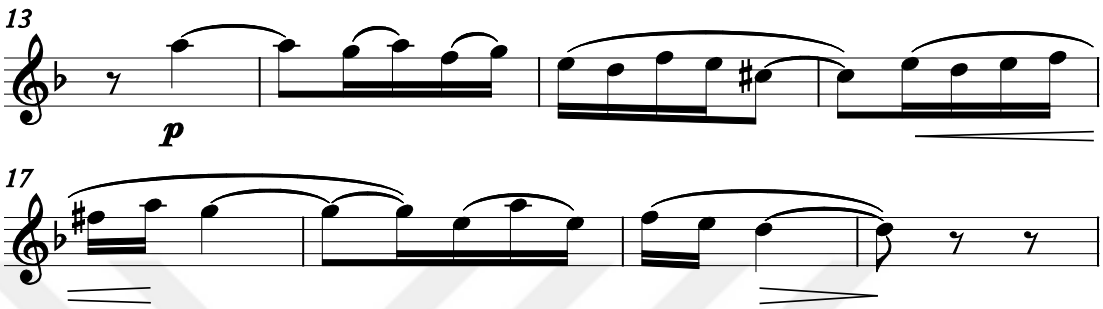


Şekil 1'deki ezgi, 13. ölçüden itibaren tekrar getirilmiş, bu kez yukarıda belirtildiği gibi Hicâz makamının güçlüsü olan Re (D5 – Nevâ perdesinde) karar vermiştir (Şekil 3). Bu, aynı zamanda Hicâz makamının asma karar perdesidir. Asma karar, bu gibi durumlarda bir modülasyondan daha ziyade, eksen kayması olarak değerlendirilebilir. Her makama göre değişiklik gösterir. Bir makamda birden fazla asma karar perdesi bulunabilir.

Şekil 1'deki ezgi, 13. ölçüden itibaren tekrar getirilmiş, bu kez yukarıda belirtildiği gibi Hicâz makamının güçlüsü olan Re (D5 – Nevâ perdesinde) karar

vermiştir (Şekil 3). Bu, aynı zamanda Hicâz makamının asma karar perdesidir. Öyle ki, 19. ölçüde, makamın 6. sesi olan Fa♯ (F♯5 – Eviç perdesi), yarım ses pesleştirilmiş ve Re (D5 – Nevâ perdesinde) sesinde Bûselik 5'lisi oluşmuştur (Şekil 4, ayrıca Bkz. Şekil 5: Yerinde [Dügâh'ta] Bûselik 5'lisi).

Şekil 3: 13 ile 21. ö. a.



Şekil 4: Nevâ'da Bûselik 5'lisi
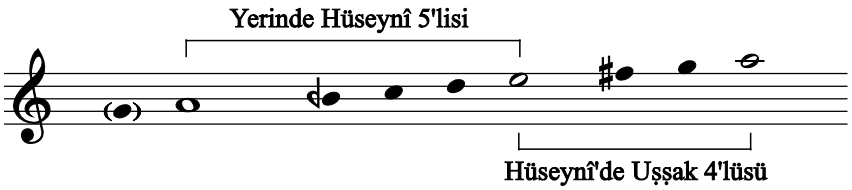


Şekil 5: Yerinde Bûselik 5'lisi



21. ölçüden itibaren karşımıza, Hüseynî makamı dizisi (Bkz. Şekil 6) çıkmaktadır.
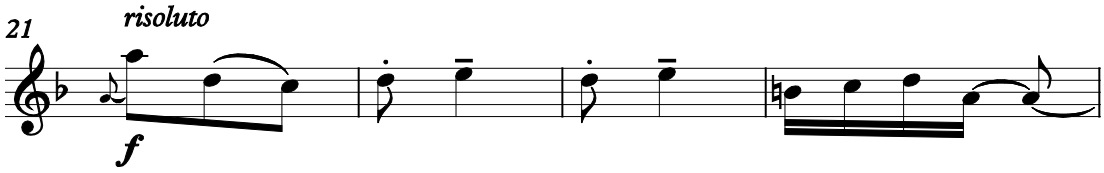
Şekil 6: Y. Hüseynî M. D.



Bu değişikliğin yapılabilmesi için, 5. ölçüden itibaren görülen Do diyezin (C♯5 – Nim Hicâz perdesi), Do bekar (C♮5 - Çârgâh perdesi), Si bakiye bemolünün (Dik Kürdî perdesi) ise Si koma bemolü (Segâh perdesi) olarak değiştirilmesi gerekmektedir. Ters bemol işareti ile gösterilen bu ses, 1 koma değerinde olduğu için

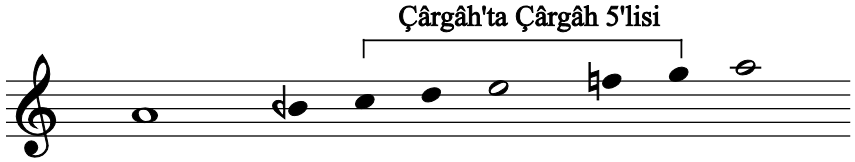
Si♮ olarak gösterilmiştir. Bunların dışında, her iki makamın kullandıkları sesler aynıdır. Hüseynî makamı, yerinde (A4 – Dügâh perdesinde) Hüseynî 5'lisine, Mi sesinde (E5 – Hüseynî perdesi) Uşşak 4'lüsünün eklenmesiyle oluşur. Hüseynî makamının inici-çıkıcı seyir özelliği burada da aynen kullanılmıştır (Şekil 7 ve 8).

Şekil 7: 21 ile 25. ö. a.



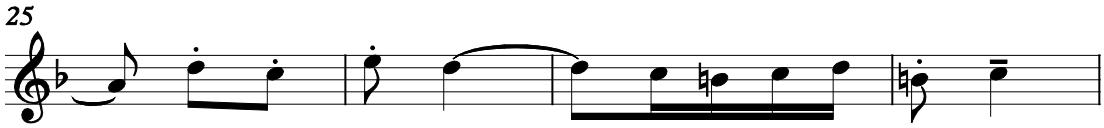
Bir diğer önemli özellik, Hüseynînin asma karar perdesidir. Bu asma karar perdesi Do sesidir (C5 – Çârgâh perdesi) ve Hüseynî makamını belli eden en karakteristik öğelerden biridir. Bu asma karar 28. ölçüde karşımıza çıkar (Şekil 8). Dahası, Hicâz ve Hüseynî dizilerinin 6. sesi olan Fa♯ (F♯5 – Eviç perdesi) yarım ses pesleşerek Fa (F5 – Acem perdesi) sesine gelmektedir ki, bu aynı zamanda Çârgâh'da Çârgâh çeşnisi (Bkz. Şekil 8) anlamına gelir ve makamın kullanımı açısından çok önemlidir.

Şekil 8: Çârgâh'da Çârgâh 5'lisi



Buradaki çeşni, Türk müziğinde makamları oluşturmak için kullanılan 4'lü ve 5'lilerdir: Hüseynî makamının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi Çârgâh perdesidir. Acem'li Hüseynî dizisi ile yâni Eviç yerine Acem perdesi kullanılarak iniliyorsa, Çârgâh'daki karar, Çârgâh çeşnilidir. Bu Çârgâh'da Çârgâh'lı kalış Hüseynî makamı için çok karakteristiktir (Özkan, 1998: 157).

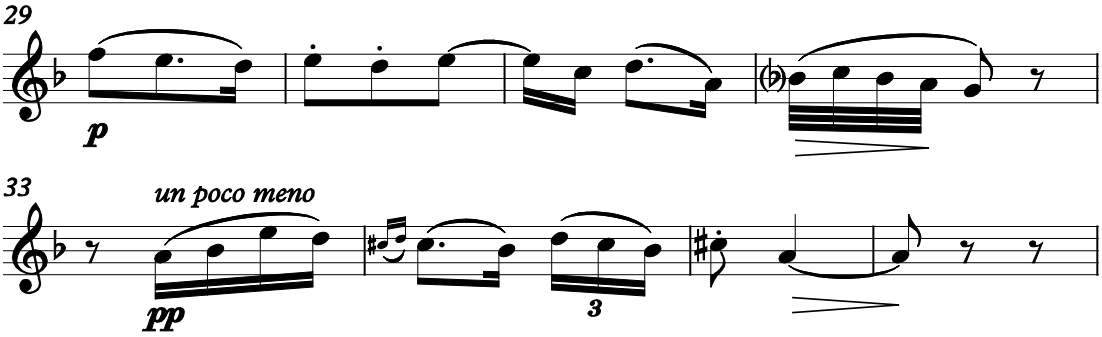
Şekil 9: 25 ile 29 ö. a.



Hüseynî makamı dizisi, 32. ölçüden itibaren yerini tekrar Hicâz'a bırakmaktadır. Bu değişiklik, Si♭ ve Do♯ seslerinin geri gelmesiyle kolayca fark
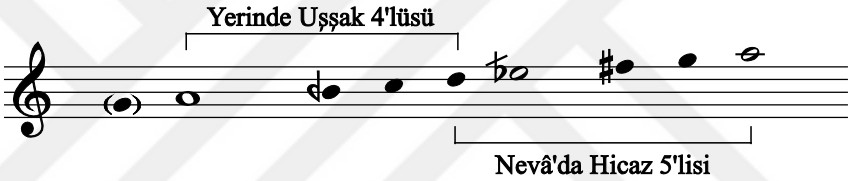
edilmektedir. 35. ölçüde tamamen Hicâz makamı dizisinin sesleriyle karar verilir (Şekil 10).

Şekil 10: 29 ile 37. ö. a.
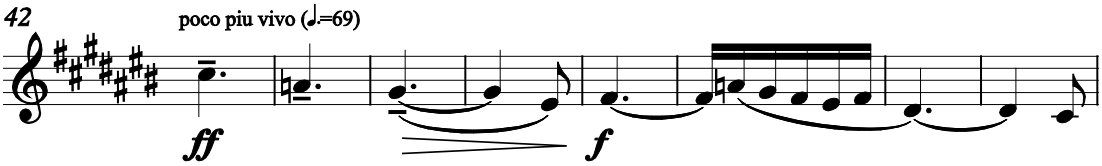


42. ölçüde donanım değişikliğiyle bu kez Karcığar makamı dizisine (Bkz. Şekil 11) geçilmektedir (Şekil 12).

Şekil 11: Y. Karcığar M. D.
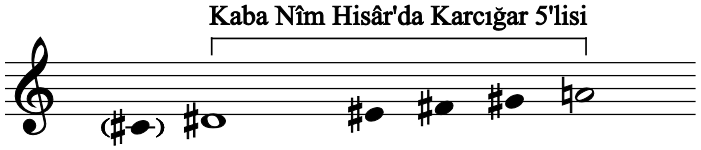


Şekil 12: 42 ile 50. ö. a.
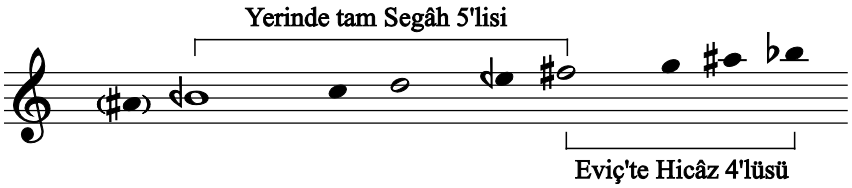


Buradaki dizi, Karcığar dizisinin Re♯ (D♯4 – Kaba Nîm Hisâr perdesi) üzerine transpozisyonu ya da diğer bir deyişle şeddidir (Şekil 13).

Şekil 13: Kaba Nîm Hisâr perdesi üzerinde Karcığar 5'lisi
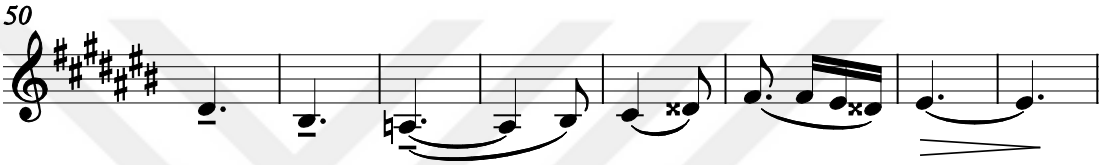


50. ölçüden itibaren aynı cümle yapısı kullanılarak, 56. ölçüde Fa (F4 – Acem Aşîran perdesi) sesi üzerinde, Segâh çeşnisiyle asma karar yapılmaktadır (Şekil 15).

Şekil 14: Y. Segâh M. D.

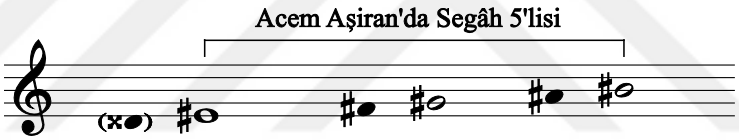


Bu perde, Segâh makamı dizisinin (Şekil 14) asıl durak yeri değil, Acem Aşîran perdesine transpozisyonudur (Şekil 16). Acem Aşîran perdesi, orta sekizlideki Fa sesine karşılık gelmektedir (F4). Şekil 15'te görüldüğü gibi sesteşi olan Mi♯ sesiyle gösterilmiştir.

Şekil 15: 50 ile 58. ö. a.

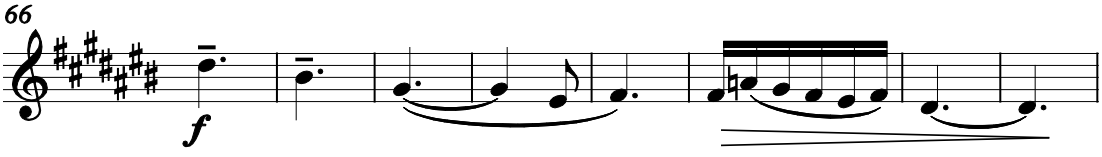


Şekil 16: Acem Aşîran perdesinde Segâh çeşnisi
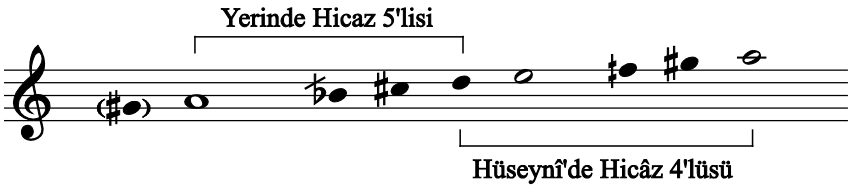


66. ölçüden itibaren tekrar Karcığara dönülmektedir (Şekil 17). 74 ile 78. ölçüler ve 78 ile 82. ölçülerde tekrarlanan motifler Karcığar makamı dizisinin dışına çıkmazken, 83. ölçüden 86. ölçüye kadar olan kısımda Hicâzın 5. sesi olan Mi (E5 – Hüseynî perdesi) üzerine Hicâz 4'lüsü eklenerek oluşturulan Zîrgûleli Hicâz makamı dizisindeki seslere (Bkz. Şekil 19) rastlanır (Şekil 18).

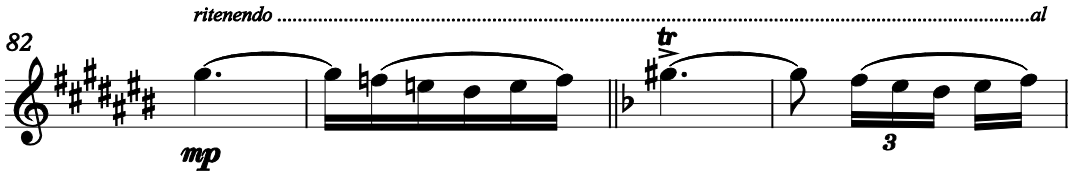
Şekil 17: 66 ile 74. ö. a.



Şekil 18: Y. Zîrgûleli Hicâz M. D.



Şekil 19: 82 ile 86. ö. a.



Yukarıda görülen Zîrgûleli Hicâz bağlantısından sonra, biçim açısında da başa dönüldüğü için, 86. ölçüden itibaren tekrar Hicâz makamı dizisi ile karşılaşılır.

Tüm bu incelemeler neticesinde Allegretto bölümünde Hicâz makamı öğelerinin ağırlıklı olduğu açıkça görülmektedir. Bunun dışında, Hicâz ile aynı durak perdesini (La – A4 – Dügâh) kullanan Hüseynî ve Karcığar makamı dizilerinin de, kendi karakteristik özelliklerini barındıracak şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Böylece, makamsal çözümleme açısından aşağıdaki gibi bir tabloyla, Allegretto'daki makamsal öğeler daha belirgin bir şekilde gösterilebilir:
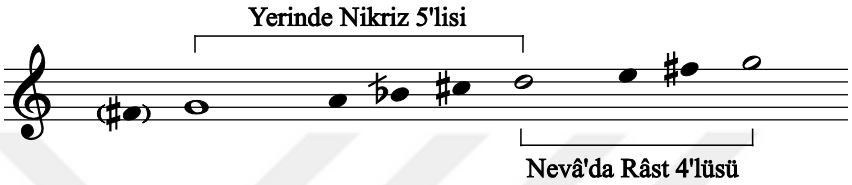
Tablo 2: Allegretto'daki makamsal öğelerin dağılımı

ÖLÇÜ	MAKAM	ASMA KARAR
5-21	Hicâz	Nevâ'da Bûselik
21-32	Hüseynî	Çârgâh'da Çârgâh
32-37	Hicâz	
42-55	Karcığar	
55-58	Segâh	
60-82	Karcığar	
82-86	Zîrgûleli Hicâz	
86-102	Hicâz	Nevâ'da Bûselik
102-113	Hüseynî	Çârgâh'da Çârgâh
113-Son	Hicâz	

4.2.2. Scherzo Bölümünde Makamsal Öğeler
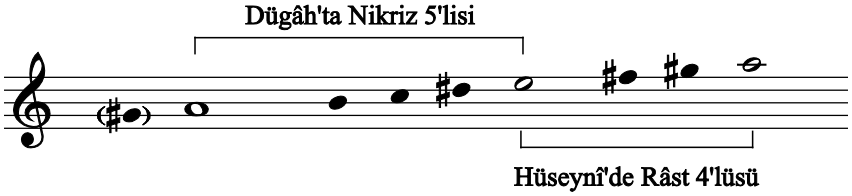
Yapıtın ikinci bölümü olan Scherzo 7/8'lik ölçüdedir. Tonal donanımda Fa♯ yazılmış olmasına rağmen, kullanılan makam dizisi La sesine aktarıldığı için eksen La sesidir. Scherzo bölümünde ağırlıklı olan sesler, Nikrîz makamı dizisinin sesleridir (Şekil 20).

Şekil 20: Y. Nikrîz M. D.



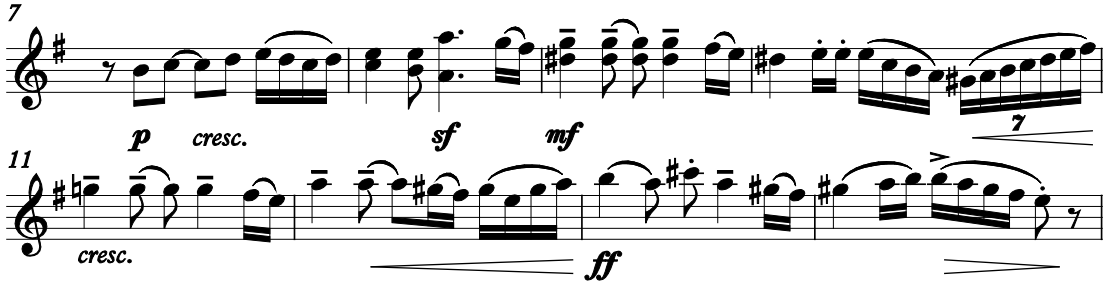
Bu makam Türk müziğinde, Sol'de (G4 – Râst perdesi) karar veren bileşik makamlar gurubundadır. İnici-çıkıcı seyir özelliği gösterir. Güçlüsü, makamın 5. sesi olan Re'dir (D5 – Nevâ perdesi). Bu bölümde ise Nikrîz makamı dizisinin La (A4 – Dügâh perdesi) sesi üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır (Şekil 21).

Şekil 21: Dügâh'ta Nikrîz makamı dizisi



Nikrîz makamı dizisinden üretilen ezgi, bölüm içerisinde ilk olarak 3. ölçüde piyano partisinde görülse de giriş kesitinde olduğu için yarım bırakılmıştır. Bu yüzden 7. ölçüde keman partisinde başlayan ezgi, daha iyi bir örnektir (Şekil 22).

Şekil 22: 7 ile 15. ö. a.
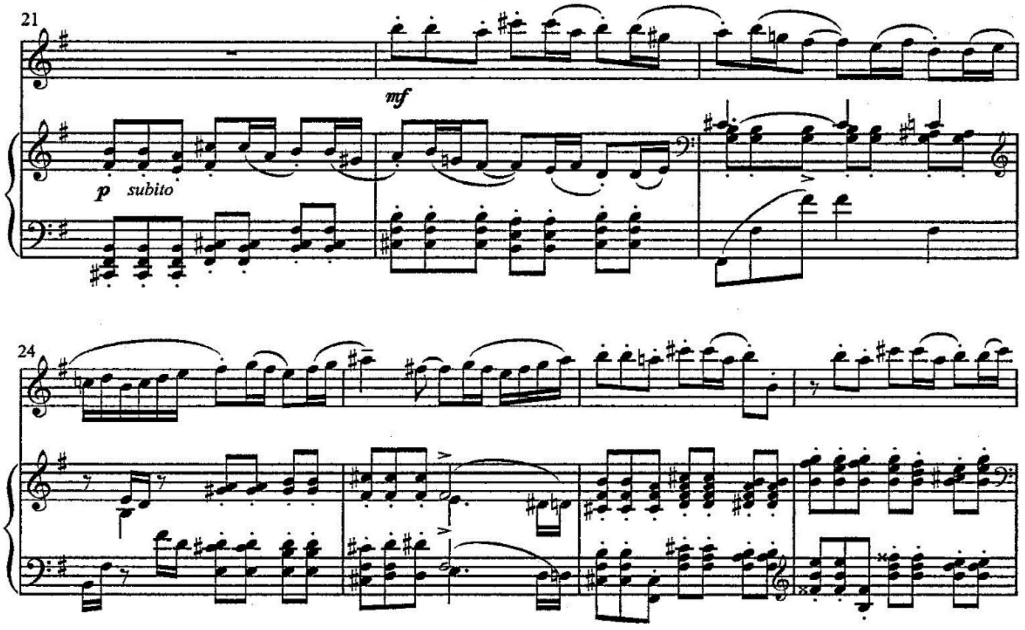


14. ölçüde görülen Râst çeşnili asma karar, Nikrîz makamının temel özelliklerindendir. Nikrîz makamı, Scherzo bölümünde La (A4 – Dügâh perdesi) sesi üzerine kurulu olduğu için, Râst çeşnisi de Re'den (D5 – Nevâ perdesi) 1 tam ses yukarıda, yani Mi (E5 – Hüseynî perdesi) sesinde yapılmıştır (Şekil 21): Güçlü Nevâ perdesinde yarım karar Râst çeşnisiyle yapılmışsa, yine Nevâ perdesindeki Bûselik çeşnili kalış asma karardır. Tam tersi, Güçlü Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisiyle yarım karar yapılmışsa, bu defa aynı perdedeki Râst çeşnili kalış asma karardır (Özkan, 1998: 384).

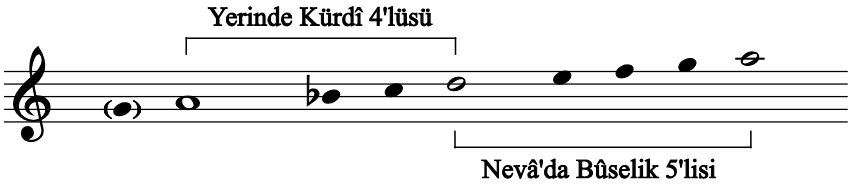
15 ve 21. ölçüler arasında, keman partisindeki kesitte, yine Nikrîz makamı dizisinin seslerinden faydalanıldığı görülmektedir. Yalnız buradaki kesit, ilkinde olduğu gibi makamın seyir özelliklerini göstermez; oldukça soyut kalır.

Bölüm içerisinde ilk olarak 21 ile 28. ölçüler arasında (Şekil 23) kullanılan bir diğer dizi, Kürdî makamı dizisidir (Bkz. Şekil 24). Nikrîzde olduğu gibi bu makam da, asıl durak yeri olan La (A4 – Dügâh perdesi) üzerinde değil, Fa♯ (F♯4 – Irak perdesi) ve bunun bir sekizli yukarısında (F♯5 – Eviç perdesi) görülmektedir (Şekil 25). Bu ayrılığın nedeni, ezginin ilk önce piyanoda orta sekizlide, kemanda ise 1. sekizlide yazılmış olmasıdır.

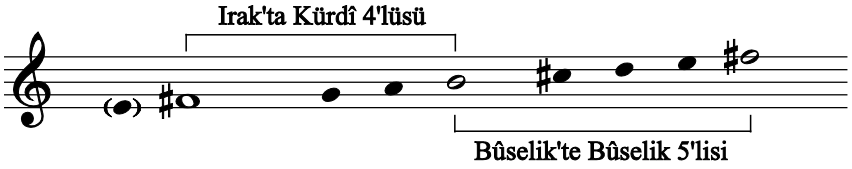
Şekil 23: 21 ile 28. ö. a.



Şekil 24: Y. Kürdî M. D.
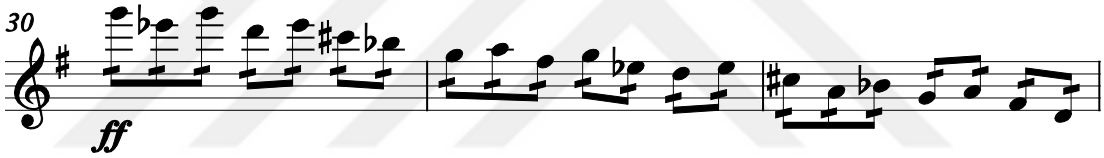


Şekil 25: Irak'ta Kürdî Makamı Dizisi
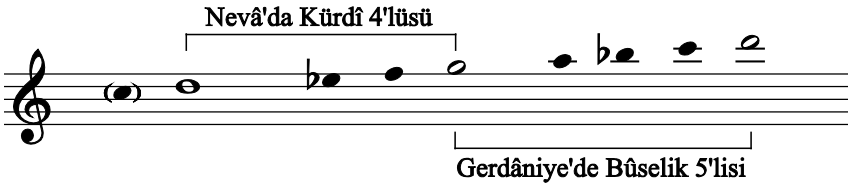


30. ölçüden itibaren, 15-21. ölçüler arasındaki Nikrîz kesiti oluşturan motifler ile Re (D5 – Nevâ perdesi) sesi üzerinde Zîrgûleli Hicâz makamı dizisinin sesleri vardır; daha önce Nikrîzde olduğu gibi burada da Zîrgûleli Hicâz makamının seyir özelliği soyutlanarak kullanılmıştır (Şekil 26).

Şekil 26: 30 ile 33. ö. a.

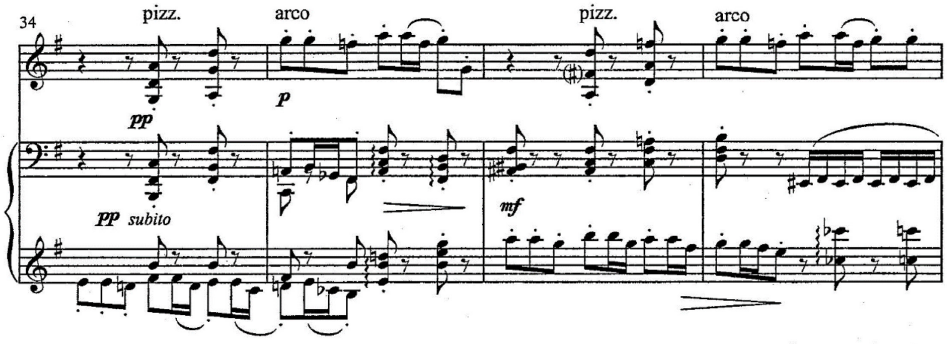


34 ile 38. ölçüler arasında, daha önce 21 ile 28. ölçüler arasında görülen Kürdî makamı, bu kez Re (D5 – Nevâ perdesi) sesine taşınmıştır (Şekil 27). Buradaki motiflerin keman ve piyanoda ayrı ayrı çalınarak iç içe geçtiği görülür (Şekil 28).

Şekil 27: Nevâ'da Kürdî makamı dizisi
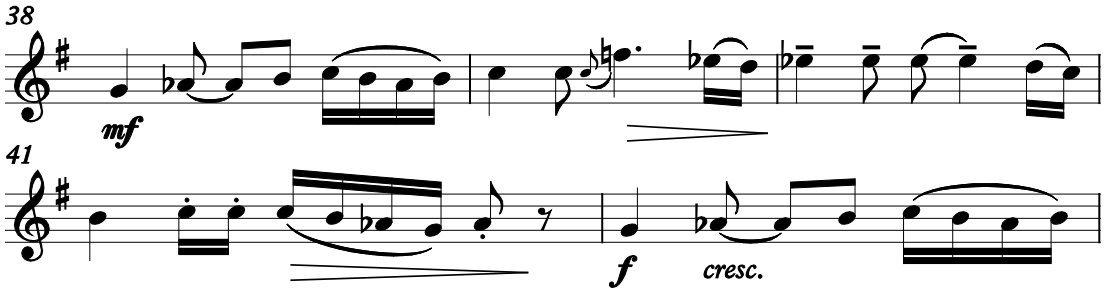


Şekil 28: 34 ile 38. ö. a.



38. ölçüden itibaren Nikrîz makamı dizisinin sesleri, aynı ezgiyle tekrar geri gelir. Bu kez Fa (F4 – Acem Aşîran perdesi) sesine taşınmıştır (Şekil 29).

Şekil 29: 38 ile 43. ö. a.
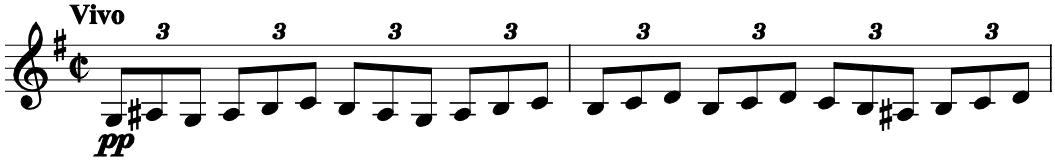


43 ile 58. ölçüler arasında ise tekrar La (A4 – Dügâh perdesi) sesine döner. 58. ölçüden 64. ölçüye kadar olan kısımda Kürdî makamı dizisi sesleri Si (B4 – Bûselik perdesi) sesine taşınmış haldedir. 64. ölçüden sona kadar La sesi üzerinde Nikrîz makamı dizisinin sesleri vardır ve bölüm bu makamla tamamlanır.

4.2.3. Perpetuum Mobile Bölümünde Makamsal Öğeler

Yapıtın üncü bölümü olan Perpetuum Mobile, sürekli devinim anlamına gelmekte olup, bu devinim baştan sona devam eden üçlemelerle sağlanmaya çalışılmıştır.
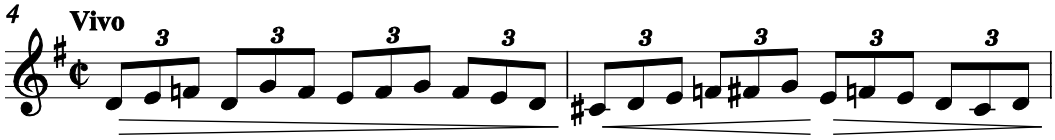
Perpetuum Mobile bölümündeki devinim içerisindeki ana malzeme, Segâh makamı dizisinin sesleridir (Bkz. Şekil 15). Bunun ilk göstergesi, ilk iki ölçüde karşımıza çıkar (Şekil 30).

Şekil 30: 1 ile 3. ö. a.



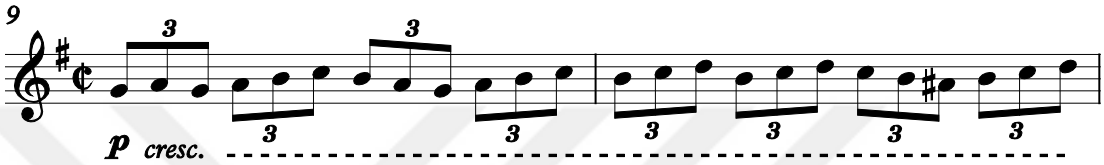
Makamın bölüm içerisindeki kullanımı, seyir itibariyle de Segâh'ın özelliklerini barındırmaktadır. İlk iki ölçüde, durak perdesi üzerindeki seyir, 4. ve 5. ölçülerde Re (D5 –Nevâ perdesi) sesindeki yarım kararla devam eder. (Şekil 31): Durak veyâ civârından seyre başlanır. Değişik çeşni ve dizilerde karışık gezindikten sonra Nevâ perdesinde yarım karar yapılır (Özkan, 1998; 278).

Şekil 31: 4 ile 6. ö. a.
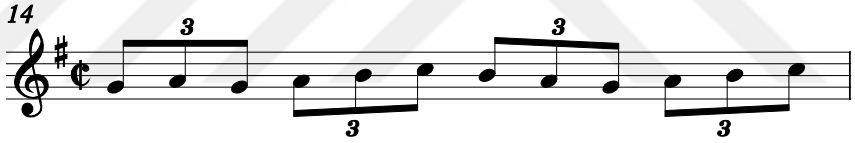


9. ölçüye gelindiğinde, 1 ile 3. ölçüler arasındaki devinim, 1 sekizli mesafeyi kat etmiş bulunmaktadır. 9. ve 10 ölçüler, ilk iki ölçünün 1 sekizli yukarıdan yazılmış şeklidir (Şekil 32).

Şekil 32: 9 ile 11. ö. a.
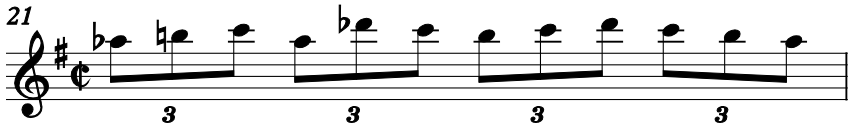


Segâh makamı dizisinin sesleri, 14. ölçüde Fa♯ (F♯5 – Eviç perdesi) sesi üzerine taşınmıştır (Şekil 33).

Şekil 33: 14. ölçü
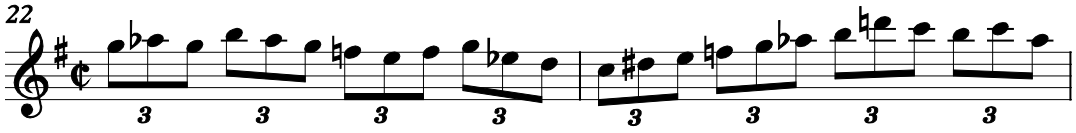


21. ölçüde ise aynı makam dizisinin sesleri, 2. sekizlideki Do (C6 – Tiz Çârgâh perdesi) sesi üzerine taşınmıştır (Şekil 34).

Şekil 34: 21. ölçü



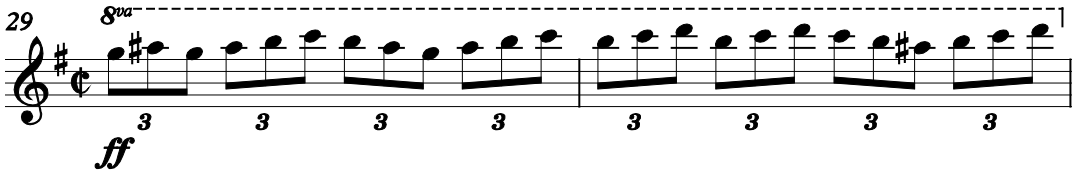
Hemen bir ölçü sonra, 22 ve 23. ölçüde, aynı makam bu kez Hüseynî perdesindedir (Şekil 35).

Şekil 35: 22 ile 24. ö. a.



1. ve 2., 9. ve 10. ölçülerde farklı sekizlilerde gördüğümüz Segâh dizisi seslerinden oluşan motif, 29. ölçüde, ilk geldiği sekizliden iki sekizli yukarıdadır (Şekil 36).

Şekil 36: 29 ile 31. ö. a.
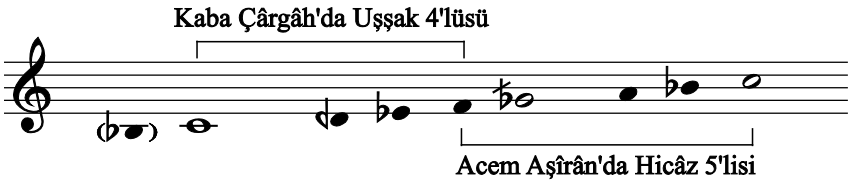


4.2.4. Adagio Bölümündeki Makamsal Öğeler

Dördüncü bölüm olan Adagio, yapıtın en ağır tempodaki bölümüdür. 3/4'lük ölçüde yazılmış olan bölümün tonal donanımında Si♭ ve Mi♭ sesleri bulunmasına rağmen, makamsal öğelerin özellikleri neticesinde eksen sesi Do'dur.

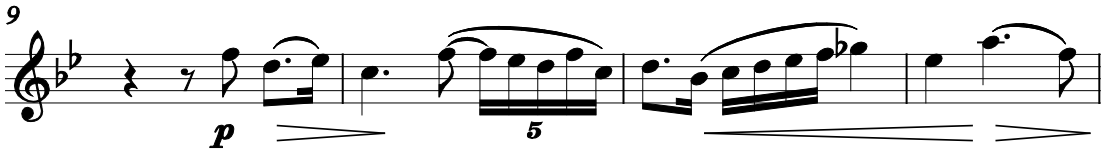
Adagio bölümü, 1. ölçüde piyano partisinin üst satırında görüldüğü gibi Karcığar makamı dizisinin sesleri (Bkz. Şekil 11) ile başlar; fakat makamın asıl durak yeri olan La (A4 – Dügâh perdesi) sesinde değil de Do (C4 – Kaba Çârgâh perdesi) sesi üzerindedir (Şekil 37).

Şekil 37: Kaba Çârgâh'da Karcığar makamı dizisi



Seyir açısından da Karcığar makamının inici-çıkıcı seyir özelliğiyle uyuşmaktadır. Makamın güçlüsü ya da 4. sesi olan Fa sesinde (Karcığar makamı yerinde [A4 – Dügâh'ta] düşünüldüğünde Re sesi [D5], yani Nevâ perdesidir) ısrar edilmesi ve ardından bu perde üzerindeki Hicâz çeşnisinin gösterilmiş olması, Karcığar makamının kendine özgü seyrini ortaya çıkarmaktadır (Şekil 38): Güçlü Nevâ perdesi üzerinden seyre başlanır. Dizinin iki tarafındaki çeşnilerle karışık gezindikten sonra, güçlü üzerinde Hicâz çeşnisi ile yarım karar yapılır (Özkan, 1998: 177). Aşağıdaki örnekte, seyrin açıkça görülebilmesi için 9 ile 13. ölçüler arasındaki keman partisi gösterilmiştir.
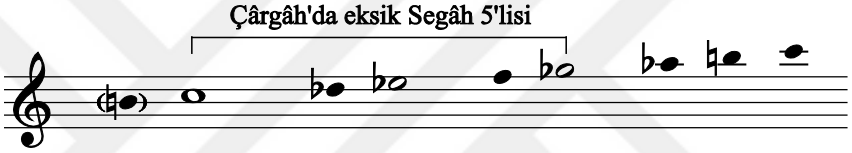
Şekil 38: 9 ile 13. ö. a.
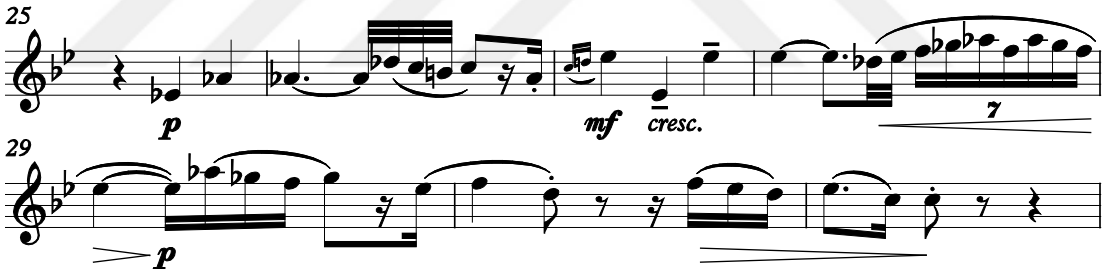


Bölüm içerisinde Karcığarın ardından kendisini belirgin bir şekilde gösteren bir diğer öğe de Segâh makamı dizisinin sesleridir (Bkz. Şekil 14).

Karcığarda olduğu gibi bu makam da asıl durak yeri olan perdede değil, Do (C5 – Çârgâh perdesi) sesi üzerinde kullanılmıştır (Şekil 39). 25 ile 32. ölçüler arasındaki keman partisinde bu açıkça görülmektedir (Şekil 40).

Şekil 39: Çârgâh'da Segâh makamı dizisi

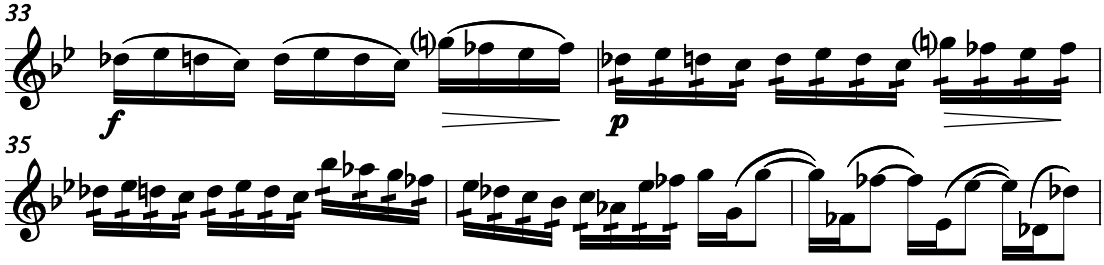


Şekil 40: 25 ile 32. ö. a.
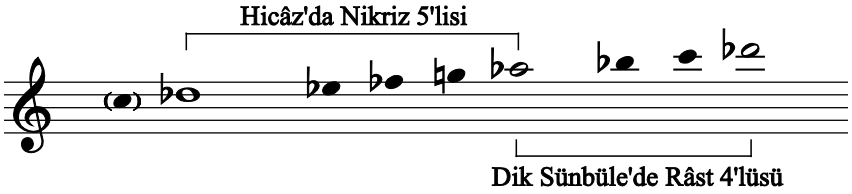


33. ölçüden 38. ölçüye kadar olan 5 ölçülük kesitte, 1. sekizlideki Re♭ (Hicâz perdesi) üzerine kurulu olan Nikrîz makamının sesleriyle karşılaşılır (Şekil 41). Buradaki makam kullanımı oldukça soyuttur. Buna rağmen belirtilen perde üzerine taşınmış bir Nikrîz makamı dizisinin sesleri tam olarak mevcuttur (Şekil 42).

Şekil 41: 33 ile 38. ö. a.

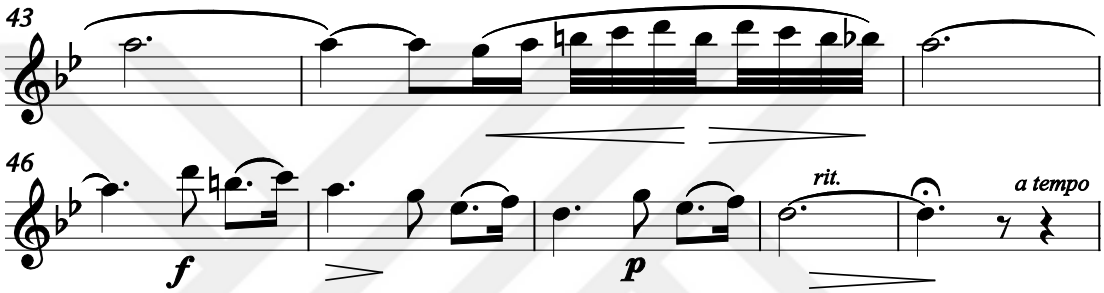


Şekil 42: Hicâz'da Nikrîz makamı dizisi
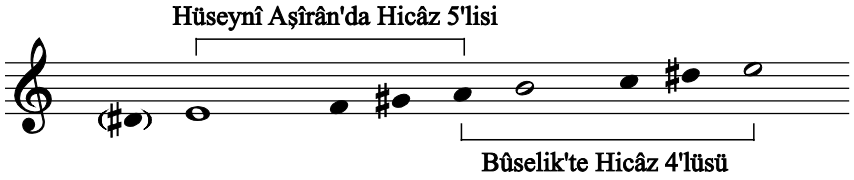


43. ölçüden itibaren tekrar Karcığar makamı dizisinin seslerine dönülmektedir. Makam bu kez asıl durak yeri olan La (A4 – Dügâh perdesi) sesi üzerindedir ve güçlüsü olan Re (D5 – Nevâ perdesi) sesinde asma karar yapar (Şekil 43).

Şekil 43: 43 ile 51. ö. a.
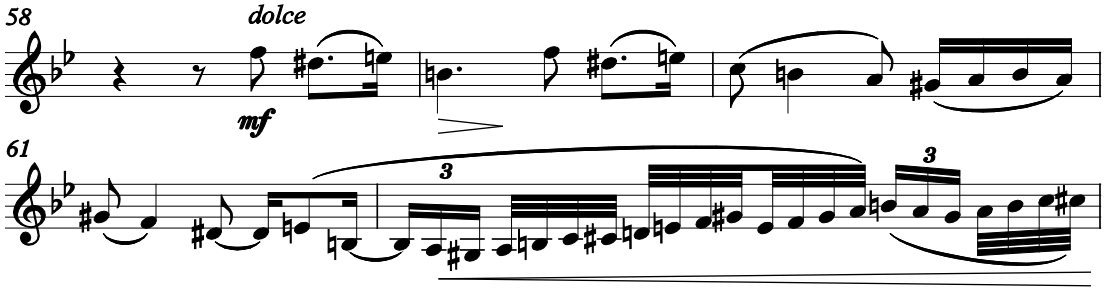


50. ölçüde piyano partisi, en baştaki giriş kesitini tekrarlamaya başladığı için, Karcığar makamı da birdenbire, başta olduğu gibi Do (C4 – Kaba Çârgâh perdesi) sesine döner. 58. ölçüde, aynı motifler üzerinde bu kez Mi (E4 – Hüseynî Aşîrân perdesi) sesi üzerinde Zîrgûleli Hicâz makamı dizisine (Şekil 44) rastlanır (Şekil 45).

Şekil 44: Hüseynî Aşîrân perdesinde Zîrgûleli Hicâz makamı dizisi



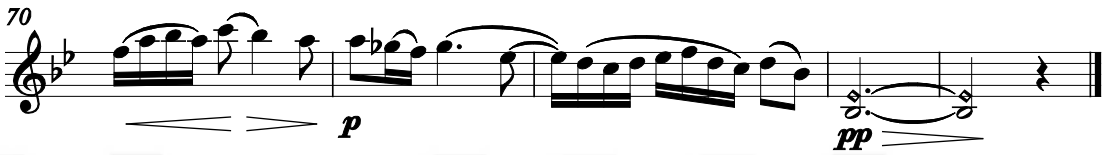
Şekil 45: 58 ile 63. ö. a.



Zîrgûleli Hicâzın ardından, 65. ölçüden itibaren en başta olduğu gibi Do (C5 – Çârgâh perdesi) sesi üzerinde Karcığar makamı dizisinin sesleri tekrar gelir.

Bölümün Karcığar ile bitmesi beklenirken, son iki ölçüdeki farklı bir kalışla birdenbire orta sekizlideki Si♭ sesinde (Dik Kürdî perdesi), Zîrgûleli Hicâz makamı dizisinin sesleriyle karar verilir (Şekil 46) ve Adagio bölümü sona erer.

Şekil 46: 70. ölçüden sonrası
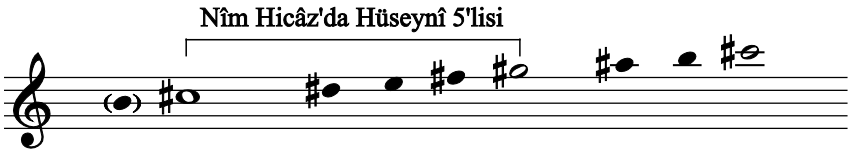


4.2.5. Capriccio Bölümünde Makamsal Öğeler

Yapıtın beşinci bölümü olan Capriccio'daki makamsal öğeler, bölümdeki ezgisel yapının halk ezgisi gibi bestelenmiş olması nedeniyle dar bir ses dizisinde karşımıza çıkar.
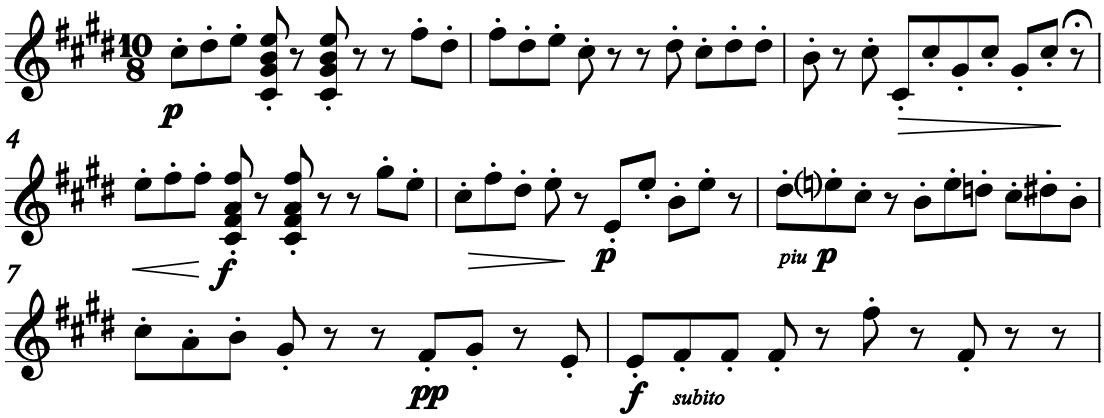
Öyle ki, bazı halk ezgilerinin kullandıkları ses alanı çoğu kez 1 sekizliyi geçmez. Bunun nedeni, makamsal bir estetik kaygısıyla değil, sadece geleneksel kalıplar ve ihtiyaçlarla günümüze kadar gelmiş olmalarıdır. Ancak ne kadar dar bir ses alanında olsalar da makamsal olarak sınıflandırılabilirler. Bu yüzden, bölümün ezgi yapısı Hüseynî makamının bütün özelliklerini barındırmıyor olsa da Hüseynî olarak değerlendirilebilir.

1 ile 9. ölçüler arasında gördüğümüz kısımda, 1. sekizlideki Do♯ (Nîm Hicâz perdesi) (Şekil 47) üzerine kuru olan ve Hüseynî makamının ilk beş sesini kullanan bir ezgi yapısıyla karşılaşılmaktadır (Şekil 48).

Şekil 47: Nîm Hicâz üzerinde Hüseynî makamı dizisi
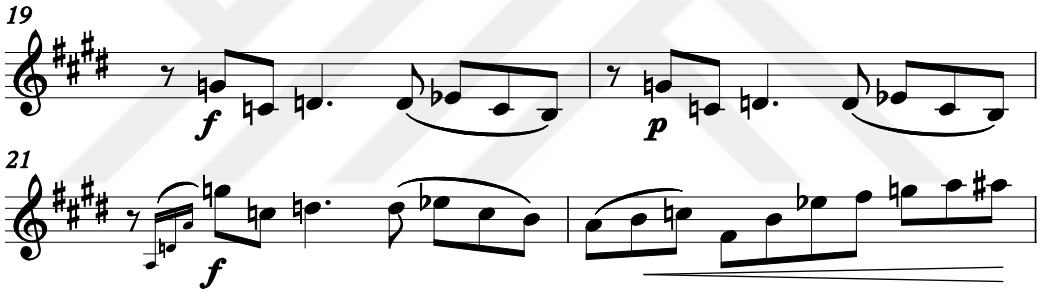


Şekil 48: 1 ile 9. ö. a.



Hüseynî 5'lisinin hâkim olduğu bu yapı 19. ölçüye kadar devam eder. 19 ile 23. ölçüler arasında ise Karcığar makamı dizisinin sesleriyle karşılaşılır (Şekil 49).

Şekil 49: 19 ile 23. ö. a.
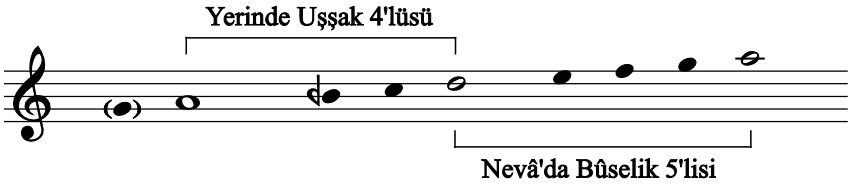


Hüseynîdekinden farklı olarak, bu kısımda Karcığar makamı dizisinin (Şekil 11) tüm seslerine rastlamak mümkündür. Ayrıca makam asıl yerinde (La – A4 – Dügâh perdesinde) kuruludur. Buna rağmen makamın seyir özelliklerini göstermemektedir. 27. ölçüde, başlangıçtaki ezginin gelmesiyle yeniden Hüseynî makamı dizisinin seslerine dönülmüş olur. Bölüm bitene kadar başka bir makamsal değişim gözlenmez.

4.2.6. Taksim Bölümünde Makamsal Öğeler

Taksim bölümü, yapıtın geleneksel Türk müziği ile olan bağının en kuvvetli olduğu bölümdür. Tüm yapıt içerisinde makamsal kullanımın varlığından şüphesiz olarak bahsedilebilecek başlıca bölümdür.

Taksim bölümü serbest yapıdadır. Bütün bir süit içerisinde geleneksel makam müziğine en yakın bölümdür. Makam itibariyle Uşşaktır (Şekil 50). Ayrıca Uşşak makamının tüm seyir özelliklerini de barındırmaktadır.
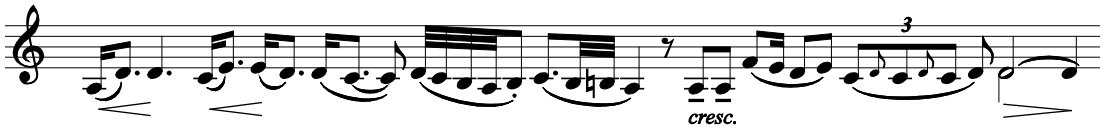
Şekil 50: Y. Uşşak M. D.



Bu noktada dikkat edilmesi gereken bir durum ortaya çıkmıştır. Şekil 50'de, Si sesinin önündeki 1 koma değerindeki koma bemolü -ki aynı koma bemolü Hüseynî makamında da vardır (Bkz. Şekil 6)- Taksim bölümünün ilk satırındaki (Taksim bölümü serbest ölçüde yazıldığı için, ölçü numarası yerine satır numarası verilmesi tercih edilmiştir) bemol işaretiyle yakınlık göstermez; fakat buna rağmen mümkünse komalı icra edilmelidir. Eğer komalı olarak icra edilemiyorsa, bu sesi Si♮ olarak görmek daha doğrudur. Bestecinin bu bemol işaretini böyle yazmasının nedeni, Uşşak ile Hüseynî makamlarının birbirine karışmaması içindir. Aksi taktirde, her iki makam da bu notasyonda aynı gözükecektir.
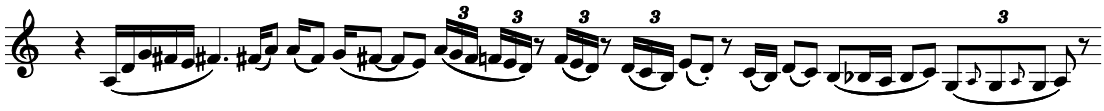
Diğer yandan, Si sesindeki bemol işareti yüzünden, buradaki Uşşak makamının Kürdî makamıyla da karıştırılmaması gerekmektedir. Öyle ki, her iki makamın pes bölgesindeki genişleme özellikleri farklıdır. Bunun yanı sıra, Uşşak ve Kürdî makamlarının asma kararları da farklılık göstermektedir. İlk satırda, Uşşak makamının güçlüsü olan Re (D5 – Nevâ perdesi) sesinde yarım karar yapıldığı açıkça görülmektedir (Şekil 51).

Şekil 51: 1. Satır
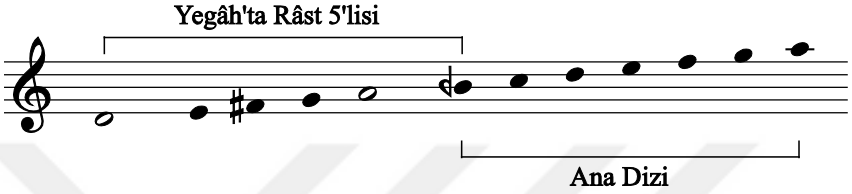


Bu yarım karar, kullanılan makamın Uşşak olduğunun ilk kanıtıdır. Bundan daha önemli olan bir başka kanıt, 2. satırda, makamın pes bölgesindeki genişlemenin Uşşak makamına uygun oluşudur (Şekil 52).

Şekil 52: 2. satır
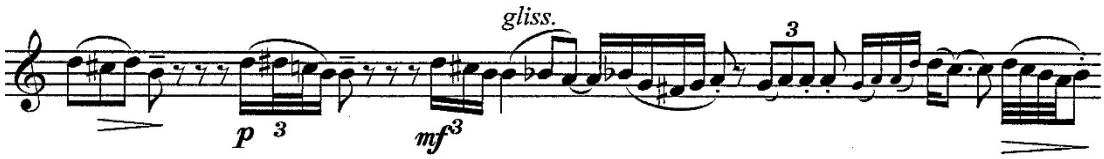


Yukarıda görülen örnek ile Uşşak makamının pes bölgedeki genişleme özelliği uyuşmaktadır (Şekil 53).

Şekil 53: Uşşak makamının pes bölgede genişlemesi
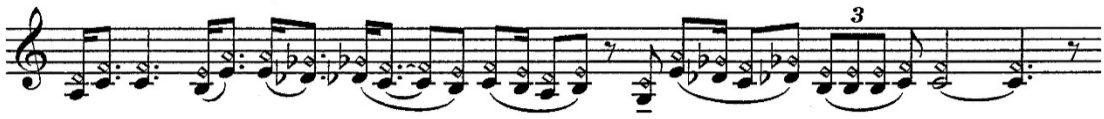


Bölüm içerisinde Uşşaktan sonra kullanılan bir diğer makam Hicâz makamıdır. 5. satırda bu makamın çeşnisi görülmektedir (Şekil 54).

Şekil 54: 5. satır



5. satırdaki bu değişimden sonra 6. satırda yeniden Uşşak makamına dönülür. 7. satıra gelindiğinde Uşşak makamı yeniden değişerek yerini bu kez Sabâ makamına bırakır (Şekil 55). Sabâ makamının durak perdesi de La (A4 – Dügâh perdesi) sesidir. Buna rağmen seyir sırasında ağırlıkla Do (C5 – Çârgâh perdesi) sesini kullanır.
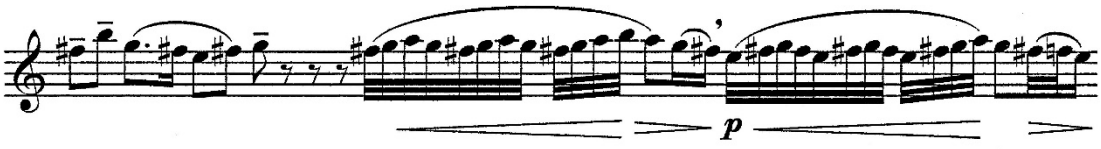
Şekil 55: 7. satır



9. satırda Hüseynî makamının, Mi (E5 – Hüseynî perdesi) sesindeki Uşşak 4'lüsü görülmektedir (Şekil 56). Buraya Uşşak demeyişimizin en önemli nedeni, Uşşak makamının genişleme bölgesinin yalnızca pes bölgelerde olmasıdır: Uşşak makamının mutlaka durak altından genişlediğini biliyoruz. Bu makam tîz durak
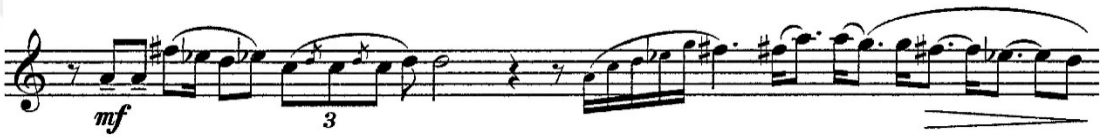
üzerinde hemen hiç dolaşmaz. Aksi halde makamın ağır ve ciddi havası kaybolabilir. Bu bakımdan tîz taraftan genişlemez (Özkan, 1998: 121).

Şekil 56: 9. satır



Hüseynî makamının 10. satırda karar vermesinin ardından, 11. satırda aynı inici seyri gösteren Karcığar makamı (Şekil 11) görülmektedir (Şekil 57).

Şekil 57: 11. satır



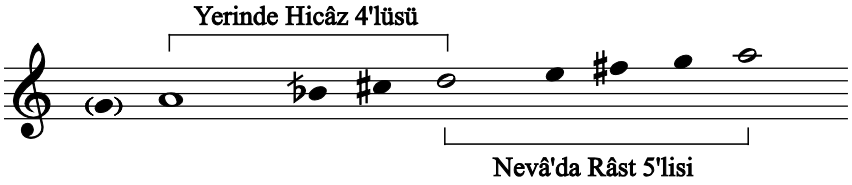
12. ve son ölçüde, Karcığar makamından çıkılır ve Şekil 57'de görülen Mi♭ sesi Mi♮ sesine çevrilerek La (A4 – Dügâh perdesi) sesinde, Uşşak makamında karar verilir.

4.2.7. Sirto Bölümünde Makamsal Öğeler

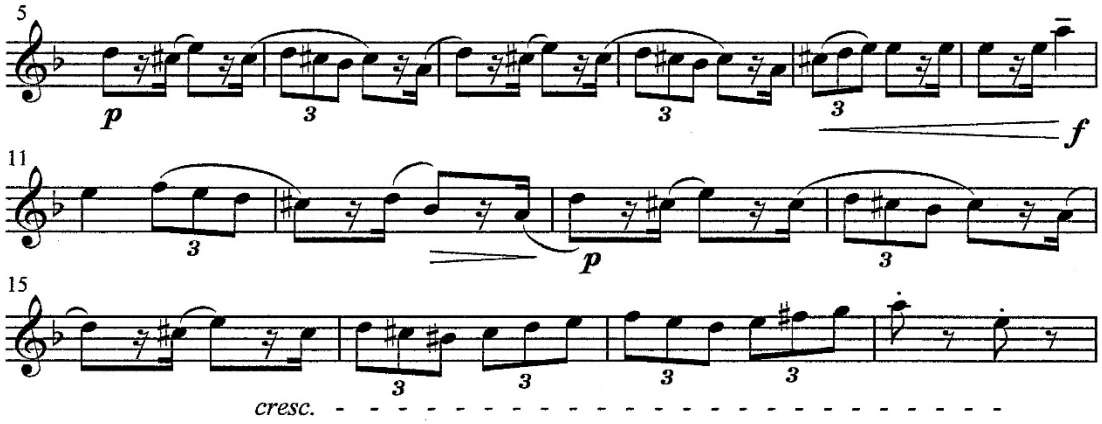
Yapıtın son bölümü olan Sirto, 2/4'lük ölçüde ve hızlı bir tempodadır. Tüm yapıt içerisinde temalara ait motiflerin en çok geliştirildiği bölüm olan Sirto'da, ilk tema dışındaki makamsal öğeler tamamen soyutlanarak kullanılmıştır.

Bölüm içerisindeki en açık makamsal öğe, 5. ölçüden itibaren keman partisinde görülen ezgidedir. Bu ezgi içerisinde Hicâz makamı dizisinin (Şekil 58) seslerine rastlanmaktadır (Şekil 59).

Şekil 58: Y. Hicâz M. D.



Şekil 59: 5 ile 19. ö. a.



Yukarıdaki örnekte görülen kısım haricinde, somut olarak kullanılmış makamsal öğelere rastlanmamaktadır. 5. ölçüden itibaren gelen bu tema ve temayı oluşturan motiflerin bölüm içerisindeki dağılımı, zaman zaman karşılaşılan makamsal öğelerle parçalı bir yapı oluşturmaktadır.

35. ölçüde, Şekil 59'daki temanın gelişiyle, tekrar Hicâz makamı dizisinin sesleriyle karşılaşılır. Aynı durum 95 ile 106, 168 ile182, 247 ile 264 ve son olarak 289 ile 301. ölçüler arası için de geçerlidir. Bu kısımlar dışında gerek dizisel gerekse seyir bakımından makamsal öğelere rastlamak güçtür.

4.2.8. Allegretto Bölümünde Biçim

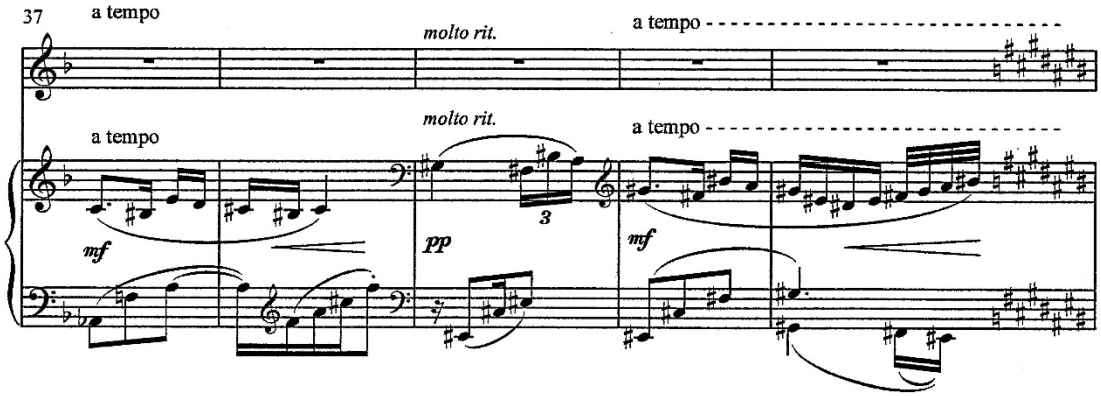
Allegretto bölümünün, A-B-A, ya da diğer bir deyişle üç bölmeli bir biçimi vardır. Her üç bölme de birer cümle demeti olarak belirlenmiştir. "Cümle demeti birbirine yakın havada bir cümleler dizisidir ki (en az üç) bir bütün meydana getirirler. Bunlar, birbirine ya çok bağımlıdır ya da çok bağımsızdır, gene de öncül-soncul ilişkisinde olduğu gibi bir soru cevap karşıtlığı, tümlemesi göstermezler" (Usmanbaş, 1974: 25).

3/8'lik ölçüde yazılmış olan bölümdeki cümle yapıları büyük çoğunlukla 8 ölçüyü kapsayacak şekildedir. Bilindiği gibi Klasik ve Romantik üslupta, cümleler genellikle 4 ölçü, dönemler ise 8 ölçü esasına göre kurulmaktadır. Allegretto'da ise bir cümle genellikle 8 ölçüye denk düşmektedir.

Bölmeler arasındaki ton farklılıkları, tonal sistemdeki tonların akrabalık ilişkileri ile açıklanamayacağı için bu gelenek içerisinde görülen alışılagelmiş modülasyonlarla da karşılaşılmaz. Bölmeler, birbirleri arasında ve kendi içlerinde makamsal değişimler gösterirler.
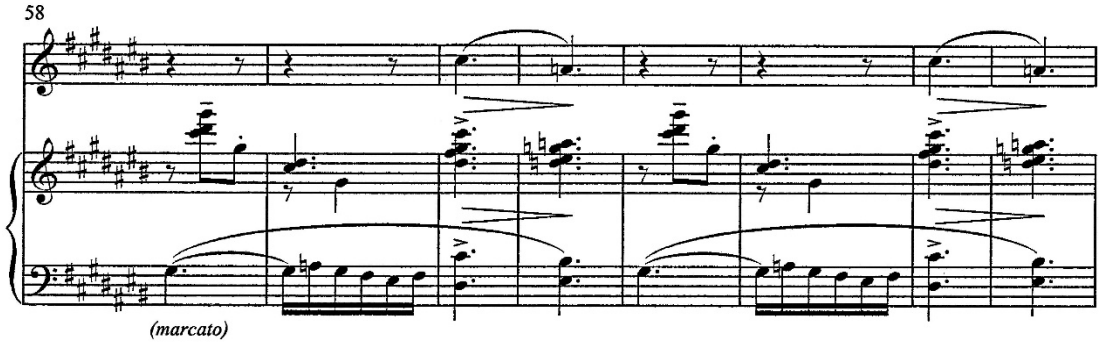
A bölmesi piyanodaki 4 ölçülük bir giriş kesitinin ardından, 5. ölçüde kemanın dâhil olması ile başlar. İlk cümle 1. sekizlideki La sesinde karar verir (Şekil 1). 13 ile 21. ölçüler arasındaki ikinci cümle, ilk cümleyle koşut olarak başlar fakat bu kez 1. sekizlideki Re sesinde karar verir (Şekil 3). Üçüncü cümle 21 ile 37. ölçüler arasında bir bütün olarak gösterildiğinde daha anlaşılır gözükecektir. Öyle ki, bu ölçüler arasındaki yapı, gerek modülasyonlar (asma kararlar), gerekse motifler açısından deyiş farklılığı göstermez. Bu üç cümle, ya da 5 ile 37. ölçüler arasındaki kısım, bir demet yapıdır ve Allegretto'nun A bölmesini oluşturur. 37 ile 42. ölçüler arasında, B bölmesine giden bir geçiş köprüsü kullanılmıştır. Bölüm içerisindeki en belirgin modülasyon buradadır ve gereken uzaklaşma duygusunu barındırmaktadır (Şekil 60).

Şekil 60: 37 ile 42. ölçüler arasındaki geçiş köprüsü



B bölmesi 42. ölçüde başlar. Demet yapı biçimindeki bu bölmenin ilk cümlesi 42 ile 50. ölçüler arasındadır (Şekil 12). İkinci cümle, tıpkı A bölmesinin ilk iki cümlesinde olduğu gibi, ilk cümle ile koşut olarak 50. ölçüde başlayıp, başka bir makamda asma karar yaparak 57. ölçüde sonlanır (Şekil 15). 58 ile 66. ölçüler arasında kalan kısımda, B bölmesinin ilk cümlesinden alınmış bir motifin tekrarlandığı gözlenir (Şekil 61). Bu tekrarlar, motifi geliştirmeye yönelik olmaktan çok, bir ara müziği görünümündedir. B bölmesinin üçüncü cümlesi 66 ile 74. ölçüler arasındadır. Bu cümle, bölmenin ilk cümlesi ile koşuttur (Şekil 17).

Şekil 61: 58. ile 66. ö. a.



74. ölçüden sonra A bölmesine bağlanan dönüş köprüsü başlar. Bu köprüyü meydana getiren motifler, 58 ile 66. ölçüler arasında olduğu gibi, motiflerinin ritmik yapısını B bölmesinin ilk cümlesinden almaktadırlar (Şekil 62).

Şekil 62: Köprü motiflerinin ritmik yapısı



A bölmesi dönüş köprüsünden sonra, 86. ölçüden itibaren gelir. İlk iki cümle en başta olduğu gibi, eşlikleriyle beraber aynen tekrarlanır. 102. ölçüde başlayan 3. cümle, kalış içerisinde uzama yaparak, 119 ve 120. ölçülerde tamamlanmadan Kodetta'ya bağlanır. Kodetta, bölmenin ilk cümlesini bir sekizli tiz olmakla beraber aynen tekrar eder ve bölüm sona erer. Bu bulguların ışığında, Allegretto'nun biçim tablosu, makamsal öğelerle birlikte şu şekilde yazılabilir:

Tablo 3: Allegretto'nun biçim tablosu

BÖLME	**A**	Geçiş Köprüsü	**B**	Dönüş Köprüsü	**A**
MAKAM	Hicâz Hüseynî Hicâz		Karcığar Segâh Karcığar		Hicâz Hüseynî Hicâz
BİÇİM	Demet Yapı		Demet Yapı		Demet Yapı
ÖLÇÜ	5-37	7-42	42-74	4-86	86-Son

4.2.9. Scherzo Bölümünde Biçim

Scherzo bölümündeki bölmelerin dağılımı, *ikinci çeşit rondo* biçimine oldukça benzemektedir. İkinci çeşit rondo biçiminde üç kez A teması, iki kez de B teması vardır: Rondo biçiminin temeli nöbetleşmeye dayanır; İlkil tema ile İkincil temanın nöbetleşmesine. Buna göre üç çeşit rondo biçimi ortaya çıkar: Birinci Çeşit: Yalnız bir 'İkincil' vardır, birkez İlkile dönüş vardır. İkinci Çeşit: İki 'İkincil' vardır, iki kez İlkile dönüş vardır. Üçüncü Çeşit: İki İkincil vardır fakat üç kez İlkile dönüş vardır (Usmanbaş, 1974: 84).

Scherzo'nun bu biçimle olan tek farklılığı, B bölmesinin orta kısımda tekrar edilmesidir (Tablo 3). Bu durumda karşımıza şöyle bir biçim tablosu çıkmaktadır:

Tablo 4: Scherzo'nun biçim tablosu

BÖLME	ÖLÇÜ	MAKAM	ASMA KARAR
Giriş	1-7	Nikrîz	
A	7-15	Nikrîz	Hüseynî'de Râst çeşnisi
Köprü	15-21	Nikrîz	
B	21-28	Kürdî	
Köprü	28-34	Karcığar	
B	34-38	Kürdî	
A	38-52	Nikrîz	Hüseynî'de Râst çeşnisi
Köprü	52-58	Nikrîz	
B	58-64	Kürdî	
A (Kodaya dönüşmüş)	64-Son	Nikrîz	

4.2.10. Perpetuum Mobile Bölümünde Biçim

Perpetuum Mobile, adından da anlaşılacağı gibi "sürekli devinim" gösteren bir yapıdadır. Bütün bir bölümün tek bir motifin hareketi ile biçimlenmesi de bu yüzdendir. Üçlemelerden oluşan bu motif için belirlenen çekirdek malzemenin de Segâh makamı dizisinin seslerinden oluştuğu bölüm boyunca açıkça görülmektedir.

Bölüm tek bir bölme halindedir. Ancak bu bölme üç ayrı kesite bölünebilir. Bu kesitleri belirginleştiren özellikler şunlardır: 1. Bulundukları sekizliler 2. İlk iki ölçülerinin birbirlerine koşut oluşu 3. Gürlükteki artış.

Bu kesitler başlangıç yerleri, gürlük dereceleri ve bulundukları sekizliler ile birlikte, şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 5: Perpetuum Mobile'nin kesitleri

	ÖLÇÜ	GÜRLÜK	BÖLGE	MAKAM
1. Kesit	1-9	*Pianissimo-Piano*	Küçük Sekizli	Segâh
2. Kesit	9-29	*Piano-Fortissimo*	Orta Sekizli	Segâh
3. Kesit	29-Son	*Fortissimo-Forte*	1. Sekizli	Segâh

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi, Segâh makamı dizisinin seslerinden oluşan motiflerin tekrarları, baştan sona kadar hem ses yüksekliği hem de gürlük açısından tırmanış içerisindedir. Bunun yanı sıra, kesitler kendi içlerinde inişli çıkışlı bir gürlük ve ses yüksekliği grafiği çizmektedir. Ayrıca makamsal çözümleme kısmında görüldüğü gibi, bu tırmanış boyunca Segâh çeşnisi farklı sesler üzerine kurulmuş olsa da her kesit başında asıl durak yeri olan Segâh perdesindedir.

4.2.11. Adagio Bölümünde Biçim

Adagio bölümü, A-B-A yapısında, üç temel müzik düşüncesini barındırır. Bölmelerden ilki, 9. ölçüde, keman partisiyle beraber başlar. Buraya kadar olan kısım sadece piyanonun duyurduğu giriş kesitidir.

17. ölçüden itibaren, B bölmesine bağlanan geçiş köprüsü başlar. Bu köprü 25. ölçüde B düşüncesine bağlanır. B bölmesi, 25 ile 32. ölçüler arasındaki Segâh makamındaki kısımdır (Şekil 40).

33. ölçüden sonra, daha önce karşılaşmadığımız yeni motifler görülür (Şekil 41). 33. ölçüden 43. ölçüye kadar olan bu kısım, yeni bir müzik düşüncesinden çok, bir ara müziği ya da B'nin kodettası olarak görülebilir. 43. ölçüden 50. ölçüye kadar olan kısım ise, 50. ölçüde başlayan enterlüde bağlanan geçiş köprüsüdür. Bu enterlüd, 65. ölçüde A bölmesine bağlanır. Bölüm içerisindeki bölmeler ve bu bölmelerde kullanılan makamsal öğeler şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 6: Adagio'nun biçim tablosu

BÖLME	ÖLÇÜ	MAKAM
Giriş	1-9	Karcığar
A	9-17	Karcığar
Köprü	17-25	
B	25-32	Segâh
B'nin kodettası	33-43	Nikriz
Köprü	43-50	Karcığar
Enterlüd	50-65	Karcığar- Zîrgûleli Hicâz
A	65-Final	Karcığar- Zîrgûleli Hicâz

4.2.12. Capriccio Bölümünde Biçim

Bölüm üç bölmeli şarkı biçimindedir. A bölmesi 1 ile 19 ölçüler arasında iki kez gelmektedir (Şekil 48). Bu tekrar arasındaki 6 ölçülük kısma ise daha sonra B bölmesinde görülen motifler yerleştirilmiştir. 14 ile 19. ölçüler arasında A bölmesi tekrar edildikten sonra, B bölmesi 19. ölçüden itibaren başlar (Şekil 49) ve 8 ölçü boyunca devam ederek 27. ölçüde tekrar A bölmesine bağlanır. 34. ölçüden finale kadar olan kısım ise kodettadır. Bölümün biçim tablosu şu şekildedir:

Tablo 7: Capriccio'nun biçim tablosu

BÖLME	ÖLÇÜ	MAKAM
A	1-19	Hüseynî
B	19-27	Karcığar
A	27-34	Hüseynî
Kodetta	34-Son	Hüseynî

4.2.13. Taksim Bölümünde Biçim

Taksimler Türk müziği biçimleri arasında serbest yapıda icra edilen doğaçlamalardır. Bu yüzden belirli bir biçimleri olmaz: Herhangi bir saz tarafından, herhangi bir veya birkaç makama geçkili olarak yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren, usûle bağlı olmayan saz musikisidir (İmprovisation). Taksimler bir makama veya birkaç makama geçkili yapılabilir. Çok makam dolaşıyorsa fihrist taksim denir (Özkan, 1998: 80).

Bu bilgiler ışığında, Taksim bölümünün "fihrist taksim" sınıfına girdiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, ağırlık olarak kullanılan makamın Uşşak oluşu, bu taksimi "Uşşak taksim" olarak da adlandırmayı olanaklı kılar.

4.2.14. Sirto Bölümünde Biçim

Sirto kökleri Eski Yunan'a kadar dayanan geleneksel bir dans ve biçimdir. Belirli bir biçim yapısı olmayan sirtonun ölçüsü çoğunlukla 2/4'lüktür: Longadan daha serbest yapılı, haneli veya hanesiz, son hanelerinde usûl geçkisi yapılabilen ve çok yürük herhangi bir küçük usûlle ölçülmüş, sirto isimli bir oyunu oynamak için yapılmış saz eserleridir. Özel ritimleri vardır (Özkan, 1998: 81).

Keman ve Piyano için Süit'in son bölümü olan Sirto, daha önce Scherzo bölümünde olduğu gibi ikinci çeşit rondo biçiminin şematik yapısına hayli benzer. Buna göre Sirto'nun biçim tablosu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 8: Sirto'nun biçim tablosu
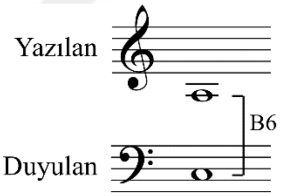
BÖLME	**ÖLÇÜ**	**MAKAM**
Giriş	1-5	
A	5-50	Hicâz
Köprü	50-53	
B	53-89	
Köprü	89-97	
A	97-196	Hicâz
Köprü	196-212	
B	212-236	
Köprü	236-248	
A (Kodaya dönüşmüş)	248-Son	Hicâz

4.3. Allegro Feroce

4.3.1. Allegro Feroce'de Makamsal Öğeler

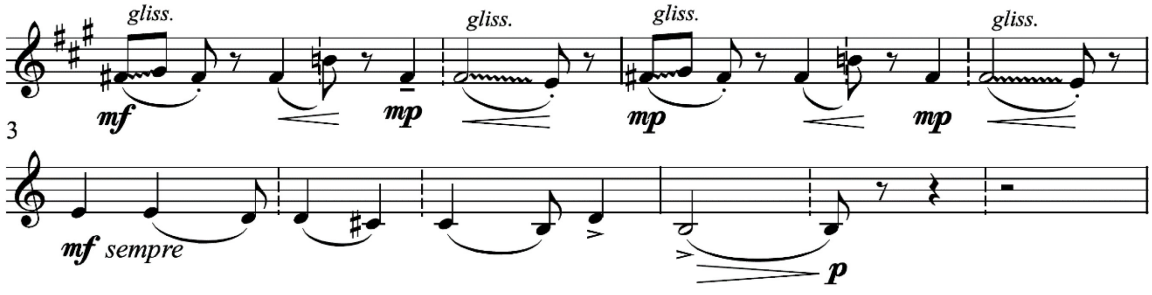
Bir oda müziği yapıtı olarak ele alınabilecek olan Allegro Feroce, alto saksafon -veya Si♭ klarnet- ve piyano için yazılmıştır. Aynı yapıt, Akses tarafından 1930'da bu kez viyola ve piyano için düzenlenmiştir. Çözümleme bölümünde kullanılan nota örneklerinin alto saksafon üzerine olması nedeniyle, bu çalgı hakkında bazı bilgiler vermek yerinde olabilir: Bakır üflemeliler sınıfından, kamışlı bir çalgı olan alto saksafon, teknik özellikleriyle klarnete oldukça benzer: Klarnetçilerin çoğu saksafon da çalabilir çünkü saksafonun parmak tekniğine -ki bu klarnettekine çok benzer- ve bütün saksafon tekniklerine fazla alıştırma yapmadan hâkim olabilirler (Adler, 1989: 205). Dolayısıyla, alto saksafon için yazılmış bu parti rahatlıkla Si♭ klarnet için de düşünülebilir. Aktarımlı bir çalgı olan alto saksafon, ikinci çizgideki sol anahtarı ile yazılır. Aktarımlı olması sebebiyle yazıldığı yerden Büyük 6'lı pes işitilir (Şekil 63).

Şekil 63: Alto saksafonun aktarımı
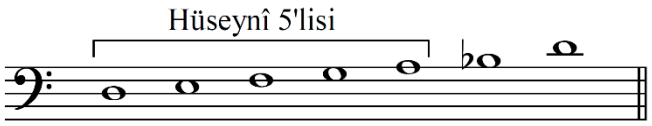


Makamsal çağrışımlar yapan ezgiler yapıtın birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır. İlk bulgular 1. ile 5. ölçüler arasındadır (Şekil 64). Buradaki benzerlik, Re sesi üzerine aktarılmış Hüseynî makamı dizisindeki (Şekil 66) sesleri içerir (Şekil 65).

Şekil 64: 1. ve 5. ö. a. (alto saksafon)
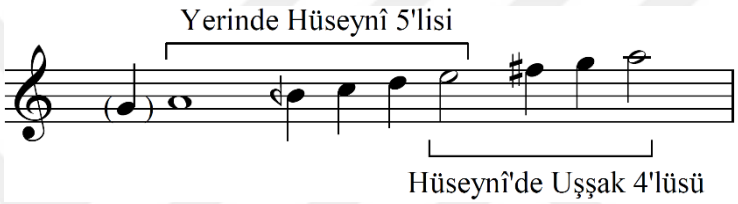


Şekil 65: 1 ile 5. ö. a., alto saksafon partisindeki sesler (dizi halinde)
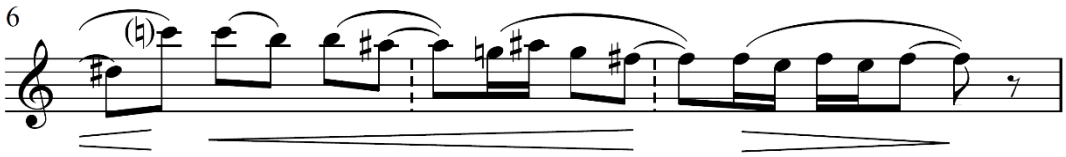


Türk müziğinde Dügâh perdesi üzerine kurulu olan Hüseynî makamı, yerinde Hüseynî 5'lisine, Mi sesinde (Hüseynî perdesi) Uşşak 4'lüsü eklenerek meydana gelir (Şekil 3). 1. ile 5. ölçüler arasındaki ezginin çizgisel yapısı Hüseynî makamının inici-çıkıcı seyir özelliği ile benzerlik gösterir.

Şekil 66: Y. (Dügâh'ta) Hüseynî M. D.

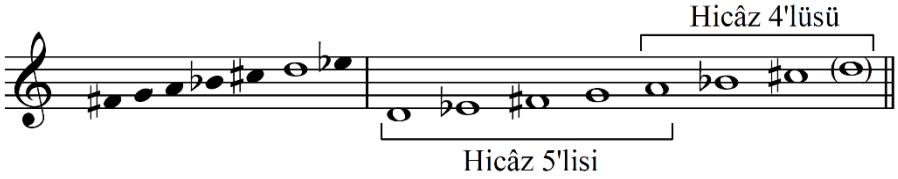


6. ölçüde karşılaştığımız sesler (Şekil 67), bu kez Re (orta Re, Yegâh perdesi) sesi üzerine göçürülmüş (aktarılmış) Zîrgûleli Hicâz makamı dizisindeki seslerle uyuşmaktadır (Şekil 68). Aynı uygulama Türk müziğinde de sıklıkla yapılmakta ve makamın adı Şedd-i Arabân (Şedarabân) olarak değişmektedir.

Şekil 67: 6. ölçü (alto saksafon)
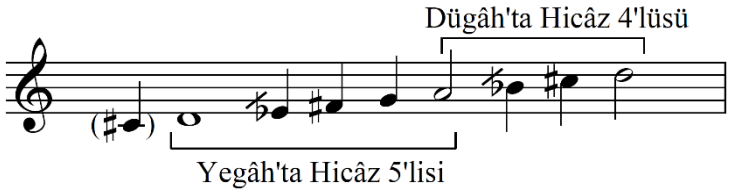


Şekil 68: 6. ölçüde, alto saksafon partisindeki sesler (dizi halinde)
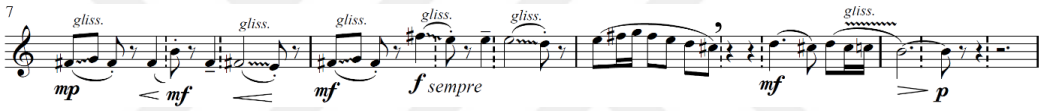


Bu makamın (Şedd-i Arabân) dizisi, Re (Yegâh perdesi) sesi üzerine Hicâz 5'lisi ve La (orta sekizlideki La - Dügâh perdesi) sesi üzerine Hicâz 4'lüsü eklenerek meydana gelmektedir (Şekil 69).

Şekil 69: Y. (Yegâh'ta) Şedd-i Arabân M. D.
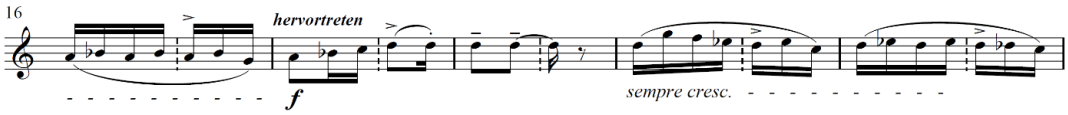


7. ile 11. ölçüler arasında tekrar Re sesi üzerine gelen sesler, Hüseynî makamı dizisinin sesleridir (Bkz. Şekil 66). Diğer yandan 9. ölçünün son vuruşunda görülen *glissando*, Hüseynî makamının komalı sesinin (Si koma bemolü) olduğu bölgede görülmektedir. Bu durum, komalı sesin bulunduğu bölgedeki sesler arasında kayarak yapılan bir geçişin, makam çağrışımını güçlendirmek için yapıldığını gösteriyor olabilir (Şekil 70).

Şekil 70: 7. ve 11. ö. a. (alto saksafon)

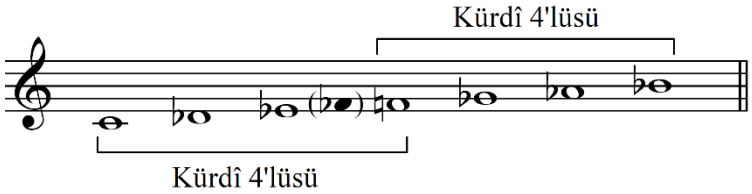


Hemen devamında, 11. ile 16. ölçülerin ardından, 16. ile 21. ölçüler arasında oldukça belirgin bir dizisel kullanımın olduğu göze çarpar (Şekil 71 ve 72).

Şekil 71: 16. ve 21. ö. a. (alto saksafon)
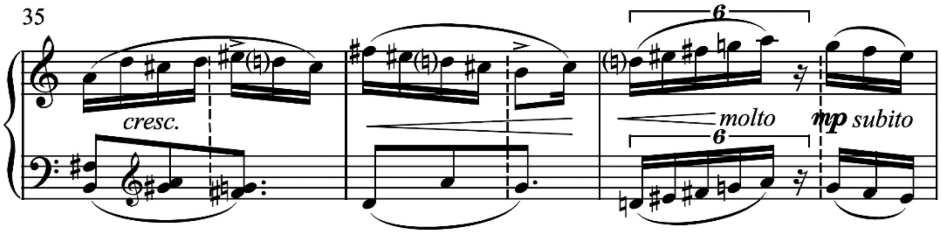


Şekil 72: 16. ve 21. ö. a., alto saksafon partisindeki sesler (dizi halinde)
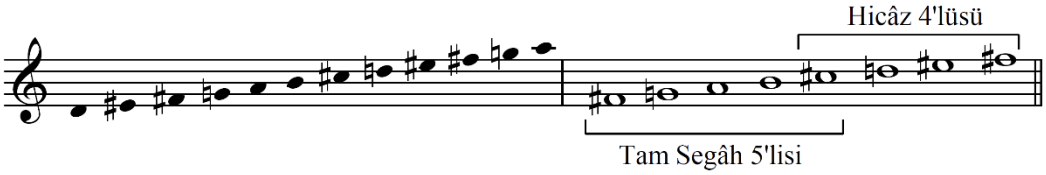


Şekil 75'de görülen Segâh makamı dizinin seslerine, 35. ile 38. ölçüler arasındaki kısımda rastlanır. Bu dizi Fa♯ (1. sekizlideki Fa♯, Eviç perdesi) üzerindedir (Şekil 73 ve 74).
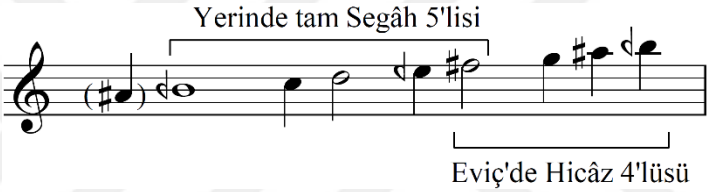
Şekil 73: 35. ve 38. ö. a. (piyano)



Şekil 74: 35. ve 38. ö. a., piyano partisinin üst satırındaki sesler (dizi halinde)
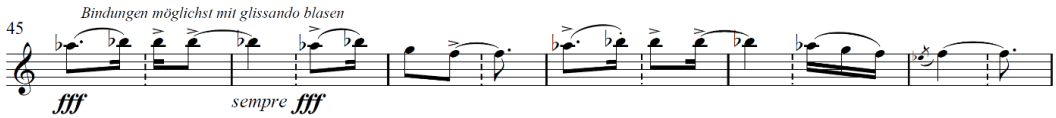


Şekil 75: Y. (Segâh'ta) Segâh M. D.
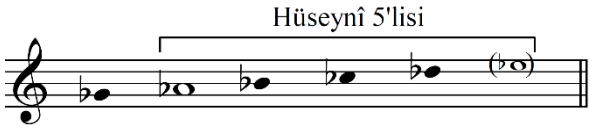


Şekilde 76'da, 45. ile 51. ö. a., basit bir halk ezgisini anımsatan ezgi, Hüseynî makamı dizisinde kullanılan seslerle uyuşmaktadır. Bu sesler Hüseynî dizisindeki ilk dört ses ile yeden sesidir ve La♭ (Nîm Zirgûle) üzerindedir (Şekil 77).

Şekil 76: 45. ve 51. ö. a. (alto saksafon)



Şekil 77: 45. ve 51. ö. a., alto saksafon partisindeki sesler (dizi halinde)
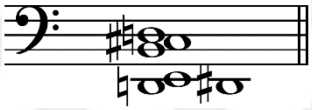


Makamsal yaklaşımı andıran öğeler 51. ölçüden itibaren yine gelmeye devam etse de yoruma açıktır ve diğerleri kadar net fikirler vermeyebilir. Özellikle Şekil 71'deki motifleri içeren kesitlere dair makamsal çağrışımlar açısından kesin bir sonuç çıkarmak güç olabilir.

4.3.2. Allegro Feroce'deki Akorların Makamsal Öğelerle İlişkileri

Allegro Feroce'de dördüncü ölçüye kadar olan kısım tek bir akorla geçilir. Alto saksafondaki ezginin makamsal çağrışımlar yapması, akorun pedala benzer bir işlevinin olduğunu göstermektedir. Bu durum Türk müziği geleneğindeki "dem tutma" terimiyle işlev bakımından benzerdir. Ayrıca, modal ya da makamsal müziklerde bu gibi uzun ya da tekrar eden sesler, kalıplar üzerine yapılan doğaçlamalara sıklıkla rastlanabilir. Başlangıçtan 5. ölçüye kadarki kısımda kullanılan ve 4. ölçüde, tüm partilerin seslerini barındıran akor şöyledir:

Şekil 78: 4. ölçünün akoru
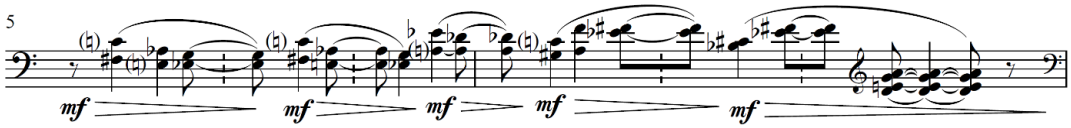


Bu örnekte de görüldüğü üzere, akor, 3'er sesten oluşan iki küçük salkım akordan oluşmuştur. Makamsal öğelerin saptandığı kısımda, kullanılan dizinin Re sesi üzerinde olduğu belirtilmişti. Buna ek olarak, ilk on ölçüdeki makamsal öğelerin de (Bkz. Şekil 64, 65 ve 70) Re ekseninde olduğu görülmüştü; dolayısıyla, bu akorun eksen sesinin de Re olduğunu söylenebilir.

Her iki Re sesi üzerine kümelenmiş olan salkımların ise, tutulan eksen pedalını gizlemek ya da belirginliğini belirli bir ölçüde zayıflatmak için kullanılmış olması muhtemeldir. Diğer taraftan, akoru oluşturan seslerin birbirleriyle olan ilişkisi, akor Si sesinden başlayarak sırayla serildiğinde (Si, Do♯, **Re♮**, Re♯, Mi) eksen kabul ettiğimiz Re♮ sesinin simetrik olarak ortada kalması şeklinde de yorumlanabilir (Karabiber, 2016: 38).
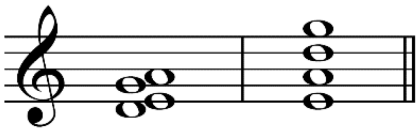
10. ölçüye kadarki kısımda Pedal dışında göze çarpan tek farklı durum, 5 ve 6. ölçülerdeki piyanonun üst satırındaki seslerdir (Şekil 79).

Şekil 79: 5 ve 6. ölçü (piyanonun üst satırı)



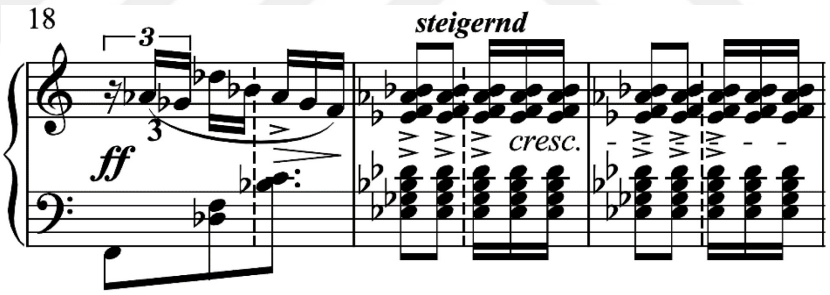
6. ölçünün sonlarına kadarki kısımda, bahsedilen bu seslerin saksafon partisinden türemiş olduğu söylenebilir. Bu ölçünün ikinci vuruşundaki akor - piyanonun alt satırının pedal olduğu düşünüldüğünde- Şekil 80'deki gibi 4'lü şekilde de serilebilir.

Şekil 80: 6. ölçünün akoru ve 4'lü serilmiş şekli

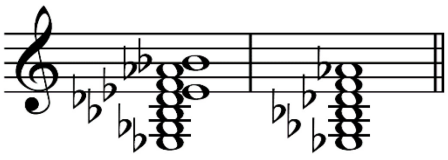


Şekil 80'deki akora ve dizilişe benzeyen diğer bir örnek 18. ve 19. ölçüde, piyanonun üst satırında görülür (Şekil 81). Alt satırdaki pedal bu kez yoktur ve bu iki satırın sesleri 3'lü olarak serilebilmektedir. Böylece karşımıza 11'li bir akor çıkmış olur (Şekil 82).

Şekil 81: 18. ile 20. ölçü arası (piyano)
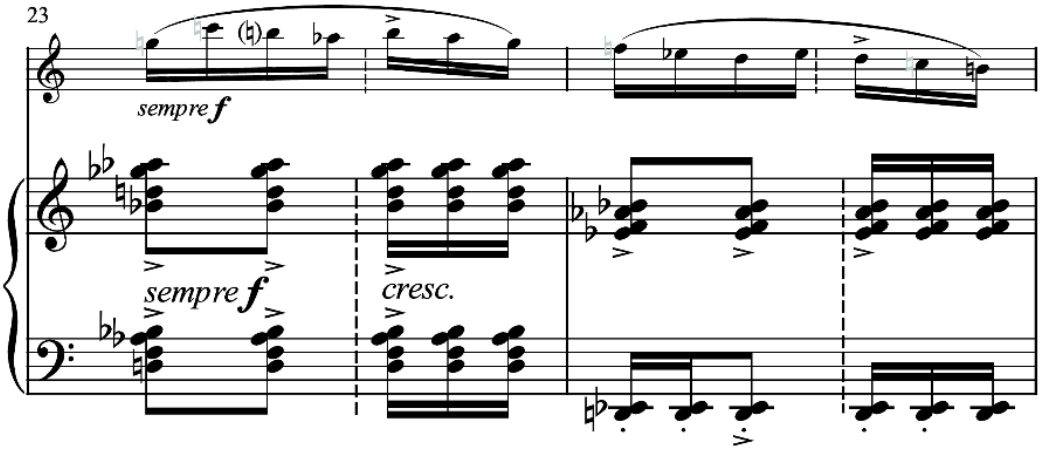


Şekil 82: 18. ve 19. ölçüdeki akor ve 3'lü serimi
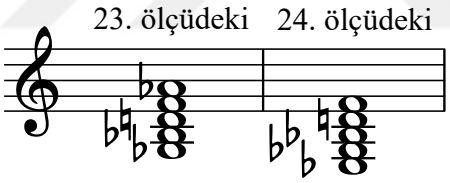


Şekil 82'deki akor, 16. ve 21. Ölçülerin arasındaki kısım alto saksafon partisindeki ezgiden alınmıştır. Do sesi dışında ezgiyi meydana getiren sesler (Re♭, Mi♭, Fa, Sol♭, La♭, Si♭) bu akor için de aynıdır. Benzer durum 23 ile 24. Ölçülerdeki akorda da değişmez (Şekil 83).

Şekil 83: 23 ve 25. ö. a.



Bu akorlar, saksafonun 23 ile 24. ölçüsündeki seslerden meydana gelmiştir. 24. ölçüde karşımıza çıkan akor, 19. ölçüdeki akorla oldukça benzerdir (bu akordaki Re♮ 19. ölçüde Re♭ olmuştur). Her iki akorun da 3'lü serimini yapmak mümkündür (Şekil 84).

Şekil 84: 23 ve 25. ö. a. akorlar 3'lü serimde



Tüm bu akorlar eşlik görevinde oldukları ezginin seslerinden elde edilmiştir ve aralarında çok büyük farklılıklar bulunmaz. Ayrıca, 3'lü bir yapı uyarınca kuruldukları da göze çarpmaktadır.

Yapıtın "yenilikçi" ya da "çağdaş anlayıştaki" çokseslilığı içinde, göze çarpan bir diğer akor, 50. ölçünün akorudur. Bu akor Re♯ – Sol♯ – Do♯ şeklinde 4'lü şekilde serilebilir ve büyük ihtimalle 51, 52 ve 53'üncü ölçüdeki akorların aynısıdır. Bu ölçülerdeki akorların sesleri de La♯ – Re♯ – Sol♯ – Do♯ – Fa♯, ya da başka bir deyişle piyanonun siyah tuşlardır. Dolayısıyla, aralarındaki 4'lü yapı gayet doğaldır. Ayrıca istendiğinde bu sesler Sol diyezden başlayarak 3'lü olarak da serilebilir.

Allegro Feroce'de bundan sonraki kısımlara da yukarıda görülen akor yapıları hâkimdir. Dörtlü yapıdaki akorlarla karşılaşılsa da temel olarak 3'lü sistem üzerine kurulu oldukları anlaşılmaktadır.

Bu inceleme neticesinde ilk aşamada Allegro Feroce'nin akor yapıları açısından geleneksel, alışılagelmiş bir yaklaşımdan daha ziyade, yer yer salkım akorların kullanılmış olması gibi modern özelliklere sahip olduğu düşünülebilir.

Akorların birbirleriyle olan görece serbest ilişkilerinin tersine, eşlik ettikleri ezgiyle olan ilişkilerinin daha sıkı olduğu gözlemlenmiştir. Ezgideki ses malzemesini temel alan eşlik, zaten var olan makamsal öğelerle birlikte, tonalitenin ve tonal armoninin işlevsel özelliğinin oldukça dışındadır.

4.3.3. Allegro Feroce'de Biçim

Yapıtta iki farklı müzik düşüncesi üzerinde kurulu bölmeler göze çarpar. İlk bölme 1 ve 11. ölçülerin arasındadır. Bölmenin içerdiği cümlelerin demet yapıda oldukları söylenebilir. Birinci cümle 1 ve 5'inci ölçü (Şekil 64), ikincisi 5 ve 7'nci ölçü, son cümle de 7 ve 11'inci ölçüler arasındadır (Şekil 70).

Vuruş grupları 3+2+3 olarak düzenlenmiş olan ilk bölme 8/4'lük ölçüdedir. Türk halk müziğinde "birleşik sekizli usûl" olarak adlandırılan böylesi bir vuruş ve ölçü düzenine sıklıkla rastlanmaktadır: Halk türküleri arasında Sekiz Vuruşlu Birleşik Usullere de sık sık rastlanmaktadır. Sekizli birleşik usuller de beşli ve yedililerde olduğu gibi iki ve üçlü ana usullerden teşekkül eder. Sekizlilerde üçlü vuruşlar çoğunlukta olduğu için ilişkiler yer değiştirir ve böylece bu usul de üç şekil gösterir:

1 - 2+3+3 (a),

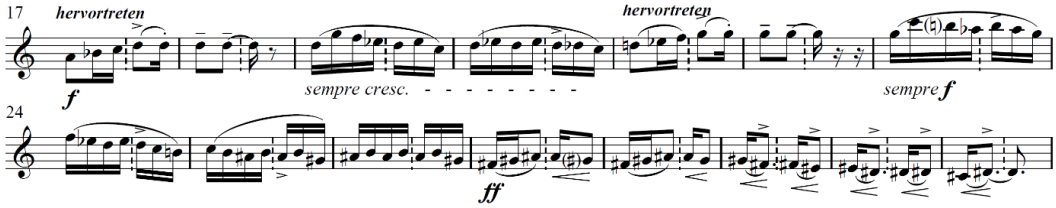
2 - 3+2+3 (b),

3 - 3+3+2 (c). Bunlardan en çok rastlananı (2-b) tipidir (Sarısözen, 1962: 75).

İçerdiği öğelerin dağınık yapısı nedeniyle B bölmesindeki tema kolaylıkla açığa çıkmayabilir. Buna rağmen, 17 ve 32'nci ö. a. kurulu olduğu görülmektedir (Şekil 85).

19. ölçüde 16'lık notalardan oluşan motifler, 11. ile 17. ölçüler arasında tekrarlanarak B temasının gelişini hazırlamaktadır. Bu yüzden ikinci bölmenin başlangıcı için 11. ölçü işaretlenebilir.

Şekil 85: 17. ile 32. ölçü arası (alto saksafon)



Şekil 85'de karşımıza çıkan bölüm, 17 ve 21'inci, 21 ve 25'nci, 25 ve 32'nci ö. a. üç ayrı cümlelik bir bütün şeklinde görülebilir. Fark edileceği üzere bu parçaların içerdiği motifler benzerlik içerisindedir.

1/16'lık nota değerlerinden meydana gelen motifler bir sonraki bölme olan 2. bölmenin hemen her yerinde görülmektedir (11 ve 17, 38 ve 42, 51 ve 56, 68 ve 74, 78 ve 80'nci ö. a.). Bunun yanı sıra, 17 ve 19'uncu ölçüler arasında görülen motifler, 60 ile 65'nci ve 74 ile 78'nci ö. a. yinelenir. 27 ve 32'nci ölçü arasındakiler ise bu kez 80 ile 84'ncü ölçülerde yinelenmektedir.

Yeni temanın 41 ve 51'nci ölçülerin arasında geldiği düşünülebilir. Ancak, buradaki motifler yeni bir müzik düşüncesinden çok, 17 ve 19'ncu ölçüler arasındaki motiflerden türetilmişe benzemektedir.

Son olarak, 41 ve 51'nci ö. a. alto saksafon partisinde bu yeni motifler kullanılırken, B temasının 1/16'lık notalarla kurulmuş motifleri piyanoda yinelenmektedir. 31'den 68'nci ölçüye kadarki kısımda, yapıt boyunca gelen müzik düşüncelerinin geliştirilmeye çalışıldığı göze çarpar. 68'nci ölçüde B teması ilk düzeniyle bir kez daha başlar; fakat bu kez kodaya dönüştürülmüştür. Böylelikle, Allegro Feroce'de biçim açısından karşımıza şu şekilde bir şema çıkar:

Tablo 9: *Allegro Feroce*'de biçim şeması

BÖLME	**A**	**B**	Gelişme	Koda
ÖLÇÜ	0-11	11-32	32-68	68-Son
MAKAM	Hüseynî - Şedarabân		Segâh - Hüseynî	
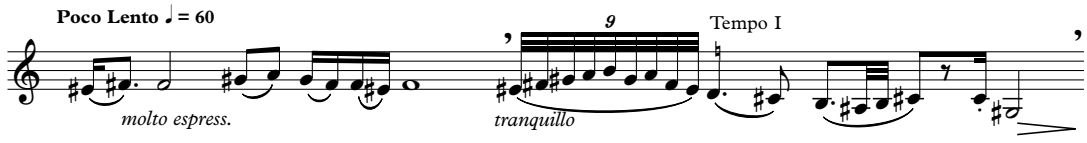
Son olarak, 11'nci ölçüden sonraki kısmın 7/16'lık ölçüde yazıldığı ve buradaki vuruş guruplarının 2+2+3 (veya 4+3) şeklinde düzenlendiği görülür. Ölçünün bu şekilde düzenlenmesi klasik Türk müziğinin ve Türk halk müziğinin geleneği içinde rastlanan bir durumdur. "Devr-i Tûrân" olarak adlandırılan bu ölçü düzeninde 7 zamanlı aksak ölçüdeki bölütler 4+3 olarak gruplanır. Aynı vuruş grupları halk müziğinde "birleşik 7'li usûl" adı altında, 2+2+3, 3+2+2 ve 2+3+2 olarak karşımıza çıkar.

4.4. Trio Fantezi

4.4.1. Birinci Bölümdeki Makamsal Öğeler
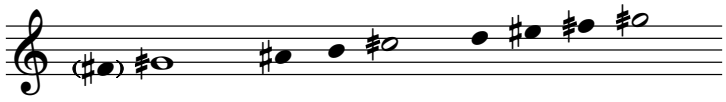
Yapıtın birinci bölümü *poco lento* (MM: 60) temposuyla belirlenmiş, taksime benzeyen bir kesitle başlar. Bu kesit kendi içinde parçalara (cümle ya da motiflere) ayrılmıştır. Her bir parçanın satır üzerinde nefes/cümle işaretiyle (') birbirinden ayrıldığı açıkça görülmektedir. İlk iki motifin sonunda Do♯'de, üçüncü motifte ise Sol♯'de karar veren kısım, dizi, seyir ve karar özellikleri açısından karcığar makamına (Şekil 11) oldukça benzemektedir (Şekil 86).

Şekil 86: İlk üç motif



Her ne kadar ses ve perde sistemleri farklı olsa da Türk müziği geleneğinde de karcığar makamı Zirgûle perdesi (Sol♯) üzerine göçürülebilir (Şekil 87):
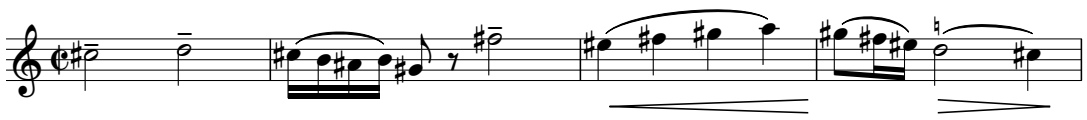
Şekil 87: Zirgûle perdesi (Sol♯) üzerinde karcığar M. D.



Bu kısmın karcığar makamıyla olan bir diğer ilişkisi seyir ve asma karar gibi özelliklerle ilgilidir. Öyle ki, ikinci motifte Do♯ üzerine hicâz 4'lüsüyle gelinmiştir. Normalde, makam yerinde (A4 - Dügâh) kullanıldığında Re sesi (D5 - Nevâ) üzerinde karşımıza çıkacaktır: Güçlü Nevâ perdesi üzerinde seyre başlanır. Dizinin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezindikten sonra, güçlü üzerinde Hicâz çeşnisi ile yarım karar yapılır (Özkan, 1998: 177).

Giriş (taksim) bölümündeki makamsal öğelerle, 1. ölçüden itibaren (giriş kısmının ölçüsüz yapısı ölçü sayılarına dâhil edilmemiştir) ilk müzik düşüncesinin keman partisinde gelmesiyle beraber yeniden karşılaşılır. Tıpkı girişte olduğu gibi, karcığar makamı Sol♯ üzerindedir. Ayrıca, yine burada da 4. ölçünün sonunda C♯ üzerinde hicâz çeşnisi bulunmaktadır (Şekil 88).

Şekil 88: İlk dört ölçü (keman partisi)
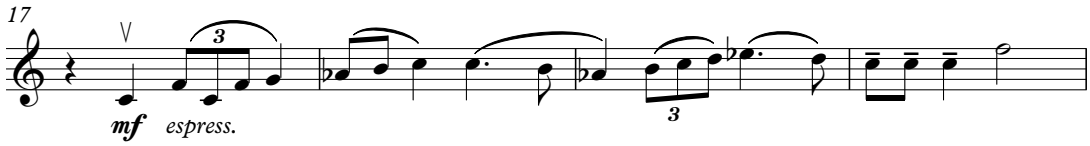


Şekil 88'deki cümle 9. ölçüde hemen aynı şekilde viyolonsel tarafından da tekrar edilir; ancak, cümle bu kez Re'de karar verir.

17. ölçüde keman partisinde karşılaşılan kısım (Şekil 89) Fa sesi üzerine aktarılmış bir nikrîz makamını (Şekil 20) çağrıştırmaktadır. Bilindiği üzere iki çeşit nikrîz dizisi vardır; bunlardan ilki yerinde Nikrîz 5'lisine Nevâ'da Rast 4'lüsünün
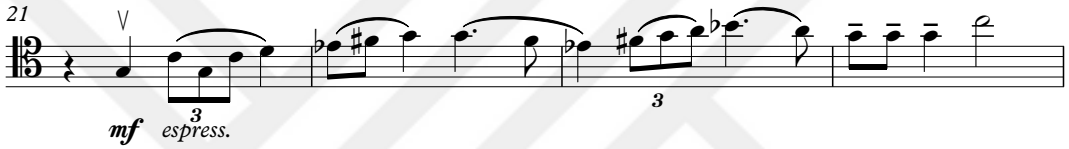
eklenmesiyle oluşurken, diğeri, bu örnekte de görüldüğü gibi yine yerinde Nikrîz 5'lisine bu kez Nevâ'da bûselik 4'lüsünün eklenmesiyle oluşur.

Şekil 89: 17 ile 21. ölçüler arası



Aynı cümle 21 ile 25. ölçüler arasında viyolonsel partisinde, bu kez Do üzerine aktarılarak tekrar etmiştir (Şekil 90).
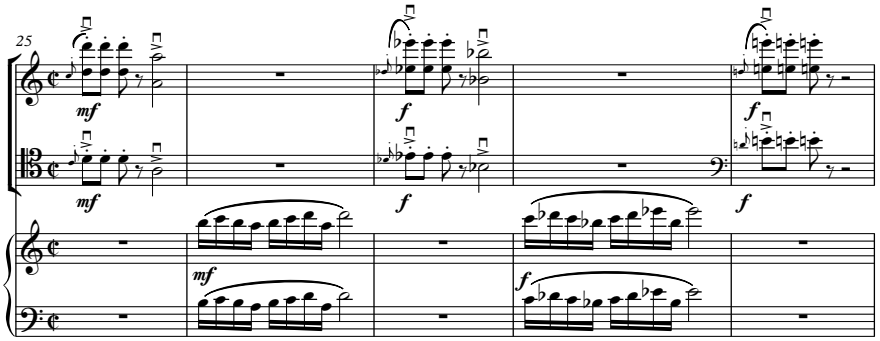
Şekil 90: 21 ile 25. ö. a. (viyolonsel partisi)



25 ile 30. ölçüler arasında kalan kısım sürekli eksen kaymalarıyla geçilen ve yeni bir müzik düşüncesini hazırlayan muhtemel bir köprüdür. Bu köprü, biçimsel anlamda hazırladığı yeni düşünceyi, dizisel olarak da hazırlamıştır.

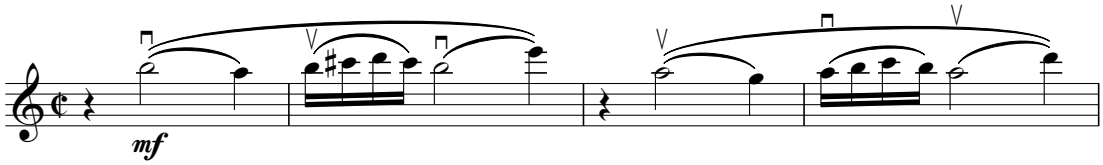
25 ve 30. ölçüler arasındaki bu kaygan kısım hüseynî 5'lisindeki sesleri sırasıyla La, Si♭, Do ve Do♯ üzerine aktararak devam eder (Şekil 91).

Şekil 91: 25 ile 30. ö. a.
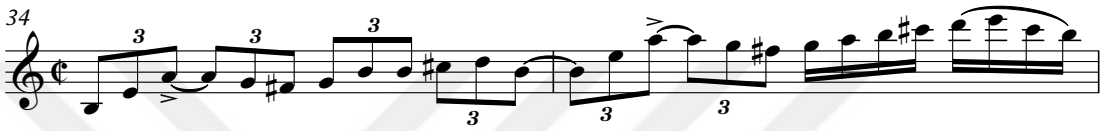


30. ölçüden itibaren gelen yeni müzik düşüncesi, biraz önce hazırlanan, Mi üzerine aktarılmış bir hüseynî makamını çağrıştırmaktadır (Şekil 92).

Şekil 92: 30 ile 34. ö. a. (keman partisi)



34 ve 35. ölçülerde hüseynî makamı dizisindeki seslerin hemen tamamı üçlemelerle ve ezgisel olarak biraz da soyutlanarak yinelenir (Şekil 93).

Şekil 93: 34 ve 35. ölçüler (keman partisi)



37. ölçüde aynı müzik düşüncesi tekrar geldiğinden aynı bulgular burası için de geçerlidir. 49. ölçüyle beraber gelen ve daha önceki fikirleri geliştirerek devam eden kısım 1. ölçüde karşılaşılan ezgiyle başlar; dolayısıyla karcığar makamına özgü bulgular burası için de geçerlidir. 81. ölçüye kadar devam eden bu kısımda geçen öğeler, daha önce belirtilen müzik düşüncelerini geliştirerek şekillendiği için yine aynı makamsal benzerliklere ulaşmak mümkündür.

Yine aynı şekilde, 89. ölçüde gelen müzik düşüncesi 1. ölçüde gelen kısmın tekrarı olduğundan bulguların özelliği değişmez. Bu durum 17. ölçüde karşılaşılan ve nikrîzi çağrıştıran kısım için de geçerlidir; aynı müzik düşüncesi, aynı dizisel malzeme ile 103. ölçüde tekrarlanmıştır.

30. ölçüde gelen hüseynî benzeri kısım 116. ölçüde yeniden gelmektedir. Ancak bu kez eksen sesi değişmiş ve Fa♯ üzerine gelmiştir.

4.4.2 Birinci Bölümde Biçim

Birinci bölümün biçimsel yapısı, taksimi andıran bir giriş kısmı ve 3 ayrı müzik düşüncesi üzerinde şekillenmiştir. A, B ve C olarak isimlendirilecek olan bu

düşünceler bölüm içerisinde tekrar edilmiş, geliştirilmiş ve zaman zaman da köprülerle birbirlerinden ayrılmışlardır. Biçimsel yapı ve bu yapıyı oluşturan malzeme aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:
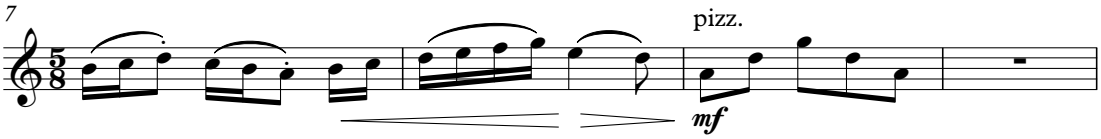
Tablo 10: Birinci bölümün biçimsel yapısı

BÖLME	ÖLÇÜ	MAKAM
Giriş	-	Karcığar
A	1-17	Karcığar
B	17-25	Nikrîz
Köprü	25-30	
C	30-49	Hüseynî
Gelişme 1. Kesit	49-65	
Gelişme 2. Kesit	65-81	
Dönüş köprüsü	81-89	
A	89-97	Karcığar
Köprü	97-103	
B	103-111	Nikrîz
Köprü	111-116	
C	116-129	Hüseynî
Koda	129-Son	

4.4.3. İkinci Bölümdeki Makamsal Öğeler

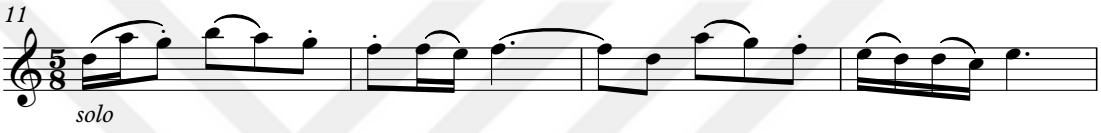
İkinci bölümde 3. ve 7. ölçüler arasında gelen ilk cümle, Sol eksenindeki majör bir çekirdek üzerine kurulu şekilde başlasa da yerini 7. ölçüyle beraber gelen ve bu kez La sesi ekseninde, hüseynîyi çağrıştıran yeni bir cümleye bırakır (Şekil 94).

Şekil 94: 7 ile 11. ö. a.



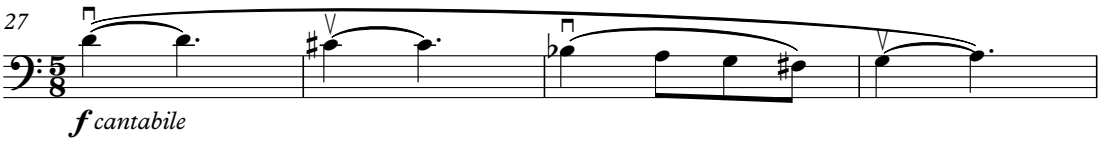
11. ölçüde benzer dizisel yapı Re sesi üzerine aktarılmıştır. Dört ölçü boyunca devam eden bu yeni cümle 14. ölçünün sonunda Mi sesinde kalarak 15. ölçüde diğer cümleye (7. ölçüden başlayan cümleyle aynı) bağlanır (Şekil 95).

Şekil 95: 11 ile 15. ö. a.

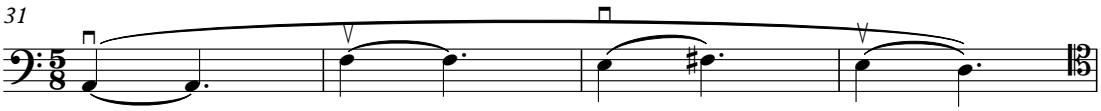


27. ölçüde gelen cümle La sesi üzerinde hicâz 4'lüsü ile kalır (Şekil 96); fakat hemen ardından gelen cevap cümlesi bu kez Re sesi üzerinde ve majör çekirdeklidir. Buradaki majör çekirdek, majör bir tonaliteden çok, buna benzerlik gösteren, makamsal bir havadadır (Şekil 97).

Şekil 96: 27 ile 31. ö. a.



Şekil 97: 31 ile 35. ö. a.



Bölümün ilerleyen kısmında, buraya kadarki öğeler aynı müziksel malzemeyle yer yer tekrar edilir ve geliştirilirler.

4.4.4. İkinci Bölümde Biçim

İkinci bölüm iki temel müzik düşüncesi üzerine kurulu, aynı zamanda içinde gelişme bölmesi de barındıran bir yapıdadır. Bölümün biçim tablosu aşağıdaki gibi şekillenmiştir:
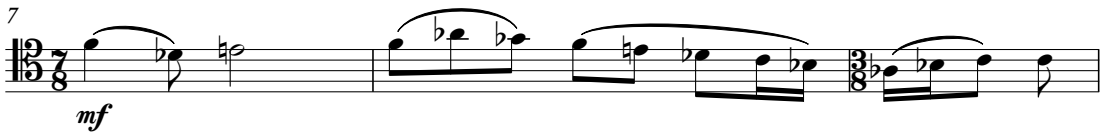
Tablo 11: İkinci bölümün biçimsel yapısı

BÖLME	ÖLÇÜ
A	1-23
Köprü	23-27
B	27-43
A	43-57
Gelişme	57-85
Dönüş Köprüsü	85-89
A	89-101
B	101-117
A	117-129
Koda	129-Son

4.4.5. Üçüncü Bölümdeki Makamsal Öğeler
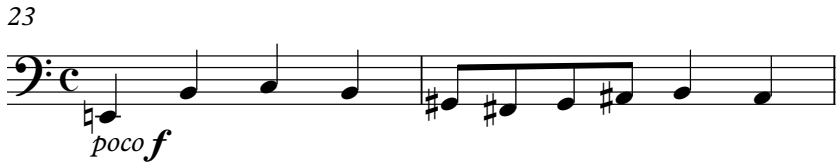
Üçüncü bölümün başından itibaren piyano, viyolonsel ve keman tarafından ardı ardına seslendirilen ezgi, Fa sesi ekseninde ve segâh makamına benzer bir havada gelmektedir (Şekil 98).

Şekil 98: 7 ile 10. ö. a.



Aynı müzik malzemesiyle 59. ölçüden itibaren de karşılaşılır. 23. ölçüyle beraber gelen majör çekirdekli ezgi, yine daha önceki örneklerde olduğu gibi, majör tonaliteden ziyade yine makamsal bir havadadır (Şekil 99).

Şekil 99: 23 ile 25. ö. a.



4.4.6. Üçüncü Bölümde Biçim

Üçüncü bölüm iki temel müzik düşüncesi üzerine kuruludur. Bunlardan ilki 1, 7 ve 10. ölçülerde gelir. 23. ölçüde ikinci fikir başlar ve 31. ölçüde benzer bir şekilde duyurulduktan sonra 35. ölçüde itibaren ilk müzik düşüncesine dönme eğilimi gösterir. Bu eğilim 41. ölçüde, ilk düşüncenin başlangıç motifinin tekrarlanmasıyla daha da netleşir ve 45. ölçüde birinci düşünceye bağlanır. 51. ölçüde ikinci düşünce tekrar gelir ve 59. ölçüde, içeriğini ilk düşünceden alan bir kodaya bağlanır. Bu durumda aşağıdaki gibi bir tablo oluşmaktadır:

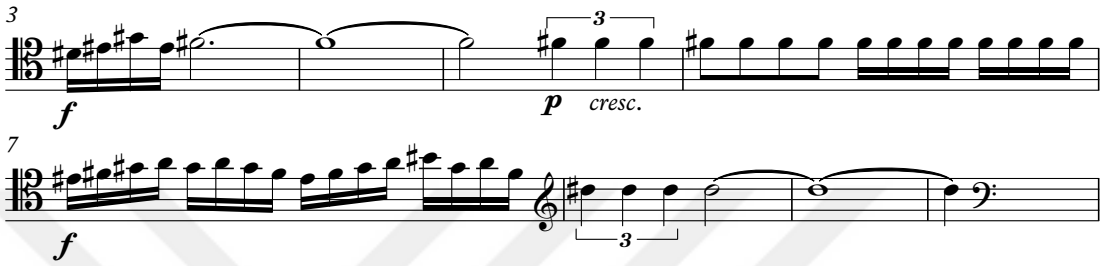
Tablo 12: Üçüncü bölümün biçimsel yapısı

BÖLME	ÖLÇÜ
A	1-23
B	23-41
Köprü	41-45
A	45-51
B	51-59
Koda	59-Son

4.4.7. Dördüncü Bölümdeki Makamsal Öğeler

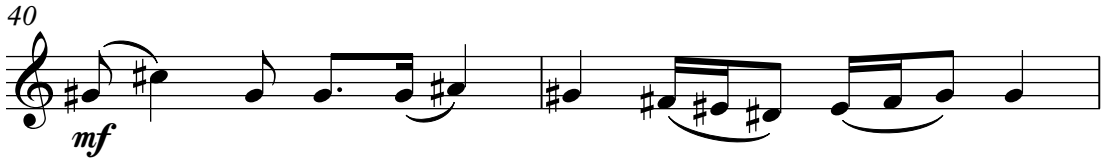
Dördüncü bölümün giriş kısmında serbest bir havada viyolonsel tarafından seslendirilen ezgi, Re♯ üzerine kurulu bir karcığarı çağrıştırır (Şekil 100).

Şekil 100: 3 ile 10. ö. a.
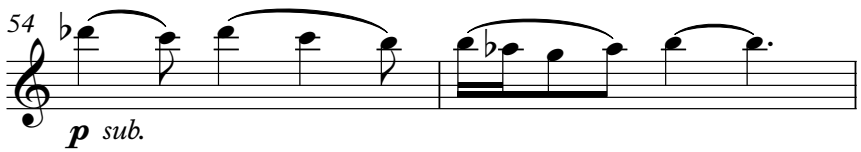


20. ölçüyle beraber başlayan bölme, yer yer makamsal çağrışımlar yapan motifler barındırsa da 40. ölçüye kadarki kısımda soyutlamalar ve eksen kaymaları hâkimdir. 40 ile 42. ölçüler arasındaki cümle ise belirgindir ve hüseyniyi andırır (Şekil 101).

Şekil 101: 40 ile 42. ö. a.



Önce 52. ölçüde gelen ve 54. ölçüdeki tekrarında bu kez Sol üzerindeki bir hicâz dörtlüsüne bağlanan cümle, Si'de kalmış olsa da daha çok Do eksenli bir diziden türemiş gibidir (Şekil 102).

Şekil 102: 54 ile 56. ö. a.



Buradan sonraki kısımda, biçimsel olarak tekrar eden yapı, dizisel malzeme olarak da aynıdır. Yer yer belirginleşen makamsal çağrışım soyutlamalar ve eksen kaymalarıyla devam eder.

4.4.8. Dördüncü Bölümde Biçim

Bölüm 20. ölçüye kadar devam eden serbest havada bir giriş kesitiyle başlar. Bu kesit, 20. ölçüyle beraber kendisiyle karşıtlık içeren marş havasındaki bölmeye bağlanır. Canlı bir havası olan bu bölmenin ikinci cümlesi 28. ölçüde gelir. 40. ölçüde yeni bir müzik düşüncesi gelir. Bu yeni bölmenin 40 ile 44. ölçüler arasındaki ilk kısmı, 44 ile 52. ölçüler arasındaki daha devinimli ikinci kısma bağlanır. 52. ölçüde gelen ve tekrar edilen cümle bu bölmenin bitirilmesine ve ara kesitin hazırlanmasına yardımcı olur. 56 ile 63. ölçüler arasındaki bu ara kesit yine serbest bir havadadır ve önceki iki müzik düşüncesiyle karşıt yapıdadır.

Serbest havadaki ara kesit 63. ölçüde, A bölmesini hazırlayan bir köprüye bağlanır ve 68. ölçüye kadar devam eder. 68. ölçüde ilk bölme tekrar edilirken hemen ardından 76. ölçüde ikinci bölme de tekrarlanır. 104. ölçüden sonraki kısım ise malzemesini ilk bölmeden alan bir kodettadır. Bu bulgular ışığında aşağıdaki gibi bir tablo ile karşılaşılmaktadır:

Tablo 12: Dördüncü bölümün biçimsel yapısı

BÖLME	**ÖLÇÜ**
Giriş	1-20
A	20-40
B	40-56
Serbest Ara Kesit	56-63
Köprü	63-68
A	68-76
B	76-104
Kodetta	104-Son

5. SONUÇ, DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER

5.1. Tespit ve Değerlendirmelerin Tarihsel Zemini

Yapıtları kendi içlerinde ve birbirleri arasında ele almadan önce, konuya daha geniş bir açıdan bakarak değerlendirmek yerinde olabilir. Müzik tarihi boyunca, besteciler kendi kültürlerinden edindikleri müzik malzemesine sıklıkla başvurmuşlardır. Dahası, sanatın birçok alanında, halk kültürüne ya da farklı coğrafyalara has, hatta zaman içinde klasik normlara ulaşmış birikim, onlara zengin ve kullanışlı bir kaynak oluşturmuştur.

Dolayısıyla, çoksesli Batı müziğinin hemen her evresinde, bestecilerin kendi kültürlerine ya da ilgi duydukları kültürlerin müziklerine yakınlaşması, etkilenmesi ve bu malzemeyi kullanmak istemesi şaşırtıcı değildir. Asıl önemli olan nokta, elbette ki sanatçıların bu kültürel zenginliği nasıl ele aldığı ve özgün bir sanat yapıtına nasıl dönüştürdüğüdür.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren geç romantik dönemin sınırlarını zorlayan arayışlar, yıllar geçtikçe uluslararası sanat müziğinin her kültürden müzik malzemesine daha da açık duruma gelmesini sağladı. Besteciler, bu gibi malzemeleri bazen doğrudan, somut bir aktarımla, bazen de soyutlayarak hatta işlevsel bir biçimde, çok çeşitli yollarla kullanma yoluna gittiler.

Diğer yandan, birçok ülkede besteciler ulusal müzik oluşturma anlayışı çerçevesinde benzer eğilimleri taşıdılar. Kuşkusuz ki, yirminci yüzyılın başlarında bu tür çabaların arkasında, ülkelerin kültür ve sanat politikalarının desteği de bulunmaktadır; ancak, bu çalışmanın konusu ve hedefleri uyarınca, konuyla ilgili tarihsel, siyasal analizlere ayrıntıyla yer verilmemiştir.

Bu bilgiler ışığında, bestecilerin yerel müzik malzemesine olan yatkınlığı daha da anlam kazanmaktadır. Allegro Feroce ve Keman ve Piyano için Süit'teki makamsal

öğelerin yoğunluğunun, armonideki ve biçimdeki farklı yaklaşımların, yeni arayışların nedeninin bu olması muhtemeldir.

5.2. Allegro Feroce Üzerine Değerlendirme

Çözümlemeler ve buradan elde edilen bulgular uyarınca, yapıt hakkında yapılabilecek ilk değerlendirme, Allegro Feroce'nin çağın yenilikçi anlayışını yansıttığı ve bunu yaparken, bestecinin Türk müziğine özgü makamsal, ritmik ve ölçüsel öğelere sıklıkla başvurmuş olduğudur.

Akses'in makamsal öğelere ve Türk müzik kültürüne olan bakışına, eğilimine üçüncü bölümde değinilmişti. Çözümlemeler bölümünde elde edilen bulguların, bahsi geçen bu eğilimleri ispatlar nitelikte olduğu düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak, Allegro Feroce ile ilgili değerlendirme, maddeler halinde şu şekilde sıralanabilir:

- Türk müziğine özgü öğeler yapıtın özünü oluşturmaktadır.
- Makamsal öğeler alto saksafon partisinin hemen her kesitinde göze çarpmaktadır.
- Makamsal öğelerin seyir özellikleri de geleneksel referanslarla örtüşmektedir.
- Makamsal öğeler yer yer doğrudan, açık bir şekilde kendilerini gösterirken, yer yer soyut bir anlayış içerisinde kullanılmışlardır.
- Ezgilerin dizisel özelliklerinin yanı sıra ritmik ve ölçüsel kurguları da Türk müziğine özgüdür.
- Alto saksafon partisinde görülen artikülasyonlar, makamsal öğeleri ve yapıtın dramatik örgüsünü belirginleştirmektedir.
- Yapıtın ölçüsel yapısının Türk halk müziğinde çok sık rastlanan 3+2+3 birleşik sekizli usule uygun oluşu, bestecinin klasik normlar dışında, halk kültürü ile ilgili oluşunu görmek açısından önemli bir bulgudur.
- Homofonik çoksesli yapı, yapıtın tamamına hâkimdir.
- Armoni, çoksesli Batı müziğinin geleneksel anlayışının dışındadır.
- Akor bağlanışları arasında işlevsel özelliklere rastlanmamıştır.

- Akor yapıları dönemin çağdaş müzik anlayışı ve arayışlarına uygun olmakla birlikte, görece yenilikçidir.
- Akor yapılarıyla ezgi partisi arasında belirgin bir ilişki vardır.

5.3. Keman ve Piyano için Süit ve Trio Fantezi Üzerine Değerlendirme

Tıpkı Akses'te olduğu gibi, Alnar'ın da Türk müziğine olan yakınlığından daha önce bahsedilmişti. Diğer yandan, Alnar'ın, Akses'ten farklı olarak, çocukluk yıllarından itibaren bu müzik kültürüyle daha içli dışlı olduğu göze çarpan önemli bir ayrıntıdır. Bu yaşlardan itibaren Türk müziği tınılarının sıklıkla duyulduğu bir ev ortamında yetişmek, Türk müziğine dair dersler almak ve bu müziğin önemli çalgılarından biri olan kanunla ilgilenmiş olmak, Alnar açısından göz önüne alınması gereken diğer özelliklerdir.

Bu zemin üzerine düşünüldüğünde, bestecinin erken dönem yapıtlarından başlayarak yerel müzik malzemesine yönelmesi oldukça doğal bir sonuçtur. Türk müziğine özgü öğeler açısından Alnar'ın yapıtları ele alış şekline, olası Batılı referanslara dayalı ya da tamamen özgün olduğu düşünülen bulgular ışığındaki değerlendirme, maddeler halinde şu şekilde yapılabilir:

- Yapıt bir bütün olarak Türk müziğine has öğeler üzerine kurulmuştur.
- Taksim, sirto vb. terimlerin Batılı terimlerle harmanlanmış olması, sunum ve şekil itibariyle de önemli bir sentezi ifade eder.
- Makamsal öğeler salt dizisel özellikleriyle değil, seyir özellikleriyle de kendilerini göstermektedir.
- Makamsal öğelerin durak ve güçlü perdeleri, asma kararları ve transpozisyonları da Türk müziği geleneğindeki referanslarla örtüşmektedir.
- Yapıtlar ritmik ve ölçüsel açıdan da Türk müziğine has öğeleri barındırmaktadır.

- Solo ve eşlik partileri arasında homofonik yapının yanı sıra, yer yer karşılıklı ve ezgisel bağlamda tamamlayıcı kesitlere rastlamak da mümkündür.
- Biçimsel yapı kolay algılanabilen, hatırda kalıcı ve süreklilik içeren özellikler göstermektedir.

5.4. Yapıtların Karşılaştırılmalı Olarak Değerlendirilmesi

Yapıtlar ve besteciler yan yana konulduğunda ilk yapılabilecek tespit, Alnar'ın Türk müziği kültürüne daha yakın ve yatkın olduğu, buna karşın Akses'in, Alnar'a oranla dönemin çağdaş müzik anlayışına ve arayışlarına daha fazla eğilimli olduğudur. Daha önce belirtilen tarihsel, biyografik ön bilgiler ışığında, elde edilen bulguların böylesi bir sonuç doğurması olağan kabul edilebilir.

Karşılaştırma kısmının bu aşamasında, temel yaklaşım noktalarından ilki benzerlikleri içermektedir. Bulgular ışığında, tespit edilen benzerlikler şu şekilde sıralanabilir:

- Yapıtların bestelendiği sırada, her iki besteci de Viyana'da aynı sanat ortamını paylaşmışlardır.
- Bestecilerin kompozisyon öğretmenleri dahi aynıdır.
- Yapıtlar piyano eşlikli, oda müziği yapıtlarıdır.
- Türk müziğine özgü öğeler tüm yapıtların özünü oluşturmaktadır.
- Yapıtlarda görülen çokseslilik üslubu ağırlıklı olarak homofoniktir.
- Bestecilerin makamsal öğelere olan yaklaşımları, Türk müziği geleneğindeki referanslarla uyuşmaktadır.
- Yapıtların ritmik ve ölçüsel yapılarında da Türk müziğine özgü özellikler vardır.

Temel anlayış ve üslup açısından, her iki bestecinin de ortak noktalarının olması ve Türk müziği öğelerinin burada önemli bir rolünün olması, şu ana kadarki bulgular ve tespitler ışığında şaşırtıcı değildir.

Ancak, Akses ve Alnar'ı kendi içlerinde özgün kılan ve gelecekte kendi müzik çizgilerinin, anlatım biçimlerinin oluşmasını sağlayan şey elbette ki farklılıkları üzerinden anlaşılabilir. Buradan hareketle, yapıtlar arasında saptanan farklılıklar maddeler halinde şu şekilde sıralanabilir:

- Alnar'ın makamsal öğeleri ele alış şeklinin, Akses'e göre daha ayrıntılı ve geleneksel referanslara bağlı olduğu gözlemlenmiştir -Kuşkusuz ki, bu noktada yapıtların boyut olarak birbirinden farklı olduğunu, Allegro Feroce'nin Trio Fantezi ve Keman ve Piyano için Süit'ten çok daha kısa bir yapıt olduğunu unutmamak gerekir.
- Akses'in makamsal öğeleri ele alış şekli, Alnar'a oranla soyutlama yoluna daha açıktır. Alnar'daki doğrudan ve somut kullanım şeklinin daha belirgin olduğu kanısına varılmıştır.
- Çok belirgin olmamakla birlikte, Alnar'ın Türk müziğine özgü referansları, bu müziğin klasik normlarına, Akses'in ise daha çok halk müziğine yakın olduğu söylenebilir.
- Diğerlerine göre boyut olarak kısa olmasına rağmen, eşlik şekli ve akor yapıları açısından, Allegro Feroce -buradaki *feroce* teriminin İtalyancada "vahşi" anlamını da göz önüne alarak- dramatik açıdan da kurgulanmış bir müziktir.
- Artikülasyonlar, yukarıda bahsedilen dramatik kaygı sebebiyle, Akses tarafından daha çok işlevsel olarak ele alınmış, Alnar'da ise alışılagelmiş şekliyle kullanılmıştır.
- Eşlik partilerinde oldukça öne çıkan bir özellik olarak, Akses'in genel anlamda müziğe olan yaklaşımının daha yenilikçi, dönemin çağdaş arayışlarına yakın olduğu; buna karşın Alnar'ın Türk müziğine özgü öğelerde olduğu gibi, bu alanda da geleneğe daha yakın durduğu kanısına varılmıştır.
- Allegro Feroce'nin piyano partisindeki kurgu ve akor yapıları yer yer salkım akorlara dönüşen özellikleriyle, yukarıda bahsedilen dramatik etkiyi

güçlendirdiği gibi, bestecinin çağın yeniliklerine ne kadar açık olduğunu anlama konusunda da önemli ipuçları vermektedir.

- Alnar'ın yapıtlarındaki ezgi partisi ile eşlik arasındaki ilişki, piyanonun yer yer ezgi çizgisine girmesi ve tamamlayıcı görevler üstlenmesi şeklinde devam eder. Allegro Feroce'deki eşlik ise, yer yer benzer görevler üstlense de genellikle ölçünün vuruş gruplarını takip eden akorlarla kuruludur.

5.5. Öneriler

Akses ve Alnar'ın yanı sıra Cumhuriyet döneminin diğer ilk kuşak bestecilerinin de Türk müziği kültürü üzerinden yola çıkarak bir müzik dili oluşturduklarını ileri sürmek mümkündür. Bu bağlamda, benzer bestecilerin erken dönemlerine ya da öğrencilik yıllarına ait müziklerinin incelenmesi önemli ipuçlarını açığa çıkarabilir.

Yazıldıkları dönem göz önüne alındığında, Trio Fantezi, Keman ve Piyano için Süit ve Allegro Feroce benzeri yapıtlara dair gerçekleştirilecek araştırmalar, bu dönem bestecilerinin henüz öğrencilik yıllarından itibaren kendilerine nasıl bir yol çizdiklerini anlamak ve dönemin Batı dünyasındaki kompozisyon sınıflarında benzeri eğilimlerin ne şekilde ele alındığını görebilmek açısından oldukça faydalı bilgiler verecektir.

KAYNAKÇA

Adler, Samuel (1989). The Study of Orchestration. New York: W.W. Norton and Company.

Akses, Necil Kâzım (1932). Allegro Feroce. Wien: Universal Edition.

Alnar, Ferid (1958). Keman ve Piyano için Süit. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Aydın, Yılmaz (2003). Türk Beşleri. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Başeğmezler, Nejat (1993). Necil Kazım Akses'e Armağan. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Cone, Edward T. (1968). Musical Form and Musical Performance. New York: W. W. Norton and Company.

Dallin, Leon (1974). Techniques of Twentieth Century Composition. Iowa: W. C. Brown Co.

Dubois, Théodore (1921). Traité d'Harmonie Théorique et Pratique. Paris: Heugel.

Fırat, Ertuğrul Oğuz (1999). Umursanmamış. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Griffiths, Paul (1986). Encyclopedia of 20th Century Music. London: Thames and Hudson.

Harnsberger, L. C. (1996). Essential Dictionary of Music. Los Angeles: Alfred Publishing Co.

Hodeir, Andre (2016). Müzikte Türler ve Biçimler. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlerici, Kemal (1981). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

İlyasoğlu, Evin (1998). Necil Kâzım Akses - Minyatürden Destana Bir Yolculuk. İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları.

İlyasoğlu, Evin (2007). 71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers. İstanbul: Pan Yayıncılık

Karabiber, Onur (2016). "Necil Kâzım Akses'in Allegro Feroce Adlı Yapıtında, Makamsal Öğeler, Akor Yapıları ve Biçim". İdil Sanat ve Dil Dergisi. Cilt 6 (Sayı 28), 31-43.

Karadeniz, M. Ekrem (2013). Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Korsakof, Rimsky N. (1996). Kuramsal ve Uygulamalı Armoni. İzmir: Levent Müzik Evi.

Kostka, Stefan (1998). Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. New Jersey: Prentice Hall.

Kutluğ, Yakup Fikret (2001). Türk Musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lester, Joel (1989). Analytic Approaches to Twenteeth-Century Music. New York: W.W. Norton & Company.

Levent, Necdet (2009). Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni. İzmir: Levent Müzikevi.

Mimaroğlu, İlhan (1990). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.

Nemutlu, Mehmet, Özkan Manav (2011). Müzikte Alımlama. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Okyay, Erdoğan (1999). Ferid Alnar'a Armağan. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Özkan, İsmail Hakkı (1998). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Öztüna, Yılmaz (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. Ankara: MEB Yayınları.

Persichetti, Vincent (1961). Twentieth Century Harmony. New York: W.W. Norton & Company.

Sarısözen, Muzaffer (1962). Türk Halk Musikisi Usulleri. Ankara: Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi.

Sağlam, Atilla (2004). Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları. İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Sayan, Erol (2003). Müziğimize Dair Görüşler Analizler Öneriler. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı ve İletişim A.Ş. Yayınları.

Slonimsky, Nicolas (1994). Music Since 1900. New York: Macmillan Library Reference.
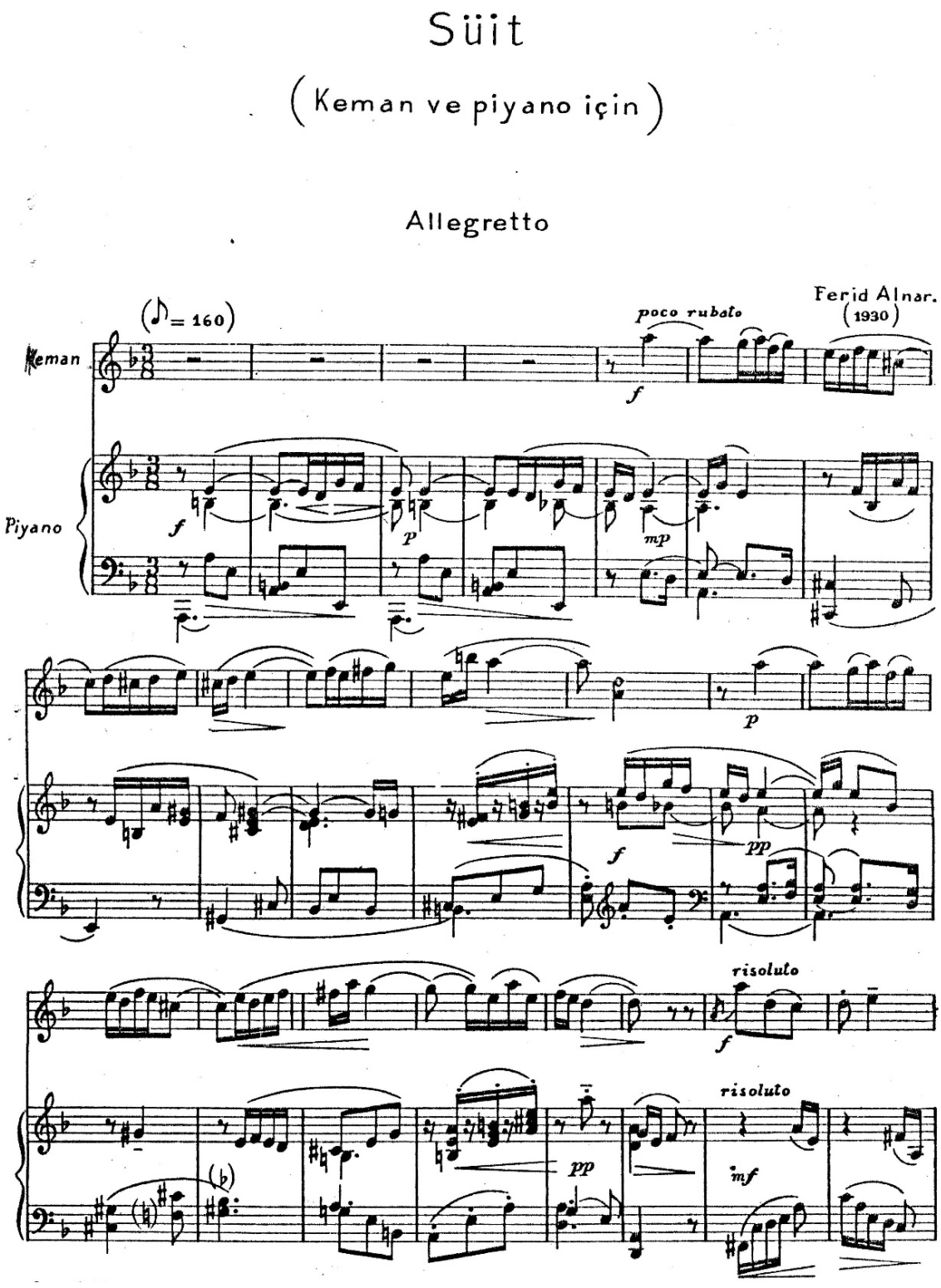
Usmanbaş, İlhan (1974). Müzikte Biçimler. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Wallace, Berry T. (1987). Structural Functions in Music. New York: Dover Publications Inc.
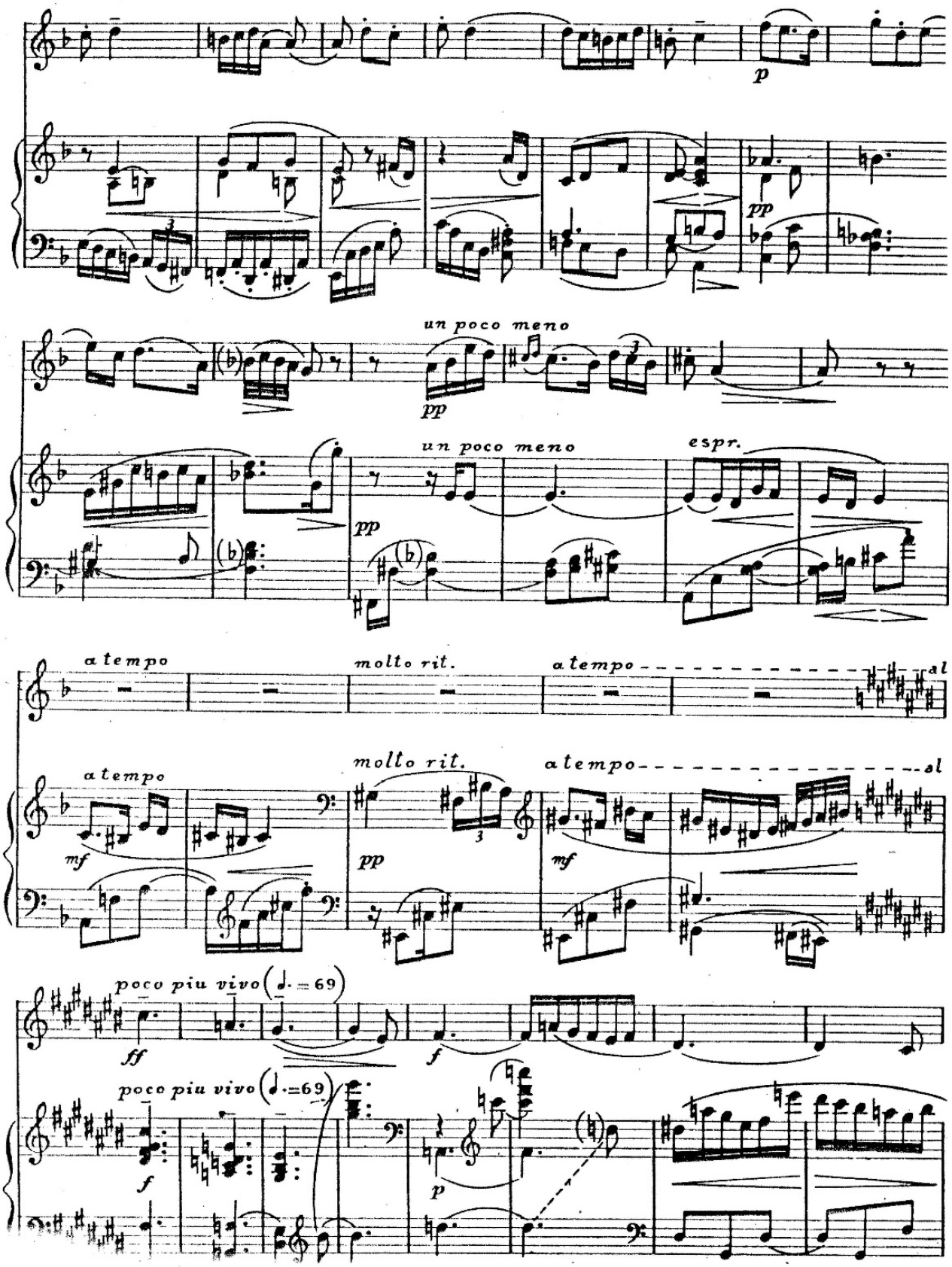
Yener, Faruk (1991). Müzik Kılavuzu. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Yılmaz, Zeki (2001). Türk Mûsıkîsi Dersleri. İstanbul: Çağlar Yayınları.
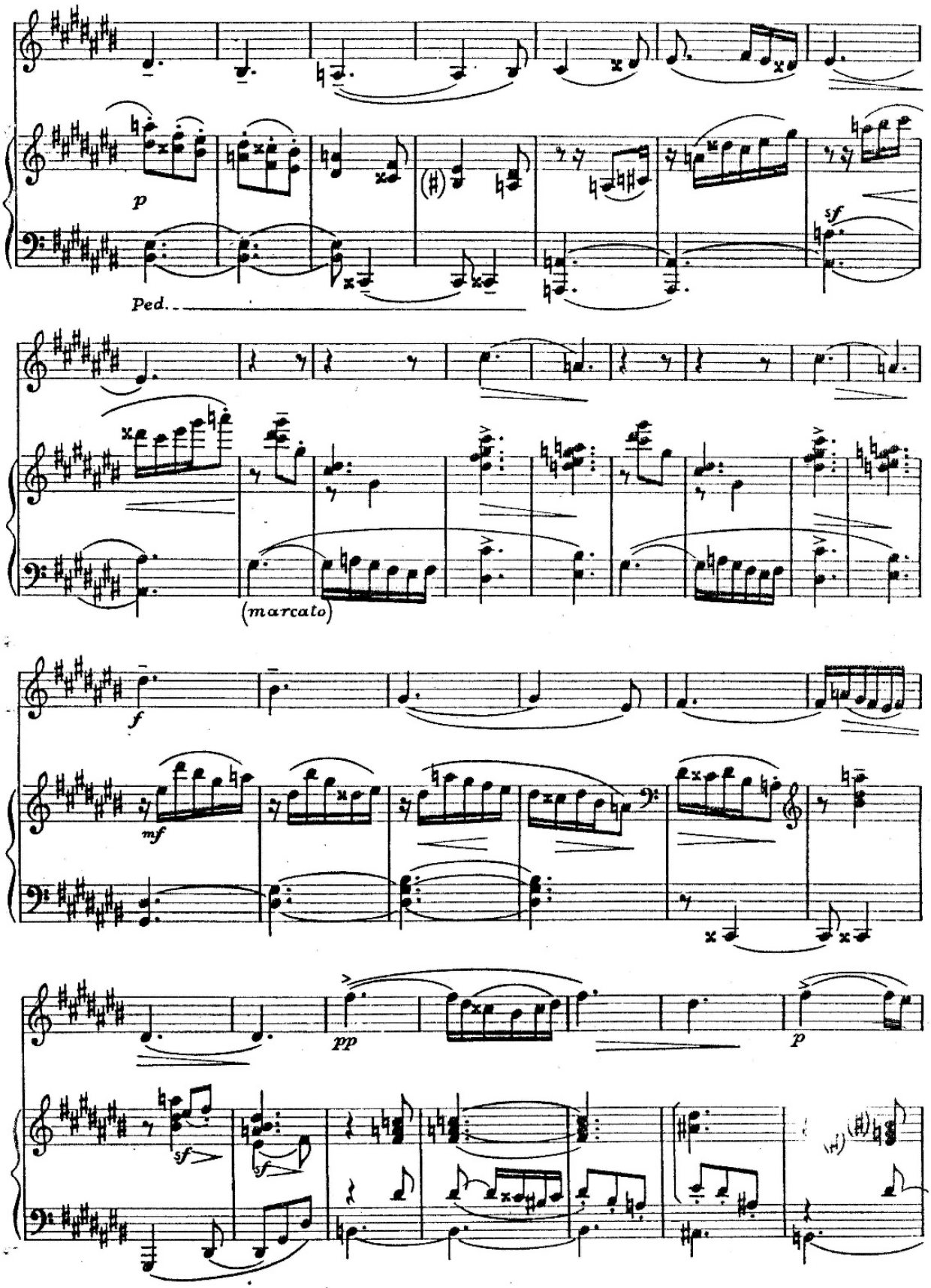
EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu
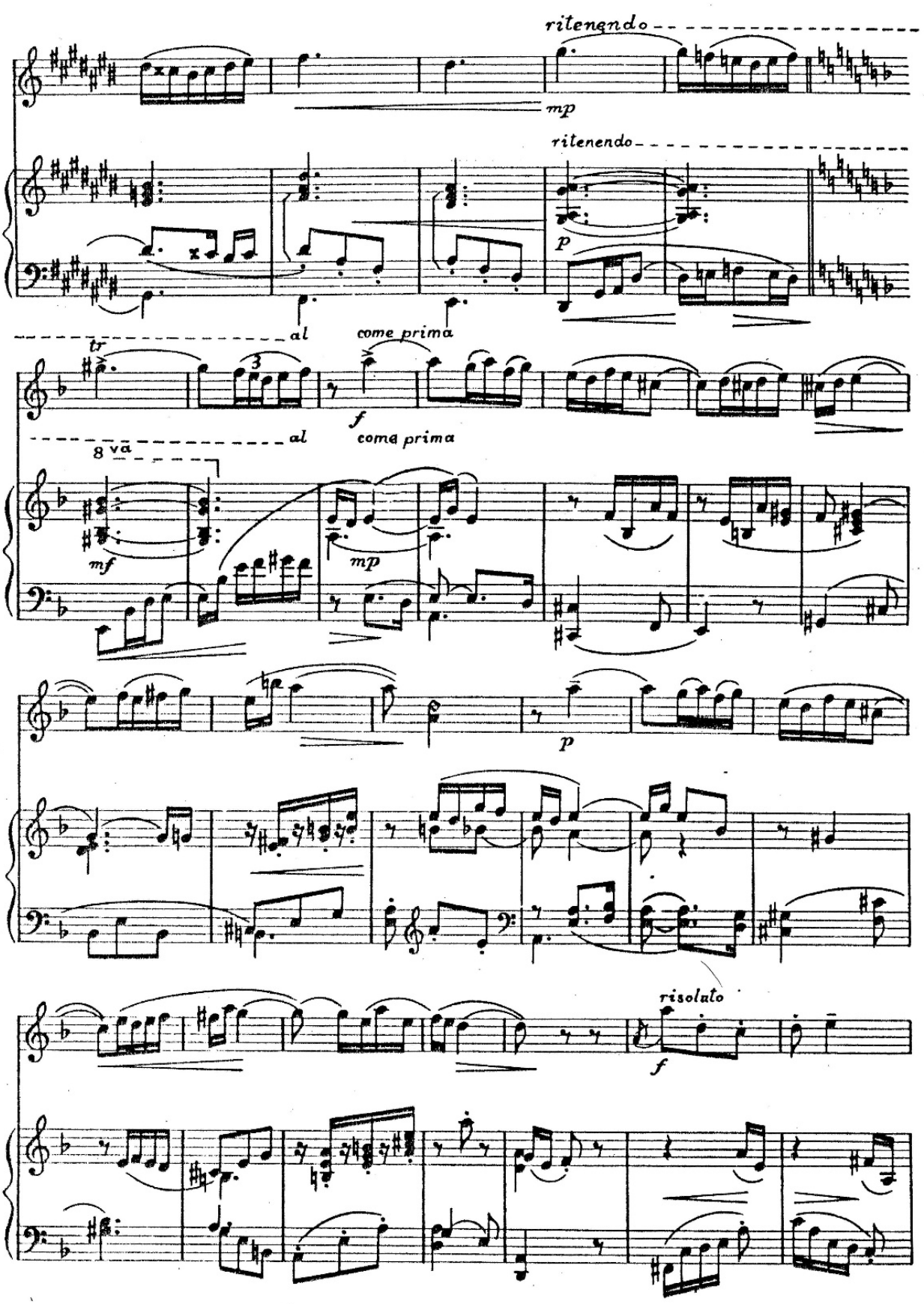


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
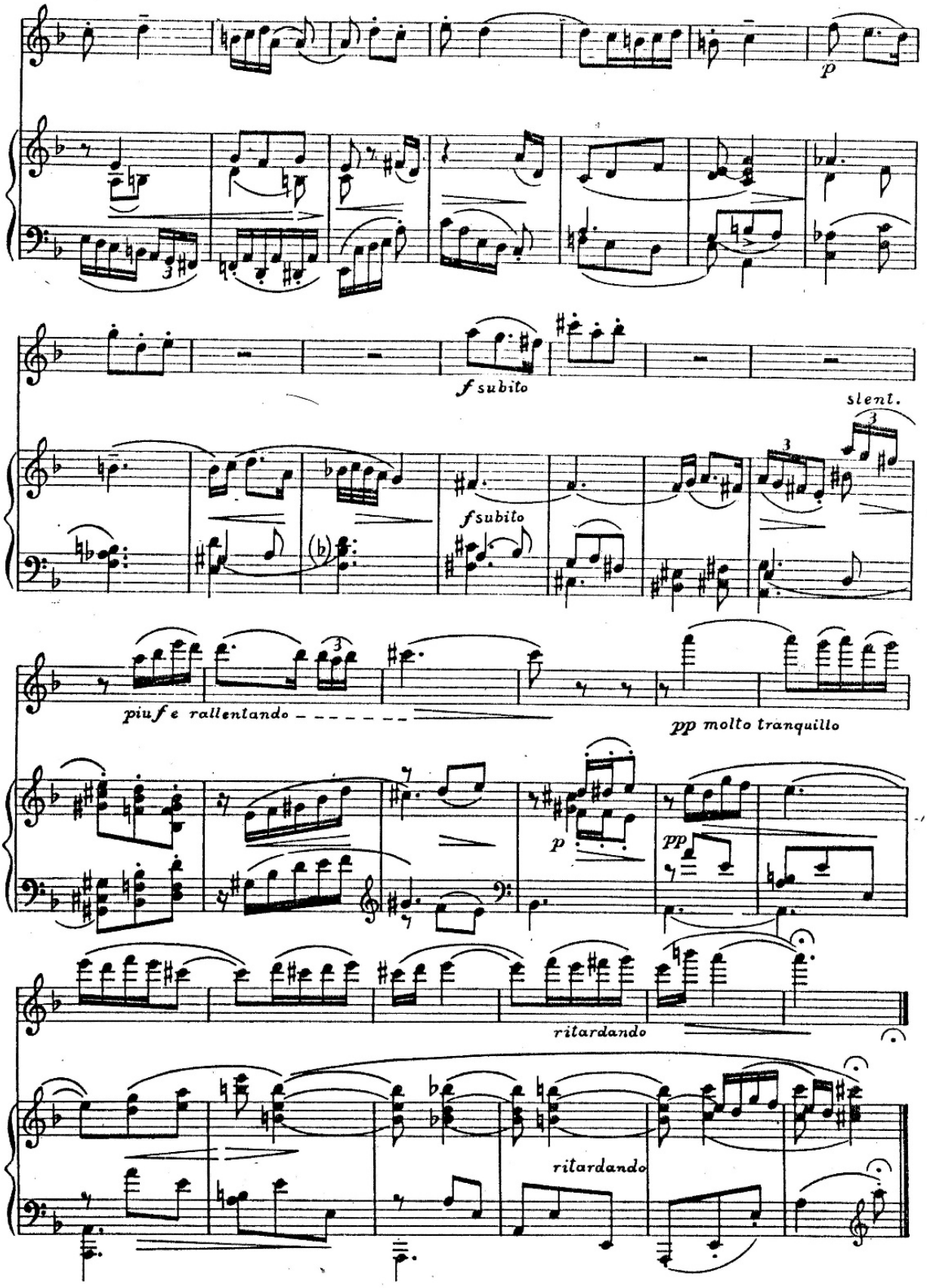


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
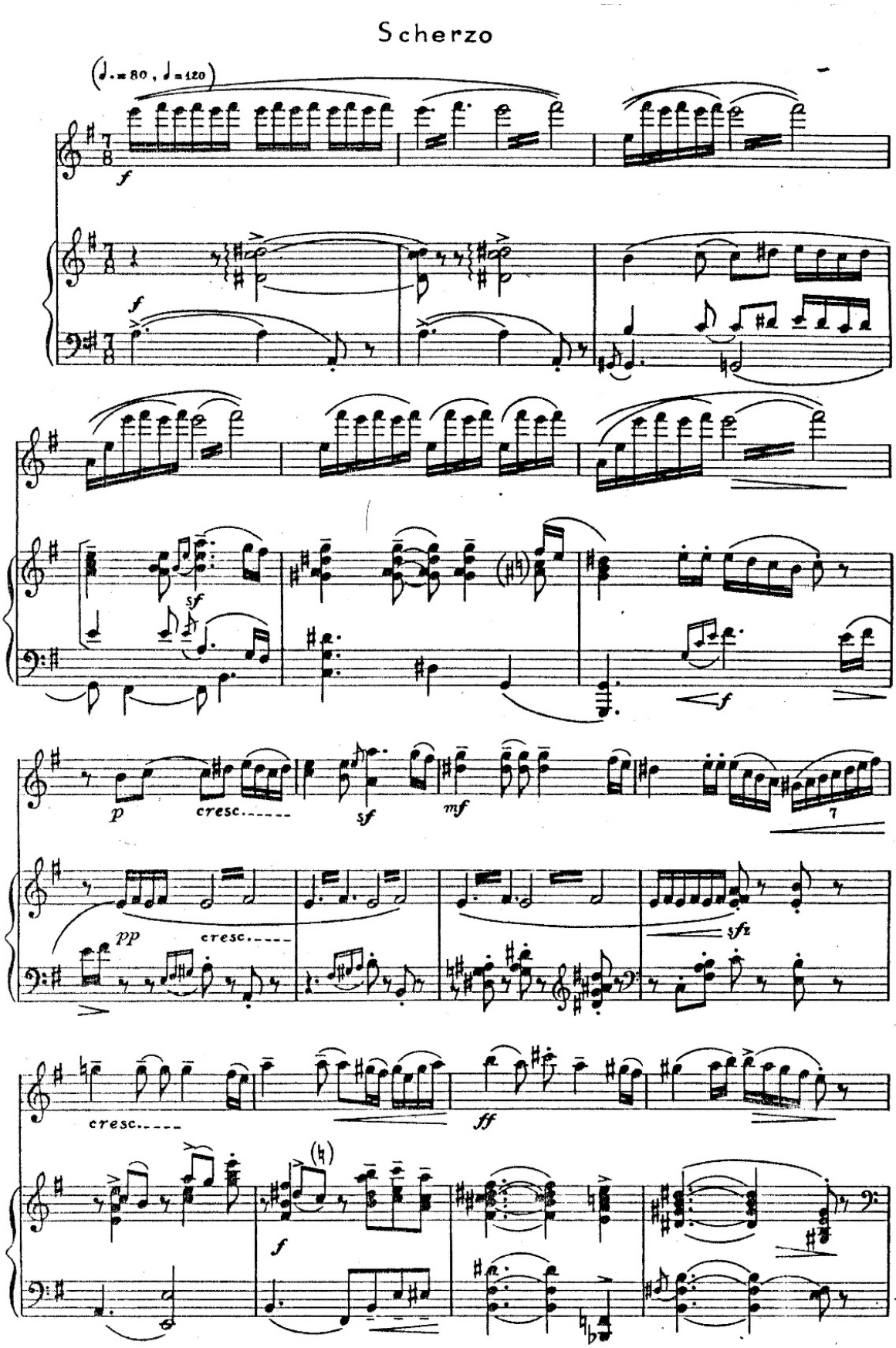


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
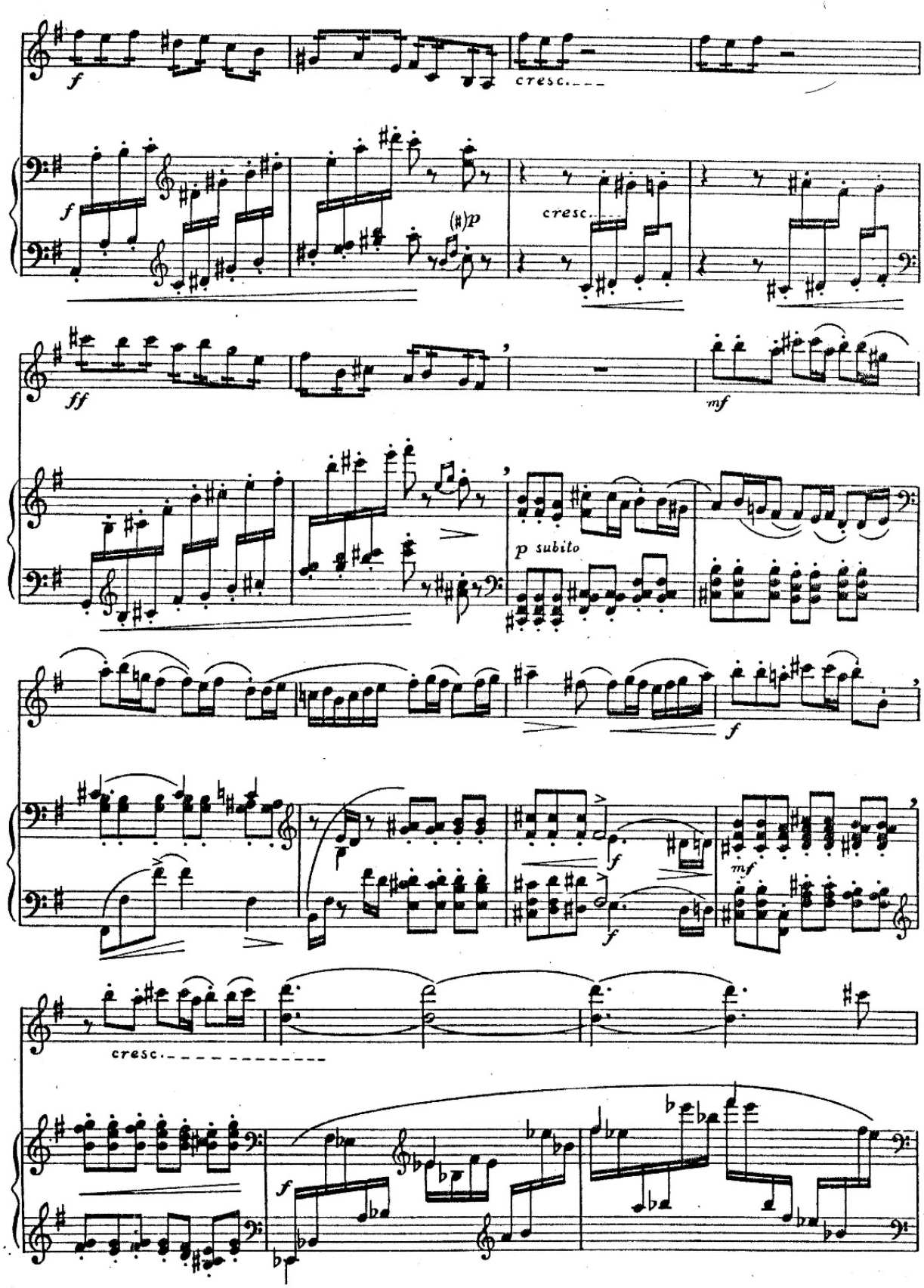


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
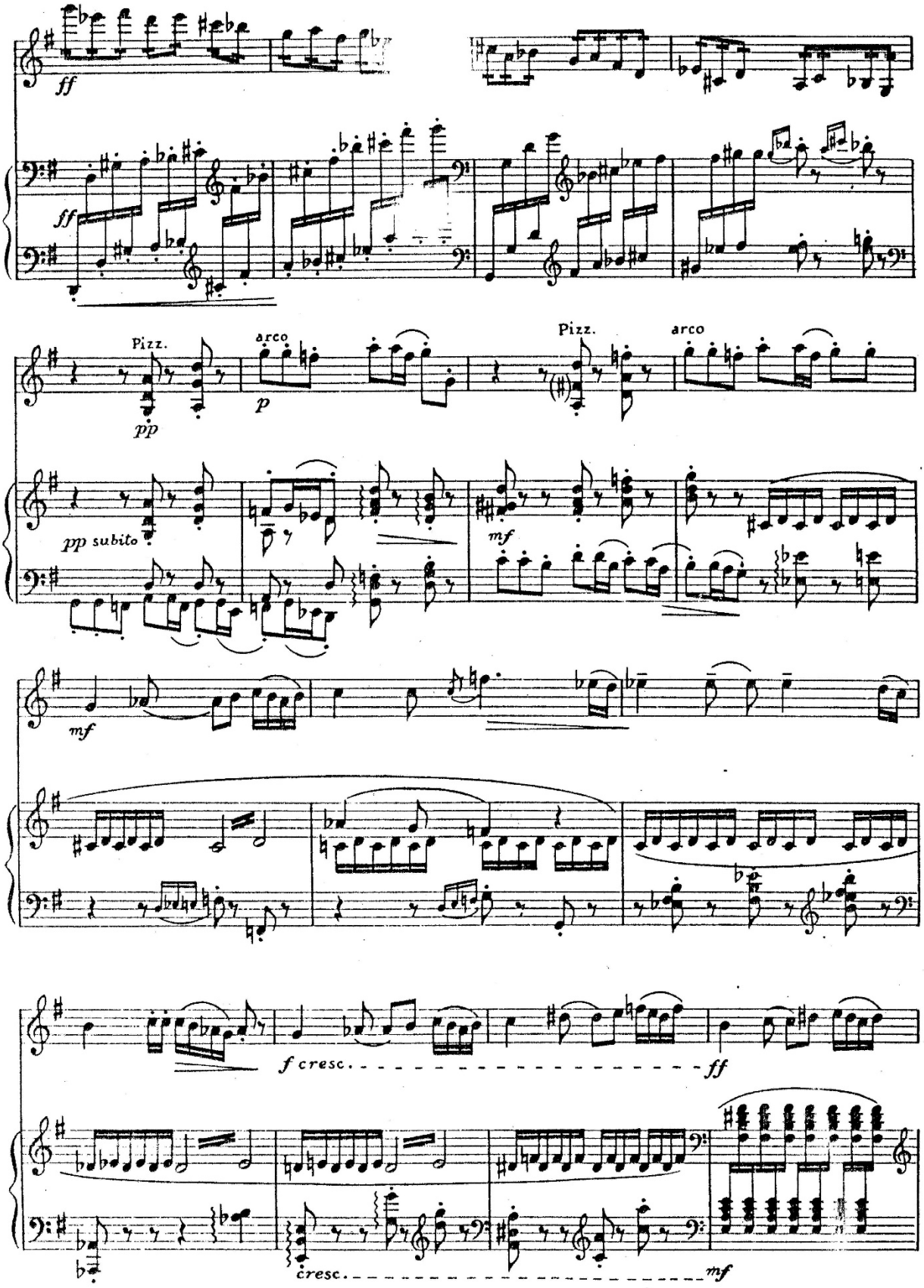


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
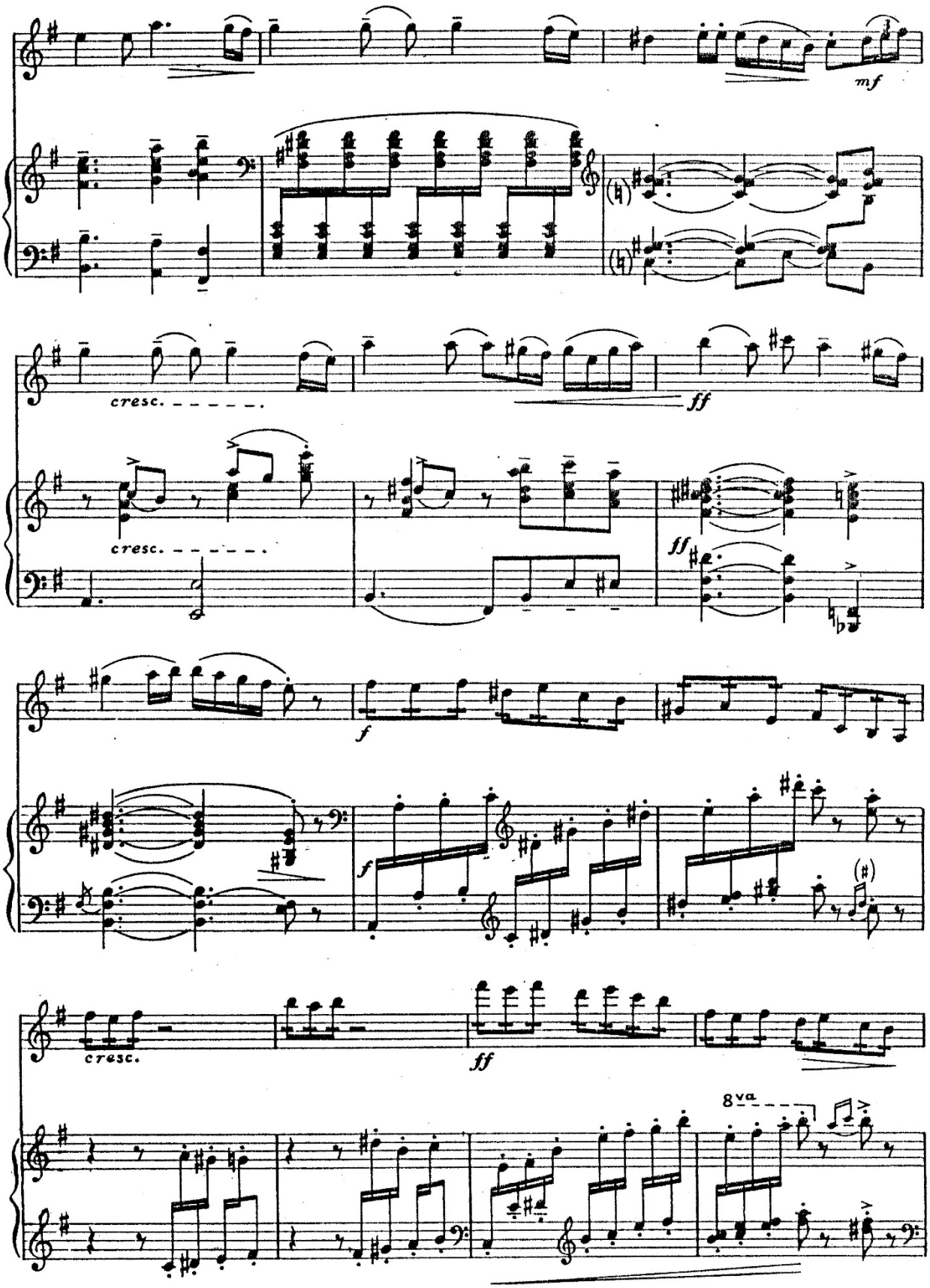


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
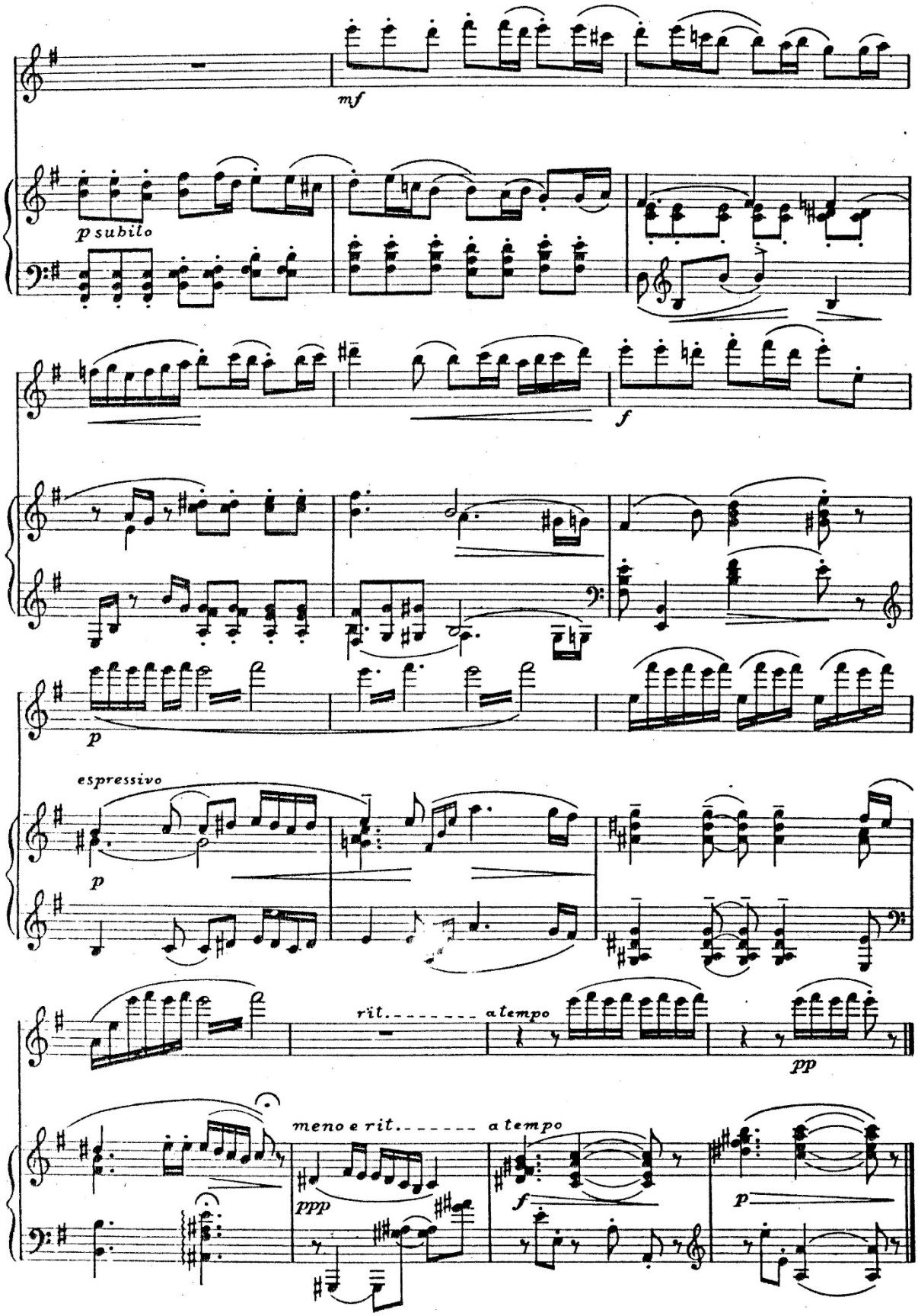


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
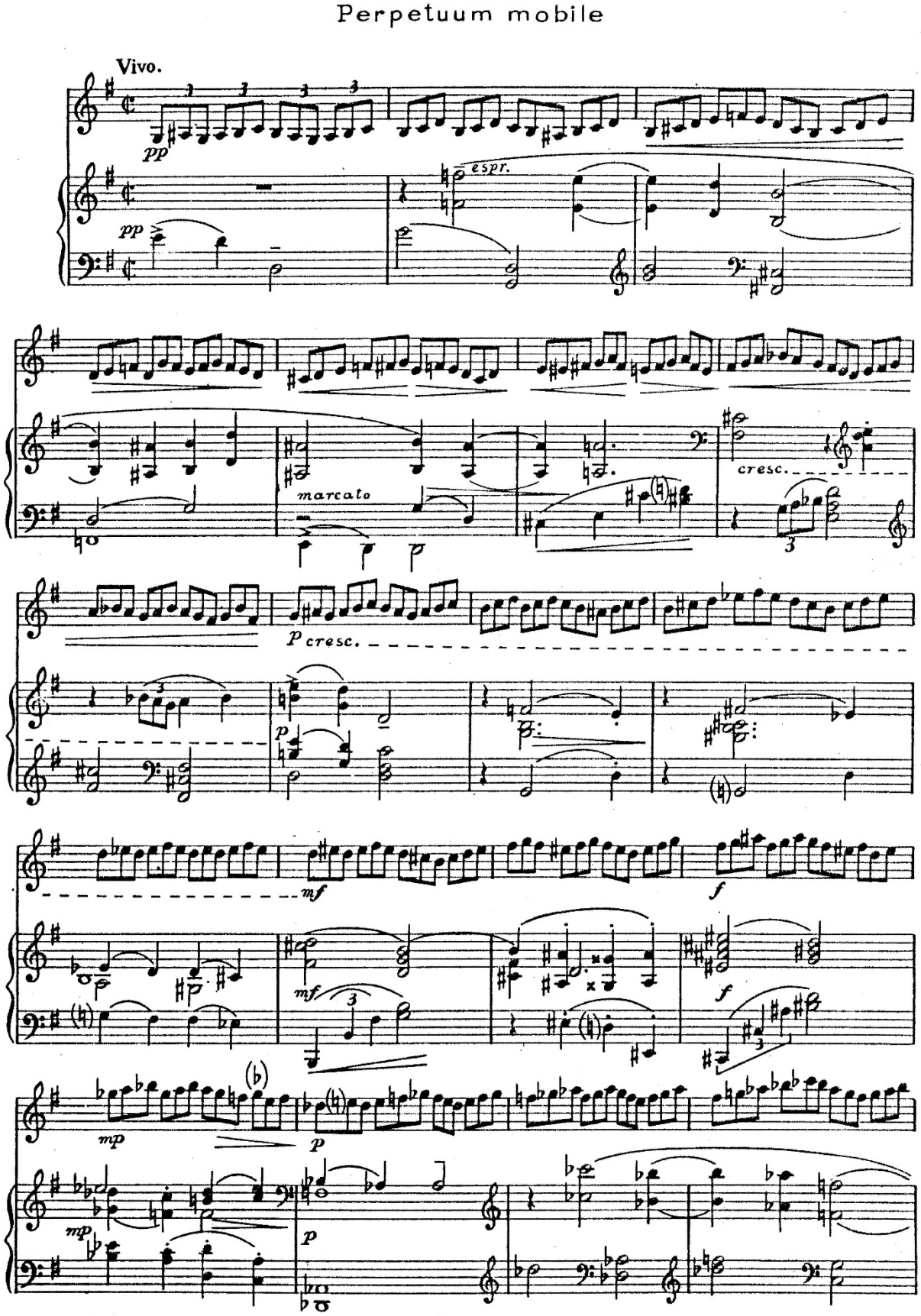


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
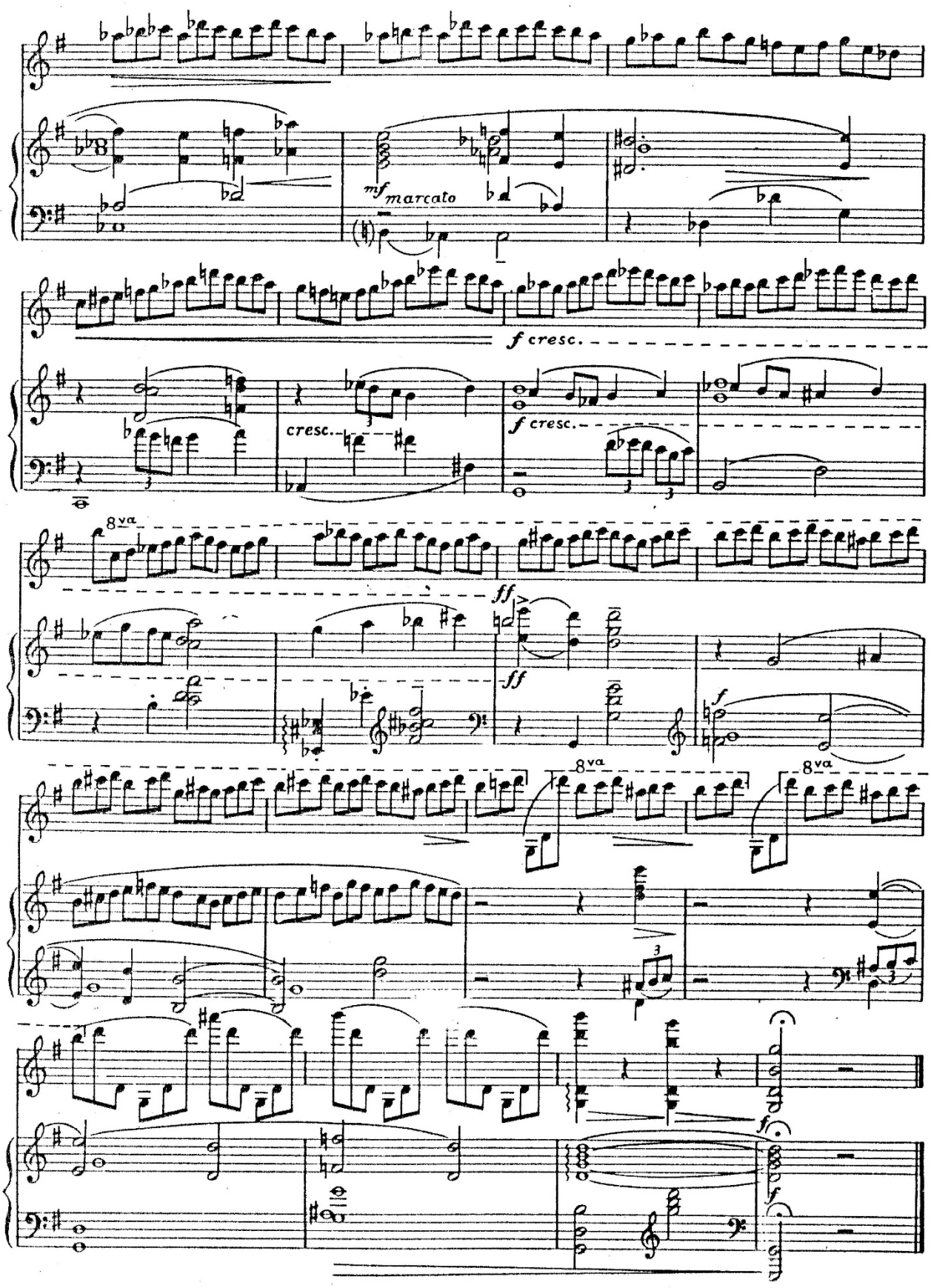


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
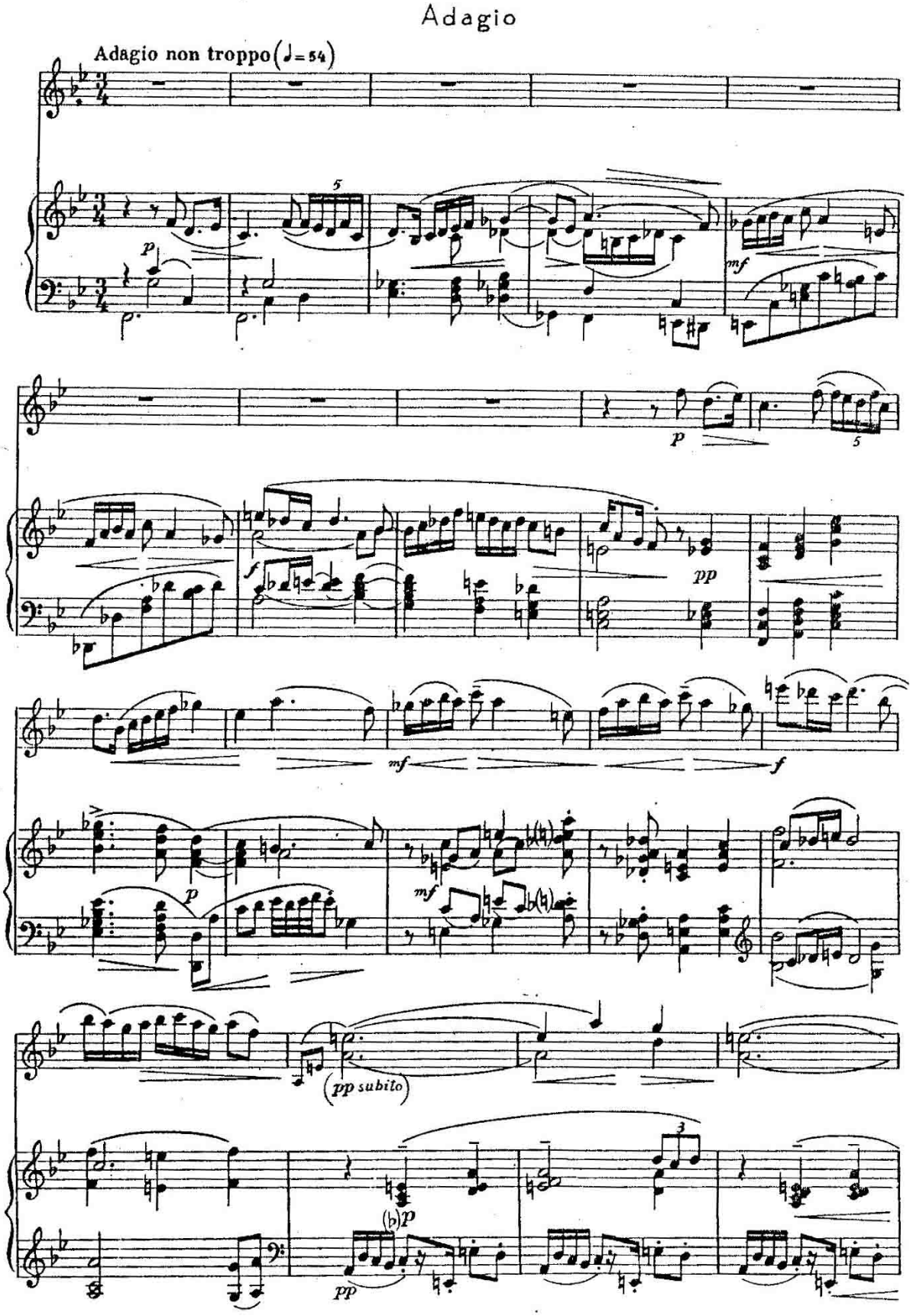


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
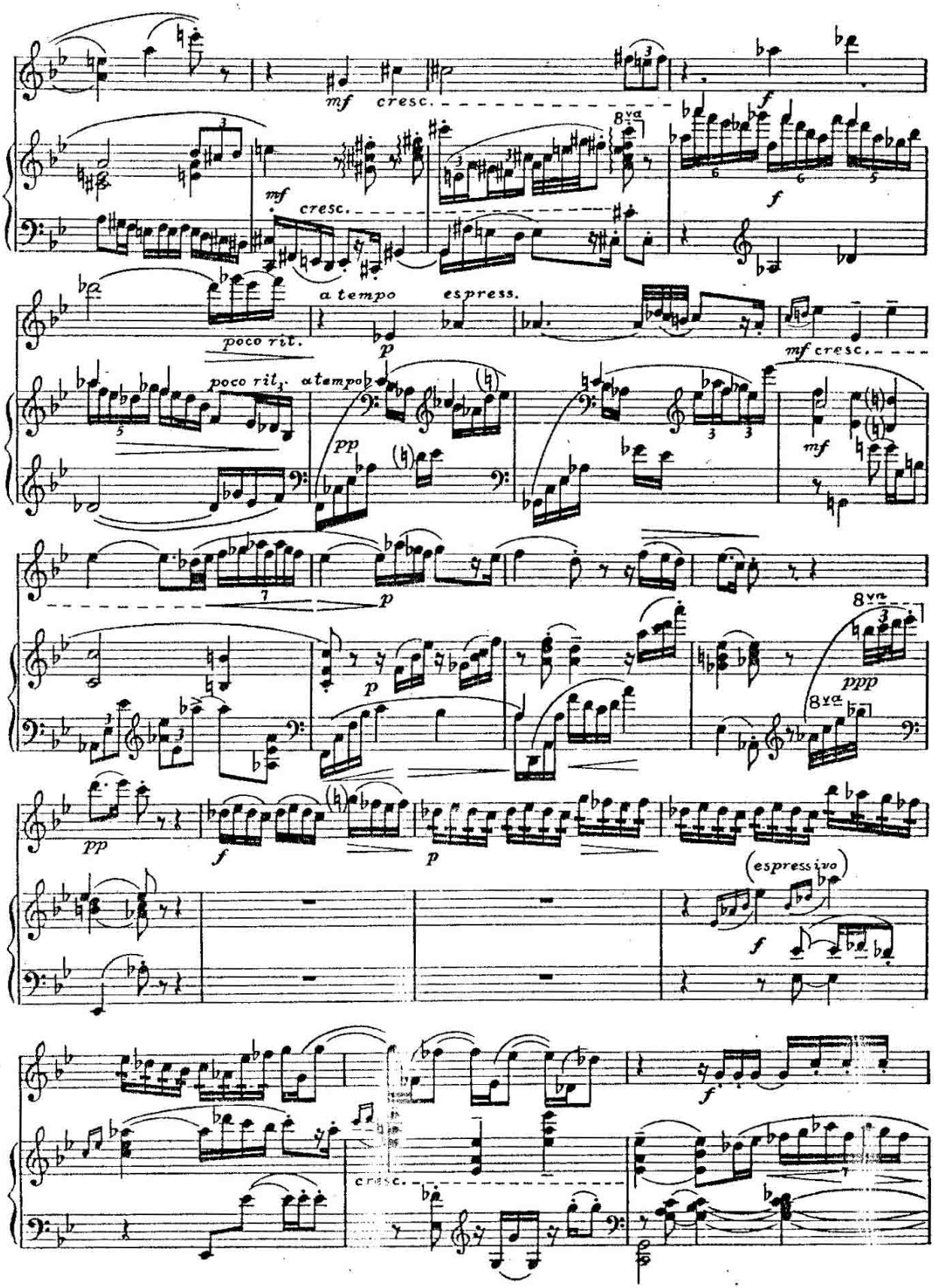


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
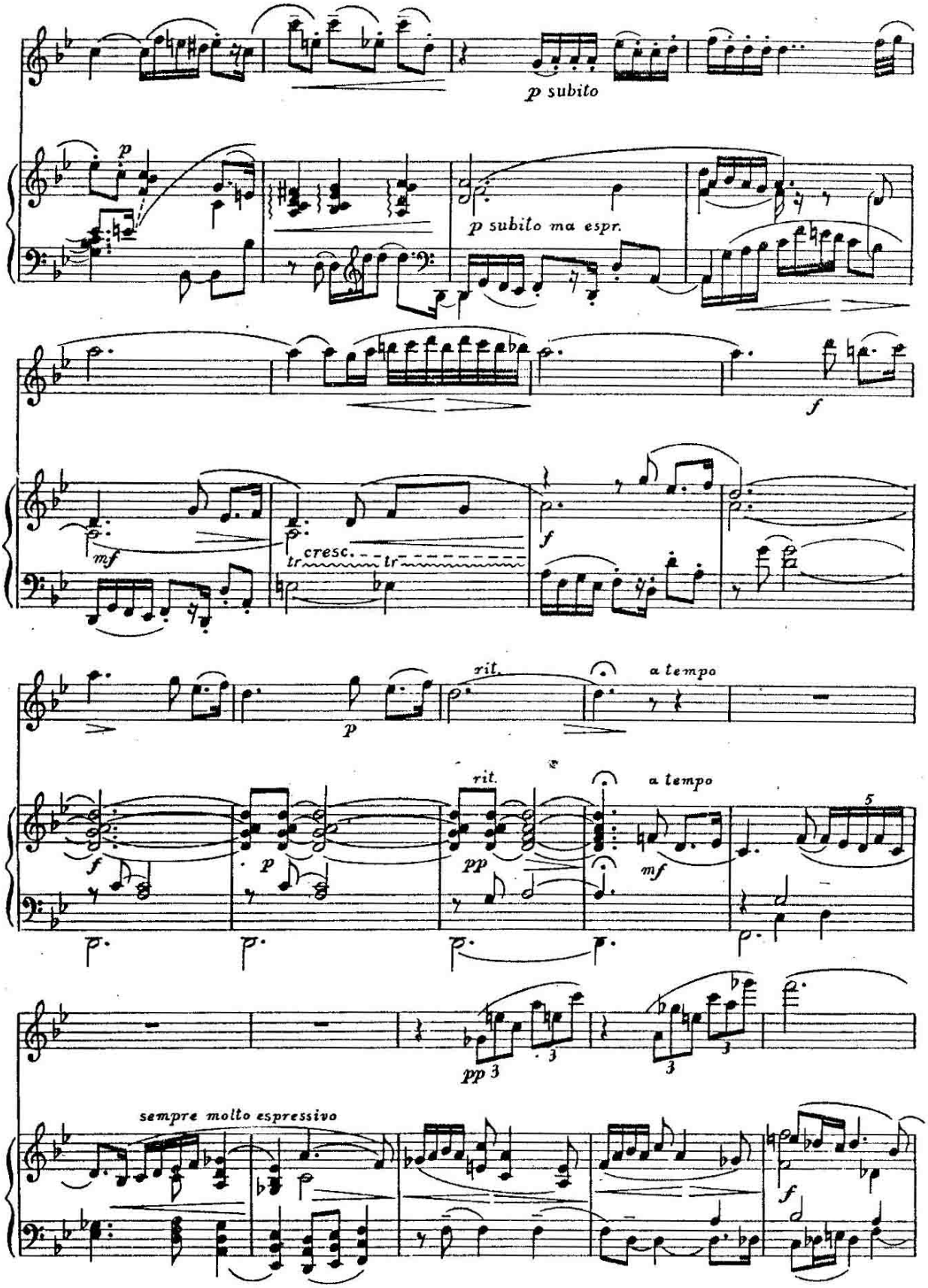


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
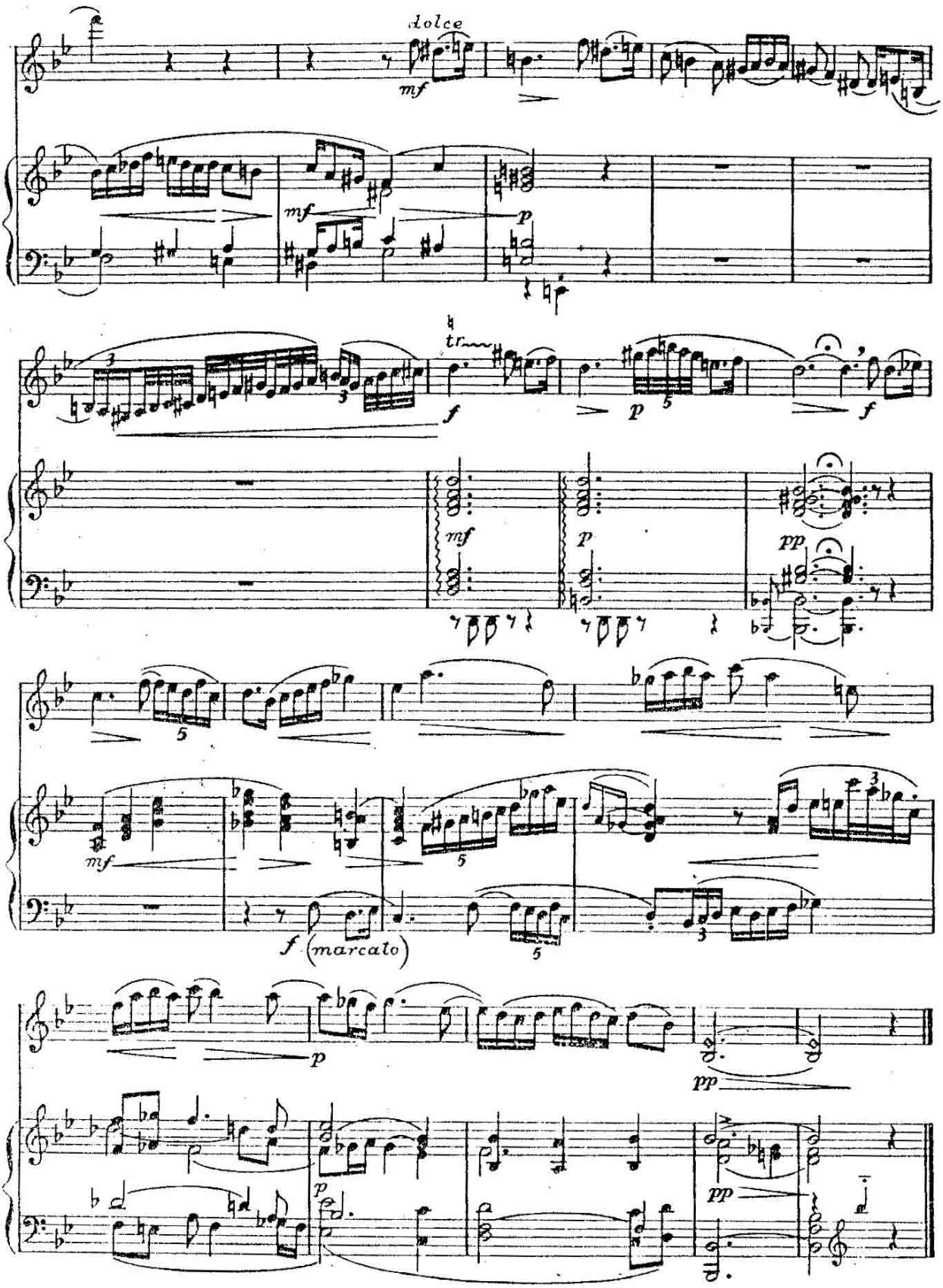


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
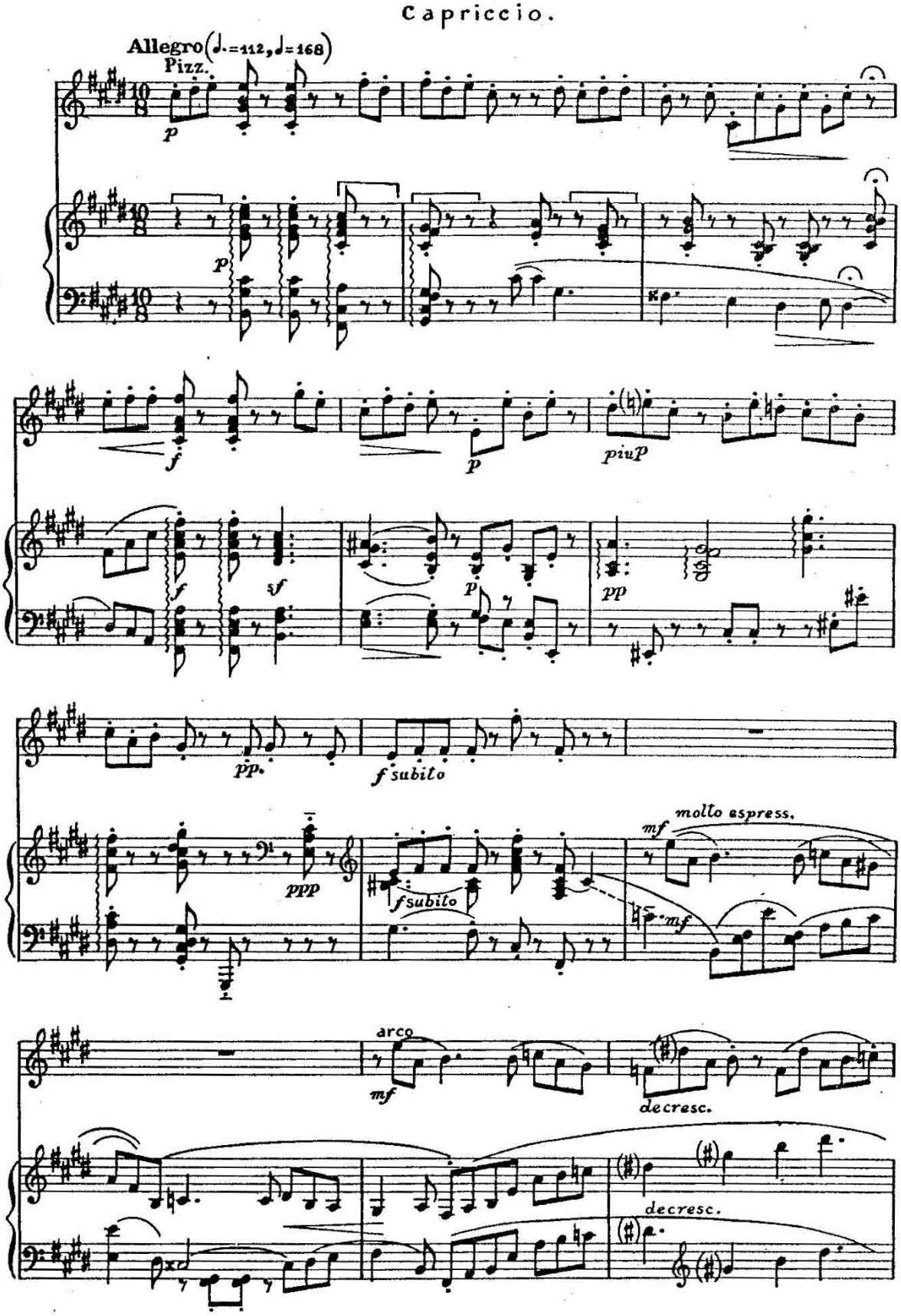


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
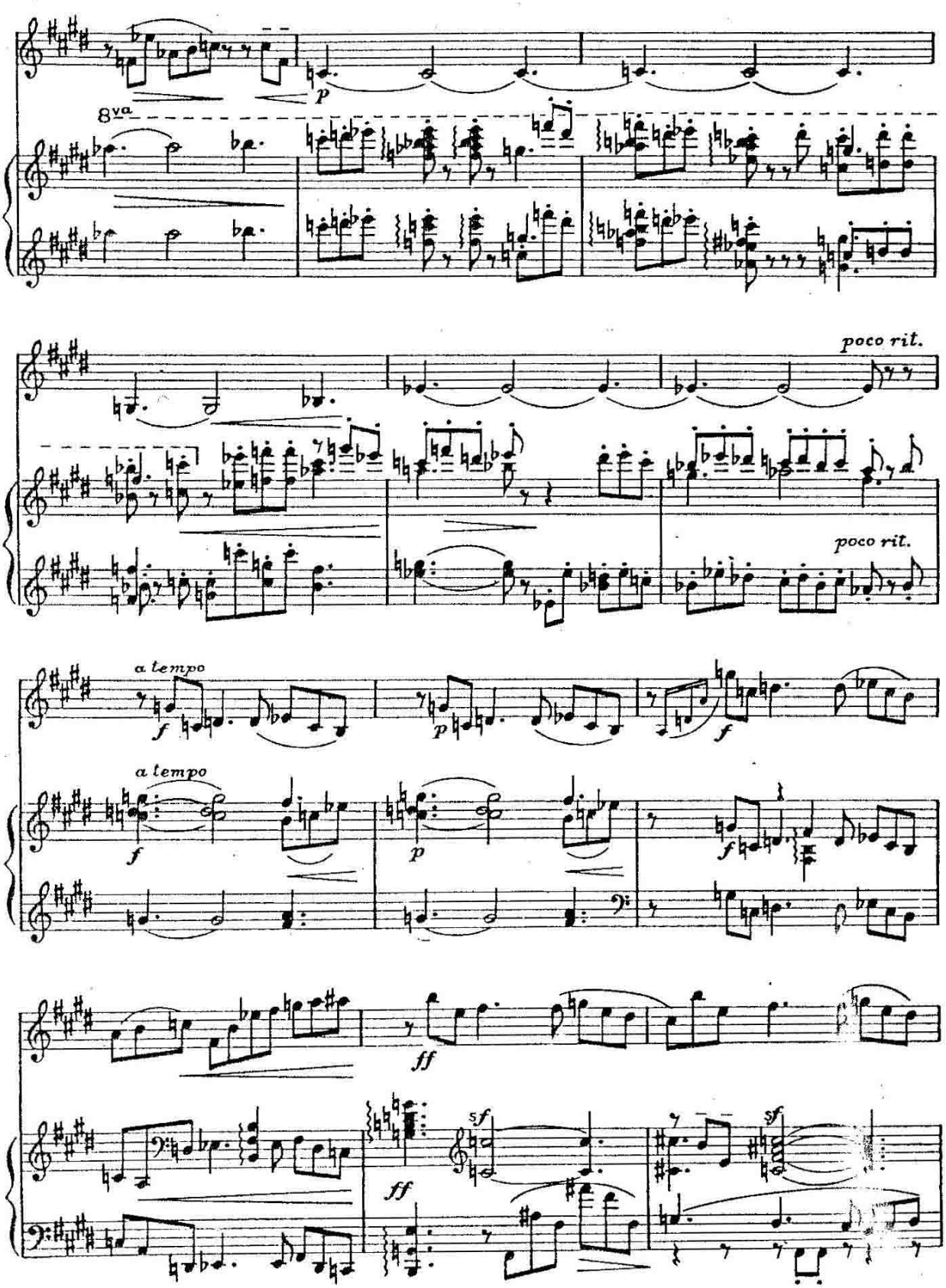


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
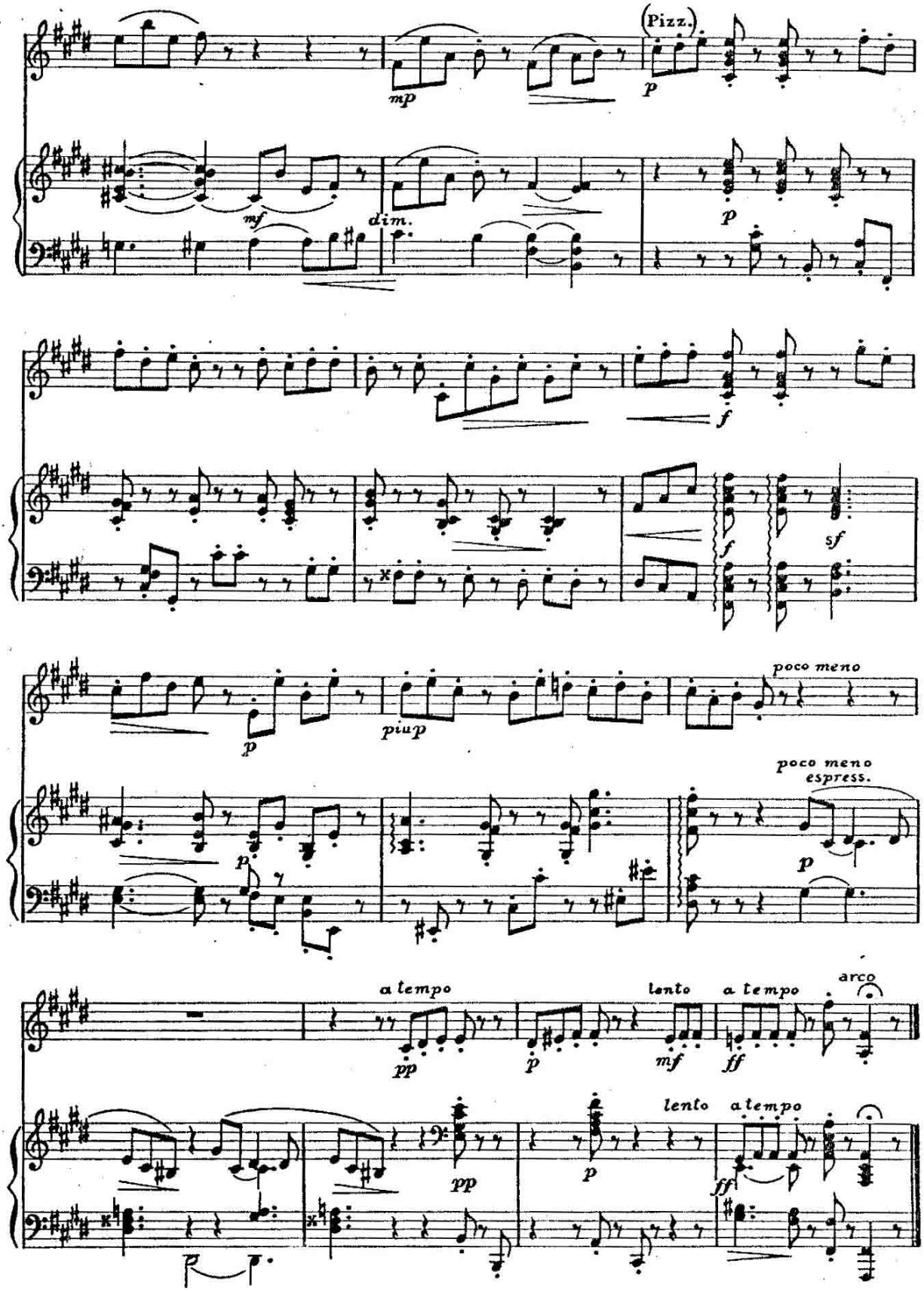


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
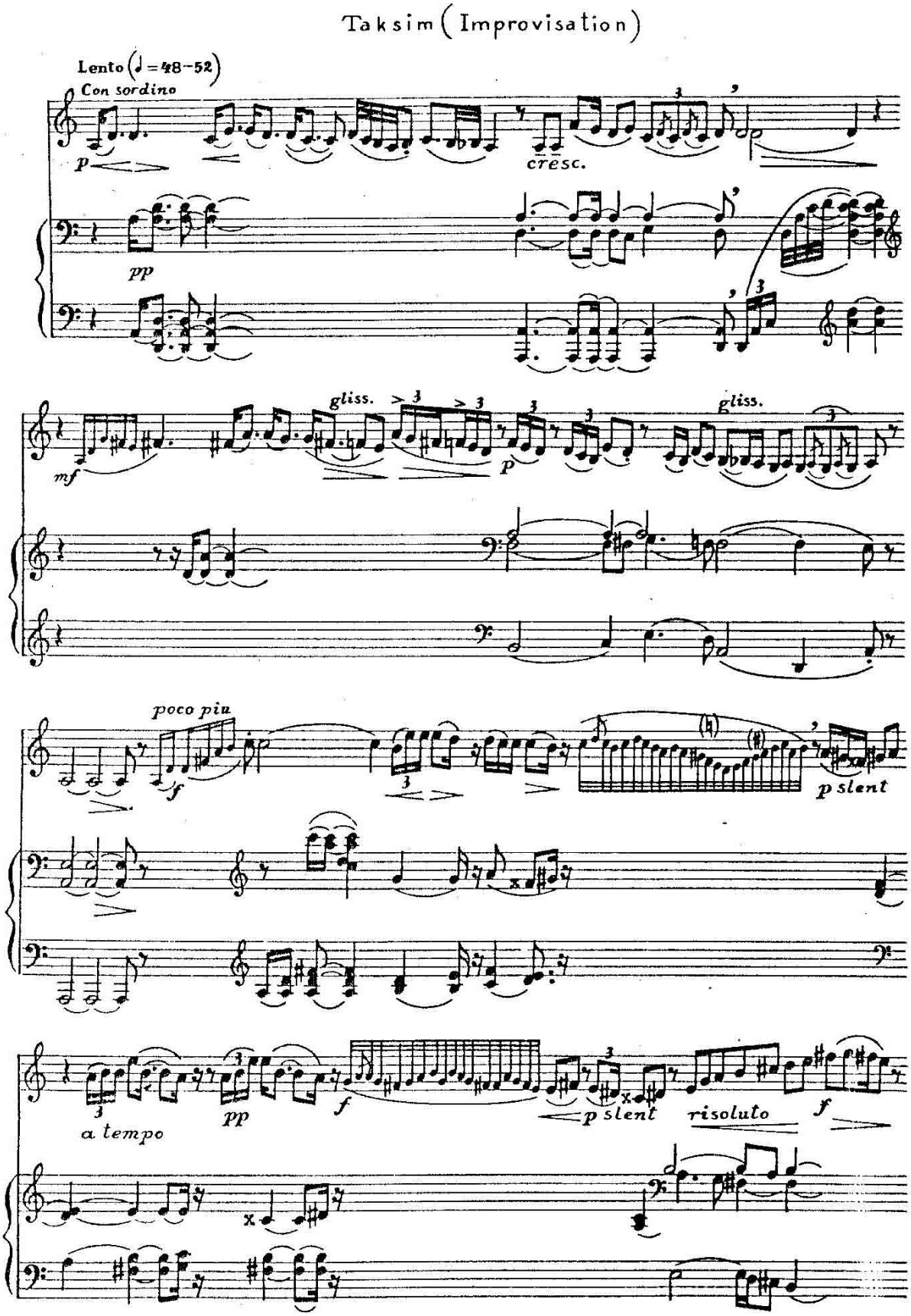


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
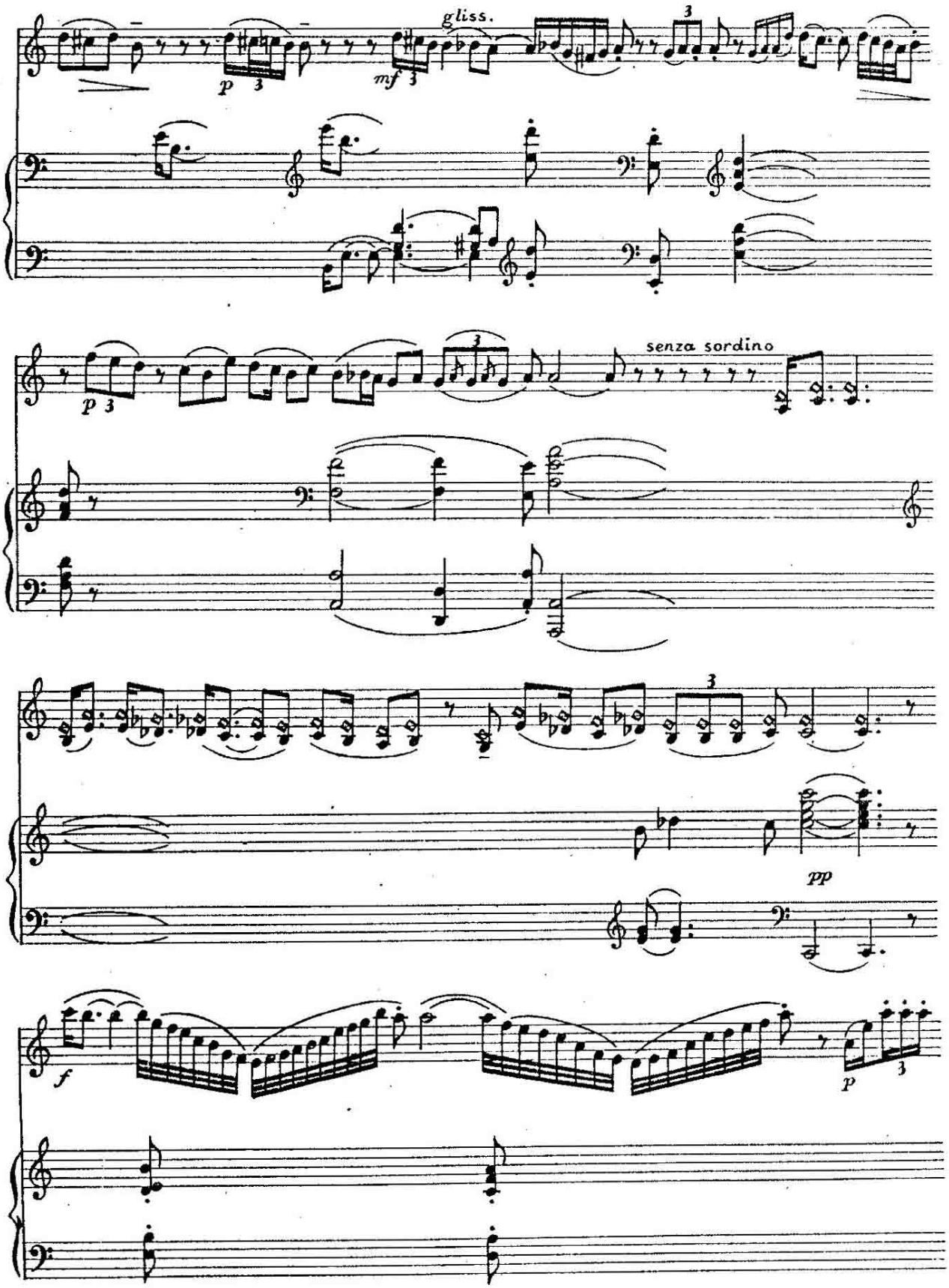


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
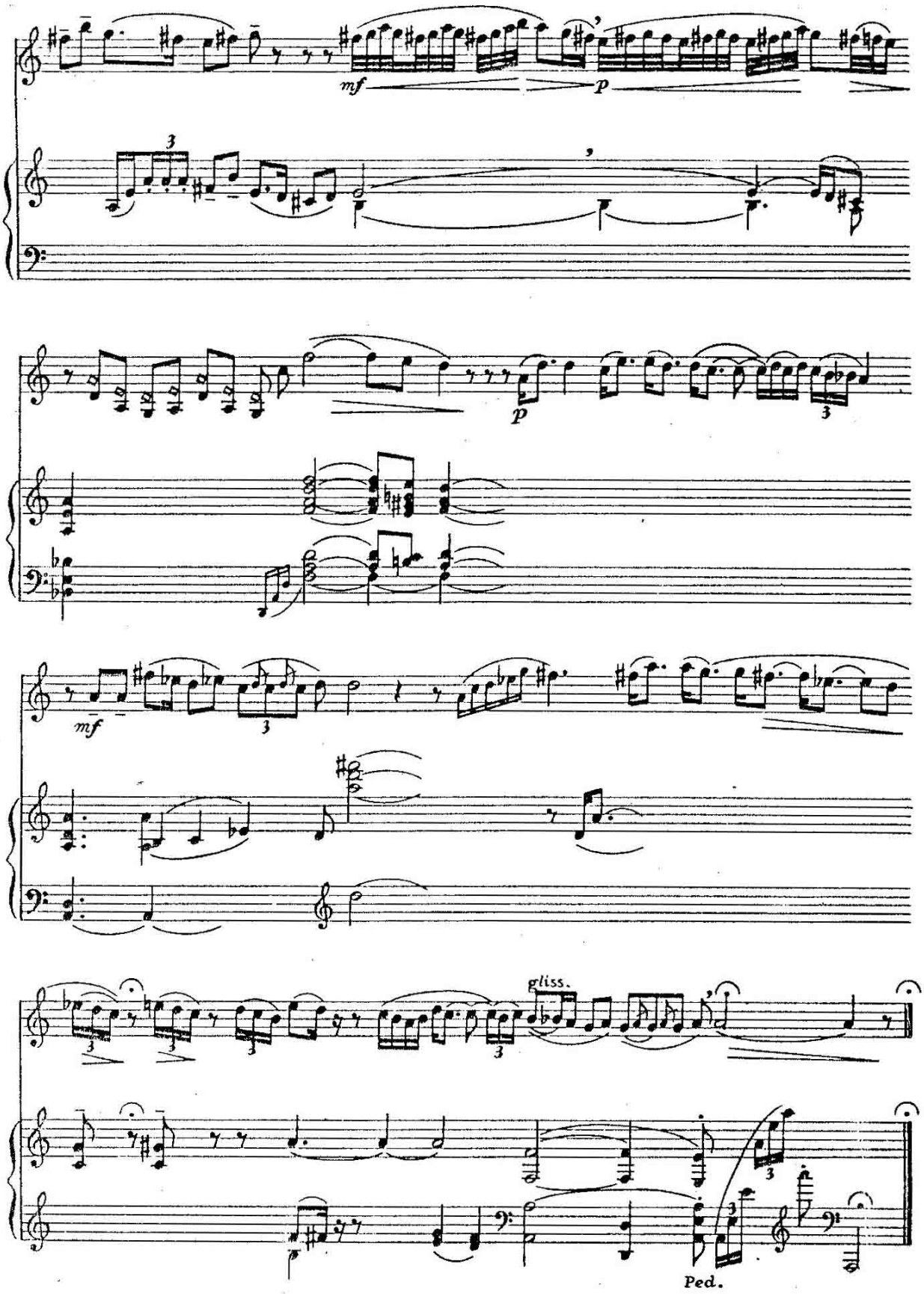


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
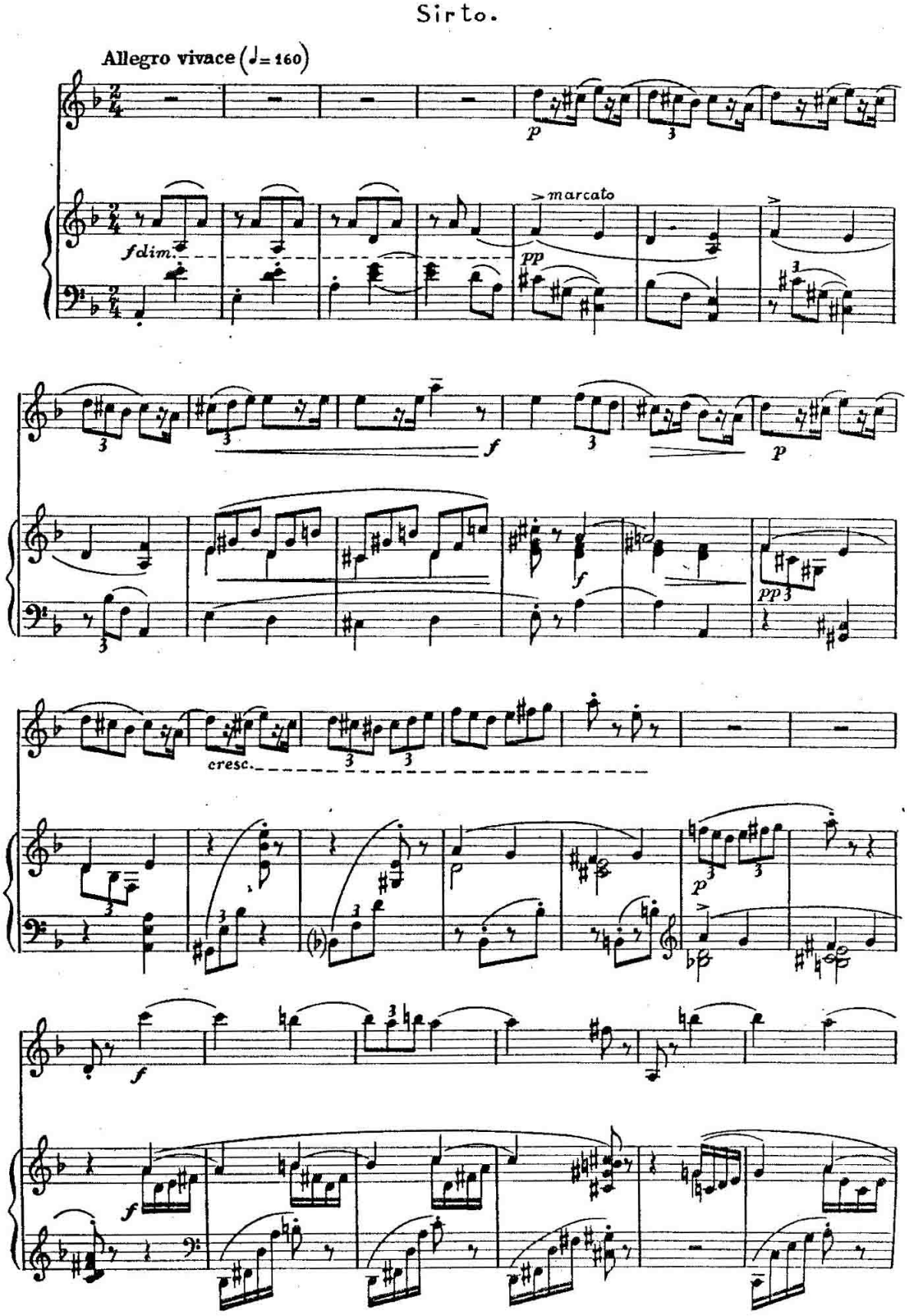


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
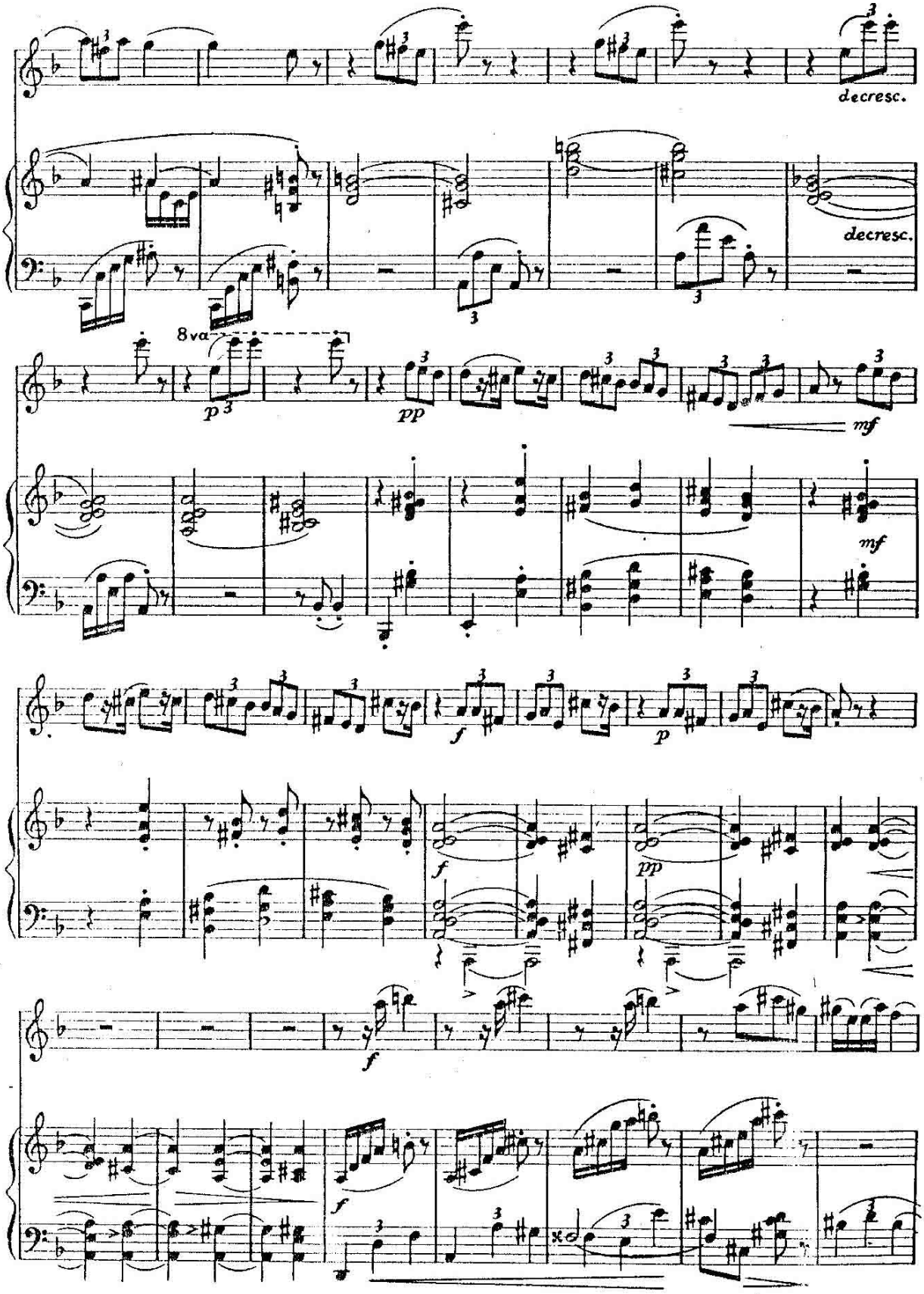


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
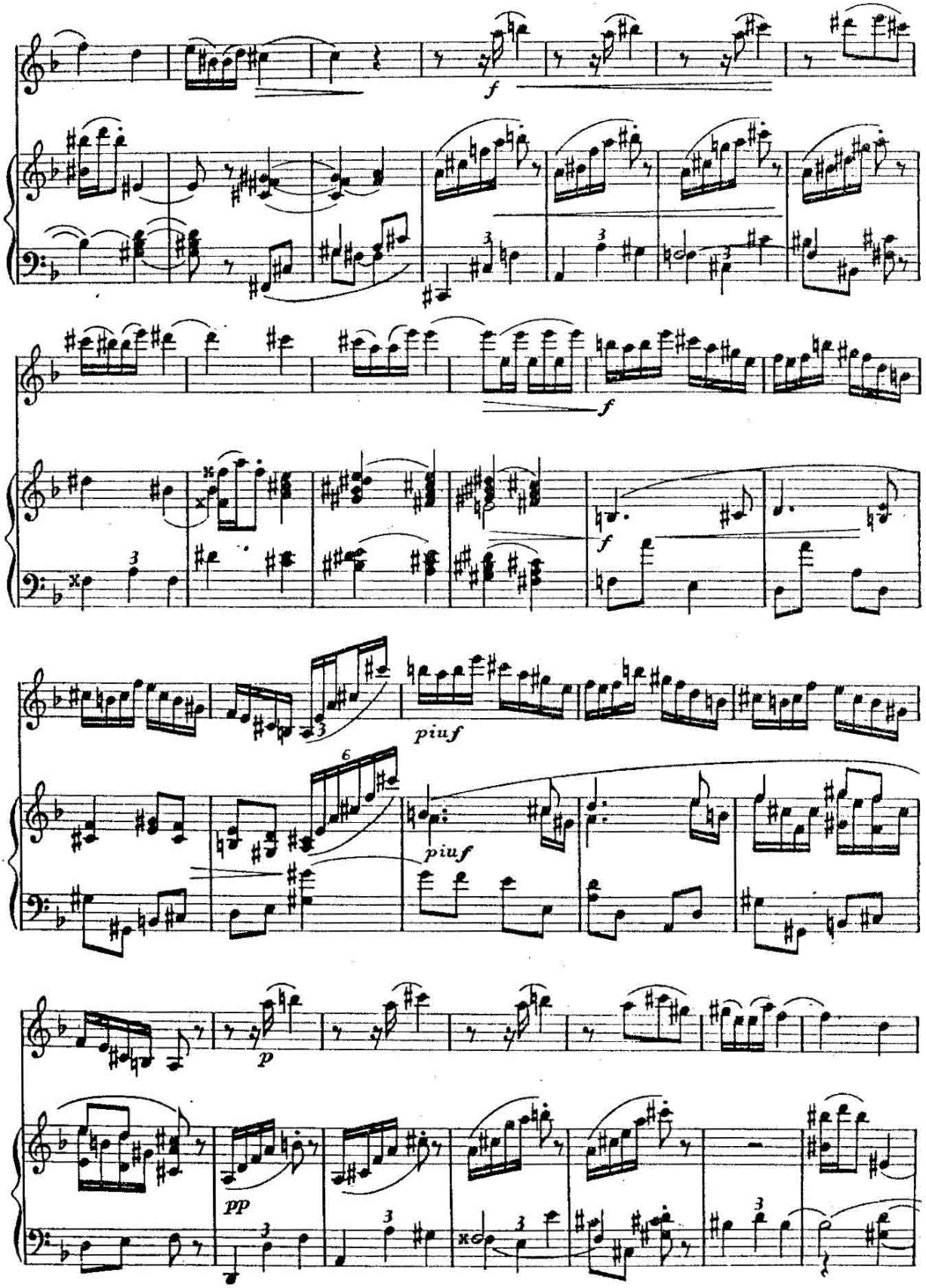


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
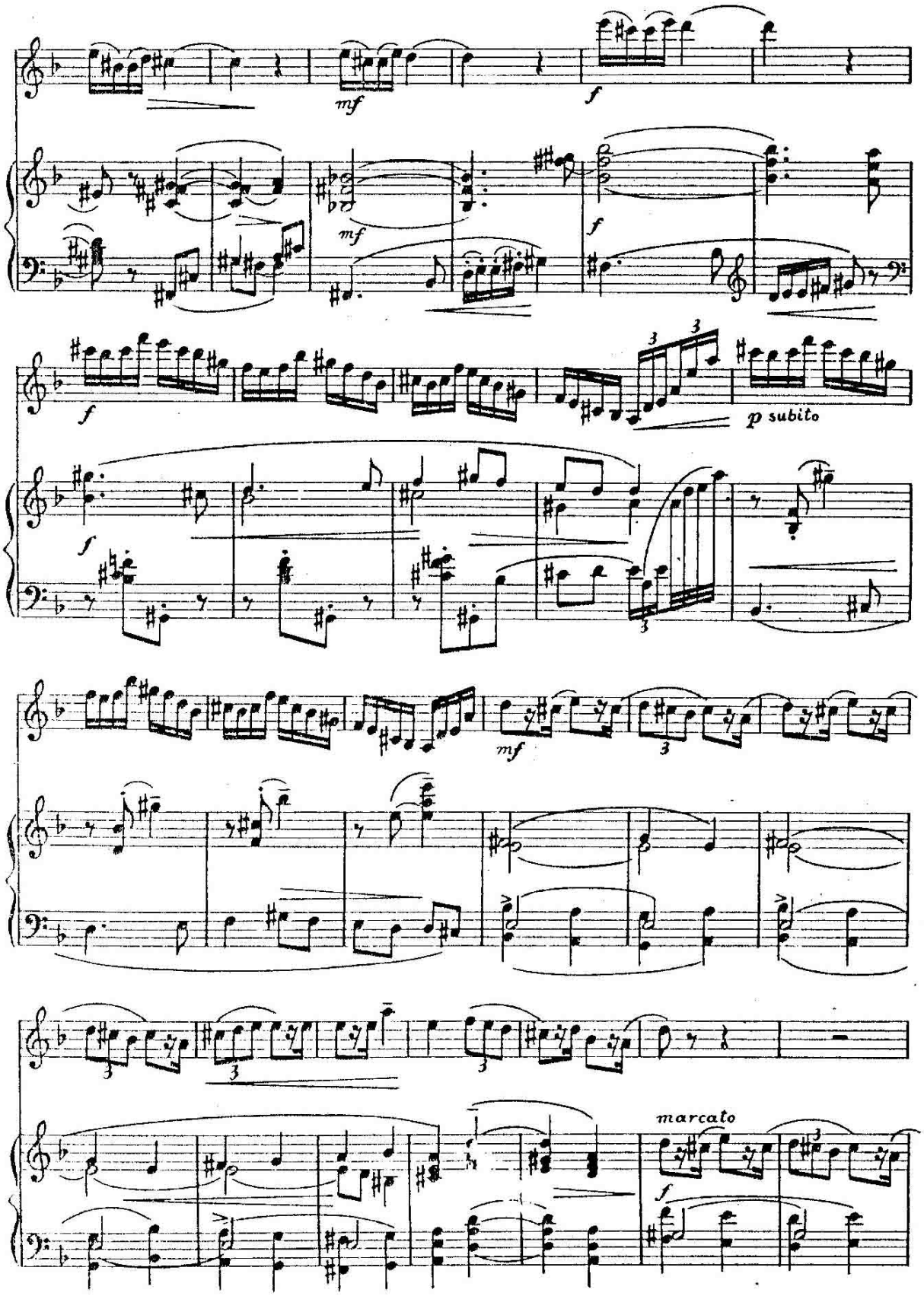


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
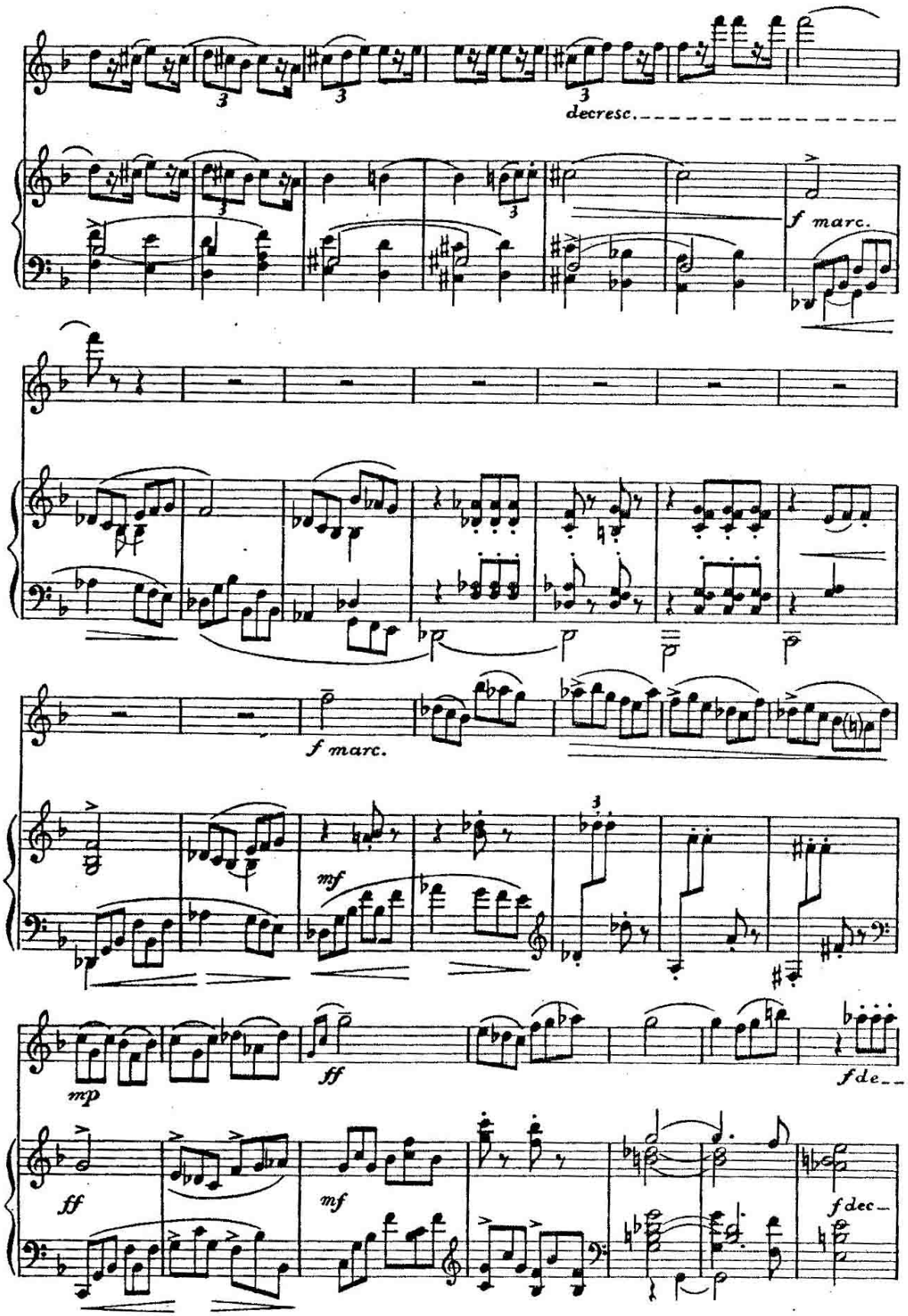


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
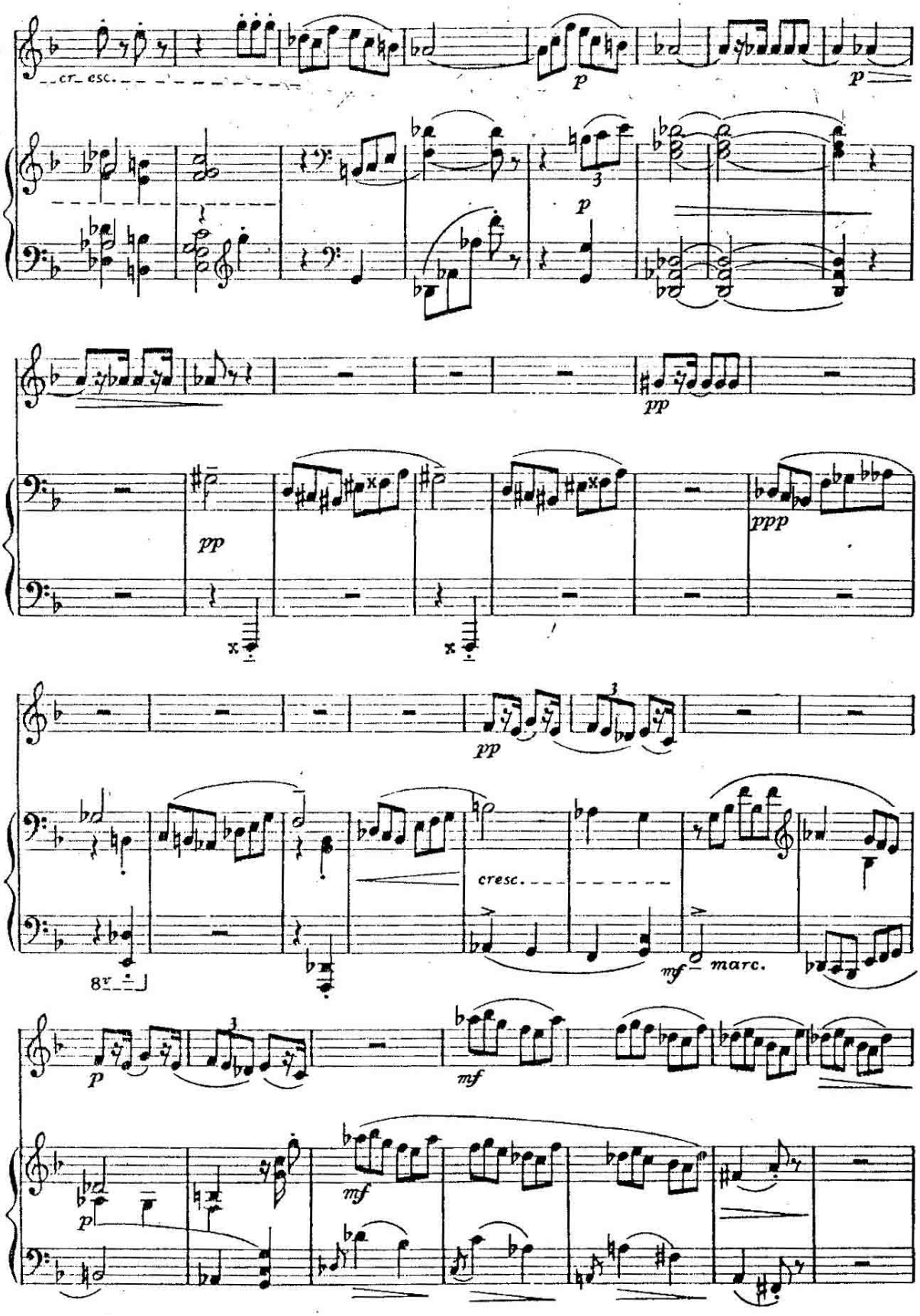


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
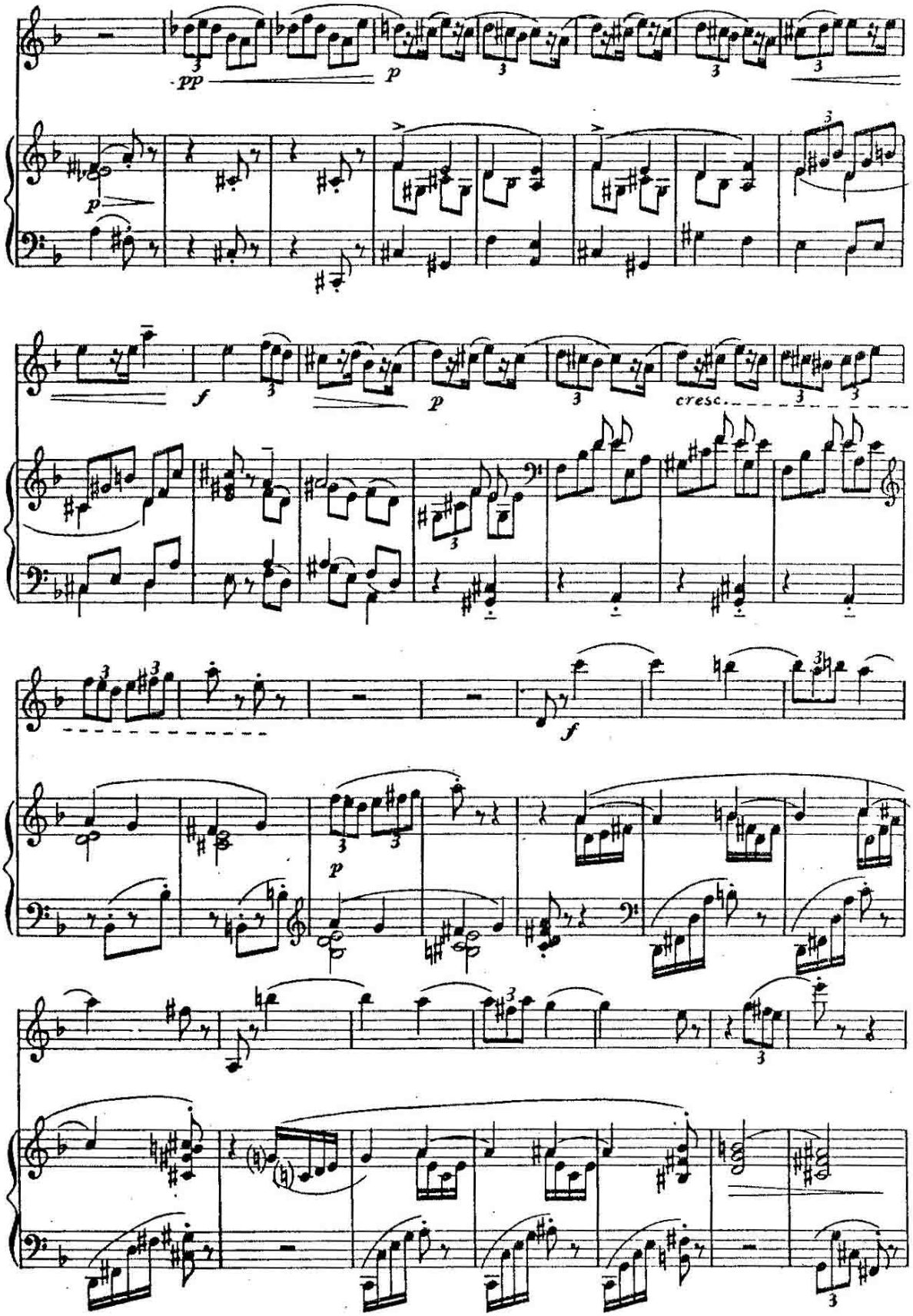


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
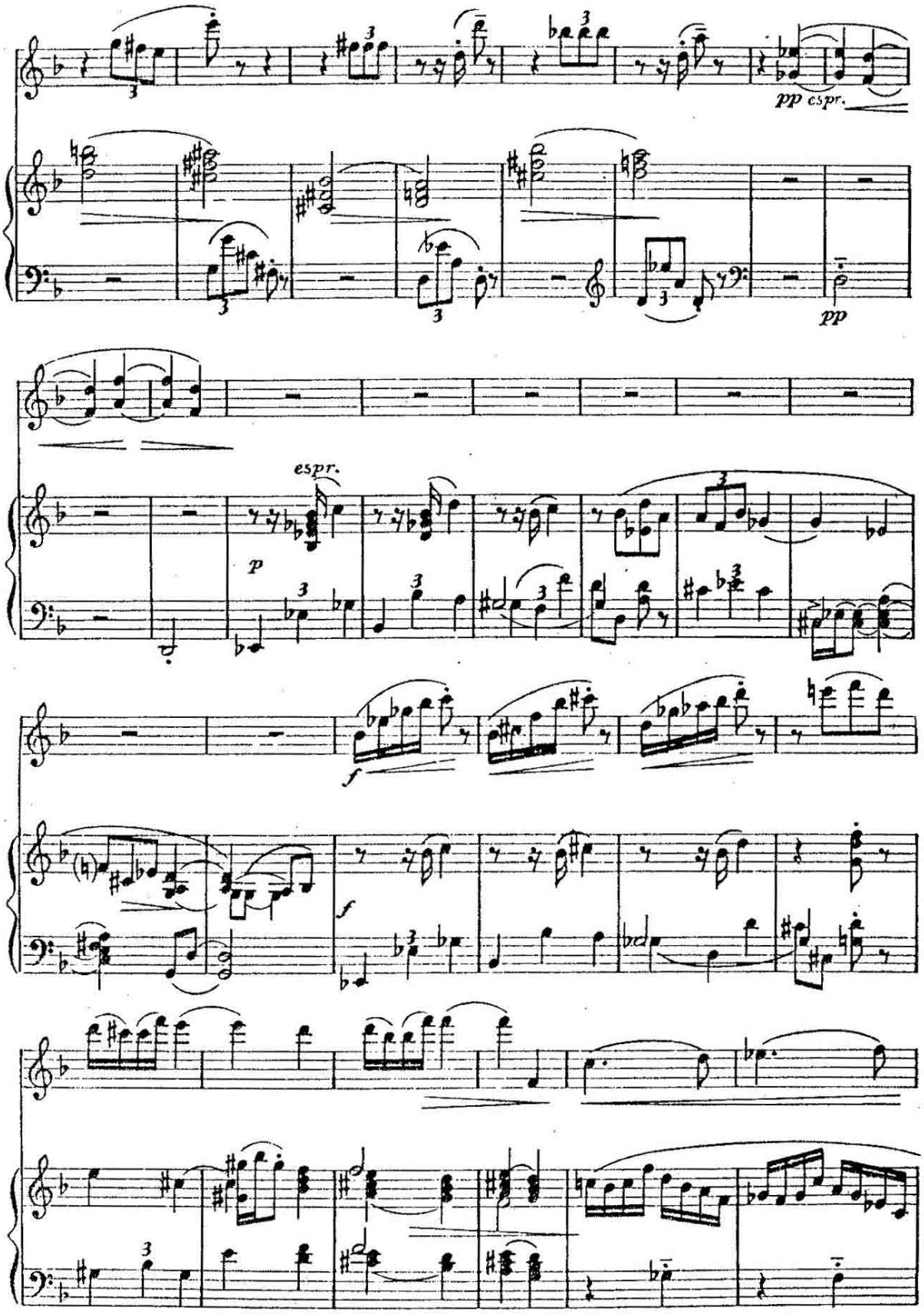


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
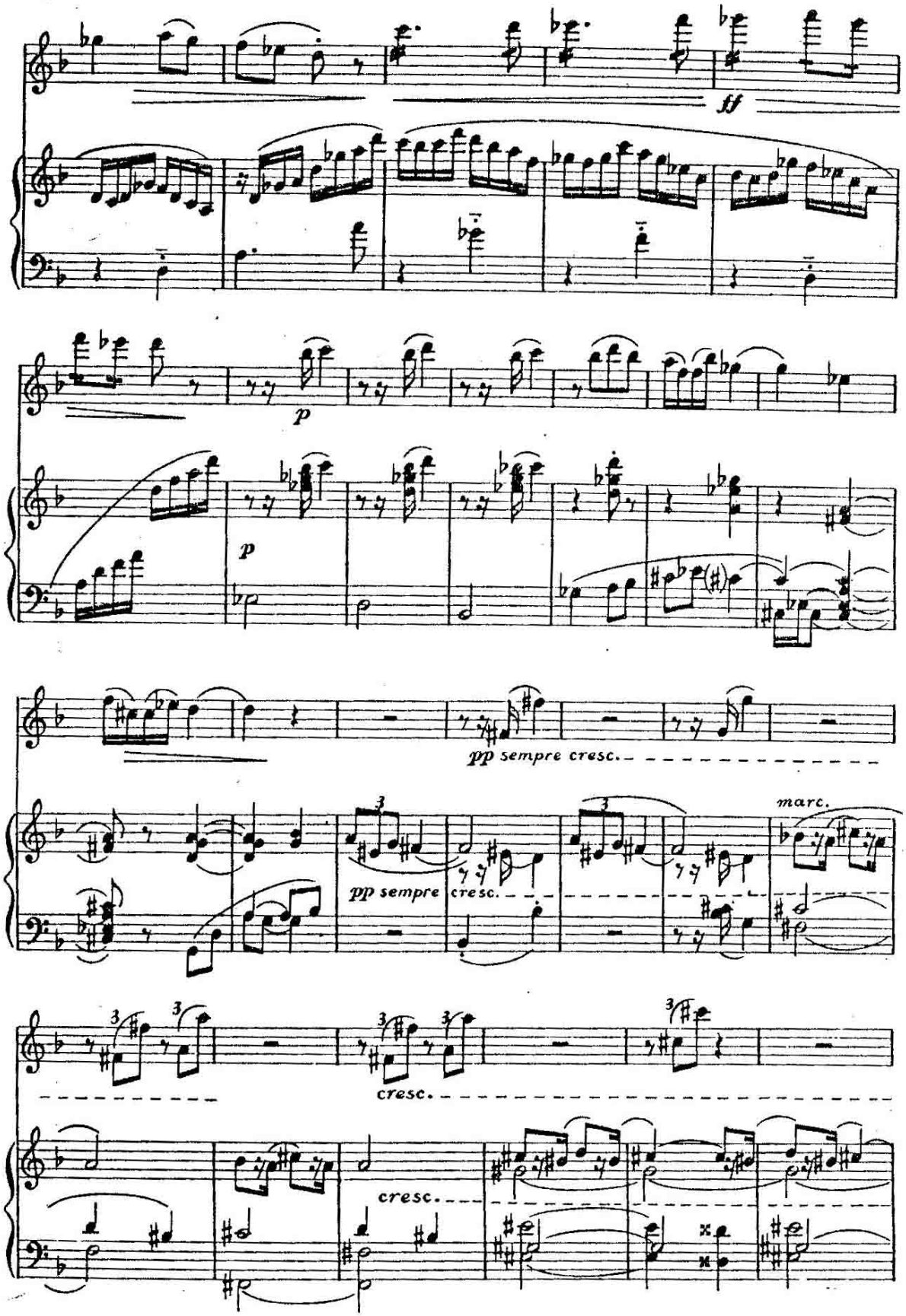


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
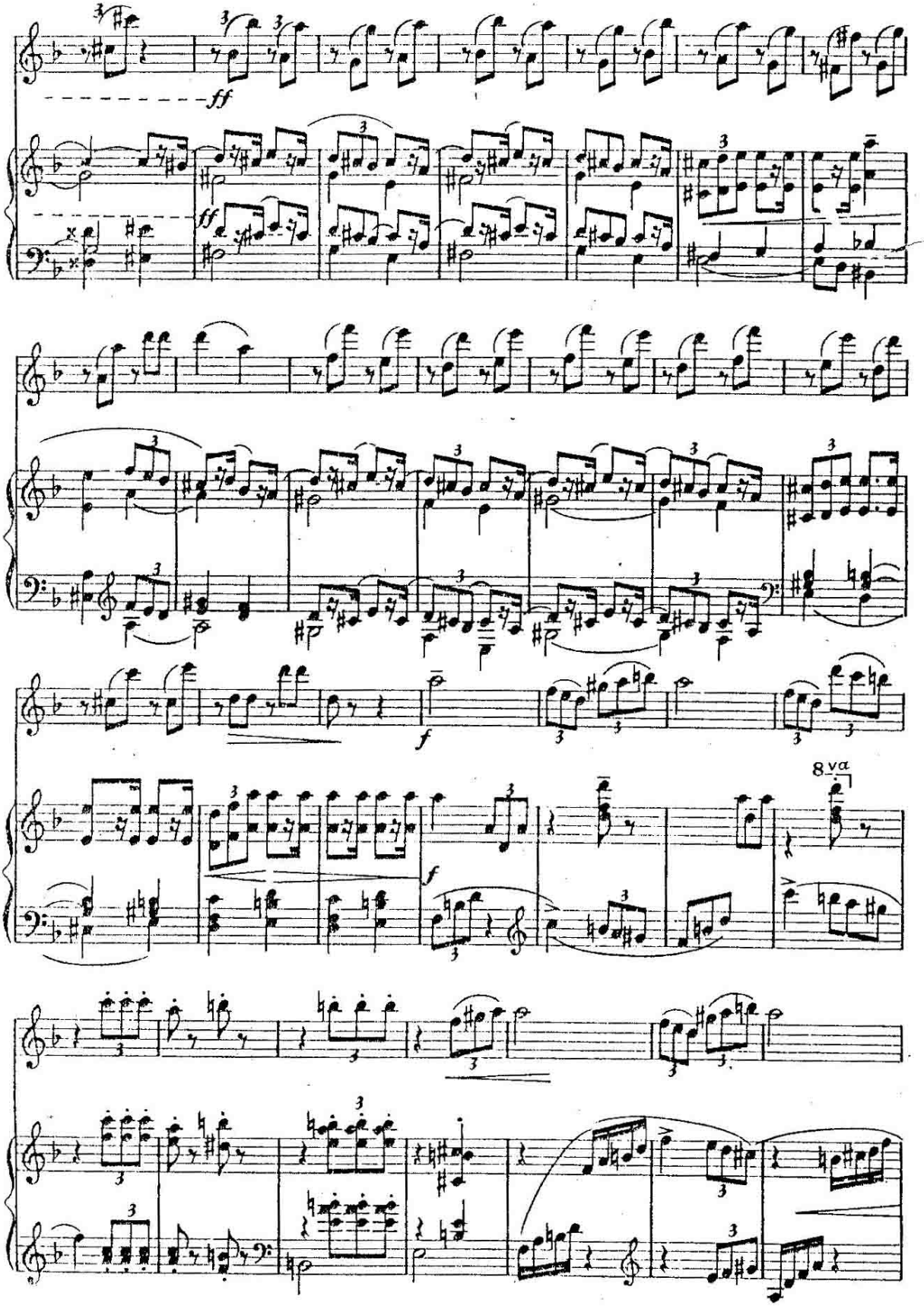


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
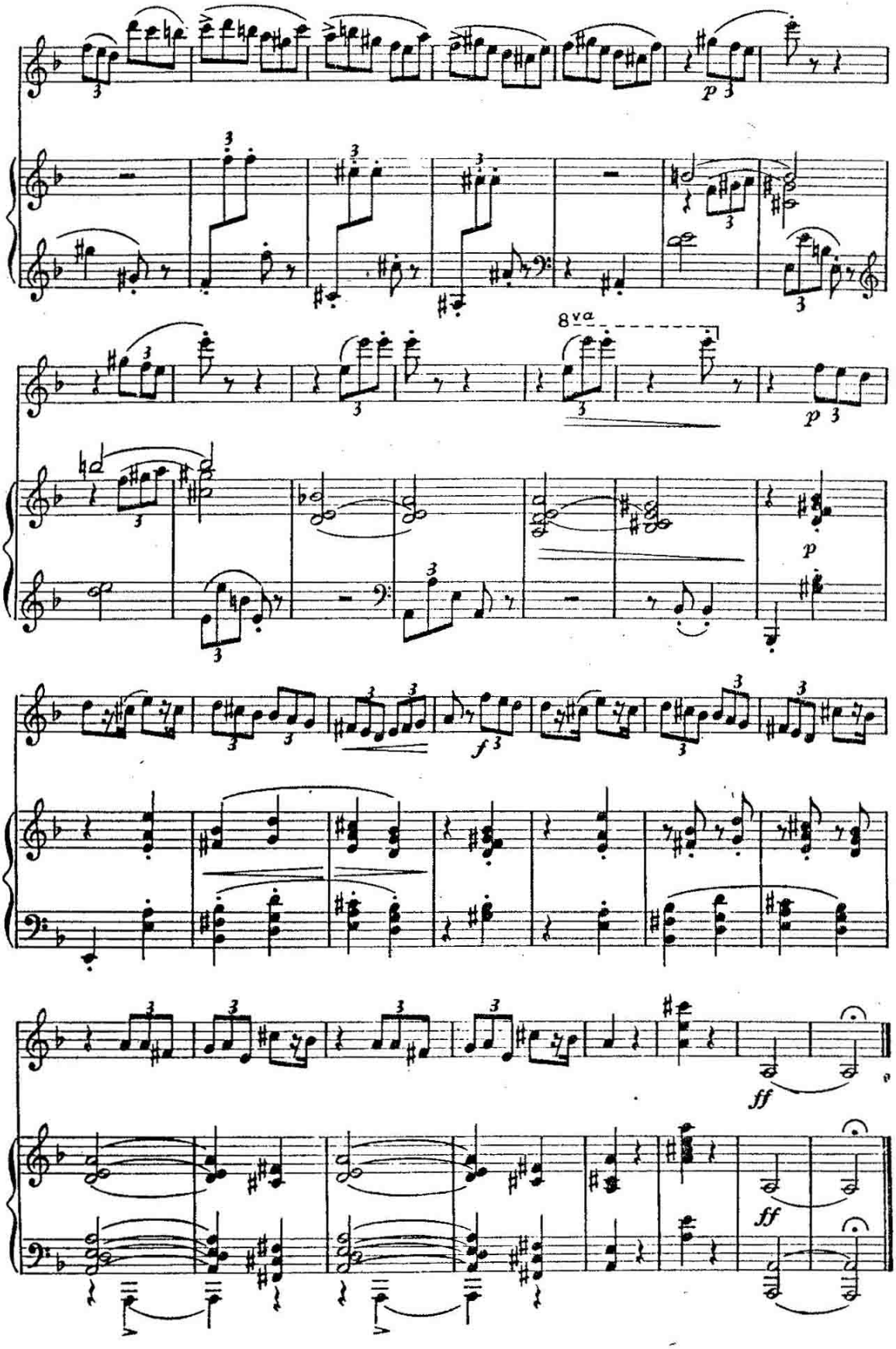


EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)



EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)



EK 1: Keman ve Piyano için Süit'in Partisyonu (Devamı)
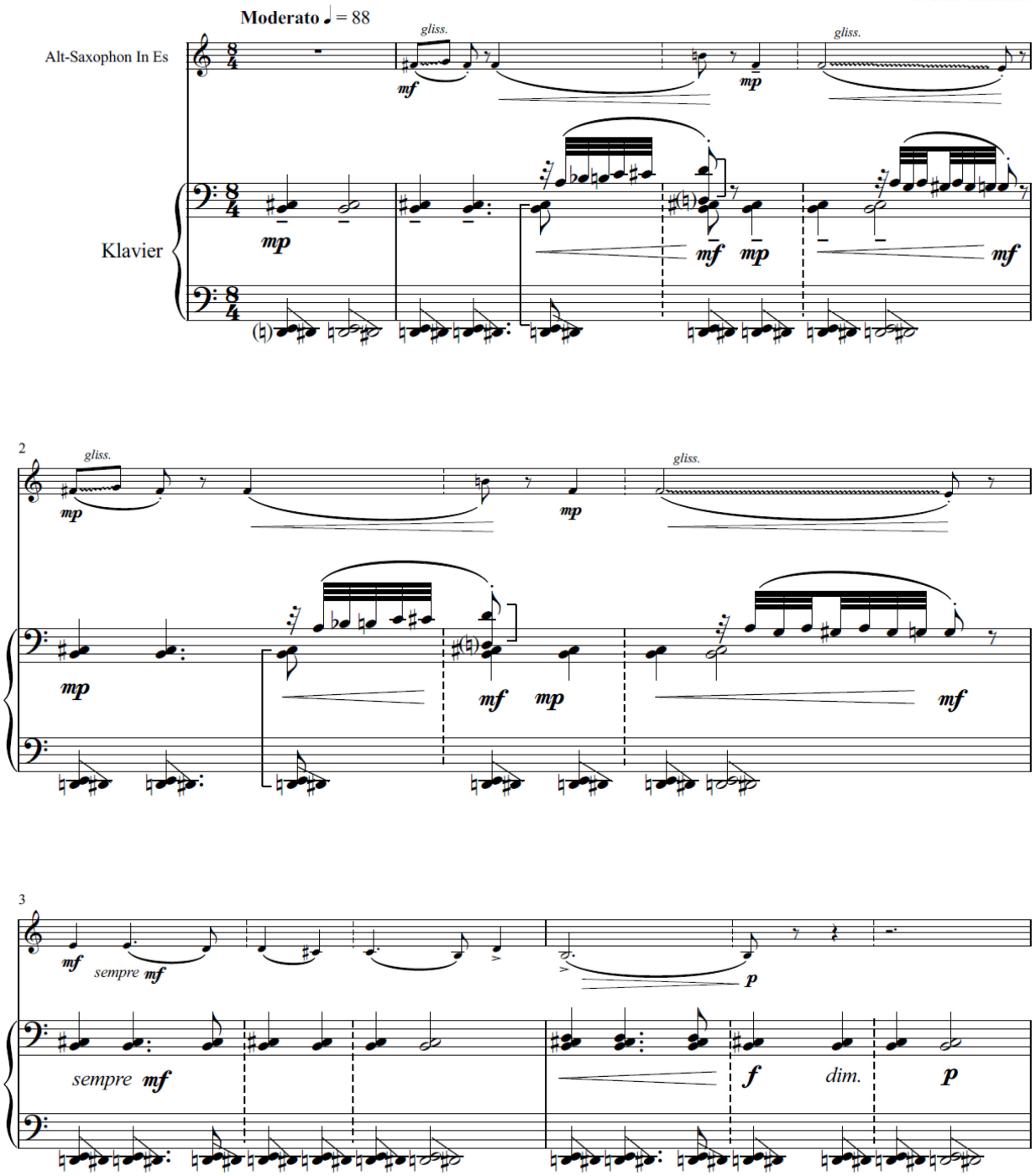


EK 2: Allegro Feroce'nin Partisyonu

ALLEGRO FEROCE
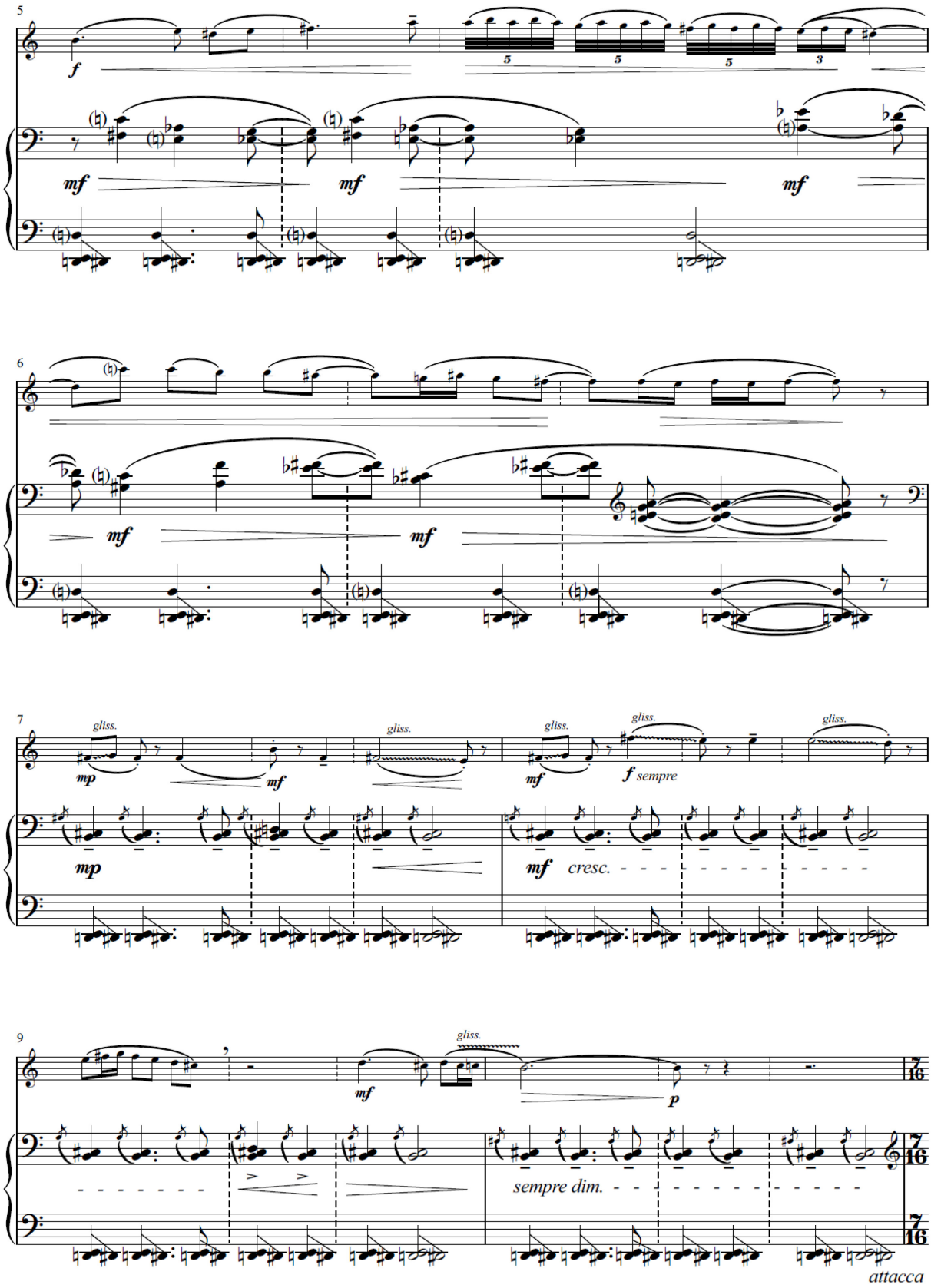
für Saxophon und Klavier

Necil Kâzım
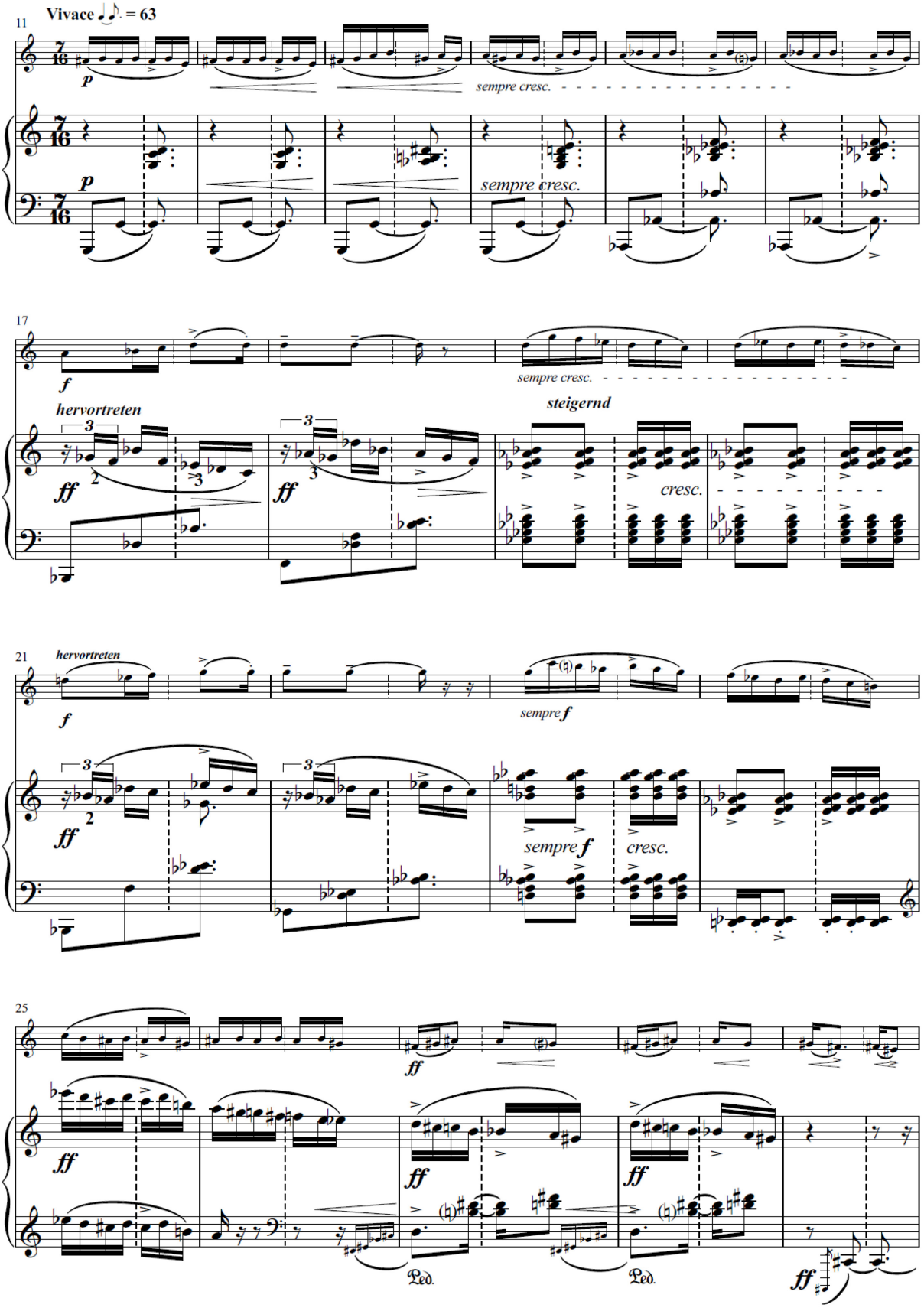


Copyright 1932 by Universal - Edition Nr. 10024
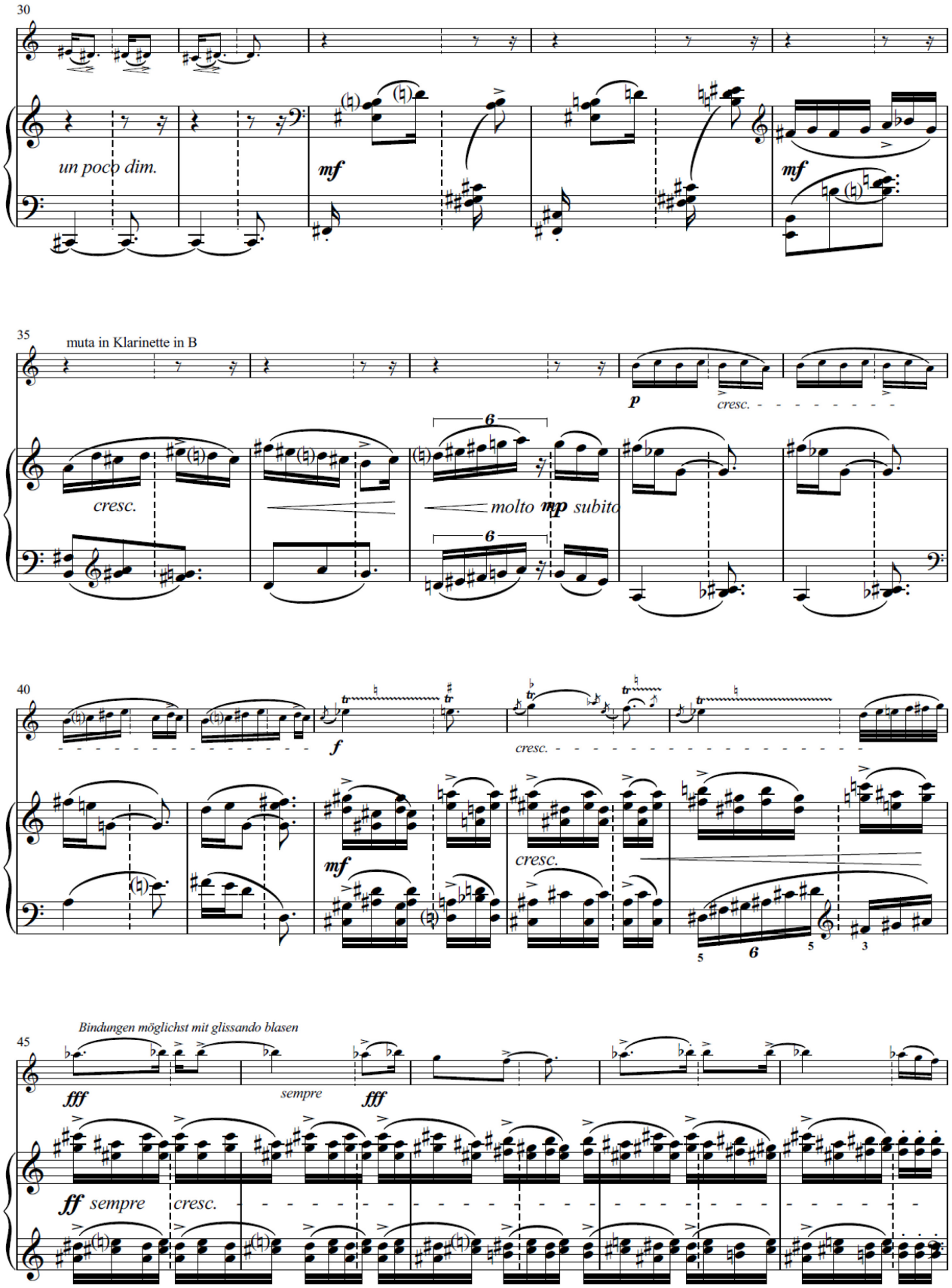
EK 2: Allegro Feroce'nin Partisyonu (Devamı)
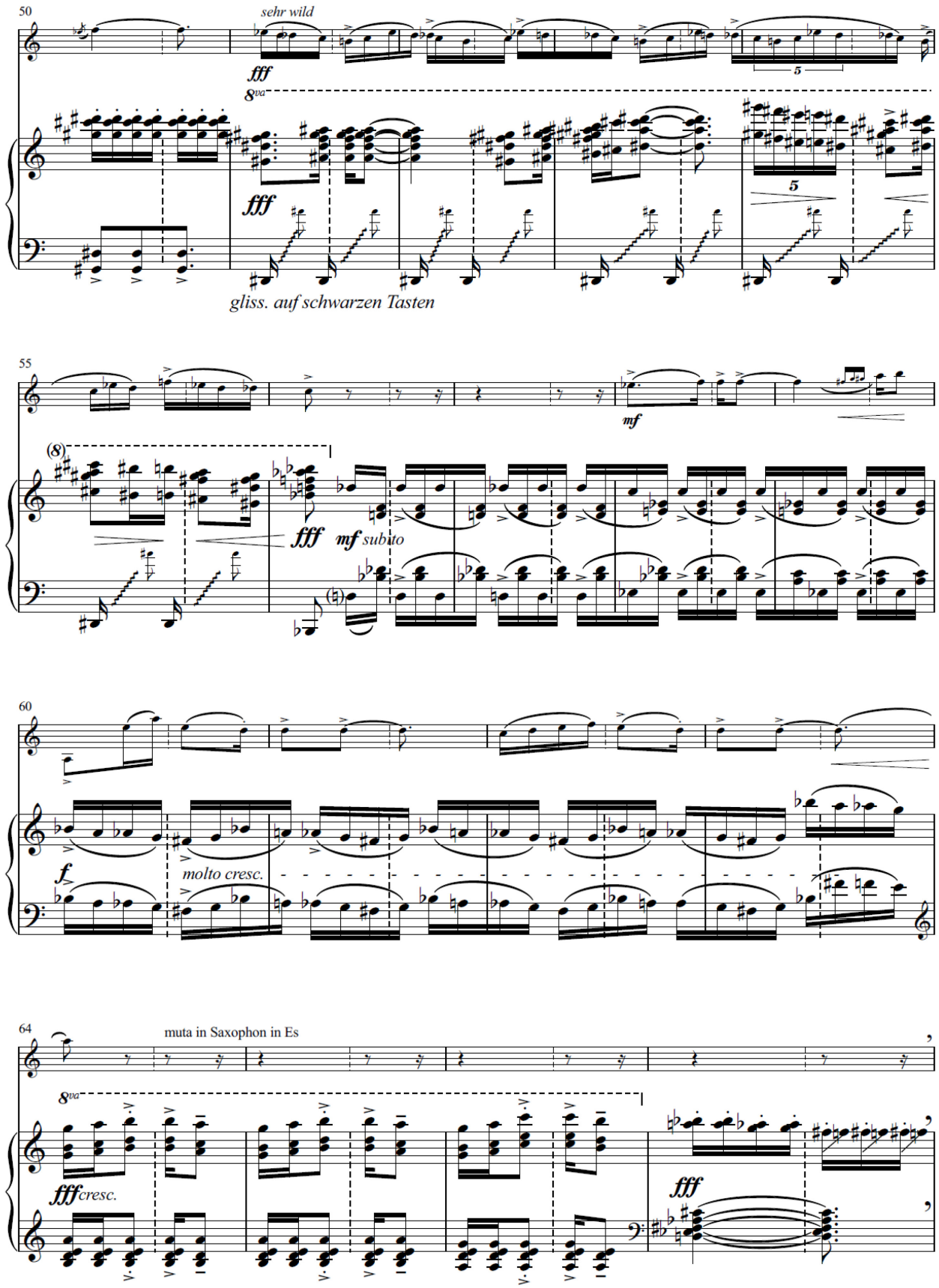


EK 2: Allegro Feroce'nin Partisyonu (Devamı)
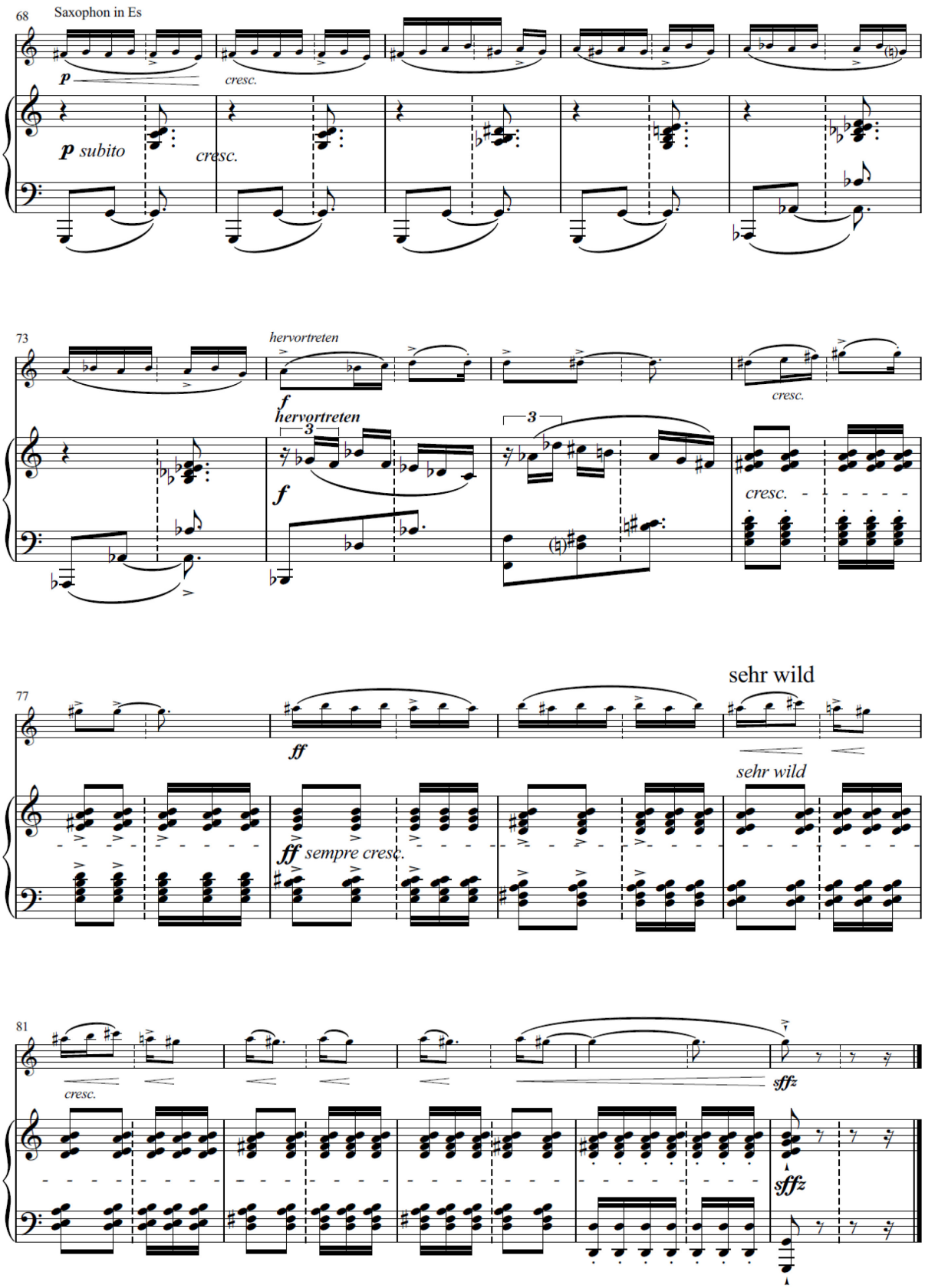


EK 2: Allegro Feroce'nin Partisyonu (Devamı)
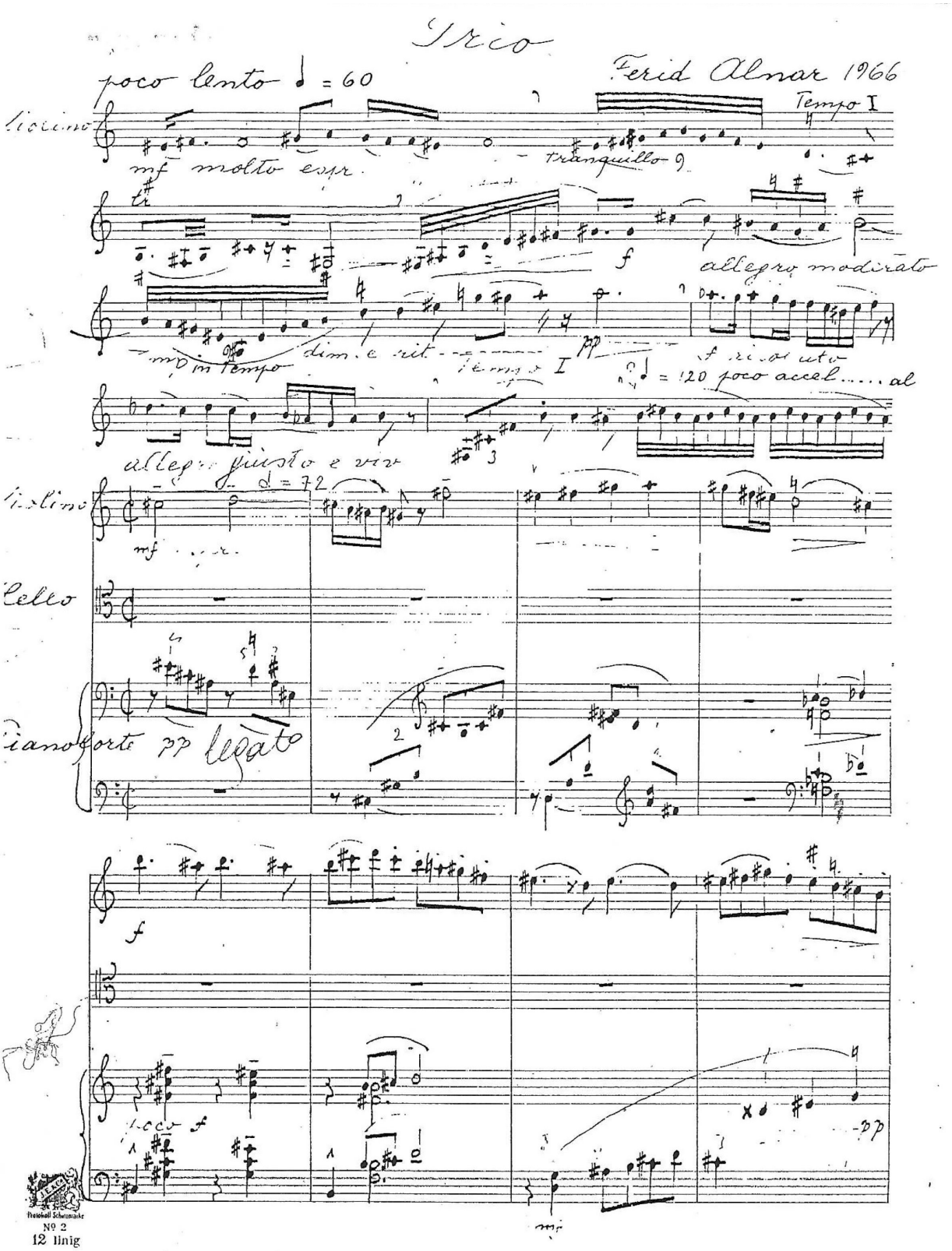


EK 2: Allegro Feroce'nin Partisyonu (Devamı)
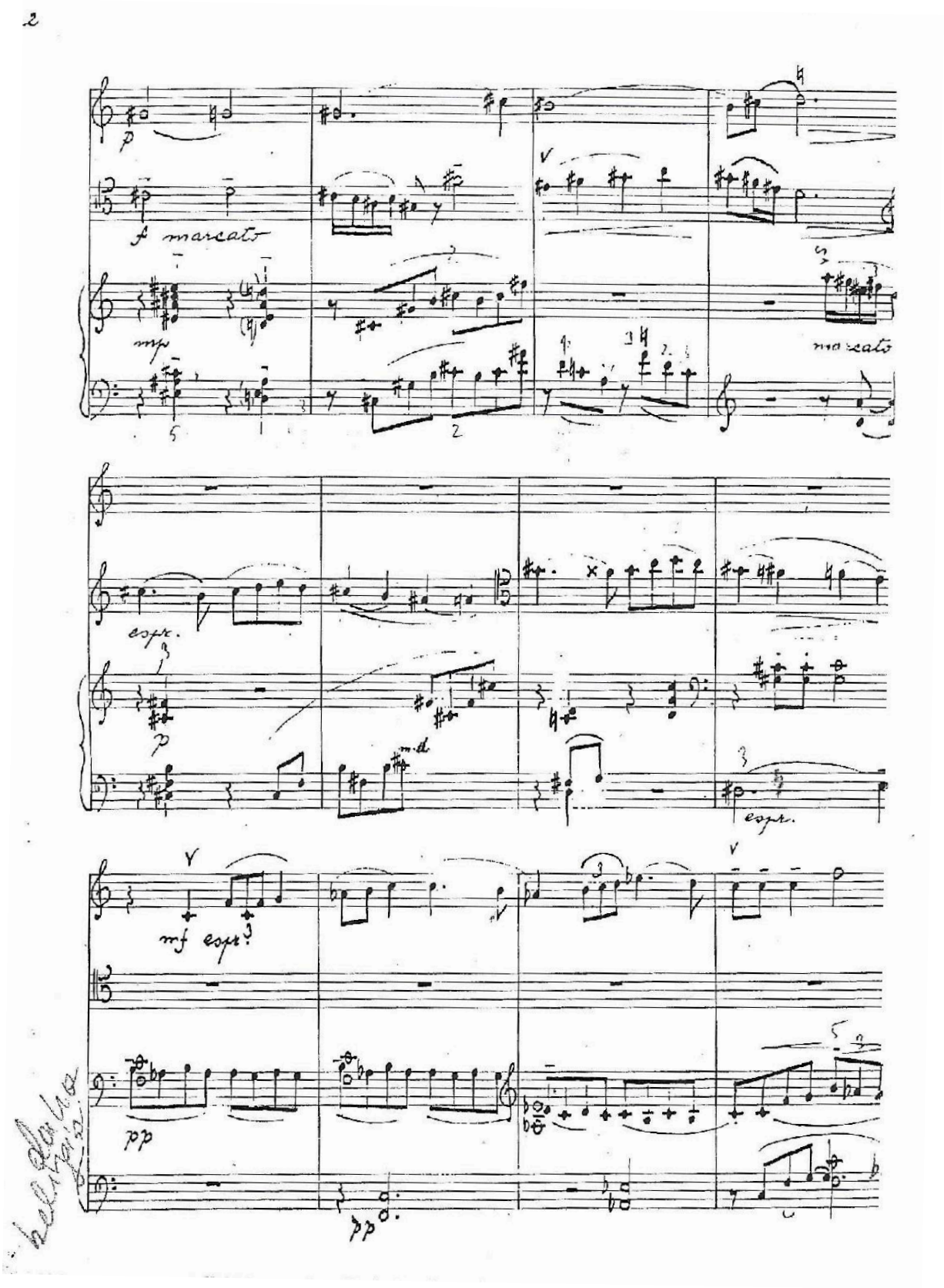


EK 2: Allegro Feroce'nin Partisyonu (Devamı)
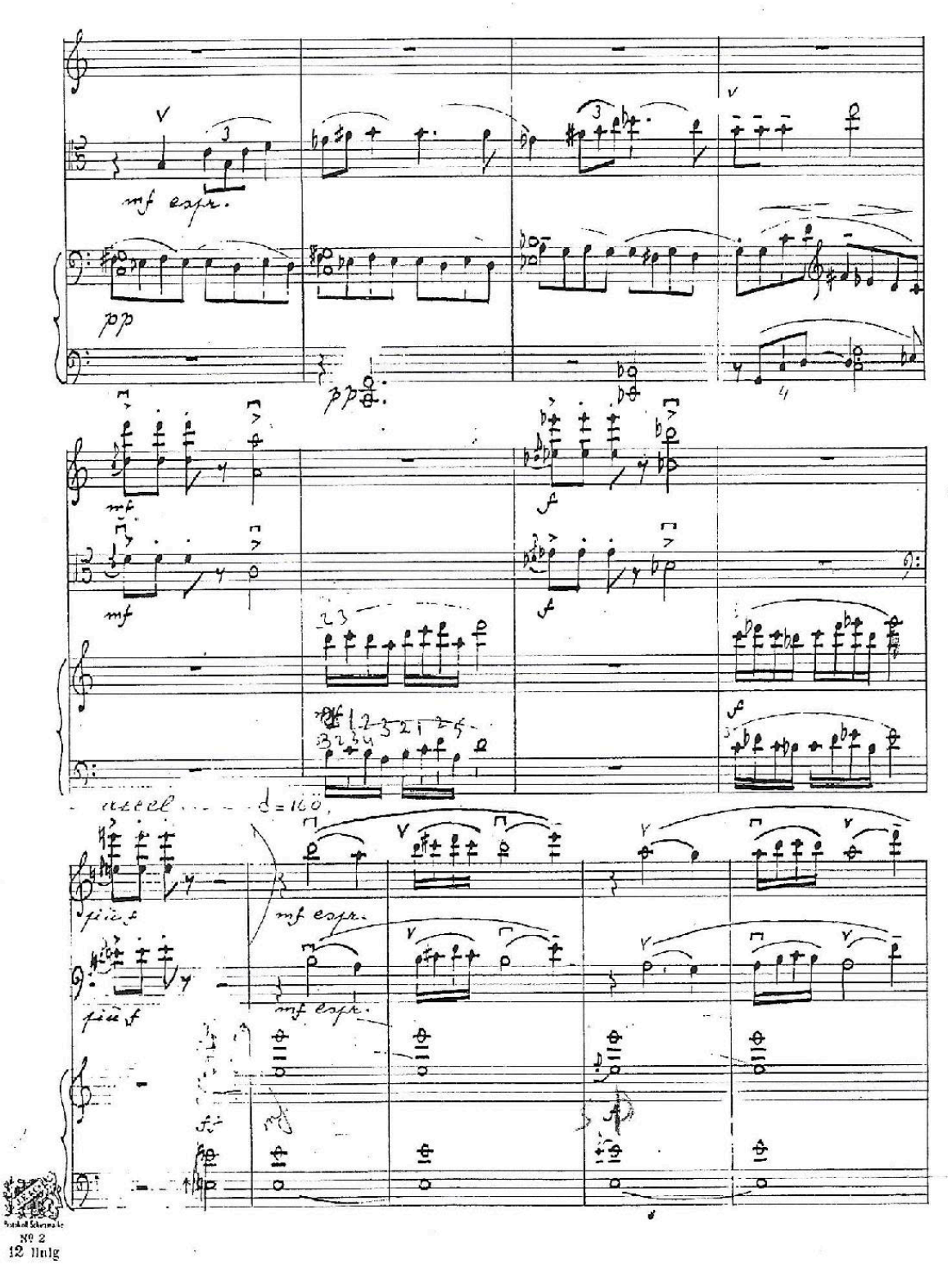


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu
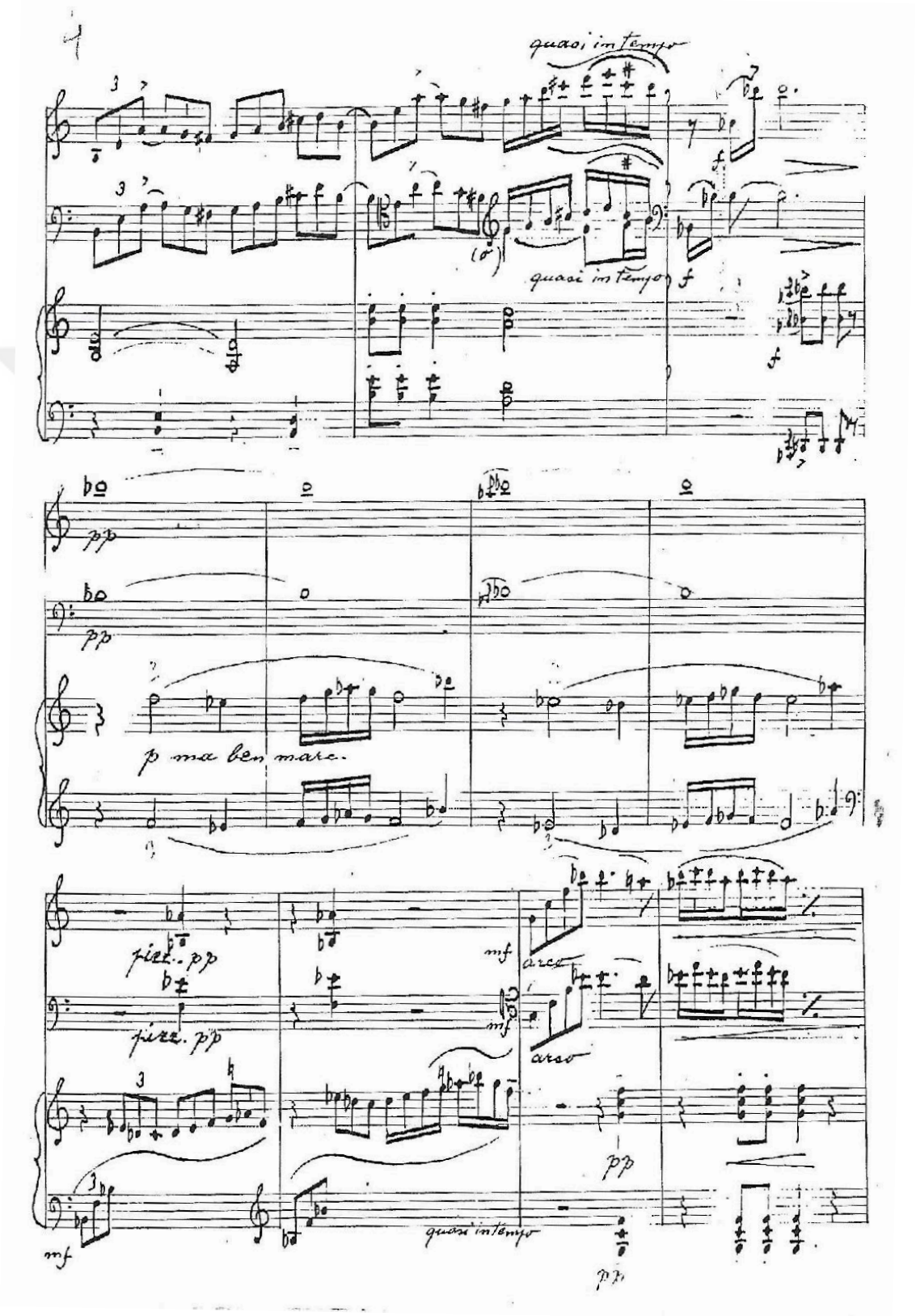


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
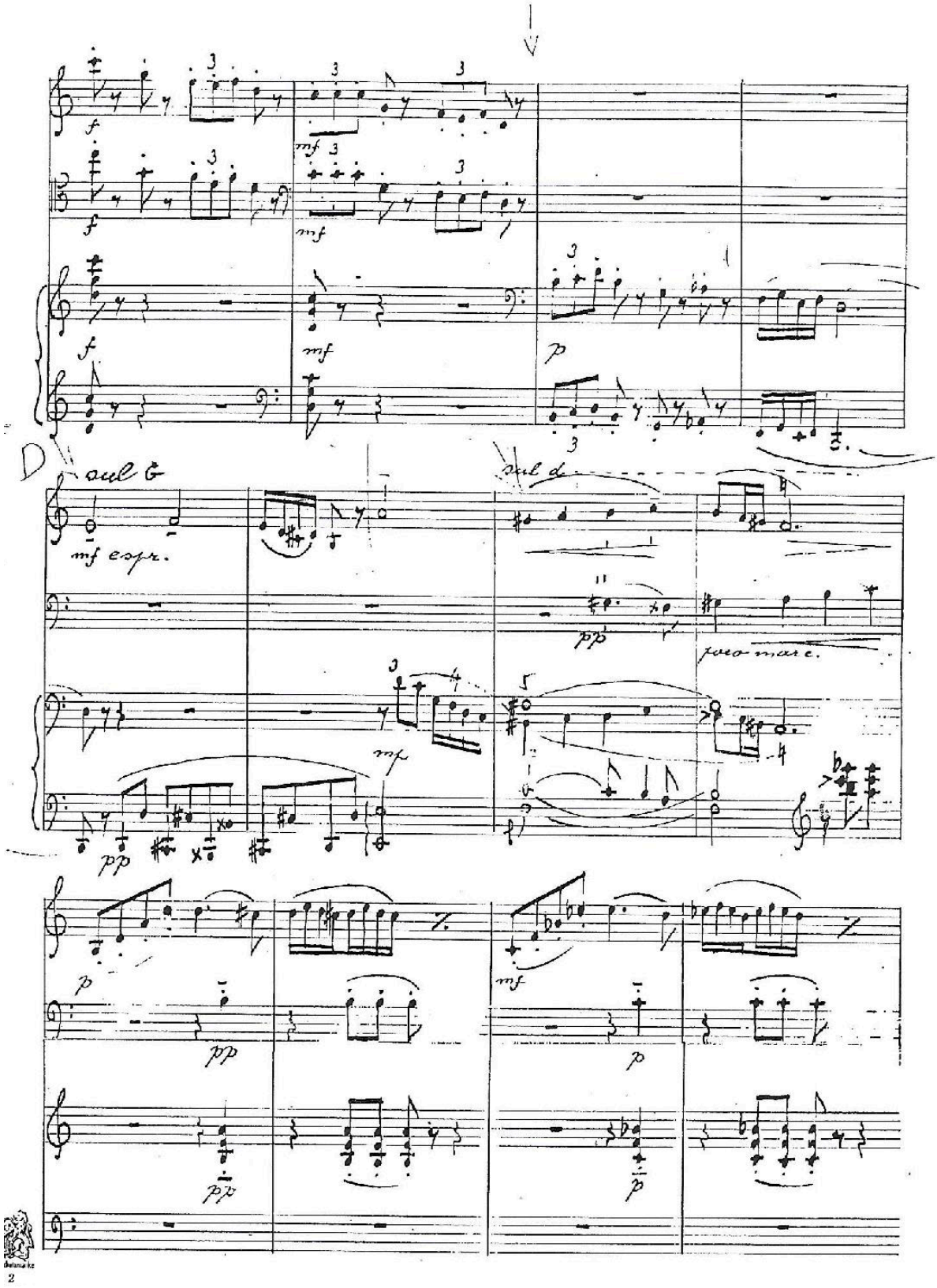


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
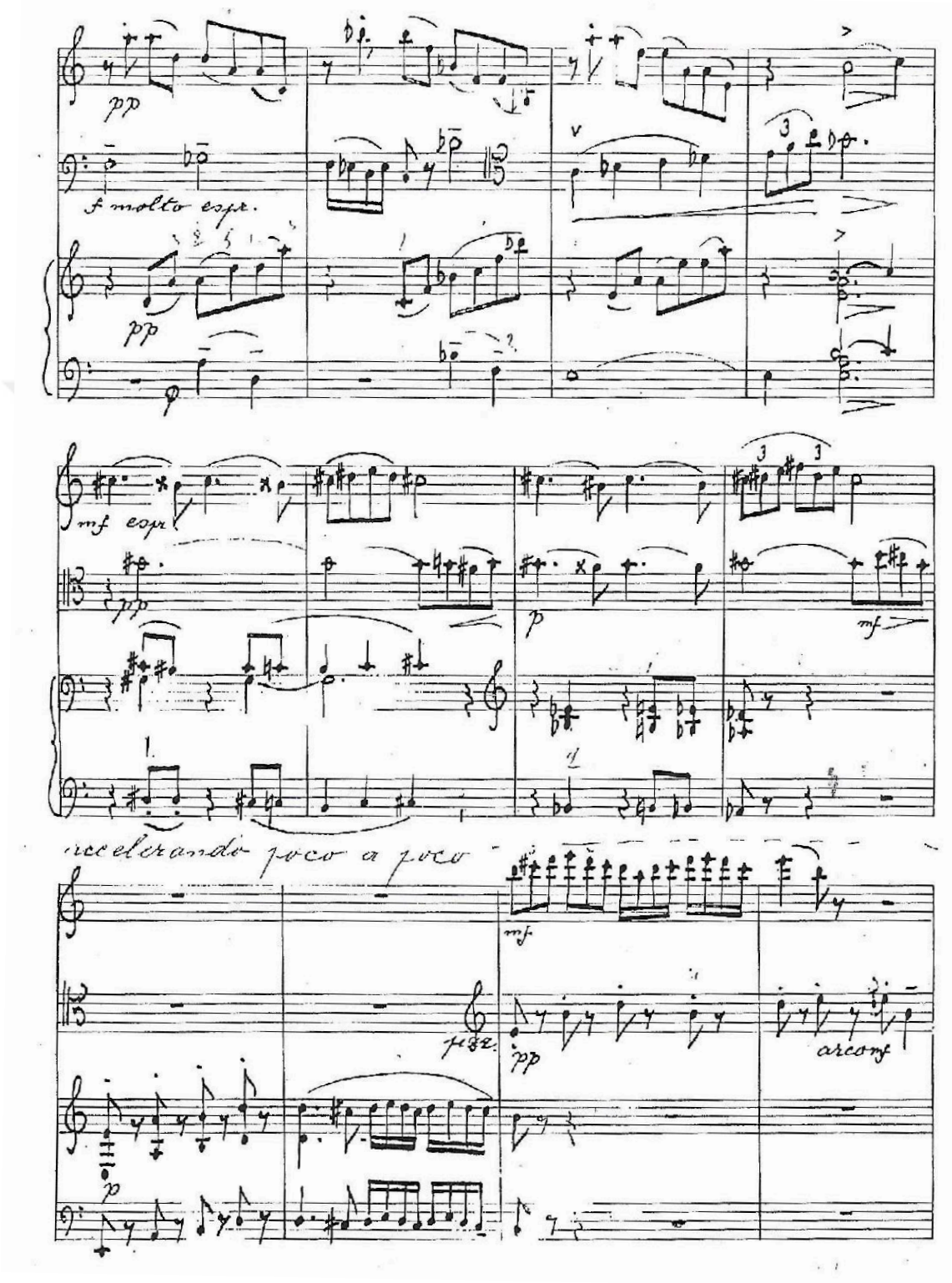


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
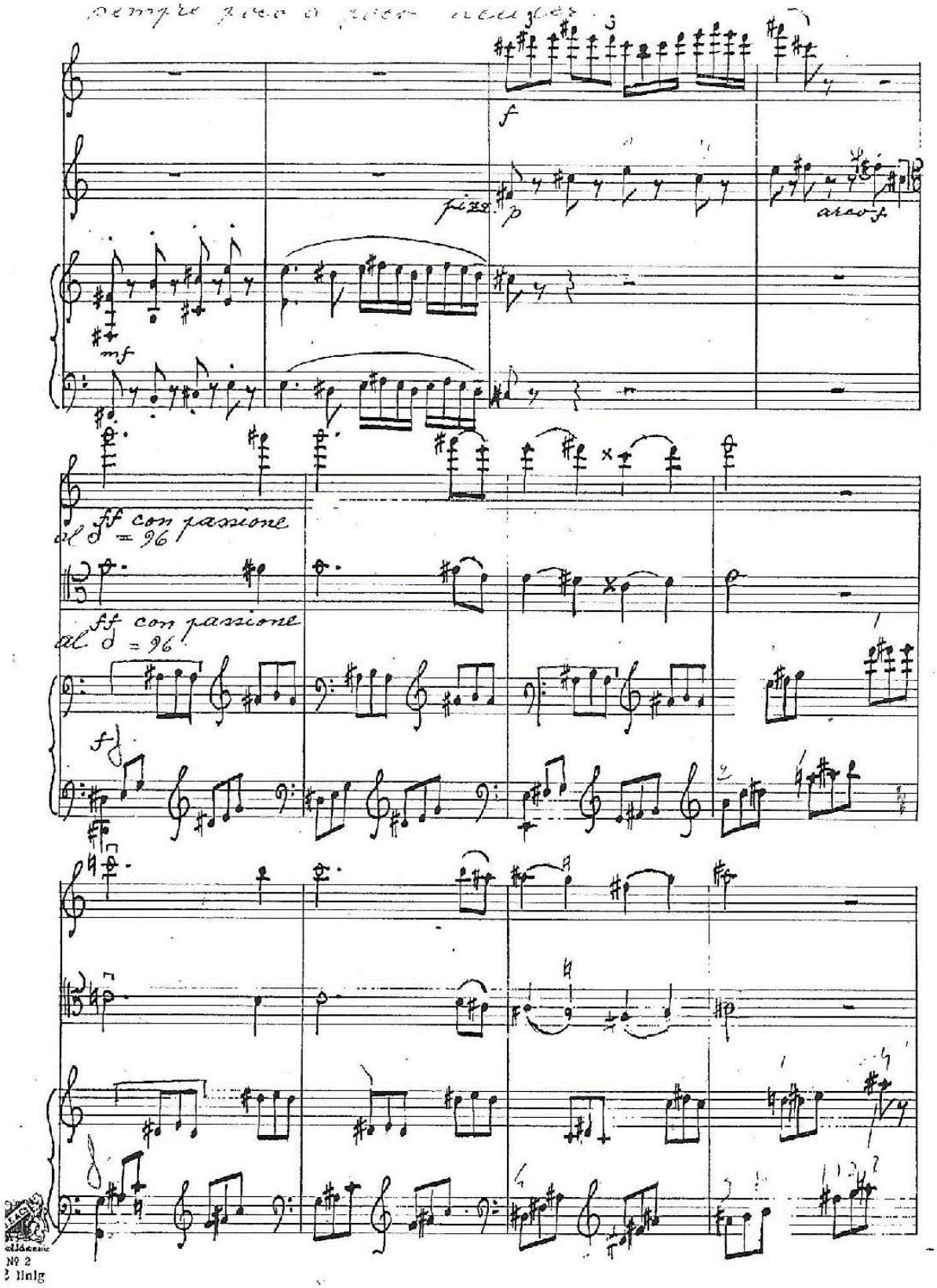


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
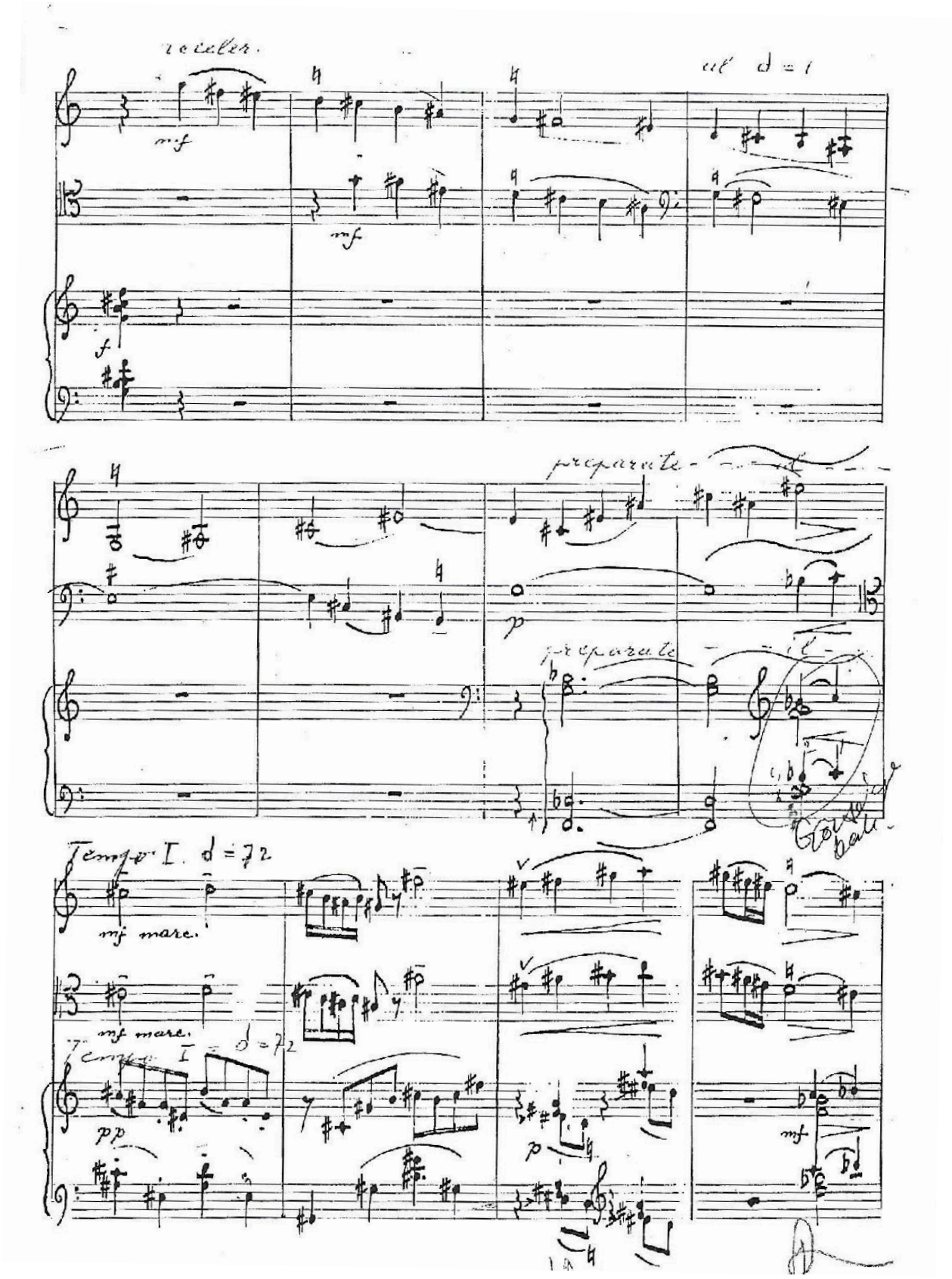


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
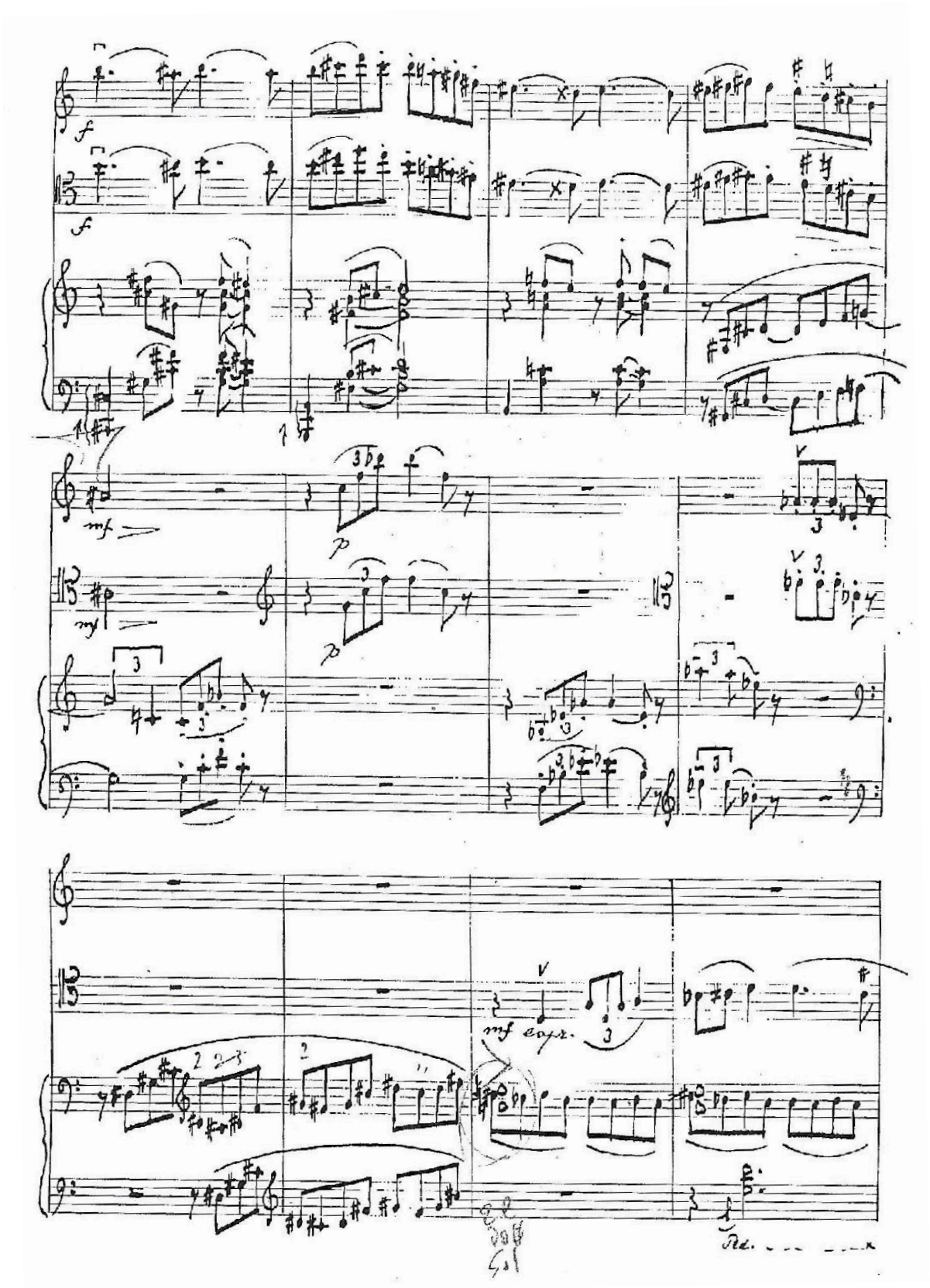


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
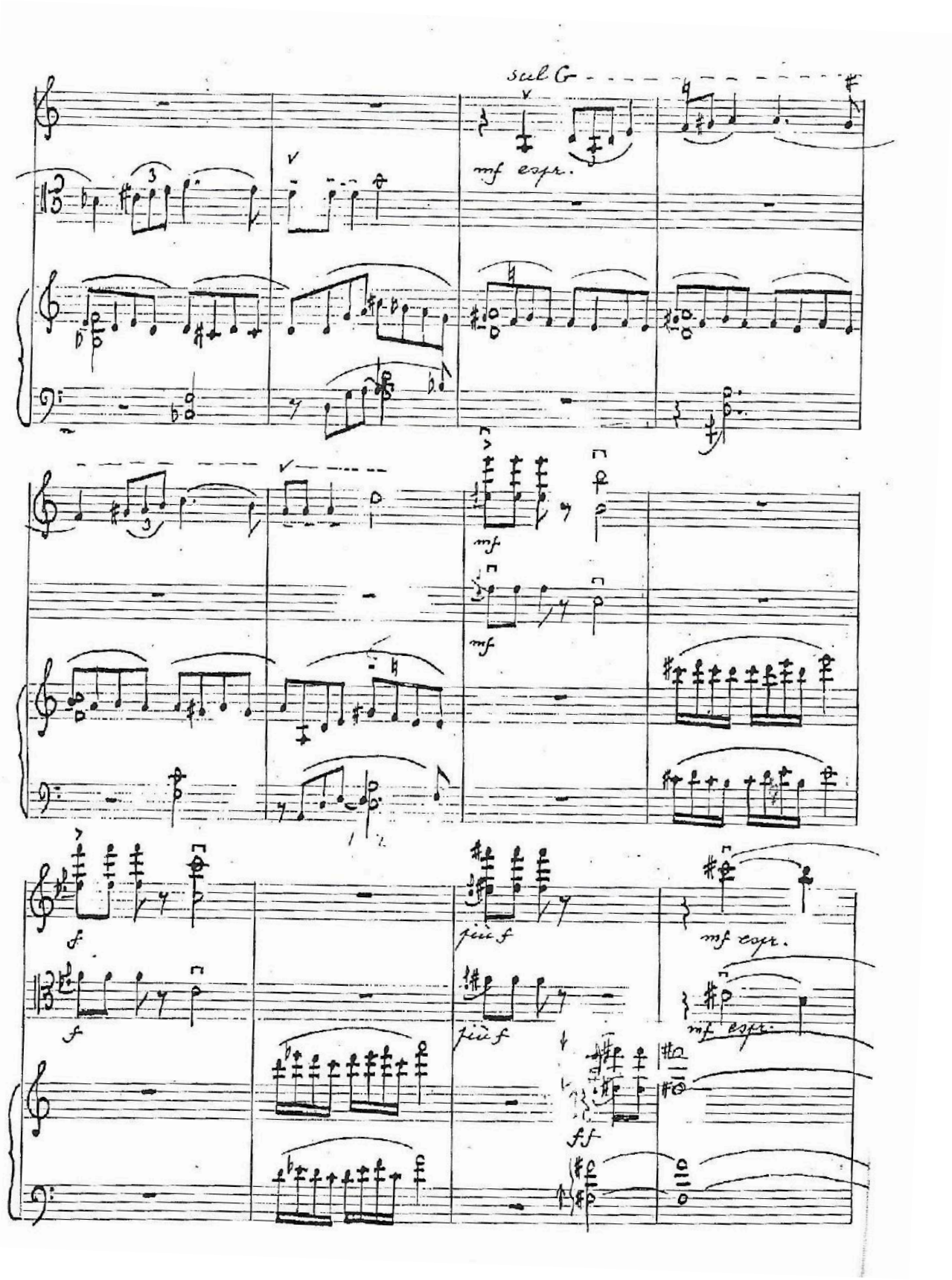


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
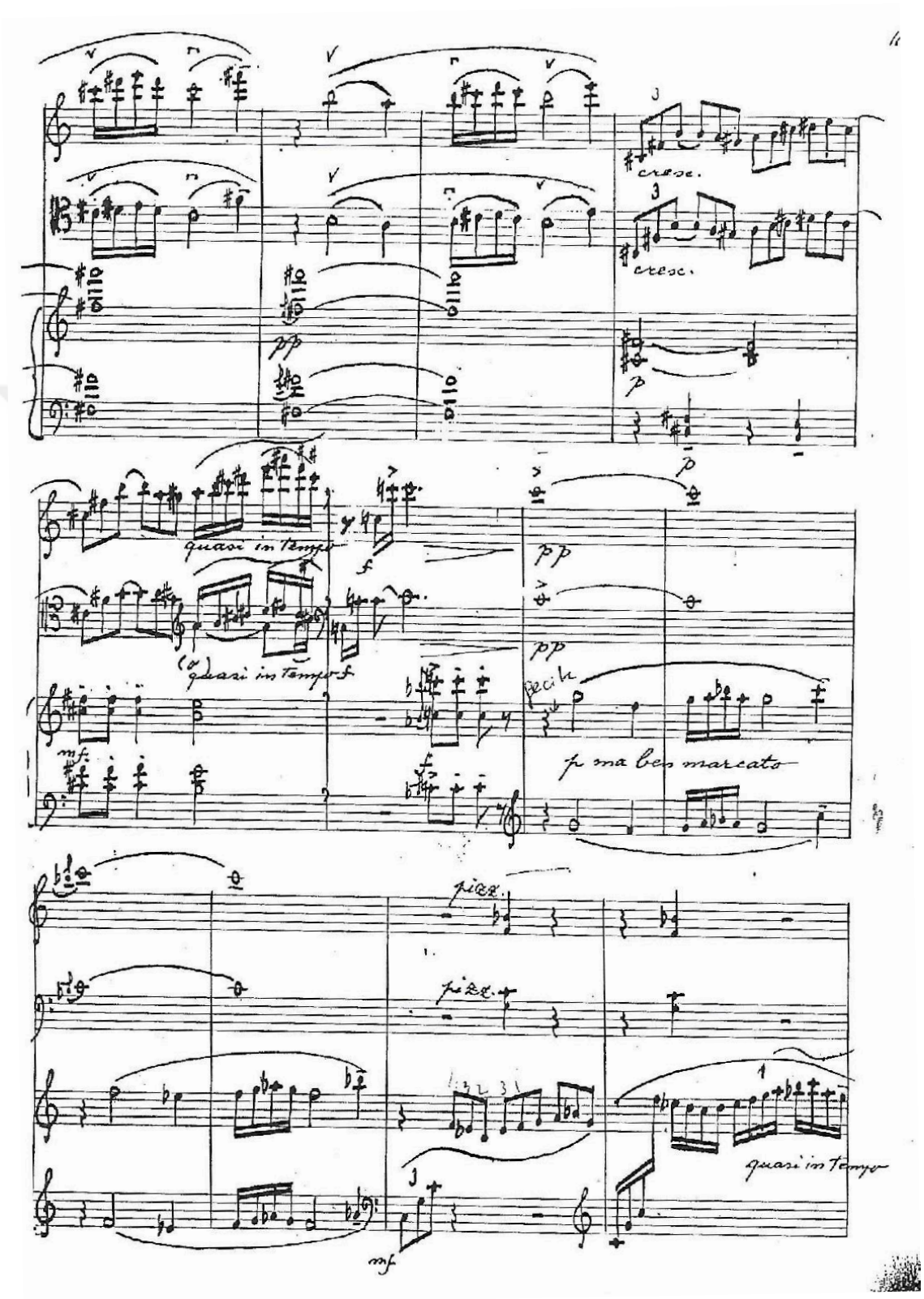


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
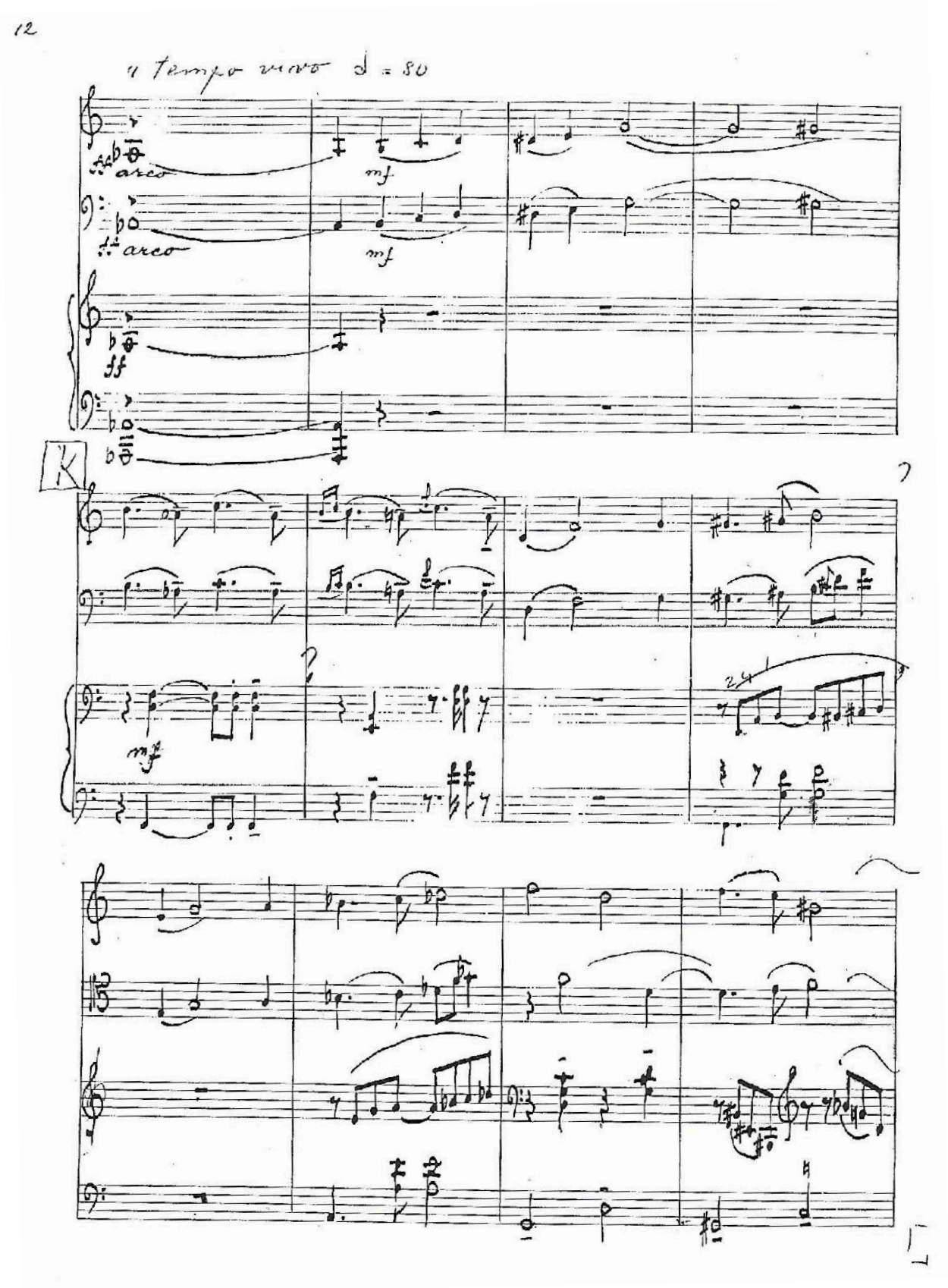


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
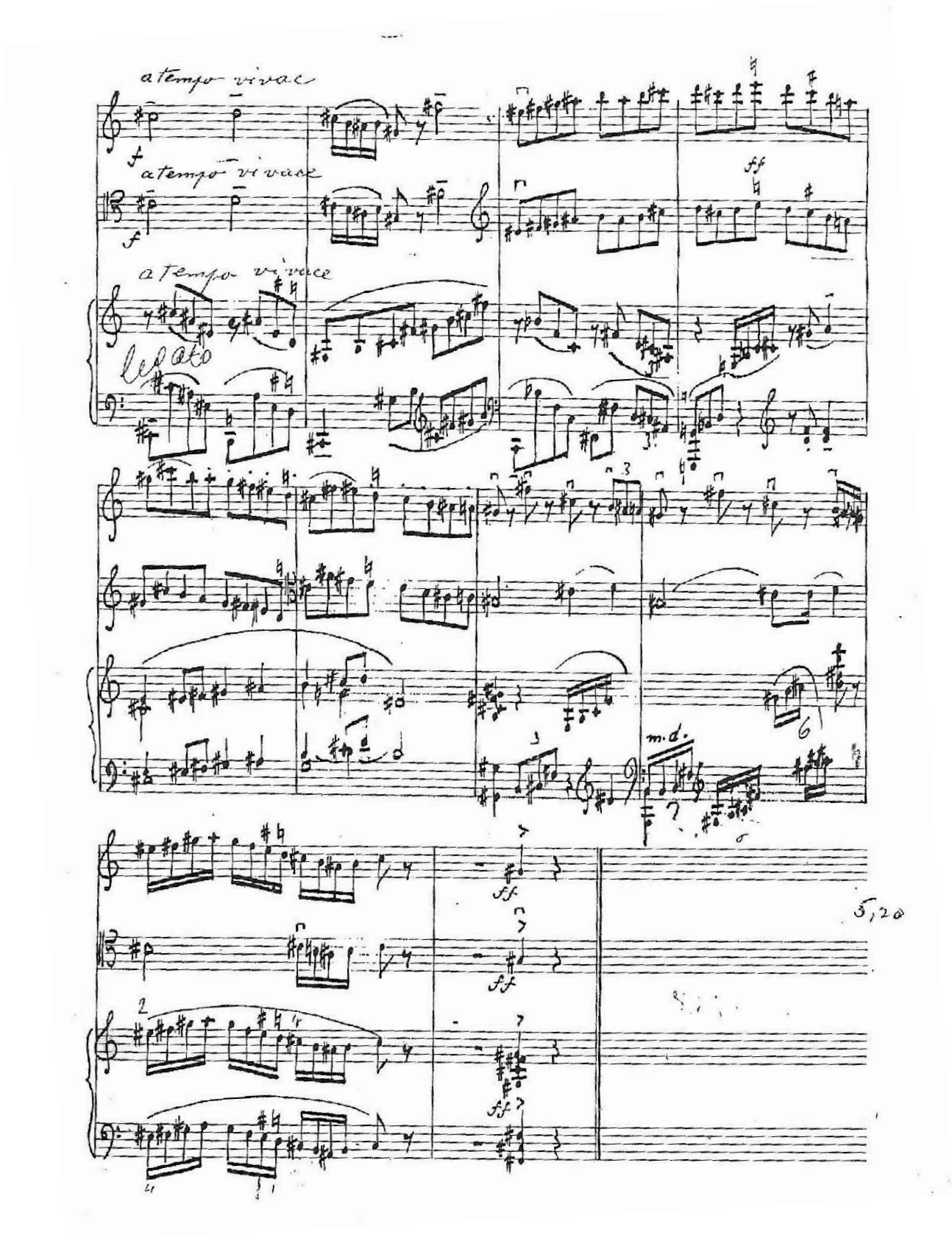


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
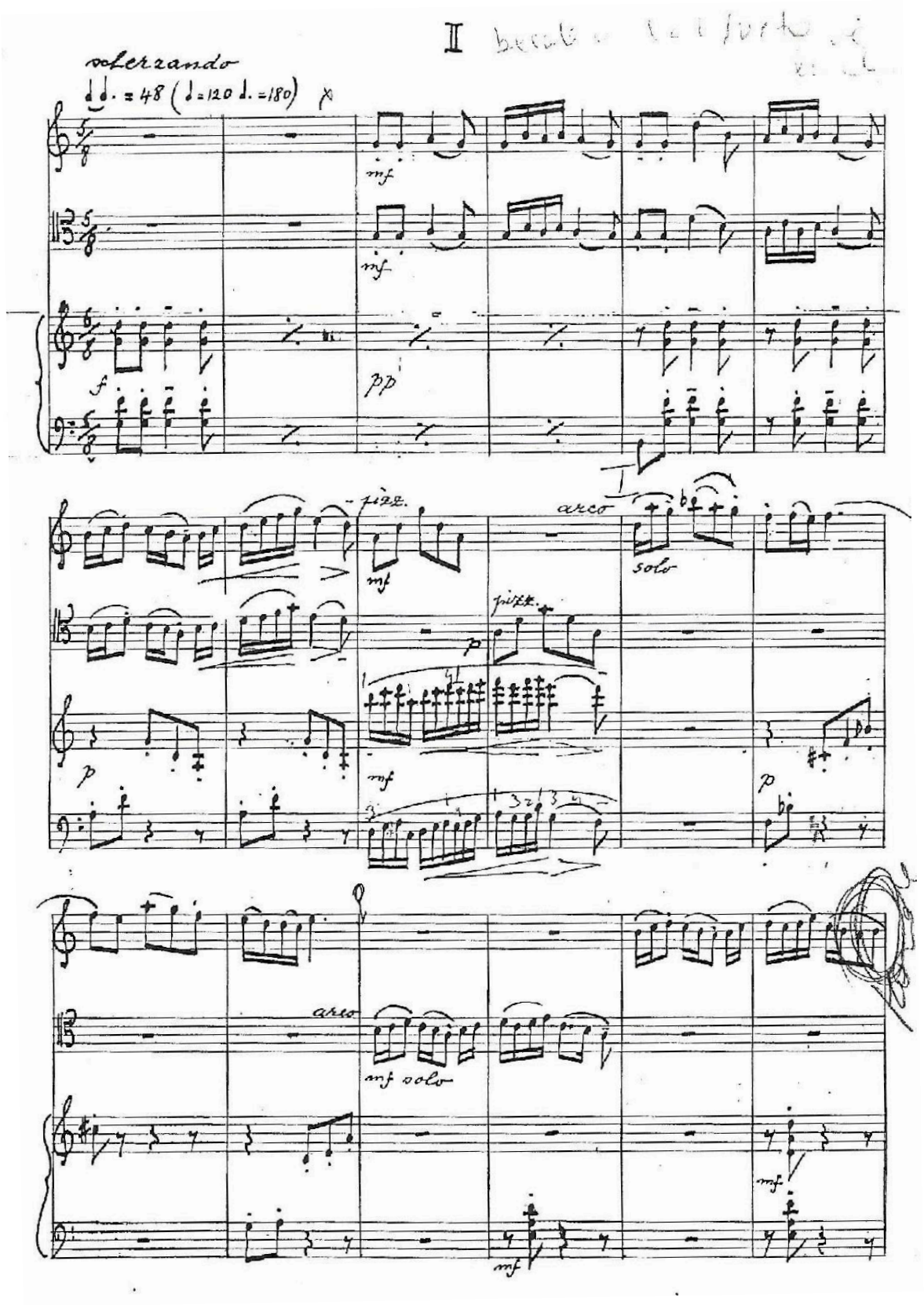


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
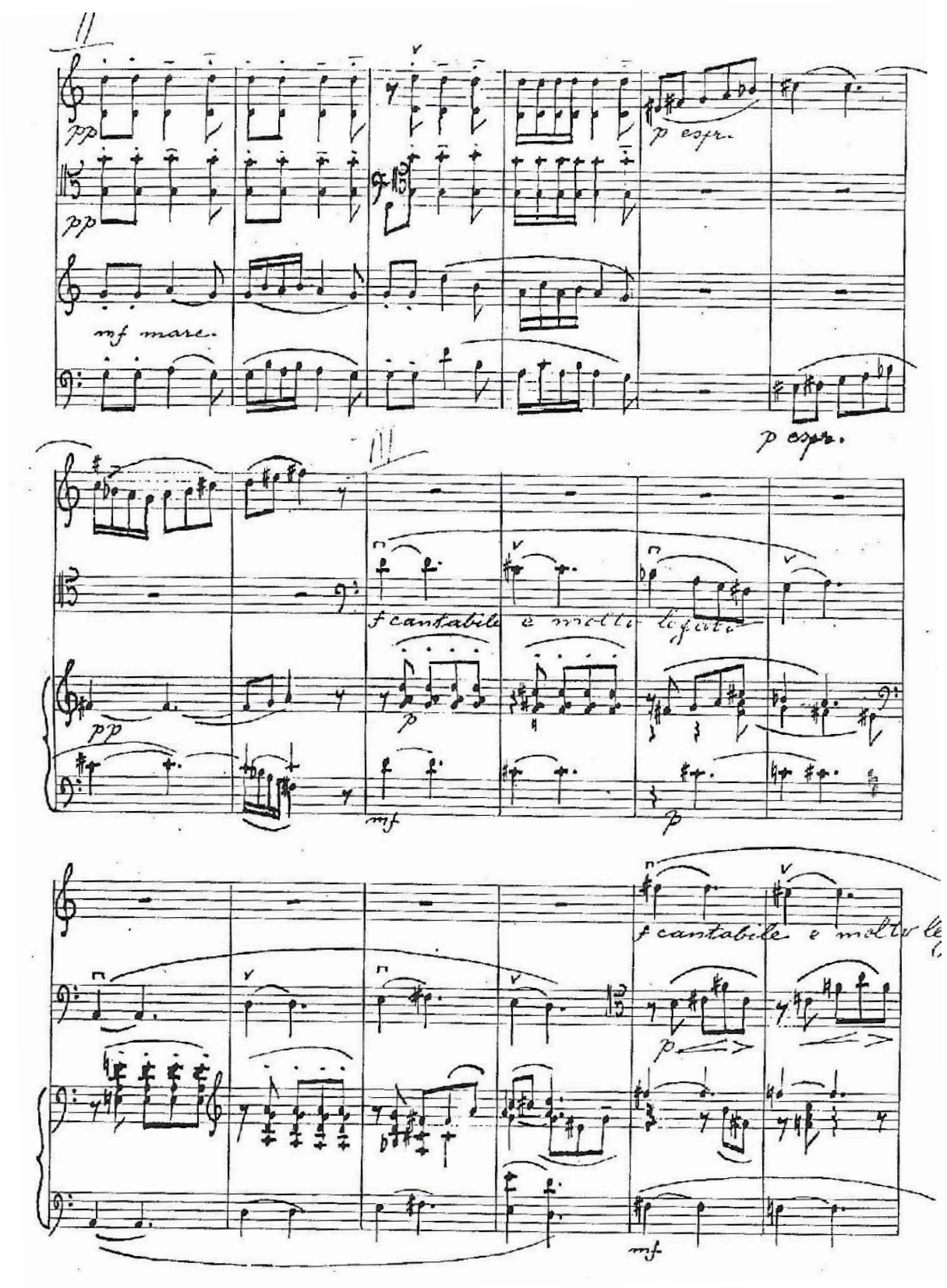


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
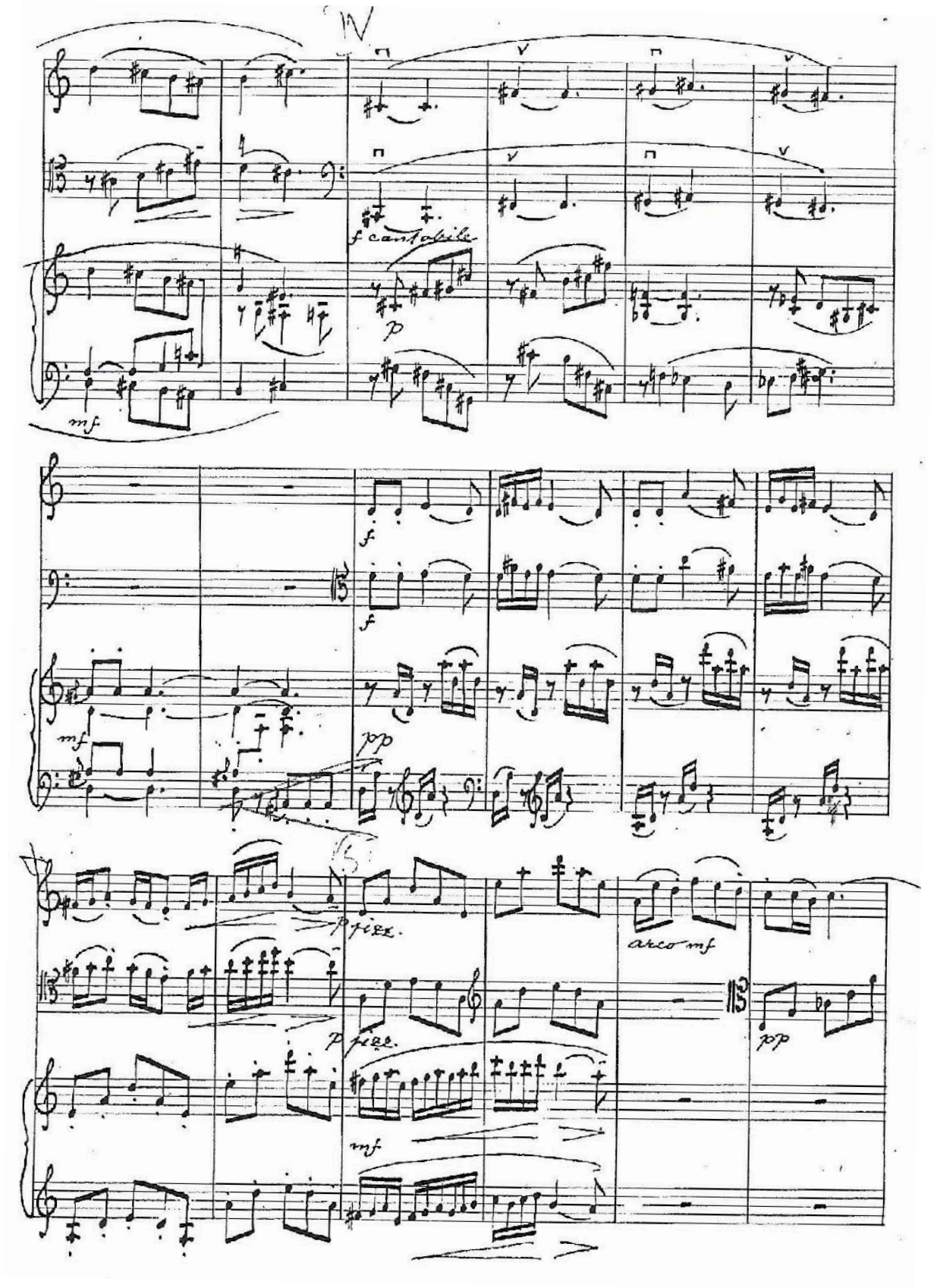


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
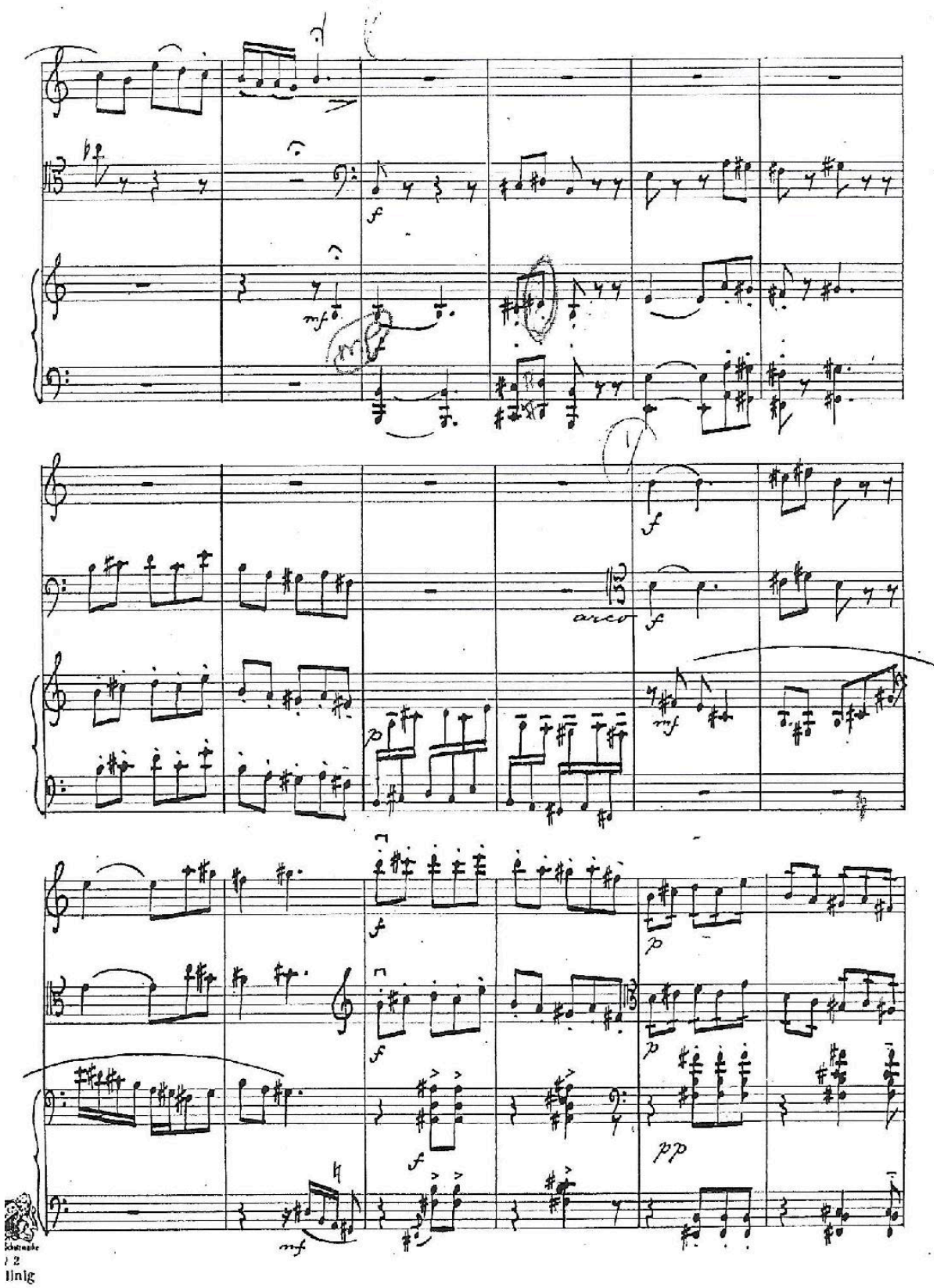


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
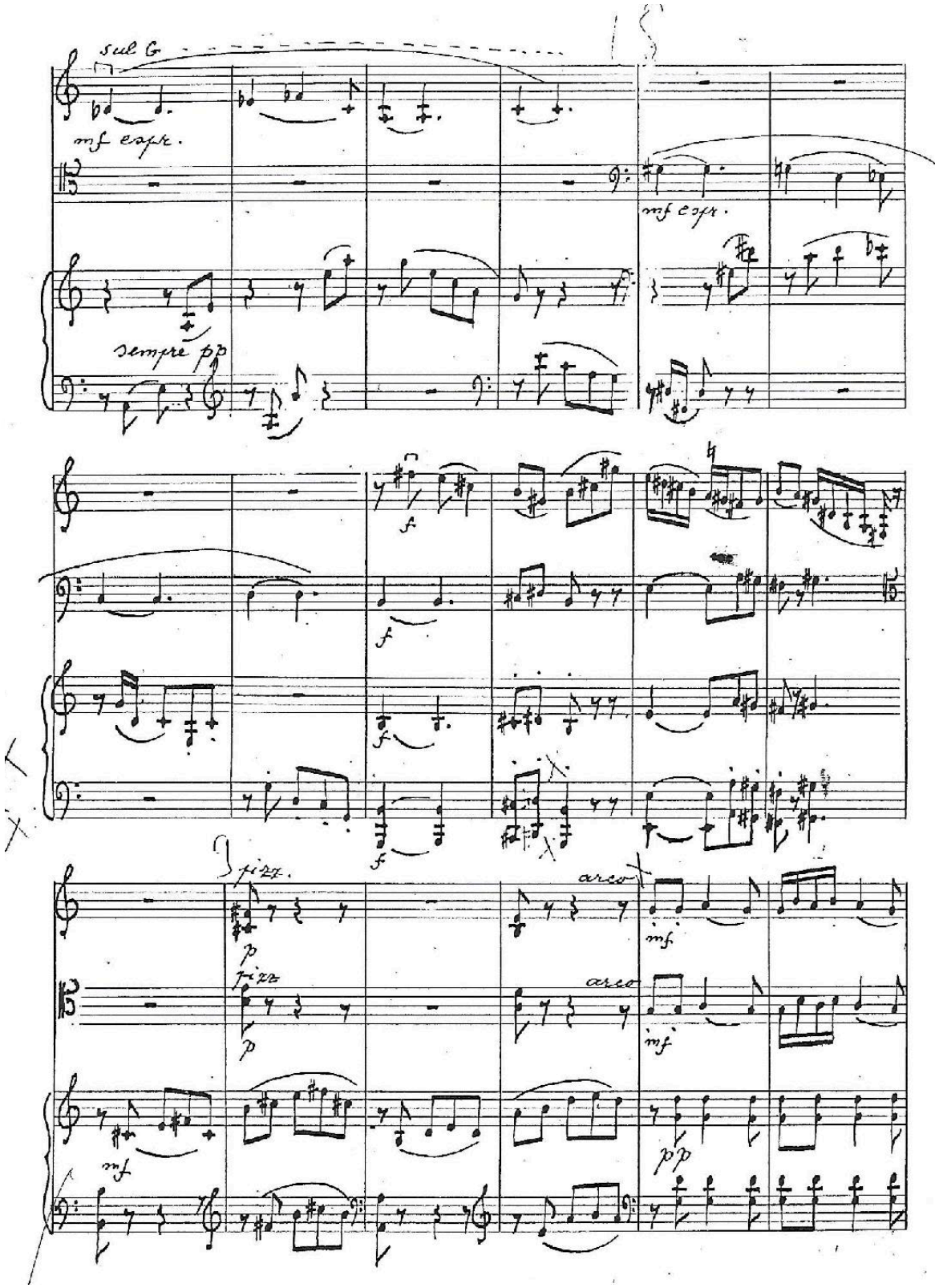


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
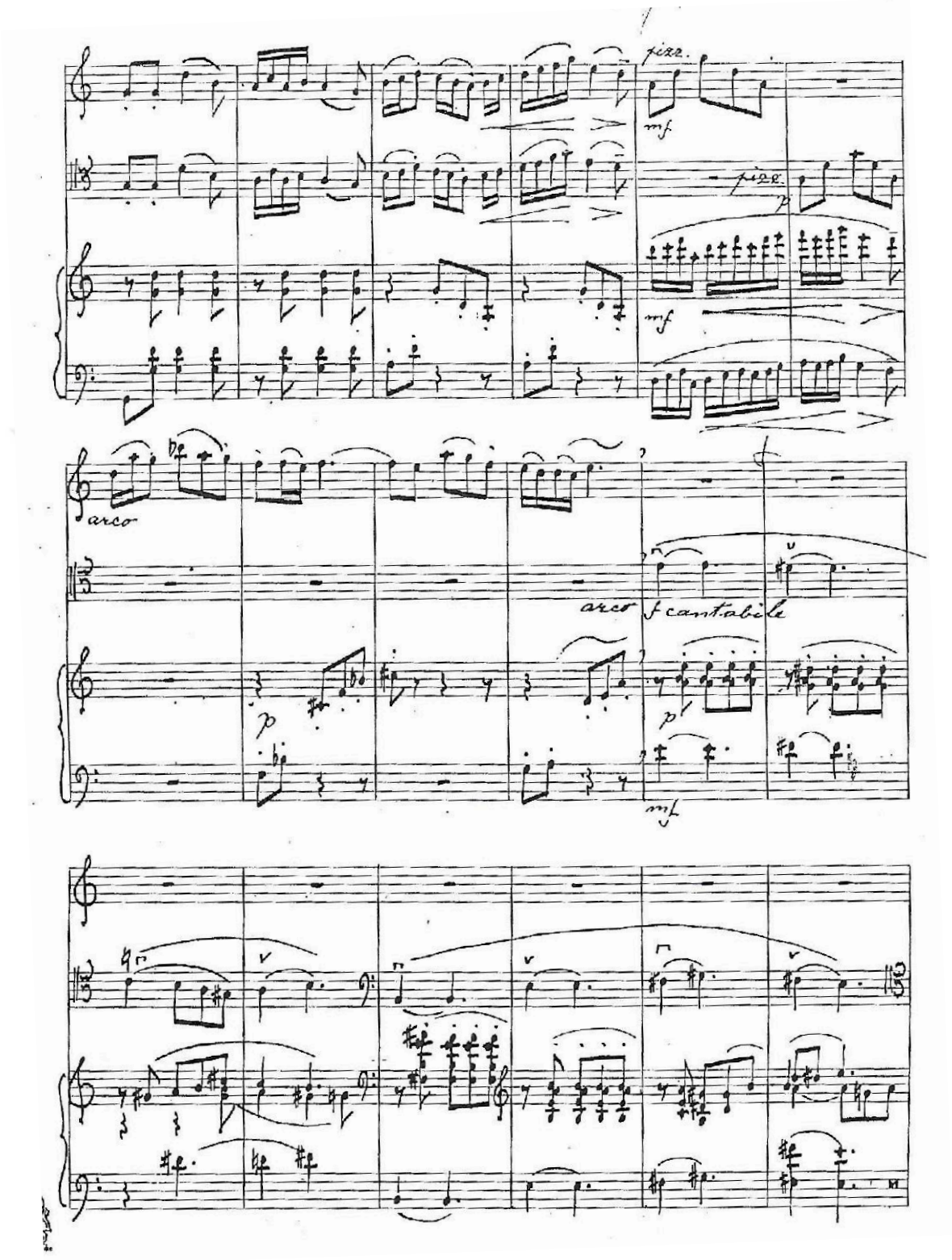


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
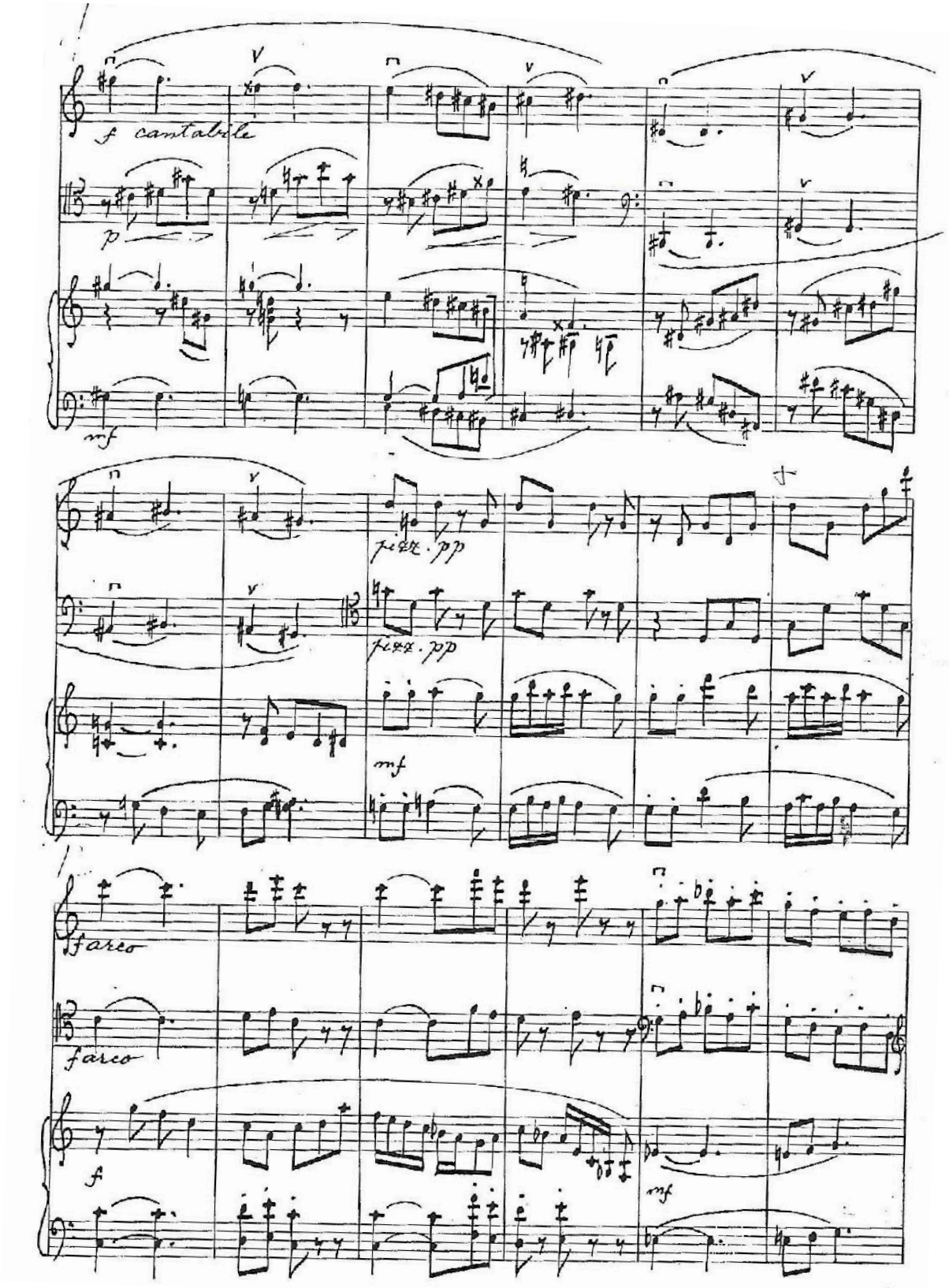


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
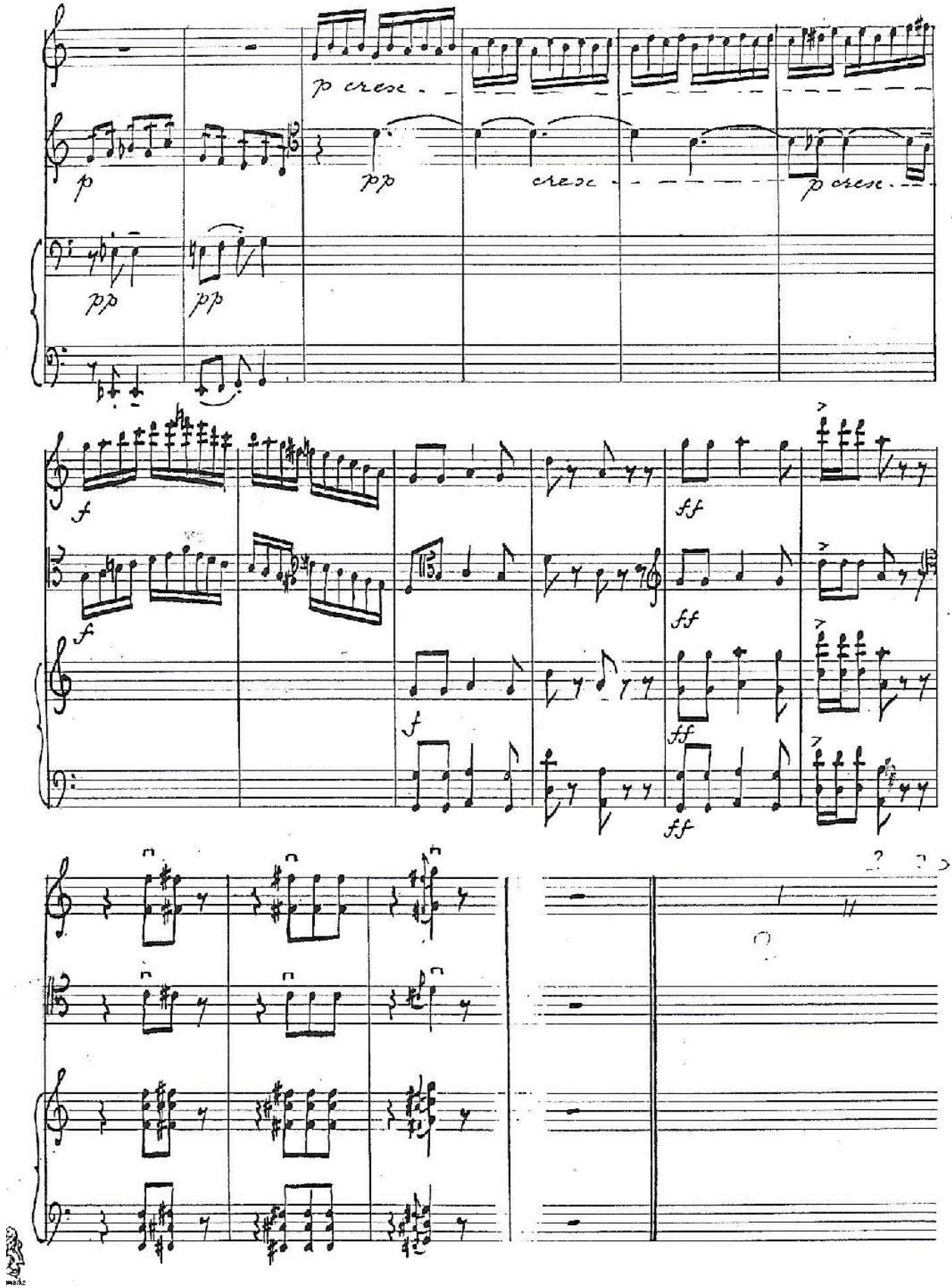


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
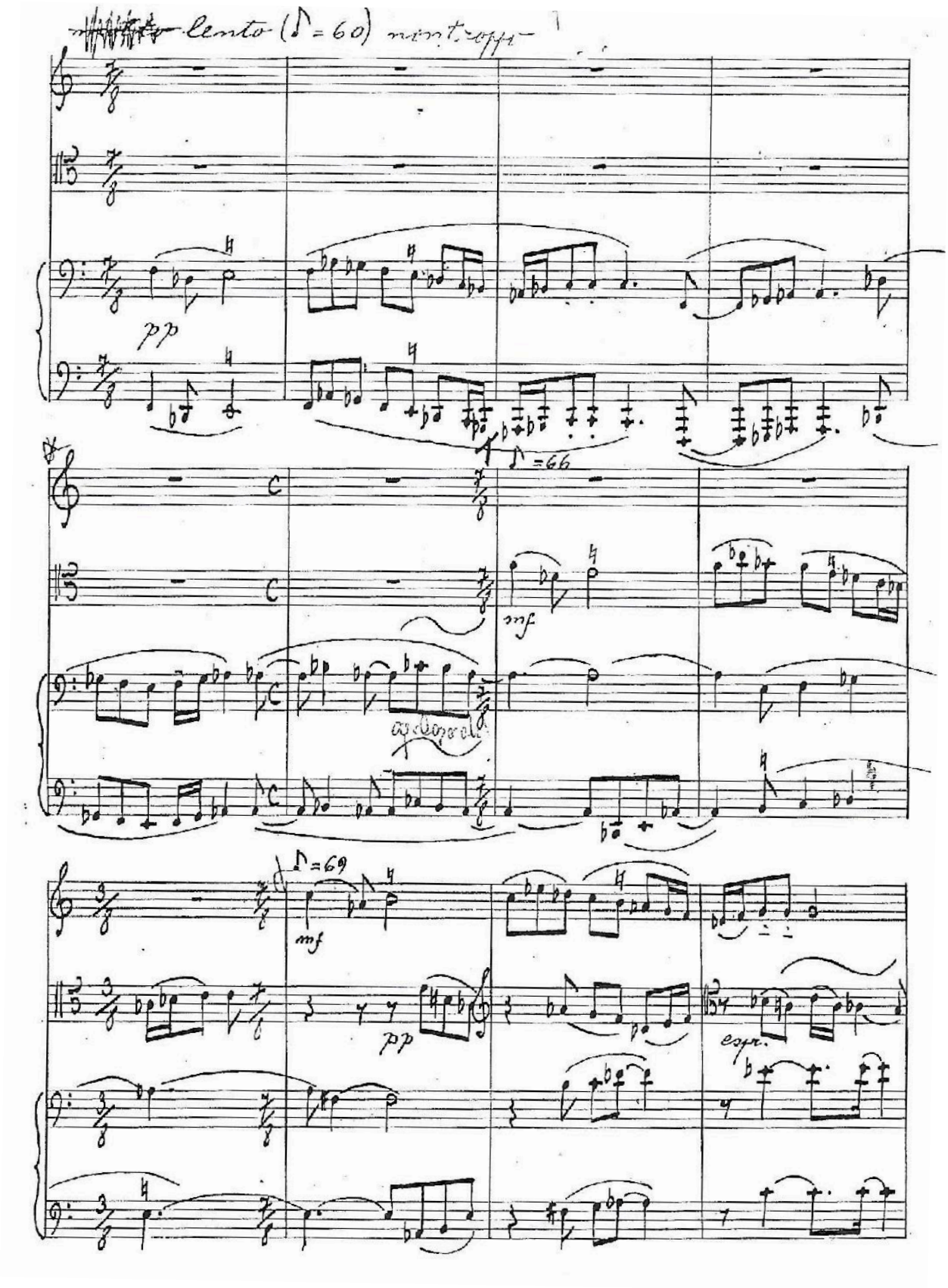


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
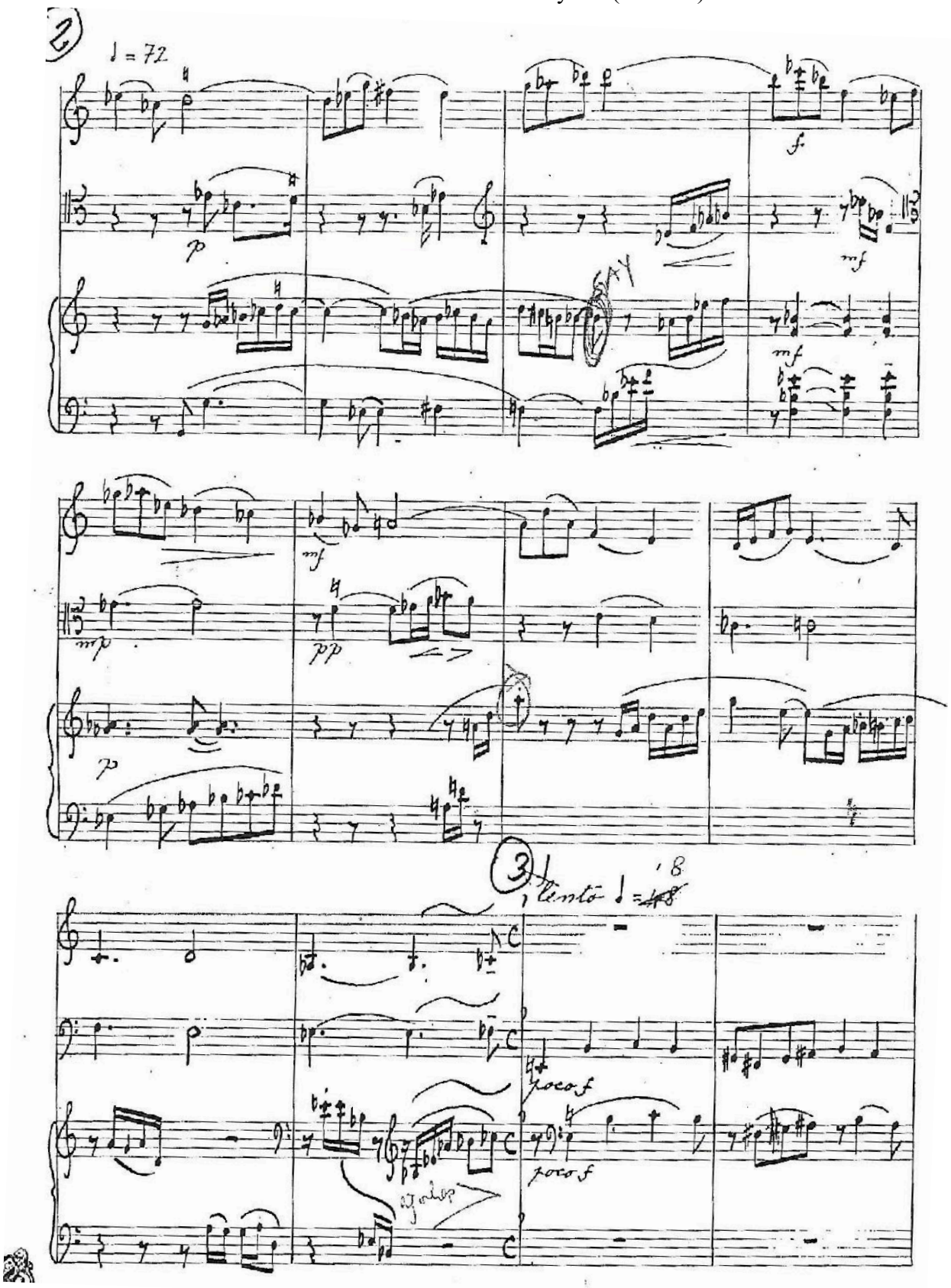


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
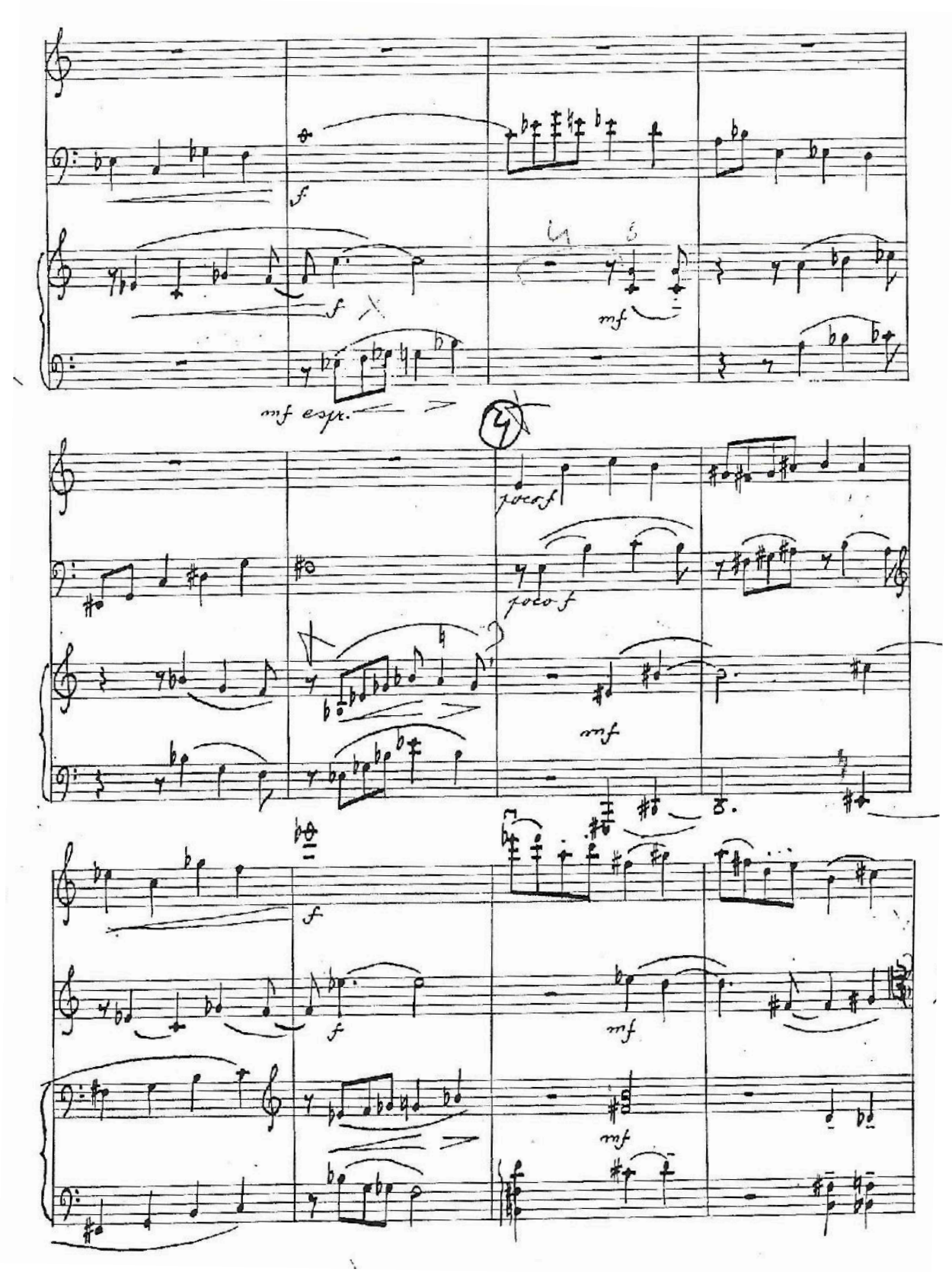


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
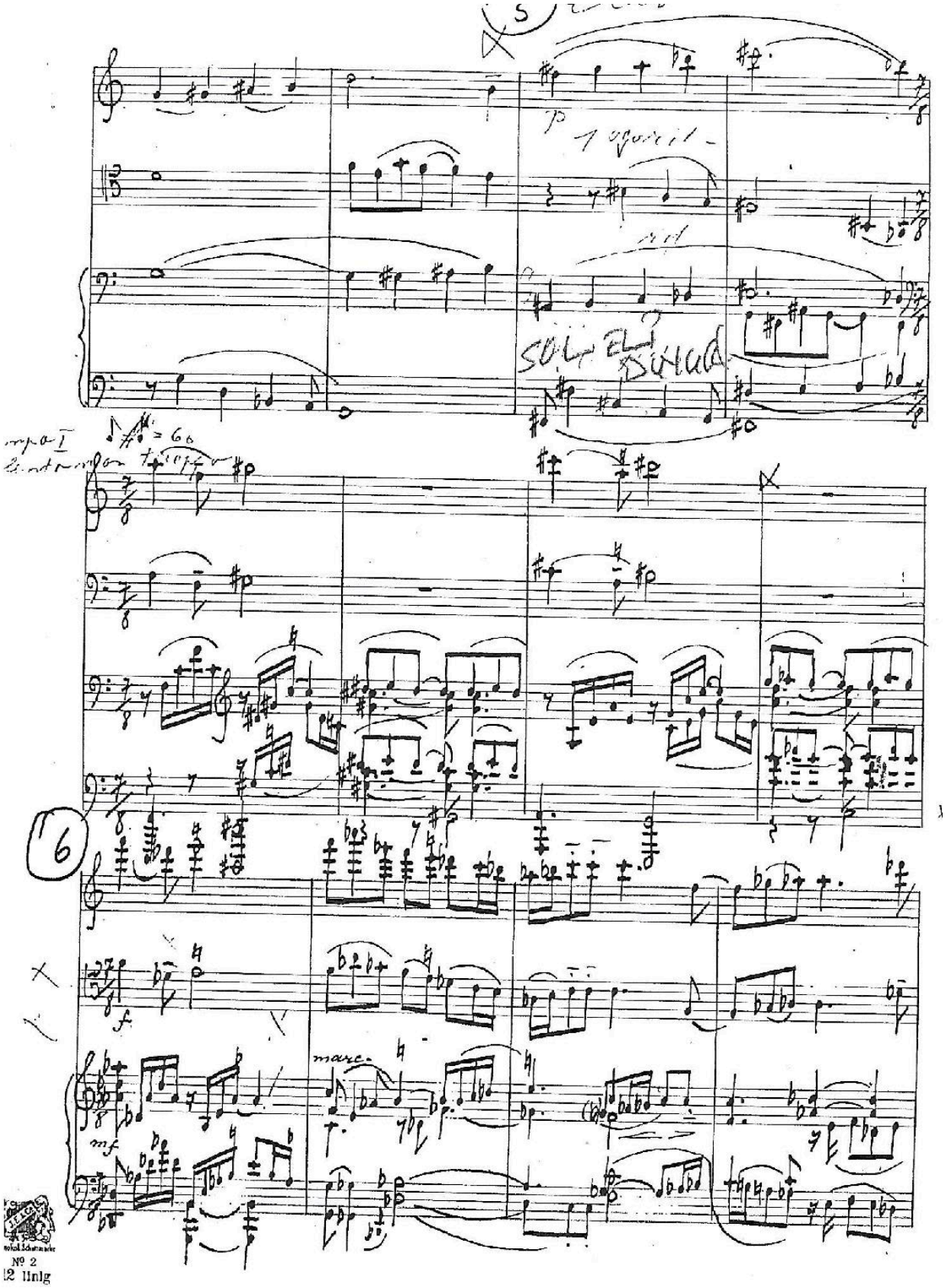


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
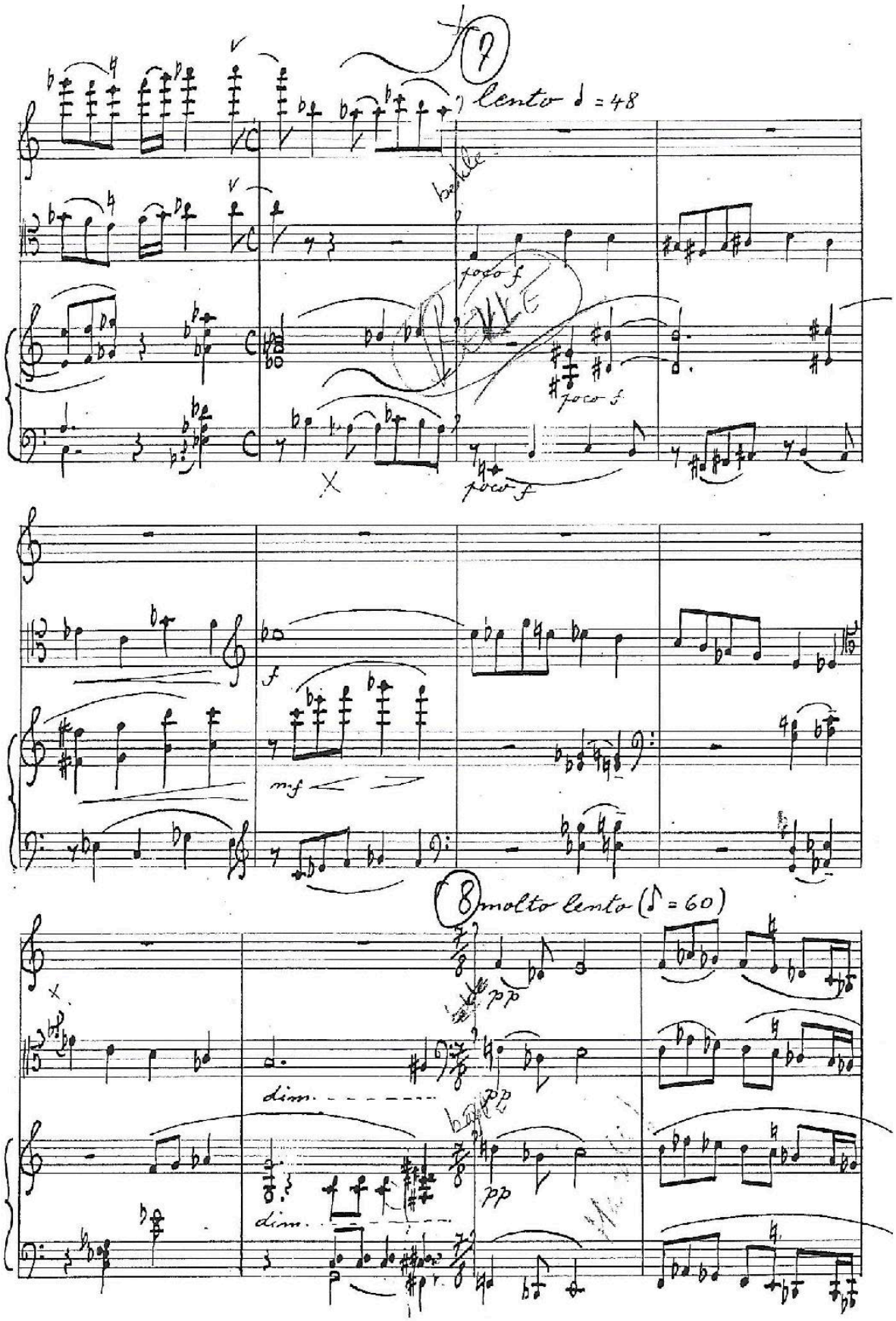


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
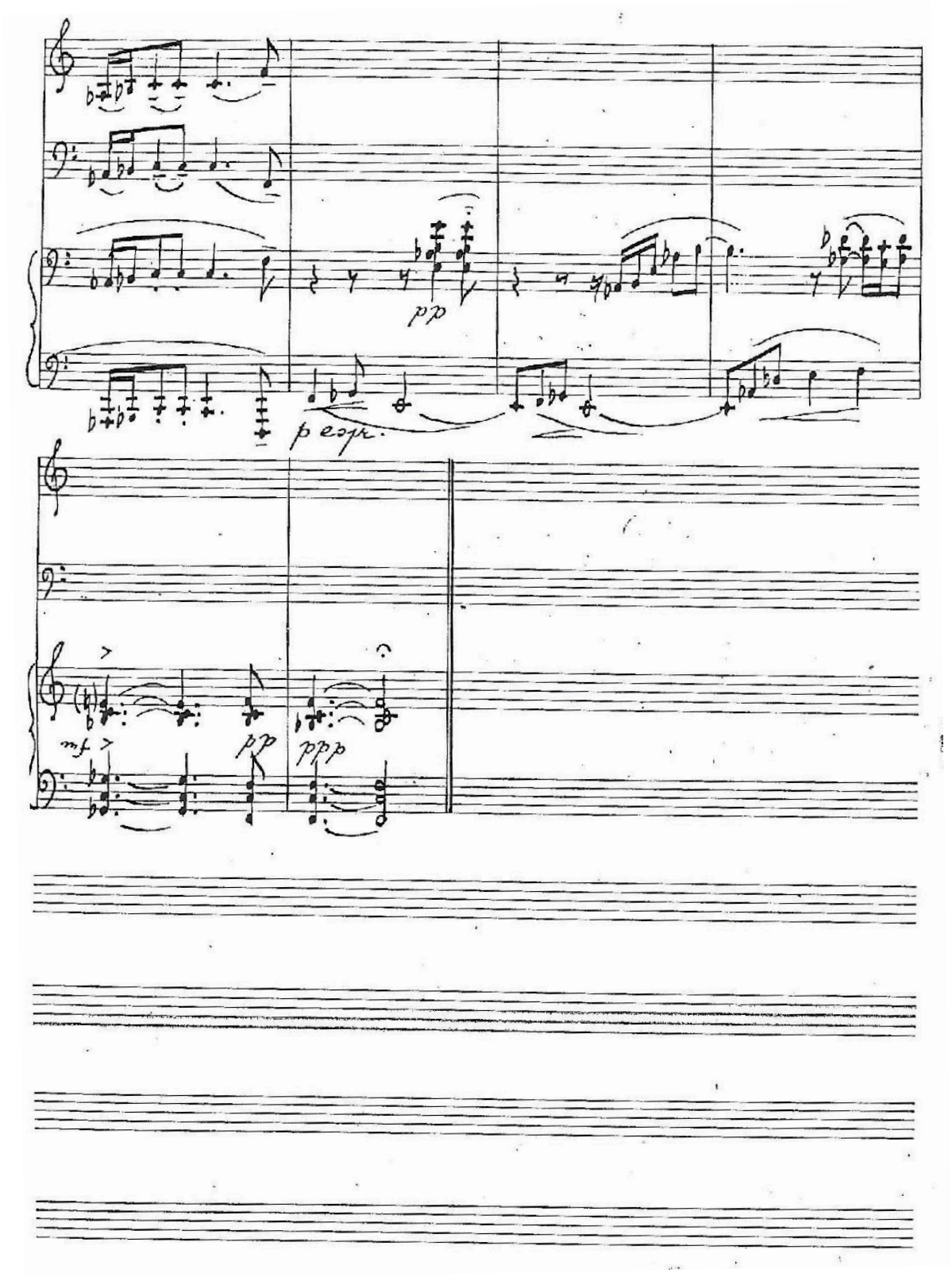


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
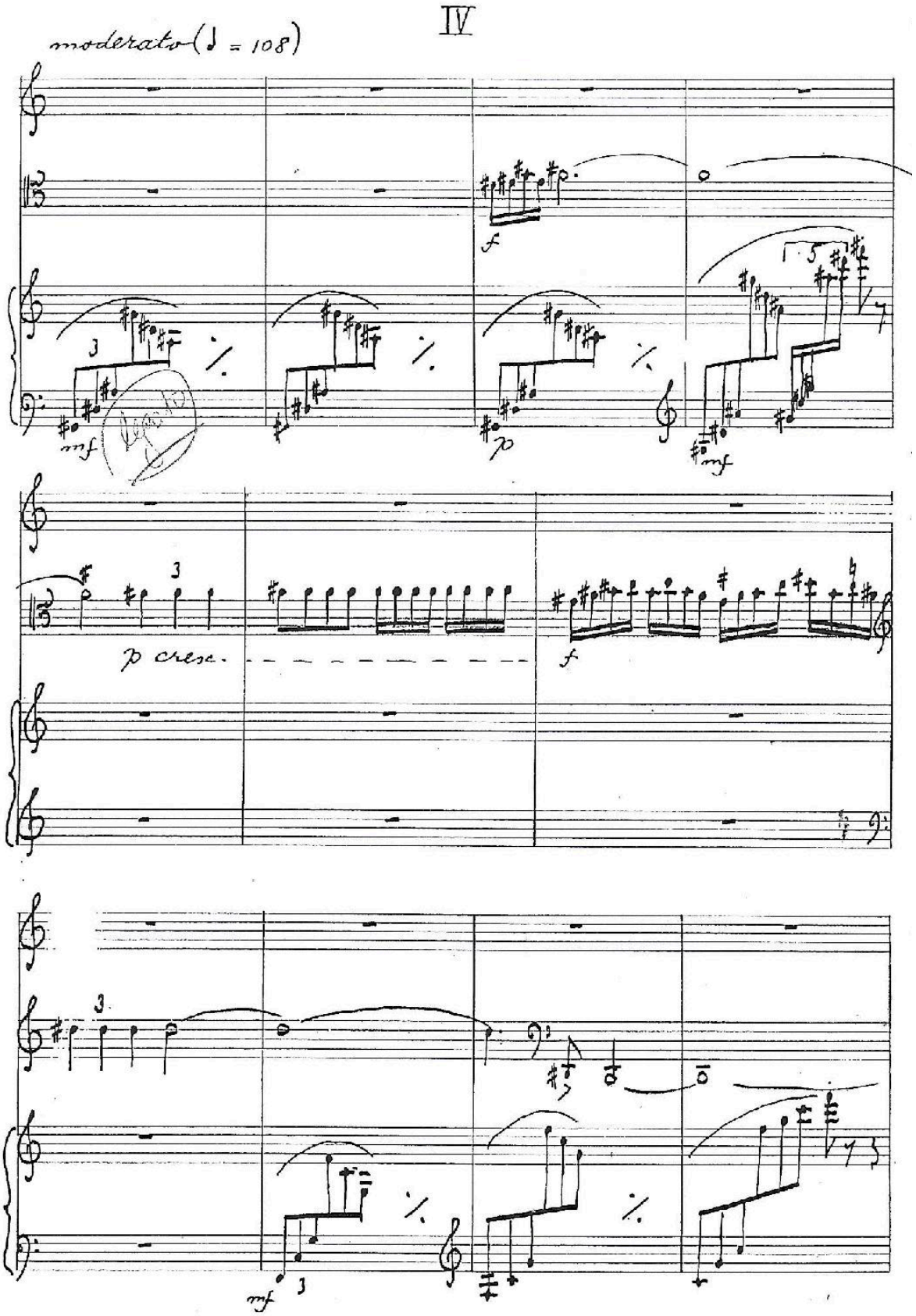


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
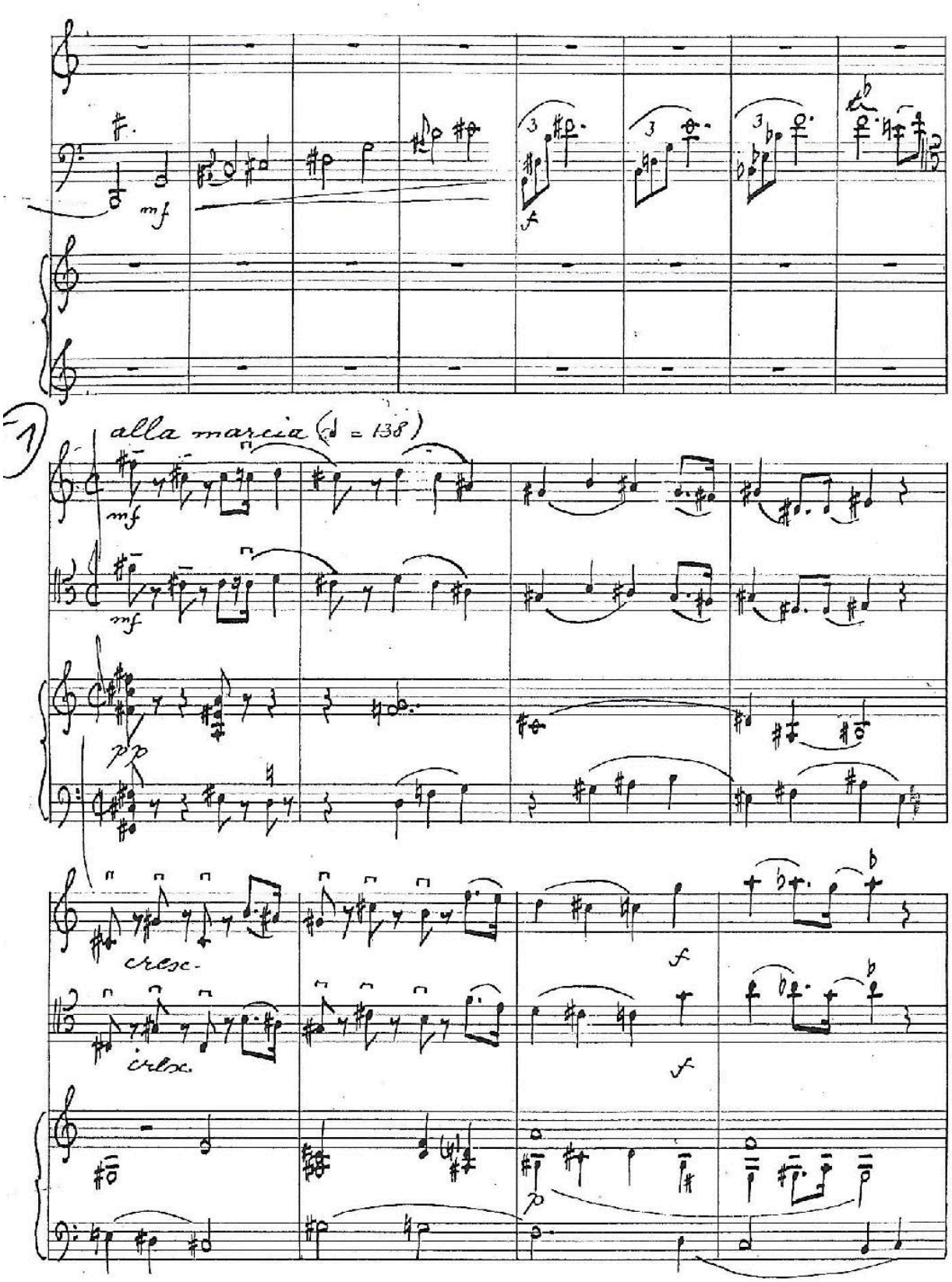


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
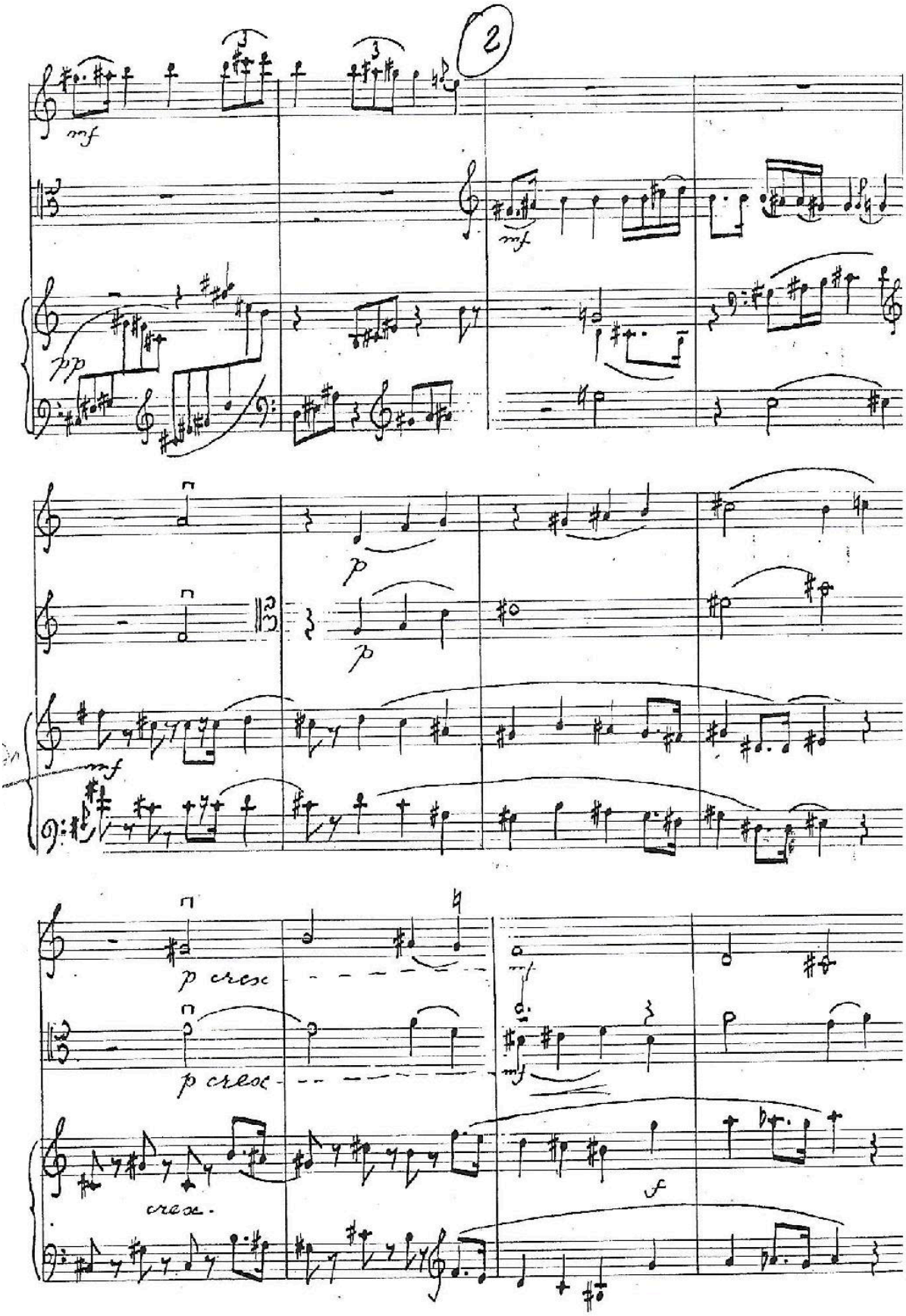


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
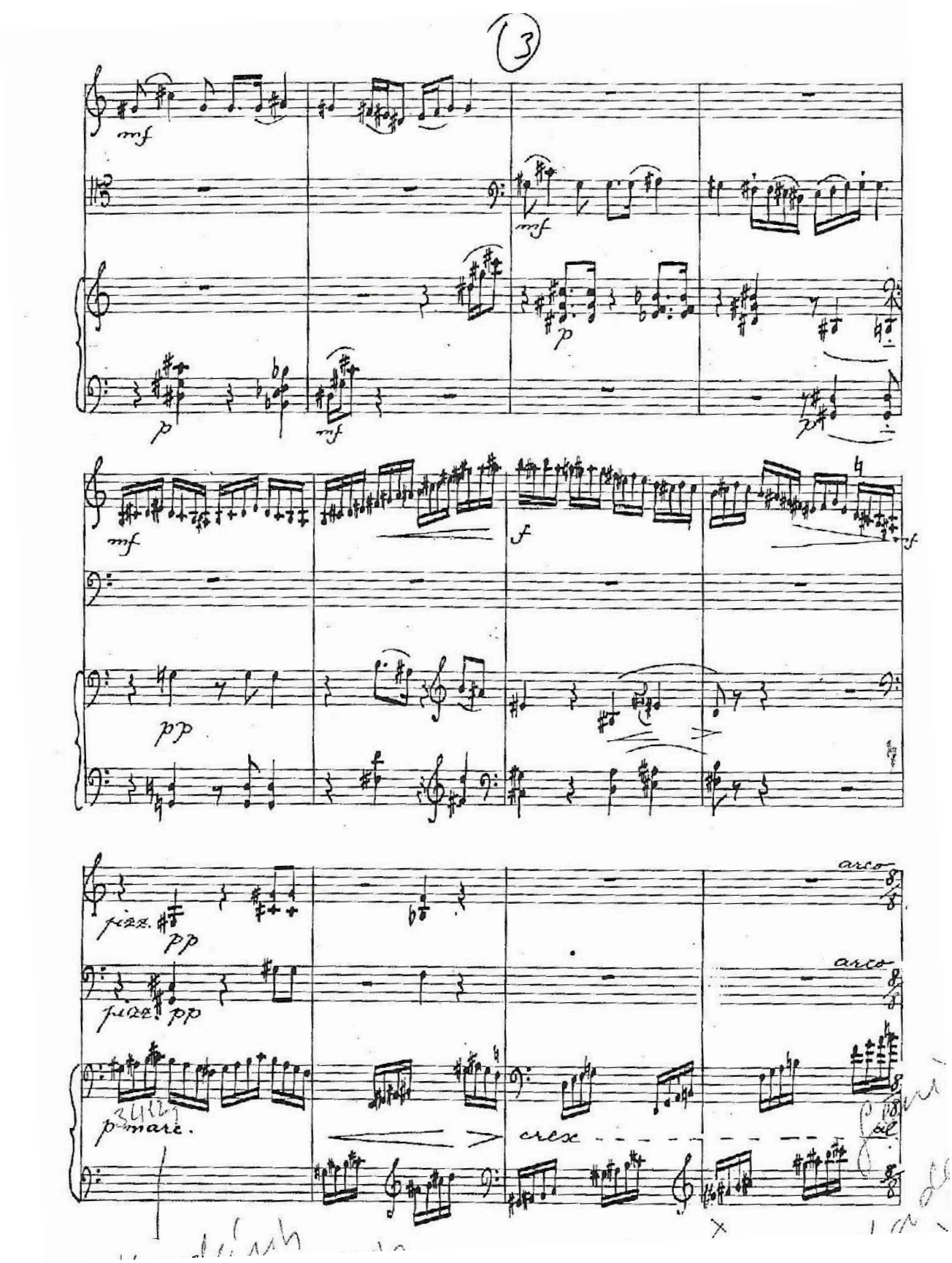


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
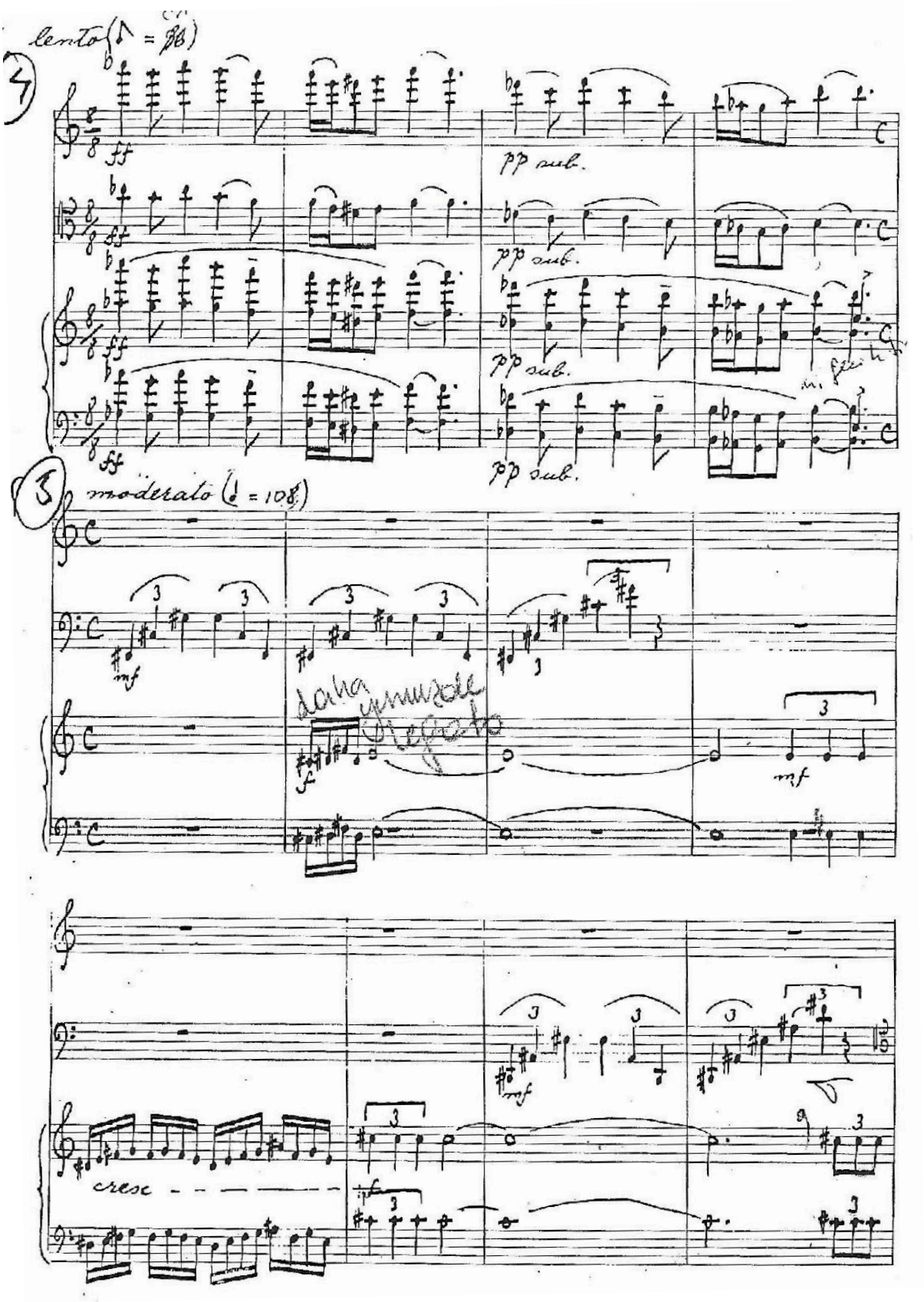


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
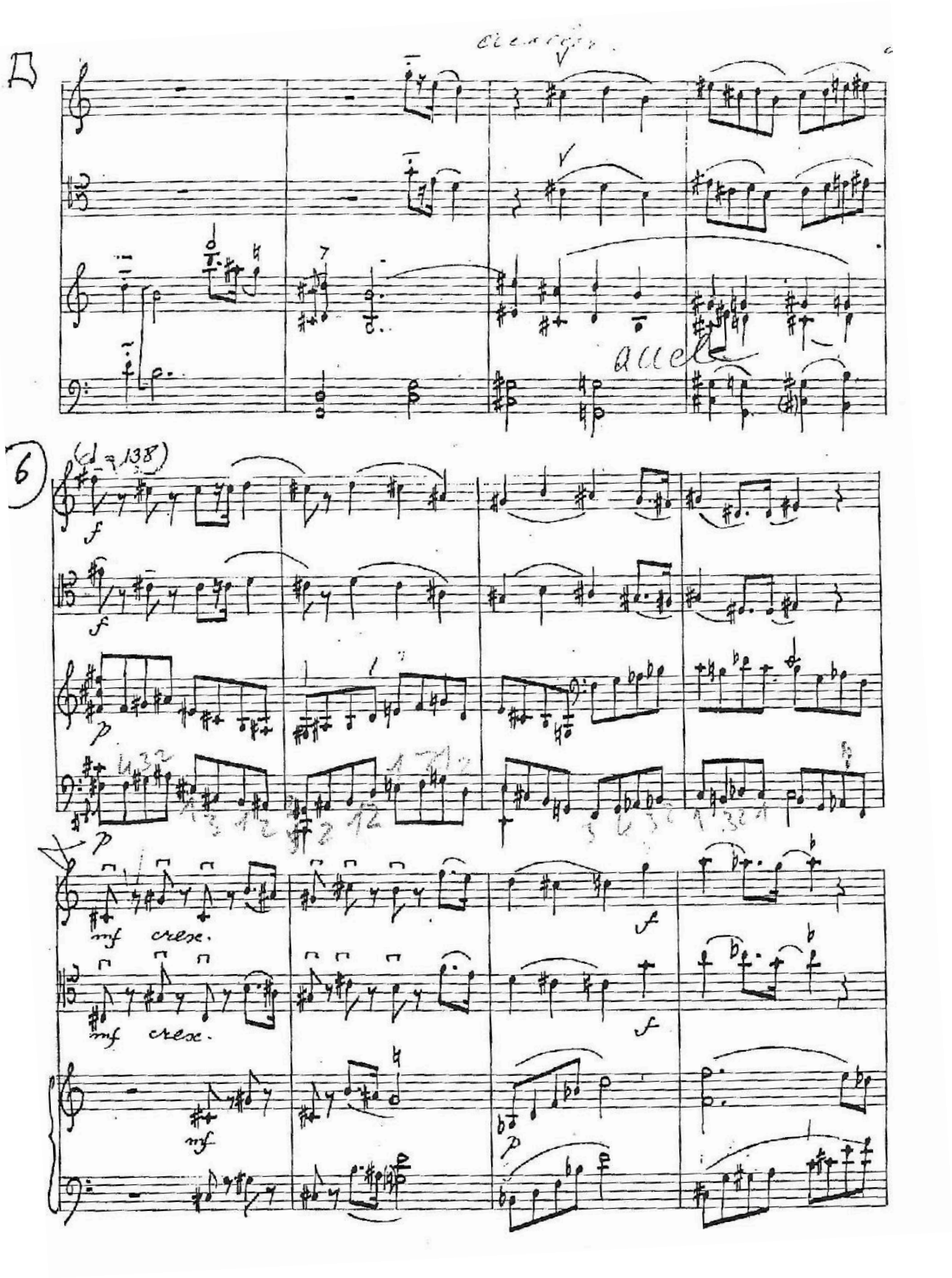


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
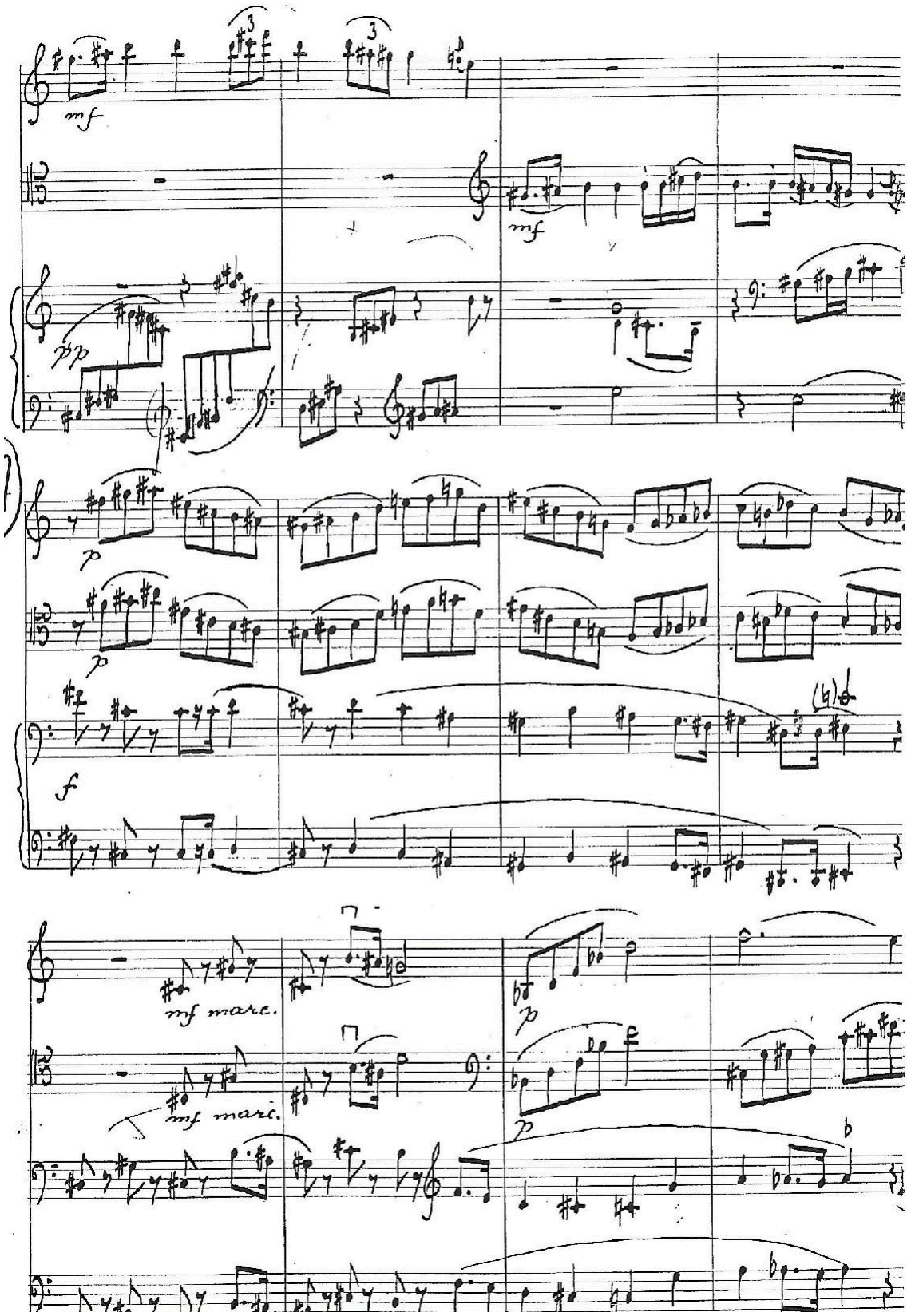


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
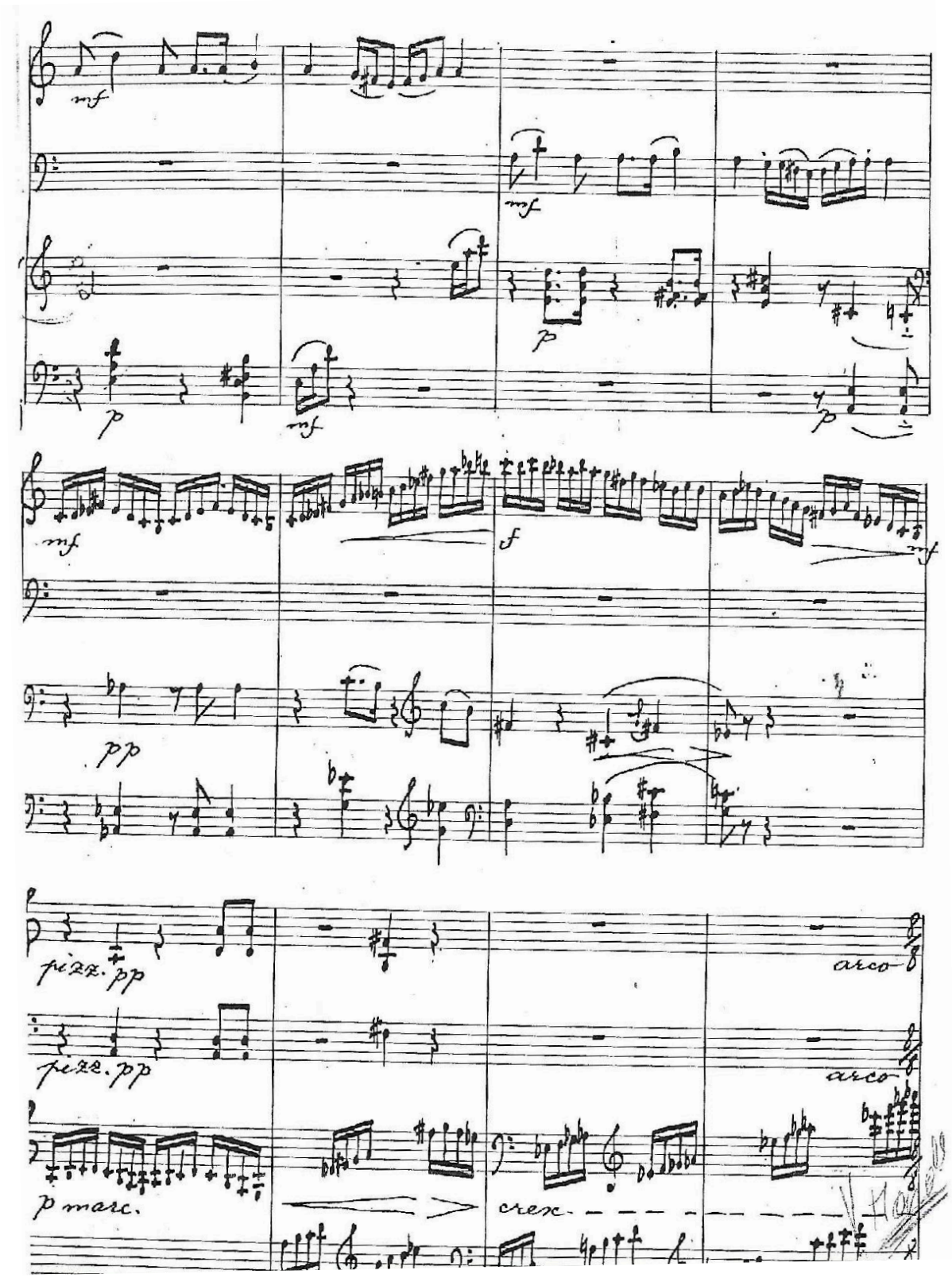


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)
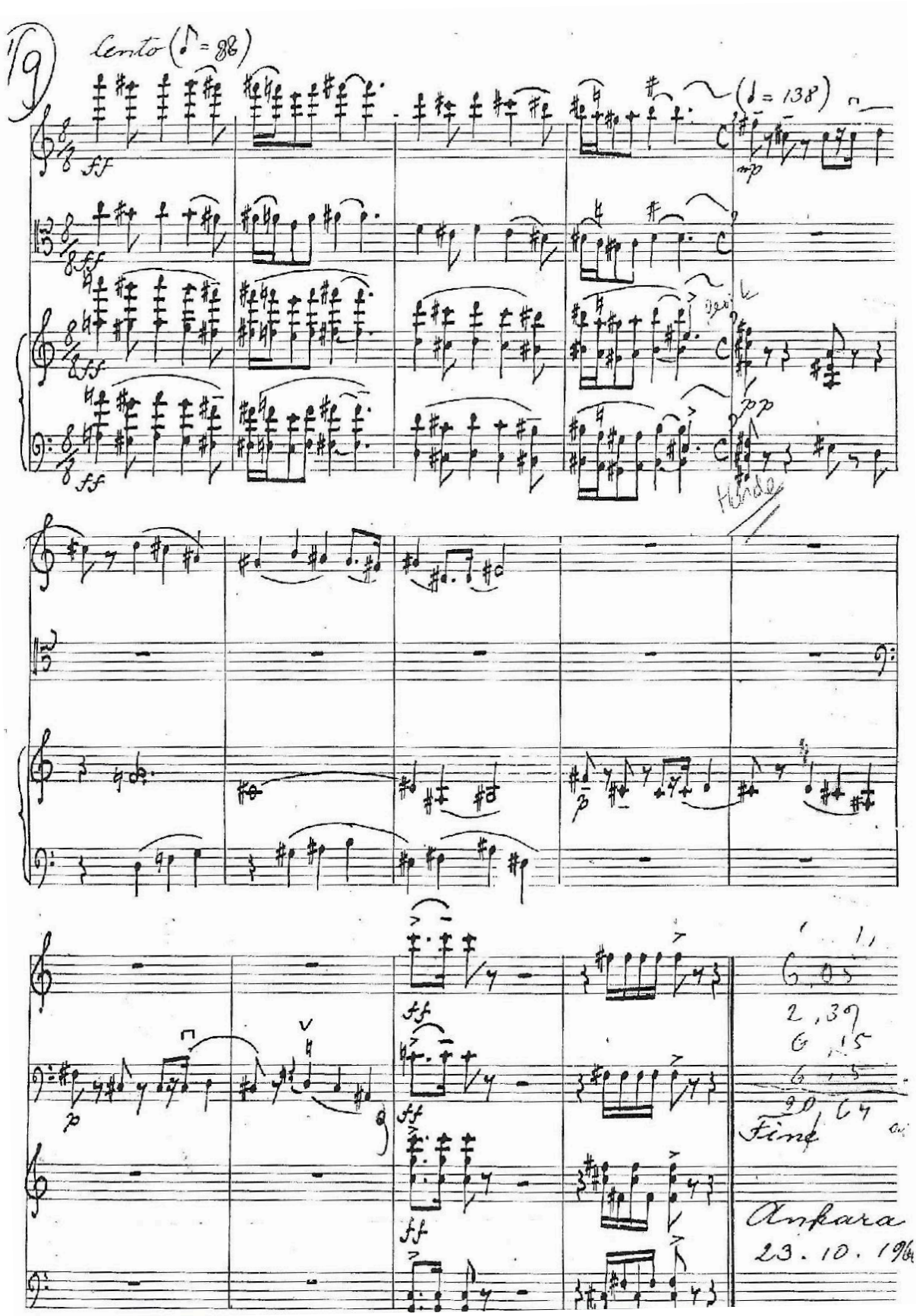


EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)



EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)



EK 3: Trio Fantezi'nin Partisyonu (Devamı)



ÖZGEÇMİŞ

Onur Karabiber, 10 Ocak 1980 tarihinde Kırklareli'nin Pınarhisar ilçesinde doğdu. İlköğrenimini Tekirdağ, ortaöğrenimini İstanbul'da tamamladı.

2000 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı giriş sınavlarını kazandı. Buradaki öğrenimi boyunca, Filiz Ali, Sarper Özsan, Özkan Manav, Hasan Uçarsu, Selim İleri ve Zeki Coşkun gibi öğretmenlerin sınıflarına katıldı. Aynı okuldan 2006 yılında mezun oldu.

2007'de MEB Tuğrul Şan Müzik Merkezi'nde piyano dersleri vermeye başladı. 2008'de askerlik görevi için gittiği Erzincan 3'üncü Ordu Bölge Bando Komutanlığı'nda, piyano öğretmeni ve çeşitli orkestralarda icracı olarak görev yaptı. Bir sonraki yıl, Konya Devlet Tiyatrosu tarafından, A. Volkan Çetinkaya yönetmenliğinde sahnelenen "Orkestra" adlı oyunun müziklerini yazdı. 2011'de Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nde müzik teorisi ders grubu öğretmeni olarak görev yapmaya başladı. 2013'te Bursa Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen "Kaçaklar" adlı oyunun müziklerini yazdı.

2016'da Eskişehir Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümünde "İleri Armoni Teknikleri" dersleri vermeye başlayan Onur Karabiber, müzik alanındaki çalışmalarına ve Kocaeli Üniversitesi bünyesindeki lisans üstü eğitimine devam etmektedir.