

T.C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

74413

ULVI CEMAL ERKİN 'İN PİYANO ESERLERİ  
ARACILIĞIYLA , GELENEKSEL MÜZİKLERİMİZDEN,  
ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİK SANATINA TAŞIDIĞI MÜZİKAL  
UNSURLARIN İNCELENMESİ

74413

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Alpay GÜLDOĞAN

DANIŞMAN : Doç. Abdullah UZ

BURSA 1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

İÇİNDEKİLER.....I

BÖLÜM 1

GİRİŞ.....1

BÖLÜM 2

BULGULAR VE YORUMLAR.....15

2.1. “Duyuşlar” Albümündeki Eserlerin Çözümlemesi.....15

2.1.1. “Küçük Çoban” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması.....16

2.1.2. “Kağrı” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması.....18

2.1.3. “Dere” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması.....20

2.1.4. “Marş” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması.....22

2.2. “Beş Damla” Albümündeki Eserlerin Çözümlemesi.....23

2.2.1. “II Lento” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması.....23

2.2.2. “III Tranquillo” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması.....24

2.2.3. “V Tranquillo” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması.....26

BÖLÜM 3

SONUÇ.....29

KAYNAKÇA.....31

EKLER.....32



## ÖNSÖZ

Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi, Cumhuriyetin kurulmasıyla (29 Ekim 1923) büyük bir ivme kazanmış ve günümüze kadar geçen yetmişbeş yıl gibi müzik sanatı için kısa denilebilecek bir sürede, büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Kuşkusuz bu gelişmede en büyük pay, ulusal değerler üzerinde çağdaş uygarlığa ulaşma idealini savunan ve bu ideali gerçekleştirmek için bir çok köklü reformlar yapan Atatürk ve aynı düşüncedeki arkadaşlarına aittir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, birinci kuşak diye de bilinen Türk Beşleri, Cumhuriyetin varoluş sebebini çok iyi kavramış ve buna dayalı olarak ortaya koydukları eserlerde, Geleneksel Türk Müziği unsurlarını kullanarak, evrensel bir anlatıma ulaşmayı hedeflemişlerdir.

Bu araştırmada, Türk Beşleri'nin bir üyesi olan ve Çağdaş Türk Müziği'nin oluşumuna ve gelişimine büyük katkısı bulunan Ulvi Cemal Erkin'in, piyano eserleri aracılığıyla, geleneksel müziklerimizden Çağdaş Türk Müzik Sanatı'na taşıdığı müzikal unsurlar incelenmiştir. Böyle bir araştırmanın ilk olması ve Geleneksel Türk Müziği unsurlarının Çağdaş Türk Müziği içindeki kullanımını ortaya koyması, bu araştırmayı önemli hale getirmektedir.

Bursa – Eylül 1998

ALPAY GÜLDOĞAN

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Genel olarak geleneksel müziklerde kullanılan müziksel öğelerin, uluslararası sanat müziği yaratılarında yer aldığı bilinmektedir. Özellikle, Fransız Devrimi'nden sonra (1789) ortaya çıkan milliyetçilik akımı, dünya sanat müziği yaratılarına ulusal özellikleri taşıdı. Bu dönemin etkisi, Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinde bilinçli bir değişimin eseri olan "Çağdaş Türk Müziği" ürünlerinde görülmektedir. Geleneksel unsurların, modern müzik teknikleri kullanılarak ürüne dönüştürülmesi yöntemi, yurt dışına müzik eğitimi için gönderilen ve yurda döndükten sonra ürettikleri eserlerinde, geleneksel müzik unsurlarının kullanımı nedeni ile "Türk Beşleri" olarak isimlendirilen bestecilerin eserlerinde karşımıza çıkmaktadır.

*"18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başındaki demokratik devrimci ayaklanmalar, toplumun ilerlemesini alıkoyan modası geçmiş kurumların karşısına, tüm toplumun çıkarlarının, insanlık ilerleyişinin temsilcileri olarak çıktılar. Bu ayaklanmalar, sarayın ve aristokrasi kurumlarının siyasal, toplumsal ve ekonomik yaşam üzerindeki boğucu pençesine karşı köylüler, büyük malikanelerde ezilen serfler, kent emekçileri, esnaf ve zanaatkarlar, tüccarlar, sanayiciler ve aristokrasinin daha ileri görüşlü kişilerinin özlemlerini dile getiriyordu. Görüşlerindeki genişlik, Amerika Bağımsızlık Bildirisi, Anayasa ve Haklar Yasası ve Fransız İnsan Hakları Bildirgesi'nde açıkça görülür. Feodalizm karşıtlığını, vatan sevgisini, insanlığın evrensel kardeşliğinin değerini ortaya koyan dışavurumların yanı sıra, bunlara karşı, Yahudi düşmanlığını hedef alan, evrensel oy hakkını, kadın haklarını savunan hareketler de vardı."* (Finkelstein, 1995, s. 161 - 162)

Fransız Devrimi ve Aydınlanmanın müziğe olan yansıması şöyle özetlenebilir:

*"19. Yüzyıla kadar müziği gerçek anlamıyla İtalyan, Fransız ve Alman okulları temsil ediyordu. Oysa bu yüzyılda gelişen düşünsel ve siyasal akımlar, hemen tüm ülkelerde ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve ulusalcılık kültür/sanat alanında yankısını bulmuştur.*

*Ulusalcı sanat akımları, dışarı gelen kültürel baskıları kırmaya ve kendi kültürel varlıklarını ön plana çıkarmaya eğilim göstermişlerdir. 19. Yüzyıl bir yönüyle, Rus, Çek, İspanyol, İngiliz, Polonyalı, Norveçli, Danimarkalı, Finlandiyalı vb. bestecilerin ulusal kimlikleriyle müzik dünyasına katıldıkları bir çağdır."* (Say, 1994, s.432 - 433)

Ulusalçılık akımından etkilenerik, 19. Yüzyılda eser yazan bestecileri şöyle sıralayabiliriz:

Rus okulu: Mihayil İvanoviç Glinka (1804 - 1857 ), Aleksandr Dargomijiski (1813 - 1868 ), Rus Beşleri diye tanınan Aleksandr Borodin (1833 - 1887 ), Cesar Cui (1835 - 1918 ), Mili Balakirev (1837 - 1910 ), Modest Musorgski (1839 - 1881 ), Nikola Rimski Korsakov (1844 - 1908 ).

Çek okulu: Bedrich Smetana (1824 - 1884 ), Anton Dvorak (1841 - 1904)

İspanyol okulu: Felipe Pedrell (1841 - 1922 ), İsaac Albeniz (1860 - 1909 ), Enrique Granados (1867 - 1916 )

İskandinav okulu: Thrane (1790 - 1828 ), Lindemann (1812 - 1887 ), Kjerulf (1815 - 1868), Edward Hagerup Grieg (1843 - 1907 ).

Müzikte, Ulusalçılık akımının etkisi, 20. Yüzyılda da devam etmiştir. İngiltere' den Vaughan Williams, Finlandiya' dan Jean Sibelius, Çekoslovakya' dan Leos Janacek, Macaristan' dan Bela Bartok, A.B.D' den Roy Harris, Aaron Copland, George Gershwin ve Virgil Thomson, İspanya' dan Manuel de Falla, Sovyetler Birliği' nden Sergey Prokofyev ve Aram Haçaturyan, Brezilya' dan Heitor Villa-Lobos ve Meksika' dan Carlos Chavez bu tür müziği besteleyen bestecilerdir.

*"Bu bestecilerin yapıtları, çağımızın müzik yaşamında sağlam bir yer kazanmışlardır ve ulusal karakterleri bu yapıtların evrensel olarak kabul görmesini hiçbir engel oluşturmamıştır." (Finkelstein, 1995, s. 20)*

20. Yüzyıl müziğinde Ulusalçılığın simgesi Bela Bartok' tur (1881 - 1945). Bartok, halk müziğini temel alan bestecilerin en derin, en çelişik, en karmaşık olanıdır. Halk müziğinde yaptığı araştırma ve derleme çalışmaları, müzik tarihinde belki de eşi görülmemiş bir bağlılık ve bilimsel güçle yürüttüğü bir çalışmadır. Bartok' un yaptığı bu çalışmalardan edindiği görüşlere aşağıda yer verilecektir. Bu

görüşler, geleneksel müzik unsurlarının sanat müziği içindeki kullanımı ile ilgili ilkeleri belirlemesi açısından da önemlidir.

20. Yüzyılın ilk yarısında, Ulusal Kurtuluş Savaşı vererek kurulan modern Türkiye Cumhuriyeti'nde, yenileşme hareketleri içerisinde, müzikte istenilen ve beklenen değişimler çok önemsenmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934'te Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılış konuşmasında, müzikle ilgili görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

*"Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musıkide yerini alabilir."* (Saygun, basım yılı bilinmiyor, s. 49)

Mustafa Kemal Atatürk'ün bu konuşmasında ifade ederek gösterdiği hedef, 19. ve 20. yüzyılda ulusal, yerel ve geleneksel kültür/müzik öğelerini, evrensel bir anlayışla sanat müziği yaratılarında kullanan bestecilerin anlayışından farklı görülmemektedir. Bununla birlikte Türk Beşleri olarak isimlendirilen grup üyelerinin ortaya koyduğu Çağdaş Türk Müziği eserlerini, Bartok' un aşağıdaki açıklamalarıyla değerlendirmek, Atatürk'ün yukarıda bu konuya ilişkin sözlerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilir.

*"Bartok, ulusal müzik konusunda şunları diyor: Ulusal bir bestecinin müzik dili, ana dili gibi olmalıdır. Oysa, kültürü hemiz gelişmemiş olan ülkelerde müzik eğitimi, bu kendiliğindenliğin, bu doğallığın engelidir. Geleneksel ve yerleşmiş eğitim yöntemlerinin kullanılmasına gerçi karşı durulamaz ama, yerel denilebilecek bir anlatımın edinilmesinde bu yöntemlerin yararlı değil, zararlı olduğu da bir gerçektir.*

*Dünyada pek çok küçük ülke, buna karşı pek az sayıda büyük besteci (Yüzyıl başına on ya da onbeş kadar) vardır. Bu küçük ülkelerin hepsinin büyük ulusal müzik vermeleri beklenemez. Eninde sonunda ancak güçlü, amaçlı ve kişiliği olan besteci yurduna haritada bir yer sağlayacaktır. Başka türlü düşünülemez bile...*

Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi ya da benzetme yoluyla, evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rasgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özünü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi öz anlatımınıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir." (Mimaroglu, 1990, s. 138)

Cumhuriyet döneminde bu anlayışlar doğrultusunda belirlenen müzik politikaları, kısa diyebileceğimiz bir sürede müzik ürünlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Yeni anlayış içinde yetişmiş olan ilk besteciler kuşağı, eserlerini, yüzyılımızın ikinci çeyreğinden itibaren vermeye başlamışlardır. "Türk Beşleri" de denilen bu ilk kuşak bestecileri şunlardır: Cemal Reşit Rey (1904 - 1985), Hasan Ferit Alnar (1906 - 1978), Ulvi Cemal Erkin (1906 - 1972), Ahmet Adnan Saygun (1907 - 1991), Necil Kazım Akses (doğ. 1908).

" Bu gençlerin en büyük özellikleri geleneklerimize körü körüne, bağnaz bir anlayışla değil, akılcı bir yoldan yaklaşan ve Türk ruhumun bütün sınırlarını << işitecek kulaklara>> fısıldamağa ve kendisine gönül verenlere gönlünü cömertçe açmağa hazır, Türk geleneklerini bütün saflığı ile yüzyıllar boyunca sürdürülmüş bir << Anadolu>> nun varlığını keşfedebilmiş olmalarıdır. Bunu da onlar Atatürk' ün Türk milletine olan güvenine ve o milletin evladlarıyla birlikte, üç yıl gibi kısa bir zaman içerisinde, << yok oluş>> un acı dolu çukurundan << var oluş>> un umut dolu, ışıklı doruğuna erişme mucizesinin, << Anadolu mucizesi>> nin ruhlara verdiği engin heyecana borçludurlar.

Elbette ki bu genç yaratıcı kuşak en uygun eserlerini hemen veremezdi; zira, kendilerinden önce ancak, kendi havası içinde gelişip serpildikien sonra hamle gücü tükenmiş ve yavaş yavaş yozlaşmış bir << tek sesli Osmanlı musikisi>> ve karanlıkta el yordamıyla bir çıkış yolu arayanların şamatalarından başka bir şey yoktu. İlk kuşak bestecileri de yollarını aramağa koyuldular, ama bu yollar doğal olarak, değişik oldu. Elbette ki sorun öyle kolayca çözümlenecek cinsten değildi. Türklü aramalar, bocalamalar sonunda bu kuşak bestecilerinin her biri kendine özgü bir yoldan yürümeğe koyuldu. Ama, önemli olan onların ilk andan başlayarak eser vermeleri idi. Bu gün yalnız bu kuşağın vermiş olduğu eserler yüzleri buluyor. Senfonik müzik, oda musikisi, korolu solistli eserler, ses eserleri, sahne eserleri, bale, vb... gibi değişik türde yazılmış olan bu eserlerin çoğu yurt içinde aydın veya değil, büyük bir kitle tarafından ve kendilerine ulaşmada karşılıklarına çıkan her türlü güçlüğe rağmen, bilinir, tanınır, sevilir; yurt dışında da bir kısmı keza bilinir, sevilir ve Türk sanatı, Türk kültürü lehine olumlu etkiler uyandırır hale gelmiştir. Böylece bu ilk kuşak, nihayet, çağdaş anlamda ve üstün düzeyde eserler ile Türk' ün sesini dünyaya duyurur olmuştur." (Saygun, basım yılı bilinmiyor, s. 73 - 74)



Adnan Saygun'un Türk Beşleri ile ilgili yukarıda yapmış olduğu değerlendirme, doğal olarak Ulvi Cemal Erkin için de geçerlidir. Çağdaş anlamda yüksek seviyede sanat ürünleri ortaya koyan Ulvi Cemal Erkin'le ilgili ayrıntılı bir inceleme, geleneksel Türk müziğinin, Atatürk'ün gösterdiği hedefler doğrultusunda, dünyadaki sanat eserleri ile nasıl boy ölçüşebildiğini, geleneksel kültür öğelerinin, çağdaş Türk müzik sanatına nasıl taşındığını anlamamıza yardımcı olabilir. Bu bağlamda, Ulvi Cemal Erkin'in müziksel öz geçmişine küçük bir değinme/söz ediş bize bu anlamının yolunu açabilir.

Erkin, küçük yaşta aldığı özel piyano dersleri ile müziğe başladı. Galatasaray Lisesindeki öğrenimi sırasında bu okulun kültür/sanat etkinliklerine verdiği önemden ötürü müziğe olan tutkusu daha da arttı. 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavı kazanarak piyano eğitimi almak için Paris'e gönderildi. Paris'te bir buçuk yıl özel ders aldıktan sonra, giriş koşulları oldukça güç olan Paris Konservatuvarı'nın sınavında başarılı olarak bu okulda öğrenim görmeye hak kazandı.

*"Ulvi Cemal, Paris'te değişik öğretmenlerle çalıştı ve hepsinden ayrı ayrı yararlandı. Isidor Philip ve Camille Decreus adlı öğretmenlerle piyano, önce Paris Konservatuvarı'nda daha sonra değiştirdiği okul olan Ecole Normale de Musique'de Jean Gallon ile armoni, kardeşi Noel Gallon ile de kontrpuan çalıştı.*

*Ulvi Cemal'ın Paris'teki öğrencilik yıllarında en önemli ve en yararlandığı öğretmeni hiç kuşkusuz Ecole Normale de Musique'de kompozisyon dersleri aldığı Nadia Boulanger oldu.*

*Nadia Boulanger, 20. yüzyılın en önemli kompozisyon öğretmenlerinden biri olarak ün yapmış bir eğitimciydi. Ünlü besteci Gabriel Faure'nin öğrencisi olan Nadia Boulanger aynı zamanda ilk kadın orkestra şefi olarak, 1937'de Londra Kraliyet Filarmoni orkestrası'nı pek çok konserini, 1938'de de Boston, New York Filarmoni ve Philadelphia orkestralarını yönetmiştir.*

*Uzun yıllar Amerika'da da kompozisyon öğretmenliği yapan Nadia Boulanger, Arthur Berger, Lennox Bukeley, Easley Blacwood, More Blitzstein, Elliot Carter, Aaron Copland, David Diamond, Jean François, Roy Harris, Darius Milhaud, Walter Piston ve Virgil Thomson gibi ünlü Amerika'lı bestecilerin yanı sıra, başta Ulvi Cemal olmak üzere Mithat Fenmen, Nevit Kodallı ve İdil Biret'in de bulunduğu bazı Türk besteci ve yorumcularında yetiştirmiştir.*

*Ulvi Cemal, önce Paris Konservatuvarı daha sonra da Ecole Normale de Musique'de geçen beş yıllık öğrenim süresinin sonunda, zorlu bir sınavdan sonra "LICENCE" adını*

*taşıyan değerli bir diplomaya hak kazanarak öğrencilik yaşamını noktaladı." (Çalğan, 1991, s.29 - 30)*

Ulvi Cemal Erkin, 1930 yılında Türkiye'ye döndüğünde Musiki Muallim Mektebi'ne piyano ve armoni öğretmeni olarak atandı. Bu görevinin yanısıra solistlik ve bestecilik çalışmalarını sürdürmüştü; 1931 yılından itibaren de Zeki Üngör yönetimindeki Riyaseticumhur Musiki Heyeti eşliğinde bir çok konserde solist olarak yer almıştır.

Erkin'in bestelemiş olduğu ilk eserler orkestra için "İki Dans", keman ve piyano için "Ninni", "Emprovizasyon" ve "Zeybek" tir. Bestecinin ilk basılan eseri 1931'de yazmış olduğu "Beş Damla" olup, 1934 yılında orkestra için yazdığı "Bayram" adlı yapıtı ise yurt dışında seslendirilen ilk senfonik eseridir.

Ulvi Cemal Erkin'in bu ilk yapıtlarına yönelik eleştirileri, Koral Çalğan şöyle değerlendirmektedir.

*"Ulvi Cemal Erkin'in ilk yapıtları hakkında çıkan eski yazılarda, "geç romantiklerin ve izlenimcilerin etkileri görülmektedir" gibi görüşlere sık sık rastlanıyordu.*

*Erkin'in ilk yapıtlarında, "Fransa'da eğitim görmüşlüğü'nün doğal sonucu olarak "Fransız izlenimcilerinin etkisi, öte yandan Osmanlı - Türk geleneğinin izleri ve malzeme olarak büyük bir ustalıkla kullandığı Türk Halk Müziği'nin çokseslilik içinde yerli yerine oturulması çabaları yapıtlarının belirgin özelliklerindendi. İlk yapıtlarında görülen izlenimcilik etkisi, hiç kuşkusuz önce hocalarından, sonra da beğendiği bestecilerden kaynaklanıyordu. Buna, yaşadığı çağa ve çağdaş tekniklerle yakın olma isteği de eklenince, kendi kişiliğini bulana kadar önündeki hazır reçetelere başvurması, onlardan etkilenmesi doğal karşılanmalıydı." (Çalğan, 1991, s.112)*

Erkin'in 1936'da tamamladığı "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" adlı oda müziği yapıtı, bestecinin olgunluk döneminin ilk eseri olup, ünlü Fransız piyanist Alfred Cortot tarafından dinlenmiş ve beğenilmiştir. Alfred Cortot'un isteği üzerine bestelediği "Piyano Konçertosu", 1942 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlemiş olduğu beste yarışmasında birinciliğe layık görülüp, 1943 yılında, Berlin'de ünlü

Alman şef Fritz Zaun yönetimindeki Berlin Şehir Orkestra' sını eşliğinde piyanist Ferhunde Erkin tarafından seslendirilmiş ve büyük beğeni kazanmıştır.

Ulvi Cemal' in 10 Şubat 1946 tarihinde bitirdiği "Birinci Senfoni" si yurt içinde büyük coşkuyla karşılanmıştır. Bu eser, Erkin' in Prag Festivali' ne katılmasına olanak sağlamış ve burada kendi yönetimindeki Prag Filarmoni Orkestrası ile seslendirilen eser büyük coşkuyla karşılanmıştır. Konserden sonra Çekoslovakya basınında Ulvi Cemal ve eseriyle ilgili şu görüşlere yer verilmiştir:

*"...Ölçülü jestleriyle, güzel yapıtının başarısı ile yorumu konusunda her istediğini orkestra üyelerinin ruh ve beyinlerinden çıkarabilen ve 1946' da senfonisini ilk kez yöneten, Çağdaş Türk Müziği' nin temsilcisi Ulvi Cemal Erkin' in yapıtı, dün gecenin en kuvvetli yapıtı idi.*

CESKOSLOVENSKA DEMOKRACIE

*...Çağdaş Türk Müziği' nin temsilcisi Ulvi Cemal Erkin' in senfonisi, dün gecenin en kuvvetli yapıtı idi. Halk değerli konuğu ve Çek Filarmoni Orkestrası' nın çalışını coşkusıyla alkışlayarak kutladı.*

VOLNE SLOVO OLOMOUC

*...Türkiye' nin dışında ilk kez çalınan Ulvi Cemal Erkin' in senfonisi, ikinci konserin en sağlam, en canlı yapıtı idi.*

MY46

*...Programın ikinci bölümünde Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin' in bizzat yönettiği senfonisi Avrupa prömiyeri olarak çalındı. Yapıtı, kişisel görüşüme göre, kompozisyon bakımından konserin en önemli yapıtı idi.*

PRAVO LIDU

*...Tüm konser boyunca üzerimizde en ifadeli ve en anlamlı etki bırakan yapıtı, Ulvi Cemal Erkin' in bizzat yönettiği senfonisi oldu.*

OBZORY

...Erkin' in senfonisi çağdaş müziğin karakterini taşımakta, çok etkili buluşları içermektedir. Yapıt inşa bakımından anıtsal bir değere sahiptir.

RUDO PRAVO" (Çalgan, 1991, s. 148 - 149)

"Ulvi Cemal Erkin' in senfonisini dinleyenler arasında dünyaca ünlü bir besteci daha vardı. Pek çok yapıtları arasında o tarihlerde dokuz senfonisi de bulunan Rus besteci Dimitri Şostakoviç, Ulvi Cemal Erkin' i senfonisindeki başarısından ötürü kutlamış, senfoniye çok beğendiğini ve özellikle son bölüme büyük bir ilgi duyduğunu işaret ettikten başka "Ne mutlu size ki kendi yapıtınızı kendiniz yönetebiliyorsunuz" diye eklemiştir." (Çalgan, 1991, s. 145)

Erkin'in 1947 yılında tamamladığı "Keman Konçertosu" nun ilk çalınışı Liko Amar tarafından Ankara Devlet Opera binasının açılış töreninde yapılmıştır. Profesör Gotthold Ephraim Lessing yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın 1966 yılında yaptığı büyük Avrupa turnesinin (Bükreş, Budapeşte, Salzburg, St pölten, Viyana, Münih, Bonn, Mannheim, Bern, Zürih) programına alınan eser, Suna Kan tarafından seslendirilmiştir. Verilen konserler ve Keman Konçertosu ile ilgili Avrupa basınında çıkan yazılar şöyledir:

"...Çağdaş Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in "Keman Konçertosu" doğal olarak büyük bir ilgi uyandırdı. Yapıt belirli folklorik eğilere dayanmaktadır. Ezgi malzemesi, ritimler ve hatta renkli orkestrasyon bize yapıtı sevdi. Aynı bestecinin "Köçekçe" si de bizim müzik anlayışımızla uyuyordu.

Erkin'in konçertosunun solisti Suna Kan, yapıtı sıcak, dolgun ve dengeli bir tonla çaldı. Büyük bir müzik kültürüne sahip olan sanatçıyı halkımız daha önceden tanıır ve değerini bilir.

Scinteia "Bükreş" 5 Ekim 1996

...Konserlere ton kalitesi çok yüksek, enerjik, stil duygusuna sahip değerli bir solist olan Suna Kan katıldı. Ulvi Cemal Erkin'in "Keman Konçertosu" soliste sanattaki üstün yeteneğini göstermek olanağı verdi. Haçaturyan'ın keman konçertosunu andıran bir stilde virtüöz parçası olarak yazılmış yapıtın renkli bir orkestrasyonu vardır ve yerel ezgilerin işlenmesiyle meydana gelen konçerto Türk besteciliğinin ilginç bir örneğini tanınmamıza neden olmuştur.

Informatia "Bükreş" 5 Ekim 1966

...Kıyafet, disiplin ve sanatçıların değeri bakımından orkestra bir örnek oluşturuyordu. Her iki konsere halkımızın tanıdığı ve takdir ettiği kemancı Suna Kan solist olarak katıldı.

Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in "Keman Konçertosu" uyumlu, romantik bir karakterde yazılmış bir yapıttır. Gür ve asil tonu ile solist, finalinde Haçaturyan'ı andıran ritmik ve ezgisel etkilerin belirlediği konçertoyu çok parlak bir şekilde çaldı ve orta bölümün lirik karakterini duygulu çalışı ile belirtti.

Contemporanul "Bükreş" 7 Ekim 1966

...Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in "Keman Konçertosu" konserin en ilginç bölümünü oluşturuyordu. Ayrıca konçertonun viyolonist Suna Kan tarafından yorumlanması bu yapıt hakkında kolaylıkla bir fikir elde etmemizi sağladı. Erkin'in konçertosunun ilk iki bölümü Alman romantizmi stilinde yazılmıştır. Romantik müzikte nasıl ki eski tonalitelere yararlanılmışsa Erkin'de oryantal halk müziğinin temelini oluşturan eski makamlardan ilham motifleri malzeme olarak kullanmıştır. Nitekim konçertonun ikinci bölümü phrygien (frijyen) modunda bestelenmiş olup, yalınlığı ve güzelliği ile dinleyiciyi çok etkilemiştir.

Her iki bölümden farklı olarak yapıtın son bölümünde duyulan gerçek ve karakteristik Türk Müziği dileyiciyi sürüklemiş ve coşturmuştur.

Konser, Erkin'in Türk Halk Müziği'nden kurulu ve aksak ritimlerden ve zengin tonalitelere meydana getirilmiş bir dans rapsodisi ile sona ermiş ve konserde bulunanlar tarafından büyük bir zevkle dinlenmiştir.

Magyar Nenzet "Budapeşte" 8 Ekim 1966

...Ulvi Cemal Erkin'in "Keman Konçertosu" Türk bestecilerinin ne derece çalışkan oldukları konusunda bize çok açık bir fikir verdi. Yapıt sağlam bir temel üzerine bina edilmiş geç romantizm stilinde çok ince ve zarif halk ezgileri ve ritimlerinden meydana gelmiş olan finali ve Sibelius'u anımsatan keman ile bastuba arasındaki söyleşi ile görkemli bir şekilde orkestralannmış bir parçadır. Yapıtta zarif ezgiler seçilmiş ve bunlar tematik olarak nefis bir şekilde işlenmiştir. Orkestralama ve armonize edilişi bakımlarından Rimsky Korsakow ve Sibelius'a yönelmektedir. Haçaturyan'da olduğu gibi yerel kıyafet sergisi ve ulusallık gösterisi amacıyla gütmeyen, Türk kanı ve fesli Türklük iddiasında bulunmayan, tam aksine dünya görüşüne sahip aynı zamanda bir Türk de olan kültürlü bir insanın duygularıdır bu yapıtta dinlediklerimiz.

Süddeutsche Zeitung "Münih" 14 Ekim 1996" (Çalgın, 1991, s. 153 - 154 - 155)

Ulvi Cemal Erkin'in "İkinci Senfoni"si ilk kez 2 Temmuz 1958'de Karl Oehring yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası tarafından, ikinci seslendirilişi ise bestecinin kendi yönetiminde, Fransız Radyo Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. 1965 yılında "Türkiye'den Senfonik Müzik" adı altında Viyana'da gerçekleştirilen konserde, Ulvi Cemal'in İkinci Senfonisi'nin yanında, Cemal Reşit Rey'in "Eski Bir İstanbul Türküsü" ve Necil Kazım Akses'in "Büyük Orkestra İçin Balad" adlı eserleri çalınmıştır. Bu konser Avusturya basınında şu şekilde yer almıştır:

....Akşamın en beğenilen parçası, hiç kuşku yok ki, Erkin'in "İkinci Senfoni" siydi. Fransız etkileriyle, canlı, renkli Türk Folkloru'nu birleştiren, çok değişik ve olağanüstü enstrümantasyonu ile dikkati çeken son derece müzikal bir yazı.

Tonküstler Orkestrası, hem partiyomu özenle seslerde şekillendiren Ulvi Cemal Erkin'in, hemde yapıtı keskin vuruşlarla çaldıran Cemal Reşit Rey'in yönetiminden fazlasıyla memnun kalmışa benziyordu.

Reudiger Engerth (Neues Österreich, 27 Kasım 1965)

....Erkin, Akses ve "Orkestra Çeşitlemeleri" nin ilk çalınışını dinlediğimiz Cemal Reşit Rey'in yapıtları, bu bestecilerin tamamen "Batılı" olduğunu gösteriyor. Yani en azından, dar çevremizde çalışan besteciler kadar Batılı..

Yukarıda anlatılanlar için en canlı örnek; Ulvi Cemal Erkin'in "İkinci Senfoni" sidir. Çok kolay anlaşılır bir dilde yazılmış, zevki, ustalığı ve incelmış bir kültürü açığa vuran değişik ve bize göre yabancı bir yapıtı.

Fransız Tassie (Express, 29 Kasım 1965)

....Çağdaş Türk bestecilerinin folklor müziği kadar dayandıkları geleneksel Türk Sanat Müziği ağır tempolu orta bölümde kendini gösteriyor. Bir Avrupa'lı bu bölümün yabancı tonalitesi ve uzayan ezgisinin yinelenmesinde etrafını saran kendine özgü ezgilerin sarmaş-dolaş oluşunda değişik bir varlık sezebilir. Mutlak ki, başka yerlerde de çağdaş besteciler de yeni unsurlar peşinde koşmuşlardır, ama Erkin'in yapıtında bu zoraki bir arama ve deneme değil, tonal ve polifonik bir sezis ve duyustur.

Prof. Schmidek (Volkblatt, 22 Kasım 1965)" (Çalgan, 1991, s. 163 - 164)

Ulvi Cemal'in 1959 yılında bestelediği "Sinfonietta" sının ilk seslendirilişi eserin yazılışından yedi yıl sonra 1966' da Prof. Gotthold Ephraim Lessing yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. Bestecinin en çok çalınan eserlerinden biri olan "Sinfonietta", T.R.T. Ankara Oda Orkestrası'nın Avrupa turnelerindeki hemen hemen tüm konserlerinde seslendirilmiştir. Avrupa basınında Ulvi Cemal ve "Sinfonietta" sı hakkında ilginç yazılar çıkmış ve şu görüşlere yer verilmiştir:

"....Leonard Huizinge 1936 yılında yazdığı bir kitapta, bütün dünya ülkelerinin er geç birbirine benzeyeceğini söylerken haklıymış. Türkiye'nin önderi Kemal Atatürk, latin alfabesini 1930 yılında soktu Türkiye'ye; dün akşam Circus Theater'de Ankara Oda Orkestrası'nı dinlerken gördük ki Türkler hem Batı Müziği, hem de kompozisyon alanında bizlerle aynı çizgiye ulaşmış.



*İyi tınlayan ezgileri, çarpıcı aksanları, virtüozca yay sıçratmaları ve ince nüanslarıyla Ankara Oda Orkestrası pek kısa bir süre içinde Boyd Noel, St. Martin, I Musici, Virtuosi di Roma, Stuttgarter gibi toplulukların düzeyine ulaşmış. Gerçekten büyük başarı.*

*Ulvi Cemal Erkin'in çağdaş denilebilecek "Sinfonietta" sı hem Batı Müziği temeline oturuyor, hem de Türk Müziği'nin renklerini taşıyor. Güzel müzik ve başarılı bir sonuç. Evet, Türkiye Büyükelçiliği bu Türk lokumunu buraya çağırarak çok iyi etmiş.*

*J.van Voorthuysen (Den Haag 1 Ağustos 1978)*

*....Türk bestecisi Erkin'in, ülkemizde hiç tanınmayan Sinfonietta'sı ilgi ile bekleniyordu. Bu üç bölümlü çağdaş yapıtta Türk folklorunun ezgileri ve ritimleri göz kamaştırıcı bir biçimde yankısını bulmuştu. Ankara Oda Orkestrası bu besteyi çalarken ifade ve ince tını ayrıntılarında beklenmedik yetenekler göstererek üstesinden geldi. Güzel bir şarkı gibi çalınan ikinci bölümde ise içten gelen bir heyecan ve şiir vardı.*

*Türk bestecisi Erkin'in ilginç yapıtı, komşumuz Türkiye de çok şeyler öğrenmemiz gereken bir bestecilik ekolu ve kültürünün var olduğunu kanıtlamıştır.*

*Liliane Markova Çervenкова (Bulgaristan – Filibe 20 Eylül 1979)*

*Erkin, Türk müzikçilerinin çoğu gibi Paris'te öğrenim görmüş ve Ankara'daki Devlet Konservatuarı'nın, Ankara Operası'nın kurulmasında katkıda bulunmuş. Erkin'in Türkiye'nin müzik yaşamındaki rolü bize Smetana'yı anımsattı; onu Türk ulusal müziğinin temel taşlarından saymak herhalde yanlış olmaz. Erkin, yapıtlarında ilginç bir biçimde kullandığı klasik çokseslilik ile Türk Müziği'nin armonik, ezgisel ve ritmik elamanlarını ustaca bağdaştırmış.*

*Svet V. Obrzech (Prag, 23 Kasım 1979)*

*.....1972 yılında ölmüş olan çağdaş Türk bestecisi Ulvi Cemal Erkin'in güzel bir yapıtını, "Sinfonietta" sını dinlemek fırsatını bulduk. Klasik biçimdeki bu kompozisyonda zaman zaman Prokofyev etkileri seziliyordu. Zarif, nerdeyse neşeli ve çarpıcı tınlarla daha ilk bölümden sonra gizemli, yoğun, ağır ve oturaklı bir adagio ile büyüledik. Canlı bir ritimde olan, tını gücü giderek artan son allegro da, bu canlı, sürükleyici ritmin üzerinde duyulan zarif Doğu ezgisinin (viyola solo) güzelliğini de belirtmeden geçemeyeceğim. Hem yapıtı, hem de seslendirilişi kelimenin tam anlamıyla doyurucuydu ve salonu dolduran dinleyicilerin büyük beğenisini kazandı.*

*Donatella Micault (Paris, 16 Mayıs 1981)*

*Erkin'in 1959'da yazdığı "Sinfonietta" Batı etkileriyle karakterize edilmiş. Ağır bölüm; özellikle basların yer aldığı çizgilerle "Ağıt" biçiminde olup ana karakterini Türk folk müziğinden almıştı. Derinliği içinde bütünleşen bir seslendirilişi.*

*Weser Kruer Und Bremer Nachrichten (7 Eylül 1983)*

*Erkin'in "Sinfonietta" sı coşkulu bir canlılıkla karakterize edilmiştir. Sanki çağımızın imajını yaratıyormuş gibi, teknik ve ritim güçlüğü'nün yanında bilhassa adagio ve allegro'da hissedilen hafif folk ezgisiyle.*

*Hans Rohrberg (Neve Presse, 8 Eylül 1983)*

*....Ulvi Cemal Erkin'in "Sinfonietta" sı bir kültür karışımını dile getiriyor. Ansiklopedi Erkin hakkında hiçbir şey yazmadığından hatta organizatör bile onun ilk adını bilmediğinden yapıtın ne zaman yazıldığını tahmin etmek zorundayız. Belki son romantik çağ, fakat antik modlarla uzayan armoniler, aksanlarla doldurulan tek düzenlik, birbirine benzeyen*

ses dizeleriyle "Sinfonietta" geniş atmosferli ve ağır yapılı bir seslendirişle Doğu kokusunu sadece üçüncü bölümdeki solo viyolanın ezgisiyle belirledi.

Rainar Wagner (Hannoversche Allgemeine Zeitung 8 Eylül 1983)" (Çalğan, 1991, s.167 - 168 - 169 -170)

Ulvi Cemal'in "Konçertant Senfoni"sinin ilk seslendirilişi 10 Kasım 1967' de "Çağdaş Türk Müziği Haftası" adı altında düzenlenen konserde Prof. Gotthold Ephraim Lessig yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde piyanist Verda Ün tarafından yapıldı.

"Konçertant Senfoni piyanistlere tüm becerilerini gösterme olanağı tanıyan bir yapıt olup, bestecinin de dediği gibi, "Konçerto" değil, "Senfoni" de değil, toplulukla piyano arasında genellikle şiirsel, hırçın bazı tümcelere karşım barışçı bir diyalog içinde geçen söyleşidir." (Çalğan, 1991, s. 172)

Ulvi Cemal Erkin'in son eseri olan "Senfonik Bölüm" adlı yapıt ilk olarak bestecinin ölümünden dört yıl sonra seslendirilmiştir. 8 Ekim 1976' da şef Jean Perrison yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından çalınan eser beğeniyle karşılanmıştır. Faruk Güvenç eser hakkındaki görüşlerini 9 Ekim 1976 tarihli Milliyet gazetesinde şöyle yazmıştır:

"...Yapıtın ağır bölümünde Erkin'in belki de ilk kez tonalitenin sınırlarını zorladığını görüyoruz. Bu kadar atmosferli satırlara bestecinin diğer yapıtlarında rastlar mıyız bilmem. Hızlı tempodaki orta bölümde ise Erkin halk müziğinin aksak vurgularından geniş ölçüde esinlenmiş, ama ucuz folklor etkilerine asla kaçmamıştır. Ağır bölümün kısa bir tekrarıyla sona eren yapıt, aynı zamanda gerçek bir orkestralama şaheseridir." (Çalğan, 1991, s. 172 - 174)

Ulvi Cemal Erkin öldüğünde 66 yaşındaydı. Bu yaşına kadar 27 eser yazan besteci, Çağdaş Türk Müziği'nin oluşumuna ve gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Koral Çalğan, Ulvi Cemal Erkin'i anlatan "Duyuşlar" adlı kitabında besteci hakkında şu değerlendirmeyi yapıyor:



*“Yapıtlarında, Anadolu’nun saf, el değmemiş ninnilerini, ağıtlarını, sevdaların yakarışlarını, onların eşsiz güzellikteki renklerini evrensel bir anlatım gücüyle verdi. Meyveyi dalındaki güzelliğiyle, ağaçtaki rengiyle, tazeliğiyle sergiledi.*

*Yaratıcılığının en belirgin özelliği, halk ezgilerini başka bir deyişle özümüzü, soyluluğumuzu, uygarlığımızı ve tüm bunların içeriğini çağdaş batı tekniğiyle yoğurmuş olmasıydı.” (Çalgan, 1991, s. 176)*

Ulvi Cemal Erkin’in sanat yaşamına bakıldığında, yukarıda açıklanmaya özen gösterilen ulusal müzik ve evrensel müzik ile ilgili görüşlerin ve uygulamaların aynen ya da bir kısmıyla ele alındığı, kullanıldığı söylenebilir. Ancak bu güne kadar, Türk Beşleri’nin yaptığı müzikle ilgili olarak birçok eleştirel ve betimsel yazılar elimizde bulunsa da, özellikle Ulvi Cemal Erkin’in müziğinde kullanılan geleneksel Türk müziği öğelerinin ne olduğu ve bu öğelerin yeni sanat eserlerine nasıl uygulandığı konusunda ayrıntılı bir araştırmayla karşılaşılmamaktadır. Bundan dolayı Ulvi Cemal Erkin’in eserlerindeki geleneksel Türk müziği öğelerinin neler olduğunu ve bu öğelerin sanat müziği yapıtı içinde nasıl kullanıldığını incelemek önem kazanmaktadır. Bu bağlamda hazırlanacak olan tezin problem cümlesi “Ulvi Cemal Erkin’in piyano yapıtlarındaki geleneksel Türk müziği unsurları nelerdir” şeklinde oluşturulmuştur. Bu araştırmanın evreni, Ulvi Cemal Erkin’in solo piyano için yazdığı eserler olup, bu eserler “Beş Damla”, “Duyuşlar”, “Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça”, “Altı Prelüt” ve “Sonat” tan oluşmaktadır. “Duyuşlar” albümünden “Küçük Çoban”, “Kağnı”, “Dere”; “Marş”; “Beş Damla” albümünden II nolu “Lento”, III nolu “Tranquillo” ve V nolu “Tranquillo” araştırmanın örnekleme için seçilmiştir.

Bu eserler, eser çözümlene tekniklerinden ve uzman kişilerin görüşlerinden faydalanarak elde edilecek bilgiler doğrultusunda betimlenecektir. Betimlemeler sonucunda aşağıda ki sorulara yanıt aranacaktır.

1 – Geleneksel Türk müziğindeki makamsal yapı, Ulvi Cemal Erkin’in piyano eserlerine nasıl uygulanmıştır?

2 – Geleneksel Türk müziğindeki ritmik yapı ve usul, Ulvi Cemal Erkin’in piyano eserlerinde nasıl kullanılmıştır?

3 – Geleneksel Türk müziğinde kullanılan formlara, Ulvi Cemal Erkin'in piyano eserlerinde nasıl yer verilmiştir?

Bu araştırma bir yandan Ulvi Cemal Erkin'in yarattığı sanat eserleri içindeki geleneksel Türk müziği öğelerini açığa çıkartması yönüyle, diğer yandan da buna bağlı olarak Atatürk'ün, Türk Ulusuna gösterdiği "çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma" hedefi doğrultusunda, Türk müziğinde gerçekleşmesini istediği tüm değişim ve gelişimlerin, Cumhuriyetin 75. yılındaki durumunu ortaya koyması yönüyle de önemlidir.



## BÖLÜM 2

### BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, Ulvi Cemal Erkin'in piyano müzikleri aracılığıyla, geleneksel müzik öğelerini, çağdaş sanat müziği içine taşıyıp taşımadığı, taşıdıysa hangi yöntemle ve neleri kullandığının ortaya çıkarılmasına yönelik çözümlenmeler yapılacaktır. Çözümlenmelerde temel alınacak eserler, daha çok "Türk Halk Müziği'nin"\* en önemli ürünleri olarak günümüze kadar gelen türkü ve uzun havaların tüm karakterlerini yansıtan eserlerdir. Bu eserler, Duyuşlar albümünden Küçük Çoban, Kağm, Dere, Marş; Beş Damla albümünden II nolu Lento, III nolu Tranquillo ve V nolu Tranquillo' dur.

#### 2.1. Duyuşlar Albümündeki Eserlerin Çözülmesi

1937 yılında yazılan Duyuşlar albümünde, piyano için onbir parça bulunmaktadır. İlk kez 17 Nisan 1947 yılında Ankara Halk Evi'nde, Ferhunde Erkin tarafından seslendirilmiştir. Bu albümün özelliği, Türk Halk Müziği'ndeki ve Türk Halk Kültürü'ndeki terimlere, edebi eserlerin anlatımına, ninnilere, oyun

---

\* "Türk Halk müziği, Türk milletinin esasını oluşturan büyük halk kitlesinin tarih boyunca ve her medeniyet dairesinde kendi kendine yarattığı, içinde eski müzik geleneklerini devam ettirdiği, anonim bir karakter taşıyan halk sanat türüdür. Bu sanat köy, küçük kasaba halkının öz müzik kültürünü teşkil eder. Türk Halk Müziği özel metrik ve modal bünyesi içinde, kendine has müzik aletleri, vokal, enstrümantal çeşitli müzik türü ve şekilleriyle orijinal bir mahiyet arzeder, sade ve samimi ifadesiyle bütün Anadolu halkının ruhunu ifade eden bir halk sanatıdır.

Halk müziği, dünyanın her tarafında o ülkenin aydınları tarafından yaratılan müzik türlerinden farklı olmuştur. Halk müziği ile, aydınlar tarafından yaratılan müzik türleri arasında en önemli fark, halk müziğinin anonim olması, yani bestecinin doğrudan doğruya halk olmasıdır. Halk müziği o ülkenin bir ürünüdür. Milletlerin öz varlığının yüzyıllar boyunca dile gelmesinden doğmuştur.

Günlük hayatı yansıtan ezgi, ritim ve tonalite bakımından değişik bölgelerde farklılıklar gösteren bu müzik kolu doğal ve sosyal konuları dile getirir. Bu müzik türü ritim, ezgi ve tonalite bakımından renkli ve zengindir.

Türk Halk Müziği bir bakıma doğada kontrolsüz yetişen ve kaynağı bulunmayan kır çiçeklerine benzetilebilir. Bilimsel ve ciddi derlemesi ancak 1925'lerde yapılabilmektedir. Oysaki kökü Orta Asya bozkırlarında hala söylenmektedir.

Halk Müziği'nin tanımını nasıl yaparız; Alman Müzikoloğu Hugo Riemann'a göre ezgi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayan bir çok sebeple halk tarafından kabul edilmiş ve halk ezgisi ifadesine bürünmüş, melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılabilir ve popüler bir eda taşıyan müziktir.

Türk Halk Müziği araştırmacılarından Halil Bedii Yönetken'e göre folklorik, anonim bir karakter taşır. Vucuda getiricisi belli değildir. Türk Köylüsünün, Türk Aşircisinin, Türk Aşıklarının müziği halk müziğidir." (Akkaş, Basım yılı bilinmiyor, s. 14)

havalarına yer verilmesinin yanı sıra, çocuk piyanistlerin, genç piyanistlerin ve profesyonel piyanistlerin repertuarını süslemesidir.

### 2.1.1. “Küçük Çoban” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması

Eser, “fa diyez” kararlı bir “uzun hava”\* olarak bestelenmiştir. Bestecinin, bu eserde, geleneksel müzikteki kullanımlardan vazgeçmediği hatta geleneksel kullanımı aynen uyguladığı görülmektedir. Bu tutumun en iyi örneği, uzun havaların yapısına uygun olarak bu eserde ölçü sayısı ile ölçü çizgisine yer vermeyişi gösterilebilir. Sol elin çaldığı bas partisi olarak karşımıza çıkan ve eserin başından sonuna kadar var olan dörtlük “fa diyez” sesleri, uzun havadaki “dem”\*\* geleneğinin karşılığı olarak açıklanabilir. Eserin makamı “hüseyni”\*\*\* dir. Bu makamda olması zorunlu ve donanıma yazılması gereken “sol diyez” sesi,

\* “Uzun havalar, ölçü ve ritim bakımından serbest oldukları halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı olan ezgilere denir.

İcrası, kırk havalara oranla çok daha zor olan bu türün, gereğince icra edilebilmesi için, otantığıne sadık kalınması, üzerinde çok uzun ve tiz çalışılması gerekmektedir. Uzun havaların yurt dışında yayılışları şöyledir: Batı Toroslar’ın her iki yamacından başlayarak, Anadolu’nun doğusuna kadar uzanan bölge, Kuzey Karadeniz dağlar silsilesinin güney yamaçlarından doğuya doğru, Kastamonu ve civarından İç Anadolu’ya kadar devam eden bölge uzun havaların yaygın olduğu bölgelerdir.” (Akkaş, Basım Yılı Bilinmiyor, s. 2)

Uzun havalar, yörelerine ve çeşitlerine göre Bozlak, Maya, Hoyrat, Gurbet Havası gibi adlar alırlar.

\*\* Uzun hava icra edilirken bağlama veya çeşitli çalgı gurupları makamın, temel sesini merkez alarak uzun havaya eşlik ederler. Buna “Dem Tutmak” denir.

\*\*\* “Hüseyni makamı basit makamlardandır.

Durak: Dügah perdesidir.

Seyir: İnici – Çıkıcıdır.

Dizi: Yerinde bir Hüseyni beşlisine, Hüseyni perdesinde bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelir.

Güçlü: Hüseyni perdesidir.

Yeden: Rast perdesidir.

Donanım: Si (♯) koma bemol, Fa (♮) bakiyye diyez.

Dizinin seyri: Sevire ekseriya Hüseyni perdesi civarında başlanır. Karışık seslerde gezindikten sonra Hüseyni perdesinde asma karar yapılır dizinin diğer seslerinde gezindikten sonra Dügah perdesinde tam karar yapılır.

Makamın özelliği: Hüseyni makamının en büyük özelliği, çok yaygın bir makam oluşudur. Çobanın kavalından orkestra eserlerine varıncaya kadar her türlü eserlerde Hüseyni makamının kullanıldığı görülür. Hüsierimizi en iyi kolaylıkla dile getiren bir makamdır.” (Yılmaz, 1983, s. 93)

eserin beşinci dizeğinden başlayıp altıncı dizeğin ilk iki vuruşunu kapsayan karar değişikliği hariç, eserin bütününde kullanılmıştır. Altıncı dizeğin ilk vuruşundaki “re natürel” hariç eserin bütününde “re diyez” notası kullanılmıştır. Bu durum hüseyni makamının çıkıcı olma özelliğinden kaynaklanır. (Hüseyni makamının altıncı sesi çıkıcı durumda yarım ses tizleşir) İkinci, dördüncü ve altıncı dizelerde görülen “do natürel” sesi makamı değiştirmemekle birlikte “karcıgar”\* makamı etkisini yaratmaktadır. Bu türden kısa süreli bir geçkiye, Geleneksel Türk Müziği’nde de sıklıkla yer verilmektedir.

Bestecinin, bu eserde kullandığı uzun hava biçimi, halk müziğinin geleneksel uygulamalarından farklılık göstermektedir. Melodi baştan sona geleneksel uzun hava melodilerinden farklılık göstermemesine rağmen, sol eldeki dörtlük notalar ile verdiği dem sesleri, uzun havanın yapısında bulunan serbestliği daha disiplinli bir hale getirerek, ölçülü ve ölçsüz müzik yazma biçimi arasında denge oluşturmaktadır. Bu yönüyle, besteci, geleneksel olandan ayrılır. Bu durum şöyle açıklanabilir: Eserde kullanılan müzikal malzemeler (sol elde dem notaları, sağ elde uzun hava ezgisi) geleneksel kullanımıyla büyük benzerlik göstermesine rağmen, seslendiriciye gelenekselde olduğu gibi bir serbestlik tanımamaktadır.

Eserde görülen küçük süreli ritim kümeleri, geleneksel uzun havalarımızda rastlanan, yöresel gırtlak nağmelerinin nota ile ifadesi şeklinde yorumlanabilir.

Eserin ilk motifi birinci dizek üzerinde tamamlanmıştır. İkinci motif ikinci

---

\*“Karcıgar makamı basit makamlardandır.

Durak: Dügah perdesidir.

Seyir: İnici – Çıkıcıdır.

Dizi: Yerinde Uşşak dörtlüsüne, Neva perdesinde bir Hicaz beşlisinin eklenmesiyle meydana gelir.

Güçlü: Neva perdesidir.

Yeden: Rast perdesidir.

Donanım: Si  mi  fa (#)

Dizinin Seyri: Seyire, güçlüsü olan Neva perdesi civarında başlanır. Alt seslerden başlayan seyirlerde de hemen orta seslere geçilir. Muhtelif seslerde (dizinin dörtlü ve beşli sesleri) dolaşarak güçlü olan Neva perdesinde asma kalış yapılır. Ancak, Karcıgar makamının karakteristik asma kalış perdesi Çargah perdesidir. Bu nedenle güçlü perdesinde kalış her zaman gösterilmez. Çargah perdesinde güçlü gibi kalış gösterilir. Bu şekilde Çargah perdesinde kalış Nikiz beşlisi adını alır.” (Güvenç, basım yılı bilinmiyor, s. 80 - 81)

dizedir ve yarım kararlıdır. Bundan sonra gelen üçüncü, dördüncü ve beşinci motiflere, ikinci motifin geliştirilmesi yöntemiyle ulaşılmıştır. Üçüncü motif, ikinci motif gibi başlamış, devamında eserin ses çevresini genişletmiştir. Dördüncü motif dördüncü dizedir ve ikinci motife büyük benzerlik göstermektedir. Beşinci motif, ikinci motifin sekvensi ve geliştirilmesi yöntemiyle “mi” sesi üzerinde, “mi hüseyni” özelliği gösterir. “Mi hüseyni” ye yapılan bu geçki\*\*, bestecinin gelenekselde var olanı batı sanat müziği uygulamalarıyla ifade etmesi biçiminde yorumlanabilir. Gerçekte, geleneksel müzikte modülasyon (geçki), bir makamdan başka yakın bir makama yapılmaktadır. “Geleneksel Türk müziğinde, hiçbir zaman başlangıç makamı, gelişme ve sonuç bölümünde transpoze (aktarım)\*\*\* yolu ile değiştirilmemektedir.” (Sağlam, 1998)

Beşinci ölçü, “mi hüseyni”de sergilenmesine rağmen, eşlikte dem sesi olarak “fa diyez”de ısrar edilmesi, bestecinin bir yönüyle geleneksel olanı evrensel teknikle birleştirdiğini, diğer yönüyle de geleneksel dem kullanımına sıkı sıkıya bağlılığını gösterir.

Koda\*\*\*\* olarak adlandırılabilen son dokuz dörtlükten oluşan motifte, karcığar makamı etkisi duyurulmuş ve “fa diyez hüseyni”ye dönülerek eser bitirilmiştir.

## 2.1.2. “Kağrı” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması

Eserin ilk dört ölçüsünü giriş bölümü oluşturmaktadır. Giriş bölümünde,

\* “Sekvens, müzik yapısında daha yukarıda ya da aşağıda olmak üzere melodinin tam tekrarı için kullanılan terim. Eğer tekrar sadece melodinin içindeyse buna melodik sekvens denir. Tekrar, esas perde değiştirilmeden yapılırsa tonal sekvens adını alır. Aralıkları korumak için perde değiştirilirse gerçek sekvens denir. Bazı tekrarlarda gerçek, bazılarında tonal ise karışık sekvens denir.” (Say, 1985, s.1121)

\*\* “Herhangi bir makamda dolaşırken ayrı kaidelere bağlı başka bir makama geçmeye geçki denir.” (Özkan, 1990, s. 267)

\*\*\* “Bir parçayı yazılı olduğu tonaliteden başka bir tondan yazmak veya icra etmek” (Gazimihal, 1961, s. 5)

\*\*\*\* “Kuyruk anlamına gelir. Genelde bu terim şu anlamlarda kullanılır:

- 1 - Bir kanonun sonundaki bağımsız parça.
- 2 - Füg'de temanın sonundaki temayı uzayan parça.
- 3 - Sonat, senfoni gibi formların sonundaki kısma verilen ad.” (Say, 1985, s. 723)

eserin karakteri ve armonik örgüsü belirlenmiştir. Eser boyunca dört partili bir yazım şekli görülmektedir.

Eser, “kürdi”\* makamında ve “kırk hava”\*\* formunda yazılmıştır. “Fa” kararlı olan tema, “senkop” lu \*\*\* bir yapıya sahiptir. Sekizinci ölçüde yarım kararla biten birinci cümle ile dokuzuncu ölçüde başlayan ikinci cümlenin ilk motifleri aynıdır. İkinci cümlenin ikinci motifinde (11. ve 12. ölçüler), inici olarak devam eden melodide “muhyayerkürdi”\*\*\*\* özelliği görülmektedir.

Eserin ikinci bölümü onüçüncü ölçüden başlamaktadır. Tema, tekrarında bir oktav tizden sunulmaktadır. Soprano partisindeki “ikilik fa” sesi, birinci bölümden farklı olarak bir oktav tizden yazılmıştır. Birinci bölümde kullanılan “si bemol – fa” notalarının dörtlüklerle inici hareketinin, ikinci bölümde devam etmekle birlikte değişime uğradığı görülmektedir. İkinci bölümün ilk cümlesinde (13, 14, 15. ve 16. ölçüler) bu hareketler ölçü başına da verilmiştir (13. ölçüde si bemol, 14. ölçüde

\* “Kürdi makamı, basit makamlardandır.

Durak: Dügah perdesidir.

Seyir: Çıkıcıdır.

Dizi: Yerinde Kürdi dörtlüsüne, Neva perdesinde bir buselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Güçlü: Neva perdesidir.

Yeden: Rast perdesidir.

Donanım: Si için küçük mücenneb bemolü donanıma yazılır.

Dizinin seyri: Kürdi makamı en az kullanılmış makamlarımızdan birisidir. Ağır yapılı bir makamdır. Mevcut eserleri tetkik ettiğimiz zaman, bu makam seslerinin genellikle kendi dizi seslerinde dolaştığını görürüz. Durak sesi civarında seyre başlanılarak, Kürdi dörtlüsünün sesleri verilir. Neva perdesinde asma kalış yapılır. Sonra dizinin üst tarafında bulunan Buselik beşlisinin seslerine geçilir. Tiz duruktan aşağıya inilirken Neva’da Hicaz yapılabilir. Güçlü’de tekrar kalış gösterildikten sonra, Dügah perdesine inilirken Hicaz dörtlü sesleri de verilebilir. Ancak bitiş, Kürdi dörtlüsünün sesleri ile olur. Tam karar Dügah perdesinde yapılır.” (Güvenç, Basım yılı bilinmiyor, s. 83)

\*\* “Ölçüsü ve ritmi belli olan ezgilere kırk hava denir. Bütün türküler ve oyun havaları, kırk hava deyiminin kapsamı içine girer. Zeybekler, bengiler, teke zordatmaları, semahlar, halaylar, güvendeler, barlar, horonlar, karşılamalar, kırk havaların repertuarlarını oluşturan ezgi türleridir.” (Aktaş, Basım yılı bilinmiyor, s. 3)

\*\*\* “Senkoplama, normal vurgu düzeninin özellikle değiştirilmesi demektir; sözgelimi, güçlü bir vuruş yerine, zayıf vuruşun vurgulanması yoluyla. Senkoplamanın kullanıldığı kesitlerde, bir tür gerilim ve kaynaşma etkisi elde edilir. Senkoplamaya, Avrupa sanat müziğinde ilk olarak Fransız ‘Ars nova’ sınıfı hüküm sürdüğü dönemde rastlanır; o dönemden beri, hem ciddi, hem hafif müzik alanındaki yapıtlarda sürekli bir yer edinmiştir.” (Karolyi, 1995, s. 34)

\*\*\*\* “Muhyayerkürdi makamı bileşik makamlardandır.

Durak: Dügah perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Donanım: Si (♭)

Dizisi: Yerinde Muhyayer makamı dizisi ile, yerinde Kürdi makamı dizilerinin karışmasından meydana gelmiştir.

İnici bir seyre sahip bulunan Muhyayerkürdi makamının seyrine tiz durak ve civarından başlanır. Daha ziyade genişleme seslerinde dolaşarak Muhyayer dizisine geçilir. Hüseyini perdesinde kalış yapılarak Kürdi dizisinin seslerine geçilir. Bu dizinin sesleri kullanılarak Dügah perdesinde karar verilir.” (Yılmaz, 1983, s. 166)



fa,15. ölçüde si bemol 16. ölçüde fa). “Bas partisinde yapılan bu değişiklikler, tema ile birlikte incelendiğinde, motifsel gelişmelerin, besteci tarafından bilinçli olarak yapıldığı ve geleneksel dem tutma uygulamasına, evrensel bir boyut kattığı gözlenmektedir.” (Sağlam, 1998) Besteci, temanın senkoplu yapısından yola çıkarak ikinci bölümün ikinci cümlesindeki (17, 18, 19 ve 20. ölçüler) bas hareketlerini yeniden düzenlemiştir. (17. ölçünün ikinci vuruşunda si bemol, 18. ölçünün birinci vuruşunda fa, 19. ölçünün ikinci vuruşunda si bemol, 20. ölçünün birinci vuruşunda fa) Besteci eserin ikinci bölümünde kromatik pesleşme yöntemi ile ulaşılan eksiltmelerden faydalanarak, temayı besleyen ve destekleyen bir armonik yapı oluşturmuştur. “Eserin bu bölümünde duyurulan kromatik pesleşme, kağının hareket ederken çıkardığı seslerin betimlemesi olarak düşünülebilir.” (Usmanbaş, 1999)

Eserin son üç ölçüsü, kodayı oluşturmaktadır. Besteci, ikinci cümledeki ikinci motifindeki muhayyer kürdi inişi kullanarak eseri bitirmiştir. Eser, betimsel bir özellik taşımaktadır. Eserin başından itibaren bas partisindeki “si bemol – fa” hareketleri kağının zorlukla gidişini, bunun üzerine kurulan hüznü tema da kurtuluş savaşında çekilen acıların ifadesi olarak düşünülebilir.

### 2.1.3. “Dere” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması

Bu eser, Duyuşlar albümünde incelenen diğer iki eser gibi (Küçük Çoban, Kağın), geleneksel Türk müziği unsurları yönünden çok belirgin özellikler taşımamaktadır. Eserin sağ elindeki altılamalarla sunulan figürler, “pentatonik”<sup>\*</sup> dizi özelliği göstermektedir. Buna rağmen sol eldeki tema için kullanılan sesler bir dizi ile ifade edildiğinde, pentatonik dizi ile karşılaşmamaktadır.

Eser, “mi” kararlıdır. Tema, “re – la” beşlisi içinde seyreden oldukça sade bir anlatıma sahiptir. Eserin ilk dört ölçüsü birinci cümleyi oluşturmaktadır. Bu cümle

\* “Pentatonluk, yarıntonlara yer vermeyen, o yüzden dereceleri arasında iki yerde geniş açıklık kalan beş perdeli diziyeye mensupluk durumudur.” (Gazimihal, 1961, s. 203)



eserin bütününde kullanılmakta olup “uşşak”<sup>\*</sup> makamındadır. Birinci motiftteki ilk iki ölçü aynı seslerden oluşmaktadır. İkinci motiftteki üçüncü ölçü, temanın ses sınırlarını genişletmiş ve dördüncü ölçüdeki tam kararla cümle bitmiştir. Beşinci ve altıncı ölçüler de birinci cümlenin içinde düşünülebilir. Bu iki ölçüde karara varış iki değişik şekilde belirginleşmiştir.

Birinci cümle ile ikinci cümlenin bağlantısını yedinci ölçü hazırlamıştır. Başka deyişle, yedinci ölçü, birinci cümle ile ikinci cümle arasında köprüdür. Sekizinci ölçü ile birlikte ikinci cümle başlamaktadır. İkinci cümlede karar sesi “la”, makam ise yine uşşaktır. İkinci cümle, birinci cümlenin bütünüyle transpozesi olup, onüçüncü ölçünün sonunda bitmiştir.

Ondördüncü ölçü, ikinci cümle ile üçüncü cümle arasında köprü görevi üstlenmiştir. Üçüncü cümle onbeşinci ölçü ile başlamaktadır. “Mi” kararlı olan ve uşşak makamında devam eden üçüncü cümle, küçük değişiklikler dışında birinci cümlenin aynısıdır. Bu değişiklikler: sağ elde altılama şeklinde sunulan figürlerin, üçüncü cümlede bir oktav tizden yazılması ve birinci cümlenin ikinci ölçüsünün ikinci sekizliğinde karşımıza çıkan “fa diyez” sesinin, üçüncü cümlede (16. Ölçü) ritmik bölünme yolu ve kromatik pesleşme yolu ile “fa diyez – fa natürel” şeklinde değişime uğramasıdır. Bu değişiklik, eserin kodaında bulunan (sondan ikinci ölçü) ikilik “fa diyez” ve “fa natürel” notalarının açıklayıcısıdır.

\* “Uşşak makamı, basit makamlardandır.

Durak: Dügah perdesidir.

Seyir: Çıkıcıdır.

Dizi: Yerinde bir Uşşak dörtlüsüne, Neva perdesinde bir Buselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelir.

Güçlü: Neva perdesidir.

Yeden: Rast perdesidir.

Donanım: Si (♭) koma bemoldür.

Dizinin seyri: Uşşak makamı da Rast makamı gibi ağır yapılı bir makamıdır. Çıkıcı bir makam olduğu için dizinin alt tarafında bulunan Durak veya Durak altındaki seslerden seyre başlanır. Durağın alt tarafına bir Rast beşlisi ilave edilir. Bir çok Uşşak eser bu seslerle başladığı gibi, güçlü civarından başlayan eserler de vardır. Seyre, dizinin seslerinde kırıktık olarak gezinilerek devam edilir. Güçlü’de (Neva perdesi) makamın yarım kararı yapılır. Diğer seslerde gezinilerek makamın asma kararı olan Segah perdesi gösterilir ve durak olan Dügah perdesinde karar verilir.

Makamın özelliği: Uşşak makamının ikinci perdesi olan Segah perdesi, donanımda gösterildiği gibi hiç bir zaman bir koma eksik icra edilmez. Daima iki koma pes basılarak icra edilir. Buna sebep, Uşşak makamı icra edilirken, imci nağmelerin birbirini takip eden seslerin, Segah perdesinde iki komalık bir bemol meydana getirmesidir.” (Yılmaz, 1983, s. 75)

Eserin son üç ölçüsü “koda”yı oluşturmaktadır. Sağ el, altılamalardan oluşan çıkıcı bir figür hareketi ile zirvede karar sesine ulaşarak sona ermiştir. Sol el ise ikilik hareketlerle, makamın üçüncü sesinden başlayıp sırayla inerek karar sesine ulaşmış ve eser son bulmuştur.

#### 2. 1. 4. “Marş” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması

Eser, isminden de anlaşılacağı gibi marş\* formunda yazılmıştır. Eksik ölçüyle birlikte ilk ölçü eserin girişini oluşturmaktadır. “La” sesinin noktalı sekizlik ve otuzikiliklerle duyumu marş temposunun tipik ifade şeklidir. Tema ikinci ölçüden başlamaktadır. İki seslidir. “Re” kararlı olan tema pentatonik özelliktedir. İkinci ve üçüncü ölçüler birinci motifi oluşturmaktadır. Eserin birinci bölümü (onuncu ölçünün son sekizliğine kadar) bu motif üzerine kurulmuştur. Dördüncü ve beşinci ölçülerde bu motif benzer şekilde tekrar etmektedir. İki sesli olan tema birbirlerini ritmik yönden tamamlamaktadır. İkinci ölçüde ikilik alt partiye karşı dörtlük hareketlerle üst parti; üçüncü ölçüde ise ikilik üst partiye karşı onaltılık ve sekizlik hareketlerle alt parti yer almaktadır. İkinci cümle altıncı ölçüden başlamaktadır. Birinci motifin uzun süreli notalarının küçültülmesi ile oluşturulan bu cümle onuncu ölçünün ikinci vuruşunda bitmektedir.

Eserin ikinci bölümü onuncu ölçünün son sekizliğinde onaltılık üçleme şeklinde sunulan köprüden sonra onbirinci ölçüde başlamaktadır. İkinci bölümün ilk cümlesindeki tema (onbirinci ölçünün başından ondördüncü ölçünün sonuna kadar) re – sol dörtlü aralığındaki dört sestem oluşmaktadır. “Re” kararı değişmemekle birlikte “Sol” sesi (dördüncü derece) güçlü hale getirilmiştir. Dört sestem oluşan tema yedili ve altılı atlamalarla farklı bir anlatımla sunulmaktadır.

---

\* “Düzenli yürümeyi ve moral vermeyi amaçlayarak bestelenmiş müzik parçası. Marşlar yazıldıkları dönemlerde önemli birçok müzisyeni etkilemiş, operaların ve oratoryoların içinde yer almışlardır. Klasik müzikte yeri olan bu tür marşlar, askeri birlikler tarafından da kullanılmıştır.” (Say, 1985, s. 799)

Onbir ve onikinci ölçüleri kapsayan motif, onüç ve ondördüncü ölçülerde de tekrar etmektedir. Onbeş ve onaltıncı ölçülerdeki motif “re” karara gelişi vurgulamaktadır. Aynı motif onyedinci ve onsekizinci ölçülerde de tekrar etmektedir. Ondokuzuncu ölçüdeki tekrar, eserin sonuna geldiğini hissettirmektedir. Yirmi ve yirmibirinci ölçüler eserin kodaasını oluşturmaktadır. Besteci eserin kodaasında, giriş bölümünde olduğu gibi, “la” sesini noktalı sekizlik ve otuzikiliklerle duyurarak bitirmektedir.

## 2.2. “Beş Damla” Albümündeki Eserlerin Çözümlemesi

Ulvi Cemal Erkin tarafından 1931 yılında yazılan Beş Damla albümünde, piyano için beş parça bulunmaktadır. İlk kez 7 Kasım 1931 yılında, Sivas Orduevi’nde bestecinin kendisi tarafından seslendirilmiştir. Çağdaş Türk Müziği’nin ilk denemeleri arasında yer alan bu eserler, ilk kez çalındığı tarihteki programda Oyun, Kaya Başı, Şiir, Şaka gibi adlar takıldıysa da daha sonra vazgeçilerek Beş Damla adıyla benimsenmiştir.

### 2.2.1. “II Lento” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması

Eser, “uşşak” makamı olup, “si” kararda yazılmıştır. Eserin genel karakteri, Geleneksel Türk Müziği’ndeki uzun hava formunu anımsatmaktadır. Eserin ilk dört ölçüsü birinci cümleyi oluşturur. Bundan sonra gelen dört ölçü ise küçük değişiklikler dışında birinci cümlenin aynısıdır. Tema sağ eldedir. İlk sekiz ölçü boyunca, ölçülerin ikinci ve üçüncü vuruşları ikilik notalardan oluşmaktadır. Birinci vuruşlarda ise her bir ölçüde farklı ritim kalıpları kullanılarak, tek düzeliğe izin verilmemiştir. Sol elin yazım şekli yirminci ölçüye kadar değişmemiştir. Sol el, temanın armonisini duyurarak üçüncü vuruşlara güç kazandırmakla birlikte parçayı daha etkili hale getirmektedir. Sol elin üslubu, Geleneksel Türk Müziği’nde uzun havadaki dem kullanımının bir soyutlaması olarak algılanabilir.

Eserin ikinci bölümü dokuzuncu ölçüyle başlamaktadır. İkinci bölümün başlangıcında kullanılan motife bakıldığında, birinci cümledeki birinci ölçüde ve aynı cümledeki dördüncü ölçüde kullanılan ezgi kümelerinin birleşiminden meydana geldiği görülmektedir. Melodideki dördüncü ses üzerinde yapılan “sekvens”e, aynı dörtlü hareketle bas partisinde karşılaşılmaktadır. Ayrıca ikinci cümlelerin başlangıcından itibaren kontrpuan tekniği ile tema genişletilmekte ve zenginleştirilmektedir. Yapılan bu çalışma, diğer yönden de armonik bir zenginlikle ifade edilen asıl temanın dönüşüne hazırlık olarak algılanabilir. Bununla birlikte ikinci cümlelerin sonundaki kalış biçiminin kırık kalış etkisi bırakması, geleneksel ezgilerimizde görülen bitişlerdeki tam kalışlardan farklılık göstermektedir. “Bu durum, geleneksel müziğin sağladığı gereçlerden yararlanılması konusunda, bestecinin, bu gereçlerdeki özü, kendi öz anlatımınıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmiş olduğunun ifadesi olabilir.” (Sağlam, 1998)

Onaltıncı ölçü ile birlikte birinci bölüme dönüş vardır. Ancak bu dönüş armonik olarak zenginleşme yönünde değişimlere uğramaktadır. Sağ elde tema sekizli (oktav) olarak duyurulurken, dizinin dörtlü ve beşlisi de duyurulmuştur. Sol elde ise üç sesli bir yazıma geçilmiş ve yirminci ölçü ile birlikte sol elin yazımı değiştirilerek esere canlılık getirilmiştir. Yirmiiki ve yirmiüçüncü ölçüleri kapsayan motif, yirmidört ve yirmibeşinci ölçülerde de tekrarlanmış ve eserin sonuna yaklaşıldığı hissettirilmiştir.

Eserin son üç ölçüsü “koda”yı oluşturmaktadır. “Koda” da kullanılan “fa natürel” sesi, karcığar makamı etkisini ortaya çıkartmaktadır. “Fa natürel” sesinden başlayan karcığar etkili motif iki kere tekrar ettikten sonra, eser “si” kararda bitirilmiştir.

### 2.2.2. “III Tranquillo” Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması

Eser “si” kararlı olup uşşak makamında yazılmıştır. Eserde sık sık ölçü modülasyonlarına yer verilmektedir. Bunlar karma bileşik ölçüler olduğu için, bu

yönde değişim yapmak güç değildir ve 20. Yüzyıl müziğinde bu uygulamalara rastlanmaktadır. Birinci motif 7/4'lük ölçü sayısındaki birinci ölçü; ikinci motif ise 5/4'lük ölçü sayısındaki ikinci ölçüdür. Bu iki motif eser boyunca işlenen cümleyi oluşturmuştur. Ölçülemedeki serbestlik ve eserin karakteri uzun havayı anımsatmaktadır. Eser boyunca sol eldeki seslerin aynı şekilde (dem gibi) devam etmesi bu düşünceyi doğrulamaktadır.

Sağ elde tema vardır. Tema bitişik seslerden oluşup, eser boyunca paralel dörtlü gidişlerle beraber duyulmuştur. Bu dörtlü gidişler, Karadeniz yöresinde kullanılan kemençeyi hatırlatmaktadır.

Eserin ikinci cümlesi üçüncü ve dördüncü ölçülerden oluşmaktadır. Tema birinci cümlelerin temasının aynısıdır. Değişiklik olarak birinci cümlede sol elde bulunan "si – fa diyez beşlisi" yerini, "mi – si beşlisi"ne bırakmıştır. Beşinci ve altıncı ölçülerde motif genişletilmesinden faydalanarak eserin gelişimine yol açılmıştır. Bir önceki cümlede sol elde kullanılan "mi – si beşlisi" yerini, "re – la beşlisi"ne bırakmıştır. Bu bölüm, sekizinci ölçünün sonunda kırık bir etkiyle son bulmuştur. Eser, bir cümle üzerine kurulmuştur. Her tekrar eden cümlede küçük değişiklikler olmakla birlikte, esas değişiklik, tekrar eden cümlelerin farklı kararda armonilerle beslenmesidir. Besteci böylece, geleneksel müzikten aldığı bir bölümlü şarkı formundaki türküyü, değişik şekillerde armonize ederek evrensel bir boyut kazandırmıştır.

Eserin son üç ölçüsü "koda"yı oluşturur. "Koda"da paralel dörtlü gidişler devam etmiş, tema oktavı ile birlikte duyurulmuştur. Makamın dördüncü sesinden başlayarak her ses sekizlik hareketlerle farklı ses bölgelerinde iki kere duyurulmuş, sırasıyla karar sesine kadar inilerek eser son bulmuştur.

Eserin, Beş Damla albümündeki birinci ve ikinci eserlerin özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Eserdeki paralel dörtlülerin birinci eserle, genel karakteri ve sol elin kullanımının ise ikinci eserle benzerlik gösterdiği söylenebilir.

### 2. 2. 3. "V Tranquillo" Adlı Piyano Eserinin Çözümlemesi ve Elde Edilen Çözümleme Sonuçlarının Yorumlanması

Eser üç bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Onaltıncı ölçüye kadar olan bölüm "A" bölümünü, ondokuzuncu ölçüden yirmibeşinci ölçünün ilk vuruşuna kadar olan bölüm "B" bölümünü, yirmisekizinci ölçüden otuzbeşinci ölçünün sonuna kadar olan bölüm "A" bölümüne dönüşü oluşturmaktadır. Onyedinci ve onsekizinci ölçüler "A" bölümü ile "B" bölümü arasındaki köprüdür. Yirmibeş, yirmialtı ve yirmiyedinci ölçüler "B" bölümü ile "A" bölümü arasındaki köprüdür. Otuzaltı, otuzyediyedi ve otuzsekizinci ölçüler eserin kodasını oluşturmaktadır.

Eser "hicaz"\* makamında olup "re" kararlıdır. İlk dört ölçü birinci cümleyi oluşturmaktadır. Birinci ve ikinci ölçüler birinci motif, üçüncü ve dördüncü ölçüler ikinci motiftir. Bu iki motif, bitimlerdeki kalış şekli dışında birbirinin aynısıdır. Birinci motifin bitimi yarım kalış, ikinci motif ise tam kalışlı bitişir.

Sol el "A" bölümünün tamamında dört dörtlük ölçünün birim zamanlarında duyurulan sesler ile temaya eşlik etmektedir. Sol elde duyurulan eşlikte, sadece iki uygu (akor) vardır. Kuvvetli zamanlarda (birinci ve üçüncü vuruşlar) karar sesi ile beşlisinden oluşan, tema tekrarında ise (dokuzuncu ölçü ile birlikte) dokuzlusunun eklenmesi ile elde edilen dokuzlu uygu, zayıf zamanlarda ise (ikinci ve dördüncü vuruşlar) ikinci derecenin üzerine beşli ve yedilisinin eklenmesinden

\* "Hicaz makamı basit makamlardandır.

Durak: Dügah perdesidir.

Seyir: İnci-çıkıcıdır.

Dizi: Yerinde bir Hicaz dörtlüsüne, Neva' da bir Rast beşlisinin ilavesiyle meydana gelir.

Güçlü: Neva perdesidir.

Yeden: Rast perdesidir.

Donanım: Si (♭) bakiyye bemol, fa (♯) bakiyye diyez ve do (♯) bakiyye diyez.

Dizinin Seyri: Seyre Neva perdesi civarından başlanır. Seyre, dizinin alt ve üst taraflarında bulunan seslerinden başlayan eserlerde yapılmıştır. Neva perdesinde asma karar yapılarak dizinin diğer seslerinde dolaşılır. Dügah perdesinde tam karar yapılıdır." (Yılmaz, 1983, s. 79)



oluşan yedili uygu kullanılmaktadır. Sol elde duyurulan bu eşlik şekli Türk müziğindeki “dem” eşliğine benzemektedir.

İkinci cümle beşinci ölçüde başlayıp sekizinci ölçüde bitmektedir. Tema iki seslidir. Birinci ses (üst parti) ikinci cümle boyunca her ölçüde aynı şekilde tekrar etmektedir. İkinci ses ise (alt parti) beşinci ölçüde yarım karar, altıncı ölçüde ise tam karara gelmektedir. Yedinci ve sekizinci ölçüler, beşinci ve altıncı ölçülerin tekrarıdır. Birinci cümlede bir motif iki ölçüden oluşmaktayken ikinci cümlede bir motif bir ölçüden oluşmuştur. “A” bölümünü oluşturan bu iki cümle tekrar edilerek “A” bölümü onaltıncı ölçünün sonunda bitirilmektedir.

Onyedinci ve onsekizinci ölçüler “A” bölümü ile “B” bölümü arasında köprüdür. “Nikriz”<sup>\*</sup> makamında olan tema “sol” karar üzerinde duyurulmaktadır. Böylelikle birinci bölümdeki “re” kararlı hicaz ile ikinci bölümdeki “sol” kararlı hicaz arasında geçiş sağlanmıştır.

“B” bölümü ondokuzuncu ölçüden başlamaktadır. Bu bölümde sık sık ölçü modülasyonlarına rastlanmaktadır. “Sol” kararlı olan tema tekrar hicaz makamına dönmektedir. Birinci motif ondokuzuncu ölçüdür ve yarım kararlıdır. İkinci motif yirminci ölçüdür ve birinci motif gibi başlayıp, tam kararla sona ermektedir. Üçüncü motif yirmibirinci ölçü olup birinci motifin aynısıdır. Dördüncü motif yirmiki ve yirmiüçüncü ölçülerdir ve asma kararlıdır. Yirmidördüncü ölçü ikinci motifin sekvensi olup, yirmibeşinci ölçünün birinci vuruşunda karara gelmektedir.

\* “Nikriz makamı bileşik makamdır.

Durağı: Rast perdesidir.

Seyri: İnci- çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Nikriz beşlisine 5. derece neva perdesi üzerinde, bir Rast dördüsünün ve yine aynı perdede bir Buselik dördüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Makamın dizisinin 5. derecesi olan Neva perdesi yarım karar perdesidir.

Donanım: Si için bakiye bemolü, fa ve do için bakiye diyezi donanımına yazılır.

Yeden: 1. aralıktaki bakiye diyezli fa Irak perdesidir.

Seyir: Güçlü neva perdesi civarından veya bazen de Nikriz beşlisinin seslerinden seyre başlanır. Makamı meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra, güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde gerekli asma kararlar da gösterildikten sonra Rast perdesinde Nikriz, bazen Rast çeşnisiyle yedenli tam karar yapılır.” (Özkan, 1990, s. 384- 385)

Yirmibeş, yirmialtı ve yirmiyedinci ölçüler “B” bölümü ile “A” bölümü arasında köprüdür. Yirmibeşinci ölçünün ikinci vuruşunda başlayan ve yirmialtıncı ölçünün ilk vuruşunda biten tema, “saba”\* makamında olup “la” kararlıdır. Aynı tema yirmiyedinci ölçünün ikinci vuruşunda “re” karara transpoze edilerek “A” bölümüne dönüşü yani “re” kararlı hicaz makamındaki temaya geçişi sağlamaktadır.

Eserin üçüncü bölümü “A” bölümünün aynısıdır ve otuzbeşinci ölçünün sonunda bitmektedir. Eserin son üç ölçüsü kodayı oluşturmaktadır. Birinci cümleye benzer bir temayla eser yarım kararlı bitirilmektedir.

---

\* Saba makamı bileşik makamdır.

Durağı: Dugah perdesidir.

Seyri: Çıkıcı veya çıkıcı-inici olarak kullanılmıştır.

Dizisi: Çargah perdesindeki Zirgüle' li Hicaz dizisine yerinde Saba dörtüstünün eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Saba dörtüstünün 3. derecesi olan Çargah perdesidir.

Donanım: Si için koma bemolü, re için bakiye bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: 2. çizgideki sol Rast perdesidir.

Seyir: Çargah perdesi civarından, bazen de durak perdesinden seyre başlanır. Çargah perdesi eksen olmak üzere diziyi meydana getiren çeşnilerde ve bütün dizide karışık gezinilir. Dugah perdesinde Saba dörtüstüyle tam karar yapılır.”

(Özkan, 1990, s. 342- 343 –344)



## BÖLÜM 3

### SONUÇ

Bu araştırma Ulvi Cemal Erkin'in geleneksel müziklerimizden "Çağdaş Türk Müzik Sanatı"na taşıdığı unsurları inceleyip ortaya çıkarmak amacıyla yapılmıştır. Eser çözümlene tekniklerinden ve uzman kişilerin görüşlerinden faydalanılarak yapılan bu çalışmada, aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1 - Besteci, çözümleneleri yapılan eserlerinde, Türk Halk Müziği'nde kullanılan formlara yer vermiştir. Bunlar "kırık hava" ve "uzun hava"lardır. Besteci, bu formları kullanırken, almış olduğu "Batı Sanat Müziği" eğitiminin sonucu olarak, bu iki formu geleneksel kullanımı dışında eserlerine taşımış ve örneğin; kırık hava olarak ele aldığı formu, genel kullanım biçimi olan "bir bölümlü şarkı formu" yapısından, gerek armonik, gerek motifsel gelişmelerle "üç bölümlü şarkı formu" yapısına dönüştürmüştür.

2 - Besteci, halk müziğindeki uzun havalarda görülen "dem tutma" geleneğine eserlerinde sık sık yer vermekle birlikte, eserlerinde bu geleneği bazen gelenekseldeki uygulamalarına çok benzer bir biçimde, bazen de kendi öznel anlatımı içinde soyutlamasını yaparak kullanmıştır.

3 - Besteci, çözümleneleri yapılan eserlerinde, "Geleneksel Türk Müziği" makamlarına yer vermekle birlikte geleneksel müzikteki nota yazımını dışlayarak eş yedirimli sistemdeki karşılıklarına denk düşen notaları veya aralıkları kullanmıştır. Böylelikle geleneksel müziğimizi uluslararası sanat ortamında çalınabilir, söylenebilir ve anlaşılabilir hale getirmiştir.

4 - Bestecinin çözümleneleri yapılan eserlerinde, Geleneksel Türk Müziği'nde kullanılan makamlara yer verdiği saptanmıştır. Eserlerde kullanılan makamsal yapı, geleneksel müzikteki uygulamalarından farklılık göstermektedir. Bu farklılık, eser içinde herhangi bir makamda yazılmış olan temayı, makamını değiştirmeden transpoze ederek, başka bir kararda sergilenmesi yoluyla ortaya çıkmaktadır.

5 – Besteci çözümlenmeleri yapılan eserlerde genellikle “türkü” karakterli eserler yazmış ve bu eserlerde, sanat müziğinde geleneksel bir yazı biçimi haline gelen “giriş” ve “koda” gibi uygulamalara da yer verdiği gözlenmiştir.

6 - Besteci, çözümlenmesi yapılan “Küçük Çoban” adlı eserinde görüldüğü gibi, Türk Halk Müziği’nde yer alan yöresel gırtlak nağmelerini eserlerine taşımıştır.

Son olarak, elde edilen bulgular ve bulgulardan ortaya çıkan sonuçlar ışığında, Ulvi Cemal Erkin’in piyano eserlerinde, geleneksel müzik öğelerine bilinçli olarak yer verdiği; bu yer veriş, geleneksel kullanımın dışına çıkarak evrensel teknikler aracılığıyla ortaya koyduğu görülmüştür. Böylece besteci, Cumhuriyet döneminde Atatürk’ün önemli katkılarıyla belirlenen müzik politikaları doğrultusunda, Geleneksel Türk Müziği unsurlarını, “Çağdaş Türk Müzik Sanatı” içine taşımış ve “Uluslararası Sanat Müziği” içinde yer edinmesinde önemli bir katkı sağlamıştır.

## KAYNAKÇA

- AKKAŞ, Salih. Türk Müziğinin Tarihsel Gelişimi ve Türk Toplumunda Müzik Eğitimi, (Ders Notu) Basım Yılı Bilinmiyor.
- ÇALGAN, Koral. Duyuşlar, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1991.
- FINKELSTEIN, Sidney. Besteci ve Ulus, çeviren M. Halim Spatar, Pencere Yayınları, İstanbul 1995.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1961
- GÜVENÇ, Rahmi Oruç. Türk Musikisi Tarihi ve Türk Tedavi Musikisi, İstanbul Basım Yılı Bilinmiyor.
- KAROLYI, Otto. Müziğe Giriş, çeviren Mehmet Nemutlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1995.
- MİMAROĞLU, İlhan Kemal. Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul 1990.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı. Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Ötüken Yayınları, İstanbul 1990.
- SAĞLAM, Atilla. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Yapılan Görüşme, Bursa Eylül 1998.
- SAY, Ahmet. Müzik Ansiklopedisi, 3. ve 4. Cilt, Başkent Yayınevi, Ankara 1985.
- \_\_\_\_\_ Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1994.
- SAYGUN, Ahmet Adnan. Atatürk ve Musiki, Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara Basım Yılı Bilinmiyor.
- USMANBAŞ, İlhan. İlhan Usmanbaş' ın evinde yapılan görüşme, İstanbul 12 Şubat 1999.
- YILMAZ, Zeki. Türk Musikisi Dersleri, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1983.



***EKLER***

# Küçük Çoban

Andante.

The musical score is written for piano in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of two staves each. The first system includes dynamic markings *pp*, *mf*, *espress.*, and *simile*. The piece features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various articulations such as slurs and accents. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests. The final system concludes with a *p* dynamic marking.

# Kađni

Allegro Vivo

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mp* and contains a series of quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of quarter notes. A double bar line is present. After the double bar line, the upper staff has a dynamic marking of *pp* and a hairpin indicating a crescendo, with the text *Cresc. e. sfz.* written below it. The lower staff continues with quarter notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a dynamic marking of *pp* and a hairpin indicating a crescendo, with the text *Cresc.* written above it. The lower staff is in bass clef and begins with a dynamic marking of *p* and a hairpin indicating a crescendo, with the text *simile* written below it. A double bar line is present. After the double bar line, the upper staff has a dynamic marking of *pp* and a hairpin indicating a crescendo, with the text *Cresc. e. sfz.* written below it. The lower staff continues with quarter notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of quarter notes with a hairpin indicating a crescendo. The lower staff is in bass clef and contains a series of quarter notes with a hairpin indicating a crescendo, with the text *Cresc.* written above it. A double bar line is present. After the double bar line, the upper staff has a dynamic marking of *pp* and a hairpin indicating a crescendo, with the text *Cresc.* written above it. The lower staff continues with quarter notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of quarter notes with a hairpin indicating a crescendo. The lower staff is in bass clef and contains a series of quarter notes with a hairpin indicating a crescendo, with the text *p* and *pp* written below it. A double bar line is present. After the double bar line, the upper staff has a dynamic marking of *pp* and a hairpin indicating a crescendo, with the text *pp* written below it. The lower staff continues with quarter notes.

ALLEGRO VIVO

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a series of sixteenth-note runs in the right hand, with some notes beamed together. The left hand has a simpler accompaniment. A dynamic marking of *pp* and the word *Dolce* are present at the beginning. The system is divided into measures by bar lines, with some measures containing a circled number '6'.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar sixteenth-note patterns in the right hand and accompaniment in the left hand. The circled number '6' appears in several measures.

Third system of musical notation. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand provides a steady accompaniment. The circled number '6' is visible in multiple measures.

Fourth system of musical notation. The right hand's sixteenth-note runs become more complex. The left hand's accompaniment remains consistent. The circled number '6' is present in several measures.

Fifth system of musical notation. The right hand features a dense texture of sixteenth notes. The left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present. The circled number '6' is visible in several measures.

Sixth system of musical notation. The right hand continues with rapid sixteenth-note passages. The left hand accompaniment is active. The circled number '6' is present in several measures.

Seventh system of musical notation. The right hand has a very dense texture of sixteenth notes. The left hand accompaniment is also active. The circled number '6' is visible in several measures.

Eighth system of musical notation. The right hand continues with dense sixteenth-note passages. The left hand accompaniment is active. A dynamic marking of *p* is present. The circled number '6' is visible in several measures.

MARŞ

Tempo di Marcia

mf

cresc.

ff

p Subito

pp

f subito

ff



# BES DAMLA

I

Çok Canlı (Animato)  $\text{♩} = 76$

Ulvi Cemal

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in 2/4 time. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the upper staff features a series of eighth notes, while the bass line provides a steady accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The second system continues the piece with two staves. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody in the upper staff is more active, with frequent sixteenth notes. The bass line continues with a consistent rhythmic pattern. The system ends with a repeat sign.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, while the lower staff maintains the accompaniment. The system ends with a repeat sign.

The fifth and final system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

Handwritten musical notation system 1, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Handwritten musical notation system 2, consisting of two staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic development in both parts.

Handwritten musical notation system 3, consisting of two staves. This system features more intricate chordal structures and melodic lines.

Handwritten musical notation system 4, consisting of two staves. The notation shows a continuation of the musical themes with varying dynamics and articulation.

Handwritten musical notation system 5, consisting of two staves. The upper staff has a more active melodic line, while the lower staff provides a steady accompaniment.

Handwritten musical notation system 6, consisting of two staves. The lower staff includes the instruction "genişleyiş (allarg.)" written in Turkish, indicating a section of musical expansion or a change in tempo.

Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The top staff begins with the instruction "tekrar canlı (a tempo)". The music features a melodic line with various note values and rests, and a bass line with chords and single notes. There are several large curved lines (arcs) spanning across measures, and some notes are enclosed in small rectangular boxes.

Handwritten musical score, second system. It consists of two staves. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system. The bass line includes some notes with stems pointing downwards, and there are dynamic markings like "p" (piano) and "ff" (fortissimo) scattered throughout.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The music continues with complex rhythmic patterns and chordal textures. The notation is dense, with many notes and rests. There are several "V" markings in the bass line, possibly indicating accents or specific performance techniques.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of two staves. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns. There are several "ff" (fortissimo) markings in the bass line, indicating a strong dynamic level. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score, fifth system. It consists of two staves. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns. There are several "ff" (fortissimo) markings in the bass line, indicating a strong dynamic level. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score, sixth system. It consists of two staves. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns. There are several "ff" (fortissimo) markings in the bass line, indicating a strong dynamic level. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Ağır (Lento) ♩ = 50.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a dynamic marking of *mf*. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Handwritten musical notation for the third system, including the instruction *caesura (cresc.)* and *cresc. (rit.)*. The notation shows a transition in dynamics and tempo.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring various rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical notation for the fifth system, showing complex rhythmic structures and ties.

Handwritten musical notation for the sixth system, concluding the piece with a final cadence and a double bar line.

III

Sakin (Tranquillo)  $\text{♩} = 54$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several measures of music, including a large slur over a group of notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with corresponding notes. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and slurs. The lower staff continues the bass line. A large, faint watermark is visible in the background of this system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and note groups. The lower staff continues the bass line. A large, faint watermark is visible in the background of this system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and note groups. The lower staff continues the bass line. A large, faint watermark is visible in the background of this system.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and note groups. The lower staff continues the bass line. Dynamic markings of *pp* and *p* are present in the lower staff. A large, faint watermark is visible in the background of this system.



V

Sakin (Moderato)  $\text{♩} = 52$

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several measures of eighth and sixteenth notes, some marked with accents (>) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure of the upper staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines.

The third system of the score shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with chords.

The fourth system continues the musical development. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a bass line with chords.

The fifth system concludes the piece with two staves. The upper staff is labeled *Echo corali (animato)* and features a more active melodic line. The lower staff has a bass line with chords and slurs. A dynamic marking of *f* is present in the first measure of the lower staff.

